

モネとセザンヌの絵画についての一考察

——「見ること」をめぐる——

東 慶太郎

(絵画研究室)

セザンヌは、ある時モネを評して「モネは眼にすぎない。しかし、なんとすばらしい眼だろう。」と述べたと伝えられる。セザンヌのこのことばは、モネのすぐれた感性に対する賞賛を含みながら、それ以上に、見ることについての考え方の違いをある種の批判を込めて表明しているように思われる。

本来、写実主義的な意図にもとづき対象を直に見ることを重んじたモネは、戸外での光の効果を追究することによって印象主義を確立した。一方、セザンヌもまた「自然に即して」、「見つめつづけることによって」などという彼自身のことばが示すとおり、あくまでも見ることにこだわり続けた画家である。

しかし、さきほどのセザンヌのことばから推察すれば、彼らにとっての見ることには大きな隔たりがあるように思われる。

見ることにおけるふたりの違いとはいったい何なのだろうか。そして、彼らが各々に重視した見ることは、具体的にはどのようなことだったのだろうか。

この稿では、モネとセザンヌの作品をいくつか年代順にとりあげ、それらの画面構造を分析することによって、このふたりの画家にとっての「見ること」の意味を考えてみたいと思う。

I

クロード・モネ

Claude Monet (1840-1926)

最初に、モネが印象派の手法を獲得しつつあった1866年の作品『サン・タドレスのテラス』(図1)を見てみよう。画面には、海辺のテラスで余暇を楽しむ二組の男女の姿が描かれている。テラスには赤や黄色の草花が咲きみだれ、午後の日差しが地面に長い影を落としている。遙かな水平線上には汽船や帆船が行き交い、テラスのむこうには、風に帆を孕ませた一艘の小舟の黒っぽいシルエットがみえる。ここでモネが描いているのは、外光の下での、当時のいわゆる近代的な生活情景の一齣である。

まず画面の構成から見てゆくことにしよう。

やや横長の画面は、水平線とテラスの柵によって三分割され、テラス・海・空の三つの層は、

画面に水平方向のひろがりを与えている。しかしテラスが高い視点から見下ろされることで、これら三つの層の奥行きは抑制されているように感じられる。テラスの柵際には二本の旗が立っており、その旗竿は水平線と直角に交わり、画面上半分の水平方向のひろがりによって一定の緊張を与えている。一方、画面の下半分にあたるテラスの部分では、右下にのびる椅子の影や芝生の縁の線が斜めの方向性を生み出している。斜めの方向性は四人の人物の配置にもみられる。背をむけた手前のふたりの人物と柵際の人物をむすぶ線は、透視図法的に狭まりながら水平線上で交差している。この遠近法的な斜めの方向性は、画面右端の植え込みのあたりでも、塀の上端の線と芝生の縁の線によって繰り返されている。

以上のように、構図は、テラスの柵をはさんで画面の上半分では水平と垂直によって、下半分では遠近法的な斜めの方向性によって組み立てられている。このため、画面上下の構成はやや分離しているように感じられる。しかしそれは、両者を繋ぐように立つ二本の旗竿や、水平線と平行する塀の上端の線によってある程度関連づけられている。

画面上下におけるこのような関係は、色彩表現にもみられる。画面の上半分を占める海と空が、青系統から白にかけての同系色であらわされているのに対して、下半分のテラスの部分では、草花は、赤・黄・緑など純度の高い色彩で点描的にあらわされ、地面や人物にはくっきりとした陰影がほどこされている。画面上下のこのような違いは、旗の鮮やかな色彩が下方の草花の色彩と、小舟の黒っぽいシルエットがテラスの陰影と対応することによって関連づけられている。

ところで、画面下半分の色彩に注目すると、草花があざやかな原色で描かれているのに対して、人物や椅子、地面などは白と黒を多用した彩度の低い色調で描かれている。そしてそれを補うかのように、これらの部分には強い陰影がほどこされている。外光の下での情景を明晰に描きだそうとしたモネの意図は、ここでは、純度の高い色相の対比と無彩色による明度の対比の二つに、いわば分離したかたちであらわれている。

つぎに、翌1867年に描かれた『庭の女たち』(図2)を見てみよう。

木立に囲まれた庭の径の傍らでは、四人の女性が思い思いのポーズをとっている。画面の中ほどには一本の樹木が枝をひろげており、その下にパラソルをさした女性が花束を抱いて腰をおろしている。その後ろの木陰には二人の女性が寄り添って立ち、陽のあたる径の奥では、もう一人が花を取ろうとして芝生に足を踏み入れている。

この作品にも『サン・タドレスのテラス』で見たのと同様の明暗の対比が認められる。しかしそれは、白と黒を含んだ無彩色によってではなく、おもに木立の緑と女性たちの華やかな衣裳の色彩によって生じている。そのため、芝生に踏み入ろうとする女性の日差しを浴びた白い衣裳は、周囲の緑の色彩から切り離され、平面的に際立っているように感じられる。また左側の三人の女性も、各々の立体感や存在感、奥行きなどが稀薄である。

ところで、この作品は255×205cmの大作である。モネはこの作品を、実際にモデルを置いて現場で制作したといわれている。モデルは、後にモネの妻となるカミーユ・ドンシュエーが一人でつとめたとされる。しかしモデルが同一人物であることからわかるように、ここでモネが追究したのは彼女達の奥行的な関係や実在感などではないだろう。モネがあらわそうとしたのは、日向や日陰といった異なる日差しの下での女性たちの姿、言い換えれば、彼女たちによって個々に視覚化された光の有様だったと考えられる。

光に対するモネの関心は、1883年に描かれた『エトルタの断崖』(図3)では、より統一的な表現となってあらわれている。

画面下方にある水平線は、画家が波打ち際のような低い位置から描いていることを示している。下から見上げられた断崖は巨大な橋脚のようにそそり立っており、その手前の波打ち際には、黒ぐろとした岩礁が打ちよせる白い波に洗われている。海中にそそり立つ断崖は、上辺から左辺をまわって右下の岩礁につながっており、画面には、周辺部をめぐるような渦巻状の流れ（構図）が形づくられている。しかもそこでは、中央部の断崖から左辺を経て手前の岩礁へと、次第に明度的な対比が強まっている。このため画面中央部の断崖のあたりには、それ全体が光に包まれたような不思議な明るさが生まれている。

1886年の作品『チューリップ畑（オランダ）』（図4）では、色相や明度による対比的な表現はかなり取り除かれている。

画面は地平線によって上下に二分され、ほぼ中央に風車が、その右に農家の建物がみえる。これらの手前には赤や黄色のチューリップ畑が色面的にひろがっており、チューリップ畑全体は、そこにほどこされた筆触や畑の畔の斜めの線によって遠近法的な奥行を示している。ここにはある程度、色相による対比が認められる。しかしそれは、畑全体がひとつの奥行のある面をなしていることや、随所に加えられた緑の色彩によって緩和されている。また、風車や農家の陰影は赤みを帯びた紫であらわされ、チューリップ畑の鮮やかな色彩と調和している。ここでは対比的な関係は、あざやかな色調のチューリップ畑全体と白を基調とした空のあいだに残されている。

同じ1886年に描かれた『日傘の女』（図5）では、色相や明度の対比はほとんど取り除かれている。

日傘をさした女性は、日差しを背にして逆光に近い状態で立っている。日傘の陰になる頭部から身体の前面にかけてのシルエットの部分は、微妙な濃淡のある明るい灰色であらわされ、その明るい色調は、人物を囲む空の灰色味を帯びた色調によって背景の中に溶け込んでゆくようにみえる。また、スカートのうしろの日差しを浴びた部分は、空に浮かぶ雲の白さと対応し、日傘の淡い緑は草地の色調と対応している。このように、画面全体は、白を多用した淡く明るい色調によって統一されている。そこには、色相の対比も明度の対比もほとんど認められない。モネの関心は、色彩や陰影ではなく、対象全体に満遍なく降り注ぐ光そのものに向けられている。

つぎに、1891年の作品『積糞』（図6）を見てみよう。

モネは、『睡蓮』をはじめ『ポール・コトンの岩』、『ポプラ並木』、『ルーアン大聖堂』など、同一のモチーフ（場合によっては同一の構図）による数多くの連作を手がけている。『積糞』も、1890年から翌年にかけて制作された一連の作品のうちのひとつである。モネは、『積糞』の連作をおこなうにあたって五、六枚のキャンヴァスを用意し、光の効果の変化にあわせてつぎつぎに描き分けたといわれている。しかし、これらの作品にみられる丁寧な筆触や幾重にも重ねられた色層、それによって生まれた画面全体の統一感、これらの作品が、時間をかけたアトリエでの制作によって仕上げられたことを窺わせる。⁽¹⁾

ところで、モネは『積糞』の連作を合計二十五点描いており、これはその中で最も単純な構図の作品である。黄昏時であろうか、背後からのやわらかな日差しを浴びた積糞がシルエットとなって画面右側に大きく描かれている。積糞のむこうにはなだらかな丘の陵線がひろがり、そのゆるやかなうねりは積糞の屋根の輪郭を繰り返しているようにみえる。丘の麓には、農家の家並が淡い光の中に溶け入るように輝いて水平に連なっている。

色彩について見てみよう。色彩は大雑把に言えば、積糞の褐色系、積糞の影の青色系、畑から空にかけての黄色系に分けられる。しかしこのような色調の違いは、絵を全体として見た場合に

そのように感じられるという意味である。実際には、画面各部には複雑に調合された絵具が柔らかな筆使いで重ねられており、そこには何色とも呼び難い微妙なニュアンスが生まれている。また積藁とその影には、淡い紫の筆触がみられる。この筆触は周囲の畑や空にも微かにほどこされ、画面全体の色調を統一している。

明暗について見ると、積藁の屋根の部分が最も暗く、次いでその側壁、畑に映る影の順で微かな階調をみせ、それらがこの絵の比較的暗い部分を形成している。この階調は、さらに畑の明るい部分から丘へとつながって、空で最も明るさを増している。このため、空と積藁の屋根が接する画面右上隅には最も強い明暗の関係があらわれている。

色彩と明暗の関係については、もうひとつ別の見方ができるかもしれない。積藁の側壁部分には、赤茶色の絵具がやや粗い筆触で置かれている。それは、周囲の淡い色調の中では比較的強く感じられる。しかしこの部分をよく見ると、赤茶色の筆触の下には、積藁の屋根の部分と同じ灰色味を帯びた色調が覗いている。つまりこの赤茶色の筆触は、全体が淡い色調で統一的に描かれたあと、制作の比較的遅い段階で置かれたと推測できる。ところでこの筆触は、積藁の屋根の厚みを示すかのように、特にその縁の部分に集中している。このぼんやりとした線は、淡い光の中に溶け入るような農家の家並とつながって、画面全体を上下に区切っている。画面を上下に分けて見てみよう。画面の上半分では、空と丘は比較的似通った明るい色調で描かれている。そして、この明るい背景とシルエットになった積藁の屋根のあいだには、明暗の関係が生じている。一方、画面の下半分は、積藁の側壁、畑に映った影、畑の明るい部分にわかれている。これらはそれぞれ、赤茶色・青・黄色が基調色となって色相的な関係をつくっている。つまりこの作品は、画面の上半分は明暗によって、下半分は色相によって組み立てられていると考えられる。しかしいずれの解釈をするにせよ、モネがここで見ているのは『サン・タドレスのテラス』におけるような対比の効果ではないだろう。ここに描きだされているのはむしろ、柔らかな光に包まれた積藁とその背景が作り出す、色彩と明暗のゆるやかな諧調である。

つぎに絵具の厚みに注目してみよう。画面全体には、ややかたく練られた絵具が厚く置かれている。しかしよく見ると、それは主モチーフである積藁よりそれ以外の部分、丘や畑や空などに著しい。しかも絵具の重なりはこれら背景全体ではなく、形の際、つまり積藁とその影の周囲や、丘の稜線と接する空、家並の連なる地平線などに集中している。特に積藁の頂点のあたりには、空をあらわす絵具が積藁の輪郭に沿って厚く置かれているのがわかる。また積藁の屋根の部分には、スピード感のあるのびやかな筆使いがみられるのに対して、そのほかの部分、特に背景には、丁寧な筆触が繰り返し重ね置かれている。このことから積藁の屋根の部分は、現場で一気に描かれたまま完成までそれほど手が加えられなかったという推測が可能であろう。

ところで、モネはギュスタヴ・ジェフロワにあてた書簡（1890年10月7日付）の中で、『積藁』の連作に関して、光の効果にあわせて描くことの困難さを嘆いたあと、つぎのように述べている。

……………今までにないほど、一気に描き出す安易なものが嫌になっています。つまり経験したものを表現したいと願い、苛立ってしまうのです。……………⁽²⁾

このことばはモネが、経験、つまり見ることによって自己の内部に生じた感覚（イメージ）を重視していたことを示している。では、モネがこの連作で表現したいと願った「経験したもの」とはいったい何なのだろうか。この書簡には、先のことばの前につぎのように述べられている。

私が求めているもの——「瞬間性」、とりわけ周囲を包むもの、いたるところに輝く均一な光——

この中の「周囲を包むもの、いたるところに輝く均一な光」ということばに注目したい。先に述べたように、形の際には著しい筆触の重なりがみられる。特に積藁の屋根と接する空には、積藁の輪郭に沿って、それを包み込むような筆触が厚く置かれている。この筆触が生み出すマティエールや明るい色調のニュアンスは、積藁の比較的薄く置かれた筆触や沈んだ色調との間に一種の対蹠的な関係を作りだしている。そのため積藁の周囲には、それを包み込むような大気が存在が強く感じられる。また、丘や畑や家並は、淡い微妙な色調によって溶けあうように描きだされており、背景全体は、あたかもそれ自体が発光しているかのように感じられる。モネの眼がとらえたもの、つまりモネが経験したものと、すべての対象を包み込む、このような大気と光そのものの有様だったのではないだろうか。

1904年に描かれた『ロンドン、国会議事堂、霧の中の太陽』（図7）では、周囲を包むものとしての大気が霧として具体的に描かれている。ここでは、国会議事堂と太陽は霧の中にぼんやりと霞んでおり、画面には明瞭なものは何一つ存在しない。

画面の右寄りに議事堂の建物があり、その中央に塔がそびえている。太陽は塔の左側、画面上辺にあり、オレンジ色の輝きを川面に映している。画面は主として、議事堂の低層部の水平性と塔の垂直性によって構成されている。しかしその構成は、画面全体を支配するほど強いものではなく、画面はむしろ、左辺に沿って霧のようにひろがる暗紫色の色調や画面右下の議事堂の影、周囲とは色調の異なる太陽とその反射などによって引き締められている。

色彩は、太陽の黄色と議事堂の青く沈んだシルエットのあいだで微妙な諧調を示している。この作品の一種幻想的な雰囲気や、画面中央部に微かに認められる渦巻くような筆触は、私たちにターナーの作品を想起させる。⁽³⁾しかし画面空間は、ターナーのそれよりも均質である。その点からすれば、この作品はむしろ、モネ自身の1872年の作品『印象・日の出』（図8）との関連で考えられるべきであろう。

かなり年代を遡ることになるが、『印象・日の出』について見てみよう。この作品は『サン・タドレスのテラス』の6年後、『ロンドン、国会議事堂、霧の中の太陽』の32年前に制作されている。

ル・アーブル港を描いたとされるこの作品には、『ロンドン、国会議事堂、霧の中の太陽』同様、明瞭なものは何も描かれていない。画面の左中央、やや高い位置に帆船や煙突のようなものが青緑がかった色調でぼんやりと描かれており、その右には、港の開口部であろうか、水平線と霞んだ山並のようなものがみえる。太陽はそのすぐ上、画面の右寄りに昇っている。開口部をばさんで右側には、左側よりやや手前に、やはり港湾施設のようなものがみえる。そしてこれら全体は、ほぼ水平の方向性を示している。一方、帆柱や煙突は、その形を水面に映して垂直の方向性を示しており、その垂直性は、太陽と水面の反射光によってさらに増幅されている。

この作品にはもうひとつ、斜めの方向性がある。朝焼けを示すオレンジ色の空は、粗く勢いのある右上方向への筆触であらわされ、水面に浮かぶ三艘の小舟は、それと対応するような右下への方向性を示している。これらは画面左端の煙突のあたりでつながって、さらに右下のさざなみをあらわす筆触へと向かい、大きな楕円形の流れを作りだしている。水平・垂直・斜めの構成は、『サン・タドレスのテラス』にも認められた。しかしその構成は、上下に分離して硬直していた。『印象・日の出』では、これらの要素はより融合され、上記の楕円形の流れを作りだして画面全体を統一している。⁽⁴⁾

ところでここに描かれているモチーフは、小舟をのぞけば、『ロンドン、国会議事堂、霧の

中の太陽』ときわめて似通っている。空、水、太陽とその反射、水平・垂直を示す構築物、そして霧である。霧は、この作品では空気遠近法的に扱われ、画面にある種の奥行感を描出している。しかしこの作品は、いわゆる空気遠近法によって描かれた絵画ではないだろう。ここに描かれている対象は、遠近感をあらかず目的で霞んでいるのではなく、モチーフとして霧が描かれているために霞んでいるのである。私たちは、この作品に水墨画のような空間性を感じることができるかもしれない。

以上のように、この二つの作品には、モチーフや画面構成に多くの類似点が認められる。しかし両者の関連を考える場合、より重要な要素は色彩であろう。

『印象・日の出』は、題名が示すとおり印象派の命名の由来となった作品である。しかしこの作品は、表現手法の点ではそれほど印象主義の特徴を示している訳ではない。⁵⁾ 因みに、印象主義の特徴には、純度の高い色彩・筆触の並置・色彩の分割・視覚混合・外光の表現などがあげられる。この作品には、そのいずれの特徴もはっきりとは顕れていないように思われる。ここにみられるのは、純度の高い色彩でも外光の下での明晰な対比でもなく、明け方の光と霧が作り出す、オレンジ色から淡い緑をへて暗紫色にいたる絶妙な諧調である。しかもこれらの色調は、対象をあらかず色でも遠近法的な奥行をあらかず色でもなく、空間そのものをあらかず色として用いられている。

『ロンドン、国会議事堂、霧の中の太陽』の考察に戻ろう。

ここでは、真のモチーフは議事堂でも太陽でもなく、霧であろう。しかしその霧は、ターナーの作品にみられるような、ある種の物質性を帯びた不定形の対象として描かれている訳ではないし、『印象・日の出』のそれのように、ある程度遠近感の描出にかかわっている訳でもない。ここには、『印象・日の出』よりもっと徹底した色彩による空間表現がみられる。

色彩と筆触についてもう少し見てみよう。

先にも述べたように、色彩は、太陽の黄色と建物の青のあいだで微妙な諧調を示している。しかもこれらの色調には、そのほとんどに白が含まれており、画面全体は乳白色の鈍い輝きを放っているように見える。またこの色調の上には、主に画面の左辺に沿って暗紫色の絵具が薄く重ね置かれている。それは、建物や右上の空など画面全体にも微かにひろがって、色彩が単調に白濁するのを防いでいる。色彩の諧調は、微妙に異なる淡い色調の絵具が、柔らかな筆触で繰り返し重ね置かれることによってあらわされている。筆触は、少しずつ方向をかえて複雑に重ねられているが、それらは全体として右上から右下へ弧を描くように流れており、この点でも『印象・日の出』との関連を感じさせる。ともあれ、ここではすべての対象は非物質的であり、議事堂の建物や水面は、このような筆触の背後にその平面的な姿をぼんやりとかきあがらせている。

以上のように、この作品では、対象の立体感や奥行感によって画面空間が創出されているのではない。空間は、複雑に調合された絵具が微妙な変化を伴った筆触によって重ね置かれる、そのこと自体によって生みだされている。

ところでモネは、1899年から1901年の間の三回の冬をロンドンで過ごし、百点ちかい絵を制作したと伝えられる。しかしその大部分がロンドンでは完成されず、ジヴェルニーのアトリエに持ち帰って描きつけられた。この作品もおそらくそのようにして完成されたと考えられる。『積葉』の分析でもふれたように、モネは必ずしも現場での制作だけで作品を完成させていた訳ではない。モネが重視していたのは現場での直接の刺激ではなく、見るという経験がもたらす記憶としての感覚である。モネはそれを視覚化するために画面に向かったのであり、画面は、モネのそ

のような感覚を投影するスクリーンのようなものであったと考えられる。そこには、後に触れるセザンヌの絵画にみられるような、画面平面と絵画空間の対立のようなものは認められない。画面はあくまでも平面であり、やや物質性をあらわにした筆触が執拗に重ね置かれている。そして、そこにあらわれる乳白色の振動は、画面平面に、一種のイリュージョンとしての均質な空間をつくりだしている。

以上、モネの作品について見てきた。

『サン・タドレスのテラス』や『庭の女たち』でモネが見ていたのは、色相や明度による、外光の下での明晰な対比であった。しかし、そのようなモネのまなざしは、対象全体ではなく、個々の対象に分離したかたちで注がれていた。

このような対比による表現は、『エトルタの断崖』では画面全体を支配する渦巻状の流れ（構図）によって統一され、画面中央部には対象を包み込むような光があらわれていた。さらに『日傘の女』では、光は満遍なく対象のすべてにゆきわたり、そこには対象を対比によってとらえようとしたかつてのモネのまなざしは感じられない。

『積藁』は、モネの絵画のなかでも最も重要な作品のひとつであろう。ここでは、対象を包み込む光の効果をとらえることが制作の主要な動機であったと考えられる。そして光は、ここでは大気とかかわっている。モネの関心は、個々のモチーフではなく、あらゆる対象を包み込む光とそれを反映する大気に向けられている。

大気と光、つまり対象を包み込むものに対するモネの関心は、『ロンドン、国会議事堂、霧の中の太陽』ではいっそう明確になる。具体的なモチーフは、霧に包まれたシルエットとなって平面化している。そして霧を表わすようなやわらかい筆触と色調は、画面全体に、奥行とは異なる、いわば平面性を保ったままの均質な空間をつくりだしている。

II

ポール・セザンヌ

Paul Cézanne (1839-1906)

まず、1871～72年頃に描かれた比較的初期の作品『黒と白の静物』(図9)を見てみよう。細長いテーブルの上には、緑色の壺、りんご、玉葱といったセザンヌの静物画にたびたび登場するモチーフがならんでいる。

構図に注目すると、緑色の壺、金属製の湯沸、玉葱などモチーフの多くは画面の右半分に着かれている。しかもテーブルは、右端の部分が画面に描き入れられているのに対して、左側は画面の外に延びている。このためモチーフ全体は、細長いテーブルの右端に偏って置かれているように見える。このようなモチーフの配置は、見るものを不安にさせるような、ある種の不均衡な要素を孕んでいる。

色調は再現的であるが、白いナプキンの皺やテーブルのまわりの影はやや強すぎると思われる黒でくっきりと描かれており、そこには、黒と白を基調とする強い明暗の対比が生まれている。しかしこの対比は、モネの『サン・タドレスのテラス』にみられたような印象派的な対比とは異質であろう。この激しい対比は、光が生み出す明暗の効果ではなく、画家の内面に関わる一種の感情表現であるように思われる。

もう少し詳しく画面を見てみよう。各モチーフは、流動性のある筆触で力強く描かれている。強い陰影がほどこされたナプキンは、画家の感情をあらわすかのように大きく波打っており、テーブルを囲む影は、くっきりと描かれてある種の存在感のようなものを示している。緑色の壺と金属製の湯沸は、各々の質感が的確に描きだされている。しかし形をみると、緑色の壺がテーブルや周囲のモチーフと一致するやや高い視点を示しているのに対して、湯沸は真横から見たように描かれている。

以上のように、この作品には構図や明暗、形態などに特異な表現がみられる。後に詳しく触れるが、このような表現、なかでも視点の違いを示す形態表現は、彼の絵画の空間構造を形成する重要な要素であると思われる。しかし、この作品の場合にはそれらは、不均衡なものや極端なもの、あるいは劇的なものを求めるセザンヌの美意識、つまり彼自身の内的な造形感情の顕れであると考えられる。

このような主情的ともいえる表現は、これより数年前、1867～69年頃に描かれた『聖アントワヌの誘惑』(図10)のような作品にいつそう顕著である。そこには、ロマン主義的な劇的要素とともに、画面の四辺に沿ってめぐむようなバロック的な動勢がみられる。この作品については後にもう一度ふれてみたい。

ところで、この時期を境にしてセザンヌの絵画は大きく変わってゆく。ピサロの影響によって印象主義的な作品を描くようになり、この後、上記のような感情表現はみられなくなる。

『静物』(図11)は、『黒と白の静物』より10年ほど後、1879～82年頃に描かれた作品である。ここには、画面の明るさや色彩の豊かさ、細かく並べ置かれた筆触などに印象派の影響が認められる。しかし、個々のモチーフが示す固有色を意識した色彩表現や執拗に追究された形態表現には、セザンヌ特有の見ることに對するこだわりが感じられる。またこの作品には、『黒と白の静物』との共通性も認められる。モチーフの大半が画面の左半分に集中しており、画面の左右には構図上の不均衡が生じているのである。

モチーフの配置を見てみよう。テーブルの上には、中央にワイングラスがあり、そのまわりには十個ほどのりんごが左右にわかれて並んでいる。それらの前にはパンとナイフ、後ろにはナプキンが横長に置かれている。これらは画面の左端にある金属製の牛乳入れと結びつき、モチーフ全体は、この牛乳入れを基点として画面の右方向に放射状にひろがっているようにみえる。モチーフの配置には、もうひとつ別の関係も含まれている。画面を左右に分けて考えると、左側ではりんごとナプキンが重なっているのに対して、右側では両者の間は離れている。しかもりんごは、左側のりんごがひとかたまりに重ね置かれているのに対して、右側のりんごは分散している。このため画面の左右には、左側は低い位置から、右側は高い位置から見られたような奇妙な関係が生じている。そしてこの関係は、テーブルの後端の線に、高さのずれとしていつそう明瞭にあらわれている。

ところで、私たちにとって「見る」とはいったいどのようなことなのだろうか。いま仮に、一個の立方体を描く場合を想像してみよう。(ここではとりあえず形のことに限って考えてみたい。)私たちの眼には、立方体のはっきりと見えているにもかかわらず、それ全体の形の見え方を一挙に把握することはできない。私たちの眼が正確に形を把握できる範囲、つまり焦点が合う範囲はごく限られており、しかもその範囲は、正確に見ようとすればいつそう狭まってゆくように感じられる。そのため、私たちは視線を何度も移動させながら全体の形を探ってゆくことになる。しかしこのとき、私たちは、見るという感覚がいかに曖昧であるかに気付くのではないだろうか。

奥行をもったある一辺を描こうとするとき、焦点をどこに置くかによってその傾きは違って見えるだろうし、一つの面を描く場合にも、それを面として見るか奥行として見るかによってその見え方は違って来る。つまり私たちにあって、見るということはある種の不安定なゆらぎをともなった感覚なのである。

では、正確な形の表現とはどのようなことなのだろうか。先に述べたように、私たちにあって一定不変な見え方というのは存在しないし、形のどこをどう捉えるかによってその見え方は違って来る。また仮に、対象の各部分がひとつひとつ正確に捉えられたとしても、それらの集合としての描かれた形は、私たちが見ている実際の形とは違ったものになるだろう。このように考えると、一般的な意味での正確な表現というのは、形をそれらしく、つまり私たちの日常的な視覚に似せて、画面平面上に秩序づけることだといえるのではないだろうか。

セザンヌは、エミール・ベルナールに宛てた書簡の中でつぎのように述べている。

……自然に対してどんなに綿密、誠実かつ従順になっても、そうなりすぎることはいけません。……眼前のものに深く入ること、そうしてできるかぎり論理的な自己表現を忍耐強く行うことです。(1904年5月26日付)⁽⁶⁾

……自然との接触によって、眼がしつけられます。眺め続け働き続けることによって、眼は集中力をもつにいたるのです。(1904年7月25日付)⁽⁷⁾

これらのことばには、セザンヌにとっての見ることの本質があらわれているように思われる。少なくともここには、対象に対する視線の集中とその持続の重要性が明確に語られている。

以上の考察をもとにもう少し『静物』について考えてみよう。

先ほど触れた画面左右における視点の違いは、実際にセザンヌが視点を移動して描いたと考える必要はないだろう。見つめ続けることにこだわったセザンヌが、そのことによって見ること不安定さや曖昧さを自覚していたとしたら、それを意識的に強調したと考えることは可能である。セザンヌは、見つめることによって生じた不安定な視覚を、たとえば遠近法のような既成の法則によってではなく、画面平面との関係の中であらたに秩序づけようとしたのではないだろうか。

もう一度画面に注目してみよう。画面の右半分が比較的薄塗りであるのに対して、左半分には絵具の著しい重なりがみられる。左右のりんごを比較すると、左の方が緻密に、しかもやや大きく描かれているのがわかる。そのため画面左側には、俯瞰的でやや平面的な右側に対して、低い視点から見た重疊的な奥行感がいっそう強くあらわれている。背景の模様のある壁は、左側のモチーフと接するあたりに絵具の重なりが著しく、特に牛乳入れのある画面左端の部分は、テーブル後端の高さの変更に従って何度か塗り直されたようにみえる。また画面左下のテーブルの縁にも、やはり後端の高さの変更に関係すると思われる修正の跡がみられる。⁽⁸⁾

ところでこれらの点から、この作品の制作過程では、セザンヌの視線はおもに画面の左半分のモチーフに集中していたと推測できる。テーブル後端のずれやりんごの大きさの違いなど、画面左右における奇妙な関係は、このような視線の集中が引き起こす描かれた空間と画面平面とのある種の対立によって、制作のなかでいわば必然的に形づくられたのではないかと考えられる。

このような推測を可能にする表現は、『静物』と同じ頃に描かれた『ルイ・ギョームの肖像』(図12)にもみられる。

丁寧に描き込まれた少年の頭部には、鼻梁や頤、向かって右の頬と額の一部などに、制作の最後の段階で置かれたと思われる強い筆触がみられる。これらの筆触は、顔の向かって左半分の凹凸の浅い表現に対して、顔の右半分の立体感を強調している。また頭部の右の背景では、壁紙の

葉模様があたかもレリーフのように手前に迫り出している。このため頭部と葉模様との奥行き感が抑制され、画面右側には圧縮されたような稠密な空間が生まれている。

一方、向かって左の頬には、耳の下から頤にかけて何本かの黒っぽい輪郭線がみられる。それは、顔の下半分の輪郭をやや右寄りに修正している。また唇の形も、下唇がやや右にずれているように見える。これらは、頤と鼻梁にみられる、やはり右にずれて置かれた筆触と結びつき、頭部全体に湾曲した歪みを与えている。この歪みは、先に述べた顔面左右における立体感の違いや、レリーフ状の葉模様が生み出す圧縮された奥行き表現に関連して形づくられていると考えられる。そしてセザンヌの視線はちょうどその部分、少年の頭部と壁の葉模様のあたりに集中しているように見える。⁽⁹⁾

『女とコーヒー沸し』(図13)は、『静物』や『ルイ・ギョームの肖像』からさらに10年ほど後、1890～94年頃に描かれた作品である。

描写の密度などから推測すれば、画家の視線は人物の上半身、特に周囲の背景も含めた頭部とテーブル上の器物のあたりに集中しているように見える。ふたつの器物、コーヒー沸しとコーヒーカップはともに垂直性を示している。しかしこれらは同じテーブル上に並べ置かれているにもかかわらず、カップはやや高い位置から、コーヒー沸しは真横から見たように描かれている。

人物とテーブルは、人物の上半身がほぼ水平に見られているのに対して、テーブルはかなり高い位置から見下ろされている。そこには、人物の上半身とテーブルがそれぞれ別の視野の中でとらえられたような、つまり対象と画家の距離が接近しているかのような奇妙な関係があらわれている。ふたつの器物にみられる視点の違いは、人物とテーブルのこのような関係に対応していると考えられる。すなわち、真横から見られたコーヒー沸しは人物と、見下ろされたコーヒーカップはテーブルと各々対応している。また、人物の下半身にみられるやや立ち上がったような形態表現は、テーブルが示す高い視点と関連している。

形態表現には、このほか細部にもいくつかの特徴が認められる。左右の腕の形を比較すると、右腕は曲線的に、左腕は直線的に描かれている。この関係は各々の袖口の形にも及んで、右の袖口が曲線的に描かれているのに対して、左のそれは直線的である。また左の袖口の形とその横のテーブルクロスに垂れた部分の形は、互いの凹凸が噛み合うように符合している。このような対蹠的あるいは照応的な関係は、画面全体の空間的な組立に関連して意図的に形づくられていると考えられる。⁽¹⁰⁾

1895年作の『キュービッドのある静物』(図14)には、いくつかの非現実的な表現がみられる。画面左下のテーブル上の青い布は、左辺をまわって立て置かれた絵の中にすべり込んでおり、その横の玉葱も、緑の芽の部分がやはり同じキャンヴァスに描かれているように見える。⁽¹¹⁾

画面右側にみえる床はかなり広い面積を占めており、その奥には、離れて置かれているにしては大きすぎるりんごと、「皮を剥がれた男」の石膏像が描かれたキャンヴァスの一部がみえる。比較的簡潔に描かれた床は、その白っぽい色調やそこに置かれた大きすぎるりんごの影響で奥行き感が抑制されている。また、「キュービッド」の石膏像には、『女とコーヒー沸し』と同様の画家の接近した視点を感じられる。つまり台座がかなり高い位置から見下ろされているのに対して、キュービッドの像自体は真横に近い位置から見られている。そのため水平に置かれているはずの台座は、画面と平行するかのようには手前に起き上がって見える。一方、画面左側では、画面中のモチーフと現実のモチーフが一体化することによって一種の錯綜した奥行き感が生まれている。以上のように、この作品では各モチーフの形態は、絵の中でそれらが占めるべき空間的位

置から離れ、画布の表面に近づこうとしているように感じられる。

つぎに1895～1900年頃に描かれた『りんごとオレンジ』(図15)を見てみよう。

この作品から私たちがまず感じるのは、静物画にしては異例ともいえる激しい動勢であろう。画面左下にみえる長椅子のようなものは右上がりに大きく傾いており、左下から右上に向かうその方向性は、画面右端で模様のある布につながって、上辺から左辺に沿って画面を一巡している。また、この長椅子の傾きは、左側の模様のある布の間の黒っぽい切れ目とも関係して、左下方への不安定な動きと上方への構築的な動きを生み出している。一方、画面中央部、つまり白を基調とした部分は、画面周辺部のこのような動きと関連して緊密に形づくられているようにみえる。白いナプキンは、ほぼ水平にひろがって左右両側に垂れており、その右半分を占める逆三角形の部分では、下向きの大きな皺が長椅子の右上がりの動きを押しとどめている。りんごをのせた皿は、この皺の流れに沿って画面右下にすべり落ちるかのように手前に起き上がっているが、皿の上のりんごは右上の方向性を示している。一方、その右に置かれた果物皿は、湾曲しながら伸び上がるように歪んでいる。皿と果物皿はまた、その右のやや左に傾いた水差と一体になって、周辺部の円環的な動きと同調する捻れるような右上がりの動きをみせている。そして画面のちょうど中央、対角線の交点上にある一個のりんごは、以上のような中央部と周辺部の動勢全体の中心として独立して置かれているようにみえる。⁽¹²⁾

バロック的ともいえるこの複雑な画面構造は、制作の中だけで、つまり見ることによるのみ形づくられたのではないだろう。ここではセザンヌは、あらかじめこのような画面構造を意図し、それに従ってモチーフを組み立て、描いたのだと考えられる。

ところでこの作品の画面構造は、先に触れた初期の構想画『聖アントワヌの誘惑』を想起させる。『聖アントワヌの誘惑』では、画面右上の大きく傾いた樹木は、左下の樹木の幹や右端の裸婦と関連して画面周辺部に円環的な動きを生みだしている。一方、右端の裸婦を含む手前の三人の裸婦は、その動きと同調して捻れるように上方へ向かう動きをみせている。『りんごとオレンジ』における画面周辺部の動きと、それに同調する中心部の三つの器物の動きは、この作品の構造と似通っているように思われる。また、画面左上の聖アントワヌともう一人の裸婦のいるあたりは、あたかも舞台の袖のように奥まっており、それは『りんごとオレンジ』の、皿の後ろから布の切れ目へと重なりゆくりんごの奥行感と対応しているように感じられる。

先にも述べたように、印象主義の影響をうけた後のセザンヌの絵画には、表面的には主観的な感情表現や文学的な主題は現われてこない。⁽¹³⁾しかし、『黒と白の静物』の分析で述べた、極端なものや不均衡なもの、あるいは劇的なものを求めるセザンヌの美意識は、彼の造形感情の中で常に息づいていたと思われる。そしてそれは、見ることによって引き起こされた視点のずれや形の歪みを、構築的な空間表現にむかわせる一つの要因になっていたのではないかと考えられる。

最後に、セザンヌの最晩年、1906年の作品『ヴェリエの肖像』(図16)を見てみよう。

画面には、帽子を被った人物の上半身が側面から大きく描かれている。背景は壁のようであるが、それは植物の色彩を反映させたような暗い緑の色調であらわされている。⁽¹⁴⁾緑の色調の下にはところどころに赤褐色の色斑が覗いており、背景は、この色斑の上に透明感のある緑が重ね置かれることによって描きだされている。そのため、背景には一種の空間的な深さがあらわれているように感じられる。また、人物の周囲には黒い輪郭線のようなものがほどこされている。それは、人物との関係を探るかのように人物全体を繰り返し囲んでいる。

人物の上半身は比較的明るい色調であらわされ、暗い緑の背景から浮かびあがっている。人物

各部には、背景の色調を反映して緑の筆触が置かれている。それは、黄色を基調とした帽子や顔や白っぽい衣服の中で複雑な諧調を作り出している。しかしこの諧調は、必ずしも人物の形を具体的に描き出している訳ではない。特に衣服には、方向性をもつ粗い筆触が塗り残された箇所⁽¹⁵⁾があるかのように色斑的に置かれており、形はむしろ、ためらいつつ探るような黒っぽい線によってあらわされている。頭部は、衣服に比べると緊密に絵具が置かれている。しかし人物の容貌が追究されている訳ではなく、目のあたりは塗り残されたままである。

この作品は、これまで見てきたセザンヌの絵画とはやや趣が異なっているように思われる。ここでは、人物は一種の光を放っているように感じられ、背景とのあいだには強い明暗の対比が生まれている。このような対比は、私たちに、先に見た『黒と白の静物』のような初期の作品を想起させる。しかし、『黒と白の静物』では絵具は流動的に一気に塗られ、それが形のヴォリュームと関わっていたのに対して、この作品では、それは形と結びつくのをためらうかのように、曖昧さを残した筆触で何層にも重ね置かれている。

ここでは人物の存在感は希薄であり、それはむしろ、ある種の空間性を示しているように感じられる。一方、背景は全体にわたって一定の密度を保っている。そのため画面は、周辺部から中心部にむけて、つまり背景から人物のほうへと形づくられたようにみえる。しかしこのような制作の在り方は、一般的な絵画の描かれ方とは逆であろう。そこには、対象をそれ自体ではなく、それを「包むもの」⁽¹⁶⁾によって描きだそうとするセザンヌの意図が感じられる。

ところで、描かれる前の白いキャンヴァスは単なる平面的な物である。それは、描かれることによって空間的なものになってしまう。この作品にみられる塗り残されたような箇所は、絵具が形の周囲から包み込むように置かれて画面平面が空間化されていった結果、残された部分、つまり意図的に絵具が置かれなかった箇所だと考えられる。そこでは画面平面そのものが、空間表現と直に結びついている。

以上、セザンヌの絵画について見てきた。これまでの考察であきらかなように、セザンヌの絵画の変遷にはいくつかの展開が認められる。

『黒と白の静物』や『聖アントワーンの誘惑』にみられたロマン主義的ともいえる感情表現は、印象派の影響によって表面的には姿を消す。しかし、セザンヌの絵画はかならずしも印象主義的なものになった訳ではない。『静物』や『ルイ・ギョームの肖像』の分析でみたように、セザンヌの関心は、光の効果ではなく、色彩をとおしての形の表現にあったと考えられる。形の追究は、必然的に対象各部への視線の集中を招き、それは見ることの曖昧さや不安定さを認識することにつながってゆく。『静物』におけるテーブル後端のずれや『ルイ・ギョームの肖像』にみられた顔面の歪みは、見ることに関するこのような認識が生み出した、画面平面と絵画空間の対立の顕れであったと考えられる。

『女とコーヒー沸し』にも、各モチーフのあいだに、対象に接近して描いたかのような、あるいは視点を移動したかのような表現がみられる。しかし『静物』や『ルイ・ギョームの肖像』におけるこのような表現が、視線の集中にもとづいた、つまり視覚の問題に由来する表現であったのに対して、『女とコーヒー沸し』では、それらは空間を組み立てる表現としてある程度意図的に形づくられている。

『キューピッドのある静物』や『りんごとオレンジ』では、セザンヌの造形意識は見ることの従属性から解放されているように思われる。『キューピッドのある静物』では、モチーフの形態は絵のなかでそれらが占めるべき空間的位置から離れ、画布の表面に近づこうとしている。そ

ここには、奥行感が錯綜し互いに拮抗するような特異な空間があらわれている。『りんごとオレンジ』では、本来見ることから生じた形の歪みや視点のずれといった形態表現が、動勢や構築性を生み出す表現として、画家の能動的な意志によって、いわば自律的に形づくられている。

このように展開してきたセザンヌの絵画は、『ヴァリエの肖像』ではより単一性を強めているように思われる。ここには、空間の対立や結合といった構築的な表現は認められない。対象は、それ自体が描かれるより、周囲から包み込まれるように描きだされており、それはむしろ、画面平面を空間化する手掛かりとして描かれているように見える。ここでは画面平面は、全体として、より空間的な均質性を帯び、より統一的に空間化されている。⁽¹⁷⁾

III

以上、モネとセザンヌ各々にとっての「見ること」について、作品分析をとおして考えてみた。

『積菓』の分析で述べたように、モネが見ていたのは光が大気におよぼす瞬間の有様であった。しかしその有様は、瞬間であるがゆえに、実際には見るという経験によってモネの内部に蓄積された記憶である。制作の過程でモネが見ていたのは、記憶としての自らの感覚、つまりイメージであったといえる。モネは、それを視覚化するために画面にむかっただのである。そこでは、描かれるべき画面は一種のスクリーンであり、モネの映像化されたイメージと画面平面が対立することはない。モネの絵画における奥行とは異なる均質な空間性は、「見ること」(経験)に基づくこのような制作の在り方から生まれたと考えられる。⁽¹⁸⁾

一方、セザンヌが見ていたのは色彩をとおしての形であった。それは瞬間的にとらえられるものではなく、持続的に視線を集中させることによって見えてくるものである。形の追究は、視覚の曖昧さや不安定さを明らかにし、描かれた空間と画面平面とのあいだに一種の対立を生みだしている。見ることから生まれたセザンヌの絵画は、その後、画面空間の意図的な構築へと向かうのであるが、その空間は、モネの絵画のような平面的で均質な空間でも、遠近法のような既成の秩序に即した空間でもない。セザンヌにとっての画面は、見たものが映像として投影される場所ではなく、絵画としての空間の秩序が形づくられる場所なのである。このようなセザンヌの絵画には、「見ること」についての新しい意味が生まれている。

註

- 1) 六人部昭典 「モネ書簡(1890年)における「瞬間性」と『積菓』連作」『美術史』119 Vol. 35, No. 1, 1986 P.19

モネは、現場での写生によって自然の瞬間の有様を描き出そうとした画家である。そのことは、モネ自身が対話や書簡の中で繰り返し強調している。しかし絵はある瞬間を瞬時に記録する機械ではないのであり、その意味では、これらの絵画がアトリエでの時間をかけた追究によって完成されたことと、彼の制作意図とは矛盾しないと考えられる。

- 2) モネの書簡の部分は、前掲論文 1) の六人部昭典氏の邦訳を引用した。P. 26

- 3) モネは1870年から71年にかけて、普仏戦争による徴兵を避け、ピサロ等とともにロンドンに滞在している。この間、コンスタブル、ターナー等、イギリスの風景画家の作品からなんらかの影響を受けたことが推察できる。ただし、ウィリアム・ザイツによれば、ターナー等の影響が1870年より遙かに以前からフランスに及んでいたこと、具体的な影響の痕跡がほとんど認められないことなどから、印象派とこれらイギリス絵画との関連には否定的である。

ウィリアム・ザイツ 辻邦生・井口濃訳 『モネ』 美術出版社 1968 P.88

- 4) 藤枝晃雄 『絵画論の現在—マネからモンドリアンまで—』 スカイドア 1993 P. 24-32
- 5) 前掲書 3) P.92
- 6) ジョン・リウォールド編 池上忠治訳 『セザンヌの手紙』 筑摩叢書99 筑摩書房 1967 P.239
- 7) 前掲書 6) P.241
- 8) 東慶太郎 「セザンヌの絵画の空間について—四つの作品の形態表現をめぐる—」 『愛媛大学教育学部紀要第Ⅱ部人文・社会科学』第21巻 1989 P.31-32
- 9) 前掲論文 8) P.29-31
- 10) 前掲論文 8) P.32-34

- 11) マイヤー・シャピロによれば、この作品にはいくつかの対比的な意味が含まれている。バロック的な「キュービッド」の像とりんごの組み合わせは、動的なものと静的なもの、あるいは英雄的なものと平凡なもの、生命的な形態であるが無機質なものと単純な形態であるが生きたもの、白いものと色彩のあるものといった関係が想定できる。また、テーブル上のこれらと背景の画中画との間には、現実のものと描かれたものという関係が生じている。そこにはまた、初々しい現実の「キュービッド」の像と瑞々しいりんごのある前景に対する、描かれた「皮を剥がれた男」の像と色褪せたりんごのある背景という関係も成り立つかもしれない。

りんごや玉葱を生の実の存在（自然）と考えれば、「キュービッド」の像は現実ではあるが人工的なもの、画中画のりんごは描かれた自然、「皮を剥がれた男」の像は人工的につくられたものがさらに描かれたものといった、自然から遠ざかってゆく段階が示されているとも考えられる。

このような意味付けは、絵画の構造とは直接関係しないが、文学的な傾向を示す初期の作品群との関連を想起させる。

マイヤー・シャピロ 黒江光彦訳 『セザンヌ』 美術出版社 1962 P. 100

- 12) 前掲論文 8) P. 34-36
- 13) 因みに、藤枝晃雄氏の『絵画論の現在』には、『聖アントワヌの誘惑』の右下に描かれた炎の上に座る裸婦は、男性のようにも見え、その炎は両性具有性を暗示しているという説が紹介されている。

前掲書 3) P.69

また、この主題は古くから絵画の題材として用いられたものであるが、ギュスターヴ・フロペールの同名の小説をセザンヌが読んでいた可能性もある。

池上忠治 『セザンヌ』 現代世界美術全集3 集英社 1969 P.112

- 14) 同じヴァリエをモデルにした作品のうち、『庭師』と題された作品は、全身像であることと正面から描かれていることを除けば、衣服やポーズは『ヴァリエの肖像』と同一である。このことから、この二点はほぼ同時期に制作されたと推測できる。また『庭師』では、背景は蔦のような葉の繁った壁である。『ヴァリエの肖像』の背景の色調は、周囲の植物を省略、あるいは単純化した表現であるとも考えられる。
- 15) この作品には、正確な意味での塗り残しはわずかし認められない。色彩の関係からそのように感じられる箇所があるが、そのほとんどは下層に置かれた絵具の色であると思われる。
- 16) セザンヌは、1905年のエミール・ベルナル宛の書簡の中で、つぎのように述べている。
……物を包むのは反映であり、全体的な反映によって光は包むものとなる……

前掲書 6) P.250

この「包むもの」ということばは、モネの「周囲を包むもの」と同じであり、当時使われていた絵画に関する用語であったと思われる。

前掲論文 1) P.21

この作品にみられる、周囲から対象を包み込むような表現は、見ることに関するこのような認識にもとづいてなされたのではないかと考えられる。

- 17) このような空間の統一性は、『サント・ヴィクトワール山』のような晩年の風景画にいつそう顕著である。この点については、風景画を中心にあらためて考えてみたいと思う。
- 18) この稿では直接ふれなかったが、モネの代表的な作品群である『睡蓮』の連作は、モチーフ自体が平面的であることにおいて特異な絵画である。モネがこのようなモチーフを描いたことは、彼の絵画の空間構造を考える上で示唆的であるように思われる。このほか、平面性に関係すると思われるモネの絵画の特徴として、やはり水をモチーフにした作品にみられる対称性などが考えられる。これらの点に

ついては、稿をあらためて考えてみたい。

参 考 文 献

- 藤枝晃雄 『絵画論の現在—マネからモンドリアンまで—』 スカイドア 1993
六人部昭典 「モネ書簡（1890年）における「瞬間性」と『積葉』連作」『美術史』119 Vol. 35, No. 1,
1986 P.15-27
稲次保夫 「眼に見える世界について—フェルメール・モネ・セザンヌの絵画に即して—」 『愛媛大学教
育学部紀要第Ⅱ部人文・社会科学』第20巻 1988 P.19-32
ジョン・リウォルド編 池上忠治訳 『セザンヌの手紙』 筑摩叢書99 筑摩書房 1967
中鉢敦子 「セザンヌの視覚」『美学』47 Vol. 12, No. 3, 1961 P.39-42

〔後 記〕

この稿を成すにあたって、本学の稲次保夫氏（美術理論・美術史研究室）から貴重な助言を頂戴した。記して感謝の意を表します。

(1997年4月30日受理)



図 1



図 2

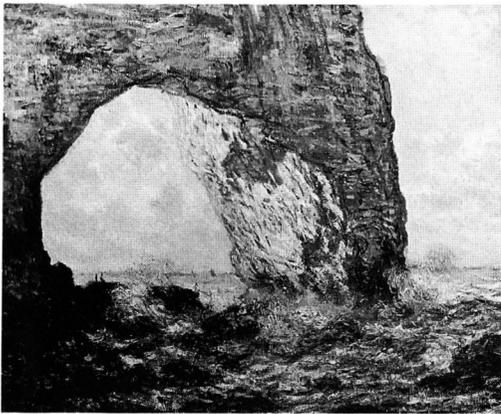


図 3



図 4

図 1 モネ／サン・タドレスのテラス 1866年 カンヴァス 油彩 97.8×129.5cm

図 2 モネ／庭の女たち 1867年 カンヴァス 油彩 255.0×205.0cm

図 3 モネ／エトルタの断崖 1883年 カンヴァス 油彩 65.4×81.3cm

図 4 モネ／チューリップ畑（オランダ） 1866年 カンヴァス 油彩 65.5×81.5cm



図5



図6



図8

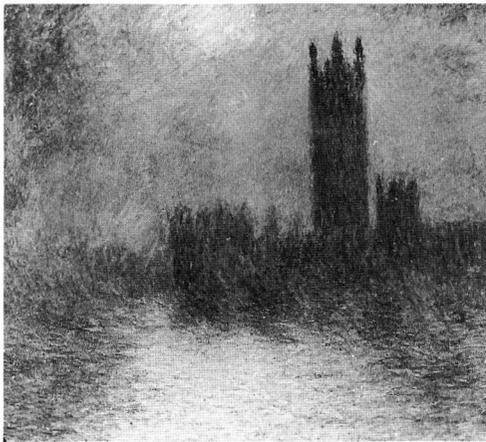


図7

図5 モネ／日傘の女 1886年 カンヴァス 油彩 131.0×88.0cm

図6 モネ／積糞 1891年 カンヴァス 油彩 74.9×94.0cm

図7 モネ／ロンドン，国会議事堂，霧の中の太陽 1904年 カンヴァス 油彩 81.0×92.0cm

図8 モネ／印象・日の出 1872年 カンヴァス 油彩 50.0×65.0cm



図9

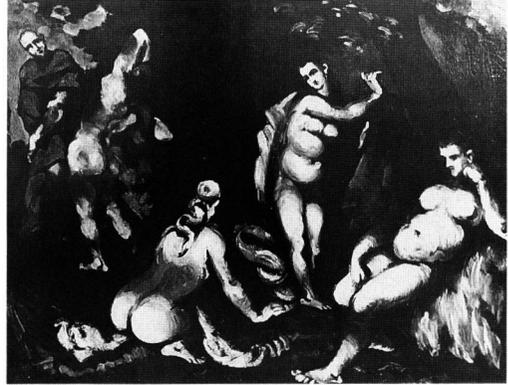


図10



図11



図12

図9 セザンヌ／黒と白の静物 1871-72年 カンヴァス 油彩 63.0×80.0cm

図10 セザンヌ／聖アントワーンの誘惑 1867-70年 カンヴァス 油彩 57.0×76.0cm

図11 セザンヌ／静物 1879-82年 カンヴァス 油彩 60.0×73.0cm

図12 セザンヌ／ルイ・ギヨームの肖像 1879-82年 カンヴァス 油彩 55.9×47.0cm



図13

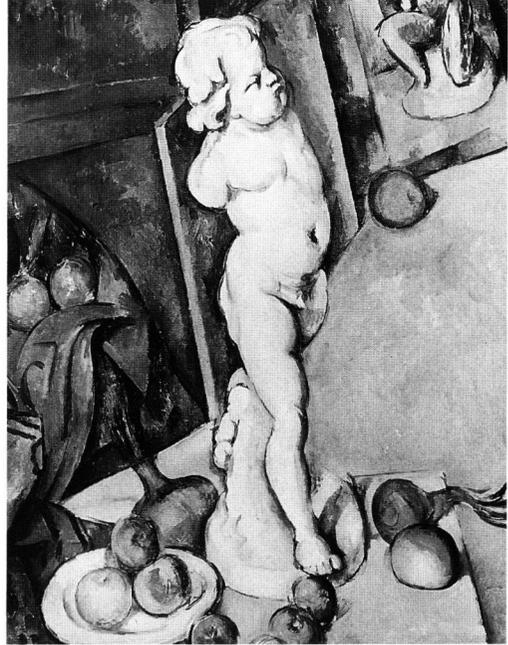


図14

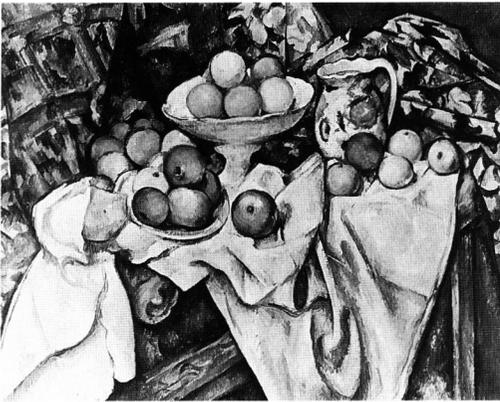


図15



図16

図13 セザンヌ／女とコーヒー沸し 1890-94年 カンヴァス 油彩 130.5×96.5cm

図14 セザンヌ／キューピッドのある静物 1895年 カンヴァス 油彩 71.0×57.0cm

図15 セザンヌ／りんごとオレンジ 1895-1900年 カンヴァス 油彩 74.0×93.0cm

図16 セザンヌ／ヴァリエの肖像 1906年 カンヴァス 油彩 65.0×54.0cm