

服部 知文

(高知大学文理学部哲学研究室)

はじめに

セザンヌが、南フランス、プロヴァンスのエックスに、その67年の生涯を閉じたのは、1906年10月22日であって、1956年は丁度、歿後50周年に当る。現代の絵画は、実に多くのものを、この画聖に負っている。今、セザンヌについて顧ることは、けっして意義なしとしないであろう。

しかし、この小論を発表するにあたって、はじめに断っておかねばならぬことは、この小論が、筆者の意図する「思想史としての近代絵画史」の一部をなすものであることである。近代絵画の歴史を、思考方法の歴史として眺めることにより、近代精神史の一つの投影を絵画史に見ようとするものであり、それにより、近代絵画の意味するものを、出来るだけ合理的に理解しようとするものである。したがって、本論の叙述も、3部から成り、Iにおいては19世紀絵画史全般の概観を述

べ、ことにセザンヌをも含めて、広い意味で印象派といわれるものの含む、諸傾向の区分を明かにしつつ、セザンヌとの連関を考察し、IIにおいてセザンヌの造形精神と、その根本に指向するものを思想史的に考察し、IIIにおいて、セザンヌの画歴を追いつつ、その絵画的形成の過程を述べた。なお別表において、セザンヌとその時代を同じくする作家の年表を附加えて、参考に供した。

もちろん、このような企ては、多くの精密な原色の図版を付けて説明するところがなければならぬのであるが、学術研究報告の一部として発表する都合上、図版の類は一切省略せざるを得なかった。

もし画集なり、図版なりを併せて参照していたければ、筆者として非常に幸いである。

I

19世紀の絵画の理念を20世紀のそれから分つ分水嶺のごとく、近代の絵画史に一頭地を抜いてそびえるものが、セザンヌ(Paul Cézanne, 1839-1906)である。20世紀の絵画はセザンヌによって打ちたてられたものの展開であるといっても差支えない。

19世紀絵画史における劃期的事件は、モネー(Claude Monet, 1840-1927)等による印象主義の確立であって、その第1回展覧会は「無名芸術家協会展覧会」(L'exposition de la société des artistes anonymes)と名乗られて、1874年バリの写真館ナダールを借りて開かれたのである。それまでの19世紀前半の絵画の代表的なものは、アングル(Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867)の古典主義と、ドラクロワ(Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1778

-1863)の浪漫主義であった。これらの相対立する二つのものは、それぞれ、古典古代に主題を求め、厳密なデッサンによる均衡のとれた形体を丸味をもったデッサンにより、純粹造形として形成することにより、あるいは東方世界のエグゾティスムとか中世の伝説に主題を求め、伝統とは異質なものに、また豊かな色彩を鋭い明暗の対立のうちに用いて、主観の激情を表現することにより、17世紀のプッサン(Nicola Poussin, 1594-1665)から18世紀のダヴィッド(Jaques Louis David, 1748-1825)に受継がれて来た絵画の伝統を更新したものであった。そして、その根底をなしたものは、古典主義にあっては近世の合理主義とその一応の完成としての啓蒙主義であり、またその克服を指向した浪漫主義に外ならなかったのである。

このような19世紀前半の絵画も、1840年代の末期には浪漫主義の克服として現われるクールベール(Gustave Courbet, 1819-1877)の写実主義ドーミエ(Honoré Daumier, 1808-1879)の自然主義によってとって代られる。1848年には2月革命の結果、フランスはルイ・ナポレオン(Louis Napoleon)が大統領となり、当時産業革命の進行にもなって成長して来た一般市民層および小市民層を根底とするブルジョワ社会としての新しい発展に乗出すのである。そして、近代的生産機構にその成果を誇示する自然科学の方法は、写実主義として、単に自然の解釈、利用、征服の方法に止らず、文学、絵画の領域にまでおよぼされ、その対象の分析的認識は、自然現象からさらに人世全般の事象を、あたかも自然現象を取扱うごとくに、分析的に認識し、主観による空想、理想の混入を完全に排除した即物的(sachlich)な態度を要求した。ここに絵画は、このような科学的な即物的な対象把握の方法と同時に、いまや1789年の革命の後、第二帝制を経て第二共和制に至って急激に社会の主導力となろうとした庶民階級の、日常現実的な世界をその主題として要求するに至ったのである。

近代自然科学的方法の意識と、近代庶民意識の上にあきすかれたクールベール、ドーミエの絵画は、マネー(Eduard Manet, 1832-1883)によってさらに更新されるのである。マネーは、その画面に明暗のトーンを基調とする色付けを加えることにより、旧来の暗い画面を一躍、「外光」の意識のもとに移すことにより、完全に、19世紀前半の絵画理念と絶縁するに至るのである。そして、マネーにおいて、方法としての写実に加えられたものは、「外光の意識」の他に、画面の装飾的(pittoresque)な構成であった。これは、単なる客観描写に止まらず、画面の創造的な構成を意味するものであって、画家の主体的な意識における創作がここに行われるに至るのである。1863年、落選者サロン(Salon des refusées)に出品されたマネーの「草上の昼食」は、まさにこのようなものとして、すなわち、個々のフォルムを形造る上で方法としての写実と、外光の意識とビトリスクな構成をもって、旧来の絵画の様相を一変するに等しいものであった。そこには、当時のヨー

ロッパ文明世界の中心に君臨したパリ市民の洗練された趣味と、時代意識が表白されていたのである。

このマネーを中心に、のちに印象派(Impressionistes)と呼ばれる人々が集まった。モネー(Claude Monet, 1840-1927)、ピサロ(Camille Pissarro, 1830-1903)、シスレー(Alfred Sisley, 1839-1899)、ドガ(Edgar Degas, 1834-1917)、ルノワール(Pierre August Renoir, 1841-1919)、セザンヌ(Paul Cézanne, 1839-1906)等である。これらの人達は、マネーの示した新しい絵画理念を追求することによって生れたキャフエ・ゲルボワ(Café Guérbois)のグループであって彼等を支持する者としてゾラ(Emile Zola, 1840-1902)が加わった。ゾラはセザンヌの中学校時代以来の友人であり、ゲルボワのグループに加わると同時に、従来の新しい絵画を、新聞の美術批評において支持したのである。セザンヌをマネーに引合わせたのもゾラである。

1870年の普仏戦争、それに続くパリ・コングレッションの騒動の後、このグループは再び集まって当時の第三共和制初期の反動時代に、1874年、モネー、ピサロ、シスレー、ドガ、ルノワール、セザンヌ等30名の進歩的画家は「無名芸術家協会展覧会」を開き、反アカデミズムの立場を明かにして、マネーの開いた新しい絵画の道を前進させるのである。これが、後に「印象派展覧会」といわれるものの第1回の旗上げに当るのである。

しかし、これらのグループの中には、おのずからそれぞれの異った傾向の区別があるのであってまずモネーはサロン(Salon officielle)に対する野心を捨てきれず、印象派運動の外に止まって、直接出品参加することはなかった。純粹の印象派といわれるのは、モネー、ピサロ、シスレー等に止まるのであって、ドガ、ルノワール、セザンヌはもちろん、後にこの印象派展覧会に参加するゴッホ(Vincent van Gogh, 1853-1890)、ゴーギャン(Paul Gauguin, 1848-1903)を含めての後期印象派(Post-impressionistes)、および新印象派(Néo-impressionistes)といわれるスーラト(Georges Seurat, 1859-1891)、シニャック(Paul Signac, 1863-1935)にも、またドガの影響のもとに現われたロートレック(Henri

de Toulouse-Lautrec, 1864-1901) にも、それぞれ独自の傾向が存在したのである。

これら広義の印象主義者の中に、その傾向を等しくするものを区分し、それぞれの傾向について略述し、それがセザンヌにおいて、いかに綜合統一されるかを、つぎに述べなくてはならぬ。

モネーにおいて確立された印象主義は、クールペー、マネーを通じて流れる写実主義の精神を徹底化することにより、まず対象描写にあたって、非選択的態度を明かにし、自然のいかなる一隅にも美を発見し、その瞬間的な姿をとらえようと試みるに至った。したがって、作品は旧来のような構図上の構成を止めて、クロッキエの形をとり、技法においても平塗りに代って、タッチを分割して、線、矩形、コマの形のタッチにより、迅速に描き上げられて行った。また、このような写実精神は、絵画を室内の制作から解放し、戸外で、外光のもとで直接自然を凝視し、自然に学ぶことを教えることとなり、物象の色彩を光に還元して観察させ、ここに固有色 (ton pur) の否定が行われるに至った。物象の色彩は、プリズムによって分析された太陽光線の純粋色の複合であり、光が物象に色彩を与え、また光の変化により物象の色彩も変化すると考えられた。したがって、それ自体としての暗影部は存在せず、影は色彩を欠いた黒の部分ではなく、光の低い、青の部分であると考えられ、旧来の黒または褐色に代って、コバルト・ブリュー、あるいはウルトラ・マリンが用いられるに至ったのである。かくして、モネーにおいては、画面は刻々に変る自然の姿を、その瞬間的な姿において、分割された純粋色のタッチによって描かれているのである。

このような印象主義の根底を支えているものは、近代の自然科学精神であって、ヘルムホルツ (Hermann von Helmholtz, 1821-1894) の光学理論の絵画への適用を行うことによって、太陽光線の分析と、その分析によって得られた純粋色の組合せによる物象の色彩の、発見的な構成という、いわば分析・綜合という自然科学的実験の方法を絵画の色彩構成に適用するものであった。それはまた同時に、旧来の絵画のもった、主題的意味あるいは理念を排除して、即物的な写実を徹底することにより、クールペー、マネーによって開

かれた新しい絵画精神を確立したものである。このような絵画の世界における革命は、フランス第三共和国の成立とともに、その主導権を収めたブルジョワジーの政治的革命精神との結合にその意識的根底をもつものであった。ここに絵画は庶民の世界を、その生活感情の下に描くものとして現われて来たのである。モネーによって打樹てられた、このような印象主義は、その追隨者たるピサロ、シスレー等によって、その後の人々に受継がれるのであるが、その純粹理論的な発展は、スーラー、シニエックの点描法 (Pointulisme) による新印象主義によって行われたのである。モネーとともに、印象派の成立に力をつくしたドガ、ルノワールは、むしろ印象派の一つの修正としての道を歩いたのである。

ドガはアングル以来の伝統的な古典主義のフォルム・デッサンを基調とする「線」の画家でありまたルノワールは構成一コンポジションに古典主義の格調を求めた。この二人は、印象派に欠けたデッサンと構成の骨格を、古典主義の精神を通じて恢復したものであって、この古典主義的精神はスーラーの点描法にも受継がれるものであった。

新印象主義者といわれるスーラー、シニエックの求めたものは、印象主義の科学性を徹底さすことであって、それはタッチの分割を純粋色の点 (point) にまで徹底し、構図、フォルムについては精密な数理的構成と、全体と部分、人物、点景物の遠近関係の比を規則正しい比率によって割出し、ことにギリシャ以来の「黄金分割法」を盛んに採容れることとなった。ここにスーラーがみづから云うような「芸術とは調和である」という世界が生れて来るのである。しかしながら、新印象派の限界は、このような科学主義に立脚することによって、印象派の創出した新しい視覚空間を実現しながら、いまだ機械観的な対象の把握にまで到達しなかった点にある。ここに印象主義を超える道があるのであるが、それはセザンヌによって、始めて達成されるものであった。

上述した人達、印象派、ルノワール、新印象派のいづれにおいても、印象派が打ちたたてた自然の客観的な描写と陽光のもとにおける自然の雰囲気をつえようとする立場は変らなかつた。ただドガのみは、自然の風景にも、外光にも関心を示さな

かったが、客観的描写、室内の雰囲気表現というその写実態度においては同じものをもっていった。しかし、ゴッホ、ゴーギャンに至って、このような自然の客観的観照、把握を越えて、むしろ逆に、自然自を己の主観的な感情に基いて解釈し、変革して表現しようとする態度が現われて来るのである。ここに印象派とは質の異った絵画精神をわれわれは見るのである。ゴッホを導いたものは母国オランダの素朴な農民の精神であり、ゴーギャンにあっては、文明以前の素朴な生命の神秘的響きに対する憧憬であった。この二人は、印象派とそれ以後の人々が、19世紀後半の文明社会を肯定する立場に立ったのに対して、むしろ、そのようなものを否定し、自己の内なるものの具象的表

現として作品を成立させたのである。ここにゴッホ、ゴーギャンの主観主義的な立場があるとともに、彼等はそれぞれに特異なフォルムとタッチをもって、対象の色彩に係りない自由に扱われた、強照な色彩のコントラストに輝く作品を生むのである。

上述のごとく、ほとんど時代を同じくして、多くの優れた作家により、目ざましい作品が生まだされていた時代に、セザンヌは徐々に自己の作風を形成して行くのである。(別表の年表参照)それは多くの支流を集めて流れて行く大河にもたとえられるであろう。つぎに、セザンヌの絵画の理念と、その形成の道程を述べることにする。

II

セザンヌが究極的に目指したものは、自然の本質的な把握であった。純粋な視覚対象としてとらえられる自然を凝視し、考察して、自然の根底にある実在に迫ろうとしたのである。そこへ至るまでには、セザンヌも多くの先人、同時代人の影響を受けるところがあった。若い時は、主題にもタッチにもドラクロワの浪漫主義を受継ぎ、つぎにクールベ、ドーミエの色調に倣い、後にキャフェ・デルボワのグループに交り、中でもピサロの影響のもとに印象主義の洗礼を受け、みずからも初期の印象派展覧会(第1回および1877年の第3回展覧会)に作品を送り、しかもなお、印象主義とは質を異にする自己の本質に目ざめて、印象主義を克服し、現代的な絵画の理念を、その全生涯をかけた多数の作品において証示したものがセザンヌである。セザンヌのこのようにして形成されて来る作品の特質は、その技法についていえば面(plan)による構成と、形態のデフォルメーション(déformation-歪み)によるレアリゼーション(réalisation-表現)であり、それらを支えるものは徹底した写実主義の精神と非文学性である。「印象派の画に、美術館の芸術のごとく、堅牢な永続性を与えねばならぬ」とはセザンヌの有名な言葉である。そして、ここにセザンヌ67年の生涯を賭けた努力の目標もあったのである。その初期においては、ドラクロワの主題、クールベ、

ドーミエの色調の影響のもとにあり、ヴェネチア派、バロック芸術の彫刻、グレコのアールムを研究し、ルーベンス、ブウサンから構図と骨組を学び、後にピサロとの交友を通じて印象主義の写実とタッチを学ぶにおよんで、ようやくセザンヌの目指すものが明確になってくるのである。

セザンヌが印象派から受取ったものは、印象派における絵画の視覚的な考え方であった。視覚現象としての絵画の取扱い方であった。色彩と形態(フォルム)を不可分のものとし、線状の分割されたタッチによる小さな面の集合によって肉付けすることにより、立体を構成する彼の技法は、ピサロを通じて印象派の技法を採容れだしてから行われるものである。これは、面により空間を解体し、再構成するものであり、自然を構造的に分析することによって把握し、それを改めて画布の上に再構成するところまで推し進められた。ここにセザンヌの近代意識をわれわれは見るのであって彼において自然の機械観的把握が成立するのである。

しかし、印象派が外光を追うことに急なあまり物体の固有色を否定し、外光の変化によって、刻々に変る自然の色彩的变化を追求したのに対し、セザンヌはそのような自然の「表面の表情」や「雰囲気」をとらえることに満足せず、自然の内部にあるもの、自然の本質をとらえようとしたの

である。「円錐、円球、円錐によって自然を描くこと」という周知のセザンヌの命題は、このような、自然の構造的な本質に迫ろうとするセザンヌの造形態度を物語るものである。これは、円筒、球、円錐という要素に自然を分析し、それらの要素を用いて自然を再構成することであって、このような機械観的な自然の構成的表現は、自然をその本質に基いて統一的に再構成することを意味するものであって、自然に「秩序」を与えることである。そして、このような自然の統一的再構成にあたって用いられたものが、デフォルメーションである。このようなデフォルメーションを通じての自然処理は、自然の表面的な模写でなく、すでにゴッホ、ゴーギャンについて述べた主観主義的傾向であって、自然を人間の意志に従わせるものであり、その意味で近代の自然科学の精神と同じ地平に立つものである。デフォルメーションの方法は、彼がバロココの彫刻、グレコの作品等から学んだものであるが、自然を統一的に表現するためには、細部を捨て、その本質を単純化するために必然的に行わねばならなかったものであって、このようなデフォルメーションを通じて、セザンヌの対象の表現—リアリゼーションは遂行されたのであって、後年の野獣派 (Les Fauves) におけるデフォルメーションの原理もゴッホとともにセザンヌに出るものであり、また立体派 (Cubisme) における自然の立体的処理とデフォルメーションも、その出発点ここにもつのである。

上に述べた「面」による自然の構成と、表現におけるデフォルメーションは、すでにセザンヌが印象主義から離れていることを示すものである。しかし、彼に色彩とフォルムを別々に考えさせなかった点において、また彼に光—色彩—形態の連関に注目せしめた点において、印象主義の理論的影響は大きいものがあつた。したがって、セザンヌは固有色を否定した印象主義の立場から単に離れたのではなく、それを克服して、さらに進んだのであって、彼は、光によって物象の色彩は変化するが、それは物象の固有色を否定する理由にはならないとし、光によって変化する色彩と、そのような色彩の変化の中に、いわば公約数的に認められる色彩をその物象の固有色とし、変化するもの

と、変化を通じてその根底にあるものとの調和を求めたのである。ここに、色彩が調和を得るに從って、デッサンはより明確化すると考えられ、フォルムは色彩であるとする印象派的な考え方と相俟って、フォルムの輪郭線を否定することになった。これは同時に、印象派全般に、なかでもゴッホ、ゴーギャン、ロートレックに強い影響を与えた日本の浮世絵版画の影響も、セザンヌにおいては全く顧られなかったことを示すものである。ゴーギャンにおけるがごとく、フォルムを線でかこみ、フォルムの奥行を消して、色面によって組立てることは、セザンヌにおいては到底受容されるところではなかった。ゴーギニスムを指して「絵画ではない、影絵である」とまで評させているのである。

自然を面によって解体し、自然をもっとも単純なフォルムにおいて再構成するにあたって、セザンヌは自然を統一的階調 (passage) をもった無数の小さな色彩の面として取扱い、ここに自然の空間的表現を確立しようとしたのである。彼がこのような方法によってとらえようとしたものは、自然の本質であり、リアリテ (réalité) であって、しかもそれを純粋な視覚現象として、造形しようとしたのである。

セザンヌの絵画は、この点から、終始一貫写実主義と、それに伴う非文学性を支柱にしているのである。モネー以来、印象派の背骨をなした写実主義の精神と文学性の排除による純粹造形性の探求は、セザンヌによって、上述の方法を通じて、さらに発展せしめられたのであり、ここにセザンヌが現代の絵画に直接生き、つながるものをもつのである。ゴッホ、ゴーギャンの主観主義、あるいはワルドン (Odilon Redon, 1840—1916) の超現実主義 (Sur-réalisme) が持込んだ文学性はセザンヌにおいては厳しく排除されているのであるが、これこそ、20世紀の絵画の出発点に外ならない。しかし、セザンヌの写実主義は、自然の外面的な姿をとらえることに満足せず、自然の中にあるその本質の把握、自然の構造的把握と表現が執拗な自然観察と思索を通じてなされたのである。「自然だけでは不十分だ。熟慮が必要である」という彼の言葉が端的に物語るものは、自然を

視、自然に習うと同時に、その本質をとらえ、表現せんとする彼の造形精神である。このような自然の構成的表現、セザンヌの言葉によると「レアリザション」は、画面における統一と秩序を意味するものであり、そのために、セザンヌは静物の配置によって、画面の構成の探求を反覆して行ったのである。自然の風景も人物も、彼の作品とその実景を比べると、セザンヌの「デフォルマシオン・レアリザション」の跡を明白に知ることが出来るが、しかし風景にしても、人物にしても、それらのものはともにわれわれにとっては、まず与えられたものとして、一定の所与性 (Gegebenheit) をもつが、静物はその配置、構成において、まったくわれわれの自由であるし、静物—Nature morte—である故に、変化することもな

い。ここにセザンヌが静物により画面の構成を求めた理由がある。

観察と熟慮を重ねて、一つのタッチを下すのに15分もの熟慮を要したとまで伝えられるセザンヌが求めたものは、すでに述べたように、自然の本質の姿であり、また画面の構造的な、色彩的な調和であった。初期の厚く盛り上げられた絵具のパートも、1880年頃からは薄くなり、出来るだけ最初のタッチが残されるようになる。一つのタッチに全生命を打込んで苦作が続けられるのである。そのようにして出来たものが、統一と秩序をもち、色彩の調和に輝くセザンヌの画面である。

以上においてセザンヌの絵画の本質的なものについての概説を終って、つぎに彼の生涯の跡を、その画歴とともに辿ることとする。

セザンヌの生涯と画歴を顧るとき、大体3期に分って考えることが出来る。

第1期 印象主義の影響を受けるまでで、1870年頃までである。

第2期 印象主義の影響が画面に見られる時代で、1872年頃から1880年頃まで。

第3期 それ以後の完成期で、印象主義の影響を徐々に脱して、セザンヌの本質的なものが完成する時期である。

上述のような区分も多分に便宜的なものであって、セザンヌにおいては、ある時期を境として画面が一変するというような急激な変化もないし、また作品も長い期間にわたって加筆、補正されるので、的確にその完成の年をあげることは困難である。

セザンヌは1839年、南仏のエックス (Aix-en-Provence) に生れたが、1852年エックスのブルボン中学校に入る。中学時代は一年下にはエミール・ゾラが居り、1886年まで続く友情が始まる。この友情によって、後にセザンヌはパリに出てからゾラを介してマネーを知り、キャフエ・ゲルボワのグループに加わるのであるが、ゾラにはセザンヌの描くものは遂には完全には理解されなかった。

1861年、すでにパリに出ていたゾラの誘いと、

やっとのことで得た父の許しに勇躍、画家を志してパリに出て、アカデミー・スイスに通うが、パリの生活に失望して、翌年9月エックスに帰り、父の銀行を手伝う。その間ジャ・ド・ブウファン (Jas de Bouffan) の父の別荘の壁に「四季」と題する壁画を描いた。

1863年、再びパリに出て、官立美術学校を受験したが落第し、アカデミー・スイスに通う。ここでピサロ、ギョーマン (Jean Baptiste Armand Guillaumin, 1841-1927)、ギュイメ (Antoine Guillemet, 1843-1918) を知り、ついでマネー、ルノワール、モネーに近づくようになって、キャフエ・ゲルボワの集会にも参加するようになる。この年にマネーの「草上の昼食」が落選者展覧会に出される。セザンヌはマネーの作品には敬意を払ったが、都会人のマネーとは氣質的に合わなかった。

以上述べたところは、画家セザンヌが現われるまでの前段階であるといつてよかろう。以下において、前に述べた時代区分を追って行くこととする。

第1期

1860年の作品「パリスの審判」、1864年の「饗宴」、1867年の「誘拐」等の初期の作品は、主題においても、顔面の細部を欠いた、広く強いタッ

チによる対象の構成においても、ドラクロワ、ドーミエの影響が見られ、中の人物は丸味をもったフォルムで描かれている。1866年「ナボリの午後」、「婦人像」(La femme à la puce)の二点をサロンに送るが、落選する。以後毎年、サロンへ作品を送るが落選を繰返すのである。

1865年には「ドミニク小父さん」が作られるが、色調においてはクールベ、ドーミエの影響のもとにあり、絵具のパートを厚く盛上げた荒削りのタッチと、明暗の強烈な描法は、セザンヌの激しい気質を示すものようである。この頃セザンヌはアカデミー・スイスに通うとともに、ルーヴルに毎日のごとく通い、スペイン派、ヴェネチア派の作品を研究する。1868年に出来た「画家アンブレールの肖像」になると、絵具のパートはまだかなりの厚味をもっているが、絵具を鏝で押える技法は捨てられている。

この後から、マネーの影響が顕著になってくるのであって、1869年-70年の作品「草上の昼食」は、マネーの作品と同じ標題であるが、画面は総体に暗く、卓布、人物のシャツ、雲の一部に白が強調されて、強いコントラストを見せている。人物のフォルムは依然として丸味を持った初期と同じフォルムで、その配置、構成は三角形をとっている。これより急速にマネーの作風への接近が行われ、同年の作「黒い振り時計」に至ると、室内に光が差し込み、暗影部の黒、背に對し、垂れた白い卓布と、光と影のコントラストが明確に出され、質量感、奥行きを見せ、卓上に置かれた大貝形のバター壺の口には赤が配されて絵画的効果を強めている。1872年頃の「モデルヌ・オランピア」、「花と花瓶」になると、人物は丸味をもった今までのフォルムではあるが、室内の明るさが増し、光が溢れるようになる。

第2期

1870年に普仏戦争が起り、セザンヌは戦禍を避けてエスタック(L'Estaque)に移る。翌年、休戦とともにパリに帰るが、1872年、印象派の後援者ガシエ(Paul Gachet)のすすめにより、オーヴェル・シュル・オワーズ(Auvers-sur-Oise)に移り、翌年も同地に留った。このとき、近くのポントワーズ(Pontoise)にはピサロが居

り、後に同宿して勉強したが、当時ピサロは印象主義を始めた頃であり、ピサロが線状の分割したタッチを用い、自然の観察を強調するのに影響され、セザンヌの画風もピサロに近ずき、自然への接近が始まる。すでに1866年、ゾラ宛の手紙に「アトリエの内で描いた画は、いづれも外光で描いた画に到底かなわないと思う……故に僕も、外光のものしか描かないと決心すべきである」(里見勝蔵、セザンヌ研究、アトリエ、318号、P12-P22による)と述べ、外光への関心を示しているが、ピサロとの共同研究は、この外光への接近を実行に移させるのである。

1872年-1873年に「首吊りの家」、「オーヴェル街道」が製作され、この頃から、独特なタッチをもって、セザンヌの本格的な仕事が始められると考えられる。印象主義の影響のもとに、タッチは分割され、明暗のコントラストは前期に較べて弱められてはくるが、何よりも「首吊りの家」も「オーヴェル街道」も自然を普通の視覚から忠実に眺めるとともに、純粋な造形性を求めているのであって、そこには劇的な構成も、物語的内容、寓意も存在しない、即物的な作品形成が行われているのである。タッチは幾度も重ねられて、絵具のパートは依然厚いが、油気の少い、かさかさした感じのものになっている。

さらに、「首吊りの家」を例にとって述べるならば、前期のドラクロワ、ドーミエの影響による太い線の輪郭、タッチの作る表面もなくなり、直線的ないわゆる「セザンヌの線」が現われ始める。壁、煙突の上部、道にはバレット・ナイフの跡が見られ、種々の色彩をもった表面の丸味は、密接に平行させた短い線状のタッチを並べて作られ、タッチは多く右上りの斜めに並べられている。路傍の草、屋根は短いタッチを打付けることによって表現され、樹木は平行線をなして垂直に、屋根、窓の水平線とともに幾何学的図形をなしている。画面においては、風景の細部は省略され、窓、戸口は閉ざされたごとくに青味を帯びた一色で塗りつぶされ、カーテンも欄干もない。またこの風景には点景の人物もない。この点景物を欠ぐことは、セザンヌの風景の特徴であって、例外的に点景物をもった風景画は「坂道」(1867年

水彩)に2-3人の小人物, セエヌ河の風景を描いた1880年の作品に馬車, 人間, 船等を入れ, 1885年の「水辺の別荘」に小舟に乗った人物が描かれているぐらいのものであろう。

この「首吊りの家」, 「オーヴェル街道」の二作は1874年の「無名芸術家協会展覧会」(第1回印象派展覧会に当る)に出品されたのであるが, 世人の注目を引くどころか, 「首吊りの家」を買ったドリア伯爵(Comte Doria)は鑑識眼を疑われ, それまでの鑑識家としての名声を落すことになったといわれるぐらいであった。

1877年の第3回印象派展覧会にも「ヴィクトル・ショケの肖像」, 「水浴人の休憩」等16点を出品したが, その後印象派展覧会への出品は行われない。この時代は, エックス, バリ, エスタック, マルセイユと居るところを変えて制作が続けられ1880年にはオランダ, ベルギー旅行が試みられた。

1878年の「ジャ・ド・ブウフェンの池」を見るならば, 手前, 中央にほとんど垂直に立つ樹木は葉を失った枝を左右に, しかも直線状に描かれ, 遠景の樹木もこれに平行し, 二軒の家は屋根, 軒の線を樹木に対して水平に, 樹木と平行線をなして立っている。中央の家に3つの窓が暗く塗られ, 右から左へ, 平行線を描きながら, 道と草地が縞をなして爪先き上りに走る。池のすぐ向うには, 石垣らしく矩形の石材が縦横の線を見せて並び, 池には中央の樹木と2軒の家が逆さに影を映し, ここにも垂線と水平線の交錯を見せる。自然を彼独自の線によって分析し, 単純化して組立てているのである。1879年-81年の水彩「メダン城」においても, この垂線と水平線による構図は見られ, 樹木の葉, 堤には右上りの斜めのタッチを平行に並べ, 彼の特徴ある色調の変化のあとを明かに示している。

また, この時期に, 晩年に繰返し制作される「水浴図」が生れ, その基本的な構図を示している。両側の樹木で梯形を組み, その中に三角形をなして3人の裸婦を配し, 斜めのタッチが目立つ。後年の「水浴図」も人物の数こそ異なるが基本的構成はこれと変るものではない, またセザンヌは「水浴図」にかぎって, 裸婦のデッサンをアカデミー・スイス時代のもので間に合わせ, ひたす

ら構成の探求を行ったといわれる。

第3期

1880年代に入ると, 印象派からの離脱が徐々に行われ, 絵具のパートを厚くする第1期, 第2期を描法に代って, 絵具は薄く付けられ, 出来るだけ最初のタッチが残されるようになる。第2期の終りに現われ始める画面の直線的な整理も進行する。

1882年にはサロンの審査員になったギュメの好意で(Pour sa charité-審査員は1枚に限って作品を推薦出来る制度)「L・A像」がサロンに並べられ, 長年の宿願は不本意な形式ではあるがかなえられる。しかし, 翌年はこの制度が廃止されたため, セザンヌの希望にもかかわらず, サロンには彼の作品は並べられなかった。1883年, ギャルダンヌ(Gardanne)に旅行したりするが, 多くはエックスに止り, 制作に没頭する。1890年代に入ると斜めのタッチが顕著に残り, フォルムも正確な面で囲まれてくる。1895年以後エックスに落着いてしまうが, 同年画商ヴォラール(Ambroise Vollard)により彼の個展が開かれ, 出品された作品は百数十点を数え, セザンヌの勝利はようやく決定的となった。1896年アヌシー湖(L'ac d'Anecy)に写生を行う。

1899年のアンデバン展(L'exposition de la société des artists independents)には3点を出品し, 以後1901年, 1902年と同展への出品が続く。1904年の民間のサロン・ドートンヌ(Salon d'automne)には, すでに名声の確立していたシャヴァンヌ(Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1878)とともに一室を与えられ, 翌年の同サロンには10点を出す。1906年10月写生中を雨に打たれたのが原因で, その長い努力の生涯を終った。

このセザンヌ最後期の作品について述べるならば1885年-86年の作である「ギャルダンヌ風景」, 「ギャルダンヌ附近のサン・ヴィクトワール山」等においては, 水平線と垂線の組立ての上に, 多くの家を積み重ねて全体を三角形に組み, 頂点にギャルダンヌの鐘楼とか, 丘上の家を置いている。また「ギャルダンヌ風景」はその実景写真と較べるとき, 実景の正面, 中央の繁みを思い切り刈込んで, 家を重ねていることが明かであ

り、その自然解釈と構成的な表現のもつ画面は、後に立体派により範とされたものである。

1886年-90年の「プロヴァンスの山」、1898年の「ビベミュより見たるサン・ヴィクトワール山」等晩年に近づくにつれてタッチの跡が明かに残され、右上りの斜めのタッチは左に行くにつれて垂直の方向を取り、また対象の輪郭は片方をぼかして、他の対象の輪郭が現われることにより区切られ、それぞれの面は小さなタッチの集まりによって構成されているのであるが、輪郭に限られた対象の面は多くは多角形をなす数学的な線で囲まれている。そして、1894年-96年の「シャトー・ノワール」は両側に平行に立つ樹木と、その枝の直線的交錯の間にシャトーが望まれる。そして、枝の交錯するところに、左右の樹木の葉が交錯するのであるが、タッチはトーンに変化をもたせた同じ斜めのもので描かれ、左右の樹木の葉の描き分けは行われていない。セザンヌにとっては、個々の対象が問題ではなく、自然を貫く本質に彼のエスプリを表白しているのである。

1890年から繰返えされる「水浴図」、また同時代の「カルタ取り」においても、上述した三角形や梯形による構図が示されるが、それは、ドラクロワ、ブウサン、ヴェネテア派にまで源を遡ることが出来るものであり、彼がそのようなヨーロッパの伝統の上にあることを示している。1890年-95年に作成された「赤いチョッキの少年」は精確なデッサンの能力のあった彼にもかかわらず、その右手は不均合いに長く見える。しかもなお、この有名な傑作はセザンヌの特徴を伝えて余すところがない。それは、単に対象に忠実なだけのリアリズムを超えたセザンヌの造形精神を伝えているからである。また、1896年の「アヌシー湖」の写生も、微妙な色調を効果とともに、セザンヌ後期の傑作に教えられている。

以上によって、セザンヌの生涯の画歴を辿ることを終る。最後に、セザンヌの努力の生涯を想う時、レオン・ヴェルト (Leon Werth) がセザンヌの純粹一図な追求者の姿をかのスピノザに比していることを附加しておきたい。

(1956年9月24日受理)

(別表)

19世紀後半作家年表

	1800	10	20	30	40	50	60	70	80	90	1900	10	20	30	40	50	
	----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- -----																

Courbet (1819-1877)

Daumier (1808-1879)

Manet (1832-1883)

Monet (1840-1927)

Pissarro (1830-1903)

Degas (1834-1917)

Renoir (1841-1919)

Gogh (1853-1890)

Gauguin (1848-1903)

Seurat (1859-1891)

Toulouse-Lautrec (1864-1901)

Redon (1840-1916)

一八八四
一八七四
一八七一

パ
ン
ダ
ン
展
第
一
回
展
第
一
回
展
第
一
回
展
第
一
回
展
第
一
回
展