

筆触の描写の成立と3原色化する色彩表現

～ 印象派絵画から20世紀アートへ ～

The style of complementary colors by small dots or lines leads the art into expression of 3 primary colors

～Art from Impressionism to the 20th century～

小田 茂一

Shigekazu Oda

絵画の変遷をみていくとき、印象派以降の作品ではとりわけ互いに補色関係にあるふたつの色彩を並置していくこと、それも赤・緑・青色（RGB）という「光の3原色」やシアン・マゼンダ・黄色（CMY）といった「色料（印刷）の3原色」を中心に選択していることが多いことに気づく。⁽¹⁾

印象派と、それに続く後期印象派、表現主義、フォービズム、ナビ派、キュビズムといったスタイルの作者たちは、伝統的な「筆致」により歴史的・宗教的題材を描き「サロン（官展）」を活躍の場としていた前時代の画家たちの色遣いを、色彩と「筆触」により変革したと言える。

印象派を代表する画家クロード・モネ（Claude Monet 1840～1926年）は、滑らかな筆致による描写を、筆触の短い色と色の線の並置による描写に置き替え、その描法によって水や大気や水蒸気といった、かたちの定まらない対象までをも描出した。このことから始まった色彩の変革の流れは、印象派を起点に20世紀初頭の絵画へと引き継がれていくこととなった。この論では、3原色と補色に着目することによってもたらされた絵画の変革について、何人かの作家とその作品を通して解説していく。

1. 下塗りに秘められた印象主義

クロード・モネの『印象 日の出』（1873年）（図1）は、筆触によるマゼンダ系とシアン系という補色関係のふたつの絵具のタッチにより描かれている。そして画面には下地として白色が施されていることが、実際の作品、現物を見ることによってわかる。

画面は、白色のほかにはオレンジと藍色だけで構成されている。画面の上半分を朝日の昇る大気が占め、下半分を活気の出始めた早朝の河口に浮かぶ船と水面が占めている。空と水面の境目がない空間を、強烈なオレンジ

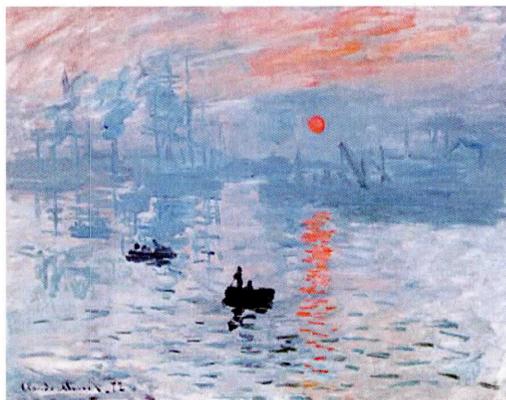


図1

色の太陽が昇っていく。そして水面を陽光の反映が照らし、オレンジ色の短いタッチの連なりとして揺らぎが繰り返して描き込まれている。画面下半分の水面は、白地に薄い藍色で表出されることで画面はシアン系に染まり、水面に反映する朝日との補色効果をもたらしている。そして水面に浮かぶ船と人影は濃い藍色で描かれることで、シアンのベースでの存在感を發揮している。画面上部は、薄く朝焼けのオレンジ色に染まり、そのマゼンダ系の色調は、空のシアンとのコントラストを見せている。画面のところどころには、白色がアクセントとして覗き見える。

補色関係のふたつの色の混色を避け、さらに白色の下塗りを加えることにより、モネは画面の明るさと張りを確保していたと考えることができる。モネは、大気や水などかたちの定まらない気体や液体の揺らぎの状態を描写する方法として、セーヌ河畔にある行楽地を描いた『ラ・グルヌイエール』(1869年)以来、筆触による表現を始めていたのであるが、『印象 日の出』では画面を大胆に上下に区切り、一組の補色により塗り分けているのであった。近接した画面を補色によって分け、そして色の濃淡を筆のタッチで加えることで画面を構築したのである。藍色は水面に浮かぶ船のシルエットを描き出し、鮮やかなオレンジの丸いスポットは生まれたばかりの陽光の強さを表現して、画面は補色による鮮やかさで見えるものまなざしを射抜き、文字通り強烈な「印象」を感じさせるのであった。モネにより、こうして動きと明るさを捉える表現手段として、補色を活性化させることが始められたのである。

モネは、補色による単純化を通して、セーヌ河口の日の出という場面の象徴性を高め、光により変化していく一瞬をキャンバスにとどめている。画家は、目の前の水と大気に包まれた光景を、シンプルな一對の補色関係のみで再現することで、抽象的な世界へと昇華させている。船や人影は逆光のなかで大気と一体化し、普遍性を獲得している。刻々変わっていく状況を、見えるがままの濃淡の世界として表現することにより到達できたのは、時間を取り込んだひとつの映像的な世界であった。かたち定まらない気体や液体を描く手法としての筆触で、下塗りをした一枚のキャンバスの画面全体を一對の補色により完結させているのが、モネの『印象 日の出』のもっとも画期的な点であった。

2. 補色対比の理論とスーラ、シニャック

ジョルジュ・スーラ (Georges Seurat 1859~91年) は補色理論について学び、そのことをベースにしながら、点描と細い線の繰り返して補色を並置し、画面全体を構成した。その成果としての作品が『グランドジャット島の日曜日の午後』(1884~86年) (図2) である。⁽²⁾

スーラや、彼に大きな影響を与えたモネの時代、補色についての知識とそのことを絵画の色遣いに取り入れていくことについてはどの程度意識されていたので



図2

あろうか。色彩の効果についての知識をモネやスーラに直接的にもたらしたのは、フランス王室ゴブラン織工場で染色の研究をおこなっていた研究所長のミシェル＝ウジェーヌ・シュヴルール (Michel-Eugène Chevreul 1786~1889年) の『色の定義と命名方法』(1861年) という解説

書と、そこに添えられた「色彩環」(図3)であった。そしてさらに、スーラが『グランドジャット島の日曜日の午後』を手がける少し前にはオグデン・ニコラス・ルード (Ogden Nicholas Rood 1831~1902年) が、並置された異なった色の小さい点や線による画面は、離れて見たときに明るさを保ちながら目で混交され、新しい色として溶け合わされることを示し、補色対比の理論をとらえている。⁽³⁾



図3

ドイツの文豪ゲーテ (Goethe 1749~1832年) の『色彩論』(1810年)からはじまって、色と色の関係性など、色彩の効果を科学的に解き明かすことに関心が向けられた時期であったが、とりわけシュヴルールの研究成果の影響は大きかった。ゲーテは、ひとつの色にはそれに対する心理補色が存在し、補色はお互いが色相環の反対側に位置していることを示した。そしてゴブラン織の染色研究をおこなったシュヴルールは、織物のたて糸と横糸のおりなす色の点と点との連なりによって調和のとれた事物の色合いを視覚的に得ることについて、まず『色彩の同時対照および組合せの法則について』(1839年)にまとめた。そして、隣り合う補色同士の色相は互いの特徴を強調し合うことを実際に示してみせた。そして「対象物(モデル)の色を本物そっくりに描きたければ、本物そっくりの色を塗ってはいけませんよ」という言葉を画家への警句としたという。⁽⁴⁾

キーになる色彩や光彩を画面のなかに位置づけながら構成していくことは、絵画表現の大きな要素である。筆触による描画では、色彩を混ぜ合わせることなく並置していく。そのとき補色による色と色の関係性によって自然のなかの外光に近い輝きを放つ画面を生み出すことが意識化された。

スーラが表現手段としたのは、限りなく小さな色彩の点、あるいは細くかつ短い線であった。そしてこれらが決して混ぜ合わされることなく、隣接する状態で、見るものの視覚により補色同士を混交していこうというやり方であった。

モネやスーラによって生み出された画期的な表現方法、補色の並置による描写を、1891年にスーラが早世したあと引き継いだのがポール・シニャック (Paul Signac 1863~1935年) である。シニャックは、スーラと同じ点描の画家として知られているが、その筆触による点描の表現内容には、実は大きな違いが見られる。スーラの細密さに比べ、シニャックの点は、モザイクのように、ある程度の大きさを、ボリューム感を持つものであった。スーラのはじめた点描による表現を受け継いで、その晩年まで一貫して守り続けたのはシニャックであったと言える。たとえば、パリのセーヌに架かる「芸術橋」と呼ばれている橋と秋の河岸を



図4

描いた作品『ボン・デ・ザール』(1928年)(図4)では、その画面の大半を占めているのは、「色料の3原色」の点描による色遣いである。それぞれがお互いに引き立て合うことで、空気の澄んだ秋空と紅葉を映しながらゆったりと流れるシーズの華やかさが余すところなく描き込まれている。そして画面には、明るさとともに広さが表現されている。

今日インクジェットプリンター用に使っていることでなじみになっているシアン、マゼンダ、イエローの3色が「色料(印刷)の3原色」であるが、シニャックは彩色の根幹となるこれら3色によって、それらを決して混濁させることなく、すなわち黒みを帯びさせることなく、鑑賞者の視覚に委ねているのである。

シニャックは現実の光景を目のあたりにして、まずそれを構成している色調のバランスを量り、3つの原色の割合に置き換え、実景の色合いがいわば混ぜ合わされた状態で目に届く前のバランス状態に戻す作業により、色の点に還元し、事物のもつ本来の明るさを確保しながら再現しようと試みていると言えよう。

3. ゴッホの描いた星と太陽

スーラの作品からの影響で、フィンセント・ファン・ゴッホ(Vincent van Gogh 1853~1890年)は、それまでの暗い色調で描かれた『靴』(1886年)などから、筆触による原色の点描を並置した作品『自画像』などへと、半年あまりの間に急激な変化を遂げた。そして、ゴッホの点描は、モネやスーラと同様に、点あるいは細い線で補色同士を並べることで降り注ぐ光をキャンバスに移していこうとする描法となった。「新しい絵画芸術の宣言書(マニフェスト)」⁽⁵⁾とまで称された作品『グランド・ジャット島の日曜日の午後』のなかでスーラが試みた「分割描法(touche divisee)」と呼ばれる筆触による新しい点描の手法に、最も大きな衝撃を受けながら接し、そのエッセンスを自らのものとしたのが、弟テオドールを頼ってパリにやってきたばかりのファン・ゴッホであった。

このことは、やがて豊富な光と色彩に溢れる日本、あるいは南フランスへのゴッホのあこがれへとつながっていった。ゴッホは、ポール・ゴーギャン(Paul Gauguin 1848~1903年)やスーラを誘って南フランス・プロヴァンスに画家たちの理想郷を作ろうとした。そして歴史の街アルルで、夜景や日の出、日没といった自然の色彩の変化に着目して、多様な光をキャンバスにとどめることを試みた。

ゴッホはこれ以前に、弟テオドールに宛てた手紙で、多くの画家たちが真昼の時刻を選び、表現者としての思考をそこに限定していることを残念がって書き送っている。キャンバスに描かれるべきものは、平板な光のなかでの色彩よりも、変化する光彩としている。そして、『夜のカフェテラス』(1888年)や『ローヌ川の星月夜』(1888年)といった夜景や、『夕陽と種播く人』(1888年)の光あふれる情景が表現されたのである。こうした作品では、黄色と藍色あるいはシアン系の色という、補色効果によって存在感が強調されている。

ゴッホは、情景を筆触による補色の円弧を描く光彩と



図5

して表現した。うねりながら広がる短い円弧の連なりと、補色により強調された表現は、短い生涯を終える間際まで『星月夜』(1889年)(図5)、あるいは『鳥のいる麦畑』(1890年)などとして描かれ続けるのであった。

4. 普遍化されるモネの補色表現

クロード・モネは『印象 日の出』で、シアンとマゼンダ、あるいは藍色とオレンジといった補色の効果を作品に反映させたのであるが、モネの画面からは、「色料の3原色」をすべて混色したときに、すなわち「減法混色」したときに現れる色である黒を使うことはなくなっていった。パレットから黒が排除されたのである。そして、たとえば『積み藁』の連作(1890~91年)(図6)では、陰になる部分はシアンで描出され、光を反映した輝きはマゼンダや黄色で描出されるという具合に、明と暗は補色表現として表出されるのであった。

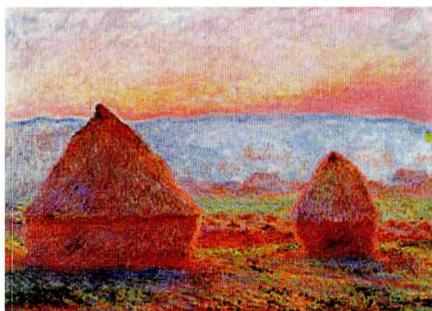


図6

またモネは、『光の3原色』も活用している。『アルジャントゥイユ』(1875年)などの作品では、緑と赤との補色効果を生かして水面に浮かぶボートを引き立てている。補色の並置という効果は、作品のポイントとなる事物を強調していくのであるが、こうした補色によって画面のインパクトを高め、鑑賞者の視覚に訴えかけることは、次第に同時代の多くの画家たちにも共通する普遍的な表現手法となっていた。

たとえば、ポール・セザンヌ(Paul Cézanne 1839~1906年)は、しばしばモチーフとなる事物を赤と緑という補色で塗り分けている。1880年代には、リンゴを描いた『果物、ナブキン、ミルク入れ』(1880~81年)や緑の木立のなかの赤い屋根を描いた『赤い屋根のある風景』(1875~76年)などをはじめ、木々の緑、建物の赤、海面の青色という「光の3原色」を基調に、暮らしている南フランス・レスタックの地中海の光を湛えた風景を『レスタック湾とイフ城の眺め』(1882~85年)として描いたりしている。

さらに、モネが共に研鑽に励んだ友ピエール=オーギュスト ルノワール(Pierre-Auguste Renoir 1841~1919年)においても、『花』(1901年)のような、青色の背景のなかの緑の花瓶、そこに生けられているのは赤い花という作品や、緑の植え込みの前に赤い服を着て、青色のエプロンを掛けた子どもが立っている『庭のガブリエル』(1905年)のような作品など、赤・緑・青色の「光の3原色(RGB)」の色遣いを基調として描き分けていくことが、1900年代に至ってしばしば見られるようになっていくのである。

5. 伝統色から遊離していく事物の色遣い

クロード・モネからジョルジュ・スーラ、そしてポール・シニャック、ファン・ゴッホ、さらにはセザンヌやルノワールにも受け継がれた補色関係をベースとした筆触の点や細い線の並置による「色面分割」は、近代絵画の色遣いの大きな特徴と考える。かつては、描かれる人物の衣服や小道具など、描き込まれることでそのモチーフの意味内容を示唆する持物(じもつアトリビュート)に類するものの色遣いなどは、絵画の「約束ごと」に則って、共通理解をも

たらすための大きな要素として使われていた。しかしたとえばポール・ゴーギャンは『黄色いキリスト』(1889年)を描き、こうした伝統的色遣いを逸脱させた。伝統的に事物の固有色とされてきた色彩に変化が起こったのである。

そしてアンリ・マティス (Henri Matisse 1869~1954年) やアンドレ・ドラン (1880~1954年)、あるいはドランと同郷のモーリス・ヴラマンク (1876 ~1958年) などフォービズムの作者たちは3原色を絵画の色彩の骨格に据えた。そしてそのことにより、事物のかたちとその色遣いは分離した。

そのあとを受けて、ジョルジュ・ブラック (Georges Braque 1882 ~1963年) やパブロ・ピカソ (Pablo Picasso 1881~1973年) といったキュビズムの画家たちも、事物に対して持っていたステレオタイプな色調を前提としない自由な色彩による作品を獲得していった。

そして「光の3原色」と「色料(印刷)の3原色」を意識した色面分割は、点描や細い線の筆触として補色を並置したスーラやシニャックに代表される作品から次第に、それぞれの色がひとつのかたまりとして並置されていく作品へと変遷した。そして20世紀に至ってもこの流れは衰えることはなかった。フォービズムの作家たちからピエト・モンドリアン (Piet Mondrian 1872~1944年) などに至る多くの作者たちが、補色と3原色の色遣いを表現のベースに据えることとなったのであるが、具体的に作品をいくつかあげれば、ヴラマンクは「光の3原色 (RGB)」で『台所』(1904年) (図7) を描き、ドランもまた、赤や群青、黄色といったあざやかな原色で『シャトゥーのセヌ川』(1905年) を描いている。真っ赤な太い幹、群青と黄色の補色による水面描写など事物の色合いを極限まで強調して見せた色遣いと言えるかも知れない。そしてこの一方では『はしけ』(1904年) (図8) のような、シアン、マゼンダ、黄色 (CMY) という「色料の3原色」に基づく作品も見られる。

また、ピカソと共にキュビズムを準備していく直前のジョルジュ・ブラックは「色料の3原色」と筆触の組み合わせによって『黄いろい海景、または入り江の小舟』(1906年) (図9) を描いている。

そしてさらに、かたちを色彩の印象によって認識させ、かたちへの意識を強めていくこうした方向性は、ピカソとブラックによるキュビズムを準備していくこととなるのであった。



図7



図8

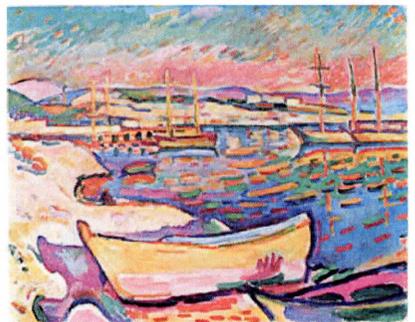


図9

フォービスム時代のマティスに『緑のすじをつけたマティス夫人の肖像』(1905年)(図10)というよく知られる作品がある。この作品では、婦人の顔の中央をたてに緑色が走り、黄色の顔半分とマジェンダのもう片方とを分断している。そして髪の毛は藍色に、背景や衣服は、マジェンダや藍色やオレンジに塗り分けられている。すなわち、このマティスの肖像では「色料の3原色」と「光の3原色」が、互いに画面上でバランスを取るように使われているのである。

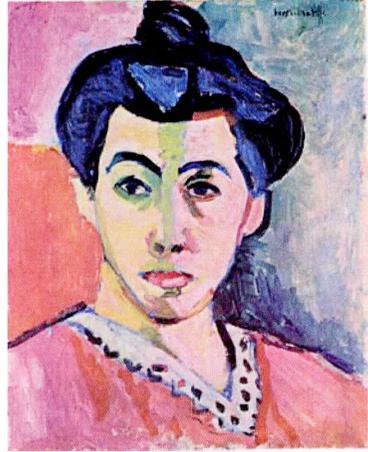


図10

マティスがとりわけ強く混ざりもののない色彩を意識していたことは、たとえば娘婿で批評家のジョルジュ・デュテュイに対して、「タブローには光を発散する力がなければならぬ」と述べたということからもうかがい知ることができる。⁶⁶

そして、動きをモチーフとしたマティスの作品『ダンス』(1909年)(図11)では、赤い群像、緑の地面、青い空間の「光の3原色」で色面分割されることによつてインパクトの強い表現となっている。マティスはここからさらに、補色や3原色の組み合わせにより得られる存在感に意味を求め、原色の色紙を切り抜いて並置していく作品へと向かうこととなる。自然の事物がもたらしている明るさの印象は、混色されて描かれたタブローには求め得ないとマティスは考えたのである。原色のままの状態ですべてよく並置される色と色による描写を、鑑賞者の視覚作用は明るい色合いの表現として違和感なく受けとめる。モンドリアンもまた「色料の3原色」をベースとして、同じような補色の色面の並置による作品、たとえば『卵形のコンポジション』(1914年)(図12)を構成している。

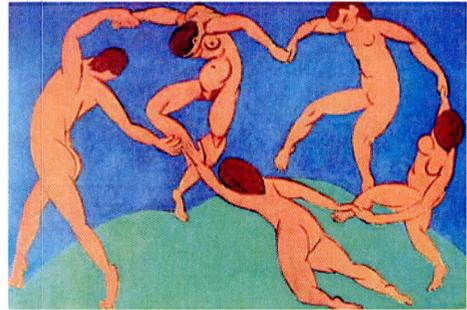


図11

『印象 日の出』でモネが試みた補色のもたらす効果への挑戦は、原色の面と面との補色関係を抛りどころとしたマティスやモンドリアンのこうしたスタイルへと変遷していくこととなるのであった。



図12

6. モノクローム写真の登場と絵画の色彩への反映

写真術が登場したのは1840年前後のことである。本来、画家という職業には卓越した描画技術によって事物を画面に配置していく力を備えていることが求められていた。しかし18世紀当

時、多くの画家は、カメラ・オブスクラやカメラ・ルシーダに映し出された事物の写像の輪郭をなぞることで、遠近法に則った絵画に置き換えることに努めていた。サロン（官展）には、カメラ・ルシーダによる多くの肖像画が出品されていた。こうしたなかで写真術の発明は、手で写し取ることを生業としていた画家の領分を急激に揺るがしていくこととなった。そして多くの画家たちは、この新しい技術である写真撮影の担い手へと転向していった。

そして残りの画家たちは写真に対抗して、事物の精緻なほんもののすがたを画面にとどめ、写真にはない魅力や表現力を得るにはどのように描けばよいのか、ということに思いを馳せた。この結果、絵画にも変革期が訪れることとなった。写真にはできない絵画表現の強みは何なのか。それが画家たちの追求するべき課題となったのである。

写真表現を目にすることで、画家たちの関心事となっていたことに、水や大気といったかたち定まらず動いている事物をどのように捉え表現すればよいのかということがあった。そして、モノクローム写真の白から黒への階調による描写を絵画表現の色彩描写としてどのように生かしていけるのかということが、クロード・モネの課題となった。

モノクローム時代の写真を語って福原信三（1883～1948年 写真家）は「形が光のハーモニーとして直感できなければ写真家としての生命は無である。単色の写真に求むるものは色彩のハーモニーによる形ではなく、形を通しての光のハーモニーである。であるから科学的に不完全だと思われる写真の単色は、芸術的にかえって最も大いなる特点であり、これによってはじめて色彩を感じず人間の眼の感じ得ない光のハーモニーによる自然を表現して、その所有するパスポートをもって、新なる分野として芸術に参加するのである」と述べている。¹⁷

つまり、写真においては光のハーモニーとしてかたちを感じる事が大切であり、そのことが新たな芸術を生み出す力であるとする。一方、光のなかにかたちを育む色彩を想像できるかどうかということが、絵画の制作者にとっての表現へのよりどころとなったと言えよう。写真家がモノクロームの明度差で細密なかたちを表現しているのに対して、絵画では、補色という反対色のコントラストに置き換えて、どのようにかたちや質感を描出するのか、といったことが画家たちに課題として投げかけられたのである。

ジョルジュ・スーラは、初期の習作時代からクロスする筆触による色彩の単位をベースとして、葉巻箱のふたをキャンバス代わりに何枚も何枚も作品を描いている。色彩の筆触によって視覚混交を試すことと並行して、凹凸のある画用紙にコンテや鉛筆で何枚も何枚も人物や樹木などをデッサンしている。その目的は、事物をかたちづくる光彩のありようを正確に捉えることであった。スーラは筆触による彩色の習作ばかりではなく、目に入った光をモノクロームのデッサンとして多く残している。そこに描かれた事物は、画用紙の凹凸によって、黒いカーボン粒子の付くところと白いまま残るところのコントラストとグラデーションとして明解なかたちを与えられている。

スーラは、外光のなかでの事物の姿を「光のハーモニーとして直感」し、さらにそれを光のなかの色調として補色の並置に置き換えながらかたちを描きとっていたと言えよう。福原信三が写真に求めた「光のハーモニー」を、スーラは視覚混交により、限らない段階の濃淡のグレーの階調に置き換えた。そして、びっしりとコンテののっている部分と白い部分との関係性によって捉えたデッサンとして可視化したのである。

そして細やかな白と黒の調和として手描きで構成された事物のかたちは、さらに、ひとつひとつの補色による筆触として色彩の世界へと変換されたのである。こうして、光を受けた事物の微妙な階調はかたちとして表出されている。スーラは、さまざまな場面でこのような白と黒の階調を表出してみることで、絵画を革命的に変貌させ、最終的には『グランドジャット島の日曜日の午後』へと集約させたのである。

『グランドジャット島の日曜日の午後』は、モノクロームの画像として見た場合にも、そこに描かれている事物を精緻に識別することができる。一方、スーラに先行するモネの『印象 日の出』をモノクローム画像で見た場合には、厚い大気を湛えた水上の空間や、朝の光を反映して波打つ水面は、それほど定かに識別できるとは言いがたい。

モネの選んだ補色という手段による表現は、スーラによってさらなる厳密な光のなかでの事物のかたちと色の追求に結びつけられていったのである。そしてスーラは、筆触の描法を究極まで細密化することで、刻々と変化していく事物を分析的に描き出す新たな手法を編み出したと言えよう。

モネは、河口の水面に映える朝日の刻々の動きを補色の並置と混色のない色彩によって明るく存在感ある光景として質感とともに描き込んだ。そしてスーラは、こうした一瞬時をアウラに満ちた永遠性をイメージさせる光景として定着させたのである。

7. 電灯の登場と3原色による描写

1889年のパリ万国博覧会は、エッフェル塔が建造されたことで知られている。その建設途上スーラは補色の点描の並置によって描いている。磁石式発電機を利用した電灯が初めて灯ったのもこの万国博であった。万国博覧会は常に、最新の科学技術をお披露目する場としての大きな役割を担っていた。ヨーロッパでは、世紀末にかけて電気による照明が登場し、1900年の万国博覧会になると、映画を普及させたりミュエール兄弟の映像にも遺されているように、電気を動力源とした高架鉄道や、動く歩道が設置され、大きな話題となっている。そして、夜間照明に照らされた街並みは、間もなくやってくるベルエポックの雰囲気醸成を醸し出していた。

こうしたことを反映して、バルビゾン派や印象派以来、絵画の変革を目指して外光のもとで描いていた画家たちの関心は、戸外ばかりではなくふたたび室内にも目が向けられたのである。画家たちの制作の場は、移ろいゆく光のなかでの格闘から、室内の人工照明という安定した光彩のなかに戻っていった。室内でとりわけ工夫しながら描きはじめてきた画家に、アンリ・マティスやゴーギャンを師と仰ぐ「ナビ派」の画家ピエール・ボナール (Pierre Bonnard 1867~1947年) をあげることができる。

室内を描いて、メリハリのきいた色彩を得るにはどのように表現すればよいのか。ボナールは身の回りのモチーフとともに身近な人物を好んで温かみのある色調で描いた。そして、暖色系の多い色調でキャンバスを構成している。こうした作品例として、ランプが置かれている大きなテーブルで昼食をとるふたりの子どもを描いた『子供達の食卓』(1897年)や、人工の灯りを主題とした『灯下』(1899年)⁶⁾があげられよう。こうして室内を描きながら、温かみとともに落ち着きの感じられる色調が登場していくなかで、20世紀になると、いよいよ家庭に電気による灯りが入り込んできた。そして電灯の下で、画家たちはモチーフを選びはじめた。電

灯のもたらす明るく温かみのある光が色調に置き換えられ作品に定着されるようになったのである。

人の手の加わった光の効果を意識することで作品を描き続けたボナールは、浴室のカーテン越しに入ってくる外光のなかで妻マルトを描いた『逆光の中の裸婦』(1908年)などによって、シアン、マゼンダ、黄色(CMY)の「色料(印刷)の3原色」をベースにしなが、モネ以来の補色による色彩効果を発展させていくのであった。この浴室のマルトをモチーフにしたシリーズは、3原色を基調とした補色関係にある色彩を多用しながら『浴槽、ブルーのハーモニー』(1917年頃)。

や『浴槽の裸婦』(1924年)(図13)などの作品へと、豪華な色調の画面を構成していくこととなるのである。



図13

8. 色の自立とキュビズム、未来派

パブロ・ピカソはジョルジュ・ブラックとともに、同時多面的視座、すなわちマルチカメラ的な視座を具体的描写として示した。分析的キュビズムへのプロセスを歩みはじめた頃には、その画面の色調は緑をベースとしたものへと変化していた。ピカソのモノトーンな色彩による表現は、青色を基調にした「青の時代」に続いて、赤みを基調にした「ばら色の時代」へと続き、ブラックと競うように戸外の事物をモチーフとして空間的な造形性を試みた『家と木々』(1908年)など緑色を画面全体の基調色に打ち出した作品へと変化していくのであった。描かれる内容も人物中心から、木々や建物など、戸外の事物へと変わっている。フォービストとして、事物から色彩を分離させたブラックと、メンタルな変化を色彩に託したピカソの作風がひとつの表現スタイルへと融合していったことは、当時のアートの世界に色彩の自立性を強く訴えかけることとなった。こうした一連の作品群は、ピカソとブラックとの共同作業としての側面が強い。

ピカソは、モノトーンをベースにして描いたこうしたいくつかのエポックを通して、事物に備わっている固有色という概念を離れて、自らの主観が感じとれた色遣いによって画面を構築するということを確認なものとしたのである。

一方、セザンヌ風キュビズムの流れはピカソに『アヴィニョンの娘たち』(1907年)を生み出すきっかけをもたらしたのであるが、この『アヴィニョンの娘たち』で、ピカソは色彩ばかりではなく、「かたち」に対する固定観念を否定してみせた。そこからピカソとブラックのスタイルはファセット(切り子状の断片)により事物のかたちを描く分析的キュビズムへ向かうこととなったと言えよう。

ところで、キャンバスにのせられる事物の色彩が、以前には疑いをもたれていなかった事物ごとの固有色による色遣いから明確に離れていったのは、ゴーギャンにはじまり、キース・ヴァン・ドンゲン(Kees Van Dongen 1877~1968年)、マティスなどのフォービズムの画家たちの作品へと広まっていった。色彩は「もの」から大きく離脱し、それまでのような1対1の対

応ではなくなったのである。それは、色彩という絵画にとっての大きな要素を慣習に従うまま無自覚にキャンパスにのせていくのではなく、画面全体を主体的に構成していくための大きな要素として意識していったことによる。このとき画面全体を統合するのは、色彩の理論であり、補色と3原色という色彩による視覚的効用が具体的な表出形態として登場したのである。

そしてこのころになると、「光の3原色」をベースに幹を緑色で強調して老木のある水辺の作品『老木』(1904~05年)を描いたアンドレ・ドランのようなフォービストばかりではなく、たとえば動きを画面に捉えようとして『階段を降りる裸体 No.2』(1912年)を手がけたマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp 1887~1968年) や『バルコニーを走る少女』(1912年) (図14) を描いた未来派のジャコモ・バッラ (Giacomo Balla 1871~1958年)、さらにはキュービストとしてスタートしたフェルナン・レジェ (Fernand Léger 1881~1955年) などに至るまで、いずれのスタイルの作者にとっても、色彩は主観により選択される要素であることはもはや自明となったのである。

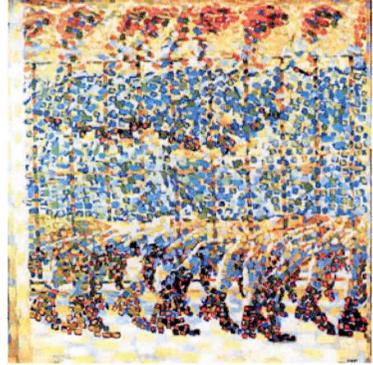


図14

9. 継承される「光の3原色 (RGB)」

アンリ・マティスは『緑のすじをつけたマティス夫人の肖像』で、女性の顔の中央を緑色で分断し、頬の色をその補色としての赤色により強調した。このアンリ・マティスとともに「光の3原色 (RGB)」による強烈な描出を自らの表現スタイルとしたのが、フォービストの先駆けのひとりキース・ヴァン・ドンゲンである。

「光の3原色」を色遣いのベースに用いている代表的な画家がヴァン・ドンゲンと言えよう。『妖婦』(1905年) (図15) では、赤い衣服と緑の皮膚のコントラストが強い存在感となっている。また、『大きな帽子を被った女』(1906年) では、マティスと同様に半ば帽子の陰となっている女の顔面の中央に緑色の線を付加し、その線に対して赤く塗られている唇や頬が補色によるコントラストを生みだし、見るものへの強い印象をもたらしている。ヴァン・ドンゲンは生涯一貫してこのスタイルを続け、『赤紫の靴下どめ』(1910年) などへと発展させている。1989年から90年にかけて、出身地であるオランダ・ロッテルダムで開かれた回顧展「キース・ヴァン・ドンゲン展」では、『緑の首飾りの女』(1906年) など、数多くの「光の3原色 (RGB)」によるこうした補色効果を強調する作品が一堂に集められていた。

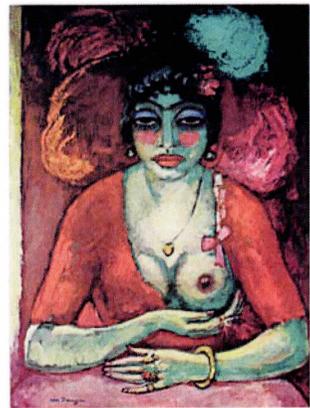


図15

このヴァン・ドンゲンとともに「光の3原色」をベースとした色遣いを発展させていったのがマティスである。マティスは『赤い室内 The Red Room』（1908年）（図16）などにみられるように、室内壁面の赤色に対して、窓の外には木々の緑、そして垣間見える青い空という大胆な構成をおこなったが、さらに切り絵などによってかたちを単色の面として表出していく方向へと向かったのである。色彩の魔術師とされるマティスは、「光の3原色（RGB）」という色の並置を、とりわけ面的なものとして捉えたのであった。そしてこのことから絵画表現は装飾的な方向へと向かうことになる。この結果、色の紙を切り貼りして色面を構成するスタイルは、『緑色のストッキングをつけた青い裸体』（1952年）をはじめ、『ブルー・ヌード』や『ジャズ』などのシリーズ作品へと展開していくのであった。



図16

色彩の効果によって面的に構成したそれ以前の作品としては、緑の地面と青の背景のなかで楽器を奏でたりしている5人の赤い裸の少年を描いた『音楽』（1909～10年）があげられよう。これは、同じ色の地面と、背景のなかで輪になって踊る5人の裸婦を描いた『ダンス』（1909年）と対になる作品である。このモチーフは、その後も繰り返し登場する。壁画として構想されたこの画面は、いくつかの大きな色の面の並置として塗り込められた結果、作品からは遠近感が失われている。こうした描写法は、その後の日本画にも大きな影響をもたらした。¹⁰

10. モネへの回帰と色遣いがもたらした抽象性

長命であったモネは、生涯にわたり点と線による筆触の描法で、色彩の表現を追求し続けた。それは、補色関係にある色遣いを軸に据えて画面に動きを内在させた新しい絵画表現の提言であった。そしてこうした表現を「印象派展」という場で広め、メンバーをリードしていった。

そこに参加することで、こうしたなかからモネと意識を共有し、表現の多様化を担っていったのがスーラであり、シニャックであった。さらにこの影響を受けたのが、ゴッホであり、フォービズムの作者たちである。19世紀末にかけての表現者たちに共有されたこの色彩表現の太い流れは、ふたたびモネに回帰し、モネ自身は色彩のタッチによる半ば抽象的な表現を生んでいくこととなった。また、逆さに置かれていた「積み藁」を目にしたワシリー・カンディンスキー（Vassily Kandinsky 1866～1944年）が、そこに何が描かれているのかということへの混乱を感じたことで、抽象表現をはじめるとききっかけになったことは、逸話として語り継がれている。モネ自身も「積み藁」などの連作を通して、かたちではなく色彩の補色表現により事物の輪郭を得ていくことを前面に出して突き詰めていくのである。そして、晩年になるに従って、色彩の線は完全なまでにかたちを離れて、色そのもの、線そのものとなっていったのである。

モネの表現がどれほど抽象的であったのかということについては、一世紀後になってスキージで引きのばして色を並置した表現を試みているゲルハルト・リヒター（Gerhard Richter 1932年～）の抽象表現とモネの色遣いの共通性から見てとれよう。たとえば、リヒターによる『森（3）』（1990年）などに見られる色彩のバランスは、色彩の線を重ねていった晩年のモネ

の一連の『睡蓮のある水面』を彷彿させてくれる。

モネに始まった補色により事物の関係性を捉えていくスタイルは、小さな点や線によって色を表出したスーラやゴッホを経て、19世紀から20世紀へと、色彩の力を究極まで追求する多くの画家たちの表現形式として受け継がれていったのである。

〈 註 〉

- 1 「光の3原色（赤R・緑G・青B）」は混合すると白の明かりになり、「色料（印刷）の3原色（シアンC・マゼンダM・黄Y）」は混色すると黒になる。これらふたつの3原色、印象派以降の絵画の色遣いはこの6つの色彩をベースとすることへと収斂している。混色すると白の明かりになるのは加法混色という。（図17）

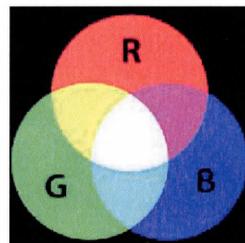


図17

混色すると黒になるのは減法混色という。（図18）

- 2 スーラの没後、アトリエには『グランドジャット島の日曜日の午後』のための多数のデッサンや、数十枚の彩色習作が残された。

- 3 補色対比の表（1881年）（図19）

- 4 福田邦夫 1996年 『色彩調和論』

朝倉書店 p.32

- 5 ハイブリット・リュッツェラー 西田秀穂訳 1973年

『抽象絵画—意味と限界』 美術出版社 p.48

- 6 グザヴィエ・ジラルール 高階秀爾監修 1995年 『マチエ—色彩の交響楽』 創元社 p.154

- 7 「写真の新使命 承前 写真芸術1923年8・9月号 写真芸術社」 1999年 大島洋選 『再録 写真論1921-1965』（東京写真美術館叢書）所収 淡交社 p.20

- 8 ブリヂストン美術館蔵（東京）

- 9 ポーラ美術館蔵（神奈川・箱根）

- 10 3原色による色遣いと平面的な画面構成については、たとえば橋本明治（1904～91年）の作品『赤い椅子』（1951年）や『石橋』（1961年）、『女優』（1967年）などに特徴的に見られる。

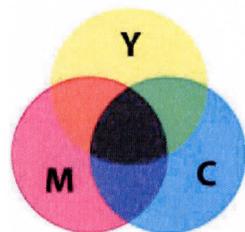


図18

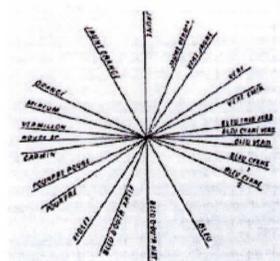


図19