ーボナールの言葉からー

2000 年『眼の座標ＸＩ』展（代々木ｱｰﾄｷﾞｬﾗﾘｰ）ﾃｷｽﾄ

たしかに、色彩が私をひきまわしたのだ。ほとんど無意識に私は形を犠牲にしてしまったのだ。しかし、形が存在することも、それを勝手に際限もなく縮小したり置き換えたりしえないことも、まさしくそのとおりで否定することはできない。だから私が勉強しなければならないのはデッサンなのだ・・・・・・デッサンのつぎには、均衡をもたらす構図である。よく構図された絵はなかばできあがっているといえる。

この言葉は1867年に生まれ、1947年に79歳で亡くなった画家、ボナールの言葉である。

この画家の言葉から、私たちは何を読みとることが出来るだろうか？絵画における色彩の新たな論理や可能性に気付きつつも、アカデミックな絵画の均衡に引き返してしまう、保守的で温厚な絵描きの姿を透かしてみれば、この言葉を理解したことになるのだろうか？実際のところ、ボナールの穏やかな絵画は、ナビ派としての一時期をのぞけば、時代の一線から遙か後方へと退いていたかのように見える。

例えば1919年に、南仏の明るい陽光を反映したような、一連の絵画による個展を開いたマティスのことを、「輝かしき野獣は、ボナールの子猫になった。」と酷評したのは、コクトーだった。直接批判されたマティスはよいとしても、その引き合いに出され、揶揄されたボナールはたまったものではない。同時代の先鋭的な詩人・芸術家であったコクトーが、ボナールのことをどう評価していたのかは、これ以上語るまでもない。

日本でも広く愛されているボナールは、何よりもその絵画の暖かく明るい色彩のゆえに、好まれている。先鋭的な表現とはほど遠い、親しみやすさ、穏やかさ、心地よさが、ボナールの絵画の本質だろう。しかし、心地よさはすなわち凡庸さにはならない。

そしてこの画家の言葉も、画家の描いた絵画から透かしてみると、また違った意味合いを帯びてくる。例えばここで、ボナールが「デッサン」と言っている、言葉の内実を考えてみる。ボナールが言っている「デッサン」とは、所謂アカデミックで、保守的な意味での「デッサン」のことだろうか。私には、そう思えない。

この画家が「形」とか「デッサン」とか、「均衡」「構図」などと言った場合、その言葉にはボナールなりの意味合いが付与されている。おそらくそれは、「色彩」とともにある「形」であり、「デッサン」であるという意味で、古典的な意味での同じ言葉とはかけ離れてしまっているだろう。ボナールが生まれた年に、ちょうど古典派の巨匠アングルが亡くなっているが、アングルの絵画の、「形」として完璧な「デッサン」と、ボナールの

「形」としてはいかにも頼りなげな「デッサン」を見比べてみれば、その言葉の意味の変容は明らかだ。問題なのは、ボナールがその頼りなげな「デッサン」で、絵画における何を実現できたのか、だ。

もう少し、この画家の言葉を追ってみたい。

ボナールは、しばしば「色彩」に「ひきまわされた」などという、消極的な言い方をする。が、この言葉とボナールの絵画を見ていけば、ボナールが「色彩」と「形」の双方に敏感に反応しながら、自覚的に画面を構築していったことが分かる。このように「色彩」と「形」がヴィヴィッドな交感関係にある絵画というのは、後期印象派以降、感性の鋭い少数の画家によって、奇跡のように私たちにもたらされたに過ぎない。20世紀以降生み出された、多くの理念的な絵画は、理念そのものを視覚的な形にしていく流れの中で、「色彩」という感覚的振幅の大きい要素について、とかく抑制して表現しがちであった。例えば今世紀初頭、嵐のように巻き起こったシュールレアリスム運動においても、「色彩」表現に自覚的であったのは、ミロぐらいではなかっただろうか。多くの可能性を孕んだシュールレアリスム運動ではあったけれども、絵画において「色彩」と「形」が交感し、あるいは「色彩」と「形」という絵画の従来の枠組みが溶解して、そこに新たな可能性が見えてくるのは、第二次世界大戦後においてだった。既にボナールはこの世を去り、シュールレアリスム運動が新天地アメリカにおいて、次世代への影響という形で受け継がれていくなかで、この運動が主にイメージの問題として注目した人間の無意識を、オートマティズムという手法によって再生し、一連の美しい作品を生んだのは、抽象表現主義と呼ばれた画家たちだった。そんな新しい絵画の胎動と、温厚な物故作家であるボナールを比較することは、ナンセンスなことなのかもしれない。しかし、例えば次に引用するふたつの文章を、比べてみてほしい。

色彩は形と同じくらい厳しい論理をもっている。付け加えたひと筆が隣の色調との不調和を作り出してしまうので、やむをえず調和を整える。しかしこの二番目の色調は、その隣の色調の傍らでわめいているかのように見え、また調和をととのえなければならない。というわけで、次から次へと、隣り合う色調が互いに押し合うのである。

（絵の）内部の矩形状の形態はそれ以上に変化に富んでいる。縁辺が周囲の空間ににじみ、あるいは周囲の空間によって浸食されているともいえるその矩形の大きさも、プロポーションも、同一のアイデアの焼き直しとみえることがないというのは驚異的なことである。その矩形は、必ず、画面の枠との間に空間を有している。縁とか空隙といえないのは、それが奥行きの中に内部の矩形を浮かばせるという働きをしているからである。この空間の画面平面上の巾も、矩形の形も、制作の過程で徐々に決定されたものであろう。そしてそれを決定するのはなによりも色彩であった。この点で

ロスコの絵画は、″色彩が整うに従ってフォルムが完成する″と考えていたセザンヌを思い起こさせる。

ひとつめの文章は、はじめに引用したのと同じ画家、ボナールの言葉である。次の文章は、『現代美術へ』というテクストの中で、三井滉が書いているマーク・ロスコに関する記述である。時代的に見れば、第二次世界大戦を挟んで活躍が前後する二人の画家である。空間的に見ても、ヨーロッパとアメリカという遙かな隔たりがあるし、何よりも二人が活躍した美術史的な背景、文脈が、異なっている。そしてふたつの文章の内容を見ても、不承不承、色彩に振り回されているかのような言葉を吐きながら、絵を描いているボナールと、すでにおおよその画面構成を、矩形状に決めて制作しているロスコでは、その制作方法も絵に対する考え方も大きく違っているはずだ。が、ここで読みとれる制作の根幹とでも言うべき事柄は、驚くほど似通っている。

考えてみれば、「色彩」と「形」が交感関係にあると言うことは、いずれかが先に決定するということではなく、両方が同時に決まっていくということだ。画家はそのための制作のプロセスを、システムとして構築しておかなければならないし、そのことは当然画面上にも表現の構造として表れてくる。具象的な形象を描いたボナールの絵画においても、矩形の色のにじみになるところまで抽象的な形象を追求したロスコの絵画においても、その一点においては共通している。

「色彩」と「形」、あるいは「色彩」と「色彩」が交感しあいながら決定していく、ということは、言うのは容易いが、制作者にとっては限りなく悩ましい。おそらくは、完成の見えない決定不能状態とでも言うべき画面が延々と続き、突然動かしようのない画面が唐突に訪れる、という繰り返しが、この二人の画家にもあったのではないか。制作途上で生き生きと呼吸して見えた画面が、最後には死んだように堅くなって横たわり、自分の絵画に感じられた可能性が錯覚であった、と感じるような苦い経験が、いかに才能豊かな画家であっても、数知れずあったのではないか。

しかしまた、ボナールやロスコの残した絵画が、描き終えた後も生き生きと呼吸をして見えることも事実だ。ボナールはそこに、「色彩」の「厳しい論理」があると語り、セザンヌも同様のことを言っている。「論理」という確からしい言葉を使うのは、彼ら西欧人の単なる性癖であろうか。それとも、ロジックとして具体的に語りうることが、確かにあったのであろうか。いずれにしろ、彼らは表現としてそれを実現している。ボナールの絵画は、「厳しい論理」に裏付けられながらも、表現としてはあくまで心地よい。一方のロスコの絵画は、当時の抽象表現主義の絵画に共通する「崇高さ」が感じられるの

は勿論のこと、その深みのある色彩は宗教性さえ帯びてくる。これは新しい絵画の、あるいは新しい色彩の可能性であるかもしれないが、私にはちょっと近寄りがたい。

私には、日々の情景を淡々と描いたボナールの方が、どちらかと言えば好ましい。私にとっては大いなる謎である「色彩」の「厳しい論理」が、日常の何でもない情景の中に見出されていたということが、宗教的な絵画よりも神秘的に感じられる。ボナールが妻のマルタをしばしばモデルとし、そのマルタが絵の中では一向に年老いて見えなかったということは、よく指摘されることであるが、ボナールの絵画の密かな神秘性の一端が垣間見られるエピソードではないか、と思う。そしてひとつ覚えておかなければならないことは、ボナールが若い頃にナビ派の仲間とともに手にした絵画の平面性－ゴーギャンの教えを発展させた先鋭的な色彩表現－を一旦捨てて、印象派的な光の表現に目を向け、その後に独自の色彩の課題を背負ったということ。それは単独ではあったけれども、独善的なものでは全くない。ボナールらしい静かな時間の流れの中で、その真意を理解出来たのは一体どれだけの人だったのか。無理解な賞賛は無理解な避難と同じように、画家を孤独にしたのではないか。

私はせめてボナールが「色彩」の「厳しい論理」と語ったものの、ごく一端にでも触れてみたいと思うのだが・・・・・・。