

### 第3節 リズミカルムーブメントと視覚芸術

新潟大学教育人間科学部 近藤 フヂエ

#### 1. 形体の追求・対象の認知としての素描・デッサン

西洋美術史において、素描は単なる下絵としてではなく、それ自体独立した価値を有してきた。ルネッサンス時代のカルトンは下絵のための輪郭だけでなく、形体を明暗によって捉え、その上に色を置くだけでよく、それだけで完成度の高いものである。色彩が光の変化によって変化するのに対し、とりわけ素描は叡智の力によって普遍の形を追求する手段として重視されていた。色彩は光の変化によって生ずる質量であり、光を常に前面に受けた形は形相アイデアとして捉えられていたからである。素描を重要視することは、西洋美術において、一貫して変わることがなかったし、認識としてよりも表現としての芸術に向かっている現代でも、ドローイングの表現的価値に新たな注目が集まっている。

ルネッサンス時代に客観的な空間や立体の表現が求められていくと、さまざまな遠近法や短縮法、明暗法など形体と光の表現に関する科学的な技術が発達する。とりわけ複雑な身体のポーズ、ひねり、湾曲などの表現についてみると、その巧緻に画家たちは競いあっているようである。

17,8世紀バロック、ロココ時代にはまだ理性と想像力の対立はない。すなわちすべてが理性によって秩序立てられていた。<sup>1</sup> 後期印象派のセザンヌも、理性によって、すなわち幾何学的な形態によって対象を捉えようとしたが、自分の眼前の室内が旧来の遠近画法のようには見えないとあって、目に見えるものをあくまでも追求しようとした。ある意味では、ペスタロッチの教育理論におけるデッサン観に良く似ているのだが、対象の捉え方において単純な立方体、円錐、球面など要素に還元するなど、現実の多様な要素を組み合わせ理解しやすいようにするもの、現実の複雑を単純に再構成するために、ものの概観を単純化して相手に伝えやすいようにするような役割がデッサンに考えられていた。デッサンはペスタロッチにより幾何学に結びついて教育学の中に取り入れられた。作図の技術が素描と同一視されたのである。アカデミックな古典的素描においても、対象を厳密に測定し、方眼紙の上に再現するもので、そのとき細部は大きな立体的な構造として解釈して捉えなくてはならないと教えられてきたし、今日でも美術学校への入学試験など、このような手法で素描の課題を表現するよう求められているケースがなくなっているわけではない。

人が対象を捉えるとき、我々の感覚器官は単に受動的に機能するのではないことは良く知られている。対象に対し構成的に作用し、意味づけを行っている。特定の図式を提供しつつ対象を受け止めているといっても良い。その図式はそれほど複雑なものではなく、むしろゲシュタルト心理学が明らかにしたように、経験的なものの影響もさることながら、単純明解、規則的、安定、恒常的など、対象の形式性において、最も特徴的な様態をとる。知覚自体、対象を抽象することであるということが出来るのだ。「自然を円錐形、円筒形、球体形で捉えなければならない」といったセザンヌの言葉は、セザンヌの発見というより、当時美術学校での教育で言われていたことである。アカデミックな美術教育では古典的な空間構成や均整の取れた人物表現など、形式に則り表現することが求められてきた。<sup>2</sup> 次元のなかに3次元的な空間を構成するために透視図法や明暗法を考案したが、それも純粹に幾何学的な空間構成ではなく、人の眼で見た空間に近いように修正を加えていたことも、近年の遠近法研究でも明らかにされてきている。アルベルティの透視図法が人の視覚を客観的なモデル化したものであり、このような手続きで得られた画像は、客観的で、経験とか個人の意志には関わりないものである。

しかしながら「もっと安定した不変の存在」に迫ろうとしたセザンヌ、「思いっきり赤い屋根」をベルナールに指示したゴーギャンなど後期印象派の画家たちは、モネらの目指した時とともに変化する自然現象の表現というより、より堅固な世界に達しようとして、自らの感覚を鋭利に研ぎ澄ます、純粹視覚によって、本質的なものを捉えようとしてきた。それに先立つ印象派は、プリズムを通した7色の純色に光を還元し、それを点描で彩色すると、それらは網膜上で対象の色が獲得されると考え、頭の中で考えた透視図法と同様、色彩と光について科学的で知的なモデルに従って世界を再構成しようとしたといえる。それに対してセザンヌ、ゴーギャン、ゴッホらの後期印象派の画家たちは、彼ら自身が意識していた以上に、物

との対話を通じてかれらを取り巻く世界に直接的に迫ろうとした。いわば原始的な簡明、直接性を有している。これはそれまでの印象派や古典主義的芸術教育が客観的で観念的な形態を実現しようとした態度とはまったく異なっている。古典的な透視図法は「画面のこちら側にひとつの固定した視点と、そういう視点をもって安定した大地の上に立っているような統覚的主体としての人間を前提にしており、そういう視点と人間に対応するひとつの焦点を三次元的安定とをもつ画面の世界を構成する」ものだった。<sup>2</sup> それに対して、セザンヌの画面は「立体派、未来派、キリコなどのように、故意に複数の視点をつくったり、移動させる絵でなく、ひとつの静止した位置から物を眺めながら、凝視の持続のなかで知覚と統覚が麻痺することで自然にフォーカスを失ったように見えるはずの現象界をそのままリアルに描こうとした絵がある」。セザンヌの絵の持つ不思議な雰囲気は自他の間の意識の往復とそれによる自意識の喪失から来ているものと説明されている。世界と絵のなかに溶け込んだ状態、対象を凝視する状態、見ている自分を見ているような状態、そのような状態にあって制作するセザンヌの言葉は、モネについて「眼」の素晴らしさを賞賛する一方、「目だけでは不十分だ。熟慮が必要である」というのは、凝視によって、みずからを超越して世界に迫ろうとする作画の態度を明らかにしている。<sup>3</sup>

## 2. 運動表現

印象派のなかでもう一人の、別の意味で「目」になろうとした画家にドガがいる。彼は速度感ある運動や人物の心理的動きに強い関心を示している。造形美術において運動表現が強く意識されるようになったのは19世紀になってからである。19世紀初頭のジェリコーのロンドンの南西30キロにある「エプソンの競馬場」の馬の表現についての挿話が有名である(図1)。写真で撮影されたものと、人の目が見るとは異なっているということ強く印象付け、表現の本質に関わる論争を引き起こした。テオドール・ジェリコーは1791年ノルマンディー地方ルーアンに法律家の子どもとして生まれ、乗馬好きでさまざまな姿の馬を描いた作品6点が故郷の町の美術館に収蔵されている。1821年サロンで金賞を受賞、1916年イタリアに留学、同地でミケランジェロの人間表現に大きな影響を受ける。2年後「メデュース号の筏」を発表、1820年この作品の展覧会を英国で開催、1年間の滞在中数頭の競馬馬を購入。1921年の「エプソムの競馬場」はその折の作品である。

そこに描かれた馬の様子が問題となった。疾走している馬の前後の足が伸びきっていたからである。しかしながらジェリコー自身の習作では脚はかき込みで折り込まれていて、走る馬の様子が正確に素描されていたのである。ジェリコー自身競馬を愛し、馬のことは誰よりも良く知っていた。他方古くからの馬の表現には前後の脚を広げて走るものがあり、表現形のバランスのよさ、フライングギャロップの速度感、脚が前後とも体の下にたたまれたものに比べると伸びやかで美しく感じられるし走る馬の特徴を最もよく現しているように感じられる。必ずしも画家が眼で見、知っていることを描いているわけではないことを教えている。写真機を用いて制作したことが知られるドガの「ロンシャンの競馬場」(1871年、ボストン美術館)も、あまりに日常的な競馬場な光景であるため、かえって人の眼から見逃されてきた主題であることに気づかせる。

同じように「馬がだく足を踏むと、もう人間の眼は4本の脚が刻む運動のリズムを正確に捉えることができない」。そうなる瞬間的な画像をとることができる写真に頼らなくてはならない。1870年、エドワード・マイブリッジの走る馬の連続写真は、空中にある馬の脚の形を人々の目に明らかに示したのである(図2)。疾走している馬は決して前後の脚を広げて走ることはなく、むしろ前後の脚は体の下に下り曲がっていることを写真は明らかにしたのである。写真技術は普段人の目が見ることのできない瞬間をとらえさせてくれるようになったのである。

## 3. 写真と美術

実際19世紀後半の写真機の登場は、それまでの絵画、即ち写真の考え方に影響を及ぼさずにはおかなかった。最も早い原初的な例はカメラ・オブスクラ(小穴投影)である。それは2重の壁のある部屋で、壁に開けられた小穴から入る光の映ずる像を写し取る手法で画像を作る。17世紀のオランダのフェルメー

ルの「デルフトの眺望」がその例である。ルネッサンス以来、芸術は常に科学を目指し、科学の助けを借りながら、対象の本質を捉える技術を発展させてきた。しかしながら対象を機械的に写し取るまでにはかなりの時間を要した。

あの古典的な写実力で他の印象派の仲間にはない異色な才能を発揮したエドガー・ドガも、写真機を片手に踊り子たちを描いたことで知られ、そこにも印象主義が近代的実証主義精神の具体的な例と見ることができる(図3, 4)。たとえば「体を拭く裸婦」(1896年)に見られる画面のなかの裸婦のポーズと配置は、これまでの絵画の慣習的表現とはまったく異なっている。身体は奇妙な位置で切り取られ、いわゆる画面の中の収まりがきわめて悪い。バレリーナの不自然な姿態、脚のつき方が逆ではないかと思えるような位置にあったり、体と手足の位置が前後逆ではないかと思えるような姿態であったりする。このような視点は運動の過程を特定の角度から捉えることによってしか生まれ得ないようなイメージなのである。それらはカメラによる自由な角度や距離からの撮影した画像が、絵画表現に突然の変化をもたらしたためである。しかも、形態の輪郭はそれを暈のように覆う不明瞭な色相によって暗示され、その上にドガはきわめて効果的に力強く黒々とした線を用いて形態を描出しているのである。シュラツァーによれば、あいまいな輪郭は固定カメラにより、長時間露光するために、画像に「ぶれ」が生じたためであり、ドガは写真の効果絵画の構成と素描に活用したのである。<sup>4</sup> ベルグソンは「科学は動性をしかとは取り扱わない」<sup>5</sup>、あらゆる性質が変化であるから、変化そのものを科学は扱うことができないというわけである。「知覚の第1の機能は、まさに一連の要素的变化を、ひとつの凝縮作用によって、性質もしくはたんなる状態という形で、とらえることである」。<sup>6</sup> 当時のカメラは対象の運動の瞬間を明確に映し出すことはできなかったから、そこに最終的に描線で形体を決定したのは、ドガ自身の眼であったということができるのである。

#### 4. 時間と表現

対象の変化を眼で追い、それを表現するためには経験と修練を要する。動体視力についていえば、レオナルドの荒れ狂う馬の素描はその並外れた能力は疑い得ない。人物の姿態にも独特の工夫があり、観察と表現が密接に関係していることを示唆している。「鉛筆を持って、対象を見る」のは、対象の動きに従って身体イメージを持って見るのと同様、漫然と見ているのとは見え方が違うことは明らかである。レオナルドの馬の素描で、前足の週修正が認められるのだが、それは素描の過程でイメージの取捨選択が行われているからであろう。何本もの描線のなかから1本の線を選ぶのも連続する運動をひとつの相対として受け止め再現するために、描いている画像を脳裏に焼きつけた運動のイメージによってたえず点検しているといつてよい。

画家の対象とのかかわりは、ベルグソンの言う「生成と形態」にあるように、持続のうちに身をおくこと、それは知性の拒むこと、知性は不動のものを介して運動を考える習慣がついている。<sup>7</sup> 「物体はあらゆる瞬間に形態で変えている。あるいはむしろ、形態は存在しない。というのも、形態なるものは不動なものであるが、実在は運動あるからである。実在的なものは、形態の連続的变化である。形態は、変移を撮影したスナップショットでしかない。略 ある事物の本質について、あるいはそのものについて語るとき、我々が念頭に思い浮かべているのは、この平均的なイメージである。」<sup>8</sup> ひとたび構成された事物は、一変化によって、「全体」のふとこころで行われる変化を表面に現す。

こうしてみると永遠の変化のなかに常なるものを捉えることの難しさ、レオナルドのとらえては消える水の流れのように、「果てしない完了することのない自然研究」に、その偉大さの前に、ただ感嘆したことが幾枚もの水の素描から見て取ることはできないだろうか。「画家はしばしば絶望感におそわれる。(中略)たとえば、鏡に映っている物には丸みがあって生き生きとしているのに、自分たちの描く絵にはそれが無いのを見たりするとがっかりしてしまうのだ。(中略)しかし考えてみると、絵画に鏡の映像と同じような丸味を望むのは無理なのである。(中略)鏡でも絵でも、片目だけで見れば両者は変わらないのだが」。<sup>9</sup>

それはまた、今日の美術が自然の本質に迫ろうとすることを表現の可能性から排除してしまったのは、まさにこのような不確実な放棄したかのような現代美術の方向を暗示していたかのように思われる。

ベルグソンにおいては芸術について議論のよりどころとするのは視覚芸術より音楽で、こう前者より優位なものと考えていた。内的な調和を外的に表現するのが視覚芸術であるとしたら、音楽は純粋な時間性

を焦点化している。それは自己の感情というより、人の生と呼吸のリズムと捉える音楽に対し、詩人や画家はより深い静寂に向かう。色や形によって表現する画家と違い、言語のリズミカルな配置により感情表現する詩人と違い、音楽は言語に翻訳されるとともに、ピッチで、言語と違ったなにか、生のリズムを伝えるのである。ベルグソンは、それはすべての生の形にエラン・ヴィタル、生の躍動の物理的な表現を与え、広がりの中に時間をリズミカルに展開することになると考えた。広がりや質と定義した。そして広がりがないものを質とし、広がりや量をすることを知的偏見として排除しようとした。具体的な広がりや緊張と弛緩の変化、つまり質的運動そのものから構成される。ベルグソンの精神にとって、これらの運動は、それ自体において見つめられ、持続して分断されず、前後を含み、「我々の意識の連続性に似た何か無しにはありえないひとつきりの多様な質によって連続するときの動きを結合している」。<sup>10</sup>たとえメロディーが止まっても、「それはもはや一体ではなく、別の同じように分割できないものである」。<sup>11</sup>我々自身の持続のメロディーともものそれとを区別するものは、前者の后者に対する早いリズムである。すべてのもののリズムを早い遅い、異なった種類の意識の緊張弛緩の程度を測り、その際存在の尺度と各自の場を定める多くの異なるリズムを想像することができる。

そして優美な感情は外的運動のゆとりと自由自在さの知覚に他ならない<sup>12</sup>とするように、リズムの規則正しさによって対象とのあいだに交流が生まれ、この一種の身体的共感が精神的共感と親和力を有するため我々を楽しませるといふ。快の原因は自然描写の正確さや巧みさではなく、そのうちに同じような効果をもつが、それは形の相称性、反復にある。「芸術は感情を暗示し、さらに効果的な手段が見つかるなら、喜んで自然の模倣なしですます」<sup>13</sup>こともできるのである。



図1.ジェリコー、エプソムの競馬場

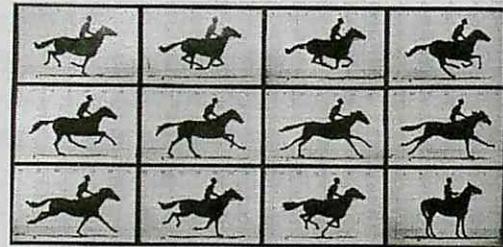


図2. エドガー・マイブリッジ



図3、バーで練習する踊り子たち

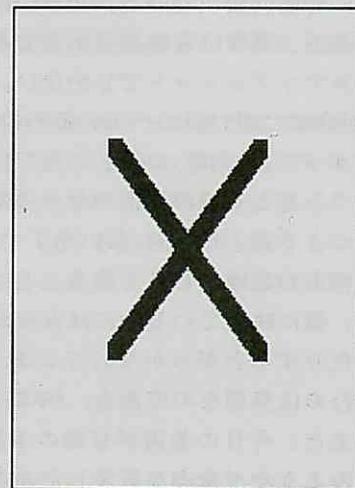


図4.ドガ、踊り子

- 1 赤間啓之『デッサンする身体』春秋社 2003年 164 ページ
- 2 岩山三郎『視覚との対話』美術公論社昭和 55年、120 ページ
- 3 同書 122 ページ
- 4 バレリー全集 10 卷吉田健一訳、筑摩書房、1983,12、「自己を要約して一枚の克明なデッサンと化した人物」、「ドガ、ダンス、デッサン」、「馬、ダンス、写真」
- 5 ベルグソン全集 4、『創造的進化』松浪、高橋訳、白水社、1907年、340 ページ
- 6 同書 341 ページ
- 7 同書 338 ページ
- 8 同書 342 ページ
- 9 E.H.ゴンブリッチ『芸術と幻影』瀬戸訳、岩崎美術出版 1972年(1979年)、145 ページ
- 10 (1896.p.268)
- 11 同書 278 ページ
- 12 (時間と自由、1889、24 ページ
- 13 同書 27 ページ