

特集 「絵画芸術と色彩科学・色彩技術」

芸術と科学における共振作用の考察

Consideration on Resonance of Art and Science

北島 耀

Kitabatate Akira

文化女子大学

Bunka Women's university

1. 芸術と科学の通底性

芸術と科学の相互性について、私には忘れられない鮮烈な記憶がある。それは日本人のノーベル賞授賞者の一人である利根川進氏(1987年生理医学賞)が受賞に向かう途上で日本に滞在された時の談話である(読売新聞の記事であったが、記憶であるため細部は不確かであるが、意図された大意は次の通りである)。

「私が通うマサチューセッツ工科大学(MIT)では、芸術系の教育科目を極めて大切に、世界で最高水準の芸術家を教授として迎えている。なぜなら科学者の独創的な着想は芸術家の直観と通じるものである。科学者に靈感のようなひらめきがあったとき、まだ言葉にも数式にもならない着想段階で直感をまさぐりながら発展させるのは、芸術家の創造過程と変わらない。形としてまだ姿を現わさないその想念は、しばしば音楽や絵画の作品イメージに仮託されて暖められる。科学を志す若者が芸術で感動する能力を養うことは、独創性開発にとっても欠かせない。」

というものであった。両者は等しく高度な精神活動であり、科学でも解は常に簡潔で美しくなくてはならないとされる。このような芸術と科学が通底するとの考えは、迎れば前6世紀ギリシアのピュタゴラスに至る。思想家であり数学者であったピュタゴラスは万物の原理を<数>におき、宇宙を数比に基づく音楽的な一大調和とみなした。両者のこのような融合観は17世紀のガリレオまで連綿と引き継がれた。ケプラーやニュートンの自然観にも明確に刻まれている。ガリレオの『偽金鑑識官』(1623)に次の一節がある。

「哲学は、宇宙というこの壮大な書物の中に書かれている。(略)それは数学の言葉で書かれている(略)これらなしには、人は暗い迷宮の中をさまよっばかりである。」¹⁾

この場合の哲学は自然科学を意味し、書物とはキリスト教の聖書、つまり宇宙は数学で書かれた第二の聖書である、としている。地動説の信念を曲げなかったために不遇な晩年を送ったが、ガリレオにとって宇宙は神の栄光と一体であった。現代の科学が探究の末に知の細分化に至り、はたまた遺伝子操作や臓器移植のような、人間とは何であるか、の根源的な問い直しが新しく提起されている。また現代芸術は全体に低迷する現状にある。このとき、全体像と一貫性を見失わないために二つ洞察をあらためて噛みしめる必要があろう。

2. 芸術の独自性と画家の諸相

芸術と科学における創造過程の心理は通じ合うとしても、両者は短絡的に結びつけられるわけではない。人の精神活動における理性と感性という二つの特質において、科学と芸術の軸足は別々に置かれる。人は理性と感性を同時に働かせて社会に適応しているため、日常生活で二つの性質を区分する意識が働いているわけではない。そしてそれぞれが一語でくれない多元性を持っている。だが両者の独自性を基本的な相違として考える場合、精神活動の両側面に立つと理解しやすい。

理性による問題解決は、合理的な筋道を辿って進められ、集中思考による成果が社会の科学技術を支える。感性による表現は、主題全体を俯瞰しながら心的活動において進められ、その拡散思考による成果が文化技術を支える。科学は完全無欠の論理性を志向する積み上げ型の営為であり、芸術は思弁と情念の総和を作品に写しとる直情型の営為である。科学は生活を豊かにし、芸術は心を豊かにしてくれる。科学文化史は、両者が相互に共振し補完しあいながら、二重らせん的な姿をもって進化してきたといえるであろう。

冒頭で利根川氏による芸術教育観を紹介したが、高等教育における芸術科目の目的は美意識の涵養といっ

た綺麗ごとにとどまらない。作品と作家の生きざまを介してわが身の生き方を問い、全体像を構築する目や創造性開発の動機づけにも力点が置かれる。このとき独創的な芸術家が必ずしも良き教育者とは限らない。むしろ両立こそが難しく、適任者は少数であろう。芸術家の理念や情熱はしばしば社会規範を逸脱し、時に異常な毒を含んで教育目的に離反する。しかし作品の受容者は不快な内容であれば直感が拒絶し、作家は才能が乏しければやがて淘汰される。そこには努力だけで突破できない壁がある。芸術家の評価基準は科学者と違っていつの時代も定かでないが、芸術家への評価は、実は残酷である。

創造性は極めて多面的な概念である。芸術であれ科学であれ、真に独創的な革新は、その時代に当然として受け取られている観念や方法に対し、別種の原理を導入することで先行する常識が組み替えられる行為である。これは定量的・定型的な方法論の習熟からではなく、枠組みを逸脱する定性的な直感や持続する情念から生み出されることが多い。そしてしばしば意味づけが後追いをして評価が定着する。

感性に軸足を置く芸術においてこの後追い現象は枚挙にいとまがない。始めに非難された理由が後に同じ理由でもって賞賛される、という事態はしばしばである。1874年の印象派の命名も1905年の野獣派の命名も、蔑視する評論家の形容句に始まる。

美術における創造性の評価はことに20世紀に入って許容幅が拡張され、未開民族芸術への評価、ダダイズムの非条理への傾斜も、シュールレアリズムの意識下への沈潜も許されるようになった。また絵画は日常性からの脱出願望や遊びとも類縁関係が深まった。ルソーは空想に遊び、ピカソは形に遊び、マチスは色に遊びつつ時代を画した。しかしどの場合も人間性を軸に美術史のドラマは進行した。ゴッホの場合は余りに真面目人間であったがゆえに悲劇的であった。彼の耳切り事件では、ゴーギャンを襲うつもりのカミソリで自らの耳を切り落とし、あろうことか、それを片思いの娼婦に届けた。肉片は彼の分身なのであった。これは彼の内なる情念のマグマが噴出したことによる正直そのものの行為であった。人を感動させる芸術は常に何らかの驚きを伴う。異次元の悦楽体験に誘う場合もあり、はたまた深くに埋め込まれた狂気によって人を撃ちのめす場合もある。ゴッホの絵の実物を見るとき、いつも私の体には言い知れぬ痛みが走る。

美術の独自性をこのように見てくると、色彩科学が

造形作家の本質的な表現に刺激を与えることは稀だと思われよう。色は人の心の奥深くと通じあっているため、画家は想念を絵筆に託し、そして同時に多くの画家が言葉でも色を語っている。発言記録の多くは彼らが独自に解釈する色の象徴性、色に託した世界観、配色調和観や彩色技法等に限られる。

絵画はある主題が、色(色使い全体がもたらす心理効果、優勢色調、色の形、面積・配置・対比関係、描法・視覚効果、色材と耐久性、等)と、形(構図・配置、線・面、空間・量感、模様、大小・強弱、単純・複雑、集中・拡散、等)と、材質(基材、絵具材・絵肌、保護膜、質感等)とを伴って表現される。そのため色だけで全体像を語ることは難しい。また一般に色の造形原理と呼ばれる諸要因(基調色・配合色・強調色、対象形・非対象形、ドミナント・グラデーション・コントラスト、リピート・リズム、バランス・プロポーション、セパレーション等々)をまさぐりながら彼らは色を置く。しかし作画の時点でこのような説明的な類型用語は画家の念頭にはなく、この種の用語は必要な場合だけに抽出される。重視するのは全体の均衡感である。代わりに画家たちがしばしば用いる特殊用語に<ヴァールール>がある。これはvalueのフランス語であるが通常<色価>と訳される。部外者に通じにくい、色だけでなく明暗も大きさも対比効果も含んだ画面全体での相対的な強さである。彼らは美の規範や原理の諸要因を全て丸めて<強弱>の一語に凝縮させてしまっている。

それでは絵画の色彩論は成立しないのか。当然ながら否である。画家は直感的に筆を走らせているかにみえるとも、手を動かす行為は全体構想の発露なのである。レオナルド・ダ・ヴィンチは『最後の晚餐』の完成が遅れていることの咎めに、創造は構想している時にある、と口答えをしている。作家にとっての闘技場は画面でなく頭脳の中にある。完成作品とは構想の最終提示である。作品に感動するということは、そのメッセージをその人なりに読み解いたということである。感動とは作品との交感もたらす内的現実であり、内面化してその人のなかに棲みつづける。完成作品は作家から離れ、時を越えて客体として存在する。そのため定性的な解釈も定量的な解析も可能になる。

ここで残念に思うことは、色彩を基軸に説かれた美術論が余りに乏しい現状である。美への感受性豊かな科学者と、色彩理論をわきまえた美術史家・評論家による双方からの洞察を今後待ちたい。色は幸いにも形態や材質より、体系的かつ多領域にまたがる研究成

果が整っており、コンピュータとの相性も良い。造形作家においても現代では色彩学の習得が創作に利することは明らかである。画家たちもこの論戦に加わってほしい。ここに造形活動のための好ましい色彩教育論が少数派の議論にとどまることを考え合わせると、絵画の色彩論はまだ未開拓の課題であるとみなすべきであろう。

3. 色彩科学の画壇への影響事例

絵画史における色彩科学と画家の創造性との大型かつ例外的ともいえる出会いは、19世紀後半のロマン派から印象派・後期印象派、ことに点描派の画家たちであろう。色の基本知識すなわち色の三属性、色相環と補色関係、色の対比、光の色と絵具の色の三原色の相違、混色原理、視覚のしくみ等に触れた歴史上の最初の画家たちである。色彩理論に啓示を受けてその有効性を信じた画家たちが熱い議論を交わしつつ色彩による絵画史の転換が成し遂げられた。ドラクロア、モネ、スーラ、シニヤック、ピサロ、ゴッホ、ロートレックら一群の画家である。中でもスーラは科学の信者とも呼ばれている。化学者、物理学者、生理学者には最も大きく作用したシュヴルールとルードをはじめマックスウエル、ヘルムホルツ等が挙げられる。他に美学者のシャルル・ブラン、シャルル・アンリ、フェネオン等もここに登場する。画家たちは個性的な作風に固執しながらも色彩学の論理に感性の奥底が揺すぶられ、科学者・美学者の諸説がそれぞれなりの作画に反映した。

1920年代にはオストワルトの色彩調和論と形態論がバウハウスを中心とする画家たちを刺激し、大論戦に発展するという興味ある出来事があった。しかしこの時は本質論の上で両者はすれ違いに終わっている。

これらに関しては数ある類書に解説を委ね、話を次に進めさせていただく。

4. 表現技術の開発が与えた美術への影響

美術に限らずすべての芸術表現は、何を表すかという内容の構想力と、どう表すかという表現技術の均衡によって成り立ち、この両立なくして作品は完結しない。これまで述べてきた内容は理念にかかわる前者を念頭に置くものであったが、ひとたび表現技術の側に焦点を当てて美術史を振り返れば、科学技術が与えた恩恵は数多く見いだせる。作品制作にはさまざまな技法と材料・用具が不可欠であり、新しい発明・発見があれば作家における内容の構想力も拡張される。

単純な事例を挙げれば、油絵具の金属チューブ入りが発明されたのは1840年代であった。これが戸外での写生を可能とし、バルビゾン派や印象派による風景画が生み出された。それまでは豚の膀胱が利用され、絵具作りを習得するためにも弟子入り入門は不可欠であった。そして風景画はとかく歴史画・肖像画・静物画より格下に見られたがその評価が大きく変化した。

本稿では美術を主に取りあげているが、美術に近接するデザイン分野に踏みいると、内容構想と表現技術は切り離して論じることができない。モノづくりは、たとえ一枚のハンカチであれ高層ビルであれ、科学技術が生み出す素材や機器に依存する。生産の条件や規格に準じ、機能性と審美性と経済性を合わせて作業が進行する。産業革命以降の近代デザインの価値体系はこれらの上で築かれてきた。

以下に科学が及ぼした代表例として写真・映像世界と美術との関わりを追ってみる。

科学の中でも光学と画家との出会いは、1000年を遡るアラビアの物理学者アルハーゼンが針穴写真機と同じ原理の装置を考案したことに始まる。この装置は日食などの太陽観察に好適であった。これはカメラ・オブスキュラ(暗い部屋の意)と呼ばれるが、命名者はケプラーであつたらしい。小穴による投影現象そのものの発見は古く、前5世紀中国の墨子、続いて前4世紀ギリシアのアリストテレスとされる。

やがてこの装置を用いながら遠近法が確立されていく。15世紀にイタリアでブルネレスキやピエロ・デラ・フランチェスカなどの美術家が研究に寄与し、ドイツではデューラーが透視装置の開発を進めた。レオナルド・ダ・ヴィンチも遠近法に取組み、手記とスケッチを残している。

16世紀にはカメラ・オブスキュラはレンズと絞りの機構を備え、鏡を用いて倒立像が正立する工夫もなされ、小型化された。物理学者で画家のG. デラ・ポルタは、絵を描けない人はこの装置で輪郭をなぞればよい、と説いている。彼はカメラ・オブスキュラを使つたはずら芝居をナポリの名士に見せて驚かせ、危うく極刑になるところだったという逸話がある。

17世紀には、シャイナーはケプラー式望遠鏡と組み合わせて太陽を拡大投影し黒点を発見している。驚異の博物学者キルヒャーは光と影について論じ、移動式暗箱の説明図を残している²⁾。彼は幻灯機や最も原初的なコンピュータの発明者でもある。カメラ・オブスキュラと幻灯機は当時の魔術師に欠かせない秘密兵器

であった。映像装置を空間構成に活用したと思われる画家にフェルメールが挙げられる。同じ地に住む同年代の博物学者レーウエンフークは顕微鏡を製作して微生物や精子を発見、フェルメールの死後は遺言執行人に指名された。フェルメールはレーウエンフークに手ほどきを受けたであろうことが推測される。

18世紀には景観記録の補助手段としても普及する。ウォラストンはプリズムを用い、対象物と画板とが左右の目で同時に見えるスケッチ用具カメラ・ルシーダ(明るい部屋の意)を考案した。ついでながら、画家の使った小道具にクロード・グラス(Claude Glass)があった。小型の黒ガラス製凸面鏡いわば車のバックミラー状で、これに映された像は縮約され、色が弱められ明暗が単純化する。後の愛好者でカラーが知られるが、現在でも利用効果があろう。以上がカメラ前史のスケッチである⁽³⁾⁽⁴⁾。

19世紀に至り写真術が開発される。これ以前の複製術は15世紀のグーテンベルグ以来活版印刷と版画であり、発明は技術者であっても表現の主体者は作家であった。しかし写真術の登場で主客が逆転する。暗箱の投影像を化学的に定着させる研究がフランスとイギリスで進み、舞台装飾画家のダゲールが1839年にダゲレオタイプと呼ぶ銀板写真法を開発した。この新技術は細部描写と遠近法の正確さを備え、しかも一枚のネガから複数のポジ画像が得られる発明が続いた。絵画の世界は思いがけない衝撃に襲われ、写真家に転向する肖像画家も多く出た。フランス新古典主義の旗手アングルは1846年に写真は不正競争であるから禁止せよと政府に訴えた。肖像画の得意な彼にとっては不愉快であった。だがやがて写真の利点を納得して逆用する。10年後にはナダールのヌード写真を使って名作『泉』を制作し、写真に賛辞すら送っている。アングルに対立したロマン派のドラクロアはフランス写真協会の創立会員になり、自ら撮影したモデル写真を作画に用いている。カメラ愛好家で知られた画家はドガ、モネ、ロゼッティであり、写真の利用画家となればマネ、クールベ、ミレー、ゴーギャン、スーラ等数知れない。写真は結果として画壇に新鮮な刺激と効用をもたらした。画家たちは再現や模倣より表現がより重要であることを改めて自覚させられた。このような考えは新しい20世紀絵画思想の基盤ともなった⁽⁵⁾。

20世紀にはカメラの大衆普及、写真誌発行と国際写真展の開催、カラー写真と特殊撮影技術の発展、印刷技術との連携、映像機器の高度化等が相次ぎ、写真は

独自の文化領域として確立された。そしてついには写真というジャンルそのものが溶解した。

20世紀後半に科学が芸術に与えた大型の革新例はテクノロジー・アートであろう。コンピュータ普及以前からテクノ・アートと呼ばれるキネティック・アート、オプティカル・アート、ホログラフィック・アート等が先行し、美術館の枠を越えた環境芸術や異分野間のコラボレーションも模索されていた。世紀末からはコンピュータが精度を上げ、すべての芸術分野で導入されるに至って分野間の相乗作用は重層化していった。ここに医学をはじめ科学の諸分野が参入し、ブラックボックスであった身体内やナノの世界にも視覚が侵入する。この趨勢は日常の市民生活にも及び、携帯電話とデジタルカメラ、インターネットの急速な普及が生活慣行と意識の変化を促している。

その一方でこれらがもたらす弊害も社会問題として浮上している。情報化社会では個人の処理能力を越えて情報量は増大し、内容も高度化し複雑化する。幼小期のゲーム器操作から長じてのネット社会への参画まで、皮肉な反作用が内在する。巧みなプログラム設計による疑似体験、考えることより情報検索の先行と引用、コミュニケーションの表層化、これらの習慣定着による自発的思考力と創造力の退化、等である。また産業構造においても変革は当然ながら、実業ではなく虚業の跳梁ばつこが危惧される。

21世紀の日本が文化国家としての成熟を願うなら、個々人においては価値判断能力の充実を、社会的には人間性を基軸に置いて創造的進化を目指す哲学と支援体制を伴った新しい挑戦が求められる。これは芸術と科学に共通する今日的な重要課題である。

芸術と科学の連合が色彩世界で演じられた饗宴として最後に特記しておきたい業績がある。「ロリアル色の科学と芸術賞」(ロリアル アーツ アンド サイェンス ファンデーション主催)である。この催は1997年から2006年まで続けられたが、応募数はノーベル賞受賞者や世界的に著名なアーティストを含む延べ1150件であったと聞く。その裾野を一連のワークショップが支えていた。驚きと遊び心が埋め込まれたこの知恵較べは壮観であり、受賞作はいずれも着眼点の意外性、視覚的な説得力、研究としての完成度の高さで色の力をまざまざと見せてくれた。この研究活動の記録は総色刷りのおしゃれな一冊にまとめられているが⁽⁶⁾、更に詳細を何らかの媒体で公刊されることが望まれる。そして次の世代が研究を引き継ぎ更に乗り越えることを願ってやまない。

5. 色彩画家の彩色手法－マチスの赤を中心に

本稿は、当初色彩画家の系譜と彩色技法を語るつもりでいたが、総論に紙幅を費やしてしまったため、代表画家としてアンリ・マチス(1869－1953フランス)だけを挙げその画業にふれておきたい。

マチスは1905年のサロン・ドートンヌにおいて、仲間の画家たちと純色が乱舞する一連の作品を発表した。〈野獣たち：フォーヴ〉と揶揄されたが、これは20世紀における色彩絵画の幕が開くファンファーレであった。この過激な行動は、反アカデミズムのみならず、直前に色彩で新しい革新を成し遂げた印象派とも異質であった。当時の画家は印象派の洗礼を受けていたが、インプレッションよりエクスプレッションが重要であると考えたフォーヴィストたちは反発に転じた。色は物に付随するとされてきた固有色(マチスは模倣の色彩と呼んでいる)から離脱し、色彩独自の訴求力と造形力を強調する方向に進んだ。この考えはゴッホの表現主義、ゴーギャンの装飾主義そしてセザンヌの構造主義の延長上にあった。

野獣派の嵐が鎮まりつつあった1908年末に彼は『画家のノート』という一文を雑誌に寄せている。後に文章・談話・手紙を加えた分厚の一冊にまとめられ、作品と合わせて作家像が立体的に理解できるのは幸いである⁷⁾。冒頭で彼は「画家が自分のやり方について示すことができる最良の説明とは自分の絵から生まれるそれなのだ」と言いつつ、「画家の思想は手段の裏付けの大きさに応じた価値をもち、また手段はその思想が深ければ深いだけ完璧なものとなる」そして「私が夢みるのは(略)均衡と純粋さと静穏の芸術であり、肉体の疲れをいやすよい肘掛け椅子に匹敵する何かであるような芸術である」と語る。どの話にも誇張がなくしかも明解で、偉大な常識人と呼びたいマチスの人柄が伝わってくる。均整のとれた画面構成で生きる喜びを歌いあげ、自然を解く訓練を自身に課し、この姿勢は晩年までたゆまず貫かれた。

色についても随所に綴られている。いくつかを抜き出してみよう。「私の色彩の選択はどんな科学理論にも頼らない－それは観察、感情、私の感受性の経験に基づいている。シニヤツクのような画家はドラクロアの文章に影響されて補色に熱中し、補色の科学的理論に導かれてここはこの色調を、そこにはあの色調を使うといった具合になるのである。」という。シニヤツクはマチスより5歳年上であるが、1904年の夏にサン・トロペで一緒に過ごしマチスも点描風の作画を試み

た。作品『豪奢・平安・悦楽』に結実して評価を得たが同時に疑問も抱き、この経験から色彩観が劇的に変化した。文章は続けて、色彩理論の限界を広げるのは、本能や感情、感覚に基づく色彩の知識を身につけた画家たちの絵を研究することである、と述べている。彼の色彩調和観の核心は「色彩を秩序立てること、それは彼の発想を秩序立てることです」(1925)「色彩について一番問題になるのは関係です」「色彩はけっして量の問題ではなく、選択の問題です」「色彩の氾濫では無力のままです。色彩はそれが組織づけられ、芸術家の感動と呼応したときにはじめて完全な表現に達するのです。」(1945)この部分であろう。

マチスが画家を志したのは、21歳で法律事務所の見習書記であった頃、虫垂炎で療養中に絵画論を読み、絵が好きだった母から絵具を与えられたことがきっかけであった。病気という偶然が無ければ彼は地方の有能な一法律家として美術の地平に姿を現さなかったかもしれない。法律を捨てた彼はパリに出てモローという良き師にめぐり合い、習作時代の後は急速に才能を開花させた。フォーヴィスムから装飾画、アラベスク、オダリスクの時代が続き、その後も色彩の生命感を画面に凝縮しながら、成熟の道を歩んだ。晩年は、色と形を高度に純化させた切り紙絵、マチスの感性が光となって響き合う礼拝堂をヴァンスに残し、ニースで85歳の生を閉じた。

最後に一点だけ『赤のハーモニー』を選び出し、色彩構成を解いてみたい(制作時の題名は『食卓のための装飾パネル』であり『赤の食卓』とも呼ばれる)。この絵はさしずめ色の交響詩と形容したい中期の代表作である。しかもこの絵には様々なエピソードがまつわる。発注者は遠い異国のシチューキン、彼は帝政ロシア末期の繊維業者で大富豪、美術コレクターとしても先見性に富み鋭い審美眼を備えていた。シチューキンと並ぶ大富豪のコレクターにモロゾフがいて、二人の投じた莫大な資産が現在のエルミタージュ美術館とプーシキン美術館に並ぶ粒よりの名品である。

シチューキンは1904年に初めてマチスと会い、まだ評価の定まらない時期からその才能を見抜き作品を購入していた。1908年に彼は食堂に飾る絵を依頼した。マチスは印象派の影響が残る11年前の『食卓』を下絵とした。だが完成作は原画が想像できないほどの変容を遂げた。平面的に置かれた色が明快な形とせめぎ合い、伝統的な遠近法と明暗法は解体されて暗示にとどまる。彼はフォーヴィスムの色彩の熱狂時代に

続いて形態を改めて問い直し、色と形を統合する手法を模索していた。装飾パネルはその帰結であった。これを契機に装飾性は彼の生涯を通しての造形的特長となった。

この作画は、初め基調色が緑であり、完成作は青であった。シチューキンは満足していたがマティスは描き直しを懇請し、次に青は赤に塗り替えられた。このような行きつ戻りつの思考過程は彼にしばしばみられるが、努力家マティスの証しといえる。青ではなくなぜ赤なのか。赤は古来生命を象徴する色であり、色を通して生を歌いあげようとしたマティスの衝動に似つかわしい。青の絵が白黒写真で残されているが、唐草模様は背景が明るく描写的である。色相の反転は同時に明度の近似であり、画面の様な平面性が強調された。彼は当時を回顧している。「絵の主題とその絵の背景とは同じ価値をもっている。」「私は似せようという心遣いはすべて捨てることに決めた。(略)現代の偉大な達成は色彩によって表現の秘密を発見したこと(である)。」「(1935)青を赤に切り換えたこの決断が彼の装飾的絵画への転換点であった。

この絵を前にしたとき、人はまず赤の洪水に目を奪われ、非現実の空間に想念が浮遊しはじめる。画面はずっしりと構築されており、視線は緩やかに絵の中を循環する。この赤が額縁状の緑の外景と室内の黒・白の無彩色によって視覚的に一層引き立てられていることに気づく。赤は面積こそ大きい、唐草模様と人物、卓上静物や椅子で分断された背景色であり、主役の色は形の脇役である。太くうねるアラベスク模様は、下部ではばらついて上部のシンメトリーに収束され、全体の運動感と統一感を同時に演じている。四つの花籠は意外に大きいヴァールールは抑え気味である。赤以外の主な色相が画面のどこかに置かれ、そこにカラリストのオが読み取れる。赤と対照的な屋外の緑を強引に画面に繋ぎとめる秘密は窓枠にある。赤はオレンジと黄色を経て緑にリレーされ、直接の対比を緩和させている。このグラデーションはベゾルト・ブリュッケ現象そのものである。緑に至ったグラデーションは空の青で終息する。窓枠のオレンジは樹木の白い花に接し、これもセパレーション効果と呼ばれる緩和手段である。白い花の木は黒い幹が細く弧を描く。これは室内の模様に対応する形状の反復であり統一感が意識されている。左の椅子の色と形も巧みである。背もたれの赤茶色がさりげなく赤と緑とを結びつけている。黄色の扱ひも絶妙である。黄は赤と縁の中間色相であ

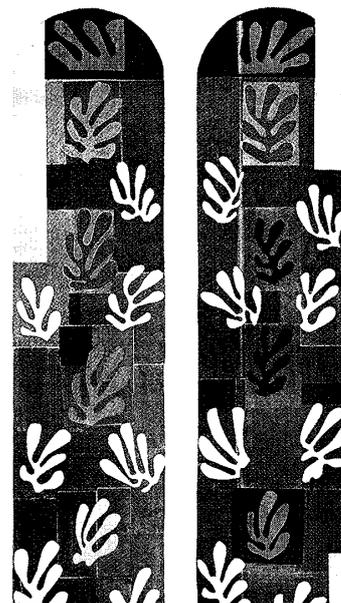
り、しかも明度が高いため両者共通のアクセントカラーに適する。卓上に点在するレモンやミモザの黄色は拡散する視線を強いヴァールールで中央に導きつつ、全体を軽やかにする。そして草上の黄色の小花は花瓶の黄色い小花と共鳴している。最後に見落せないのは屋外遠景の小屋である。反対色相の外景をこの赤が画面全体に囲い込む役割をもち、いわば赤いピリオドである。

人は美しいもの触れたとき、瞬時でいずこかへ飛翔する気持ちに襲われる。この心の乱れるさまが美の体験であろう。我にかえって次に美の謎解きを楽しむ。謎解きには異なる解釈がいくつもあろう。時には作者自身が自覚しなかった秘密を他者が照らし出すこともある。マティスは熟慮の人であったため見るたびに新しい発見がある。その様相をあえて言葉に置き換えるなら、体に取り込まれた美の成立要因を探り当て、撚りあわせ、有力な原理で整理し、そして統一と変化の要素が両立している、との結論に至ることが多い。筆者の上の解釈も同様である。このとき、解釈がいきいきしているか凡庸であるかは、美の実感と不即不離で導かれている解釈か否かによる。原理が先にある筈がない。心すべきは、まず美的体験が身の回りに多くあり、美意識と知的素養とが増幅しあって蓄積され、やがて自身の創造性発揚に結びつく、このような日常姿勢であろう。

引用・参考文献

- 1) 渡辺正雄『科学者とキリスト教』講談社ブルーバックス1987より引用
- 2) 北島耀『色彩学貴重書図説』17頁参照
- 3)4) 中川邦昭『カメラ・オブスキュラの時代』ちくま学芸文庫2001、および松岡正剛・ホームページ『千夜千冊』第19話(2000、7、20)ジョン・ハモンド『カメラ・オブスクラ年代記』朝日選書2000を随所に参照
- 5) 伊藤俊治『写真と絵画のアルケオロジー』白水社1987を参照
- 6) Activities of L'OREAL Art and Science Foundation 2006-1995『色』ロレアルアーツアンドサイエンスファンデーション2006
- 7) マティス『画家のノート』二見史郎訳 みすず書房1978、以下の「 」部分も同書より引用

アンリ・マティス (Henri Matisse 1869 - 1954, フランス)



(左)『食卓』1897 (個人蔵)

(中)『開いた窓、コリウール』1905 (サロン・ドートンヌ出品作の一枚)

(右) ヴァンス礼拝堂ステンドグラス、最初の計画 (晩年の切紙絵)

(下)『赤い部屋』1908 (エルミタージュ美術館)

