

学術論文

ジョルジョ・モランディの静物画に関する一考察

—モチーフの反復による画面構成—

教育学研究科教科教育専攻

美術教育専修絵画分野

10GP212

藤井 花恵

指導教員 岩井康頼

《目次》

| | |
|-----------------------------------|----|
| 序章 | 3 |
| (1) 研究目的と問題の所在 | 3 |
| (2) 先行研究 | 4 |
| (3) 研究方法 | 5 |
| 第一章 モランディの静物画 | 5 |
| (1) 西洋における静物画の諸相 | 5 |
| 1) 静物画の概括的な歴史 | |
| 2) シャルダンについて | |
| 3) セザンヌについて | |
| (2) ジョルジョ・モランディの生涯と静物画制作 | 9 |
| 1) 若き日のモランディ | |
| 2) 1920年以降のモランディの静物画 | |
| 第二章 モチーフの反復による連作制作 | 13 |
| (1) モチーフの反復による、モランディの連作 | 13 |
| 1) 1940年代の連作 | |
| 2) 1950年代の連作 | |
| (2) モネとモランディの連作に関する比較と考察 | 16 |
| 第三章 モチーフの反復による画面構成の実践 | 19 |
| (1) モランディの静物画連作に見る、モチーフの反復による画面構成 | 20 |
| 1) 反復と画面構成 | |
| 2) 反復と色・光 | |
| 3) 反復と時間 | |
| (2) 静物画制作と反復に関する、自己の実践と考察 | 27 |
| (3) 第三章まとめ | 28 |
| 終章 | 29 |
| 謝辞 | 31 |
| 《註》 | 31 |
| 《参考文献》 | 32 |
| 《図版》 | 33 |

序章

(1) 研究の目的と問題の所在

本研究は、イタリアの油彩画家ジョルジョ・モランディ (Giorgio Morandi, 1890-1964) の、モチーフの反復を用いた静物画制作に関するものである。

イタリアの画家、ジョルジョ・モランディは 1890 年にイタリア、ボローニャに生まれた油彩画家である。1913 年にボローニャ美術アカデミーを卒業後、小学校や、母校である美術アカデミーで銅版画の教師として教鞭を取りながら、生涯、生まれ故郷のボローニャを離れずに油彩画制作を続けた。モランディの描くモチーフは、埃を被った瓶や茶碗や水差しなど、日常で気にも止めないほど何気ないものである。それらが卓上に整然と並べられた静物画を、生涯にわたって描き続けた。

モランディの絵画に登場するモチーフは、画面の中で形が歪められ、陰影の表現、立体の捉え方、色彩の表現などにおいて、目に見えるもの以上の意図的な操作が感じられる。そこからは、古くから受け継がれてきた静物画持つ寓意性や、最大限に高められた細密描写技術のアピールは感じられない。しかし、その静謐な画面とそこに描かれるモチーフの存在感から、心を揺さぶられるような何かが感じられることは確かだ。

モランディの作品群のなかには、同一のモチーフと構図を繰り返し“反復”するように描かれた数枚からなる“連作”が、しばしば見られる。モチーフの反復がモランディの絵画の特徴であると言える。同一のモチーフによる連作を描くことは、多くの画家たちにとって珍しいことではない。しかしモランディの連作は、モチーフを反復する意図が、タッチやマチエールの実験のためなのか、あるいは光や構図の実験のためなのかを理解しがたいほど、一枚一枚における違いはごくわずかである。また、モランディは最初期のキュビスム風の時代や形而上絵画の時代を除いては、その絵画の主題はもっぱら《静物》か《花》か、画家の住む家のごく近所を描く《風景》のどれかに限定されていた。その中でも静物画の作品数は圧倒的だ。そういう意味では、モランディの生涯にわたる制作そのものが、静物画を描くことの反復だったといえる。静物画という限られたジャンルの中で、モランディは幾度も同じモチーフを描き続けたのだ。

モチーフを反復して作品を描くことは、モランディにとって重要な意味を持つ行為だった。室内に置かれた静物という、自ら動くことも変化することもないモチーフを、敢えて何回も繰り返し描いた。繰り返されるその画面からは、画面構成や色彩、マチエール、あるいは絵画制作に対するモランディの強い意志と、物質がその場に“存在する”こと強さが伝わってくる。モランディにとってモチーフの反復は、静物画というジャンルを介した画面構成の追求につながっている。筆者は、モランディが、モチーフの反復によって画面構成を行った画家であったと結論付ける。本文ではその根拠を、モランディの連作の考察と、画家クロード・モネの反復との比較、そしてモランディの反復を次の 3 点、すなわち

1.画面構成、2.色・光、3.時間に関連付けて、考察する。

(2) 先行研究

岡田温司著『モランディとその時代』(2003年、人文書院)は、日本人によってモランディの生涯と制作について書かれた文献である。本書は、生涯に渡って黙々と静物画を描き続け、生きていたときから“孤高の画家”として謎に包まれていたモランディを、20世紀初頭イタリアにおける政治や社会、あるいは同時代の画家達との係わり合いに関連付けて、その生涯とその制作について述べられている。

この文献の、「第一章 呪われたモノグラフ(研究論文)」(括弧内筆者)の「モランディにおける『連作』」という項で岡田は、「モチーフや構図はほぼ一定にしておいて、3点以上描かれた作品」を「連作」と定義づけている¹。本書では連作の一点一点における、わずかな変化の比較がなされ、また、モランディが連作に取り組んだその意義について考察されている。モランディの連作について岡田は、構図を一定にし、「描く対象を限定すればするほど、それだけ、一つ一つの作品の差異は、絵画的な要素——色調、光、タッチ、マチエールの濃度など——のみにもっぱらゆだねられることになる」²と述べる。

また、モランディの連作を印象派の連作と比較して、「刻一刻と変化する自然の光の一瞬をキャンパスの上にとどめようとする印象主義風の関心とは全く別のものである」³とした上で、モランディの連作は「移りゆく現実の時間に対応する瞬間的な光の表現が重要なのではない」と述べている。そして、イタリアの美術史家アルベルト・グラツィアーニの言葉を引用する形で、その連作は絵画的な要素の差異によって「構図全体に色調の変化をつけようとする探求」⁴であるとしている。

同一のモチーフを反復して描かれた、一見そっくりなモランディの連作は、色調や光、タッチなどの絵画的な要素に、わずかだが確実な差異が生じていることは、その作品を見ても明らかであると言える。岡田はその連作が、印象主義と全く異なる関心によって描かれていたと述べているが、その点も印象主義の連作と比べて、画面の色や光などの変化があまりにも乏しいモランディの連作から見て取れる。

しかしその上で岡田は、モランディの連作に生じるごくわずかな差異は、「構図全体に色調の変化をつけようとする探求」としている。つまり、連作の構図を色調の変化によって描き分ける探求を行ったと、述べている。筆者は、その探求はむしろ印象主義の立場の連作に言えることなのではないかと考える。モランディの連作が色調に変化を与えようとする探求であるならば、印象主義の連作のような、色やタッチの明確な変化によって連作一枚一枚が描き分けてあってもよいのではないだろうか。そしてそのモチーフは、変化が明確な戸外の風景などであるべきだ。

モランディのモチーフは、変化が少ない室内に配置された。モランディはアトリエにて、光源すらも常に一定になるように心掛けていた。モチーフに生じる変化はことごとく排除

され、その反復による連作においても、印象主義の連作のような明確な視覚的变化は無い。だが、その連作をじっくり眺めていると、構図や色など様々な点で、わずかであるがはっきりとした違いが生じていることが分かる。モチーフの変化を敢えて制御しておきながら、その画面になぜ違いが生じるのか。また画面に生じる違いは、具体的に何であるか。この点を紐解くことが、モランディが連作にて行った、同じモチーフを反復することの意義につながると筆者は考える。

本論文では、岡田の『モランディとその時代』を主要文献とし、その先行研究をもとに、モランディの反復を、画面を構成する絵画的要素と関連付けることで、考察する。

(3) 研究方法

第一章「モランディの静物画」では、はじめに美術史における静物画の諸相を概括的に述べる。中でも画家ジャン・シメオン・シャルダンとポール・セザンヌの静物画について、特に注目する。そして、静物画の諸相を踏まえた上で、モランディの生涯と、静物画制作について述べる。静物画の歴史をたどった上でモランディの作品について論じることで、モランディの静物画の立ち位置や特性がより明快になると考える。

第二章「モチーフの反復による作品制作」では、モチーフを反復することで描かれたモランディ連作において、特に重要と思われるものを年代別に抽出し、その特性について述べる。そして、その連作をクロード・モネの連作と比較することで、さらに反復についての考察を深める。

第三章「反復による静物画制作の実践」では、モランディの反復を以下の3点に関連付けて考察する。それは、1.画面構成、2.色・光、3.時間の3点である。また、筆者の静物画制作の実践を通じた反復についての考察を述べる。

第一章 モランディの静物画

(1) 西洋における静物画の諸相

1) 静物画の概括的な歴史

モランディの静物画について述べる前に、まずは、美術史上における静物画の諸相について述べていく。静物画の変遷を追うことで、モランディの静物画の特徴や立ち位置が、よりはっきりしていくと考える。

静物画とは、フランス語では *nature morte* (死せる自然)、英語では *Still life* (不動の物・生物) と訳され、『世界美術辞典』(新潮社)によると次のようなものと定義付けられている。

「西洋画の一ジャンル。自ら動かないもの、例えば草花、果実、死んだ魚や鳥、楽器、書物、食器などを描いた絵画。それ自体では静止しているが、それらの配列には美的効果の見地から画家によって自由に動かされる。また生き物もまったく排除されるのではなく、脇役として描かれることもある。静物は古代ローマの壁画に部分的にあらわれるが中世ではほとんどみられず、ようやく14世紀末から装飾的な添え物として、あるいは宗教上のアレゴリーの要求から描かれた。16世紀に至って死んだ鳥や魚が単独に描かれるが、17世紀のオランダ、フランス、スペインなどにおいて細密描写の恰好の対象となり、独立した画題として確立される。18世紀にはシャルダンが出て、繊細な色彩で強いアンチーム（親密）な効果を高め、19世紀には最も一般的な題材となった」⁵

静物画の発生は歴史画や物語画と比べると遅く、16世紀末から17世紀初頭にかけてのことである。その時期にヨーロッパ全域でほぼ同時に発生した。ルネサンス以前、絵画の主題はもっぱら宗教的な内容に限られており、宗教的意味を持たない静物画が発展することは困難だった。宗教的な歴史や神話の物語こそ、画家達が描くべき崇高なものとされていたのだ。対する静物画は、自ら動くことも無い卓上のモチーフをただ再現しただけのものである。しかも、作品を理解するための教養や聖書の知識も必要ない、低俗で、描くことも鑑賞することも無意味なものと考えられていた。静物画は宗教画や歴史画に比べるとはるかに格が低いものとして扱われていたのである。

しかしルネサンス以降、芸術の世俗化が進み、絵画の主題の幅も徐々に広がっていった。絵画に意味や内容を求めるだけでなく、視覚的にリアルであるものが好まれたその時代、それまで宗教画や神話画の背景として描かれていた、花瓶に活けられた花や卓上の日常品が、モチーフとして独立して描かれるようになった。また、身の回りのものや贅沢品が本物そっくりに描かれる静物画が、ヨーロッパ全域に徐々に浸透していった⁶。

特に、16世紀末のネーデルランド地方、オランダでは、こぞって静物画が描かれた。オランダの画家達はトロンプ・ルイユ（だまし絵技法）を用いて、超細密描写による日常品や贅沢品を描いた。それは、当時の物資の流通や、富の繁栄の象徴でもあったのだ。しかし、当時のオランダの静物画は、モチーフによって画面空間を構成するというよりは、より豪華でより美しく描かれた贅沢品を嗜好品として愛好するためのものであって、極限まで高めた描写力をアピールするものでもあった。

オランダでは、モチーフに宗教的内容や道徳的教訓を寓意させる静物画も多く描かれた。それは、宗教画などに比べて格下扱いされていた静物画に、高尚な内容や意味を付随させることで、その地位を高めようとした結果である。静物画の地位を高めることで、静物画を描くことを正当化させていったのだ。例えば、聖母の象徴である薔薇などを画面に描くことで、崇高なキリスト教の世界を鑑賞者に示唆させている。中でも、頭蓋骨やろうそくをモチーフとして、生命の儚さや死の訪れを寓意させる静物画は、ヴァニタス（ラテン語：

vanitas、虚栄)の絵画と呼ばれ、そこに描かれたモチーフによって“死の寓意”を鑑賞者に訴えかけている。

18世紀に入ると、フランスでもまた静物画のジャンルが確立しつつあった。フランスでの静物画は、写実的な描写でモチーフをきらびやかに描き出すオランダのものとは違い、モチーフの色や形、空間から受けた印象や情緒を、その絵の具の厚みや筆触の動きによって画面に描くものだった。

フランスの静物画の歴史の中で、モランディが「すべての静物画家の中でもっとも偉大な画家」と賞賛する人物が2人いる。ジャン・シメオン・シャルダン(Jean Simèon Chardin、1699-1779年)と、ポール・セザンヌ(Paul Cezanne、1839-1906年)だ。この、モランディが尊敬したという二人の画家について論述することで、モランディの静物画の系譜をより明確にしていこう。

2) シャルダンについて

シャルダンは1699年フランスに生まれた、ロココ様式の画家である。ロココの時代の絵画には、それ以前のバロック絵画の重厚さや壮大さへの反発から、軽妙で自由奔放な、親しみやすい主題が求められた。絵画では、きらびやかな衣装をまとった貴族達や神話の一場面が、華やかで色彩豊かに描かれた⁷。そのようなロココの時代にありながらシャルダンは、絵画の主題を素朴で地味な日常生活や風俗に求めた、当時としては異色の画家である。多くの室内画や肖像画を通してパリ市民の日常生活を描いたシャルダンだが、それと同時に静物画も数多く残している。

モランディはシャルダンについて「トロンプ・ルイユの効果にまったく依存しない」画家だと述べている⁸。トロンプ・ルイユの効果を用いるには、まるで本物と見紛うような超細密描写が必須条件だ。つまり、“描かれたものである”事を示唆するような刷毛目やマチエールなどの痕跡を、一切画面から消し去らなければならない。そのような写実的静物画が長く伝統的であるとされていた時代に、対するシャルダンの静物画は、絵の具とタッチによる痕跡、つまりマチエールが、画面にはっきりと残されている。

1733年頃に描かれた静物画『銅製の給水器』(図1)は、画面の中心に大きく銅製の給水器とバケツ、その左にひしゃく、右に水差しが描かれた静物画である。画面は全体的に、暗い茶系に抑えられている。バケツや給水器の表面には、絵の具と筆による荒いタッチが、はっきりと画面に残されている。陰影描写は、丁寧なグラデーションというわけではなく、その刷毛目の粗さが際立つ。ハイライトの白も、画面に絵の具を塗ったというよりは、乗せているといった感じが強い。

シャルダンは、静物画を描くとき、モチーフをそっくりに描くことを目的としたのではなかった。モチーフをどの様に描くか、ということが、より重要なポイントだったのである。シャルダンは、モチーフとその空間の、雰囲気や情緒を静物画にて描こうとした⁹。客観的なモチーフが、シャルダンの表現したいことによって再構築され、画面に現れるとき、

本物そっくりであることは必要なかったのである。その画面は、マチエールを強調することなどで、目に見えるモチーフ以上の操作が加えられている。シャルダン、目の前に置かれた無機質で動かないモチーフを通して、静物画制作の私的な探求と研究を行ったのだ。

3) セザンヌについて

ポール・セザンヌは1839年、南仏のプロヴァンス州エクスに、銀行を経営していた裕福な家庭の長男として生まれた。22歳で官立美術学校の入試に失敗した後、自由研究所アカデミー・スイスに通いながら、美術館に通いつめほぼ独学で絵画を学んだ。風景画や人物画のほか、りんごやオレンジをモチーフとした静物画を数多く描いた。モランディはセザンヌについて、「私が絵を描き始めたころ、わたしのお気に入りの画家は本当のところセザンヌだった」と述べている¹⁰。

そんな、モランディお気に入りの画家セザンヌが描く静物画は、その遠近感や視点に矛盾が生じ、モチーフは大胆にデフォルメされている。1888年～90年頃に描かれた《果物籠のある静物》(図2)は、テーブルはやや上からの視線で描かれているのに対し、その上に置かれた果物籠とポットは、ほぼ真横からの視線で描かれている。そうかと思えば同じくテーブル上に置かれた大きな壺は、再び上部からの視点で描かれており、今にも手前に転がり落ちてきそうに見える。そして、それらのモチーフや背景には激しいタッチの痕跡が残され、筆触による小さな面が、全体の面を構成していることが分かる。一筆一筆の細かな筆触は集積することで面になり、更に面が集積することで立体になり画面空間を作り上げているのだ。

セザンヌの静物画にはりんごがしばしば登場する。しかしセザンヌの興味は、りんごをみずみずしくおいしそうに描くことや、りんごに何らかの寓意的な主題を示唆させることでは無かった。その形体と色、光を用いて、りんごをひとつの立体として画面に表現する研究を行った。モチーフを、イリュージョンを用いて本物そっくりに再現するのではなく、3次元空間に置かれたモチーフのヴォリューム(量)を、平面にすぎないカンヴァス上でいかに立体感を伴うものとして表現できるかという追求の結果、面ごとに分割された筆触や、遠近法の矛盾、モチーフのデフォルメに行き着いたのである¹¹。

モランディと、彼が尊敬していたシャルダン、セザンヌ、この3人の静物画には共通点がある。それは、3人の興味は、配置された目の前にあるモチーフを、そっくり画面に再現することにはなかったという点だ。伝統的な静物画のように、モチーフを超写実描写で本物以上にきらびやかに描こうとする態度は、3人にはない。3人が行ったのは、目の前に置かれたモチーフに、自分の意思を投影して、その意思に従って描くということだ。彼らはモチーフを描くとき、例えば形体のデフォルメ、マチエール、色面の構成などを個人的な課題として、その課題を自分なりに解決しながら描くということを行った。シャルダン、セザンヌ、そしてモランディの静物画には、伝統的な静物画には無い、主観的な画面操作がある。モチーフが描かれた具象画でありながら、決して目に見えるものの再現だけにと

どまらない新たな静物画の世界が、彼ら 3 人の作品には感じられるのである。

(2) ジョルジョ・モランディの生涯と静物画制作

1) 若き日のモランディ

静物画の概括を論述し、その歴史の中におけるモランディの静物画の立場を明確にさせたところで、ここからは、モランディの静物画に関して論述する。まずは、モランディの人生と生涯の作品制作について重要だと思われる点を、モランディに関する文献の中から抽出し、要約する。長年にわたって培われてきたモランディの静物画について考察する。

ジョルジョ・モランディは 1890 年 6 月にイタリアの小都市ボローニャにて、フランスの貿易商社パトー社に勤めるアンドレアとその妻マリアとの間に、5 人兄弟の長男として誕生した。弟ジュゼッペは幼くして亡くなり、アンナ、ディーナ、そしてマリア・テレザの 3 人の妹達とモランディは、生涯独身を貫き共同生活を送ることになる。

1907 年、モランディはボローニャ美術アカデミーの予備課程に入学する。この美術アカデミーは、1 年間の予備課程と 3 年間の普通課程を経て卒業となるが、モランディは予備課程での成績が非常に優秀だったため、普通課程は 2 年生に編入することとなった。学生時代のモランディは非常に成績優秀で、特に椅子やテーブル、石膏像、建築物などのデッサンの技術はずば抜けており、優等生としての表彰を受けるまでであったという。また、静物画家としてのモランディからは全く想像もつかないが、人物デッサンにおいても優秀な成績を収めていた¹²。

普通課程を卒業したモランディは、さらに 3 年間の特別課程へと進学することとなった。だが、基本的な技術を体得してしまっていた彼はもはや、学校のカリキュラムにのっとったアカデミックな明暗法や、遠近法への興味を失っていた。予備課程、普通課程ともに優れた成績を残したモランディが、特別課程では授業に出席せずに自宅に籠って独自の制作を続けるようになった¹³。アカデミーのカリキュラムには無いエッチングの技術も、この時期に独学で習得している¹⁴。

学校に行かず、教授たちからも反感を買ったモランディは、成績が落第寸前にまで落ち込む。1913 年、卒業制作として学校に提出した作品は、教授たちによってアカデミー史上最低の成績をつけられるが¹⁵、モランディはアカデミーを辛くも卒業することとなった。卒業後は地元の小学校で教師として勤めながら、フォンダツァ通りのアパートで 3 人の妹達と共同生活を送っていた。ちなみに、アカデミーにて辛酸を嘗めたモランディだが、1930 年には「芸術は教えられないが技術は教えられる」との理由から、母校ボローニャ美術アカデミー版画科の教授に就任している¹⁶。

モランディが 20 代を過ごした 1910 年代は、ピカソが 1907 年にキュビズムの先駆けとも言える《アヴィニヨンの娘達》をパリで生み出した直後である。当時のモランディは、立体派の画家に影響を受けたいくつかの作品を描いている。(図 3、図 4) それは、モラン

ディの静謐な静物画のイメージとはまるで違い、モランディが若い頃から静物画家としてのスタイルを確立していたわけではなかったことがわかる。キュビズム風のモランディの作品は、ピカソやブラックほど、分析的なモチーフの解体はされていないが、若い画家が試行錯誤しながら偉大な先輩画家達の手技を盗み取ろうとしている姿が伝わってくる。また、立体派に傾倒していたモランディには、モチーフの主観的な観察と再構築という、“構成”に対する強い意識が、若くして芽生えていたことがうかがい知れる。1912年に描かれた《女性の肖像》(図5)には、画家が心から尊敬していた“セザンヌ風”の、面ごとのタッチの切り替えやランダムな絵の具の塗り残しが見られる。

若いモランディはまた、20世紀初頭イタリア芸術界に誕生する形而上絵画的な作品も描いた。形而上絵画派は「目に見える現実の単なる外観ではなく、そこに秘められた深い意味を探究する要求」¹⁷をカンヴァスに表現することを求めたグループである。しかしそれは正式な流派や運動ではなく、決して結束力の強いグループでもなかった。1916年に描かれた、《3個のオブジェによる形而上的静物》(図6)と題される静物画が描かれたのは、モランディが形而上絵画派の中心メンバー、デ・キリコ(Giorgio de Chirico、1888-1978年)の作品を実際に見る数ヶ月前のことであったという¹⁸。その作品は、2つの花瓶と1つの果物皿というモチーフの選択には、不自然が感じられない。だが強調して描かれたねじ巻き模様と、陰影描写のない画面は、日常的なモチーフを用いながら、現実ではない不可思議な世界を示唆している。1918年には、食器などの日用品と、マネキンの頭部、幾何形体をモチーフとする作品を描いている(図7)。モチーフのひとつひとつは、それらは単なる瓶、単なるマネキンでしかないのだが、この普段出会うことの無いふたつのもが画面上で組み合わせられることによって、見る人に新鮮さと驚きを感じさせる。きつちりと引かれた輪郭線と、強調された陰影描写も、ありふれた日用品を非日常の世界へと導く要素になっている。

モランディは、形而上絵画の時代を自己の歴史の中で、決して認めたがらなかった¹⁹。彼は、形而上絵画の時代に描いた自画像を一枚、自らの手で処分している。しかし画家自身がこの時代を否定していたとしても、その長い画歴の通過点として、形而上絵画の時代は非常に重要であったと言えるだろう。モランディはこの時代を経て、身の回りにありふれた日用品、いわば何の意味も持たないつまらないものでも絵になり得るという可能性を見出している。瓶や器などの他愛もないモチーフを、マネキンや幾何形体等、普段一緒に置かれることの無い意外なもの組み合わせると、その関係性の中で驚きに満ちた無限の世界を作り出せることを発見している。

形而上絵画の時代は、モランディが静物画家としてのスタイルを確立する転機となっている。それまで、人物画や風景画などを、先人達のスタイルを真似ることで模索していたモランディが、1910年代後半、形而上絵画の時代を境にして、その主題は、もっぱら静物画の制作へと焦点が当てられることとなる。

2) 1920年以降のモランディの静物画

ここからは、形而上絵画の時代を経た、1920年代以降のモランディについて述べる。1920年以降、それまで描かれていたマネキンや幾何形体は姿を消し、瓶や食器類、花瓶など、純粹に身の回りにあるもののみで、画面を構築するようになる。意外なもの同士を組み合わせることで、見る者の驚きを故意に喚起するのではなく、身近にあるもの同士を有機的に組み合わせ、関係性を築くことで、新鮮な画面を作り上げようとし始めるのだ。

以前までの、きっちりと引かれていた輪郭線は姿を消し、モチーフの形態は崩れ始め、ものの境界線も曖昧になる。タッチを残さず平坦に、丁寧なグラデーションで塗られていた画面は、粘り気のある油絵の具と筆によるタッチや、画面の凹凸、つまりマチエールが強調される。我々のイメージの中にある“モランディの静物画”は、1920年代を境に生み出されることとなった。モランディはそれ以降、たった6枚の自画像を除いて、《静物》、《風景》そして《花》の3つを永遠のテーマとして、作品制作を行うこととなる。

モランディが静物画に描くモチーフは、様々な形をした使い古しの瓶や花瓶、器、水差し、箱や缶、ランプなどで、風景画で草木を描く以外で命を持つものを描くことは無かった。花瓶に生けられた花を描くことはあったが、それすらも命をもたない造花を使用していた。傍から見ればガラクタのようなそれらのモチーフは、一様にモランディの寝室兼アトリエの床や納戸に収納され、長い年月で被った埃や汚れも、拭き取られることはなかった。モチーフの表面が白くペイントされ、本来の装飾やデザインが消し去られたものも多い。いずれにしてもそのモチーフは豪華さなどとは縁遠く、価値のあるものには見えず、普通ならば気にも留めないほど身近で素朴なものたちだ。

モランディは、それらの、なんてことのない瓶や器を何本か選び出し、じっくりと時間をかけてモチーフ台に設置し、作品の構想を練った。モランディの部屋には、高さの違うモチーフ台が3つ、定位置に置かれており、常にそのどれかにモチーフが設置された²⁰。また、モランディは光源となる部屋の窓に、布や板でついたてをすることで、その光が常に同じ調子になるように調整を行った²¹。制作する時間すらも「光が最高である」との理由で、午後のみ限定されていた²²。その作品制作に使われた主な絵の具は、シエナ土やオーカー、アンバーなど、古くから用いられてきた、土で出来た安定性の高い絵の具ばかりだ。しかも、チューブ絵の具が主流になった時代にありながら、モランディはかたくなに、顔料を調合し、溶き油で練り上げるという手法にこだわっていた²³。モランディは、静物画制作のすべての行程に、たっぷりと手間と時間をかけ、誠実に制作に向き合っていたのだ。

そのようにして描かれたモランディ静物画には、粘り気のある絵の具が分厚く塗りこまれた作品もあれば、キャンバスが透けて見えるくらいうす塗りのものもある。初期の作品ほど厚塗りのものが多く、晩年にかけてうす塗りになっていく傾向にはあるものの、どの時代においても厚塗りの作品、薄塗りの作品がランダムに現われる。1932年に描かれた《静物》(図8)は分厚く塗られた絵の具が画面に凹凸を作り出し、重たく堅牢な印象を受ける。対する1963年の《静物》(図9)は、タッチの間からカンヴァスの地が見えるくらいうす

塗りだ。全体の色調も淡いグレー系に抑えられ、軽やかな印象である。彼の薄塗りの作品は一見、筆に絵の具をつけてカンヴァスの上をさらさらと何往復かさせて完成、と言う印象すら与えかねない。しかし、モランディのアトリエの写真を見てみると、その制作が決して簡単なものではなかったことが分かる。画家が「油絵の失敗作」²⁴と呼んだ、削り取られた絵の具が、イーゼル上に大量に積み重なっているのである（図 10）。これは、長年静物画を描き続けた画家でさえも、何回も絵の具を取ったりつけたりを繰り返しながら、常に試行錯誤し理想の静物画にたどり着こうとした苦悩の痕であると言える。

たかだか瓶ともいえる様な何てことも無いモチーフに対し、手間と時間を惜しまなかったモランディ。それは画家が、瓶や器などのモチーフをただそっくりに描くことではなく、それを“いかに”描くかということにこだわり続けていたからだ。その制作はモチーフの配置の仕方や、色やタッチの乗せ方、形体のデフォルメや簡略化などのすべてが、画家の意思に委ねられ、思考するための時間と手間がかかる。モランディの静物画は、画家の意思や思考を汲み取り、外界へ発信するための媒介だった。しかしそれにしてもなぜ、そのモチーフは、常人には魅力があるように思えない、つまらない瓶や器だったのだろうか。

ここで、モランディが 1958 年 68 歳の時のインタビューで述べた興味深い一文を紹介する。

「私たちが実際に見ているもの以上に、もっとも抽象的でもっとも非現実的なものは何もない、とわたしは信じています。私たちが人間として対象世界について見ることのできるあらゆるものは、私たちがそれを見て理解するには実際に存在していない、ということをおたしたちは知っています。もちろん、対象は実在するのですが、それ自体の本来の意味は、私たちがそれに付随させているような意味ではありません。コップはコップ、木は木であるということしか、私たちは知ることができないのです」²⁵

この言葉は、モランディの静物画を読み解く上で非常に重要な言葉である。モランディは、目に映るものの存在が、非常に不安定で危ういものあるということを理解していた。確かに目の前に存在し“ある”はずのものでも、人間があると認知し意味を与えてやらなければ、“ない”ことに等しい。だが、人間があると認識するものに与えた意味は、例えばコップという存在の、本質や本来の意味を表すことにはならないのだ。

また、すべて人工物が用いられたモランディのモチーフは、一見変化とは無縁で、時の流れから切り離されたかのような。だが本当は、それすら確定ではない。変化することもなくじっとそこあるものですら、いつかは朽ちてなくなるかもしれない。そのいつかが、明日なのか、何十年も先のことなのか、それすら不確定だ。我々が絶対だと思い込んでいる存在は、実はとても脆く危うい存在なのだ。確かに存在しているながらも不安定なもの、不安定ながらも確かに存在しているもの、どちらにしろ確実なようできてとても不安定であることに違いは無い。モランディは、安定と不安定の間立つ曖昧で無防備な“もの”

の存在を、実感を伴う確かなものとして、静物画に表そうとしたのではなかろうか。

それは、モチーフによって世のはかなさを表すヴァニタスの絵画と、似ているようで全く異なる。モランディは先のインタビューの中で「私は静物の配置の中のオブジェに、何か特定の馴染み深い意味を付与しようと意図したことはありません〔以下省略〕」と述べている²⁶。モランディの手法はモチーフに敢えて意味をもたせるのではなく、モチーフそのものの不安定さと確実さを、その形体や色、マチエールによって表現しようとした試みだ。そのためには、モチーフがきらびやかで何かしらの意味を示唆するものである必要はなく、打ち捨てられたようにひっそりと、しかし確実に存在している瓶や、器などで充分だったのだ。

モランディは自身の行動や言動に関すること、そして絵に関することなどあらゆる場面で、自分のしたこと以上に大げさな意味や価値をつけられることを嫌っていた。また、自分自身の作品について語ることもほとんどなく、提示された作品は、それ以上でもなければ以下でもない。その作品はおしゃべりではない分多くの“隙間”や“空白”があり、見る人の後ろ髪を引くような、独特な魅力となっている。

モランディは、芸術界の論争的になることも嫌い、平穏と静寂を望み、狭い寝室で淡々と静物画を描き続けた。そんな画家は、静物画制作と同様に、吸い続けた煙草のせいで肺を患い、1964年肺がんのためにこの世を去ることとなるのである。

第二章 モチーフの反復による連作制作

(1) モチーフの反復による、モランディの連作

静物画の概括的歴史、そしてモランディの生涯の制作について攫ったところで、いよいよ、彼の制作の中でしばしば登場する、モチーフの反復と、連作について考察する。モランディは、同一の配置のモチーフを繰り返し描くこと、つまり“反復”することによって、似たような数枚の油絵を描くことがしばしばあった。“連作”という言葉は、『モランディとその時代』の著者、岡田温司が、同一モチーフで3点以上描かれた作品のことをそう呼んでいる。本論文でも、岡田に倣って上記のものを連作と呼ぶこととする。

モランディの連作は、画家本人が「連作である」と明言していた訳ではない。そのため残念なことに、多くの作品図版には連作のうちの一点か多くて二点ほどしか掲載されていない。そこで、本論文ではモランディの連作についての考察がされている、岡田の著書『モランディとその時代』と『ジョルジョ・モランディ 人と芸術』、そして『芸術新潮』（2005年5月号）の中から特に重要と思われる連作を抽出し、それらの作品について、筆者が要約を行う。

1) 1940年代の連作

具体的にモチーフの反復と連作について、論述する。モランディが本格的に連作を描き始めるのは、1940年代のことである²⁷。1941年には、3点の連作が制作されている。そのうちのひとつが、モチーフの青い小瓶が印象的な《静物》(図 11-16)である。同一モチーフを反復することによって、合計6枚の作品が描かれている。一見すると非常によく似た6枚だが、よく観察してみると一枚一枚の違いが発見できる。一番はつきりと分かる違いは、手前に置かれた背の低い白い器である。この器は幾度も左右に位置を変えながら描かれている。モチーフの左端に、ひとつだけ隔離するよう配置されているもの(図 12、図 14)もあれば、中央手前に置かれた青い小瓶と完全に接するくらい中心に置かれているものもある(図 16)。

また、モチーフの陰の描写が比較的濃く、反射の描写なども忠実にはつきりと描かれているもの(図 12、図 14)と、抽象化され薄くぼんやりと描かれているものに分けることができる。手前中心に置かれた青い小瓶は、その上に降り積もった“埃”までも丁寧に描かれているが、それが床のグレーと完全に同化してしまっているもの(図 12、図 14)、あるいは、瓶の上の埃としてきちんと区別されて描かれたものに分けられる。

これらの違いはあるものの、ベージュと青による全体的な色調は6枚一貫しており、モチーフの配置も限定されている。それが一見して非常によく似た作品が何枚もあるように見える要因だ。

1943年に描かれた《静物》(1943年、図 17-24)は8枚にわたって、全体的に赤茶色に統一された画面に背の高いモチーフが何本も描かれている。この作品も一見非常によく似ている。しかし、水差しや花瓶などの基本となるモチーフは同一であるが、明確な違いも多い。岡田はこの作品を8枚による連作としているが、手前の四角い横長の箱と、横を向いた白い器が、描かれていない4枚(図 17-20)と、描かれている4枚(図 20-24)に大別できる。そして前者の4枚にはそのモチーフの本数という非常に明確な違いがある。一番多いもので9つのモチーフが設置されているが、少ないものでは7つしかない。その違いは、背景とモチーフの境界線、あるいはモチーフ同士の境界線が非常にあやふやにしてある点から、分かりにくくなっている。図 17では、手前左に置かれた取っ手のあるカップが、その後ろの花瓶と同化して見える。奥の中央に置かれた白い水差しは、光が当たった左側の輪郭線が描かれていないため、背景との境界線が曖昧だ。また、背の高いモチーフ同士の間を生じる余白が、何らかの形を形成しているように思えてくる。モランディにとってモチーフの形体とは、その間に生じる余白も含めたものであったことが伺える。あるはずのものが無く、無いはずのものが見えてくるような連作である。

後者の4枚(図 20-24)では、中心におかれた白い器がまるで右往左往しているように、左右にその向きを変えている。また、他の3枚は四角いテーブルの上にモチーフが置かれているのに対して、図 22だけは、円形のテーブルにモチーフがおかれ、しかもその配置が他の作品と左右逆転している。光源も、他の作品は左からの光によって右へ影が伸びてい

るのに、図 22 は全光の元描かれていて、陰影描写が無い。絵の具の塗りの荒々しさや、塗り残しの目立つその画面は、連作の中でどこか異質だ。

1940 年代に描かれた連作は、そのマチエールにおいても違いには現れている。先の青い小瓶の《静物》(図 11-16) は、どの作品にも共通して、絵の具とタッチによるマチエールがはっきりと画面に残されている。しかし、そのマチエールの残し方に関しては、絵の具の凹凸やタッチの方向がはっきりと分かるほど荒々しいものから、比較的丁寧に、穏やかに塗られたものがある。縦横斜めを自由に行き来するタッチが、一枚一枚の作品に差異を与えている。

2) 1950 年代の連作

1950 年代に試みられた連作は、40 年代のそれとは大分様相が異なるものになっている。多くの連作で、モチーフが肩を寄せ合うようにして、画面の中心にぴったりと寄せられているのだ。モチーフの上下左右の辺が、一直線になるようにセッティングされているその様は、まるで透明の四角い箱に隙間無く箱詰めされたようにも見える。1954 年の《静物》(1954 年、図 25-28) にいたっては、テーブルの奥の水平線すらも、モチーフの上部と同一線上に引かれている。左端に描かれた白と黒の四角形は、それがひとつのモチーフなのか、あるいは手前と奥に置かれた別々のモチーフなのか、その個数と位置関係が非常に分かりにくい。1959 年の《静物》(1959 年、図 29-35) では、中央手前に置かれた青と白の 2 本の瓶の肩の部分、その左に置かれた円筒形、そしてテーブルの水平線が同一線上にあり、画面の中心をほぼ 2 分割している。連作のみならず 1950 年代から晩年にかけてのモランディの作品は、モチーフが中心に凝縮された作品が多く、その集積が生み出す画面全体のフォルムと、画面全体を作り出すための色の配置に、より一層重点が置かれている。また、モチーフが凝縮されている分、1940 年代のものに比べて更に、連作一枚一枚の差異が小さく感じられる。

この 2 作品の作品に関して、カラー図版がほとんど入手できなかったことが非常に残念だが、白黒図版を見るに 1954 年、1959 年の連作ともに、モチーフの配置や個数の差異は、1940 年代に比べて更に分かりにくい。それらが全く同じものも多い。また、全体を通してモチーフ、床、あるいは背景にも陰影描写が見られない。つまり陰影の違いによる画面の差異も、ないと言うことだ。1954 年の連作に関する岡田の言葉を引用すると、「ほぼ真正面からの光が想定されているため、これらのものたちはテーブルの上に一切影を落としてはいない。こうすることで画家は、偶然によるものは何もないこと、すべては計算されていることを主張したのであろうか。もしも何らかの偶然が介入しているとすれば、それは横長の二枚に見られる、比較的薄塗りの粗いタッチだけである」²⁸とある。

モランディの制作にしばしば登場する連作であるが、年代と枚数を重ねることによってその様相には変化が見られる。しかしどの時代にしる、連作を並べてみたときにその比較がし難いほど、一枚一枚の差異は小さい。例えば、印象派の画家クロード・モネ (Claude

Monet、1840-1926年）は同一モチーフを反復することで《積み藁》や《ルーアン大聖堂》の連作を描いているが、その連作の差異ははっきりと、色やタッチの違いに見て取れる。モネとモランディの比較に関しては、「(2) モネとモランディの連作に関する比較と考察」において詳しく考察することとするが、対するモランディは、同一モチーフの反復によって連作を描き、その上タッチや色調にもほとんど変化を与えていない。極めて限定された世界の中での反復であると言える。しかしだからこそ、限定された世界に生じる極わずかな違いが、モランディの反復を紐解く上で非常に重要である。そのわずかな違いが、一見同じように見えるモランディの静物画を、無限大の世界へと導いているのだ。

(2) モネとモランディの連作に関する比較と考察

モランディの反復についての考察を深めるために、その連作をモネの連作と比較する。19世紀印象派の画家であるモネは、風景画家として有名である。モランディとの比較をするにあたっては、静物画と風景画というジャンルの違いがある。だが、ジャンルの全く違う2人の間には興味深い共通点が存在する。モネは、積み藁や大聖堂などを同一のモチーフとして風景画連作を描いたが、それらはモランディの連作のように、その構図にもほとんど変化が見られないのだ。モネとほぼ同時代で、モランディも尊敬していた画家ポール・セザンヌは、モランディと同じく静物画を数多く残している。そして、りんごやオレンジ、食器など同一のモチーフを繰り返し、その作品に描いた。しかしセザンヌの静物画の場合、同じモチーフが何度もその画面に登場していながらも、その構図においては作品一枚一枚で全く異なっている。

そもそも、お気に入りのモチーフを何回も繰り返し描くことは、美術の世界において珍しいことではない。多くの画家達が、風景、人物、様々なジャンルで同一モチーフによる連作に取り組んできた。そんな中で、モネとモランディの2人には構図を固定するという共通点がある。共通点を持つもの同士の相違点を論じることで、モランディの反復の特性が、より明確になると筆者は考える。そこで、モランディの比較対象として、風景画家モネを取り上げることにした。

印象派の画家クロード・モネは、モチーフの反復によって《積み藁》や《ルーアン大聖堂》《ポプラ並木》《睡蓮》などの風景連作を描いた。筆者が特に注目したいのは、1890年～1891年にかけて描かれた《積み藁》の連作、そして、1893年～1894年にかけて描かれた《ルーアン大聖堂》だ。

《積み藁》は、モネが最初に取り組んだ連作である。アトリエを構えていたジヴェルニー近郊、刈り入れを終えた小麦畑に積み上げられた積み穂を描いた作品である。ひとつ、あるいはふたつの積み藁をモチーフにして、季節と時間、そして天候を変えながら繰り返し描かれている。《積み藁》の連作は構図が完全に固定化されてはおらず、モチーフの数や配置が全く異なる作品もある。その中でも、《積み藁、夏の終わり、朝の効果》(図36)《2

つの積み藁、日暮れ、秋》(図 37)《積み藁、雪の効果》(図 38) の 3 点は、モチーフはどれも大小 2 つの積み藁に限定されていて、構図も一定だ。時間の推移による光のあたり方によって、異なる表情を持つ積み藁が、色彩とタッチの明確な違いによって描かれている。その後に描かれた《ルーアン大聖堂》(図 39-42) では、その構図が、大聖堂の正面入り口を右下から見上げる角度に固定され、連作が描かれた。

モネは、積み藁や大聖堂などの身近な風景をその連作に描いたが、しかしその興味は、風景の正確な模写ではなかった。光の変化によって生じる、モチーフの一瞬の表情を、画面にとどめようとしたのである。太陽の光は、季節や時間、あるいは天候などの推移によって刻々と変化する。そして風景は、様々な条件の太陽光によって、絶え間なく変化し、常に異なる表情を我々に見せてくれる。その変化に、モネは強い興味を抱いた。そこでモチーフと構図は一定にしておいて、変化する風景の光と色を、色彩やタッチの変化のみで描くことに集中した。

光によって常に変化し続ける風景に対応し、一瞬の表情を画面に写し取るために、筆触分割によるすばやい描き方が考案された。激しいタッチによってモチーフの形体もゆがみ、しかしそれすらも生き生きとした自然を表現する一つの要素となって、色鮮やかで光あふれる画面が生み出されている。自然の光による、実に多様なモチーフの表情を捉えようとしたモネにとって、カンヴァス一枚で作品を完成することは不可能だった。たったひとつのモチーフが持つ、無限の表情を画面に残すためにモチーフを反復し、連作と言うスタイルを選んだのだ。

対するモランディもまた、光に対して強い関心を持っていた。ボローニャ美術アカデミーにて、モランディの元で版画を学んだジャネット・アブラモヴィッチは、その著書『ジョルジョ・モランディ 静謐の画家と激動の時代』の中で、モランディが「モネのように」光に対して興味を抱き、その静物画で「光のさまざまな様相を構築していく」と述べている²⁹。モランディはモネ同様、光とその変化に非常に敏感で強い興味を抱いていた。しかし、連作における両者の光へのアプローチの仕方は、全く異なるものである。固定した構図による同一モチーフの反復という共通点を持つ 2 人の相違点が、その光の捉え方である。

モネが、太陽光の変化による、風景の表情の違いを画面に描き出そうと連作を試みたのに対して、モランディは、気まぐれな太陽光の美しさや斬新さ、モチーフにあらわれる予想不可能な光と色の表情を、連作によって捉えなかったのではない。それは、モランディの制作スタイルからはっきりする点だ。モランディは静物画制作を、常にフォンダツァ通りにある自宅の寝室か、夏の間はグリツァーナにある別荘の寝室で行っていた。前述したとおりその際に、窓からの光を布や板でさえぎって、意図的にモチーフにあたる光の調節を行っていた。また、モチーフ台として、高さの違う 3 つの台を定位置に設置して、常にその台のどれかを使って作品を制作した。これは、光による風景の多様な変化を求めて、アトリエを飛び出し戸外で連作を制作したモネと、全く逆の行為である。

モランディにとって光は、偶然性を一切排除し、画家自らが望む最小限の強さ、範囲に

限定したもので充分だったのだ。その点は、モネが連作で捉えようとした光の性質と全く異なる。だが逆に言うとモランディは、厳密な調節を行おうとするほど、光に対して敏感な神経と大いなる興味を持っていたと言える。常に同じ光の元で反復されるモランディのモチーフに、変化はほとんど無い。自然のままに変化するモチーフの様を、反復によって描いたモネと、自然の刺激を遮り、変化しないモチーフを反復したモランディ。それが、モチーフを反復するという共通点を持つ2人の、光の捉え方に関する決定的な違いである。

反復は、反復されるモチーフと深く関わっている訳だが、ここで印象派のモチーフについて述べられている一文を引用する。『近代絵画史 ドラクロワよりピカソまで』（美術出版社、1969年）の著者柳亮は、印象派以後の絵画のモチーフに影響を及ぼした、その功罪について、次のように述べている。

「功績はこれまで一般の関心外に置かれていた幾多のかえりみられざる自然の相貌に人々の注意を喚起し、結果として美の領域を押し広げたことである。たとえば、風景というにはあまりにもささやかな景観、後庭の一隅とか、路地裏とか、廃屋と言ったものまでもが、それぞれ一個の「価値ある景観」として眺められるようになったのである。／＼しかし、そのようなために往々にして絵画のモチーフの意義をうしなわせ、絵画の内容を凡庸安易ならしめたことも事実であって、印象派の亜流が今日にいたるまで、手近な材料によっていたずらに安易な「即席料理」を氾濫させるようになったのは掩うことのできない罪科の一面である」³⁰

印象派の出現によって、今まで見向きもされなかったようなありふれた風景やものに対して注意を喚起させ、身近なものにも美を見出せるということ気がつかせた。一方そのせいで、飽和状態になったモチーフの、モチーフたる意義を失わせ、手近で安易な題材を用いた「即席料理」を氾濫させるに至った。

では、身近になったモチーフの意義とは何であるか、続いて次のように述べられている。

「風景画における「手近な題材」の意義は、それらの題材が生活的雰囲気としての内容において観察されている場合か—これは過去の風俗画の伝統に結びつく態度である—でなければ、光の条件によって充分絵画の対象として価値づけられている場合、すなわち、印象派の先覚者たちがはっきりそれを自覚していたような「光の絵画性」の正しい適用においてのみその意義をもつのであって、この点が没却されるどころから絵画の墮落がはじまるのである」³¹

柳は、印象派以降広がった、手近なモチーフを用いる意義は、生活的雰囲気における観察と、光の絵画性の正しい適用が不可欠であると述べている。ここに述べられた印象派と、それ以降のモチーフに関する柳の考察は、モランディの静物画と反復を考える上でも

非常に重要な点である。

モランディが自身の絵で用いたモチーフは、特別高価でもない、埃を被った瓶や茶碗、花瓶、水差し、壺、そして造花など、柳の言う身近でどこにでもある「安易」で「手近な題材」である。それらのモチーフは日常生活を送る中でよく目にするものであるが、モランディの静物画に、生活感は無い。引用の中で柳が例に挙げた、17世紀オランダで発展した風俗画では、庶民の日常を題材に、室内空間やテーブル上の光り輝く食器類、みずみずしくおいしそうなお菓物やパンなどが描かれた。そこに息づく人々の生活が感じられる、生き生きとした画面だ。一方で、モランディの静物画はというと、生活的雰囲気を取って排除しているかのように、モチーフはひっそりと時を止めたかのような静寂の中に描かれている。その画面が、日常生活のひとコマであるようには、全く思えない。

そして、「印象派の先覚者たちがはっきりそれを自覚していた」、光の条件によるモチーフの価値付け、つまり「光の絵画性」によるモチーフの価値付けについてであるが、前述したとおりモネたち印象派は、戸外での制作によって、変幻自在な太陽光が織り成す表情豊かなモチーフの変化を、鮮やかな光と色彩で描き出した。対するモランディは常に室内において、モチーフにあたる光を人工的に調節し、その変化を極力小さなものに抑えて制作を行う、印象派とは全く逆の態度である。

極めて身近なモチーフが描かれたモランディの静物画は、「生活的雰囲気」も「光の絵画性」も、どちらも適用し得ない。そのような絵画は、柳の論に当てはめれば「絵画として墮落」しているのだが、逆に言えばモランディはそのモチーフに、生活的雰囲気でもなく、光でもない、全く別な課題を設けていたと言うことだ。その課題の追求ため、モランディは幾度と無くモチーフを反復し、連作を描いた。

“変化するもの”の一瞬の表情を画面にとどめるためにモチーフの反復と言う方法を選んだモネ。それに対して光でも生活的雰囲気でもなく、敢えて“変化しないもの”、“変化させないもの”を繰り返し描いたモランディにとって、モチーフの反復にはどのような意味があったのだろうか。筆者は、モランディのモチーフの反復は、次の3点に、強く関係していると考えられる。それは1.画面構成、2.色と光、3.時間についての3つである。第三章では、モランディの反復をこの3点と関連付けることで、反復についての考察を進めていく。

第二章のおわりに、モネとモランディ2人に関する、興味深いエピソードをここに述べる。1958年第29回ヴェネツィアビエンナーレにおいて、モネ晩年の連作の展覧がビエンナーレ運営委員会によって拒否されようとした。そのことに猛反発してモネの連作を擁護したのは、他でもない、委員の一人であるモランディだった³²。全く異なる反復の性質を持つモネを、しかしモチーフの反復と言う意味では自身と重ね合わせる部分が多かったのだろうか。

第三章 モチーフの反復による画面構成の実践

(1) モランディの静物画連作に見る、モチーフの反復による画面構成

1) 反復と画面構成

まず、モランディの反復が、その画面構成と強い関係性を持っていたとする筆者の考えについて、その根拠を論述する。

ここで前述した岡田の言葉を再び引用する。

「描く対象を限定すればするほど、それだけ、一つ一つの作品の差異は、絵画的な要素——色調、光、タッチ、マチエールの濃度など——のみにもっぱら委ねられることになる」

確かに、動くことの無いモチーフと構図を反復する場合において、それ以外の要素である色や光、マチエールの変化がより明確になる。それは、モネの連作からも実証される。

では、絵画的要素の差異に注目して、モランディの連作を見てみよう。その色調は、どの時代の連作も彩度の低いグレーやベージュ、あるいは深い茶色など、いずれも中間色の沈み込むような色をベースとしている。ひとつの連作においては、色相の変化はほとんど見られず、同じ色の中で明度を高くするか低くするかというような変化のつけ方だ。光についてはモネとの比較で前述したとおり、調節されたその光に変化はほとんど無い。

次にタッチとマチエールに関してあるが、モランディの連作において、タッチとマチエールの変化は比較的分かりやすい違いだ。一枚一枚で、絵の具の厚みやタッチの残し方、そしてその方向や勢いなどに、変化が見られる。その縦横無尽に残されたタッチによって画面に凹凸が生じ、変化の少ない連作の印象を異なるものとしている。

モチーフを反復する上で、絵画的要素の変化による追求はモランディも意識せざるを得ない重要な課題であったろう。しかしモランディがその追求を、静物画を描く際のメインテーマとして捉えていたとは考えにくい。絵画的要素の変化を追うにすれば、それらの要素の差異はあまりにも小さ過ぎる。そもそも、室内にセッティングされたモランディのモチーフには、光や色の大きな変化は現われない。モランディが本当に絵画的要素の追及のために連作を描いたのならば、それこそモネのように、常に“変化するもの”を描き、マチエールや色彩にもっと分かりやすい違いが現れてもよいのではないか。

モランディにとって、絵画的要素の追求は重要な課題であったが、それらを“追求しなければならない”ほどの、大きな前提があったのではないかと筆者は考える。それが、モチーフとそれを取り巻く空間、光や色彩、マチエール、そして構図などの絵画的要素すべてを利用した、画面構成である。

ここで構成という言葉について確認する。東京堂『西洋美術辞典』によると、「構成 (construction)」とは、

「絵画用語。構築とも言う。元来建築上の用語で構造と訳される。絵画では一般に画面を成立させる諸要素即ち色や形の組立を意味する。構成は構図と混同され易いが、前者は後者よりも一層基本的な造形原理であって、描写よりも造形そのものを重んずる近代絵画においては特にこれが問題となる〔以下省略〕」³³

とされている。つまり構成は、画面を成立させる色や、形などの諸要素の組み立てのことを意味している。

構図に比べると、構成のほうが原始的な造形原理だとあるが、構図 (composition) とは、「描写対象の形態が重要であり〔中略〕諸対象が限定された画面空間内に組織的に配置・構成されるその方式のこと」³⁴である。つまり、モチーフありきの構図に対して、モチーフを含めた絵画を成立させるすべての要素を、画面上でいかに組み立てるかと言うことが画面構成であると言える。モランディは、1958年のインタビューの中で、自身について「静物画のコンポジション (構図) を描く画家」(括弧内筆者)だと述べている³⁵。モランディが、構図と構成の意味の違いを意識して、あえてコンポジションであると言ったのかは定かではない。しかしモランディが静物画によって画面空間の組立を行おうとした画家であったことに違いはなさそうだ。そして筆者は、モランディの静物画はコンポジションよりも、絵画の基本原則である構成により近いと考えている。

静物画を描く際に、モランディが多くの時間をかけてモチーフを選び出していたことや、窓から差し込む光の調節を行っていたのは、四角い画面上にモチーフの形体や、光や色をどの様に組み立てようかと、熟考を重ねていたからである。モチーフに対するモランディの様々な操作は、画面構成のためだといえるのだ。

だがしかしモランディは、数多くの瓶や器などのオブジェの中から、時間をかけてわざわざ選び出し、光の調節を施したモチーフを描いていたにも関わらず、その完成された画面は決して“モチーフ通り”に描かれてはいない。絵の具の塗り残しや陰影の省略、形体のデフォルメなど、画面上でもまた、モランディの主観的な操作が行われている。それは、モチーフを様々なヴァリエーションによって画面上で描くことで、静物画による画面構成を試みていたからだと言える。モチーフや、そこに当たる光、色やマチエールなどのすべてが画面を構成する一要素であり、その要素を画面の“どこに”“どのように”配置し描くかという検討を行っていたのである。

モランディの静物画は画面構成である。そして、画面構成の検討のためにその色や光にわずかばかりの変化を与えながら、モチーフを反復した。モランディの反復を画面構成に結び付けるひとつの根拠として、モチーフに降り積もった埃の扱い方がある。モランディは普通ならば見向きもしないような、あるいはモチーフからふき取られてしまってもおかしくない埃でさえ、几帳面に画面に描いて見せている。連作においては、瓶の上に積もった埃が、きちんと埃として描かれるものから、同じ色で描かれた背景の壁や床、隣接する

モチーフと完全に同化してしまっている作品もあるの。それによってもとの空間の境界線は曖昧になり、瓶の肩部分がえぐれているようにも見えるその様は、空間に侵食されているようにも見える。本来つながることのないもの同士をつなげることで、静物画に変幻自在の多様なフォルムを生み出し、有機的な構成を検討している。

本来、描かれなくてもよい埃がその画面に現れ、しかもそれが画家の主観によって様々なヴァリエーションを伴って連作にて表現されている。モランディにとっては、モチーフに起こる現象のすべてが画面を構成する要素であった。そのひとつひとつの要素を画面のどこに、どの様に構成するかは、モランディの意思によって決定される。人間の意思、つまりイマジネーションによって行われる画面空間の構成は、自然を相手にした時と同じくらい多様なヴァリエーションが存在する。変化しないモチーフに、画家の主観が入り込むことで、そこに無限大の世界を創造することができるのだ。

モランディはモチーフを反復することで、構成によって作り出される無限の世界を描こうと試みた。そのヴァリエーションを画面に留めるには、たった一枚のカンヴァスではまるで足りないのだ。限定されたモチーフを反復し、諸要素に少しずつ変化を与えることで、様々な構成の方法を検討することが、連作というスタイルを作り出した。画面に現れる変化は決して大きなものではないが、似ているようで確実に違う、違うようで似ているという、絶妙に変化する世界が静物画によって表現されている。

画面を構成するためには、色や光などの具体的な絵画的要素が必要不可欠である。そこで、画面構成を行うためのという前提の下、絵画的要素と反復とのかかわりについて、「2) 反復と色・光」、そして時間の捉え方と反復の関わりについて、「3) 反復と時間」にて考察する。

2) 反復と色・光

この項では、反復によって画面空間を構成する際の、色と光について考察する。

モランディの反復における色と光の扱いは、「第二章(2)反復に関するモネとモランディの比較と考察」で述べたように、モチーフを固定することで、光と色彩の変化に焦点をあてて連作を描いたモネとは、まったく異なっている。室内に置かれ、採光に調節が施されていたモランディのモチーフに、光による明解な変化は訪れない。光に変化がなければ色にも変化はなく、その連作は似たような色によって描かれている。しかしモランディの連作からは、すべてが全く同じで退屈するという印象は得られない。モチーフにも、色にも光にも変化が無ければ、まるでそっくりな作品が何枚もできてしまうと考えるが、決してそうではない。一見同じように見えるがそこにあるわずかな色彩の違いによって、似たような連作の一枚一枚を、新鮮なものに仕上げている。モランディがこだわった、色と光のその微妙な差異は一体何だったのだろうか。

まずは、モランディの反復と、色について考察する。前述した 1941 年に描かれた連作、青い小瓶が置かれた《静物》(図 11-16) を例にして考察する。ベージュに塗られた背景に

ぼんやりと浮かび上がる、淡いグレーで描かれた花瓶などのモチーフの中に、とりわけ色鮮やかな大小の青い瓶が2本描かれている。6点のうちカラー図版が入った4枚の連作の色は、全体的にどれも同じような色が塗られている。しかし2本置かれた青い瓶の青色は、その鮮やかさに少しずつ違いが見られる。作品によって、色の彩度を上げたり下げたりすることで、色に少しずつ違いを与えているのだ。

その連作における色の、最も重要な違いは、マチエールである。その画面に生じる色の違いは、絵の具とタッチによる、マチエールと大きく関係している。青い小瓶の連作では、刷毛目を残さず比較的丁寧に塗られている作品は、モチーフがひっそりとその場にたたずんでいるような印象を受ける。それに対して下地の白が透けて見え、絵の具による凹凸がはっきりと画面に残るくらい荒々しいタッチで描かれた作品は、同じような色を使いながらも、モチーフがその存在を存分にアピールしているかのようである。

色相を変えることで作品の印象を変えることは簡単なことである。だがモランディは、絵の具の厚みやタッチの方向などのマチエールを変えることによって、色に違いを生み出し、画面全体の印象に変化を与えている。マチエールによる色の違いがよく分かる作品として、1941年に描かれた2点の《静物》(図43、図44)がある。この作品は、岡田によると6点の連作とされているのだが、図43は、その6点の内に含まれていない³⁶。そのため本論文では、おそらくどちらの作品も同一の連作に含まれるだろう2点の作品に関して、敢えて連作ではなく、2点の静物としてここに記すことにする。

この作品、両者とも、画面全体が非常によく似た緑がかったベージュと、グレーのトーンで統一されている。しかし一方は薄く溶かれた絵の具で塗られ、刷毛目は感じられるが画面の凹凸は少ない。つやが抑えられた画面はピンボケ写真のようにぼんやりとしている。だが、もう一方の作品はどうだろう。油絵の具の粘りと厚みが強調され、画面に凹凸とつやが生じている。前者に対して、モチーフが力強くはっきりと画面に姿を表している。

モランディは、色の作り出す印象はマチエールと切っても切り離せない関係であるということを理解し、その両者が織り成す画面の構成を実践したのだ。モランディの色は、マチエールと一体となることで単なるものの固有色という役割から開放され、画面上で自由に構成される。縦横無尽なタッチによって、画面が構成されている。似たような色を使いながらも、そのマチエールに変化を与えることで、画面全体の色の印象に変化を持たせているのである。モチーフの反復に加えて色さえも反復するという、非常に限定した状況の中で、多様な画面空間を生み出すことを実践しているのだ。

次に、反復を光に関連付けて考察を行う。前述してきた通り、モランディは細心の注意を払って、モチーフに当たる光の調節をおこなった。それは光を、画面構成を行うための一要素として捉えていたからだ。モランディの光は、モチーフに落ちる影となってその画面に描かれている。

絵画において、光は影の描写となってその画面に表れる。連作における光の扱い方、つまり影の扱いは、またもやほんのわずかな違いによって描き分けられている。では、そ

こに生じる違いと、反復と光との関係は何か。再び、青い小瓶の連作（図 11-16）を例にして考察する。この作品では、光が左方向から当たり、その影がモチーフの右側に落ちている。床面の影にはっきりとした違いは見られないが敢えて言うなら、作品によってほぼ真っ黒で強く描かれたものと、グレーのやわらかい調子で描かれたもので分けることができるだろう。

モチーフに生じている陰は、連作の一点ずつで大分印象が異なる。特に、後方に置かれた花瓶やランプなどに生じる陰において、その描き方に違い見られる。モチーフの凹凸に忠実に描かれ、反射の光もきちんと捉えられた、比較的写実的に陰影描写がなされている作品では、後方に置かれた花瓶やランプの存在が際立っている。それに対して、陰の形や範囲が簡略化され、モチーフの右側をぼんやりと覆うように描かれている作品では、手前に置かれた青い小瓶と器に、より焦点が当たるように工夫されているようである。写実的な陰影描写で描かれた作品では、花瓶やランプの立体感が強調され、存在感を増しているが、簡略化された影においては、それらの形体はやや平坦に見える。一方、青い小瓶に関しては、一点ごとの陰に大きな違いはなく、周囲に置かれた他のモチーフの描かれ方によって、その存在感が増したり薄れたりしている。

モランディの連作におけるこれらの光の扱いは、異なる時間の光によるモチーフの変化を表そうとしたものではない。モランディは、光と影すらも、画面の一要素として捕らえていた。そしてモランディにとっての光は、光を示唆する現象のことなのであって、その現象を効果的に用いて画面を有機的に構成することを追求していた。

どんなに強い光が描かれていようとも、モチーフのないフラットな状態にあってその光を認識することはできない。モランディの作品で言うならば、モチーフの置かれていないそれは、グレーやベージュで色分けされた画面にすぎない。そこに花瓶やランプなどのモチーフが置かれることで、空間に陰影や反射、ハイライトなど様々な現象が生じることとなる。光の存在を示唆するそれらの現象は、モランディにとって画面を構成する重要な要素であった。特に陰影は、その反対側に光の存在を強く意識させる要素である。モチーフを反復し、陰影に強弱をつけたり簡略化したりすることで、画面を構成する一要素としての光と影を効果的に用いている。

その一例が、1943年の連作（図 17-24）である。この作品からは、モランディが陰影描写を、空間を構成する重要な要素としてモチーフや色と同等の扱いをしていることが分かる。この連作では、モチーフは全体的に縦長のものばかりが配置され、テーブルには長く右方向へ伸びる影が描かれている。モランディは、縦方向をモチーフ、横方向を影の描写によって、画面に縦横のバランスを作り出している。モチーフ同士の間隔を縮めたり広げたりすれば、床の影の長さや強さにも変化が生まれる。反復によって、モチーフとそれに呼応して変化する陰影のバランスを徐々に変えながら、縦横のヴァリエーションによる画面空間を構成している。光と影によって引き起こされる現象すらも、モランディにとってはモチーフの一部だったのである。

興味深いことに 1950 年代に描かれた連作では、光による陰影自体が描かれていない (図 25-28、図 29-35)。その連作は、構図と色のほんの僅かな差異でのみ変化が生じている。光に敏感に対応していたモランディの作品から、ついに光を示唆する現象が姿を消すのである。光を画面の構成要素として捉えていたモランディにとって、その現象はいとも簡単に消し去ってしまえるような軽いものだったと言うのだろうか。いや、決してそうではないだろう。年を経るごとに、画面を極めてシンプルな要素でのみ構成しようとしたモランディにとって、その陰影の描写は、あるいは必要ないものとして破棄されたのかもしれない。しかしその画面には光がある。なぜならば、人間がものの存在を認識するとき、暗闇の中では目の前にある存在すら認識できない。光が無ければその存在は認識できないのだ。つまり、そこに、存在があることを認識できるということこそ、光を示唆するもっともシンプルな現象なのである。余計なものがそぎ落とされ光によってのみ存在たらしめている“もの”の、シンプルだが確固たる存在感が、陰影描写のない、幾度と無く描かれたモチーフから伝わってくるのである。

3) 反復と時間

反復によるモランディの時間の捉え方を語るうえで、再びモネの連作を例に挙げる。モネは、時間の流れと共に変化する光による風景の表情を、モチーフを限定して何枚も描いている。その一枚一枚は夏の積み藁の風景、秋の積み藁の風景と言うように、一瞬の時間を捉えたものだが、それが何枚も並べられたとき、積み藁という限定されたモチーフを通して、無限に移り行く時の流れを実感することができる。それは、夏の強烈な太陽の光によって、強いコントラストを帯びて描かれる積み藁と、冬の曇天の下鈍いグレーによってぼんやりと描かれる積み藁という具合に、視覚的に明確な違いである (図 36-38)。

モランディの連作の場合、その一枚一枚に時の流れを象徴するような色の変化や光の変化は確認できない。だがモネの例をとっても、反復、つまり繰り返すことと時間との関係は切っても切り離せない関係であると思える。しかし、窓に目張りをし、制作する時間も午後のみと決めていたモランディにとって、時の流れによるモチーフの変化など邪魔なものでしかなかったのだろうか。

絵画で時間の流れを再現することは、場面を静止画としてカンヴァスに写し取るという絵画の性質上、不可能である。だが再現することは不可能でも、時の流れをカンヴァス上に表現することは可能だ。その方法が、異時同図法や、イタリア未来派が試みたスピード感あふれる画面作りによって時の流れを表現する方法である。無論、モランディの静物画にそのような方法は見られない。そのモチーフは相変わらず画面上で静止している。

しかしモランディの画面から、時の流れを感じ取ることはできる。それは、画面に残されたマチエールである。荒いタッチの向こう側に、下に塗られていた色や、あるいはカンヴァスの下地の白が透けて見えている。それは、塗ったという行為が作り出す時間の厚みと言える。下の色を塗った時間と、上の色を塗った時間は、当然ながら異なっている。そ

の異なる時間の層を、我々は眼にしているのである。

また、モチーフに被った埃を几帳面に描き出している点は、モランディが制作する上で、時間に対して決して無関心ではなかったことを示している。モチーフに降り積もる埃は、変化に乏しい室内空間にあって、確実に時の流れが存在することを実感させる現象である。時間による変化を嫌うのであれば、その埃をふき取ってしまえば済む話だ。それなのにモランディは興味深いことに、光り輝く瓶に埃がつもり、だんだんとその表面が薄汚れてくるのを待ってから、モチーフとして採用していた³⁷。人間の管理下に置かれている瓶や器などの人工物は、風雨に晒されたり枝を伸ばしたりする自然物とは違い、変化しないはずだという思い込みがある。その変化しないはずのものにも、ほんの少しずつ、しかし逆らうことのできない時間による変化が訪れる。埃によって、わずかだが確かな時の流れが、その画面に描かれているのだ。

モランディのマチュールや埃の表現が時間の流れを示唆していることは、その静物画全体を通して言えることだ。では、モチーフの反復によって描かれた連作と、時間との関係は何か。

モランディの連作は当然ながら、全ての作品が全く同時刻に描かれたものではない。作品の同時進行は可能だが、そこには必ず時間による誤差が生じる。モランディの連作において、どの作品が一番目に描かれ、どれが最後に描かれたのか順番は明らかにされていないが、その連作は、確実に異なる時間によって描かれているのだ。

しかしモランディの連作を、異なる時間に描かれたと言う前提で眺めていると、一枚一枚にあまりにも変化のないその画面が不自然に思えてくる。描かれた時間が確かに違うはずなのに、強制的に変化することを止められたような画面が、不自然なのだ。だが本来、我々が自覚する時間の流れとは、太陽の光や自然の変化によってもたらされる劇的なものではない。モランディの連作に示されている時間は、淡々と繰り返される日常のリズムである。画家は毎日同じ時刻に、同じ光源の元、同じモチーフを目の前にして、絵を描いた。同じことを毎日繰り返す、つまり反復するということが、最も身近に実感できる時間の移ろいである。その毎日に劇的な変化はなくとも、ついたての向こうから差し込む光は、曇天の日と晴天の日では、わずかに違っていたはずだ。モチーフに降り積もった埃も、制作日数が経つにつれ、ほんの少しずつ厚くなっていったことだろう。繰り返す毎日のリズムの中で、身の回りに起こるわずかな変化は、必ずしも画家の意図的ではないにせよ、色や光が少しずつ異なるその連作に、さりげなく、しかし必然的に描かれている。

モランディは、ひとつのモチーフをただ機械的に繰り返すことで、連作を描いていたわけではない。限定されたモチーフに対して、その構成に少しずつ変化を与えながら連作を描いた。その過程は、モチーフを厳選し構図を熟考してモチーフ台に配置することから始まり、窓の光を調節し、顔料から絵の具を作り、カンヴァスに何度も塗ったり削り取ったりすることによって完成に至る。そして油絵の具は、乾燥するまでに時間がかかる。その特性もまた、待ち時間を無駄にしないためにモランディが連作と言うスタイルを作り上げ

たひとつの要因になり得るだろう。いずれにせよモランディの静物画は、充分な手間と時間、つまりプロセスによって作品化されている。プロセスの繰り返しによるモランディの連作それ自体が、そこに膨大な時間の流れがあったことを示唆しているのだ。

(2) 静物画制作と反復に関する、自己の制作を通じた考察

ここからは、筆者の油絵制作の実践を通して、反復と静物画制作との関係性を考察する。

筆者は、学部 2 年次から、継続して静物画の制作を行っている。モランディの静物画と出会ってからは、静謐だが様々な要素が的確に構成されたその絵と、わずかな違いが生み出す連作の魅力に、大いに引き付けられた。モランディの、静物モチーフの形体や色を用いて画面を構成するという方法は、絵画を形作る根本である構成の研究を深めることができる、絶好の方法である。そこで筆者も、モチーフを使って画面空間を構成する静物画と、その連作を描くようになった。その実践の中で感じた、静物画制作と反復との関わりをここに論述する。

筆者が静物画制作の実践の中で、静物画と反復の関係性について最も強く自覚した点は、画面に表れる偶然が反復と大いに関係しているという点である。絵画作品は、人の手作り出している以上、そこには描き手の意思とは別に“偶然の”線のブレやタッチ、マチエール、色の重なり合いなどが生まれる。それは無意識の手の動きや、筆や絵の具などの材料それ自体の特性によって生み出される、作者の自意識を越えた効果である。描き手が、作品に対する理想の完成イメージを強く持っているほど、その偶然ははっきりと自覚できる。

モチーフを反復し、わずかな差異による静物画連作を描くことは、この偶然が大きく関係していると筆者は考えている。偶然引き起こされる画面の効果は、作品の新しい展開へとつながる。つまり、自意識の下では知り得なかった新たな色の重ね方や、マチエールの残し方、輪郭の処理の方法などが発見できるのだ。同時に、偶然によって作者の意図を超えたまったく新しい作品が一点生み出される。だが、必ずしも作者の意図通りではないその作品はあくまでも偶然出来上がった作品であり、作者の意思が反映された作品とは言いがたい。つまりそれは、作者の思い通りに描かれた作品とは言えない。しかしこの“思い通りではない”ということが、モチーフの反復につながるのだ。

思い通りにならない作品を、思い通りにしたい。今度は偶然ではなく、作者の意思決定に基づいた表現方法で作品を創り出すために、モチーフの構図はそのままに、技法の違う作品がもう一枚描かれるのである。しかしここで、新たに描かれ作品にもまた、作者の意思どおりではない偶然の効果が生まれる可能性が生じる。それは再び、次の作品に取り組むことを暗示している。そうしている内に、一見して見た目がほとんど変わらない、モチーフの反復による連作が生み出されることになるのである。

静物画を制作する際、決して自分本位なだけの画面構成になってはならない。自分勝手

な構成では、モチーフと空間がマッチしたよりよい静物画を描くことはできないのだ。自分が置きたい場所にモチーフを置き、自分の塗りたい色を塗っても、空間の構成が思うように成り立たない場合には、違う方法を試さなければならない。四角く限定された画面上で、モチーフはどこに置かれることがふさわしいのか、どのような色がふさわしいのかを考え直し、そして時には、材料から生み出された偶然に頼ることも必要だ。それは、モチーフや支持体、材料のもつ特性に耳を傾けて作品を創り出すということだ。モチーフの形体とそれを取り巻く空間、そして決められた大きさの支持体と絵の具を前提とした画面構成を行うことで、たかが瓶、たかが食器を、物体が持つ存在感を強くまとった作品として、描くことができる。静物画の主役は自分ではなく、あくまでも、モチーフと空間なのである。

作者は、モチーフと空間のバランスに常に敏感でなければならない。そして、構成要素あらゆる組み立ての可能性を試さなければならない。それは、モチーフの配置や色に少しずつ変化を与えて作品にしてゆく作業である。偶然性と自意識の間でせめぎあい、葛藤し、モチーフや材料の声に耳を傾けながら作り出される静物画において、ほんのわずかな違いによる連作が描かれることは、必然的なことなのかもしれない。

筆者は、それはモランディの連作に関しても同様であると考えている。彼もまた、常に模索を繰り返しながら、理想の静物画を追い求めて制作に励んだのではなかろうか。モランディは、交友のあった美術史家に当てた手紙の中で、次のように述べている。「すべては神の手の中にあるのですから、もしもとえ失敗したとしても」³⁸と。この言葉からは、モランディが、自意識の下だけ決してあらわれない、新鮮で新しい境地を模索し望んでいたことが強く感じ取れるのである。

(3) 第三章まとめ

第三章では、モランディの静物画における、モチーフの反復による画面構成の実践に関して考察と、筆者の油絵制作による、反復と静物画制作に関する実践的考察を行った。モランディは、モチーフの配置から光源まで、すべてを画家自身の厳密な調節によって、静物画を描いた。そして、モチーフ台に設置された瓶や器などのモチーフはもちろん、光によって生み出される影や降り積もる埃など、モランディにとってそこに生じるすべての現象が画面を構成する絵画的要素になり得た。モランディは、それらの要素を画面上で効果的に組み立てることで、画面空間の構成を行ったのである。

そしてモランディは、同一モチーフを反復することによって、絵画的要素のわずかな違いを多くのヴァリエーションによって描いた。絵画的要素に少しずつ変化を与えて連作を描くことで、モチーフと空間によって画面空間を創り出す追求を行ったのである。その作品は、単にモチーフを再現するだけの静物画から解放されている。モチーフの形を歪めることや、マチエールを強調するなどして、実際のモチーフに起こっていること以上のもの

を画面に表現している。また陰影を省略するなどして、目に見えるものを描かないという方法もモランディは実践していた。

その静物画は、目の前に置かれたモチーフという客観的存在と、構成によるモランディの主観という両者が出会うことで、写実と抽象の両方を併せ持つ画面空間となっている。モランディの静物画は、写実性を失い抽象のみに傾くことはない。画面に描かれるモチーフは、水平面に置かれているという状況が分かるし、陰影描写そのものが省略されている作品以外は、そこにきちんと光の方向があり明暗の区別がある。様々な種類のモチーフは、その形を完全に失ってははいない。しかし、モチーフの形体はゆがみ、マチエールが強調され、もの同士の境界線すら曖昧になっているモランディの静物画は、決して写実ではない。モランディの静物画は、いわば、写実と抽象の狭間に存在するものということができる。

また、筆者の静物画連作の実践的考察において、偶然による色やマチエールによる画面空間の構成が、モチーフの反復による連作を制作する一要因になり得ることが実証された。自身の意思を越えた新鮮な効果を画面にとどめておくために、必然的に連作という制作スタイルが確立するのである。それは、「すべては神の手の中にある」という言葉を残したモランディの静物画にも当てはめることができるであろう。

写実と抽象の狭間にあり、偶然と自律の狭間にあるモランディの静物画は、どの一方にも属さない自由さと、そしてどこにも寄りかかるものの無い不安定さを併せ持っている。特に連作においては、モランディの静物画が両者の間を揺れ動いている過程が、少しずつ変化する色や構図やマチエールによって示されている。モランディの連作をじっと眺めていると、一枚一枚のほんの些細な違いによって、静止しているはずの画面空間がまるでゆらゆらと揺らいでいるように見えてくる。焦点の合わない写真を見ているような、ブレを感じる。その“揺らぎ”や“ブレ”の感覚は、ただ機械的にコピーされ、量産されたものには決して表れることはない。どんなにそっくりに反復しようとしても、寸分違わぬ同じものを作り出すことが不可能な、人の手によって反復されたものだからこそ生まれ出るものなのだ。

モランディは、光源やモチーフの配置を完璧に行った。しかしその作品は完璧になど描かれない。「目の前にあるものほど抽象的なものはない」とはモランディの言葉だが、それはつまり、モチーフをどんなに完璧にお膳立てしても、人の目や意思を介したその存在は、様々な条件で形や色を変えるほど不安定なものであることを意味しているのではなからうか。常にそこにあり続けながらも、モランディの目を介してゆらゆらと揺れ動くもの達。モランディは、同一モチーフの反復と、隅々まで計算された画面構成によって、不安定に揺れ動いている“もの”の確固たる存在を、静物画の連作によって掴み取ろうとしたのである。

終章

本論文では、以上のように、同一モチーフの反復を用いた、静物画による画面構成について論じてきた。古ぼけて薄汚れた、瓶や、花瓶や、器など、素朴なモチーフが、厳密な画面構成によって反復されるモランディの連作。そこには、普段なら見向きもされないようなモチーフの確かな存在感とともに、少しずつ変化する画面構成によって揺れ動く、モチーフの不安定さが同時にその画面に描かれている。モランディの連作は、様々な点において、二つの正反対の要素を併せ持っている。抽象と写実、偶然と自律、時を止めたかのように静止したものたちに訪れる確かな時間の流れ、そして、ものの存在の安定と不安定。その中間地点に立つモランディのモチーフは、不安げに揺れながら、しかし確かな存在感を放って、画面空間に立つ。

モランディの連作は、ものの目に見える部分だけが真実ではないということを、我々に訴えかけてくる。安定しているモチーフは、不安定を抱え込んでいる。絵画のモチーフにしる、絵を描く行為にしる、ひとつの要素のみで、その存在や行為を成り立たせているわけではない。モランディの、モチーフの反復による画面構成では、同じモチーフがその姿を少しずつ変えながら繰り返し描かれることで、正反対の要素を同時に内包しながら安定と不安定の間を行き来する存在の、丸裸な姿を我々の前にさらけ出している。

モチーフの反復による画面構成について論じてきた本論文だが、そもそも反復とは、常に新しい世界を生み出していくはずである美術の“創造の世界”とは正反対ではないかという疑問も生じる。反復を、同じことをただひたすら繰り返すこと、という捉え方をすると、それは創造とはまったくかけ離れたものだ。以前の作品をなぞるように何枚も描けばいいのならば、そこに思考も創造も必要ない。しかし、モランディの反復と連作について考察を進めていくにつれ、反復と創造が決して相反するものではないことが理解できる。

モランディは、決してモチーフを離れることなく連作を描いた。画面は無限の構図や色、マチエールのヴァリエーションによって構成され、そのヴァリエーションを少しずつ変化させながら、モチーフの反復による画面構成を行った。構成を少しずつ変えるという行為は、以前描いた作品に課題を見つけ、それを解決する行為だと言える。色や構図の変化はわずかだが、しかしそこを変えることによって、空間とモチーフがより一層マッチした作品が描けるかもしれないという希望を持って、変えるのだ。反復の過程で、また新たな問題や課題が生まれることもあるだろう。また、反復の中で生まれた偶然の効果や技法を、自分の技術として体得することも可能なのだ。

それらの一つ一つをクリアしていく反復は、決して同じことの繰り返しではない。作品となつて、視覚的に捉えることのできる変化はごくわずかなものかもしれないが、そのわずかな変化は、前進への大きな変化なのだ。

モチーフを反復し、繰り返し、繰り返し、描くことは、イメージを引き出し、それを鍛錬することだ。限定されたモチーフから、イメージは無限に膨らんでいく。そのイメージが確かな作品となるまで、幾度も同じモチーフを繰り返し、描く。反復によってさらに膨

らんだイメージの先には、絵画の新しい展開がある。今まで思いつきもしなかったような、斬新な構成を試してみたいくなる。着実な反復があつてこそ、新たな世界が創造されるのである。

謝辞

本研究を進めるにあたり、ご指導いただきました弘前大学美術教育講座の諸先生方、そして、指導教員である岩井康頼先生に、心から厚く感謝申し上げます。

《註》

- 1 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年 99-104頁
- 2 前掲書 100頁
- 3 前掲書 102頁
- 4 前掲書 104頁
- 5 『世界美術辞典』新潮社、1985年 795頁
- 6 小林頼子「静物画」、『世界美術大全集 第17巻』小学館1995年 より筆者要約
- 7 高階修爾 監修『西洋美術史』（増補新装 第4版）美術出版社、114-118頁より、筆者要約
- 8 岡田温司 編『ジョルジョ・モランディの手紙』みすず書房、2011年 247頁
- 9 中山公男「シャルダン——静かな眼差し」井上靖、高階修爾 編集『カンヴァス世界の
大画家19 シャルダン』1985年、中央公論社 71頁
- 10 前掲書 240頁
- 11 柳 亮『近代絵画史 ドラクロワよりピカソまで』美術出版社、1969年、171-177頁より、筆者要約
- 12 ジャネット・アブラモヴィッチ（杉田侑司 訳）『ジョルジョ・モランディ 静謐の画家
と激動の時代』バベルプレス、2008年 41頁
- 13 前掲書 42頁
- 14 前掲書 48頁
- 15 前掲書 42頁
- 16 『芸術新潮 2005年5月号』第56巻第5号、新潮社、2005年 32頁
- 17 『世界美術大事典 第2巻』小学館、1989年 215頁
- 18 ジャネット・アブラモヴィッチ（杉田侑司 訳）『ジョルジョ・モランディ 静謐の画家
と激動の時代』バベルプレス、2008年 67頁
- 19 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年 223-246頁
- 20 ジャネット・アブラモヴィッチ（杉田侑司 訳）『ジョルジョ・モランディ 静謐の画家
と激動の時代』バベルプレス、2008年 23-24頁
- 21 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年 104頁
- 22 ジャネット・アブラモヴィッチ（杉田侑司 訳）『ジョルジョ・モランディ 静謐の画家
と激動の時代』バベルプレス、2008年 23頁

- 23 岡田温司『ジョルジョ・モランディ 人と芸術』平凡社新書、2011年 161-162頁
- 24 ジャネット・アブラモヴィッチ（杉田侑司 訳）『ジョルジョ・モランディ 静謐の画家と激動の時代』バベルプレス、2008年 241頁
- 25 岡田温司 編『ジョルジョ・モランディの手紙』みすず書房、2011年 245頁
- 26 前掲書 247頁
- 27 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年 99-100頁
- 28 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年 184頁
- 29 ジャネット・アブラモヴィッチ（杉田侑司 訳）『ジョルジョ・モランディ 静謐の画家と激動の時代』バベルプレス、2008年 199頁
- 30 柳 亮『近代絵画史 ドラクロワよりピカソまで』美術出版社、1969年 86頁
- 31 前掲書 87頁
- 32 岡田温司 編『ジョルジョ・モランディの手紙』みすず書房、2011年 217頁
- 33 今泉 篤男、山田 智三郎 編『西洋美術辞典（訂正版）』東京堂、1963年 234頁
- 34 『世界美術辞典』新潮社、1985年 500頁
- 35 岡田温司 編『ジョルジョ・モランディの手紙』みすず書房、2011年 245頁
- 36 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年 106頁
- 37 岡田温司『ジョルジョ・モランディ 人と芸術』平凡社新書、2011年 150頁
- 38 前掲書 30頁

《参考文献》

- 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年
- 岡田温司『ジョルジョ・モランディ 人と芸術』平凡社新書、2011年
- 岡田温司『ジョルジョ・モランディの手紙』みすず書房、2011年
- ジャネット・アブラモヴィッチ（杉田侑司 訳）『ジョルジョ・モランディ 静謐の画家と激動の時代』バベルプレス、2008年
- 柳 亮『近代絵画史 ドラクロワよりピカソまで』美術出版社、1969年
- 谷川渥 監修、小澤基弘、渡邊晃一 編『絵画の教科書』日本文教出版、2001年
- 高階修爾 監修『西洋美術史』（増補新装）美術出版社、2002年
- 井関 正昭『私が愛したイタリアの美術』中央公論美術出版、2006年
- ジョルジョ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』白水社、2009年
- 『MORANDI』（展覧会図録）RIZZOL NEW YORK,1988
- 『静かなる時の流れの中で ジョルジョ・モランディ——花と風景』（展覧会図録）東京都庭園美術館、1998年
- Maria Cristuna Bandera,Renato Miracco『Morandi 1890-1964』Skira,2008
- 岡田温司 監修『ジョルジョ・モランディ』FOIL、2011年
- 『芸術新潮 2005年5月号』第56巻第5号、新潮社、2005年
- 『別冊太陽 モネ 光と色の革命児』平凡社、2007年
- 井上靖、高階修爾 編集『カンヴァス世界の大家 19 シャルダン』1985年、中央公論社

井上靖、高階修爾 編集『カンヴァス世界の名画8 セザンヌ』1974年、中央公論社
中山公男、東野芳明、大岡信 編集『アートギャラリー現代世界の美術3 セザンヌ』
1986年、集英社
『世界美術大全集 第17巻』小学館 1995年
島田紀夫『西洋絵画の巨匠① モネ』2006年、小学館
『西洋美術辞典』東京堂、1963年
『世界美術辞典』新潮社、1985年
『世界美術大事典』小学館、1989年

《図版》

- 図1 井上靖、高階修爾 編集『カンヴァス世界の大家19 シャルダン』1985年、
中央公論社
図2 中山公男、東野芳明、大岡信 編集『アートギャラリー現代世界の美術3 セザンヌ』
1986年、集英社
図3 Maria Cristuna Bandera, Renato Miracco 『Morandi 1890-1964』 Skira, 2008
図4 Maria Cristuna Bandera, Renato Miracco 『Morandi 1890-1964』 Skira, 2008
図5 『MORANDI』 RIZZOL NEW YORK, 1988
図6 Maria Cristuna Bandera, Renato Miracco 『Morandi 1890-1964』 Skira, 2008
図7 Maria Cristuna Bandera, Renato Miracco 『Morandi 1890-1964』 Skira, 2008
図8 Maria Cristuna Bandera, Renato Miracco 『Morandi 1890-1964』 Skira, 2008
図9 Maria Cristuna Bandera, Renato Miracco 『Morandi 1890-1964』 Skira, 2008
図10 岡田温司 監修『ジョルジョ・モランディ』 FOIL、2011年
図11 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図12 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図13 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図14 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図15 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図16 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図17 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図18 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図19 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図20 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年
図21 『芸術新潮』(2005年5月号) 第56巻第5号、新潮社、2005年

- 図 22 『芸術新潮』(2005年5月号)第56巻第5号、新潮社、2005年
- 図 23 『芸術新潮』(2005年5月号)第56巻第5号、新潮社、2005年
- 図 24 『芸術新潮』(2005年5月号)第56巻第5号、新潮社、2005年
- 図 25 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年
- 図 26 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年
- 図 27 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年
- 図 28 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年
- 図 29 岡田温司 監修『ジョルジョ・モランディ』FOIL、2011年
- 図 30 岡田温司 監修『ジョルジョ・モランディ』FOIL、2011年
- 図 31 『芸術新潮』(2005年5月号)第56巻第5号、新潮社、2005年
- 図 32 『芸術新潮』(2005年5月号)第56巻第5号、新潮社、2005年
- 図 33 『芸術新潮』(2005年5月号)第56巻第5号、新潮社、2005年
- 図 34 『芸術新潮』(2005年5月号)第56巻第5号、新潮社、2005年
- 図 35 『芸術新潮』(2005年5月号)第56巻第5号、新潮社、2005年
- 図 36 島田紀夫『西洋絵画の巨匠① モネ』2006年、小学館
- 図 37 島田紀夫『西洋絵画の巨匠① モネ』2006年、小学館
- 図 38 島田紀夫『西洋絵画の巨匠① モネ』2006年、小学館
- 図 39 島田紀夫『西洋絵画の巨匠① モネ』2006年、小学館
- 図 40 島田紀夫『西洋絵画の巨匠① モネ』2006年、小学館
- 図 41 島田紀夫『西洋絵画の巨匠① モネ』2006年、小学館
- 図 42 島田紀夫『西洋絵画の巨匠① モネ』2006年、小学館
- 図 43 Maria Cristuna Bandera, Renato Miracco 『Morandi 1890-1964』Skira, 2008
- 図 44 Maria Cristuna Bandera, Renato Miracco 『Morandi 1890-1964』Skira, 2008