

画面分割法における中景の論理

金 田 晋

＜中景＞問題についての予備的議論

中景を主題化するとき、当然われわれはその辺縁に、前景と後景があり、それらトリアーデの連関を視座にすえることなしに、一步もその内実に踏みこむことのできないのを知っている。中景はさしずめ両者の間として現出し、むしろ両者の繋ぎの役割に終始し、それ自身では存立しうるものでない。中景は前景と後景に支えられて、はじめてその意義を獲得しうる。だがそうだとすれば、どうしてここで、前景と後景をまず主題化せずに、わざわざ中景を主題化することからはじめようとするのか。

前景が前景であるためには、ある事象の「前」であることが必要であり、後景もまたある事象の「後」あるいは「背後」にあってはじめてそれでありうる。つまり、前景、後景という呼称は、景面の二分法によってはえられず、ただ「前」と「後」にはさまれた第三の景面を念頭に置いてようやく可能になる。この第三の景面を、われわれは中景とよんでいる。しかもこれら三つの景面には、おのずから位置に関する価値のヒエラルキーが潜んでいて、中景は、そのトリアーデの用語法からいっても、主景の位置を与えられている。こうして普通、中景は前景から後景への経過的中間部のように扱われているが、逆に前景を前景たらしめ、後景を後景たらしめている現象の核心としてクローズアップされてくる。換言すれば、前景も後景も主景たる中景を準備し保存するものとして、その機能を全うする。

芸術社会学に新生面を拓いたピエル・フランカステルは、その著『絵画と社会』の中で、クワトロチェントの画家たちの最大の功績を、透視画法的構図法にではなく、前景—中景—後景のプラン分割法にあったとみる。

「前景—中景—後景といったプランの分離は、奥行を表現するために、すなわち結局は人間精神が接近し介入することのできる真実となる世界の無限空間を表現するために、クワトロチェントの用いたもっともすばらしい体系である。」⁽¹⁾

かれによれば、クワトロチェントの画家たちが奥行空間を表現せんとしたさいの努力は、絵画空間を単一の視点からの幾何学的な座標体系に還元せんとしたアルベルティ風の立方体空間には満足していなかった。むしろ「立方体的閉鎖空間の概念と、一方均質な面上に事物の遠近を、縮尺や遠景省略法などの手段を用いて、すべてを同等に再現しないで結びつける開放空間の概念との無意識の相剋」⁽²⁾に身を挺していたのである。

フランカステルは、クワトロチェントをそのようにとらえ、かれらが奥行き表現のために試みた無数の手法を二つの体系にまとめている。

「クワトロチェントが世界の遠景をよびますために用いた無数の手法を分類しようとするとき、結局は最後にきわ立って優勢な二つの方法のあったことがたしかめられると思う。一方で芸術家たちは、

巨大な広がりに対してある選ばれた、そして適切に配置されたいくつかの面^{プラン}に還元される — しかし遠近法のまったく勝手な非現実的扱いをしながら — 一つの光景を与え、他方では特別に一つもしくは二つの重要なモチーフを取上げ、それらを風景内部の相互にはなれた部分の断片的眺めとして、前景の諸要素の迫間に挿入し、それによって何ら大きさや寸法上の共通な図像的原基をも導入せず、そのいずれの場合にも、爛眼な鑑賞者の想像力に知的統一性の確立されることを求めたのである。」⁽³⁾

かれのいう第一の体系とは、「面^{プラン}の分離体系」、つまり前景—中景—後景の画面分割法をさし、第二の体系とは、むしろ第二の応用と考えられる「ヴェドゥータ(街景)」の体系をさしている。ヴェドゥータの手法とは、典型的には奥壁に窓を明けて窓外の風景を見させる方法であるが、「馬の脚の間や、聖セバシチャンの腿の間」を利用してよい。そこに後景あるいは遠景は、前景との数量的整合性と一切関係なしに描きこまれるのである。このどちらの体系においても、自然模倣的關係は無視されて、ただ主題がこの分裂に統一性を与えている、といわれる。

もっともフランクカステルのいう主題は、画面分割法の中景に該当するわけではない。主題は画面の外にあり、画家なり鑑賞者の想像力に委されている。その主題を画面内的存在としてとらえかえそうとする試みが、クワトロチェント以後の芸術家たちの課題であったといえないか。そしてそのとき主題は主景としての中景に位置づけられてこよう。レオナルド・ダ・ヴィンチが地面の連続性に依拠する透視画法的構図法に満足せず、光や空気の研究の要を書き記し、みずから後世にスマートの手法を遺したのは、まさしくこの中景的空間を主題の領域と考えたからではなかったか。遠景が大気にぼかされてくるのは、中景が不透明性を主張することによってであろう。

だが、フランクカステル、あるいはその翻訳者自身の用語法にもつきまとっていることであるが、前景—後景の論理と近景—遠景のそれとをにわかになら同一視してはならない。一方は主題の論理であり、描写された対象性自身が内含している価値のヒエラルキーにしたがっている。他方は、画面に投影される対象性全体をとらえる視線の論理であり、その視距離の差によって区分されている。前景—後景においては、中景が主景である。近景—遠景においては、主景は視線の注意方向によってその都度異ってくる。そして大抵の場合、中景にあたる帯域は注意の外に置かれている。

街路を歩いていて、私の身体にすれるようにして疾走してゆく自動車の列や、目の前を急ぎ足で歩いてゆく通行人や、両側の家のたたずまいを、われわれは近景として受けとめている。その家並みの途切れるところから空が拡がり、はるかな丘陵を、私は遠望する。あるいは逆に、見晴しのよい丘の頂上部に立って、あたりの背の低い灌木群や叢生を近景として所有しながら、一方で眼下に拡がる田園風景や点在する農家の赤瓦を眺め、そのまた向うに市街地を遠望する。そのどちらの場合にも、私の視線は、近景から遠景へ、また遠景から近景へと、まるで中景のフィルムを駒落ししているかのように、とびこえてゆく。視線の移動は、注意の移動と重なっている。だが注意が向けられたからといって、遠景が近景に変ることはない。ただ関心が移ることによって遠景は一種の近さを獲得するであろうし、近景は関心が薄くという意味で遠のくことはある。だがこれは別のレベルの遠近関係である。こうした日常の知覚世界にあっては、概ね中景が欠落して、ただ私は暗黙裡に、近景と遠景が地続きであることを知っているだけである。⁽⁴⁾

近景—遠景の論理が前景—後景の論理を内に含むようになるのは、絵画空間が視覚の優位性においてと

らえられるようになってからである。しかも美術の歴史を概観するとき、中景が画面分割上、主景として確立してくるのは、逆説的ではあるが、前景―後景の論理が近景―遠景の論理と結びついて以後である。

レベルを異にする二種の論理を結びつけるには、意味の領域がその間に介在してこざるをえない。前景は近景を意味し、後景は遠景を意味する。知覚世界において該当項が顕在化しない中景は、近景―遠景の連関そのものを意味するか、あるいは知覚世界においては忘却されている間の意味の発見に立向わざるをえない。

このように考えてくると、中景こそは、画面分割の中で、赤裸々なかたちで意味論の世界を拓いてゆく、というべきだろう。

＜中景＞成立以前

中景の成立は近世の所産、つまり空間表現が画家の基本主題になって以来である。それ以前の絵画は、主として画面の二分画法によって説明できよう。

金原省吾は、東洋美術の特質を説くに、『貞観公私画史』や『宣和画譜』の区分原理にならって、絵画を図と像に大別し、そこから風景画と人物画の二大基本様式を剔出せんとした。

「随って像並びに図の区別は、風景画的なものと、然らざるものとの区別になる。これを要するに絵画は風景画と人物画の二種に帰着し、人物画であってもこれに背景が加われば、少くとも風景画的なもののみという程に、風景画的傾向が大である。」⁽⁵⁾

周知のように、ゲシュタルト心理学は図と地の視覚構造を明かにした。この心理学にとっては、図と地という二つの領野は平等であって、ただ視覚的作用によってその都度一方が図、他方が地とふりわけられるだけである。大抵は一方に図になりやすい傾向があるものの、原理的には両者は互換されうるのである。ルビンの盃は、黒地を図とみるかぎりにおいて成立する。しかし両側の白い部分に眼をやると、図としての盃は消えて、向い合った二人の人物の横顔が現れてくる。どちらかが図であれば、他方は地となるわけで、同じ黒白の模様で二種の図―地の体系が存在する。その間に第三のファクターの入りこむ余地はない。

絵画もまた画面上の出来事である以上、この図と地の二元論が成立している。だから背景(地)を全然もたない像というものを、われわれは考えることができない。背地を必要としない彫像ですら、既にその置かれている場が像の背景をなしているといえる。画面に拘束される絵画的像の場合はなおさらである。そこでは空虚な背景と充実した背景の二種がある。画家は観る者に一方を図と観るように指定している。だが背景が充実してくると、いずれが図で、いずれが地か、その指定が不明瞭になってくる。背景の描かれた肖像画が風景画のように見えてくるのは、そのときである。

ゲシュタルト心理学は、この図―地の構造を純粹視覚上の「見え」の領域に限定した。だが、画家は「見え」の世界を意味づける。背景はもはや「見え」の地でなく、像の意味論的要素となる。だから像も、そのとき背景とどう関わっているかによって、意味論的変様を蒙らざるをえない。この意味論的次元において、金原省吾も指摘した絵画の二大傾向もとらえかえさなければならない。

背景は、多かれ少かれ像に対して時間的空間的限定を与える。背景を拒絶する像は時間空間の限定を超越し、永遠性と遍在性を主張する。像の周囲に背景、たとえば自然物や建築や諸道具が描きこまれることによって、それはおのずから空間的に相対化されてくる。どれほど理想化、様式化されていても、山岳の

形状や彩色、草花の模様が描かれ、日月星辰が描きこまれることによって、像の置かれる状況は、特定の時刻、季節を引受けざるをえない。開花期を異にする二種の花が描かれるとして、その矛盾も時間を導入することによって、整合的に解釈が施されよう。

「持続する本質として個性を把握する肖像画においては、人物の容姿は他の何物にも依存しないそれ自身独立した表象をもつ。見られる容姿は行為する人の或る断面に相違ない。併し、それが肖像として見られる場合には、その対象となる人は外部的なすべての関連を断って、一瞬間恒常的な自己の本性に立ちかへる。……〈中略〉……。肖像が風俗的な主題のうちにある場合においても明かにそれから区別せられる点は、この行動の否定性、環境に対する無関心性にあると考へてよい。即ち肖像画の対象となる人物は常に風俗的たりうる素質を具備するが、それが肖像画となり風俗画となる根柢には、人物に対するかかる互いに相異なる観点が支配してゐるのである。……〈中略〉……。従つて風俗画においては多くの場合その人物を取り囲む環境があり、人物がその外部的な状態の中において如何に特性付けられるかが観照せられる。」(傍点一筆者)(6)

上野照夫もまた肖像画と風俗画に大別し、人物に対する観点の相異として、このジャンルの差違を説いている。同じ作品が観点の相異によって、肖像画ともなりえ、風俗画ともなりうる。肖像が画面の上に描かれるとき、純粋に環境に無関心でありえようか。無関心性の絵画的表現は、背景を素地のままにしておくことである。だが素地のままであれ、黄金の箔が貼られておれ、あるいは暗黒色に塗りつぶされていても、肖像は完全に背景に無関心であることができない。むしろこの肖像の背景への無関心性も関心の一様態にすぎないのではないか。肖像画はつねに風俗画への傾斜に脅えているというべきか。

背景に対してもっとも無関心を装う肖像の姿勢は、いうまでもなくシンメトリカルに配置させた正面向きのものであろう。エジプト美術についてランゲが発見した「正面性の法則」は、その意味で背景にもっとも関心の稀薄な構図法のひとつであらう。だがこの法則は彫像において典型的であり、壁画に適用されるとき、人物像は帯状の枠取りの下の線を大地に見立てて、存在の方向に関心を拡げてゆくことになる。

ビザンチン美術は、意識的に背景を拒絶することにおいて、エジプト美術を凌駕している。像を包む黄金色のモザイク片は、風俗的環境を焼尽し、むしろその輝きでもって観る者に迫ってくるがゆえに、背景という語さえ不正確に思えてくるほどである。

「金色の背景に浮び上った主の胸像、それは、表情のどの部分をとってみてもその究極的機能から逸らされていない偶像のようである。その背後には、空虚な、あるいは存在に満ち満ちた空間、私たちの視線がそこに突きささり、そこをさまよつても、出会うのはあの限りない黄金の輝きだけである。それは私たちの空間とは全く異質な抽象的空間であつて、広がりか深さのようなものを暗示し、唯一の属性たる色彩が — しかしそれは色彩でさえあるのだろうか? — 神性を定義する。」(7)

ジャン・パリスは、シチリアのチェッフェル大聖堂にあるパントクラトルについて、そう記述している。だがそうだからといって、われわれはこのパントクラトルの光彩の中から凝視する眼差しだけから、神性のある絶対的権力を受けとめているのだろうか。神性の回んだ眼窩、そこからわれわれを見透す瞳孔の暗

さが、光の背後の暗黒を予想させる。この神性がそこにわれわれが入ることを拒絶した世界、そうした世界の存在をわれわれに予感させるからこそ、神性は一層威圧的となる。背景はいつも像の周辺に拡散しているとは限らない。眼窩の下に凝縮された背後、光の底の暗黒が、光に包まれた像と絡まりながら、われわれをとらえて離さない。

背景がたとえ描かれていなくても、像がひとつの形像となるとき、おのずからある特定の姿勢をとらなければならない。正面像もひとつの姿勢であることにかわりない。姿勢をとるとは、像の置かれている環境に関心をもつということと同じである。だがそのとき、画面は、たとえ素地のままであっても、質的差違をもつものとして現れてくる。正立像において、既に垂直と水平の基軸が画面に価値分節化を行っていた。その像が左手あるいは右手にアトリブットをもったり、指を少し曲げるだけで、画面空間の分節化は一層複雑となり、首を少し曲げるだけで、画面に微妙な動きが生れてくる。このようなアシンメトリー化は、像の世俗化を促すとともに、像と背景との結合を明確にしてゆく。

日本肖像画史の代表作に数えられている「聖徳太子像」（宮内庁）や藤原隆信筆の「源頼朝像」（京都神護寺）にしても、もちろん背景になにひとつ自然形象は描かれていないが、姿勢が斜め右前方、あるいは左前方に向うことによって、おのずから画面に空間定位が成立してくる。とりわけ作品解釈の段階になると、向って右方向に歩みをとる太子像は、観る者の視線の方向に適っているがために、あたかもわれわれを先導するような感を与えるし、逆に左前方に視線を送る頼朝像の場合、われわれの視線と微妙に交叉してくる。

こうした肖像は、周囲になにも描かれていなくても、既に肖像自身その中で生きる空間を現前している。そこから、前景－中景－後景と画面分割される空間構成に至るには、ほんの一步の距離しかない。

像と背景という二分法で成立する画像世界にあっては、いうまでもなく像が主であって、背景は像に対して従属的である。背景が描かれるか描かれなにかにかかわらず、像はその存在の威様を強調する。だが像が特定の姿勢をとり、むしろ像の行為的瞬間がとらえられるようになると、背景は平板であることができなくなり、ある空間表現へと向うことになる。行為はある特定の状況のもとでなにかに向けてなされる。行為において一切の景物は有機的に連関してくる。この行為連関の中に、像もまた組みこまれてゆく。行為は、像と環境を有機的連関にもたらすだけでなく、なによりも時間的存在でもある。行為の時熟は、その前と後とを準備と保持として抱えている。アリストテレスが芸術活動の本質とした「行為の模倣」^{ミメシス・テシス・プラクセオース}において、はじめて空間表現は、画面の三分割法を必要としはじめる。中景は一躍、主景の位置に立ってくる。(8)

ジョットの空間構成 — H. ヤンツェンのジョット論をもとにして —

ジョットは、19世紀になってイタリア・ルネサンスが評価されはじめて以来、イタリア、ひいては近代絵画史を拓いた画家と認められてきた。そうしたジョット研究の過程で、パドヴァのアレナ礼拝堂の壁画に上下三段に描かれたマリア伝説（最上段）とキリスト伝説（下二段）の様式上の違いが指摘されるようになり、その制作年代順をめぐる美術史学者の間で論争が行われることになった。A. ロムダールは、1911年論文でキリスト伝説を初期作、マリア伝説を後期作と時代順を決定し、F. バウムガルトが1937年論文で、線描、衣裝といった細部描写の比較を通じて、ロムダール説を補強した。H. ヤンツェンの「ジ

ジョットのパドヴァ・フレスコ画の時代順」という論文は、両者の論を否定し、マリア伝説を初期、キリスト伝説を後期と、時代順を逆転することを意図していた。

この論争の正否については、ここでのべるつもりはない。ただパウムガルト等の論がヴァザーリのジョット観に即したものであったのに対し、ヤンツェンの論は空間構成のありかたから立論されている。これはわれわれの今の主題からいって、きわめて示唆に富むものであると同時に、ジョットの作品解釈を通して、画面の二分画法から三分画法への展開を明かにしてくれる。もっともヤンツェンが前景と後景の構成については語っているが、中景という語を一切使用していない。

最初に、ヤンツェンは、マリア伝説中「マリアの誕生」の場面と、キリスト伝説中「キリストへの嘲弄」の場面とを比較する。前者においては、マリアの母への訪問の場景とマリアの誕生の場景とマリアを湯浴みさせている場景とが、バジリカ風の建物を繋ぎ役にして組合されている。ところがこれら三場景のあいだには、人物の大きさ等について全然統一性がない。それぞれの場景に登場してくる人物は、基本的に並列されて、ヤンツェンの用語法にしたがえば、「並列的秩序 parataktische Ordnung」と規定されている。それに対して「キリストへの嘲弄」の左側の場景、キリストを六人の人間が取囲んでいるところだが、ここでは、キリストの左側に立つ三人は、上下に配列されている。それが不自然でないように、前方の一人は膝を曲げ、中の一人は少し前かがみになり、奥の一人は立っている。つまり人物の配置が並列関係から上下関係に移されたのである。そこに奥行きを示す「空間的秩序 räumliche Ordnung」を重視する構図が現れている。さらに画面右端部に、嘲弄されるキリストに視線を送るピラトを中心に四人の人物が、重なるように描かれているが、前方の人物の被る外套が四人の人物全体をも包むように、描かれている。ここにおいて「すべての個体は先与された全体の内的分節化として現れる。」

同様に「マリアの婚約」の場面にあっても、画面左端に数人のグループが螺旋集し、その右に婚約者が建物の入口に立ち、建物の内部に指輪を受けるマリアを含めて三人が婚約の儀式を行い、その右側、つまり画面右端に四人の侍女が立っている。これもまた並列的秩序に規定された人物配置であり、人物群とその間の間隔部によって、一定のリズムを形成している。それに対して「キリストへの哀哭」の場面では、画面下部で降下されたキリストを囲んで、人物たちがあるいは立ったまま首を垂れ、あるいはそのまわりに坐りこみ、あるいはキリストの方に前のめりになっている。マリアはキリストの首を抱いて、その苦しみを分かち合わんとしている。ここではすべてがキリストに集中している。様式化された道をはさんだ画面上部でも、天使たちもさまざまな姿勢で地上の苦しみに共感している。こうした構図は、ジョット以前のイタリア絵画には見られなかった。マリア伝説には、フランスのゴシック彫刻の影響が跡づけられるに対して、キリスト伝説の諸構図こそがジョットの発案だと、ヤンツェンは分析している。(9)

以上のヤンツェンの所論を踏まえて、われわれの主題、〈中景〉問題を考え直してみよう。マリア伝説の諸場面では、並列的秩序にしたがう人物群が前景に位置し、その後景として建物が描かれている。人物が建物の外に立つか内にいるかには、イコノグラフィカルな意味があるとはいえ、構図上から見れば、前景と後景の間に、関連を見出すのは難しい。前景の人物は画面側方向に拡がっているだけである。後景は補足的に前景の説明的要素にとどまっている。これはいまだ画面の二分法にしたがっているといつてよい。それに対して、キリスト伝説の諸場面においては、人物の並列的關係は、画面の縦軸に転換される。「キリストへの嘲弄」では、キリストを中心とするグループと、ピラツスを中心とするグループに人物群は大きく分けられ、その間に鞭をふりかざしてキリストに向う人物が一人描かれ、それぞれのグループ内では、

それぞれの主役を中心にして、前後に人物が配されている。そこにはなお画面全体を統括する前景—中景—後景のトリアーデは成立していないが、既に結合能力としての間についての意識が芽生えている。とりわけ「嘲弄」場面における三人の男の上下積層配置、「哀哭」場面中央部における、こちらに背を向けて坐りこみ、キリストの腰部を支える人物、その上に描かれ、キリストの両手を支えている女性、両手を一杯に拡げてキリストをのぞきこんでいる若者、の三人の上下積層配置には、画面分割のひな型が看取される。

ヤン・フェルメール「絵画の栄光」

中景が明確になるには、前景と後景がそれぞれ空間的厚みを有していなければならない。チェファルー大聖堂のバントクラトスは、自身前景に迫ってくるといえる。そこでは画面の三分割法はいまだ成立していない。むしろ観る者をもその中で忘我させる画面の前に開かれる堂内の空間が前景にあたるというべきか。とにかく画面内に前景はいまだ形態化されていなかった。

ジョットの「キリスト哀哭」の場合には、一番手前にいる二人の人物の裳裾は画面枠取りの最下端からはみ出さんばかりに描かれている。そのために観る者は、画面の枠取り（それは一種の舞台である）によって隔てられることなく、自然にキリストのまわりの人物たちの中に入りこんでゆける感がある。キリストとその仲間たちは、画面において明かに前景に描かれている。マリアの背後から右上方にのびる道、その先はおそらくゴルゴタの丘を示しているのであろうが、それは「哀哭」の中景にあたる。だが、この道は後景との連絡をこそつけているとしても、なおこの場面の主景にはならず、むしろ出来事の説明的要素になっている。中景はいまだ主景ではない。

ただ「哀哭」の画面の枠取りの外側に、菱形の装飾模様を描き入れた額縁が描かれている。その重さを意識すれば、観る者は画像世界の外に置かれ、観る者たちが画面の前で共有する空間が前景にあたる。観る者は、「哀哭」の場面に参加する臨場感ではなくて、その外側で眺めることの臨場感を体験する。その場を前景あるいは前庭とすれば、先に前景とされたキリストとその弟子たちの場は中景に退り、ゴルゴタの丘へつづく道は遠景ということになる。ここでは中景は主景となる。バントクラトスの場合と同じ構造になる。一般に宗教的題材の場合、作品は美的対象としてだけ観照者に相対するわけでなく、信仰という関心性によって結びついているがゆえに、画面の完結性は二の次になるといえる。

フェルメールの「絵画の栄光」は、その意味で画面分割法のひとつの典型をわれわれに示唆している。この作品は、H. ゼードルマイアとK. バットという戦後西ドイツ美術史学界の代表的存在が、「正しい解釈」のありかたの具体的場となったことでも知られている。(10),(11)

画面左端に上から下まで一杯に、重いカーテンが描かれている。当時の絵画作品は壁にかける場合、カーテンをかける風習があり、ここに描かれているカーテンも、そのような絵画にかけられたカーテンなのか、それとも画家が眼前にした光景にかけられていたものなのか議論の分れるところであるが、いずれにせよ、絵画空間の一番手前に位置していることにかわりない。このカーテンによって、描かれた空間と観る空間にはっきり隔てられている。さらにカーテンのすぐ奥に椅子が描かれているが、この椅子の座はいわゆる逆遠近法的に描かれていて、それが観る者の方向から定められた形ではなく、むしろ画家とモデルがいる室内の方から見られたものであることがわかる。この椅子もまた観る者が描かれた空間の中に安易に入りこまないようにするための仕掛である。だがそれにしても、市松模様の床タイルは、額縁の最下端

で途切れることなく、観る者の空間に拡がっている。天井からつるしているシャンデリアの柱も、描かれた天井よりも手前にかけているはずであり、そうである以上、観る者は画像空間のよほど近いところに立っているはずである。この隔絶の作用と連続の作用という両義性は、実に先述した近景と前景の矛盾の形態化にはかならない。近景である以上、それは観る者の空間に直接連なっていないてはならない。前景であるために、画像空間における行為を他から護らなければならない。

遠景としての壁面には世界地図が貼られている。地図はまた室内の完結性を壊す。それはアルベルティの論以来、盛んに用いられてきた遠景描写のため窓の役割を果している。地図は風景のインデックスでもある。しかもこの地図は依然として奥壁にかけている。その壁面の実在感を示すために、地図の周辺にモデリングが施されている。

この壁面を壊しながら、その不壊性を示す遠景の奥壁、隔離と開放性を併せもつ前景の諸装置の間に、画家とモデルの親密な空間が描かれている。その親密性を表わすために、画架にかけられたカンヴァスの上に、モデルの花冠がもう一度くりかえされ、後向きの画家がなにを描いているのかを明瞭にする。その空間を膨らませ、充実させるために、カーテンの背後から中景に外光が送られ、その空間に青（花冠と外衣）、黄（モデルがもつフルーツと着物、画家の前の画架それにシャンデリア）、赤（画家のストックングと地図上の赤い点）という彩かな原色が息づいている。この中景において主題は、画家でもなければモデルでもない。描くという行為自体が主題化されているのであり、それを祝福するために、事実ずっと手前にかかっているはずのシャンデリアが、構図の上では、画架、あるいは絵画を制作することの担い手としての画家の上を下っているのである。

前景-後景、近景-遠景というレベルの異なる景面の和解の上に立った、中景の主景化がここに典型的に示されている。

ついでに言えば、ゼードルマイアとバットの解釈論争は、この作品をどのように具体化してゆくかという点での論争であり、具体化されるべき骨格を問題にしている今、直接関係がない。

セザンヌの風景画 — アール・ローラン『セザンヌの構図』をもとにして —

ルネサンス以来、画家は奥行空間の表現を求めつづけたが、それは中景的空間を膨らませることによって可能になった。中景は主景となり、そこに主題的人物あるいは行為が現れた。

だが中景についての新しい解釈がある。セザンヌの「サント・ヴィクトワール山」連作を見ていると、実在観をもって観る者に迫ってくるのは、大抵前景の木立であり、後景のサント・ヴィクトワール山である。中景はもっとも空虚である。それゆえに標題を主題と受けとり、サント・ヴィクトワールの存在感を強調する解釈が多い。だがセザンヌにとって、もっとも空虚に見える木立と山岳の間、つまり中景こそが主題ではなかったのか。ローランの実作に則した構図論はそのあたりを分析しているように思われる。ここで図解を入れることができないので、ローランが「ピレミユスの石切場から見たサント・ヴィクトワール山（1898-1900）」について施した分析を、図解の記号を適宜翻案しながら紹介しておこう。

「セザンヌにしばしば見出される構成の原理 — 想像上の中心軸の回りを回る面と量 — を図解してみよう。中心軸は石切場の巨石とサント・ヴィクトワール山を貫いている。それを取巻くようにして、前景から遠景の方向へ、また再び前景へと復起する主観的な円環的ムーヴマンが示される。この画に究極的な「閉鎖的」効果を与えているものは、円環的ムーヴマンである。実のところ、このキャンヴァス

は底部の木立や、右の枠から外にはみ出している大木のような多くの開放的形体の要素をもっている。私個人としては、これらの要素は満足に解決されており、全然有害でないと思う。この開放性を考慮に入れると、この円環的ムーヴマンの結合力は一層よく評価することができる。……〈中略〉……。更に重要なことには、奥行の方向への後退的ムーヴマンと奥行から復帰するムーヴマン、一部から他部へと連る継続的なリズムの流れ等、すべては二次元的画面の範囲内で機能しているのである。」⁽¹²⁾

こうして中景は、存在者の側から見れば空虚であるが、それはローランのいうムーヴマンを起させるための空虚である。そしてこのムーヴマンをとり抑えがたいがために、セザンヌは、連日のようにサント・ヴィクトワール山のある風景に出かけたのである。セザンヌにおいても、中景が主景である。ただし中景はルネサンス期の絵画のように、主題の人物を住まわせるためにあるのではなく、ムーヴマンを起させるためにあるのである。

ベン・ニコルソン「長靴をはいた猫」

中景問題の最後に、ベン・ニコルソンの「長靴をはいた猫」(1932)の空間構成に触れておくことは有意義と思われる。それは20世紀美術の壮大な実験である抽象絵画の運動の中での画面分割法のひとつの典型を示しているようにも思われる。

ニコルソンの制作活動の中で、この作品は決定的な転換をなしている。かれ自身の筆になる「『抽象絵画』についてのノート」(1941)の中で、この事情をこう説明している。

「空間構成について、私はこの空間構成の一樣相を、一枚の初期の作品、つまり当時、空間についてのはっきりした観念を基礎づけるためのテーマとして、店頭の窓を使用したまでのことであったが、私がディップにおける店頭の窓から仕上げた作品によって説明することができる。その店の名は『長靴をはいた猫 (Au Chat Botté)』であった。そしてこの名前が私の幼年時代の童話と結びついた思考を促し、フランス語の中に入っていった。私のフランス語は少々怪しかったが、これらの語もまたある抽象的性質のものであった。— だが重要なことに、この名前がひじょうにきれいな赤い文字でガラス窓 — ひとつの面を与える — の上に型どられていた。そしてこの窓の中に、私の背後にあるものの反射像 — 第二の面を与える — があって、私がそれをのぞきこんでいるようであった。その一方で窓を通して、室内のテーブルの上のものたちが投影像として一種の踊りを踊っていた — 第三のプランを与える — 。これら三つの面とそれら附属する諸面は相互に互換可能 (interchangeable) であって、諸君はどれが現実的でどれが非現実的か、なにが反映されたものであるか、語ることができなくなる。そしてこれが、私が今見ているように、われわれが生きることのできるある種の空間あるいは想像的世界を創造した。」⁽¹³⁾

この作品が契機となって、ニコルソンのその後の画風展開がはじまる。かれの述懐の中で重要な概念は、^{プラン}面の互換性 (interchangeability) という概念である。ガラス窓という面^{プラン}に、自己自身と反射面と投影面の三つの面が平行して現前する。そこには自然的世界にあった面のヒエラルキー、つまり前景—中景—後景のトリアーデに潜む固定した価値序列はない。近景と遠景という視覚距離の差違もない。どの面も前景、中景、後景のいずれにもなりうるし、近景にも遠景にもなりうる。ただ二つ以上の面が同時に一つの景を占めるということだけが許されていない。

画面分割法の新しい地平の可能性を、ニコルソンはたしかに暗示している。その企てがルネサンス以来研鑽しつづけた中景を主景とした画面分割法を完全に止場できるかどうか、それは別問題である。

中景は前景と後景を結合する。A. マルティの用語法を借りれば、前景と後景は、*katagoremata* である。中景は前景と後景があってはじめて意義を獲得し、機能を本質とする意味で *synkatagoremata* ともいえる。セザンヌが追求した中景は、純粹なムーヴマン、つまり純粹機能としての中景であった。それはジョットからフェルメールへと繋がる基本的傾向でもある。ニコルソンにおいて、すべてが機能化されるとき、中景が前景と後景に対して有した特性は画面全体に及ぶことになった。その筋道の中でもう一度、中景の意味を問いただしてみる秋に来ているようである。

註

- (1) Pierre Francastel : *Peinture et Société*, Gallimard, 1951. 大島清次訳『絵画と社会』岩崎美術社, 61頁.
- (2) 同上書 57-8頁
- (3) 同上書 59頁
- (4) 金田 晉. 物と空間 (新田義弘他監修『講座現象学』, 弘文堂P 1980, 所42) p 133-162, 参照.
- (5) 金原省吾 『東洋美学』, 古今書院 昭7, 38頁.
- (6) 上野照夫 『日本肖像画』弘文堂 昭22, 12-3頁.
- (7) Jean Paris : *L'espace et le Regard*, Edition du Seuil, Seuil, 1965. 岩崎力訳『空間と視線』, 美術公論社, 26頁.
- (8) 金田 晉 『ペリペテイとアンアナグノーリンスーアリストテレス『詩学』のー解釈ー』, 美術史研究叢書, 東京大学文学部美学芸術研究室 昭53, p 127-160頁参照.
- (9) H. Jantzen : *Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giotto's*, in : *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Verl. Gebr. Mann, 1951, S. 21-24.
- (10) H. Sedlmayr : *Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Rowohlt, 1958. 島本 融訳『美術史の理論と方法』みすず書房
- (11) Kurt Badt : *Jan Vermeer - Maler und Modell*, Du Mont, 1961
- (12) Erle Loran : *Cézanne's Composition*, Univ. of California Press. 3 ed. 1963 内田園生訳『セザンヌの構図』, 美術出版社.
- (13) Ben Nicholson : *Note on, Abstract Art* ' in : Ben Nicholson, a Studio International special edited by Maurice de Sansmarez, 1969, p. 33