

セザンヌ、装飾、モダン・デザイン、近代建築
Cezanne, décor, modern design, modern architecture

永井隆則
Takanori NAGAI

京都工芸繊維大学工芸科学部非常勤講師
Kyoto Institute of Technology Part-time lecturer

Tel:080-3034-5483

E-Mail: cezanne@zeus.eonet.ne.jp
paul1cezanne@gmail.com

(2023 年 6 月 30 日原稿受理 2023 年 10 月 26 日採用決定)

サマリー

本稿は、フランスの画家ポール・セザンヌ (Paul Cezanne,1839-1906)が、20 世紀になって確立されるモダン・デザインの誕生に際して工芸家、デザイナー、建築家たちと共有した諸問題を明らかにする。セザンヌが生きた 19 世紀末から 20 世紀初頭のフランスでは、「デザイン」という概念は市民権を得ておらず、むしろ、「装飾」「装飾的」が多く、の造形作家たちが取り組む課題として浮上してきた。セザンヌは、まず「装飾的」という観点から後世代の画家たちに注目され、やがて 20 世紀に入ってイギリスの政治・経済界に端を発して「デザイン」の重要性が欧米で主張されるようになると、セザンヌの絵画もまた、「デザイン」の観点から語られ始める。そこで、本稿は、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて、「装飾: décor」や「装飾的: décoratif」から「デザイン: design,dessin」へと概念が変貌していく中でセザンヌが果たした役割を明らかにする。既に、セザンヌの開拓した幾何学基本形態がモダン・デザインの源泉となったことが指摘されているが、セザンヌとモダン・デザインの間にはそれ以上の同質性が存在していた事を指摘する。

キーワード

ポール・セザンヌ、装飾、装飾的、モダン・デザイン、近代建築

はじめに

本稿は、フランスの画家ポール・セザンヌ (Paul Cezanne, 1839-1906) が、20 世紀になって確立されるモダン・デザインの誕生に際して工芸家やデザイナーたちと共有した諸問題を明らかにすることを目的とする。セザンヌが生きた 19 世紀末から 20 世紀初頭のフランスでは、「デザイン」という概念は市民権を得ておらず、むしろ、「装飾」「装飾的」が多くの造形作家たちが取り組む課題として浮上してきた。セザンヌは、まず「装飾的」という観点から後世代の画家たちに注目され、やがて 20 世紀に入ってイギリスの政治・経済・産業界に端を発して「デザイン」の重要性が欧米で主張されるようになると、セザンヌの絵画もまた、「デザイン」の観点から語られ始める。そこで、本稿は、「装飾：décor」や「装飾的：décoratif」(19 世紀末) から「デザイン：design, dessin」(20 世紀) へと概念が変貌していく中でセザンヌが果たした役割を明らかにする。既に、初めてデザイン史を書いたニコラウス・ペヴスナー (Nikolaus Pevsner, 1902-83) は¹、セザンヌの開拓した幾何学基本形態を中心とする抽象造形が、スーラ (Georges Seurat, 1859-91) 等とともに、モダン・デザインの展開と歩みを同じくしていたと指摘しているが、セザンヌとモダン・デザインの間にはそれ以上の同質性が存在していたと考えられる。

I. セザンヌにおける「装飾」、「装飾的」側面

まず、「装飾」、続いて「装飾的」とはセザンヌの制作の中でどのような意味を持ち、どのように実現されていたのかを検討していく。

1) 「装飾」

19 世紀末、象徴主義者のアルベール・オーリエ (Gabriel-Albert Aurier, 1865-1892) は、以下のように絵画を定義した：

芸術作品は第 1 に観念的であるべきである。そのただ 1 つの理想は観念の表現であるから。第 2 に象徴的であるべきである。その観念に形を与えて表現するのだから。第 3 に総合的であるべきである。諸々の形態や記号を総体的に理解される形で描くのであるから。第 4 に主観的であるべきである。事物は事物としてではなく主体によって感受される記号として考えられるのであるから。第 5 に装飾的であるべきである。(…)(太字は筆者)
(アルベール・オーリエ[筆者訳]、「絵画における象徴主義 ポール・ゴーギャン」、1891)²

この定義に象徴されるように、世紀末のフランスでは、絵画において「装飾的」側面が重視されるようになるとともに、建築から独立して存在するのではなく、建築の一部として制作された絵画、つまり、建築の「装飾」としての絵画という古くからの絵画の機能と位置付けを復活させる動きが始まった。ルネサンス以来、近代に至るまで、諸芸術の分離独立とタブロー絵画を頂点とするヒエラルキーが確立されていくが、イギリスの批評家、ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) も、それ以前の中世美術への回帰を唱えて、「装飾芸術」としての絵画の存在意義を以下の通り主張した：

最高級の美術というものには存在せず、全ての美術は装飾芸術である。これまで生み出された最高の彫刻は教会堂正面の装飾であったし、最高の絵画は部屋の装飾であった。(…)装飾芸術が低級な異質な美術であるという考えを即刻、捨てるべきである。³

(ジョン・ラスキン[藪亨訳]、「現代の製造業とデザイン」、1859)

また、ラスキンから多大な感化を受けた、デザイナーのモリス (William Morris, 1834-1896) も、同じように、絵画は「装飾的」であるべきであり、同時に建築の「装飾」であるべきだと主張している：

私にとっては、いかなる絵画も自然の再現や物語の話し手である以上の何ものかであれば、それは完璧ではない。さらに絵画は、明確で調和のとれた意識的な美を有するべきであり、装飾的であるべきなのだ。部屋や教会や広間においてもその美しい全体の一部であることが、絵画にとって可能であるべきだ。⁴

(ウィリアム・モリス [藪亨訳]、「英国のラファエロ前派絵画コレクションに関する講演 [1891年10月24日、金曜日]」)

以上のような「装飾」と「装飾的」への関心という世紀末の潮流は、2000年代前後からモダニズムに関する問い直しが始まる中で、モダニズム美術史が考察の対象から排除した現象として多くの研究者が注目し掘り起こしてきた問題であり今なお最新の研究動向の一つである。⁵セザンヌもまた同時代の潮流に対応した作品を幾点か残しているが十分な考察がなされていない。セザンヌが、建築の「装飾」として絵画を制作した例は2件、知られている。一つは、《ジャズ・ド・ブッフアン 1階、大広間の壁画》(図-1~3)、もう一つは、《孔雀のいる水盤》と《小舟と水浴者達》(ヴィクトル・ショケのアパートの室内装飾)(図-4、5)であり、以下で、それぞれの制作経緯と意味を考察していく。

① 《ジャズ・ド・ブッフアン 1階、大広間の壁画》(図-1~3)

図-1) 《ジャズ・ド・ブッフアンの邸宅(庭側)》 図-2) 《ジャズ・ド・ブッフアン1階大広間の装飾》



*赤い丸の部分が大広間の位置。

*建物の裏側、庭に面した大広間に装飾を描いた。



*中央に《画家の父ルイ・オーギュスト・セザンヌ像》(FWN. 398, c. 1865)、左右に《四季》連作4点 (FWN561-564, 1860-61)



図-3)《ジャズ・ド・ブッフアン邸宅 1 階の大広間を飾った装飾の復元想像図》

Source de la figure Nr.3: L'image renouvelée, réalisée par François Chédeville, m'envoyée par son e-mail 18:49 17 avril 2024 (Sa première image se trouve dans *Cezanne-Jas de Bouffan, art et histoire*, Ed. Fage, Lyon, 2019, page 243.)

本「装飾」は、銀行家だった父親が 1859 年に購入したジャズ・ド・ブッフアン (Jas de Bouffan) (エクス・アン・プロヴァンス市郊外に位置する) の邸宅内の大広間に描かれた。画家は大広間中央奥の窪んだ壁に《四季》(FWN561-564,1860-61) の 4 枚の壁画(図-2)を描いた他、左右の壁に次々と壁画を描き加えていった。邸宅は 18 世紀のロココ様式の建築物でありそれと調和するように《四季》連作は優雅な新古典主義様式で描いた。ところが、広間全体の壁画を同一の様式で統一して描いてはいない。主題の点でも様式の点でも技法の点でも統一性を欠いている。では、サロン全体の「装飾」にはどのような意図やメッセージが込められていたのか？

《四季》が描かれた壁に向かって右側には、フランス古典主義の画家、クロード・ロラン (Claude Lorrain,1600 年代-1682) の《トビラスと天使のいる風景》(マドリッド、プラド美術館)から着想を得たと解釈されている《釣り人のいるロマンチックな風景》(1862-64) とロココの画家、ニコラ・ランクレ (Nicolas Lancret,1690-1743) の模写《かくれんぼ》(FWN574, 1860-62) を配して近代以前の古典絵画様式に対する敬意を示しているが、右端には表現主義的色調とマティエールで描いた《アシル・アンブルール像》(FWN421, 1867-68) を設置し、左側の壁には、17 世紀オランダの画家、ヤーコプ・ファン・ロイスダール (Jacob van Ruisdael,c.1628-1682) の系譜に属す風景の中に、19 世紀半ばの写実主義の画家、クールベ (Gustave Courbet,1819-1877) の女性水浴者 (《浴女たち》1853、モンペリエ、ファーブル美術館) を借用し男性に変換して配置した作品 (《岩場の水浴者》FWN900, 1867-69)、キリスト教主題でありながらマティエールの効果やデフォルマシオン (変形) を駆使した《苦しみ (マドレーヌ) 》(FWN599, c. 1869)、セバスティアノー・デル・ピオンボ (Sebastiano del Piombo, c.1485-1547) の模写《ピオンボ作<リンボ (辺獄) のキリスト>の模写》(FWN598, c. 1869)、男女二人の頭部習作《コントラスト》(FWN605, c. 1870) が並び、いずれも 17 世紀バロック絵画を源流とする写実主義やロマン主義といった前衛近代絵画の新しい潮流が試みられている。画家の父《レイ・オーギュスト・セザンヌ像》(FWN. 398, c. 1865) が、古典的絵画を思わせる《四季》連作の 4 枚の中央に配されていることか

ら、一方で、画家を目指して初めてパリに上った 1861 年以来、経済的な支援を続けた父親への配慮と敬意が込められている同時に、他方で、パリにのぼる以前（右の壁：古典絵画の尊重）からパリ滞在以後（左の壁：古典絵画の否定）の美学的転向が父親をはじめとした家族や近い人々に表明されていると考えられる。⁶ 従って、本「装飾」は、親密な人々に向けて極めて私的な意図をもって制作されたと言えよう。

② 《孔雀のいる水盤》と《小舟と水浴者達》（ヴィクトル・ショケのアパートの室内装飾）



図-4) ポール・セザンヌ (Paul Cezanne, 1839-1906) 《孔雀のいる水盤》FWN675、1890 年頃、油彩・画布、30x124cm、所蔵先不明



図-5) ポール・セザンヌ (Paul Cezanne, 1839-1906) 《小舟と水浴者達》FWN676、1890 年頃、油彩・画布、30x124cm、パリ、オランジュリー美術館

もう一つの「装飾」は、《孔雀のいる水盤》(FWN675, c. 1890) (図-4) と《小舟と水浴者達》(FWN676, c. 1890) (図-5) の対作品で、セザンヌのコレクター、ヴィクトル・ショケ (Victor Chocquet, 1821-1891)⁷ が住んだパリ、リヴォリ通り [Rue de Rivoli] の 1 区に位置していたアパートの室内を飾るために制作された。ショケがどの部屋に住んでいたのか不明であるため、また、写真資料が一切残っていないため、今となってはどこに、どのように、どのような作品と一緒に設置されていたのか全く不明である。前者が都市とその生活者を、後者が自然と一体となって安らぐ浴女たちを描いていることから、本「装飾」のコンセプトは、都市と田園、近代化と非近代化という二つの世界を対比させることにあったと考えられる。⁸ 実際、セザンヌは、パリに何度も滞在しながら、マネ (Édouard Manet, 1832-1883) や印象派の仲間たちとは違って、産業革命、都市改造、消費革命、万国博覧会といった時代の変化とともに生まれた近代建築、商業・娯楽施設や機械製品には一切、眼もくれず、イル・ド・フランスにおいてもプロヴァンスにおいても近代化の及ばない、ないしは近代化の印が顕著ではない自然や古くからの景観を好

んで描いた。⁹ つまり、都市に対抗して田園に絵画におけるユートピアを求めたセザンヌの芸術観並びに思想を表明した「装飾」画と見なすことができるだろう。事実、ショケは、1876年の夏、セザンヌにエスタックから見える海の風景画を制作するように依頼しており¹⁰、また、本「装飾」を制作する約4年前には、ショケに宛てて、セザンヌは次のように近代化の及んでないプロヴァンス地方の素晴らしさを力説している：

空や無限に続く自然の諸事物が常に私をひきつけ、喜びを持ってこれらを眺める機会を与えてくれます。〔……〕緑はとても快活な色彩の一つで、眼に最も心地良い色です。最後に私は常に絵画に専心していることをお伝えします。この地方には沢山の宝物があります。是非とも手に入れるべきです。つまり、この地方が見せてくれる豊かさですが、まだ誰一人として、それを読み取っていません。

(ポール・セザンヌ[筆者訳]、ヴィクトル・ショケ宛、ガルダンヌ、1886年5月11日)

ショケは、ルノワール(Auguste Renoir,1841-1919)の紹介でセザンヌと知り合い、ドラクロワ(Eugène Delacroix,1798-1863)礼賛を共有して意気投合し、早くからセザンヌの良き理解者、支援者となったが、以上、引用した書簡からセザンヌの自然礼賛思想に共感していた事は明らかである。本「装飾」は、そうした思想的共鳴から生まれた作品と言えよう。

2) 「装飾的」

次に「装飾的」という言葉の意味を考察する。この概念は様々な意味を担って作品の中で具体化されていった。セザンヌの言葉や作品、同時代人の証言を読み解いていくと、「装飾的」とは4つの意味を含んでいたと考えられる。

① 線描ではなく色彩による造型(色彩派の絵画、ミケランジェロやバロックの彫刻)

セザンヌは、パリに出て画家修業を始めた時から最晩年に至るまで、ルーヴル美術館に足繫く通って多くの絵画や彫刻を模写している。絵画では、ヴェネチア派、バロック、ロマン主義といった色彩派を、彫刻では、ミケランジェロ(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni,1475-1564)やピュージェ(Pierre Paul Puget,1620-1694)といったダイナミックで力強い彫刻を特に好んで模写した。¹¹ つまり、線描ではなく色彩による、静止的ではなく動的な、感性に訴えかける自由な造形を特に好み、以下の書簡で明らかのように、色彩派の画家たちを「装飾的」と形容した；

今、パリに居てルーヴル美術館の巨匠達に興味をお持ちなっているのですから、ヴェロネーゼやルーベンスなど装飾的な巨匠達に即して習作をおやりなさい。ただし自然に即してやるようなやり方です。(…)しかし自然に即して研究すればなお一層良いでしょう。

(太字は筆者)(ポール・セザンヌ[筆者訳]、シャルル・カモワン宛、エクス、1902年2月3日)¹²

さらに、エミール・ベルナール(Émile Bernard, 1868-1941)の以下に引用した証言によれば、色彩派のルーベンス(Peter Paul Rubens,1577-1640)やドラクロワと並んでミケランジェロは、「装飾的」造型の代表であった：

セザンヌは二つの造型があると考えていた。一つは彫刻的成型、又は、線による造型、もう一つが装飾的成型、又は、色彩による造型である。彫刻的成型と彼が呼んでいるのは、具体的にはミロのヴィーナスのようなタイプを指していた。装飾的成型の代表はミケランジェロやルーベンスだった。二つのタイプの内、前者は従属的で後者は自由だった。前者では輪郭線が重要な要素だが、後者では、突出感、色彩そして熱気が支配的である。アングルが前者、ドラクロワが後者に属している。(太字は筆者)

(エミール・ベルナール[筆者訳]、「ポール・セザンヌ」、1904)¹³

従って、「装飾的」とは、輪郭線による平板で静止的成型ではなく、色彩による動的、凹凸を持った感性に訴えかける自由な成型を意味していた。

② 平坦な色面の集まりとして現象する単純化された自然像

「装飾的」とはまた、コントラストを成す幾つかの色面からなる自然像を意味していた。セザンヌは、ショケに依頼されてエスタックの海の風景を描いている際に画家仲間のピサロ(Camille Pissarro, 1830-1903)に宛てた手紙の中で以下のように語っている：

海を含む 2 点の小さなモチーフにとりかかりました。ショケ氏に依頼されたものです。(…)—まるでトランプの札のようです。青い海を背景とした赤い屋根。(…)日光が極めて強烈なため、事物が単に白と黒ではなく青や赤や褐色や紫のシルエットとなって浮き出すように思われます。間違っているかもしれませんが、これは肉付け(モドゥレ)とは正反対のもののように感じられます。

(ポール・セザンヌ[筆者訳]、カミーユ・ピサロ宛、エスタック、1876年7月2日)¹⁴

セザンヌはここで、強烈な光が降り注ぐ南フランスでは、北フランスの自然に特徴的な光の反射反映や陰影といった細部が消えて、幾つかの異なった色面の集合として浮き出る事を発見し、それは伝統的な肉付け法では表現し得ないと語っている。図-6)、図-7)

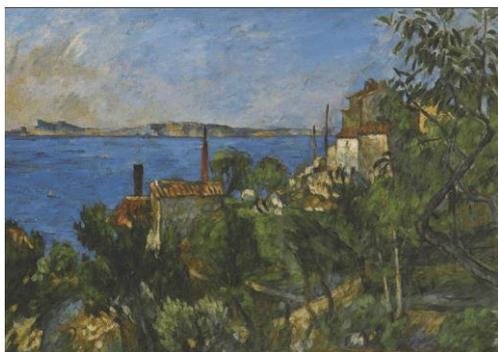


図-6)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《エスタックの海》FWN96、1876年、油彩・画布、42x59cm、
個人蔵(ヴィクトール・ショケ旧蔵)



図-7) 《エスタックの海》
©ジョン・リウォルド(John Rewald, 1912-1994), 1935

こうした南フランスの風景の特色を、数年後にゾラに宛てた手紙の中で「装飾的效果」と呼んでいる：

いつも絵画に専念している。—ここには、素晴らしい光景が見える地点がいくつもあるが、モチーフとして相応しいというわけではない。—それでも、日が沈む時、高台に登ると、マルセイユ湾や島々の美しいパノラマが見え、夕日の中で全てがとても装飾的效果をあげている。(太字は筆者)(ポール・セザンヌ[筆者訳]、エミール・ゾラ宛、エスタック、1883年5月24日)¹⁵図-8)、図-9)



図-8) ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《エスタックから見たマルセイユ湾》FWN195、
1885年頃、油彩・画布、73x100cm、
ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図-9) 《エスタックから見たマルセイユ湾》
©パヴェル・マチョトカ (Pavel Machotka, 1936-2019)、
2005

ショケに依頼されて《エスタックの海》(図-6)を描いた後の1870年代後半から、セザンヌは、伝統的肉付け法も印象派の筆触分割も廃して幾つかの色彩要素を組み合わせる自律的畫面を造型する新しい絵画を開発していく。それはピサロやゾラに宛てた以上の書簡で報告した南フランス独特の「装飾的」自然像-コントラストを成す色面の集合として現象する自然像-から着想を得た成果であったと考えてよい。この絵画の自律性こそ、次に説明していく、セザンヌ絵画における「装飾的」の第3の意味であった。

③ 再現性を残しながら再現性を否定する自律的秩序の構築

セザンヌの新しさに最初に気づいたのは、ポール・ゴーギャン (Paul Gauguin, 1848-1903)、エミール・ベルナール、モーリス・ドニ (Maurice Denis, 1870-1943) であった。彼らが注目したのは、「装飾的」の第3の意味、つまりセザンヌの切り開いた絵画の自律性であった。株式仲買人として働きながら日曜画家として絵を描いていたゴーギャンは、ピサロからセザンヌが新しい絵画に取り組んでいるとの噂を聞いて以下のように依頼した：

(…)セザンヌ氏は万人に認められる制作のための正確な方式を発見したのでしょうか。彼の全ての感覚の度外れの表現を唯一の方法に圧縮する秘訣をもし彼が発見したのであれば、どうか同種療法の神秘的な薬を与えて眠っている間にそれをしゃべらせ、できるだけ早く私たちに報告しにパリまで来て下さい。

(ポール・ゴーギャン [筆者訳]、カミーユ・ピサロ宛、パリ、1881年7月)¹⁶

セザンヌの作品を数点、購入していたゴーギャンは、やがて、「彼（セザンヌ）の全ての感覚の度外れの表現を唯一の方法に圧縮する秘訣」が、＜自然対象から独立した色彩の音楽的調和＞に潜んでいる事を発見する。実際に所蔵していた《メダンの城》(FWN149, c. 1880) (図 10) についての以下に引用する記述がその裏付けとなる：

セザンヌは燃えるような風景画を描く。紺青（こんじょう）、重々しい緑と黄土色が変化に富んだ光を放っている。樹木が列を成して並び、枝が交錯するが、その間に、友人ゾラの 家が見える。そこには、壁の石灰の上で煌めくクローム・イエローがオレンジ色に染める朱色の鎧戸がある。爆発する様なヴェロネーゼ緑は、庭園の繊細な緑を表し、その対照となる前景の紫がかったイサクラの草の重たい調べは、単純な詩に管弦楽の響きを与えている。メダンで描いた作品である。（ポール・ゴーギャン[筆者訳]、『アヴァン・エ・アプレ』、1903）¹⁷

こうしたセザンヌ絵画の色彩による音楽性について別の所で、次のようにも語っている：

色彩絵画は音楽的段階に入った事を確信して下さい。セザンヌは、古い名前を挙げますが、セザール・フランクの弟子に見えます。ひっきりなしに、大オルガンをひいているので、彼の絵は多声音楽の様だと言わざるを得ませんでした。

（ポール・ゴーギャン[筆者訳]、『画学生の戯言』、1902）¹⁸



図-10) ポール・セザンヌ (Paul Cezanne, 1839-1906)
《メダンの城》FWN149、1880 年頃、油彩・画布、
59x72cm、グラスゴー市立美術館



図-11) ウジェーヌ・ドラクロワ
(Eugène Delacroix, 1798-1863)
《獅子狩り》1855 年、画布・油彩、175×361cm、
ボルドー美術館(1855年のパリ万国博覧会出品作)

ゴーギャンがセザンヌの絵に見出した色彩の音楽性については、既に、ボードレール (Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867) がドラクロワの《獅子狩り》(図 11) に関する批評で指摘したことであった：

《獅子狩り》は、まさに色彩の爆発というべき作品だ。かつて、色彩が、これほどまでに美しく力強く、眼を通じて魂にまで徹したことはなかったほどである。(…)この色彩は、それが衣裳としてまつわる物象とは独立に、それ自身で考えるのである。次に、これらの嘆賞

すべき色彩の諧調は、しばしば、和音や旋律を想わせ、これらの絵から持ち帰られる印象は、しばしば、殆ど音楽的である。(太字は筆者)
(シャルル・ボードレー[筆者訳]、「1855年の万国博覧会」、1855)¹⁹

ボードレーがドラクロワに、ゴーギャンがセザンヌに見出した「音楽的」特徴とは、自然にある諸事物の衣となっている複数の色彩が、諸事物の量塊や諸事物が置かれた画面内の場所から遊離して画面の平面上で互いに共鳴しあうことから生まれる連関であり、「装飾的」という第1の意味(色彩による造型)、第2の意味(諸事物を複数の色面で単純化する造形)を包摂する「装飾的」の第3の意味に他ならない。換言すれば、再現性を残しながら再現性を否定する<自律性>(画面上での色彩間の自律的關係性)を意味している。

モーリス・ドニは、以上の「装飾的」側面こそ、セザンヌの試みを別の方向へと転換させながらではあるが、エミール・ベルナル、ポール・ゴーギャン、アンクタン(Louis Anquetin, 1861-1932)を魅了したと証言している：

空気遠近法が極限まで排除されるにつれて、装飾的効果と構図の均衡が明らかとなっていく。(…)奇妙なことに、最初の象徴主義者である、ゴーギャン、ベルナル、アンクタンらを最も魅了したのは、セザンヌのこの様な特徴であった。彼らはセザンヌを好み模倣した最初の画家達となった。しかし、彼らの総合の体系は平坦な色面と固い輪郭線のみを許容し、そこから一連の装飾的作品を生み出した。私は彼らの作品を批判する立場にないが、彼らに比べて、セザンヌの総合の方法は、何と包括的で、具体的で、生気に溢れていることだろうか！

(モーリス・ドニ[筆者訳]、「セザンヌ」、1907)²⁰

ここでドニは、エミール・ベルナルらのセザンヌ受容が表面的な理解にとどまったと批判しているが、当のベルナルは、セザンヌの「装飾的」を、最終的に出来上がった画面の特徴ではなく、制作過程を導く「構想(conception)」と関連付けて説明しており、ドニが理解しえなかったより深い意味を読み取っていた。それは以下の文章から明らかである：

セザンヌの仕事のやり方は以下の通りだった。まず、完全にモデルに服従する。つまり、慎重に、配置を決定し輪郭をたどり釣り合いの関係を探す。次に、熟慮を重ねて、彩る感覚(**des sensations colorantes**)を最大限に発揮して形態を装飾的構想(**une conception décorative**)へと、色彩を最も高揚した調子へと高める。こうして、描き進めるにつれて、作品は対象からますます遠ざかり、出発点として役だったモデルの不明瞭さからますます遠ざかるにつれて、絵画以外に目的を持たない裸の絵画の領域へと入っていく。絵画を抽象化するにつれて(厳格に自然に即して躊躇いがちに描き始めた後で)、ゆったりと単純化を進めていく。²¹(太字は筆者)

(エミール・ベルナル[筆者訳]、「セザンヌ」、1904)

エミール・ベルナルが的確に指摘したように、セザンヌの「装飾的」とは、色彩派の伝統である<色彩による形態や量感の表現と画面構成>(装飾的畫面構成)を受け継ぎながら、自

然との接触から得られた諸感覚（「彩られた感覚：sensations colorées」）を、「彩る感覚：sensations colorantes」（ベルナールの言う「装飾的構想（une conception décorative）」）によって、目に見える自然の自然らしいイメージ（現実）から独立して、単純化と抽象化を推し進めながら画面上で関係付け、もう一つの別のイメージ（絵画的現実）を作り上げていくことを意味していたと理解される。セザンヌは、このプロセスを排除したファン・ゴッホ（Vincent Willem van Gogh, 1853-1890）、ゴーギャンの制作を容認することはできなかった。²²従って、セザンヌにおける「装飾的」側面は、デザインを意味する言葉（dessin, Entwurf）の原初的意味である「構想（conception）」と重なり合う。

II. セザンヌとアール・ヌーヴォー

1) セザンヌとアール・ヌーヴォーの接点

セザンヌが「装飾」、「装飾的」問題に取り組んだ環境として、セザンヌが生きた時代にアール・ヌーヴォー様式が展開したことが考えられる。セザンヌはアール・ヌーヴォーについて言葉を残していないし、アール・ヌーヴォーの工芸家達がセザンヌについて語った事実も報告されていない。しかし、1861年以來、記録の限りでは、生涯、20回以上、故郷のエク・アン・プロヴァンスとパリを往復してパリに滞在しており、セザンヌの晩年である1895年頃から1906年と時期を同じくしてパリで絶頂期を迎えたアール・ヌーヴォー様式の諸作品をセザンヌが知らなかったはずはない。セザンヌがパリ（近郊も含む）で暮らした住所一覧²³を確認すると、同時期に同じ地区に住んでいたことから、サミュエル・ビング（Samuel Bing, 1838-1905）が、パリ9区、プロヴァンス通り22番地に、1895年12月26日に開店し1904年まで営業した「アール・ヌーヴォーの店」（Maison de l'Art Nouveau）の存在を知っていた可能性は大いにあり得る。1900年4月15日～11月12日のパリ万国博覧会期間中に開催された「フランス美術の百年展」に3点（図-12, 13, 14）を出品したことから、同じ万博にビングが出店した「アール・ヌーヴォー・パビリオン」について知らなかったとは考えにくい。



図-12) ポール・セザンヌ

(Paul Cézanne, 1839-1906)

《果物皿のある静物》FWN780、
1879-80年、油彩・画布、46x55cm、
ニューヨーク近代美術館



図-13) ポール・セザンヌ

(Paul Cézanne, 1839-1906)

《オワーズ川岸辺の風景》FWN84、
1873-74年、油彩・画布、73.5x93cm、
モナコ、プランシエ宮殿

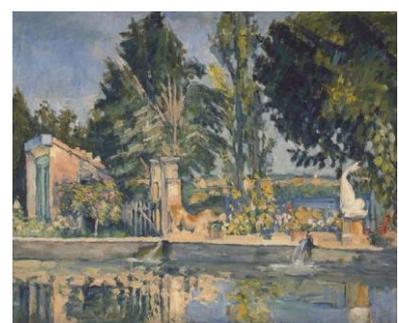


図-14) ポール・セザンヌ

(Paul Cézanne, 1839-1906)

《ジャズ・ド・ブッフアン水槽》FWN92、
1876年、油彩・画布、49x55cm、
サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館

2) セザンヌとアール・ヌーヴォーが共有した「装飾的」可能性

では、セザンヌとアール・ヌーヴォーの工芸家たちは、どのような問題を共有したのだろうか？ アール・ヌーヴォー・デザインは、植物の有機的形態をイメージ源とするが、単にそうした形態を写實的に転写して借用したわけではない。一方で、源泉となった植物イメージが見る者の記憶に蓄積された植物本来の生命力を呼び起こす。他方で、植物形態を形作る線は抽象化され造形的力を付与されて植物イメージの生命力を増幅させる。(図-15, 16, 17)



図-15) アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ
(Henry van de Velde, 1863-1957)
《6つの枝付き燭台》1898-99年、
ブロンズ(銀メッキ)、58.5x50.8cm、
ブリュッセル、王立美術歴史博物館
(世紀末美術館) ©Takanori NAGAI 2018



図-16) ポール・アンカール
(Paul Hankar, 1859-1901)
《ニゲ紳士用品店》
1899年、ブリュッセル、
(現在、フラワー・アーティスト、
ダニエル・オストの店)
©Takanori NAGAI 2018

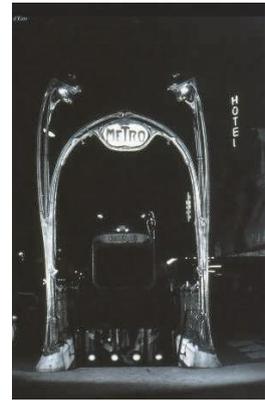


図-17) エクトール・ギマール
(Hector Guimard, 1867-1942)
《シャトー・ドー(地下鉄4号線
駅入り口)》1908年開業、パリ
撮影者、撮影年不詳

同様にセザンヌは、繁茂成長する樹木に対して熱狂的な関心を示す作品を数多く残している。自然に生育する樹木の枝や幹の入り組んだ複雑な関係を読み解きながら、セザンヌもまた、成長する樹木の枝や幹の不規則な輪郭線をクリアな線へと抽象化することで樹木の姿に造形的生命力を授ける。(図-18, 19, 20, 21)

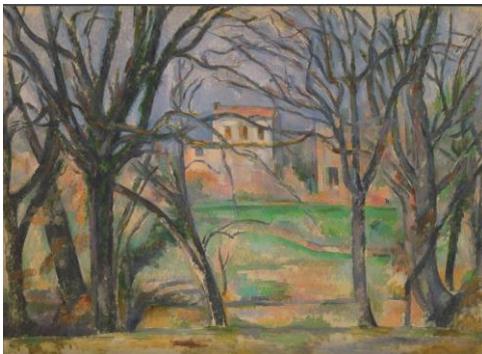


図-18) ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《木と家》FWN218, 1885-86年、油彩・画布、54x73cm、
パリ、オランジュリー美術館

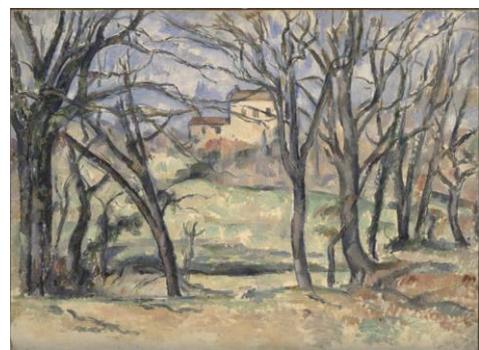


図-19) ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《木と家》FWN219, 1885-86年、油彩・画布、68x92cm、
ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図-20)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne,1839-1906)
《木と家》FWN220、1885 年頃、油彩・画布、
60x81cm、オスロ国立美術館



図-21)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne,1839-1906)
《田舎の家》FWN138、1879 年頃、油彩・画布、
57x73cm、ハートフォード、ワズワース・アテネウム美術館

従って、両者が共に取り組んだのは、自然像を残しながら自然の模像に代わって、作り手自身の構想力に基づいて造型された人工像の形成であり、自然像に対する隷属からの解放という課題を共有したと言えよう。

3) 工芸における「装飾」

① ブラックモンの装飾論

セザンヌとアール・ヌーヴォーの工芸家たちが取り組んだ課題とは、陶器デザインを手がけたブラックモン(Félix Bracquemond,1833-1914)が以下の様に説明する「装飾」、「装飾的原理」に他ならない:

(…)それ[装飾]は芸術の最高の表現と言える。装飾の領域では、芸術はそのあらゆる性質を十全に、そして、自由に表明することを享受する。装飾の本質、装飾的原理は、芸術を自然に奉仕する模倣から解放し、芸術そのものから研究され生み出された形態を取り出すことを可能にする。²⁴ (太字は筆者)

(フェリックス・ブラックモン[筆者訳]、『素描と色彩について』、1885)

② セザンヌが「装飾芸術 (l'art décoratif)」に及ぼした作用

実際、工芸家と「装飾的」可能性を共有したセザンヌが、20 世紀の装飾芸術 (l'art décoratif) の展開に寄与した事が指摘されている:

セザンヌは絵画に新しい飛躍をもたらし、立体主義への道を切り開き、それによって、まると、20 世紀の装飾芸術 (l'art décoratif) を準備した。²⁵

(ルネ・ジャン[筆者訳]、年代不詳)

(ルネ・ジャン、「オランジュリー美術館のセザンヌ展[セザンヌ没後 30 年の記念展として 1936 年に開催された展覧会]」、日付け無し) ([]は筆者の解説)

「20 世紀の装飾芸術 (l'art décoratif)」とは、工芸や建築インテリアの分野を念頭に置いた言葉で、セザンヌのインパクトが、当時、美術の領域を超えて大きな広がりを見せていたことを証言している。

III. 「装飾的」から「デザイン」へ

20 世紀に入るとセザンヌの「装飾的」側面は、「デザイン」という概念で捉えなおされていく。デザインとセザンヌ絵画に同質性があるとすればどこにあるのかという問いを立ててみると、複数のデザイン分野での実践とセザンヌの制作の間に既に見出され指摘されてきた共通点のみならず、新たな諸点を追加する事が可能である。様々な分野とは、グラフィック、プロダクト、建築であり、以下で順番に、この問いに答えていく。

1) グラフィック

1910 年、ロジャー・フライ (Roger Eliot Fry, 1866-1934) がロンドンで開催した『マネとポスト印象派』展図録の序文で、専ら自然像の単純化の可能性を示したという意味で、セザンヌの絵画がデザイン性を備えており、それが後のデザイナー達に影響を及ぼしたと主張されている：

セザンヌは、印象主義が注意を払った自然の新しい局面を表現する時、プリミティヴ・アートの傑作にみられるような、緊密で建築的效果を生み出す事になるデザインをまず追求した。というのも、事物の複雑な外観から抜け出て、デザインの要求する幾何学的単純さに到達する事が如何に可能であるかを示したので、彼の芸術は後のデザイナー達に大きな影響を及ぼすこととなった。彼等は、セザンヌに、自然主義がもたらした袋小路から抜け出るヒントを見つけたのである。セザンヌ自身は、着想や感情を伝達するために彼が開拓した新しい方法を意識して使ってはいなかった。彼は何よりもまず、眼に、眼だけに訴えかけようとした。²⁶

(太字は筆者) (執筆者不明[筆者訳]、「序文」『マネとポスト印象派』、1910)

従って、セザンヌが追及した「デザイン」とは、自然の再現に代わって、作者の着想や感情を「表現 (expression)」し伝達するための幾何学的単純化や諸要素の緊密な建築的效果だと認識された。これは、ベルナルの言葉を使えば「装飾的構想」という 19 世紀末の概念で捉えられていた特徴であり、これを「デザイン」という 20 世紀初頭の新しい概念によってとらえ直すことで、セザンヌの達成はグラフィック・デザインの分野に継承されていった。

2) プロダクト

セザンヌは、自然像の模造ではなく、自然像から出発しながらそこから独立した人工像を作り出す、換言すれば、自然の現実ではなく絵画的現実 (人工物) を創造する可能性を開拓したが、これについて、以下の様に述べている：

芸術は自然と平行する一つの調和なのだ—芸術家は常に自然より劣るなどという馬鹿者どもが何と考えようとね。²⁷ (太字は筆者)

(ポール・セザンヌ[筆者訳]、ジョワシャン・ギヤスケ宛、トロネ、1897年9月26日)

セザンヌの言う「自然と並行する一つの調和」とは、彫刻家でセザンヌを高く評価した高村光太郎 (1883-1956) の言う「造型」と同一である：

造型とは、自然形象をもう一度自己の感覚を通して見た表象形式を創造することであり、従って、造型藝術の本質は、われわれの内部に起る価値観の表現に由来していて、自然形象のうしろにある、或は形象の内にあるとわれわれの感ずる力價を表出して、其處に確實な存在感を求め、更に進んで高度な充實感、擴充感、満ちあふれるもの、有り餘るもの、氣韻の生動するもの、逝く水の絶えざる如きもの、永遠へのはるかなつらなりを思はせるやうなもの、すべてそういふ類の生命感をそれぞれの技術によって得ようとするいとなみである。²⁸

(高村光太郎、「素材と造型」、1940)

さらに、同じくセザンヌに注目し優れたセザンヌ論を発表した洋画家の須田国太郎（1891-1961）が「写実主義」芸術論で主張した「絵画的現実」とも一致する。²⁹セザンヌが自然像に代わる人工像の造型に取り組んだ結果、プロダクト・デザインへと展開しうる3つの発見を成し遂げたと考えられる。以下でそれらを具体的に説明していく。

① アナログ的再現（目に見える自然の転写）からデジタル的要素による置き換え

例えば、《マンシーの橋》（FWN143、1879-80）（図-22）という風景画を実景（図-23）と比較しながら見ていくと、この絵を見た瞬間、鑑賞者は、石の土台に木材の板を渡した橋の背後に樹木が生い茂っていると認識するだろう。しかし、木の葉の一枚一枚は描写されてはおらず、斜めに並行した筆触（「構築的筆触」³⁰）が規則正しく並べられているに過ぎない。緑の筆触は木の葉の集合を表す記号であり、同時に自然像とは無関係に絵画面面上で独自の秩序を作り出している。自然像のアナログ的要素を残しつつ「構築的筆触」というデジタル的要素によって自然像を人工像へ転換している。

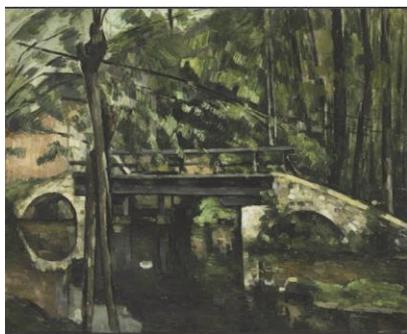


図-22)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《マンシーの橋》FWN143、1879-80年、
油彩・画布、58.5x72.5cm、パリ、オルセー美術館



図-23)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《マンシーの橋》©パヴェル・マチョトカ
(Pavel Machotka, 1936-2019)、2011

こうしたデジタル化は、セザンヌが亡くなる年に描いた《トロワ・ソッテの橋》（FWN1519、1906）（図-24）でさらに進められている。实景（図-25）と比較しながら見ていくと、紙の白地に樹木の幹や枝の断片が、色彩の非具象的斑点と共に浮遊し、空間の具体的な場所性が失われている。



図-24)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《トロワ・ソッテの橋》FWN1519、1906年、水彩・紙、
40.8x54.3cm、シンシナティ美術館



図-25)《トロワ・ソッテの橋》©Takanori NAGAI 2013

「構築的筆触」や斑点といったデジタル的要素は、自然には存在しない要素であり、目に見える自然像を記号として指し示しながら、自然像とは独立した自律的像が生み出されている。こうした自然像をなぞるのではなく画家自身の構想力によって人工的像を造形する試みは、古代から続く建造物や道具、モダン・デザインにおける機械製品（プロダクト[人工物]）の造形と同一の範疇に属すと見做してよい。

② 眼と手の仕事から頭脳の仕事（構想）へのシフト

1. 工芸分野で生じた<眼と手の仕事（工作）>と<頭脳の仕事（構想）>の分離と分業

工芸は手仕事の世界であり<頭脳の仕事(構想)>と<眼と手の仕事(工作)>が一体となって一人の職人によって同時進行で実現されてきたと考えがちだが、実際は、特に、複数の工程を経て制作される場合は、<構想>する者と<工作>する者との分業は一般的に行われてきたことであるし、一人の工芸家の仕事であっても二つの作業が別の工程として分離して行われたことは珍しくはない。例えば、エミール・ガレ(Émile Gallé, 1846-1904)は、《花器：昼顔と蛾[「ムラサキシタバ」と「ホウジャク」]》(図-26)の制作に先立って、素描(図-27)を描いて構想を練っている。デザインという言葉の第一義が<素描>や<アイデア>だとすれば、「デザイン」という営みは工芸に古くから内在してきたと考えてよい。では、工芸と「デザイン」の違いは一体どこにあるのか？近代において、工芸の世界から「デザイン」が独立していった分岐点はどこにあるのか？産業革命以後、道具に代わって機械による工作が発達するについて、<頭脳の仕事(構想)>と<眼と手の仕事(工作)>の分業が顕著となり、<頭脳の仕事(構想)>が人間の果たす主要な役割となっていった時、「デザイン」が工芸から独立したと言えよう。



図-26) エミール・ガレ(Émile Gallé, 1846-1904)
《花器：昼顔と蛾[「ムラサキシタバ」と「ホウジャク」]》
1900年頃、ガラス、24.2x53.5cm、東京、サントリー美術館

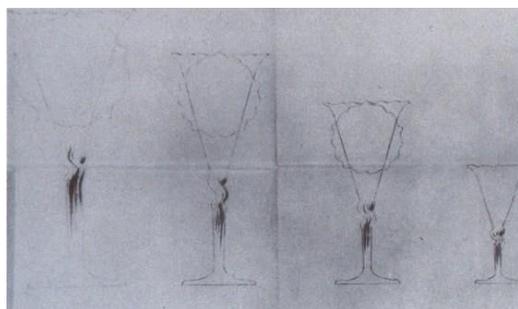


図-27) エミール・ガレ(Émile Gallé, 1846-1904)
《花器：昼顔と蛾[「ムラサキシタバ」と「ホウジャク」]》
のためのデザイン、1899年、所蔵先不明

2. セザンヌに於ける「眼」と「頭脳」の協働

エミール・ベルナールによれば、セザンヌもまた「頭脳の仕事（構想）」と「眼と手の仕事（工作）」を区別しながら、両者の協働によって作品が生まれると認識していた：

画家には二つが必要だ。眼と頭脳だ。両者は互いに助け合わなければならない。両者の展開に従って描かなければならない。眼で自然に基づく視覚、頭脳で感覚を組織していく論理が作動するが、この論理から表現手段が生まれる。³¹（太字は筆者）

（エミール・ベルナール[筆者訳]、「ポール・セザンヌ」、1904）

絵画を描いたセザンヌが手仕事という工芸と同じ世界に留まっていたことは言うまでもない。しかし、目の働きと共に、敢えて、頭脳の働きを強調したとすれば、眼と手と頭脳が混然一体となっていた工芸の世界から独立して、頭脳の肥大化と共に工芸から独立していった同時代の「デザイン」の誕生と歩みを同じくしていたと見なすことはできないだろうか。

③ 「造型美」

プロダクト・デザインとセザンヌの接点は、「造型美」の追求に見出せる。高村光太郎(1883-1956)は、セザンヌの「造型美」について林檎の絵を例に挙げながら、次のように指摘した：

造型と造形とは全く同義語の場合に、人によって随意にどちらでも用ゐられている現状であった、別に区別があるわけではない。私も従来時によって造型とも書き、造形とも書いた。造形という方が素直なやうでもあるが、又考へてみると藝術の究極が常に未知の美の原型を求めようとするところにある事を思ふと、造型という造語の方が面白いやうにも思はれる。私は今姑らく造型といふことにきめて置く。晝かれたものが「個々の林檎」（形）であると同時に、「永遠の林檎」（型）であるといふセザンヌの場合がこれを暗示している。³²

（太字は筆者による）（高村光太郎、「素材と造型」、1940）

つまり、具体的な林檎の形の美しさではなく、具体性を超越した普遍的な林檎の型をセザンヌの描いた林檎に見出している。普遍的な型を実現した「造型美」について、さらに次のようにも説明している：

花瓶がいびつでも、机が曲つてゐても、水平線がちぐはぐでも、魅力にこそなれ、その不自然を不自然と感ぜず、むしろ其の方を自然と感ずる。その造型の内に當然の造型的構成要素が具備すれば、われわれは此の小宇宙を一一外界の大宇宙と比較商量しない。其點、造型美の世界は全く自由獨立の世界と言へる。しかも自由はでたらめではない。その個中に嚴然たる自律の理法が行はれて、造型的諸要素の錯綜調和による諧律美が成立してゐるのである。³³（太字は筆者による）（高村光太郎、「素材と造型」、1940）

と述べて、「造型美」を「自然美」から区別して「自律の理法」を備えた世界と見做す。具体的には、「量」「面」「比例」「肉合い」「地肌」「均衡」「動勢」「調和」といった造形的要素を造形

的技術によって実現した「造形的力価の表象」であり、「自然美」の写しとしての「写真性」とは区別される。高村にとって、「造型美」の典型は抽象美術であり彫刻であった。

ナビ派の画家、ポール・セリュジエ (Paul Sérusier, 1864-1927) もまた、セザンヌの林檎に注目して、以下のように書いている：

セザンヌは純粹画家である。[...]彩られた形が魅力的なので、再現された物体の効用や意味さえ消え失せてしまう。普通の画家が描いたリンゴについては食べてみたいと人は言うだろうが、セザンヌのリンゴは実に美しい！皮をむいて食べるより模写したくなる。そこにセザンヌの精神主義がある。³⁴

(ポール・セリュジエ[筆者訳]、1907)

セリュジエは、セザンヌの林檎が、日常生活で我々が林檎に期待する意味（味覚、触覚、嗅覚によって導かれる食欲の対象）とは無関係な仕方、私たちに魅了する純粹な形として美しさを備えていることを指摘する。そうした純粹形態を造型するセザンヌ自身の精神の働きを「セザンヌの精神主義 (spiritualisme)」と呼んだ。

ところで、セザンヌが探求を始めた「造型美」は、20世紀初頭の「デザイン」品に関する価値評価と重なり合う。産業革命をいち早く達成したイギリスは、機械によって作られた製品がより多くの購入者を獲得するためには、製品により良いデザインを施すことが肝要だと判断し、ヨーロッパ諸国に先駆けて国策としてデザイン振興に乗り出した。1931年、貿易庁にゴーレル委員会を設置し、機械による量産が一般化した現代社会において、デザイン・ポリシーを国家としてどう規定すべきかの検討を行った。1932年に委員会は報告書を提出したが、「装飾芸術」

「応用美術」といった美術の応用としてのデザイン論、19世紀の美学思想によってデザインを評価する視点を繰り返したに過ぎなかった。ゴーレル委員会のメンバーだったロジャー・フライは、既存の美術家の利権擁護的立場から古い考え方を反復したが、これに対して、批評家のハーバート・リード (Herbert Read, 1893-1968) は、報告がたどり着いてしまった古い認識を批判して、産業革命期に企業家達が機械製品の販売戦略としてデザインの重要性を早くから自覚した結果、最初に思いついたデザイン観、つまり「美術的な価値を付加すれば商品が市場で販売競争に勝利するという考え方」が錯誤であると主張した。自由美術と応用美術、大芸術と小芸術の区分とヒエラルキー、さらには、画家、彫刻家、工芸家の棲み分けが形成される以前の状況に立ち戻って、すなわち美術品も工芸品も産業品も同じ造形活動の所産として評価する立場を表明し、機能や素材と結びついたデザイン品の形態としての価値（「形態的価値：formal value」）をデザインの目標であり評価軸として提唱した。³⁵リードの視点は、美術作品の図像上の意味、工芸品の用途やデザイン品の機能を一旦、括弧に入れてそれらの純粹な形態としての価値を評価する立場であり、まさに「造型美」の発見に他ならなかった。

さらに、ピュリスムの建築家、ル・コルビジエ (Le Corbusier, 1887-1965) は「機械美」という概念を提唱し、自然に存在する事物とは無関係な、人間が創造した人工物である機械製品の純粹に物体 (オブジェ) として美しさを、汽船《アキタニア号》 (図-28) を例に、以下のように褒めたたえた：

汽船が輸送のための機械であることを一瞬忘れ、新鮮な眼でそれを眺めるならば、我々は静謐で、闊達な、力強い性格をもった大胆、規律、調和、美が圧倒的な形で目の前に現れるのを感じるだろう。建築家（すなわち、有機体の創造者）として、真剣な心を持ってそれを眺めれば、そこに長い間の不幸な隷属からの解放を見出すだろう。³⁶
(ル・コルビジユエ[筆者訳]、『建築をめざして』、1924)

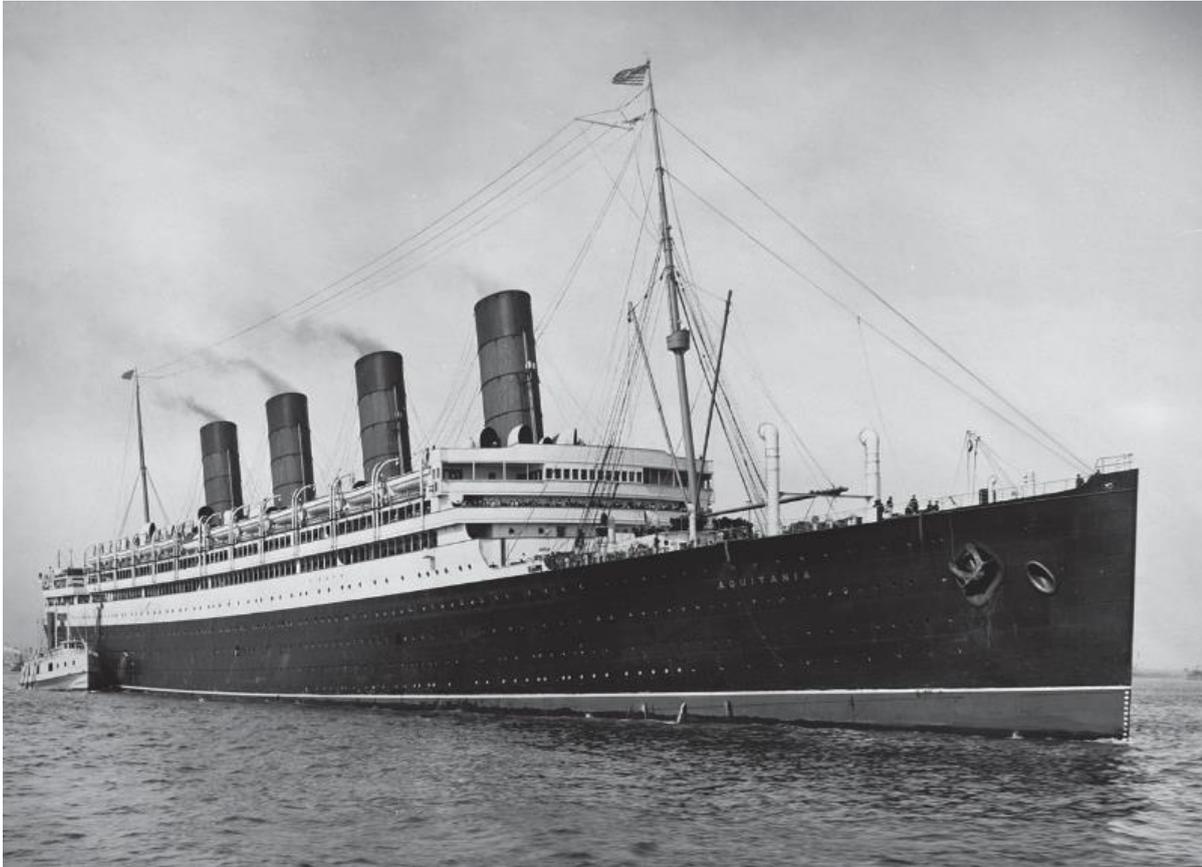


図-28) 《アキタニア号》1914年、撮影者不明

*この写真はル・コルビジユエが『建築をめざして』の挿図として使った写真と同じではない。

同様に、デ・スティールの建築家、J. J. P. アウト (Jacobus Johannes Pieter Oud, 1890-1963) もまた、機械的製法で作られたデザイン品に新しい美しさ、「機械美」を見出し次のように書いている：

(…)自動車、汽船、ヨット、紳士服、運動着、電気器具、衛生器具、食卓用品などは、それ自体の内に、その時代の最も端的な表現として、美的な形をした新しい言語の諸要素を持っており、新しい造形美術へ向かう出発点と考えられる。それらは形に抑制が利いており、飾りがなく、色が平明であり、またその材料が比較的完成しており、そのプロポーションが純粹だからである—このことは主に、その新しい機械的製法によるものである。³⁷
(アウト[石原達二・増成隆士訳]、1925)

以上の引用から明らかなように、ル・コルビジエやアウトが具体的に説明した「機械美」とは、セザンヌ絵画の「造型美」やリードにいうデザインの「形態的価値」に並ぶ概念に他ならない。「機械美」や「形態的価値」とは機械の機能や意味を括弧に入れた物体（オブジェ）としての美しさであり、「造型美」とは自然像から出発しながらもそこから独立して造型された人工像それ自体の美しさである。正にこの点でセザンヌはモダン・デザインと軌を一にして同じ価値の追求を開始した画家であった。

3) 建築

1. セザンヌの好んだ建築-「プロヴァンス美学」

セザンヌが建築デザインについて語った言葉は一切残っていない。セザンヌの建築観を推測する唯一の手掛かりは、1902年、エクス・アン・プロヴァンスのローヴ街道に建てさせたアトリエである。（図-29）「小さな土地にアトリエを建てさせました。その目的で土地を買いました。」（ポール・セザンヌ[筆者訳]、アンブロワーズ・ヴォラル宛、エクス、1902年4月2日）³⁸という言葉が残っているのみで設計者は不明である。しかし、セザンヌが注文をつけて設計させたことはまず間違いない。



図-29) 《シュマン・デ・ローヴのアトリエ、エクス・アン・プロヴァンス》

©ジョン・リウォルド(John Rewald, 1912-1994)、撮影年不詳

土地の広さは半ヘクタール（5,000 m²）、2階建てで1階に2部屋、2階がアトリエで大きさは縦7.5X横6X高4.5メートルである。注目すべきは、アトリエの建築物としての特徴である。無装飾の壁体からなる簡素で単純な幾何学的立体で、セザンヌ絵画にしばしば描かれた単純な幾何学的な建物と一致する様式である。モダン・デザインの幾何学性が、型に基づく機械生産方式や鉄筋コンクリートの面工法に由来するのみならず、アドルフ・ロース（Adolf Loos, 1870-1933）やル・コルビジエに代表される装飾追放³⁹の潮流の中で、最低限の機能と物理的構造的な要求を満たすだけの簡素で無装飾の普段使い道具類や建造物（無名の人びとによってデザインされたオブジェ）を源泉の一つとして誕生した様に、セザンヌも装飾がふんだんに施されたモニュメント（教会、聖堂、市庁舎など）には殆ど興味を示さず単純工法による単純構造の建造物（納屋、民家、小屋）（図-30）を好んで描きながら、それらに現れた「プロヴァンス美学」⁴⁰に着想を得て絵画の幾何学化、抽象化を推し進めた。（図-31）



図-30) 《クラウの小屋 (2006 年に修復)》
撮影年、撮影者不詳



図-31) ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《クラウから見たガルダンヌ》FWN197、1883-85年、
油彩・画布、58x79cm、バルン美術館

2. セザンヌが近代建築に及ぼした作用-幾何学的立体

美術史家のピエール・フランカステル(Pierre Francastel,1900-1970)は、セザンヌの達成が、画家のみならず、デザイナー、さらには建築家たちが造形上の探求を行う上での推進力となったと以下で指摘している：

(……) 1910年のロースのシュタイナー邸に至るまでの20世紀初頭の近代建築の初期の諸作品も、立体主義の最初の段階、その決定的な段階と密接に関係していた。その後、建築の方は、探究の初期の諸要素を豊かにし変化させながら別の方向へと展開していった。しかし、疑う余地のないことだが、20世紀における最初の様式化は、セザンヌについての、限定された、しかし全ての諸芸術に共通な、ある一つの解釈から出発している。⁴¹ (P. フランカステル[筆者訳]、『19-20世紀の芸術と技術-現代的形態の起源』、1956)



図-32) アドルフ・ロース (Adolf Loos, 1870- 1933)
《シュタイナー邸》1910年、ウィーン、
撮影者、撮影年不詳



図-33) ル・コルビュジエ(Le Corbusier, 1887-1956)
《エスプリ・ヌヴォー館》1925年、パリ、
撮影者、撮影年不詳

フランカステルがここで例に挙げたアドルフ・ロースの《シュタイナー邸 (Haus Steiner)》(図-32)は幾何学的立体と無装飾の壁体から成る。ロースは、1908年、〈装飾は罪悪である〉と主張したがその理念は正に自身の設計した建築物で具体化されている。ロースと同じく、装飾追放を唱えたル・コルビュジエもまた、1925年の《エスプリ・ヌヴォー館》(図-33)で自身の理想を実践に移している。鉄筋コンクリートの面工法で建造された本作品は無装飾性と幾何学性

がその際立った特徴である。さらに、1924 年の『建築を目指して』の中でも建築の根本を幾何学性に求めた：

建築の根本は球、円錐、円筒である。とすると、これらの形を生み出し際立たせる力は、純粋な幾何学から生まれる。⁴² (ル・コルビュジエ[筆者訳]、1924)

ル・コルビュジエは、ここで、セザンヌの挙げた 3 つの立体 (円筒、球、円錐) を挙げているが、1907 年 10 月 1 日にベルナールが公開したセザンヌ書簡 (1904 年 4 月 15 日、ベルナール宛) の中に出てくるセザンヌの公式⁴³を知っていたかどうかは不明である。別の件では、

立方体、円錐体、球体、円柱、角錐などは偉大な原初的形態で、光はそれらをくっきりと際立たせる。それらのイメージは、明瞭、明白で、曖昧さが無い。これらは美しい形態、最上の美の形態である。⁴⁴ (ル・コルビュジエ[筆者訳]、1924)

と述べ、セザンヌが 3 つの立体 (円筒、球、円錐) のみを例として挙げたのに対して、丸みを持たない立方体、角錐をも挙げることで、幾何学的立体全般を称えた。レイナー・バンハム (Reyner Banham,1922-88)によれば、ル・コルビュジエの幾何学主義は、普遍的、絶対的な形として幾何学形態を称えたプラトン (Πλάτων, B.C.427-B.C.347) に由来する：

(…)直線、円、そして旋盤や定規や分度器などによって、それらから作り出される平面ないし立体が意味するものを私に理解させる。というのも、これらのものが…永遠で絶対的に美しい…とわたくしは確信する。(プラトン [レイナー・バンハムの英訳を石原達二・増成隆土が和訳]、『ピレボス』)⁴⁵

以上、見てきた様にセザンヌ絵画の幾何学的単純化は、古代、ルネサンス、新古典主義へと受け継がれてきた普遍的形態に対する信仰と共に、近代建築の源泉の一つとなった。⁴⁶

3. 「建築術」

以上の認識は人口に膾炙しているが、セザンヌ絵画と近代建築の同質性として、それ以外に重要な問題を指摘しておきたい。20 世紀初頭にフランス近代美術、特にセザンヌ、マチス (Henri Matisse,1869-1954)、ルノワールを熱心に収集したアメリカ人のバーンズ博士 (Albert Coombs Barnes,1872-1951) は、コレクターであるにとどまらず自らのコレクションに基づいて作品研究を行い、1939 年『セザンヌの芸術』を刊行した。その中で、セザンヌ絵画に内在する建築術 (architectonic) について以下のように分析した：

セザンヌの形態を最も正確に記述する言葉は、建築術 (architectonic) である。建築で絶対不可欠の特徴は、堅牢さ、重量感、釣り合い、様々な力の間バランスであるが、これらの諸特徴はセザンヌの作品の中に明らかに存在している。優れたビルディングに於いて、支えられていないマッサは存在しないし反対の推力を持たない推力はあり得ない。計画され供給されることのない力の行使は存在しない。デザイン (design) は、美的要求にとどま

らず実践的要求でもある。本質的な部分での即興はあり得ない。同じ事がセザンヌの形態についても当てはまる。セザンヌの形態はデザインされ構成されている。構成されているというのは、秩序だった配列に各部分が配置されているという事だけではなく、ある一人の人間の身体バランスや姿勢に対応するような均斉を指摘できるという意味においてである。感受性に富んだ鑑賞者がセザンヌ作品を見ると、一目見るだけで、シンメトリカルに設計された建築構造だという印象を持つ。⁴⁷ (太字は筆者)

(アルバート・バーンズ[筆者訳]、『セザンヌの芸術』、1930)

バーンズは、この文章で、建築物に備わる物理的構造的必然性（構造力学）がセザンヌの描く諸物体の関係の中に内在する事を指摘している。バーンズが念頭に置いた作品を彼のコレクションの中から挙げるとすれば、《ガルダンヌ風景》(FWN224, c. 1885) (図-34)が最も相応しい。



図-34)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)

《ガルダンヌ風景》FWN224,1885 年頃、油彩・画布、65x100.3cm,
フィラデルフィア、バーンズ財団美術館

本作では、単純化されて幾何学的立体性を与えられた複数の建物が、画面下の左右から中央上方の塔に向かう角度を示しながら密集して描かれるが、それらは画枠が本来備えている垂直軸から幾分左に逸れており画枠の垂直性と拮抗する力を示している。さらに画面下中央には、左脇へと外れていく左斜めの方向性を示す建物も描かれていて別の動きを視線に対して誘発する。建築群はいずれも画枠本来の水平軸からも外れており水平性に対抗する力を孕んでいる。こうして複数の方向性を示す動力学が画面の中に共存し競い合い均衡を保っている。これこそ、バーンズが建築物にたとえながらセザンヌの作品に見出した「建築術 (architectonic)」に他ならない。バーンズの言葉によれば：

建築で絶対不可欠の特徴は、堅牢さ、重量感、釣り合い、様々な力の中のバランスであるが、これらの諸特徴はセザンヌの作品の中に明らかに存在している。⁴⁸

(アルバート・バーンズ[筆者訳]、『セザンヌの芸術』、1930)

バーンズはまた、セザンヌが人物を描く際にも「建築術 (architectonic)」に注意を払っており、身体バランスや姿勢に対応する均斉に配慮を示していると指摘している：

セザンヌの形態はデザインされ構成されている。構成されているというのは、秩序だった配列に各部分が配置されているという事だけではなく、ある一人の人間の身体バランスや姿勢に対応するような均斉を指摘できるという意味においてである。⁴⁹

(アルバート・バーンズ[筆者訳]、『セザンヌの芸術』、1930)

この指摘を裏付ける作品として、バーンズが所有していた《腕を組んで立つ農夫》(FWN508, c. 1895) (図-35)が挙げられる。やや左に体を傾けてバランスを取っているかに見えるこの人物は、背後のドアの枠も同じように垂直ではなく左に傾斜して描かれていることから、実は、画枠本来の垂直軸に対抗する力を授けるために敢えて斜めに描きこまれたと判断できる。従って、描かれた人物の「身体バランスや姿勢」は自然のものではなく、水平・垂直・直角といった画枠が本来備える性質を計算に入れた造型的要請から生み出されている。



図-35) ポール・セザンヌ (Paul Cezanne, 1839-1906)
《腕を組んで立つ農夫》FWN508、1895年頃、
油彩・画布、82.5x59cm、
フィラデルフィア、バーンズ財団美術館

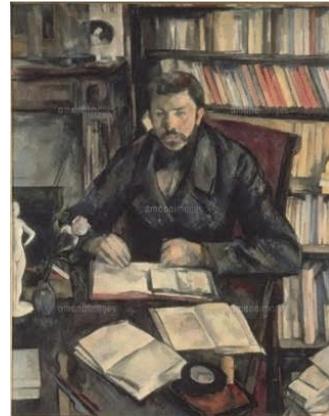


図-36) ポール・セザンヌ (Paul Cezanne, 1839-1906)
《ギュスタヴ・ジェフロワ像》FWN516、1895-96年、
油彩・画布、116x89cm、パリ、オルセー美術館

4. 時間経過を伴う身体全体による経験

以上、建築デザインとセザンヌ絵画の同質性を「プロヴァンス美学」、幾何学的立体、「建築術」という3つの観点から指摘したが、最後に、これまで誰一人として認識していないもう一つの、第4の同質性-時間経過を伴う身体全体による経験-について言及する。そこから新しいセザンヌ論の可能性が開けていくだろう。

① 「視点移動」による時間性を前提とした造型

第1に空間のみならず時間を前提とした芸術としてセザンヌ絵画を解釈する可能性が開かれる。セザンヌの革新性が立体主義に継承されていく事で、科学的遠近法を終焉させ二次元の平面上での造型の可能性への道を切り開いたという認識は広く共有されてきた。しかし、この解釈は、セザンヌが四角い画面内部の、色や形の関係性や表象された物体の関係を決定する構図のみを考えて絵を描いていたとの前提に立っている。しかし、周知のように、セザンヌは、一点透視図法を無視して「多視点」で捉えた複数のイメージを画面内部で合成する手法を開拓しており、画家の視点移動の痕跡を鑑賞者もまた鑑賞の時間の中で追体験する。セザンヌの絵は、画家(鑑賞者)の眼差しが時間の経過する中で絵画空間内を移動する事を想定して造型されている。この点で、建築の美的経験と同様に時間経過を伴う空間体験が想定されている。ミンコフスキー (Eugène Minkowski, 1885-1972) の概念を借用すれば、「生きられる時間 (le temps vécu)」こそ、セザンヌ絵画の神髄である。⁵⁰

例えば、《ギュスタヴ・ジェフロワ像》(FWN516, 1895-96) (図-36)では、水平の仕事机に対して斜めに傾いた椅子の背もたれ、背景の水平性を保った暖炉、傾いた本棚と斜めに立てかけられた書物の集まりが様々な方向性を示して相対立する力関係の中でバランスを保っているのみならず、視線は、画面下の机に拵げられた複数の書物の表面を左から右へ、右から左へとジグザグ上に進み人物の右腕から、あるいは左腕から頭部へ、さらに背後の暖炉や書棚に誘導され時間の経過に従って作品に描かれた物体の位置関係を理解するよう構成されている。⁵¹

② 身体全体による鑑賞を前提とした造型

第 2 に視覚のみならず身体全体による体験を前提にした芸術として解釈する可能性が開けてくる。絵画は、日常空間に置かれたあらゆる人工物と同様に、水平、垂直、直角を基軸として造型されてきたが、セザンヌは、これらの基本軸に対抗して事物を配置していくことで、鑑賞者の「体性感覚(身体の深部感覚)」⁵²を揺り動かす造型を試みている。特に、晩年(1895-1906)のセザンヌは、画枠本来が備えている水平性や垂直性を否定する配置を行って、古典的秩序を破壊していく。それは、バロック絵画やロマン主義絵画を特徴付ける動的構図を手本とした試みというだけでは不十分である。何故なら、例えば、《赤い服を着たセザンヌ夫人》(FWN493, 1888-90) (図-37)では夫人は今にも左側に転倒しそうだし、《静物》(FWN842, 1892-94) (図-38)では、テーブルの林檎は左から右へと今にも転がり落ちそうである。《ジャズ・ド・ブッフアンの邸宅と農家》(FWN238, 1887) (図-39)では、实景(図-40)と比較すれば、家屋がまるで地震に見舞われたかのように大きく左に傾いている。こうした作品では<水平、垂直、直角>という基本軸を破壊しているが故に、視覚に訴えるのみならず、我々の身体の平衡感覚にゆさぶりをかける。日常生活で我々はこうした基本軸から外れた対象に出くわすと、すぐさま、平衡感覚を取り戻すために身体の姿勢やバランスを調整していく。そこに働く感覚は視覚のみならず、筋肉、骨、内臓そして脳といった身体の奥深くで作動する体性感覚である。「アルベルティの窓」というモデルに立って鑑賞する限り不可解で奇妙な絵と思われる作品群は、建築の美的体験と重ね合わせながらみていくと、実は、身体全体で鑑賞することを要請する新しい造型であったと解釈できるだろう。



図-37) ポール・セザンヌ (Paul Cezanne, 1839-1906)
《赤い服を着たセザンヌ夫人》FWN493、1888-90 年、
油彩・画布、116.5x89.5cm、
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

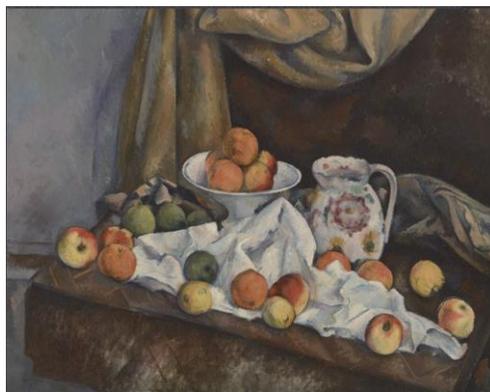


図-38) ポール・セザンヌ (Paul Cezanne, 1839-1906)
《静物》FWN842、1892-94 年、油彩・画布、
73.3x92cm、フィラデルフィア、バーンズ財団美術館



図-39)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《ジャズ・ド・ブッフアの邸宅と農家》FWN238、1887年、
油彩・画布、60×73cm、プラハ国立美術館

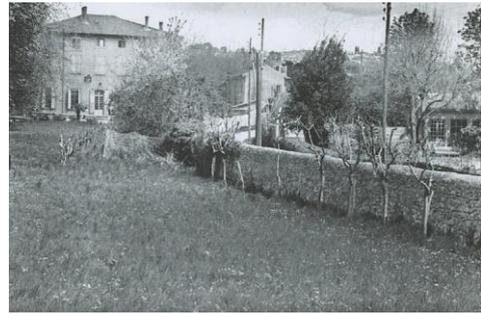


図-40)《ジャズ・ド・ブッフアの邸宅と農家》
©ジョン・リウォルド(John Rewald,1912-1994),1935

以上の解釈モデルは、別の種類の作品群を理解する上でも有効である。例えば、《大松のあるサント・ヴィクトワール山》(FWN235, c. 1887) (図-41)、《ビベミュス石切場から見たサント・ヴィクトワール山》(FWN315, c. 1897) (図-43)では、現場写真(図-42, 44)と比較しながら見ていくと明らかなように、画家(鑑賞者)の立つ足場が描かれず、宙ぶらりんの感覚を鑑賞者は体験する。その結果、逆にモチーフを前にして描くセザンヌの(画面に描かれていない)身体が鑑賞者の意識に現前する。

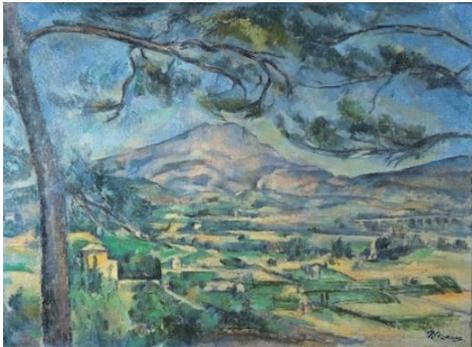


図-41)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《大松のあるサント・ヴィクトワール山》FWN235、
1887年頃、油彩・画布、66×90cm、ロンドン、コートールド美術館



図-42)《大松のあるサント・ヴィクトワール山》
©Takanori NAGAÏ 2014

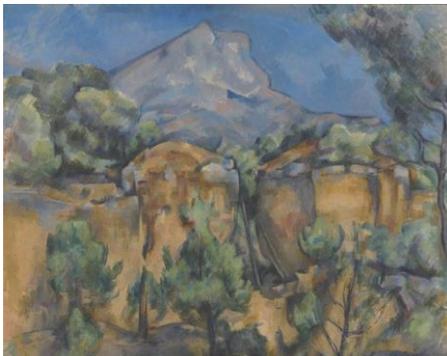


図-43)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《ビベミュス石切場から見たサント・ヴィクトワール山》
FWN315、1897年頃、油彩・画布、65.1×81.3cm、ボルチモア美術館



図-44)《ビベミュス石切場から見たサント・ヴィクトワール山》
©パヴェル・マチョトカ (Pavel Machotka,1936-2019)、1962

《ビベミュス石切場》(FWN306, c. 1895) (図-45)では、水平・垂直・直角の基本軸に反して傾いた岩石は、鑑賞者の平衡感覚を揺さぶるとともに、重量感溢れる岩石同士の力の均衡が破れて今にも崩れ落ちそうな危機感を鑑賞者に感じさせる。それは、単なる視覚的体験を超えて鑑賞者の身体全体に行き渡る感覚だと言えよう。現場写真(図-46)と比較すれば、そうした効果を生み出すためにセザンヌが意図して自然の地殻に変更を加えたことが確認できる。



図-45)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《ビベミュス石切場》FWN306、1895年頃、油彩・画布、
65×80cm、エッセン、フォルクヴァング美術館



図-46)《ビベミュス石切場》
©アール・ローラン(Erle Loran, 1905-1999)
撮影年不明

《ビベミュス石切場》(FWN307, c. 1895) (図-47)では、深い谷底を覗き込む時に経験する転落寸前の恐怖感さえ呼び起こす。そうした感覚は、絵画というバーチャル空間に鑑賞者が視覚を通して体ごと入り込むという仮想経験を通して鑑賞者の意識下に潜在する経験的記憶を呼び起こされることで生まれる。《ビベミュス石切場》(FWN307, c. 1895) (図-48)では、水平・垂直の座標軸を欠いた道なき道の切り立った斜面が描かれており、絵画の仮想空間を移動する鑑賞者は体のバランスを失いかねない感覚を記憶の底から呼び覚まされるだろう。



図-47)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《ビベミュス石切場》FWN307、1895年頃、
油彩・画布、79×63.5cm、パリ、個人蔵

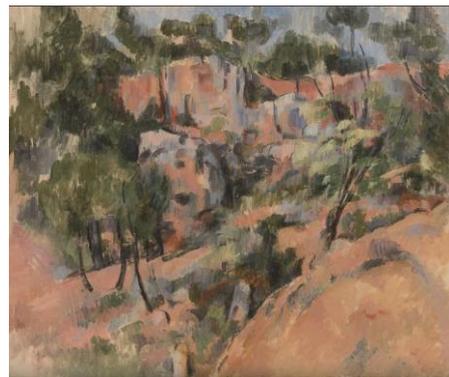


図-48)ポール・セザンヌ(Paul Cezanne, 1839-1906)
《ビベミュス石切場》FWN305、1894-95年、油彩・画布、
46.3x55cm、フィラデルフィア、バーンズ財団美術館

③ 第4の同質性に注目した新しいセザンヌ論の提唱

以上、明らかにしてきたように、第4の同質性に注目すると全く新しいセザンヌ論の可能性が開かれてくる。繰り返しになるが、建築は、建築の内部と外部の空間を移動する鑑賞者の眼

のみならず身体全体に訴えかける事を想定して設計されている。同様に、1. セザンヌの絵も鑑賞者の眼が体ごと絵画空間を移動する仮想経験を誘発し、2. 絵画空間の外に立つ鑑賞者の平衡感覚と体性感覚を揺さぶる事を想定して造型されている。セザンヌ以前の画家たちが前提にしてきた「構図」という画面内で完結する造型という観点から眺めている限り、セザンヌの絵は決して理解できない。そうした古典的モデルの呪縛から解き放たれて、建築と同様に、画面の外に立つ画家（鑑賞者）の身体を巻き込む造型だと捉えなおすと、セザンヌをさらに広い文脈で論じることが可能となる。形式主義分析の盲点を突いた新たなセザンヌ像が立ち現れてくるだろう。

おわりに

本稿はまず、セザンヌ絵画の特色が 19 世紀末に「装飾的」という概念で捉えられ、20 世紀に入ると「デザイン」という概念で捉えなおされていく過程を明らかにした。その上で、グラフィック、プロダクト、建築といった様々なデザイン分野とセザンヌ絵画の同質性が当時から指摘されてきた事実、あるいは、新たに指摘し得ることを示した。そうした作業を通して、これまで殆ど全くなされなかった問いかけ—セザンヌが 20 世紀になって確立されるモダン・デザインの誕生に際して工芸家やデザイナーたちと共有した問題があるとするればそれは一体何か—に対する回答を試みた。もとより、セザンヌをはじめとする近代絵画の目標が個性の表現にあり、デザインの目標が機能や社会的課題の解決にある以上、両者の属す世界は同一ではない。しかしながら、セザンヌとモダン・デザインの同質性を明らかにしていく事で、美術史とデザイン史の双方に対して、美術とデザインの間のような越境や相互作用を考察する際の研究モデルを提供し美術とデザインを同じ土俵で論じる可能性を示すことができた結論付けたい。

図版出典

図-3 Source de la figure Nr.3: L'image réalisée par François Chédeville, m'envoyée par son e-mail 18:49 17 avril 2024 (Sa première image se trouve dans *Cezanne-Jas de Bouffan, art et histoire*, Ed. Fage, Lyon, 2019, page 243.)

図-15、16 ©Takanori NAGAI

図-17、27 不明

図-26 昼顔形花器「蛾」 コレクションデータベース サントリート美術館 (suntory.co.jp) (2023/03/01 閲覧)

図-28 https://wikipedia.net/ja/RMS_Aquitania#wiki-1 (2023/03/01 閲覧)

図-32 シュタイナー邸 シュタイナー邸 - Bing images (2023/03/01 閲覧)

図-33 photo20130815-02.jpg (600×418) (teien-art-museum.ne.jp) (2023/03/01 閲覧)

他の図版：

Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman, David Nash, [Literature] *The Paintings of Paul Cézanne*

On-line catalogue raisonné under the direction of Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman and David Nash (<https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/index.php>) (2023/03/01 閲覧)

*FWN 番号は、以上のセザンヌ・オンライン・カタログ・レゾネの番号である。

*本稿は、2022年3月20日(日)14:00-16:00、京都工芸繊維大学60周年記念館1階記念ホール(対面)とWebex(オンライン)で実施した最終講義(「セザンヌとモダン・デザイン」)を学術論文としてまとめたものである。最終講義を企画して頂いたデザイン・建築学系の三木順子先生(現、神戸女学院大学教授)、開催の準備を下さった旧造形史研究室(旧永井ゼミ)の学

生諸君、学内外からお集まり頂いた約 100 名の研究者仲間の皆様にこの場を借りて改めて厚く御礼申し上げます。

¹ Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, London, 38-54, 89, 1960 (First Edition 1936). (ニコラス・ペヴスナー著/白石博三訳『モダン・デザインの展開 モリスからグロピウスまで』みすず書房、東京、47-76, 99, 1957)

² «Donc, pour enfin se résumer et conclure, l'œuvre d'art, telle qu'il m'a plu la logiquement évoquer, sera:

1. idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée;

2. symboliste, puisqu'elle exprimera cette Idée par des formes;

3. synthétique, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale;

4. subjective, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet;

5. (C'est une conséquence) décorative - car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont comprise les Egyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste. »

Albert Aurier, «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Mercur de France*, Tome 2, No.15, mars, 155-165, 1891.

³ John Ruskin, *Modern Manufacture and Design*, in John Ruskin, *The Two Paths: Being Lecture on Art and its Application to Decoration and Manufacture*, Delivered in 1858-9, Smith, Elder and co., London, 91, 1859. (藪亨「第 II 章 装飾芸術と美的ユートピア」『デザイン史 その歴史、理論、批評』作品社、東京、97、2016)

⁴ William Morris, *Adress on the Collection of Paintings of the English Pre-Raphaelite School on Friday, October 24 1891*, in Edited by May Morris, *William Morris-Artist Writer Socialist, Vol.I*, Cambridge University Press, Cambridge, 302, 2012 (First Edition 1936). (藪亨「第 II 章 装飾芸術と美的ユートピア」『デザイン史 その歴史、理論、批評』作品社、東京、92、2016)

⁵ 例えば、以下の研究がある：稲賀繁美「モダニズム-その図柄と装飾と」『モダニズム研究』思潮社、東京、97-122, 1994/天野知香『装飾/芸術 19-20 世紀における芸術の位相』ブリュッケ、東京、2001/山崎正和『装飾とデザイン』中央公論新社、東京、2007/亀田晃輔「モネと「装飾」に関する試論」『美術史論集』第 15 号、115-135、2015/天野知香『装飾と「他者」— 両大戦間フランスを中心とした装飾の位相と「他者」表象』ブリュッケ、東京、2018/*Le décor impressionniste. Aux sources des Nymphéas* (Cat. d'Exp.) du 2 mars au 11 juillet 2022, Paris, Musée de l'Orangerie, Édition Hazan, Vanves, 2022, 他。

⁶ Cf. Denis Coutagne, *Approche contardictoire d'un thème: le Jas de Bouffan chez Cézanne, Cézanne aujourd'hui* (Actes du colloque organisé par musée d'Orsay, 29 et 30 novembre 1995), Réunion des Musées Nationaux, Paris, 75-86, 1997.

⁷ Cf. John Rewald, Chocquet and Cézanne, *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, Tome. 74, 33-96, juillet-août 1969.

⁸ Cf. 工藤弘二「主題」永井隆則編『セザンヌ—近代絵画の父、とは何か?』三元社、49-50 (第 2 部)、2019.

⁹ Cf. Takanori NAGAI, L'idée de l'anti-modernisation sociale chez Cézanne, *Bulletin of Kyoto Institute of Technology*, Vol.14, 71-107, February 2022.

¹⁰ Lettre à Camille Pissarro, L'Estaque, 2 juillet 1876, Éd. John Rewald, *Paul Cézanne Correspondance*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 152, 1978.

¹¹ Cf. 永井隆則「セザンヌに於ける〈模写〉の意味」『美術フォーラム 21 特集：模写と臨書—日本を基調にして東西の視覚文化の特性を考えてみる』第 31 号、114-123、2015。

-
- ¹² Lettre à Charles Camoin, Aix, 3 février 1902, Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note 10], 280-281, 1978.
- ¹³ Émile Bernard, Paul Cézanne, *L'Occident*, No.6, 23, juillet 1904.
- ¹⁴ Lettre à Camille Pissarro, L'Estaque, 2 juillet 1876, Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note 10], 152, 1978.
- ¹⁵ Lettre à Emile Zola, L'Estaque, 24 mai 1883, Éd. John Rewald, *ibid.*, 211, 1978.
- ¹⁶ Lettre à Camille Pissarro, Paris, juillet 1881, Édition établie par Victor Merlhes, *Correspondance de Paul Gauguin*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 21, 1984.
- ¹⁷ Paul Gauguin, *Avant et après*, 1903, Les Éditions G. et Crès et Cie, Paris, 231, 1923.
- ¹⁸ Paul Gauguin, *Raconteurs d'un Rapin*, 1902, Éditions Sauret, Monaco, 45, 1993.
- ¹⁹ Charles Baudelaire, Exposition universelle de 1855, *Curiosités Esthétiques L'Art romantique*, Paris, Garnier, 237-238, 1962.
- ²⁰ Maurice Denis, Cézanne, *L'Occident*, Nr.70, 131-2, Septembre 1907.
- ²¹ Émile Bernard, Paul Cézanne, *L'Occident*, No.6, 21, juillet 1904.
- ²² Cf. Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Société des Trente, Paris, 35, 1912. / Lettre à Émile Bernard, Aix-en-Provence, 15 avril 1904, Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note 10], 300, 1978.
- ²³ セザンヌがパリ(近郊も含む)で暮らした住所一覧は以下に記載されている: Denis Coutagne, Maryline Assante di Panzillo, *Cézanne et Paris* (Cat.d'Exp.) Paris, Musée du Luxembourg, 10 octobre 2011 au 27 février 2012, Édition de la Réunion des Musées Nationaux/Flammarion, Paris, 211, 2011.
- ²⁴ Félix Bracquemond (1833-1914), *Du dessin et de la couleur*, G. Charpentier et Cie Éditeurs, Paris, 192, 1885.
- ²⁵ René Jean, Une exposition Cézanne au musée de l'Orangerie, 掲載誌、年代、頁不明。
- ²⁶ Anonym, *Manet and the Post-Impressionists* (Exh. Cat.), London, Grafton Galleries, November 8th-January 15th 1910-11, Ballantyne & Company LTD., London, 10, 1910. 尚、この序文は展覧会で書記をつとめた Desmond MacCarthy が、フライによって提供された情報をもとに執筆したと指摘されている。 Cf. Edited by J.B. Bullen, *Post-Impressionists in England: The Critical Reception*, Rutledge, London and New York, 94-99, 1988.
- ²⁷ «L'art est une harmonie parallèle à la nature-que penser des imbéciles qui vous disent l'artiste est toujours inférieur à la nature.» Lettre à Joachim Gasquet, Tholonet, 26 septembre [1897], Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note 10], 262, 1978.
- ²⁸ 高村光太郎「素材と造型」『藝術論 第2巻』河出書房、214、1940。
- ²⁹ 須田国太郎「セザンヌの美学」『みづゑ』第416号、152-160、1939年8月/須田国太郎「セザンヌと自然」『同和』第5号、3-11、1939年10月/須田国太郎「近代絵画とレアリスム」『アトリエ』第259号、35-38、1948年2月。また、以下を参照の事: 永井隆則「「写実」のセザンヌ受容とその思想環境」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告 人文』第52号、43-72、2004年3月/「須田国太郎と西洋近現代美術—孤高か共鳴か?」『美術フォーラム 21 特集: 日本におけるフランス—創造的受容』第23号、醍醐書房編、153-158、2011年5月。
- ³⁰ Cf. Theodore Reff, Cézanne's constructive stroke, *Art Quarterly*, Vol.25, No.3, 214-227, Autumn 1962.
- ³¹ Émile Bernard, *op.cit.* [Note 13], 23, 1904.
- ³² 高村光太郎「素材と造型」『藝術論 第2巻』河出書房、東京、207、1940。
- ³³ 高村光太郎、上掲書、231。
- ³⁴ Maurice Denis, Cézanne, *L'Occident*, Nr.70, 125, Septembre 1907.
- ³⁵ Herbert Read, *Art and Industry-The Principles of industrial design*, Indiana University Press, Bloomington, 38-40, 1953 (初版 1934). (ハーバート・リード著/勝見勝・前田泰次訳)『インダストリアル・デザイン』みすず書房、東京、59-62, 1957)

- ³⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, 80, 1924 (ル・コルビジエ著/吉阪隆正訳『建築をめざして』鹿島出版会、東京、88、1967)
- ³⁷ Reyner Banham, *Theory and Design in the first machine age*, Architectural Press, London, 159, 1960. (レイナー・バンハム著/石原達二・増成隆士訳『第一機械時代の理論とデザイン』鹿島出版会、東京、240、1976)
- ³⁸ Lettre à Ambroise Vollard, Aix-en-Provence, 2 avril 1902, Éd. John Rewald, *op.cit.*[Note 10], 286-287, 1978.
- ³⁹ アドルフ・ロース著/伊藤哲夫訳「装飾と犯罪」『装飾と罪悪—建築・文化論集—』中央公論美術出版、東京、7—82、1987/Le Corbusier, *L'art décorative d'aujourd'hui*, Champs arts, Flammarion, Paris, 80-101, 2009 (Première édition: Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, 1925) (ル・コルビジエ著/前川國男訳『今日の装飾芸術』鹿島研究所出版会、東京、99-117、1966)
- ⁴⁰ 「プロヴァンス美学」とは以下のカルマヤーが提唱した概念である： Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence-The Painter in His Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003.
- ⁴¹ Pierre Francastel, *Art et Technique aux XIXe et XXe siècles: La genèse des formes modernes*, Denoël/Gonthier, Paris, 168, 1956.
- ⁴² Le Corbusier, *op.cit.*[Note35], 27, 1924.
- ⁴³ «traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône(...)» Lettre à Émile Bernard, Aix-en-Provence, 15 avril 1904, Éd. John Rewald, *op.cit.*[Note 10], 300, 1978.
- ⁴⁴ Le Corbusier, *op.cit.*[Note35], 16, 1924.
- ⁴⁵ Reyner Banham, *op.cit.*[Note36], 205, 1960. (レイナー・バンハム著/石原達二・増成隆士訳、前掲書[Note 36]、306、1976 に所収)。
- ⁴⁶ Cf. Gino Severini, Cézanne et le Cézannisme, *L'Ésprit Nouveau*, Nr. 11, 1257-1266/Nr. 13, 1462-1466, 1921.
- ⁴⁷ Albert C. Barnes & Violette de Mazia, *The Art of Cézanne*, Hartcourt, Brace and Company, New York, 4, 1939.
- ⁴⁸ Albert C. Barnes & Violette de Mazia, *ibid.*, 4.
- ⁴⁹ Albert C. Barnes & Violette de Mazia, *ibid.*, 4.
- ⁵⁰ Eugène Minkowski, *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologiques*, D'Artrey, Paris, 1933. (ウジェーヌ・ミンコフスキー著/中江育生・清水誠訳『生きられる時間〈1〉現象学的・精神病理学的研究』、『生きられる時間〈2〉現象学的・精神病理学的研究』みすず書房、東京、1972、1973)
- ⁵¹ Cf. 永井隆則「セザンヌに於ける時間の問題」『芸術の理論と歴史—吉岡健二郎先生退官記念論文集』（共著）京都大学文学部美学美術史学研究室 編、思文閣出版、385-394、1990/Takanori NAGAI, *Cézanne and Time, XVth—International Congress for Aesthetics, 2001 (CD-ROM)*, Society of Aesthetics International, March 2002.
- ⁵² Cf. 永井隆則「感覚の実現」永井隆則編『セザンヌ 近代絵画の父、とは何か?』三元社、24-26 (第2部)、2019/Takanori NAGAI, *La théorie de l'art chez Cézanne dans sa correspondance*, *Bulletin of Kyoto Institute of Technology*, Vol.15, 1-25, March 2023.

Cezanne, décor, modern design, modern architecture

Summary

This article will show that, Paul Cezanne (1839-1906) shared certain themes with the craftsmen, designers, and architects, during the birth of modern design. In Cezanne's lifetime, the concept of "design" had not yet acquired a foothold in France. Rather, concepts like "décor" and "décoratif" were the important themes for the artists and craftsmen to deal with. Cezanne primarily attracted the attentions of his posterity, from the perspective of "décoratif." Subsequently, his paintings were evaluated from the viewpoint of "design." Although some researchers have already indicated that Cezanne's geometrical shapes became an origin of "modern design," this article will present further homogeneities between Cezanne and "modern design".

Key words: Paul Cezanne, décor, décoratif, modern design, modern architecture