

エッシャーの擬空間表現に関する一考察

前 田 博 司

Pseudo-spatial Composition of M.C. Escher

Hiroshi MAEDA

現代美術界における一般的評価として、オランダの版画家 M.C. エッシャーは、ようやく注目されはじめたものの、ごく最近に至るまで異端者とみなされるか、あるいは全く無視されるかのいずれかでしかなかった。美術における造形性の絶対視が反省され、芸術と非芸術との境界がきわめてあいまいになっている現在においてすら、彼の作品は容易には受け入れられなかったのである。これはエッシャーの作品が、卓越した版画技法を駆使しながらも、だまし絵風であり、単なる戯れと受けとられがちであることや、そこに描かれた建物や人物の姿がいかにも時代めいた幻想感を懐かせるものばかりで、近代美術の志向性とは全く無縁であるかのような印象を与えるからであろう。しかしながら、このような画壇の黙殺が、逆に、既成権威に背を向けたアメリカの若年層からの支持を熱狂的なものとし、彼自身の好むと好まざるとにかかわらず、多くのグラフィックデザイナーに少なからぬ影響を与える結果となったのである。

エッシャーの作品を最初に評価し、紹介したのも美術関係者ではなく、数学者や心理学者であったし、エッシャー自身もほとんどの近代画家を偽善者とときめつけ、彼らと一線を画している。しかし、エッシャーのめざしたものは単なるだまし絵ではないばかりか、多くの近代画家たちと同様に、内的イメージの表現であったことは彼自身の述べているところである。ただ、その内的イメージが視覚的イメージに変換される過程で、彼らのとった方向と全く異なって、数学的な興味をモチーフとしたことが彼の評価の傾向を決定づけたのである。それに加えて、彼の作品に見られる物語性に注目しなければならない。このような表現は興味深い問題を含んでいる。しかし、ともすれば漫画やさし絵のような通俗性をはらみやすく、これが彼の美術界における孤立化をさらに促すものとなった。

本論はエッシャーの擬空間を構成した作品を中心に、そこに見られる反近代主義的傾向など、彼の造形思考について考察を試みたものである。

1

エッシャーの版画は、1937年以前に製作された風景描写を主とする初期作品群を別とすれば、平面分割やメタモルフォーゼの系統と、不可能構築物などの擬空間構成の系統とに大きく分類することができる。前者の、平面を分割して模様を構成した作品は、グラフィックデザイナーの間

で特に高い評価を受けている。これについては1936年のスペイン旅行で目にしたアルハンブラのモザイクに触発されたことが明らかである。エッシャーはそのパターンを鉛筆とクレヨンで丹念に模写している。ムーア人の遺したこの宮殿の装飾は、他のイスラム系文化と同様に、三角形や星形などの組合せによる幾何学的模様のモザイクで、壁面や床を連続的にすきまなく埋めている。そして図と地とがそれぞれ形を保持し、多くの場合、両者の形は同一である。この旅行の直後から晩年に至るまで、エッシャーは人物や動物などの具象的なものでこれを構成し、多くの作品を製作した。これらは平面の正規分割と呼ばれ、彼の作品の主流となっている。その分割の基本的な要素は三角形、矩形、六角形などであって、曲面の分割を平面に投影した形式を含めても、そのパターンは有限である。それにもかかわらず、彼の作品はそれぞれが個性的で、単調さやマンネリズムをあまり感じさせない。これは個々の図形を具象化していることと、そこに物語性が導入されているからであろう。

初期の頃から、習作やスケッチを含めて、彼が描いた対象は独特の様式の建物や異様な形状の物体が多い。それらはたとえば雲、地形の起伏、鳥、魚、爬虫類などであって、個々の物体として取出せば、それほど奇怪なものではない。しかし、作品中にくりかえし現われたり、構図の主要素として用いられると、それら固有の特異性が強調されて、突如として非日常的な幻想感がかもしだされる。このような効果はマグリッドの作品の主要なモチーフでもあるし、旧くはアルチンボルドの作品などにも見ることができる。エッシャーの場合は、これをどのような意図で用いたのかは明らかではないが、彼が好んだ地中海沿岸地方の風景や、アルハンブラのモザイクから連想される形が基盤となって、それらに対する体質的な偏愛が対象の選択につながっていると考えられる。

エッシャーが用いた版画法はリトグラフ、ウッドカットおよびウッドエングレイヴィングがほとんどで、メゾチントやリノリウムカットの作品も若干製作しているが、エッチングは見られない。彼は意識的にエッチングを避けていたようである。それは彼が多くの作品に共通のモチーフとしている図と地の相対性を表現するのに適さないばかりか、インスピレーションをほうはいとさせるためには、むしろ妨げとなると考えたからである。実際、彼が最も情熱を傾けて製作した大作〈メタモルフォシスⅢ〉は29枚の版木を用いた、幅19.5cmで長さは7mにもおよぶ3色刷のウッドカットであるが、もし彼がエッチングに手を染めていたならば、発想の豊かさや表現方法についてもさることながら、これだけの作業に耐えることができたかどうかさえ疑がわしい。

擬空間系の作品はほとんどリトグラフで製作されている。これらも白地に細い線で描かれるのではなく、色調のコントラストで表現されることによって、一層効果的になっている。錯視のトリックは線描的なものではすぐに見破られてしまい、鑑賞者の眼を長くとどめておくことができないので、不条理の提示による意識改革のねらいが果されないからである。この系統の作品は初期作品群からも若干見出すことができるし、その後も断続的に製作されているが、平面分割系の作品の製作に熱中している時期にはあまり見受けられない。したがって、当初はそのあいまの気分転換のような意味をもっていたのではないかと考えられる。しかし、R. ペンローズとの出会

いをきっかけとしてそれは大きく変化し、無限への挑戦とともに、彼の円熟期における製作目標の1つとして位置するようになった。エッシャーの内的イメージの視覚化はこれによって新しい面を見せることになったのであるが、このような作品を製作した背景には形成期における体験や近代美術との関係を見捨てることはできない。

2

エッシャーが版画を学んだのはハーレムの建築工芸学校においてであった。当初、土木技師であった父親のすすめにより建築を専攻したが、恩師S. J. デ・メスキタの助言を得てグラフィックアートに転向したのである。エッシャーが建築を断念するに至ったのは、版画への執着の強さによることはもちろんではあるが、当時のオランダにおける建築界の動向を見ると、自らを建築に不向きであると判断したことが、彼の造形思考を示唆して興味深い。

エッシャーが版画家を志したのは1919年であり、近代建築が興隆しはじめた時期であった。19世紀末にアール・ヌーボーに端を発した近代主義運動は、さまざまな形でヨーロッパ各地に拡がって、第1次世界大戦前後にはオランダで特に活発化した。若い建築家を中心としたアムステルダムの表現派のグループは、わら屋根と煉瓦によって郷土色豊かで、しかも自由な表現の住宅群をつくっていたし、ロッテルダムではデ・スティールの運動が始まっていた。この運動は画家モンドリアンや建築家アウトらがデースブルヒを中心にして興したもので、ミース・ファン・デル・ローエやバウハウス派に強い影響を与え、国際的な様式として近代建築の主流となっていった。

アムステルダム派とデ・スティール派は、一般には表現主義と構成主義の対比としてとらえられている。しかし、両者とも古い建築様式を打破し、画家や彫刻家たちと協同して新しい美的価値観を確立しようとした点では共通している。このことは産業革命によってもたらされた生産技術と社会組織の変革が、それまでの美的秩序を崩し、混乱の状態が続いていたことを意味している。そしてそこには旧来の様式もまだ根強く残っていた。このような時期に、アムステルダムに隣接し、ハーグやロッテルダムにも近い都市ハーレムで学生生活を送ろうとしていたエッシャーは、これらのいずれにも関心を示さずに建築から離れてしまったのである。これは少なくとも彼の建築に対するイメージが、この時代の建築家たちとは異質のものであったからに違いない。エッシャーの作品に現われた建物は、オランダの風土を感じさせないばかりか、アーチやヴォールトを用いた中世風のものと、おそらくは彼が特に好んだ南イタリア地方の街なみであろうと思われる石造の建物群に限られており、その他の様式はほとんど見出すことができない。ここに、彼の建築観が非常に限定されたものであって、建築の芸術性や自己表現の可能性を信じていなかったか、あるいは現実の建築空間を創造し、演出することに全く興味をもたなかったのではないかということがうかがえる。

3

このようなエッシャーの建築観は、彼の造形思考全体へ拡大して考えることができる。すなわ

ち、彼は色彩や形態を要素として美を創造しようとしたのではない。画像を媒体として、そこに視覚的なストーリーを展開させ、間接的に内的世界を表現しようとしたのである。彼の作品は、この意味において、造形的であるより文学的であり、彼自身が言うように、彼の立場は数学者に近い。エッシャーの内的世界の表現は、あたかも数式を駆使して数学上の世界を構成してゆくようなものである。彼の作品における類型化は、建築ばかりでなく、動植物などにも見られる。それらは描かれるための対象ではなく、記号化された素材としての機能を与えられているのである。ただし、一般の記号との相違は、それらが文字や数式ほどの普遍性をもたないために、正確に写生されたような描写を必要とすることにある。それによって、個々の素材はさもあるかのように見えて、虚構に現実感をもたせることができる。さいわい、エッシャーはそのための技法は十分に習得していた。1937年以前に製作された写実的な初期作品群をそれ以後とはっきり区別し、彼自身が単なる習作であると述べているのはこのためである。

擬空間構築物の代表的な作品は〈ベルヴェデーレ〉と〈滝〉であろう。これらはそれぞれ「ネッカーの立方体」と「ペンローズの三角形」を構造とする不可能物体をモチーフとしている。ネッカーの立方体（図-1）は旧くから知られている反転性遠近錯視図形で、頂点Aが手前に突出して見える場合と頂点Bのほう突出して見える場合とが交錯する。エッシャーはこれを固定し、両方の頂点突出した不可能物体として作品中の左下方の男に持たせている。エッシャー自身の解説によれば、この男は自身の持つ不可思議な物体を見て考えこんでいるが、背後の建物も同じ構造であることには気付いていない。また階段を上る人物は一度室内に入って、そこにたてかけられている梯子を上ると、いつのまにか途中で外に出ており、再び室内に入り直すことになるのである。これらの人物はそれぞれ自己の当面する問題には気を配っても、下階の牢に閉じこめられた囚人の命運までは誰も考えていない。これはこの擬空間以上に驚くべきことではないか、というのである。また、ペンローズの三角形（図-2）はエッシャーの最初の発見者とも言うべき数学者R. ペンローズが発表したもので、メビウスの輪と同様のトポロジカルな性質をもつ図形である。この三角形は2次元平面では描くことができるが、3次元空間で実際に構成することは不可能である。〈滝〉ではこれを3回重ねて水路を形成している。反転性遠近錯視図形としては、この他にもシュレーダーの階段やチェリーの図形などがあり、エッシャーはこれらを用いてさまざまな擬空間を構成した。そして、これらを舞台として演じられるストーリーは鑑賞者の想像に委ねられており、随所にそのための小道具が用意されている。そしてその想像が作者

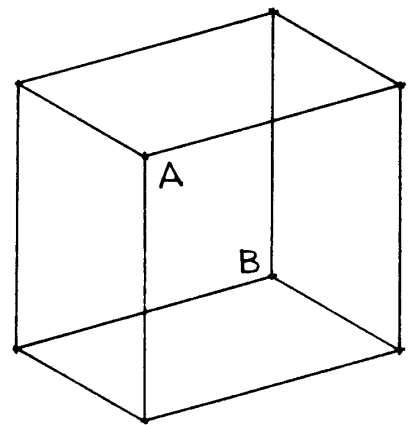


図-1 ネッカーの立方体

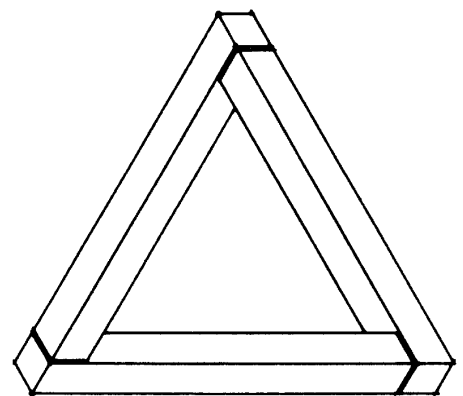


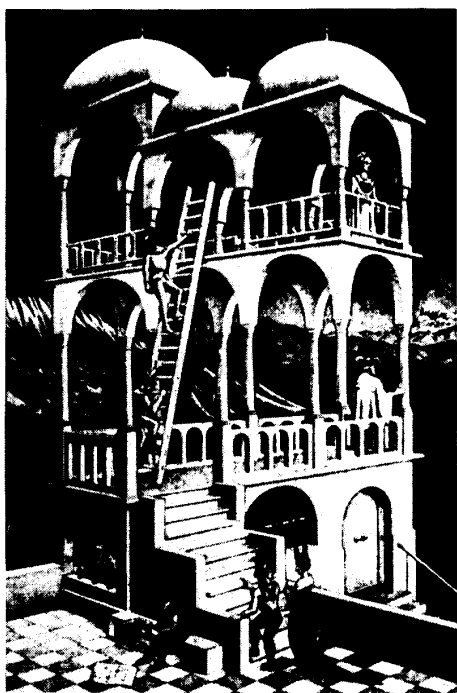
図-2 ペンローズの三角形

の意図と一致するとき、はじめて作品はコミュニケーションの媒体としての役割を果たすことができる。したがって、エッシャーの作品は版画が本来有するダイアローグ的性質に期待しているとも言える。

4

反転図形の具象化はシュールレアリスムの絵画にしばしば見受けられるが、遠近反転のような図形内の反転より、むしろ図と地の転換がおこるもののほうが多い。このような反転図形はゲシュタルト心理学でもよく用いられるし、ダリの〈ヴォルテールのみえない胸像のある奴隷市場〉や〈偏執狂の顔〉は心理学でいうところのパラノイアの相貌的知覚を露呈したものである。しかし、エッシャーは鑑賞者にはパラノイアックな眼を要求していない。彼は日常的な観念を前提として、そこに非日常性を発見させようとしているのである。彼の平面分割が図と地に同等の表現を与え、同時に視覚しうる点で一般の反転図形と異なり、幻想性や不可能性の提示からはシュールレアリスムとは別の印象を受けるのもこれに由来する。したがって、エッシャーの擬空間は不可能ではあっても不可解ではないのである。クレイが言うところの、「平面上の奥行は想像の産物である」という認識さえもてば、彼の作品における不可能性はユーモアであり、知的遊戯であると理解できる。それを出発点とすることによって、はじめてそこに語られるストーリーを読みとることができるのである。〈バルコニー〉や〈描く手〉はその最初の段階の作品であり、〈爬虫類〉は次の段階をも含んだ典型例である。すなわち、前2者は紙面が結局は2次元であることを再認識させた時点で一応の完結を見るが、後者はさらに1匹の鱈のライフ・サイクルを表わしているからである。

エッシャーの作品に見られるパースペクティブのパラドクスもキュビズムの思想とはやや異質である。彼はパースペクティブを組合せたり、重ねることによって、多くの消点を導入している。しかし、このような多消点が



ベルヴェデーレ (リトグラフ 1958)



滝 (リトグラフ 1961)



バルコニー（リトグラフ 1945）



描く手（リトグラフ 1948）



爬虫類（リトグラフ 1943）

視点の増加の結果であるという解釈は、彼の場合には妥当ではない。キュビズムが、それまでの固定された視点から対象を見ることを拒否し、1つの対象を同時に多視点から見て、それを表現したとするならば、エッシャーは逆に、1つの視点から多方向に視線を向け、それらを同時に、しかも合理的に見えるように構成したと言える。このことは、エッシャーが描いたことがらに媒介させて作者と鑑賞者とのコミュニケーションを試みた結果であり、キュビズムのように観察者としての作者と対象物との関係を重視しているのではないことが明らかである。

しかしながら、この相違はエッシャーとキュビズムとの関係を否定するものではない。彼がキュビズム以後の世代に属していることを併せ考慮すれば、近代美術が試行によって獲得してきたものを手法として絵画のもう1つの面に展開したと考えることができる。すなわち、キュビズムに至る近代主義の志向性は、フォルムを重視した造形性へのアプローチに置換してとらえることが可能である。これによって、確かに、絵画を中心として視覚上の可能性は開拓されてきた。その反面、美術が本来もっている画像の意図性が失なわれつつあったことを見逃すことはできない。エッシャーは、手法としては近代美術を引継ぎ応用して、それらを内容的な意図性をもつアイコンに向けたのである。この点ではダリの1つの考えと一致する。しかし、カトリックの下地をもつダリと異なってエッシャーは多分に無神論的であり、アイコンの主題は宗教から離れたものとなった。そこにいくらかの誤解が生じ、彼の作品が不当に低く評価されたり、宗教上の曲解を許す原因が潜在している。

5

エッシャーは作品を通じて宗教的な非難をたびたび受けている。それらは主として彼の擬空間系の作品が非日常的な幻想性をもつことに起因しており、反カトリック的主張であると曲解されたためである。たとえば、マグリットの〈ピレネーの城〉の原型のような〈空中の城〉

では反教會的な終末觀の暗示であると批評されたり、〈爬虫類〉では生を得た鰐の傍に置かれた小冊子様のものが聖書ではないかという指摘を受けたりしている。しかし、彼自身もそれを否定しているし、そのような蓋然性もない。西欧においては、アイコンの主題はカトリックの聖画像などに限られており、それ以外の普遍性をもたないストーリーを絵画的に展開させるような伝統に乏しい。したがって、幻想的なものや意味性をもつものに対しては、その裏に宗教的な寓意を読みとろうとする傾向が強いのである。さらに、近代美術思潮は厳格なまでにフォルムを追求するあまり、美術の定義すらもピュウリタニカルなものに偏らせ、内容における遊びの要素を排除してしまった。一般に近代と呼ばれる時代に至るまでは、絵画や彫刻の目的としての美に対する明確な分析はなく、美学や芸術觀も時代によって流動的なものである。そして、それまでの芸術の主要素は「祈り」と「遊び」であったと考えられる。このうち「祈り」は宗教改革と近代合理主義によってその意義を弱められ、「遊び」はパトロナージュの喪失によって大衆向の娛樂的なものに移らざるを得なかった。換言すれば、近代美術においては、人間性が神性にとって替り、パトロナージュは個人的なものから全体的なもの、すなわち実用性や通俗性をもつものに向けられるようになったのである。これによってファイン・アーツとイラストレイションやデザインとが分化し、物語性をもつ絵画が芸術のカテゴリーに占める余地が狭まった。エッシャーはまさにこのはざまに自らを投入したのである。

芸術における遊びの精神がパトロンによって育成されてきたことは否定できない。大衆化がすなわち低俗化を意味するものではないとしても、高度に知的な理解をいきなり大衆に求めることは困難であろう。ましてや実用性という大義もなく、いわゆる美の追求という名分も立ちにくい場合には、パトロンなしには、画家は一時の気まぐれでしかそのような作品を製作することができない。ピカソの版画による一連の作品は画商ヴォラールのパトロナージュによって製作された。もしそれがなければ、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの遺した秘画のように、陽の目をみないものになったかもしれないのである。エッシャーがパトロナージュもなく、また運動体を組織せずに反近代主義的な傾向を維持することができたのは、彼の生活環境に負うところが多い。比較的裕福な家庭に育った彼は、職業的な画家になることを急ぐ必要もなかったし、富豪の娘イエタと結婚したのちはさらに生活のために描くことを考えることもなかった。彼の場合は、自らがパトロンであり、自己の思うままに製作することができたのである。したがって、運動を興したり、風潮に迎合する意味がなかったのである。

エッシャーの作品は彼が版画家であったために発想できた、という推察は、しばしば指摘されているところである。図と地の反転、パターンのくりかえし、鏡像などが版画自体に内在するものであることは、それをうかがわせるに十分である。しかしそれ以上に、彼の作品のわれわれに対する「語りかけ」は、版画のもつ特質を遺憾なく発揮している。みる側にとって、版画がタブローと異なる点はそのダイアログ性にある。タブローの、公的な場に揚げられ、同時に多数の鑑賞者を対象とする傾向に対して、版画は刷られたものを、個人が私的な場で鑑賞する性質のものである。わが国の版画の浮世絵や前述のピカソの作品に見られるように、エロティシズムをテ

ーマとするものを版画の形式で表現することが多いのはこのためである。エッシャーにおいては、物語性に内的イメージの伝達を媒介させているために、スピーチでなく、ダイアローグ的な説得力の効果を期待していると考えられるのである。

このように、近代主義の造形思潮にほとんど協調することのなかったエッシャーではあるが、彼が版画において試みた意味性の復活は十分評価にあたいするとしても、それをもって現代美術の1つの方向性が確立されたとは断じ得ない。なぜならば、彼のつくりあげた平面上の超次元空間は、彼によって完成されており、その後継者が現われても、彼の垂流としての域から脱出することは困難である。そのために、物語性の導入さえも次の世代への受渡しの道が閉ざされてしまったのである。その原因は彼のあまりに自閉的な性格と生活の安定にあり、自己完結的な造形思考が運動としての可能性をなくしてしまったからである。したがって、絵画における意味性を復活させるのは、エッシャーのあとに続くものではなく、他の、たとえばウィーン派の幻想的リアリズムの系統などに求めねばならないであろう。ここに、エッシャーの直接的な影響が、グラフィックデザインやイラストレーションの分野に作用するにとどまらざるを得ない理由があると考えられるのである。

参 考 文 献

Locher, J. L. (Edited by), The World of M. C. Escher, 1971.

The Graphic Work of M. C. Escher, 1961. (岩成達也訳『M. C. エッシャー——数学的魔術の世界』1976)

Holt, M., Mathematics in Art, 1971. (西田稔訳『芸術における数学』1976)

坂崎乙郎『幻想の建築』1969。

坂崎乙郎『幻想芸術の世界』1969。

小松左京・高階秀爾『絵の言葉』1976。

新藤信『M. C. エッシャー：イメージの円環』（『みづゑ』NO. 853）1976。