

冬の陰影

—モネ作《コロンブの平原、霜》(1873)の主題と陰影表現をめぐる考察—

平石昌子

はじめに

新潟県立近代美術館は、クロード・モネが1873年の早い時期に制作した作品《コロンブの平原、霜》(図1)を所蔵している。⁽¹⁾コロンブの平原とは、モネが1871年の冬から1878年最初にかけて約6年間暮らしていたパリ近郊の町アルジャントゥイユから見てセーヌ河をはさんで対岸の地にあり、比較的まだ未開発の野原が広がっていた場所である。モネはこの作品を、冬から春浅い頃にかけての早朝に、セーヌ左岸の平原に立って西の方角を見ながら描いたとされている。⁽²⁾

画面の3分の2を占めている空は、上方にいくにつれて仄かに青色が深まり、澄み切った大気と明るい光に満ちた空間の広がりを、あたかもその場にいて目撃しているかと観者に錯覚させるほど見事に表現している。白く霜が降りた地面に射した青い影は、前景から中景へと伸びる斜めの帶状の線をなし、視線を遠方へと導く役割を果たしていると同時に、空の青色を反映して水晶体のような作品の透明感を一層高めている。また、右側には木立に囲まれた3階建ての新しい住宅が見え、同様の家がセーヌ河岸に沿う形で何軒か距離をおいて並んでおり、その家々の間から対岸のブゾンの町にある工場の煙突の煙がかすかに棚引いているのが眺められる。

この作品の主題の中心にあるのは、題名に示されている通り、白い霜、およびその霜の上に映じた青みを帯びた陰影であろう。その細やかなタッチと中間色の色調は、眩しい夏の光ではなく曇りや翳りの季節の中に纖細で美しい色彩が現れることに、画家が特に心を用いていたことを教えてくれる。

雪や霜、氷の効果を描くことはモネ、ピサロ、シスレーが1860年代後半から70年代前半にさかんに取り組んだ課題であり、そこに映る青い影は印象派の画家たちが黒い影（黒い絵の具）を画面から排斥する最も大きな動因となったとされ

る。⁽³⁾彼らが冬という季節を描くようになったのは、ただ単に雪の上の色彩を観察するためだったのか、また新しい陰影表現を探求したのは、黒や褐色を廃するためだけであったのか、現在流布している定説は科学的説明以上のこととは殆ど語っていない。

筆者は印象派の画家たちの冬景色をこの単純な因果関係で片付けることに疑問を覚え、冬景色が特に制作された背景や、陰影が作品の中心モチーフとなった本質的な理由は他にもあるのではないかと考えた。本稿では、この霜の上の陰影というテーマに焦点を当て、まず冬景色と陰影という2つの主題に分けた上でそれぞれを時間的に遡って分析し、表現の推移やその意味について考察を行うこととする。それを通して冬の陰影という西洋的な永遠性とは対照的な主題が意味するものを明らかにしてみたい。



図1 モネ『コロンブの平原、霜』1873年 新潟県立近代美術館蔵

註

(1)作品の基本データは次の通り。

作 者: Claude Monet

題 名: La plaine de Colombes, gelée blanche (W256)

制作年: 1873

素 材: 油彩、キャンヴァス

寸 法: 52.5×72.0cm

画面右下に署名、年記: Claude Monet '73

(2) Wildenstein, *Claude Monet, Biographie et Catalogue raisonné*, Lausanne and Paris 1974, I: 1840-1881, no. 256 アルジャントゥイユの高架橋付近の地点というP.タッカーの説を探る。Paul Tucker, *Monet at Argenteuil*, 1982, p. 68 文献により題名がPetit-Gennevilliersとなっている場合があるが、モネ自身が記した出納簿中の表記が原題である。Wildenstein, V, p.27

冬の幸福

我々は印象派の作品を見慣れているためか、あるいは日本人であるゆえにか、冬景色を描く習慣や、雪景色を美しいと思うことをごく当たり前のように感じている。しかし、近代までのフランス絵画の伝統では、雪や霜などを描く風景画はもともと比較的稀であったようだ。その要因としては「冬」は老齢、退行を意味する死、眠りを表し、また暗黒と不幸を象徴するものであったことが挙げられるだろう。一方、「雪」は盲目、白い空無、死、幾何学的な結晶からなるところから反有機的生命、純粹、または不能、安全な覆い、豊饒の維持、柔らかいが効果的な覆い、を表す⁽⁴⁾といった具合に、否定的イメージがまず最初にあったことが考えられる。冬を死の季節として除外し、一年を3つの季節とする説もあった。しかし、季節はたえず循環再生していくものであり、死（冬）は次なる生命（春）を準備するものである。冬は死と復活（再生）という大きく分ければ2つの意味を担っていたといえる。そして、季節を人生の四段階や一日の四つの時間に重ね合わせる定型化された四季連作は北方絵画の伝統では珍しいものではなかった。古くは中世の写本では月暦や時禱書において、冬の生活の場面が描かれ、ネーデルラント絵画などでは、楽しげなスケート遊びや雪中の狩りといった冬の風俗を描くジャンルがあった。しかし、その場合の風景はむしろ背景と呼ぶべきものであって純粹な風景画ではない。少なくとも近代のフランスでは、19世紀後半まで冬という単独の風景画は無意識のうちに避けられてきたように思われる。⁽⁵⁾

ところが、興味深いことに1859年のサロン評において、ボードレールがそれまでの伝統的図像とは異なった冬景色の出現という新しい変化に気付いて指摘している。

数年前から、風景画家たちは、侘しい季節の画題ゆたかな美しさに精神を向けることが前より頻繁になりました。しかし、私の思うところ、そうした美しさをラヴィエイユ氏よりも良く感じる人は誰もいません。彼がしばしば描き表してきた効果のいくつかは、冬の幸福の精髓を抜き出したもののように私には見えま

(3) John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1961. pp. 210, "By observing and reproducing these colors, it became possible to indicate depth without resorting to any of the bitumens customarily reserved for shadows... In order to study these questions further Monet, Sisley, and Pissarro began to devote themselves especially to winter landscapes. There could be no question that a shadow cast on snow was not bituminous and that, instead of the original white, there appeared in the shadowed region colors of those parts remaining in the shade." (下線筆者)

(4) アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』、大修館書店、1984, 「季節」p.559「冬」p.693、「雪」p.589

す。暮れようとする冬の晴れた日の、仄暗い白と薔薇色の仕着せを身につけたこの風景の侘しさの中には、孤独な散歩を好む者たち皆の知る、抗い難い哀歌的な逸楽があります。⁽⁶⁾

文中に名前の出てくるラヴィエイユ (Eugene-Antoine-Samuel Lavieille) とは、コローに教えを受け、バルビゾンに滞在したこともある風景画家である（参考図版）。ボードレールがここで述べている「数年前から頻繁に冬景色が描かれるようになった」傾向については、どんな状況を指しているのか、正確には分からぬが、その時期の前後にどういった作家たちが冬景色を描いていたかは、およそ推し量ることが可能である。

たとえば、ラヴィエイユの師にあたるコローには、《ボーケイエ近郊の原》という冬景色がある（図2）。いかにも侘びしい風景の中に、冬木立が寒々しく描かれ、後景には聖エティエンヌ教会の尖塔が見えている。寒々しく凍てついた地面と雲に覆われた灰色の空という寂しさや荒漠さのリアリズムは、コローの描いた温潤なイル=ド=フランスの水辺風景と対比して見る時、一層惻々と迫ってくる。バルビゾン周辺の画家では他に、ジャン=フランソワ・ミレーの《からすのいる冬景色》（図3）、シャルル・ドービニーの《冬あるいは雪》（図4）、テオドール・ルソーには《冬の森》（図5）、《雪の季節の木の間の道》（1860-67）等の作品がある。バルビゾンの近辺で1859年前後に描かれていたフランスの冬景色は、いず



参考図版 ラヴィエイユ 《冬の夕暮れ》 1875年 ナント美術館蔵

(5) *Impressionists in Winter: Effets de Neige*, The Phillips Collection, Washington, D.C., 1998, p.13

(6) Charles Baudelaire, *Critique d'art*, Gallimard, 1992, p. 323-324, "Salon de 1859" ボードレール「1859年のサロン」「ボードレール批評2」(阿部良雄訳)、ちくま学芸文庫1999, p.115



図2 コロー『ボーヴェイ近郊の原』1860-70年頃
ブローニュ＝シュル＝メール美術館蔵



図5 テオドール・ルソー『冬の森』1845-49年 個人蔵



図3 ミレー『からすのいる冬景色』1861年 ウィーン美術史美術館蔵



図4 ドービニー『冬あるいは雪』1873年 個人蔵

れも大同小異こうした荒涼たる風景を表したものであった。これらの作品に共通していえるのは、その沈鬱で静寂な雰囲

気と、単純で荒漠とした水平線もしくは垂直線を強調した構図であろう。

ボードレールのいう「冬の幸福」や「侘しい季節の画趣」「哀歌的な逸楽」といった一種の鎮静した気分は、英雄的な感受性を自然に投影させるロマン主義の嵐が去った後に、近代社会が成熟し写実主義的な描写が画壇に浸透していく時代の動きと一致している。なかでも、ミレーは従来の自然観とは異なる新しい眼差しで、いち早くこの季節の美を凝視した画家である。バルビゾンに移住して2度目の冬を迎えた彼が、冬の孤独感、森の莊厳さに取り憑かれたようになっていたことが、友人サンシェに宛てた手紙に読みとれる。

冬景色を描きたいという私の欲求は、真に強迫観念に近いものになっています。森がどれほど美しいか、あなたが見ることさえできたら！一日の仕事を終えた後の夕暮れ、可能な時は必ず森まで走っていき、そしていつも打ちのめされて戻ってきます。そこにある静けさと偉大さは、恐ろしいほどであり、私は本当に自分が怯えてしまっていることに気付きます。この哀れな木々が互いに何を語り合っているのかは分かりません。私たちとは同じ言葉ではないから私たちには理解できなければ、彼らは何かを語っているのです。⁽⁷⁾

そして、《からすのいる冬景色》を描いた3年後、1865年12月には、建築家ガヴェへの手紙の中で次のように述べている。

(7) Alexandra R. Murphy, *Jean-François Millet*, Museum of Fine Arts, Boston, 1984, p.189 (letter to A. Sensier, January 25, 1851)
ミレーの四季観については、井出洋一郎「J.F.ミレー、トマ邸装飾『四季』について」『山梨県立美術館研究紀要』1979、佐々木英也「ミレーの四季画」『ミレー展開催記念シンポジウム』1985を参照のこと。

確かに、あらゆる想像力を超えた素晴らしい霧や、夢のような霜の様々な効果が得られました。そのように飾られた森は、非常に美しかった。しかし、イバラの茂みや草むら、ついにはあらゆる種類の柴のような、もっと地味で普通のものでさえ、大きさの違いを別にすれば、全ての内で最も美しいものではないとはいえないと思います。自然是それらの蔑まれた哀れなものたちに仕返しをさせ、何物にも劣っていないことを示そうと望んでいるようです。⁽⁸⁾

冬の樹木から受けた恐怖させるような美から、人に省みられない小さな自然に秘められた美へと、田園生活を送る中で画家の視線が自然との距離を狭め、偽りのない美をしみじみと慈しむ気持ちに満たされていることがわかる。画家は、自然の声なき声に耳を傾けて、瞑想的境地に達してその美を表現したいと感じた時、冬という季節を必要としたのではないだろうか。

白の交響曲

前節では、1860年前後に自然主義と連動するようにして起こった冬景色の性質がいかなるものかを見たが、次に、その冬の風景画をさらに隆盛に導いたと思われる同時代の審美的傾向について検証してみたい。

芸術にとっての主題の重要性がまだ存在していた時代に、それを真っ向から否定する前衛運動が1860年代に起こり、内容の価値観とは無関係にコンポジションや色彩のニュアンスを制作の第一義に置く審美主義が逸話的なブルジョワ絵画を搖るがす時を迎えた。その旗手ともいべき画家ホィッスラーのセンセーショナルな作品を契機として、伝統的に負のイメージを帯びていた主題がニュートラルなものに価値転換されていった現象については、これまで語られることがなかったように思われる。

1863年のサロン落選展はマネの《草上の昼食》が出品され、伝統に対する反逆者としてのマネの名を不動のものとしたことで今や名高い。しかし、その時マネの作品に劣らずスキンダラスに取り沙汰されたのはホィッスラーの《白のシンフォニー第1番：ホワイト・ガール》という作品だった（図

6）。落選展の初日に、ファンタン＝ラトゥールはホィッスラーに手紙を書き、「クールベは君の絵を精神主義の出現と呼び（それは彼を退屈させる）、そして、これが善だと言っている（これは悪をなす彼を退屈させる）。ボードレールはこの作品を大層魅力的だと思い、素晴らしい繊細さだと言っている。ルグロ、マネ、ブラックモン、ド・バルロワは僕と一緒にいたのだが、彼らはこれを非常に良いと感じている」と前衛的な芸術家たちの注目ぶりを語っている。⁽⁹⁾ 当時のカリカチュア（図7）やゾラの小説『制作』の一節からも、評判の大きさが窺える。⁽¹⁰⁾ その逸話的な醜聞の詳細について語ることは他の機会に譲るとして、この作品の題名と白の表現が同時代の先鋭な画家たちに与えた影響と冬景色との関連について見ていくたいと思う。

ここで、《白のシンフォニー第1番：ホワイト・ガール》についてはまず、その題名が変えられたいきさつを簡単に確認しておく必要がある。落選展にこの作品が出品された時、題名は単に《白衣の婦人》Dame blancheというものだった。批評家ポール・マンツがこれを評して「白の交響曲」



図6 ホィッスラー
『白のシンフォニー第1番：ホワイト・ガール』 1862年
ワシントン、ナショナル・ギャラリー蔵

(8) Jean-François Millet, Grand Palais, Paris, 1976, p.237

(9) Andrew McLaren Young et.al., *The Paintings of James McNeill Whistler*, Text, Yale University Press, 1980, p.19

(10) Emile Zola, *L'Œuvre*, Gallimard, 1983, p. 151



図7 ジロ『1863年のサロン、落選者たち』
『パリ生活』1863年7月11日



図8 ホイッスラー
『白のシンフォニー第2番：小さなホワイト・ガール』
1864年 ロンドン、テート・ギャラリー蔵

Symphonie du blancと呼び、1878年に画家自身によって現在知られている題名に名付け直された。但し、画家の生前この題名で展覧会に出品されたことはない。⁽¹¹⁾ 続いて発表された《白のシンフォニー第2番、小さなホワイト・ガール》(図8)も、最初ロイヤルアカデミーに出品された時は、《小さなホワイト・ガール》というタイトルだった。1867年に《白のシンフォニー 第3番》(図9)を発表した時、ホイッスラーはマンツによって示唆された「白の交響曲」という題名を初めて公に用いた。「第3番」という番号を付したことから、この67年の時点で前2作を第1番、第2番とする「白の交響曲」3部作の構想をホイッスラーが自ら認め、宣言したといつてよいだろう。

ポール・マンツがいわば命名したこの「白の交響曲」という題名は、もともと高踏派詩人テオフィル・ゴーティエの詩集『螺鈿と七宝』(1852)に収められた詩「白長調交響曲」Symphonie en blanc majeurに由来していると思われる。この詩集は芸術の自律性を目指し、「芸術のための芸術」を主張したゴーティエによる形式美の傑作とされるものである。



図9 ホイッスラー『白のシンフォニー第3番』1865-67年
バーミンガム大学バーバー美術研究所蔵

「白長調交響曲」という詩は白という色を音階の一つに準えて、女性の姿を様々な階調を持つ白によって描き出した幻想的な趣をもつ作品である。ゴーティエはこの詩で、白鳥の羽、雪、月の光、氷、真珠、白椿、白縫子、霧氷、処女雪、雲母、聖体のパン、蠟燭、銀色の百合、海の泡、白大理石、乳白色

(11)前掲 註(9), pp.17-20, 28-29, 34-36/Paul Mantz, "Salon of 1863", *Gazette des Beaux-Arts*, July 1863, reprinted in Robin Spencer, *Whistler: a Retrospective*, Hugh Lauter Levin Associates, Inc., New York, 1989, p. 71 19世紀のフランスで最も人気があったとされるボイエルデュー作曲のオペラ・コミック《白衣の婦人》La Dame blanche (1825年初演)とも同題であり、「白衣の婦人」という概念が当時幅広く流行していたことが推察される。

のオパール、白い蝶、白豹、白いレース飾り、西洋さんざし、雪花石膏、鳩の柔毛、鍾乳石、涙、雪崩、氷河、霜、等々のあらゆる白いものや冷酷なものに譬えて美しい女性の肌や心を詠っている。⁽¹²⁾

ゴーティエの詩とホイッスラーの絵画を比較すると、場面設定は全く異なっているが、中心となる主題がいずれも女性であり、透明なものや不透明なものなど様々な白のモチーフを用いて女性の美を象徴的に莊厳している点では共通している。ホイッスラーはゴーティエの詩を字義通り絵画化してはいないし、そこから直接靈感を得たという証拠はないが、自然主義から唯美主義に傾倒していく過程で、同時代の先行する審美主義文学の影響を何らかの形で受けていることはおそらく間違いない。この「白の交響曲」は彼が用いた最初の音楽的用語による題名である。「白」という特定の色を超えたイメージが特に強い影響を及ぼしたんだろうことが思われる。彼の中に胚胎しつつあった新しい審美主義が、次第にかたちをとり、始源的な「白」の交響曲という名称を得て誕生したことはきわめて示唆的である。

「白を描く」ことは一種の流行をもたらした。ホイッスラー自身は自らの作品《白のシンフォニー第1番：ホワイト・ガール》について、人物は「白く透明なモスリンのカーテン越しに光が透過してくる窓の前に立っている。しかし、その人物は強い光を右側から受けており、そのためには、この絵は赤毛を除けば輝くような大量の豪奢な白なのだ」と説明している。⁽¹³⁾ 作品がゴーティエの詩と結びつけられ、画家自身もこの主題を繰り返し取り上げたことによって、センセーションは決定的なものとなった。マネは友人ブルーストに「白の交響曲」について語っており、⁽¹⁴⁾ ティソも明るい衣裳の女性像を描いている(図10, 11, 12)。また、ドガは《白のシンフォニー第3番》を模写したことが知られている。

そして「白を描く」ことは、雪や氷や霜という冬を象徴する色を描くことに繋がると想像してみると難しくない。ゴーティエの詩には、霧氷、処女雪、雪崩、霜、といった具合に、冬のモチーフが多用されていたことを先述した。ホイッスラーの《白のシンフォニー》には1作目から3作目まで表面上は冬に関連づけられるモチーフは描かれていません。ところが、第2番を見た詩人アルジャノン・スウェインバーンが「鏡



図10 ジェームス・ティソ「姉妹、肖像（公園での肖像）」
1863年 パリ、オルセー美術館蔵



図11 マネ「バルコニー」1868-69年 パリ、オルセー美術館蔵

(12) Théophile Gautier, "Symphonie en blanc majeur," *Émaux et Camées*, Gallimard, 1981, pp.42-44 クルーゼによればゴーティエが白を偏愛した理由は影のない世界を夢見たからだという(同書p.234)

(13) 前掲 註(9), Young, p.17

(14) Manet 1832-1883, Galerie nationale du Grand Palais, Paris/
Metropolotan Museum of Art, New York, 1983, p. 259



図12 マネ『読書』1866-75年 パリ、オルセー美術館蔵

の前で——ある絵に添えて」という詩を書いてホイッスラーに献じている。その詩は次のようなものである。

高い空から雪よ降れ 風よ吹け 雷よ鳴れ
私は自分の顔をじっと見つめ
自分の髪の輝きに目を見張る
喜びをあるいはまた悲しみを知るのは
ひとりただ胸の薔薇だけ
それは愛をもって葉を広げ
あの2人に口づけをする

彼女は知らない
彼女に口づけをした愛もその場所も
妹よお前は亡靈なのか
そこにいる白い姿の妹よ
それとも私が亡靈なのか
私の手は1輪の散った薔薇の花
白い雪の上に雪のように白く横たわり
もう何もわからない (後略)⁽¹⁵⁾

詩の第1聯と第2聯に用いられた雪の比喩は、注目に値する。スウィンバーンは、ホイッスラーの作品のどこにも現れていない冬の情景を、白という色を介在させて詩に詠み込んでいる。ここで詠われている「白い雪」には、もはや本来の



図13 ホイッスラー
『白のシンフォニー第2番：ホワイ・ガール』(オリジナルの額)

意味は殆ど消失しているといってよい。冬や雪のイメージは、現実の過酷な自然としてではなく、純粋に美の対象として観賞されている。まるで白い花のように。白くさえあれば、モスリンのドレスも降り積もった雪も、等価値なのである。画家はこの詩を記した紙片を額縁に貼り付け、「詩人から画家への希有で優美な贈り物——より高貴な創造による作品の高貴な評価だ」と称賛している。(図13)⁽¹⁶⁾ホイッスラーがこの詩を献詩として認めたことは、絵画において重要なのは主題の意味ではなく、色彩の調和であることを主張したことにあるといえるだろう。ましてやもともとピトレスクとはいえない雪が対象であるだけに、この美学が当時の絵画にもたらした革命的意義が二重に実感されてくるのである。

ホイッスラーの作品や美学が周囲の画家に及ぼした影響力の大きさを考えると、「白を描く」流行が間接的要因となって「冬を描く」ことも流行した——少なくとも前衛の旗印と見

(15) 前掲 註(9)Spencer, p. 76. Algernon Charles Swinburne, "Before the Mirror" 日本語訳は著者トム・ブリードー『ホイッスラー 1834-1903』(東野芳明監修) タイムライフブックス1977, p. 80に拠る。

(16) 前掲 註(9), Young, p.29

なされた——のではないかとの推察も可能であろう。

一般にはあまり知られていないが、ホイッスラーは冬の風景を好んでしばしば描いている。1864年初めに描かれた《凍結したチャルシー》(図14)は、テムズ河を流れていく氷が家の窓から見え、描きたいという気持ちを抑えきれず厳しい寒さにも拘わらず窓を開けて素早くその効果の習作を試みたというものである。⁽¹⁷⁾ ホイッスラーの雪景色は、その出発点は自然主義的な興味を感じさせるものだったが、70年代に入つてからの夜想曲(ノクターン)連作では、審美的傾向をはっきりと示している。1878年に発表した「赤い布きれ」という美学理論において、《ノクターン：灰色と金色、チャルシーの雪》(図15)について、特に次のように言及している。

灰色と金色の調和によって私が意味したのは、一人の黒い人物の影と灯りのともった居酒屋のある雪景色である。私はこの黒い人影の過去にも現在にも未来にも関心がなく、その場所に黒が欲しかったからそこに置いたのだ。私が知っているのはただ灰色と金色の組み合わせがこの絵画の土台であるということだ。……もし本当に絵画的芸術について関心があるのなら、人々も絵画には独自の価値があり、ドラマや伝説や地域固有の興味に依存するものではないことがわかるだろう。音楽が音の詩であるように、絵画も視覚の詩であり、主題は音や色彩の調和には何の関係もないのだ⁽¹⁸⁾

ホイッスラーが実践した唯美主義は、絵画をその個々の主



図14 ホイッスラー『凍結したチャルシー』1864年 個人蔵

題が歴史的に担わされてきた意味から解放すると同時に、色彩をかたちの束縛からも解き放つための一つの手段であり段階だった。彼自身が、それによって冬景色を新しい目で眺める土台を築いていったといえなくもない。

先述したとおり、美術史上ではホイッスラーの冬景色は特別に注目されているものではない。1860年代に描かれた冬景色としては、後の印象派を別にすれば、クールベの作品をむしろあげることが多い。先に挙げたファンタン＝ラトゥールの手紙の引用部分の中に、クールベによる《白のシンフォニー第1番》に対する皮肉な感想が伝えられていた。「クールベは君の絵を精神主義の出現と呼び(それは彼を退屈させる)、そして、これが善だと言っている(これは悪をなす彼を退屈させる)」ホイッスラーがクールベの影響から離反していったのはそれから4年後のことだといわれるが、⁽¹⁹⁾ この作品のマニフェストをめぐってクールベのリアリズムとホイッスラーの審美主義(精神主義)の対立の萌芽が既に確かめられる。

しかし、クールベのその主義主張は、「冬を描く」ことに関しては、微妙な揺らぎを見せる。クールベは1867年にパリ万国博覧会が開催された時、アルマ広場の仮設展示場で130点を越す大がかりな個展を開いたが、そのなかで「雪景色」paysage de neigeと銘打った7点の冬景色と大作《追い詰められた雄鹿》(図16)を発表している。後者は1869年のサロンにも出品され、その是非を問うて賛否の波紋が起った。テ



図15 ホイッスラー『ノクターン：灰色と金色—チャルシーの雪』1878年
ケンブリッジ、フォッグ美術館蔵

(17)前掲 註(9), Young, p.30

(18)前掲 註(9), Young, p.101

(19)前掲 註(3), Rewald, pp.160-161



図16 クールベ「追いつめられた雄鹿」1866-67年 ブザンソン、美術考古学博物館蔵

オフィル・ゴーティエはこの野心作を見て、「クールベをレアリストと見なす偏見をやめさせるべき時が来た。今では彼は自然を参照することをせず、記憶からしか描いていない。『追い詰められた雄鹿』は非常に妄想的な一面をもつていて、紋切り型の雪、解剖学的にあやしげな馬、等々だ。それは半分色の褪せた一枚のタペストリーに似ている。おまけにこんなに意味の乏しい主題にこれほどの巨大なサイズときている」と厳しく批判している。⁽²⁰⁾「記憶からしか描いていない」「紋切り型の雪」「半分色の褪せた一枚のタペストリー」という言葉は、ゴーティエ自身の冬への関心の高さを逆説的に示すとともに、クールベのレアリズムの欺瞞あるいは矛盾を鋭く衝くものである。自然主義を唱導していながら、慣例的な雪の描き方（ここにはおそらく“狩猟図”的類型という意味も含まれている）を平然と行ってみせることに、批評家は憤ったのであろう。たしかにクールベは白に対する興味を早くから抱いており、白いナップキンの上に白い花瓶を置いて反復練習を行っていたという。⁽²¹⁾ホイッスラーの審美主義に反撥しながらも、画家として、「白を描く」ことの魅力には抑えなかつたらしいことが、何より興味深く思われる。彼はまた一方で、「雪の中の影を見たまえ。何と青いことか。これこそ部屋の中で雪をでっちあげる連中の知らないことだ」と印象派に先んじて発見した事実をカスタニヤリに語っている。⁽²²⁾

このように、慣習的なものにせよ、観察されたものにせよ、

白（および白の上に生じた青）という色彩を通して自然を表現する時、クールベの関心の持ち方は、ホイッスラーの唯美的な心性に限りなく接近している。冬という厳しい自然条件の中であえて美を見出す反自然的な営みにおいては、唯美主義と自然主義がはからずも結び合っているように見える。それは、冬景色の基調色＝「白」が、レアリズムの綱領である影や三次元性を抑制したためではないだろうか。おそらく、冬景色がさかんに取り組まれた理由の一つも、この主題がアルとイレアルの境界線上のあたりに存在していたからだといえそうである。

日本の冬景色

冬景色を扱って、審美主義と自然主義のバランスを取ることに真に成功したといえるのは、次なる世代のモネを筆頭とする印象派の画家である。モネ、シスレー、ピサロの3人は特にこの季節を好んで描いており、質量ともに群を抜いている。⁽²³⁾彼らが冬を頻繁に取り上げ始めたことの背景には、前節までに見てきたこの主題を嗜好する動きが存在している。しかし、それが一つのジャンルといつてもよい程に急成長した直接の原因として、元々台頭しつつあった動向にさらに決定的新要因が加わったと考える必要があるだろう。それは日本の冬景色の影響である可能性が強い。

1890年にパリのエコール・デ・ボザールにおいて日本の浮世絵展が開かれた時、広重の版画に感銘を受けたピサロは次のような言葉をもらした。「広重は印象派だ。われわれが雪や霜に取り組んだのが間違いではなかったことを教えてくれる。」ピサロが集中して雪や霜の効果を描いた時期とは1870年代初頭のことである。⁽²⁴⁾

また、オランダ出身のゴッホは画家になる前に「冬が一番好きな季節」と述べるほどであったが、⁽²⁵⁾浮世絵を深く知って以来この季節を日本と結びつけて考えるようになっていた。1888年2月、初めてアルルの景色を目にしたときに「雪と同じくらいの輝きをもった空を背景に白い山頂をみせた雪景色は、まるで日本人の画家たちが描いた冬景色のようだった。」⁽²⁶⁾と書いている。ゴッホが日本人画家のようだと思って描いた老人タンギーの肖像には、白い頂きを見せる富士や広重風の雪景色が画面中に挿入されている。（図17）⁽²⁷⁾

(20) *Journal officiel*, 16 june, 1869, cited in Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet: Catalogue raisonné*, Tome II, La Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris, 1978, p.46

(21) Jack Lindsay, *Gustave Courbet: His Life and Art*, Jupiter, London, 1977, p. 221

(22) 前掲 註(21)

(23) 前掲 註(5)

ヴェントゥーリは「おそらくシスレーの雪景色に匹敵するものを描ける画家はいなかつただろう。それはまさしく比類ないやり方で彼の目が知覚した繊細きわまりない調子の変化によってそうなのだ」と述べている。L. Venturi, *Impressionists and Symbolists*, New York, 1951, cited in *Encyclopedia of World Art*, Volume VII, McGraw-

Hill, 1963, p.849, "Impressionism"

(24) Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, p. 298, 3 fév. 1893, cited in 稲賀繁美『絵画の黄昏：エドゥアル・マネ没後の闘争』、名古屋大学出版、1997, p.275

(25) 村山智子[書簡に見られるファン・ゴッホの四季観とその変遷]『ゴッホと四季』図録 安田火災東郷青児美術館、1997, pp.107-8



図17 フアン・ゴッホ『タンギー爺さんの肖像』1887年
パリ、ロダン美術館蔵

冬という対象に画家たちが熱中していったこと、そのプロセスに日本の冬景色やその美意識がどの程度の影響力があったのかを探る手がかりは、浮世絵だけにはとどまらない。日本の伝統的文学—詩歌—にあらわれた自然観も早くからフランスに紹介されていた。

なにもまして四季の循環こそが、古典の時代の詩人の心を熱い思いで満たしたものであった。・・・雪はまだ山や野をおおっている。だが詩人は、その白の世界のなかにも梅はすでに蕾をみせて、雪の小枝のもとの鶯がさえずり、春の最初の挨拶をしている、とうたう。切り立った岩の斜面にしがみつく松は白い綿帽子をかぶって身をくねらせているが、詩人はもういとい人のために春草の芽生えを摘んでいる。雪はまだひらひらと舞って、彼の衣の暗色の布地の上にそっとかかる。(28)

サミュエル・ビングが刊行した雑誌「芸術の日本」において、ドイツの美術史家ブリンクマンは日本の詩歌の季節感について語る時、冬から春へとうつりかわる雪の景をまず最初の例としてあげている。そして季節がひと巡りした後、再び

最後を雪でしめくくっている。

夏の夕立ちが去ったあと、澄みきった大気には満月が輝いた。日本詩人の三つの友、雪月花のなかのあの月である。そしてついにまた、すべてのものが覆われてしまい、またも雪が舞いしきるとき、詩人はこの悲しみのうちにも一つのなぐさめを求める。この降りしきる雪は、雲のかなたの、どこか天上の春の国からやって来た、花の使いではあるまいか、と⁽²⁹⁾

こうした文字による証言や絵画的作例は、時期的にはやや前後しているが、日本の浮世絵や美術品といった造形芸術あるいは詩歌などの文学を通して、印象派以降の画家たちに冬景色に対する特別な美意識が養われていった事実を確かめることができる。雪を「冬の花」に見立て、美と感じる日本人の感覚がフランス絵画の感受性に注ぎ込まれていったことが推測されるのである。

さて印象派と日本の冬景色の関係はどうであろうか。モネの初期の冬景色は、クールベと同じ1866年から67年にかけて大雪の降った冬に集中して描かれた(図18,19)。彼が冬景色に关心を抱いたのは、オランダ出身のヨンキントのスケートを描いた作品を見たことがきっかけだったという(図20)。⁽³⁰⁾ たしかに、最初に手がけた一群の雪景色は、画面奥に続く雪道をモチーフとする遠近法を強調した構図である。冬の曇り空の下に、白く雪を被った樹木や民家を配し、人影を小さく描き込んだ風景のヴァリアシオンが繰り返されている。自然に投影された幾つかの感傷性が感じられ、白を主調とした単色のニュアンスをいかに表現するかという問題を抱えていることが読みとれる。しかし、日本の浮世絵との関連性という観点から見た場合に、これら一点消失遠近法で描かれた風景画には極東の美術を摸取した形跡はまだ見えない。⁽³¹⁾

雪道を主モチーフに描いた一連の風景画の後で、モネが再び冬景色を本格的にテーマとしたのは1868年であった。友人バジル宛の手紙に「夏よりも冬の方がよい」とこの季節を好む気持を書いているのが見出される。⁽³²⁾ またその頃同じくバジルに宛てた手紙の中で、白い絵の具を多量に調達することを依頼している。⁽³³⁾ こうしてモネが万全の体勢を整えて

(26)馬渕明子「ゴッホと日本」「ゴッホ展」図録 国立西洋美術館、1985, p.155、書簡463

(27)前掲 註(26)、書簡540

(28)J. Brinckmann, "La Tradition poetique dans l'Art au Japon", *Le Japon Artistique*, XIX, vol. II, pp.86-91 J.ブリンクマン(芳賀徹訳)「日本美術における詩歌の伝統」『芸術の日本: 1888-1891』美術公論社、1981, pp. 252-255,

(29) Léon de Rosny, *Anthologie japonaise, poésies anciennes et modernes traduites en français et publiées avec le texte original*, 1871, cited in Gustave Geoffroy, "Les paysagistes japonais", *Le Japon Artistique*, XXXI, vol.III, p.95

(30)Gustave Geoffroy, *Monet: sa vie, son œuvre*, Macula, Paris, 1980, p.33

(31)モネが浮世絵と出会った時期は56年と70年の2説ある。馬渕明子「クロード・モネのジャポニズム—自然と装飾」、『モネ展』図録、ブリヂストン美術館他、1994, p. 223



図18 モネ『サン＝シメオン農場とオンフルールの雪道を行く馬車』1865年
パリ、オルセー美術館蔵



図19 モネ『冬のサン＝シメオン農場への道』1867年
アレックス・レヴィット夫婦蔵



図20 ジャン・エミール・トランペ「オランダの冬景色」1864年 シュミット画廊蔵

取り組んだ作品はおそらく《かささぎ》(図21)であろう。

《かささぎ》は、現在ではオルセー美術館の所蔵品となり、モネの代表作に数えられる作品であるが、制作された当時の評価はあまり高いものではなかった。69年のサロンに応募して、他の1点と共に落選の憂き目に遭っている。画面に平行する生け垣で前景と後景を区切る水平構図。柔かい光のきらめきわたる冬の日の雰囲気を白い雪のトーンで表現してみせる大胆さと、光と陰影が織りなす繊細な調和。⁽³⁴⁾ 水平線で前中後景を構成する特殊な構図法には、日本の浮世絵からの影響が指摘されている。⁽³⁵⁾ 少し以前に制作された《サン＝タドレスのテラス》(図22)とも共通する構図であり、モネは後者を特に「中国の絵」と呼んでいた可能性がある。⁽³⁶⁾ 一羽のかささぎが木戸の柵木にとまっており、モネ作品の中では特徴的なタイトルを与えられているが、雪中の鳥といえば古くから東洋の花鳥画の画題として好まれてきたモチーフである。主題と構図から日本美術との関わりを想定することは至当であると思われる。ただし、かささぎという鳥は、西洋社会においては吉凶を占うシンボリックな生き物とされており、モネがこの鳥を画中に描いた時に全くその意味を念頭に意識しなかったとは断定できない。⁽³⁷⁾ また、日本的な構図をモネが意識的に用いたとしても、後年70年代中盤以降に、彼が更に日本の俯瞰構図を採用した冬景色を描いたり、北欧ノルウェーを訪問した際に「フジヤマを想わせる山」⁽³⁸⁾と想起し



図21 モネ「かささぎ」1869年 パリ、オルセー美術館蔵

(32) 前掲 註(2), Wildenstein, I p.425, lettre 44, décembre 1868

(33) 前掲 註(2), Wildenstein, I p.426, lettre 46, 11 janvier 1869

(34) M.シャピロはその色調を音楽的手法に準えている。Meyer Schapiro, *Impressionism: Reflections and Perceptions*, George Braziller, New York, 1997, p.68

(35) 前掲 註(31), p.225

(36) 前掲 註(2), Wildenstein, I p.426, lettre 45, fin déc. 1868-début jan. 1869

(37) 高橋美彌子「地上の樂園への道：『絞首台のうえのカササギ』をめぐって」『ブリューゲルの世界』図録、東武美術館, 1995, pp.230-245



図22 モネ『サン=タドレのテラス』1867年
ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵

ながら描いた作品と比較すると、《かささぎ》の写実的描写においては、西洋と東洋の要素がいまだ拮抗しつつ均衡を保っている。

冬景色という主題が前衛的な画家たちによって新しい発見を担う器として選択され、世代ごとに段階的に展開してきたことを辿ってきた。冬という季節を受容する土壤が近代フランス絵画に少しずつ育まれていき、当時の絵画様式の変遷を鋭敏に映す新しいジャンルとして、冬景色が成立していった。その展開と隆盛を最終的に担ったのは印象派であるが、彼らが登場する前段階の約20年前後に生まれつあった冬を描いた様々な風景画は、新しい自然観および美意識の変化を伴うものであり、それらの冬景色がもっていた意義は無視することができるほど小さなものでは決してない。

二

影の分析

冬景色がとりあげられた時、画家たちの関心の焦点となつたのは季節感や美意識の表現であり、白の表現であったが、印象派の世代にとっては、雪または霜の上に映じた陰影もまた中心をなす重要なモチーフであった。それはモネの《かささぎ》(図21)という作品についても、また《コロンブの平原、霜》(図1)についても、陰影が繊細な色彩で描かれ、さらに空間の奥行きを生み出す構造的な要素として働いていることを見れば明らかである。この2作品が制作された1860年代後

半から70年代前半にかけて、陰影の問題はモネおよび彼の周囲の前衛画家たちの関心の少なからぬ部分を占めていた。⁽³⁹⁾ 冬景色の重要性を示すと同時に、より大きな重要性を陰影表現がもっていたことを示すと思われる、次のようなエピソードがある。

1871年にパリ・コミューン禍を避けてモネとピサロがロンドンに滞在していた時、ターナーを発見したという逸話は印象派誕生の強力な要因としてしばしば語られてきた。モネがターナーの小品から靈感を得て、後の「印象、日の出」を描いたとする説さえあったほどである。⁽⁴⁰⁾ 様々に引用されるこの逸話の最も確かな出典としては、シニャックが著した『ドラクロワから新印象主義まで』(1899) があげられるだろう。該当する箇所は以下の部分である。

……ロンドンに長期滞在している間にクロード・モネとカミーユ・ピサロはターナーを発見した。2人は莊厳で夢のようなターナーの色彩に目を見張り、彼の作品を研究し、その技法を分析した。何よりもまず彼らはターナーの雪と氷の効果に衝撃を受けている。ターナーが雪の白さの感覚を巧みに表しているやり方に驚愕したのである。彼らは、さまざまな白を並置して一定の距離から眺めた時にそれまで大まかな筆遣いによる大きなタッチで平坦に塗ったシルバー・ホワイトでは得られなかつた、理想的な効果が再構成されて得られることを確かめた。⁽⁴¹⁾

同書の注釈者キャシャンによれば、このエピソードは、ピサロがシニャックと親交があった1886年頃にピサロから直接シニャックに語られた可能性が高いという。これによれば、モネとピサロはターナーの雪の白さの効果に何よりも衝撃を受けたことになるが、タッチを並置し、ある距離から眺めて効果を得るという内容は、シニャックが提唱した新印象主義の点描技法をそのまま予兆するものである。いってみればシニャックは、ピサロの体験を自らの理論にふさわしいように解釈した可能性がある。それを裏付けるかのように、ピサロ自身の言葉では、同じターナー体験は次のように述べられている。

(38) 前掲 註(2), Wildenstein, III, p.282, lettre 1276, 1 mars 1895

(39) 前掲 註(3), Rewald, p.209

(40) E. Benezit, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Tome X, 1976, p.310, "Turner"

(41) Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 1978, Paris, p.88

ターナーとコンスタブルはたしかに私たちの役に立ったが、彼らが陰の分析を理解していなかったことは間違いかなかった。ターナーにおいては陰は常に偏見にいろいろられた効果であり、穴(光の欠如⁽⁴²⁾)だった。ターナーの技法の価値は認めるが、正しいものではなかった。⁽⁴³⁾

このピサロの証言はシニャックの著書が出版された1899年以降になされたものである。つまり、ピサロはこの書物の内容を考慮した上で、ターナーの作品を分析することによって得られた、彼にとっておそらくより重要なもう一つの真実を息子リュシアンに向かって告げ直したのではないだろうか。彼の言葉は、光や色彩の輝きを表現することにおいては、ターナーやコンスタブルの先駆的功績を認めるが、陰影の分析においては彼らの未到の地点に自分たちこそが立っていたことを明言している。ピサロが同じ一つのエピソードを異なる角度から2度語ったことは、光に対してつねに副次的に扱われる影を救済しようとする意志をあらわし、そしてそれが30年後になってもなお言葉で定義されることが困難な内容を包蔵していたことを示すように思われる。

光と空気を描き、影を描かなくなつたとされる印象派が、実際には作品のなかで陰影を執拗に追求していた——この章では、1860年代半ばに遡って、光と影の認識の変化についての分析を試み、画家たちが陰影の問題と向かい合うようになった原因がどこにあるのかを究明したい。彼らがなぜ陰影表現を重視するにいたったのか、陰影への関心の発端とその推移を見てみたいと思う。

陰影のモデルニテ

言葉による絵画の批評や美術史的記述ではなおざりにされてしまいがちなことだが、光について写実的な描写を為そうとする場合には、光そのものを単独で描き出すことはできないものである。つまり、凹凸をもった対象を描くときは、必ず遮光による陰影が生じ、光を際立たせる翳りが伴う。その明暗が共存する状態を捉えてはじめて光そのものを浮き彫りにすることが可能となる。それは絵画においても文学においても、現実の視覚に忠実である限り、大きな違いはない。

(42) 穴(trou) = 「光の欠如」という解釈は『別冊みづえ60、特集ターナー』、「ターナー批評詞花選」(高階秀爾編訳) 1970, p. 91に挿る

(43) 前掲 註(41), p.88, 1903年5月8日付リュシアン宛書簡

19世紀後半に隆盛した写実主義は、絵画と文学の分野では共時性を見せて展開したが、自然主義文学の泰斗フローベールは、1864年から69年にかけて執筆した長編小説『感情教育』の中で、自然の光についての描写を随所に行っている。たとえば主人公の青年が恋慕う年上の人妻とひそかに逢瀬を重ねる場面では、次のように表している。

たいていいつも、二人は戸外の階段の上で話していた。秋に黄ばんだ木の梢が青白い空のはしまで、高低にこんもりつづいて見えていた。ある時は、彼らは並木小路のはしの、ねずみ色布をはった長椅子一つしかおいてない離れ家まで歩いていった。……そこで彼らは自分たちのこと、他人のこと、思いつくこと何でもとりどりに、さも楽しげに話しつつ時を過ごした。時には、鎧戸を洩れる光線が天井から床の敷石まで豎琴の糸のように落ち、その光の筋の中をほこりの渦が舞っていた。と、彼女は手を伸べてその光の縞を切って面白がった。——フレデリックは、そっと、その手をとって、静脈の筋や皮膚のきめ、指の形などをしみじみと見た。⁽⁴⁴⁾

この一節の中の「光の縞を切る」というように可触的といつてもよいような光の観察と表現は、鎧戸を閉め切った薄暗い空間という背景があって初めて成立する。光が主たる対象であるとしても、影という従なしには成立し得ない場面であることが理解されるだろう。なおも踏み込んでいえば、この光と影は、穏やかでささやかな2人の歓びと幸福感、それを包んでいる全体の漠然とした不安感という心理的陰翳をも象徴的に映し出している。光の美しさ(あるいは夫人の手の美しさ)を印象づける地の部分としての暗闇が非常に効果的に機能しているといえる。1860年代半ばの小説に取り込まれた光の可触性には、同時代の写実主義絵画(あるいは写真)と通底する眼差しが感じられる。

次の文章は、この文学作品と同じ頃に書かれた評論の一節だが、筆者は意識的あるいはより意図的に、光と影の可触性を観察し描写している。

馬車は、影と光が縞を作っている森の中の道を活潑

(44) フローベール『感情教育 下巻』(生島達一訳) 岩波文庫 p.54

な速歩で駆け、その運び去って行く美女たちは、小舟にでも乗っているかのように、物憂く身を横たえて、耳に入ってくる粋なお愛想をほんやりと聴きながら、散歩道の風にのんびりと身をまかせている。

毛皮やモスリンは彼女の顎までも埋め、昇降台の上にまで波のように溢れる。……背景の森は、時刻と季節によって、緑になったり、褐色になったり、強い日ざしにきらめいたり、あるいは翳ったりする。森の隅々には、秋の霧が、青い影が、黄色い光線が、薔薇色の光彩が、あるいは、ふりおろされるサーベルのように物陰を切りきざむ、細い閃光が、満ちわたる。⁽⁴⁵⁾

これはボードレールが1863年にフィガロ紙に発表した革新的な評論「現代生活の画家」の最終章「馬車」の一節である。ブローニュの森に繰り広げられた散歩の情景であるが、ボードレールの鋭敏な眼は、森の中の光と影の美しいアラベスクを素早くとらえ、光と影の色彩を交互に描写している。人々を見るよりも、背景の森に、特にその緑陰を切り裂く光線と影に、視線が注がれているように思われる。先に見たフローベールの光とよく似た可触性を感じさせる光——物陰を切り刻む細い閃光——がここでも観察されている。しかし、フローベールが光と影の主従関係を守っているのに比べて、ボードレールの描写では、光と影の主従関係が拮抗し、時に両者の関係は逆転しているかのような印象を与える。最も刹那的な要素に鋭く焦点を当て、影が与える生動感や過ぎ去りやすい瞬間の感覚を伝えてくれる。そして、きらめきと翳りにいろいろとされた中を馬車で走り抜ける男女たちが発散しているものこそ、新しいモデルニテの感覚に他ならないと告げているようである。現在性を捉えよ、という命題を掲げて、ボードレールはさまざまな主題をこの評論の全篇にわたって列挙していくが、この最終章に至って、移ろいゆく日の光と影を描いてみせた時に、後の印象派のたどるべき道をもまたはつきりと指し示したのではないだろうか。

草上の昼食

ボードレールによって「現代生活の画家」が発表された1860年代以降、画家たちは本物の光を求めて、アトリエを出

て本格的な戸外制作に取り組んでいった。写真の普及とも相俟って、外界の明暗の見え方が決してグラデーションを伴つた明から暗への漸次的な移行ではなく、明から暗への唐突な変化であることに画家たちは気付き始めた。⁽⁴⁶⁾ ロマン派以来の鬱蒼とした森林や海辺といった広大無辺の自然風景を目指すだけでなく、都会を取り巻く公園や郊外の森の散歩道のような一種の人工的戸外に、人物を配し、空気や光とともにそれらを描いた。美術史の概説においては常に光がクローズアップされているが、1860年代に若い画家たちは光とともに影を発見していた。

一般には、新しく生まれた「現代生活の画家」の筆頭としては、エドゥアル・マネをまず挙げねばならないだろう。しかし、ボードレールの「現代生活の画家」が一種の起爆剤となったモデルニテの立て役者として見なされるマネも、屋外の光と影の表現に関しては否定的であった。彼は戸外制作の価値を最初は認めようとしなかった。現代的な主題を取り上げた《テュイルリー公園の音楽会》(図23)、《草上の昼食》

(図24)には、まだ自然の陰影は表されていない。⁽⁴⁷⁾ いずれの作品もスキャンダルの種にはことかかなかったし、前者はポール・マンツによって「色彩のカリカチュア」と呼ばれたが、⁽⁴⁸⁾ マネの意図は戸外の光そのものを追求することにはなかつた。

都会風俗における自然の明暗のモデルニテを率先して表したのは、モネやルノワールら若い画家たちだった。モネがボードレールと知己を得ていたという直接的事実は今のところ確



図23 マネ 『テュイルリー公園の音楽会』 1862年 ロンドン、ナショナル・ギャラリー蔵

(45)前掲 註(6), p.383, "Le Peintre de la vie moderne, XIII' Les Voitures" 阿部訳 pp.212-213

(46)前掲 註(3), Rewald, p.209

(47)バーナード・デンヴァー『素顔の印象派』 美術出版社、1991, p.33

(48)阿部良雄、『群衆の中の芸術家』 中公文庫、1991, p. 200

かめられない。が、1859年のサロン評において、ボードレールはモネの風景画の師であったウジェーヌ・ブーダンの自然描写を絶賛している。⁽⁴⁹⁾ サロン評執筆の前後、ボードレールはオノフルールに滞在しており、その間にブーダンと接触をもった可能性が高い。同年パリでサロンを観ていたモネは、ブーダンに長い手紙を書き送って、親しくその意見を仰いでいる。⁽⁵⁰⁾ 年長の友人を通して、モネが間近にボードレールの存在を強く意識していたことはまぎ間違いないところであろう。

モネは1860年頃から本格的にパリに腰を据えて画塾に籍を置く一方で、休暇を利用してノルマンディーの地方の町に滞在し、風景を描く腕を伸ばして、1865年に風景画2点がサロン初入選を果たした。普通なら、このまま風景画家としての道を一途に突き進んだとしてもおかしくないところである。しかし、モネが次回のサロンに向けて準備したのは大作『草上の昼食』(図25)だった。この背景には無論、1863年の落選展にマネが出品して物議を醸した『草上の昼食』が若い世代の画家たちに与えた影響があった。そして、マネの作品がパリ中の耳目を集めた最大の要因が、白昼の戸外で裸婦を着衣の男性の間に座らせたという破天荒な内容に集約できるとすれば、一方、モネの制作意図は、本当の戸外に着衣の男女たちを座らせることにあった。マネとは全く異なる視点をとったところに、既に革命的英雄となっていたマネへの競争意識が推察される。結局、この野心作をモネは完成させることはできなかったが、現在残されているその断片と下絵から



図24 マネ『草上の昼食』1863年 パリ、オルセー美術館蔵

(49) 前掲 註(6), pp.325-326

(50) 前掲 註(2), Wildenstein, I p.419, lettre 1

は、生々しいほどの自然の光と影の描写が見てとれる。

一度は断念した草上の昼食であったが、モネが再度意欲を燃やし、遂に完成させたと考えられるのが、現在オルセー美術館に所蔵されている『庭の女たち』(図26)である。しかし、樹木の生い茂る庭に憩う数人の女性たちを描いたこの作品は、1867年のサロンに落選した。翌年ゾラによって書かれた作品評から、落選の理由が表現の新奇さにあったことがわかる。

昨年、彼の人物画がサロンに落選したが、それは明るい夏の衣装をまとった女性たちが庭の小道で花を摘んでいるところを描いたものである。暖まった樹木の影が小道の上や日差しを浴びたドレスの上にくっきり灰色に浮かび上がっていた。この効果というものほど奇妙なものはない。自分の時代を心底愛していないければ、こんな業を敢えてしようとはしないだろう。影と太陽の光でドレスを真っ二つに切ったり、庭師が熊手で丁寧に掃いた地面にご婦人を座らせるとは。⁽⁵¹⁾

新人画家を遠慮なくやっつける皮肉を込めた物言いをすることで、ゾラはわれ知らず、当時の保守的な人々がこの絵を見て感じたであろう違和感を吐露してしまっている。画面下



図25 モネ『草上の昼食（断片）』1865-66年
パリ、オルセー美術館蔵

(51) E. Zola, "Mon Salon IV, Les Actualistes", L'Événement illustré, 24 mai 1868, cited in Hommage à Claude Monet, Grand Palais, Paris, 1980, p.70



図26 モネ『庭の女たち』1866年 パリ、オルセー美術館蔵



図27 モネ『ルーヴル河岸』1867年 ロッテルダム、ハーグ公立美術館



図28 モネ『サン=ジェルマン=ロクセロワ』1866年 ベルリン、国立美術館蔵

の小道を横切る大きな樹陰は、座っている婦人の白いドレスの端に影を落とし、その輝くような明るい部分とのコントラストで、夏の日差しを見る者に鮮烈に感じさせる。また、右奥の後ろ姿の婦人を完全に日向に配置し、左側の二人を日陰に置くことで、自然光と陰影が人物に与える効果を表現している。ボードレールが4年前に予言したように、ここでは「光と影の縞」という刹那的な現象が作品の主題となっている。

サロンの審査員が受け入れを拒んだのも、この作品の現代的な陰影表現への無理解と見るほかはない。

1867年には、その他に、《ルーヴル河岸》(図27)、《サン=ジェルマン=ロクセロワ》(図28)、《サン=タドレスのテラス》(図22)、などの俯瞰構図を取り込んだ風景画を描いている。光と影のコントラストを自在に強調することによって、より一層生命力に富む都会的イメージを生み出すことに成功している。

社会的キアロスクーロ

影と光にいろいろとられた人物や風景が発散するモデルニテ(現代性)が、進歩的な批評家をも苛立たせる挑発的な要素となったことを見たが、影を戦略的に用いて、さらに刺激的な作品を作り出す者も現れた。「現代生活の画家」と呼ばれる

にふさわしいドガもその一人である。

《観覧席前の騎手》(図29)と《スタートの失敗》(図30)は、競馬を主題としたドガの初期の作品であるが、この2作品の制作の動機のひとつは、光をいっぱいに浴びた馬場と地面に投影された馬の影の戯れの面白さにあると思われる。

前者については、メソニ工作《ソルフェリーノの戦場におけるナポレオン三世》(1863)の馬と、北斎漫画の馬が、図像的源泉として指摘されている。⁽⁵²⁾ そして、後者については、観覧席部分の鉛筆スケッチが存在している。(図31)つまり、一見すべてが実写のように見えるこうした作品の制作に当たって、ドガは現場での写生と視覚的先例を巧みに合成してそれぞれ一枚のタブローに纏め上げていることがわかる。

(52) Degas, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 1988, pp. 124-125, 馬渕明子「葛飾北斎とシャボニスム」『北斎と葛飾派』日本の美術No.367, 至文堂, 1996, p.93



図29 ドガ「観覧席前の騎手」1866-68年
パリ、オルセー美術館蔵



図30 ドガ「スタートの失敗」1869-71年
ニューヨーク、ジョン・ホイットニー夫人蔵

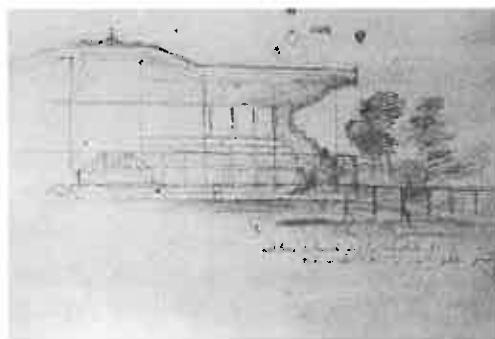


図31 ドガ「スタートの失敗」1869-71年
ニューヨーク ジョン・ホイットニー夫人蔵

従って、この2作品の光と陰影を分析する際にも、それをただ純粋な戸外制作と判断することはできない。むしろここに描かれている明瞭な影は、ドガが意図的に創作したものと見なす方が妥当であろう。

例えば《観覧席前の騎手》では、観客席と馬場を隔てる一本の細い手すりが描き込まれており、光が反射している。前述した写生の中に、ドガは「手すりの上に細い光の線」と書き入れているから、⁽⁵³⁾ このタブローにそれが活かされていることがわかる。画家は競馬場に身を置いて、光が細部に与える効果に鋭い眼差しを向けていた。一方、地面への投影の効果については、歌川広重の《名所江戸百景 猿若町よるの景》(図32)のような日本の浮世絵を参考にした可能性がある。⁽⁵⁴⁾ このように、虚構と真実を織り交ぜながら構成していったと思われるドガの作品において、影が与える印象は、まるで影が馬たちとともに動きまわり、デフォルメされた面白さを伴って、生き生きと運動感に満ち溢れているように見える。影たちは絵画の中で自律性を得、風刺的色合いまでも獲得しているといえそうである。

ところで、影のなかでも特にここに見られるような投影は、時刻や季節や天候によって左右される一過性の強い要素である。伝統的に永遠性を志向してきた西洋絵画では、投影を画面に描き込むことは避けられ、それを描いた作品はむしろ特殊な例にあたる。⁽⁵⁵⁾ 必然的に目立つだけでなく一瞬後に姿を変える不安定なものを、ドガは敢えて逆用し、躍動する馬



図32 歌川広重「名所江戸百景 猿若町よるの景」

(53) Theodore Reff, *Manet and Modern Paris*, National Gallery of Art, Washington, 1982, p.146

(54) 前掲 著(31), p224では、同作品のモネへの影響関係が指摘されている。

体や、競馬場という見世物と賭事の空間に流れる活気や興奮といったものをそこに凝縮して、鮮やかに視覚化することに成功している。

ドガが現代生活を鋭く切り取ったこの年代の作品で、同様に投影の効果と絵の内容を深くむすびつけている例は他にも見出せる。戸外の風景ではないが、《室内》(図33)、《扇子を手にしたカミュ夫人》(図34)等がそうである。前者は、別名《凌辱》とも呼ばれる謎めいた風俗画であるが、卓上のランプの灯火が部屋を照らす光源となっており、女から離れて壁際に立つ男の影が背後の扉に黒々と映じている。この作品の主題



図33 ドガ 《室内》 1868年頃
フィラデルフィア、ヘンリー・ド・マキセニー・コレクション蔵



図34 ドガ 《扇子を手にしたカミュ夫人》 1870年 ワシントン、ナショナル・ギャラリー蔵

はゾラの自然主義小説を題材にしたとも、ドガの創作であるとも諸説出されているが、少なくとも、この影の部分に男の心理的な暗部が投影され、表現されていることは確かであると思われる。また、《扇子を手にしたカミュ夫人》の方は、知人である婦人の肖像画であるが、眞のテーマはやはり陰影表現にあると見なすことができる。この画にも右奥のブロンズ像の背後に投影が付与されている。1870年のサロンに出品されたこの作品を、ドガの友人であり自然主義小説家でもあった批評家エドモン・デュランティは「薔薇色を背景にして、社会的キアロスクーロ——この画家の芸術理論をからかった、彼の友人たちによる軽い冗談——に包まれた貴婦人が影絵劇場のようにシルエットとなって浮かび上がっている」とコメントしている。⁽⁵⁵⁾ 婦人のシルエットと像の影の視覚的対比からくる妙味、空間に濃密に漂う上流階級の物憂い雰囲気を総合して、デュランティはドガの持論であるところの「社会的キアロスクーロ」という奇妙なアイディアを揶揄したのであろう。

このように人間の心の奥にある感情や、ある階級に属する人物に特有のアウラのようなものを、ドガは陰影によって表現し、目には見えない何かを、影という実体をもたない現象に託して描こうとした。印象派が登場して、光に溢れていたとされる時代だが、画家は光に対してだけ感覚が鋭くなつた訳ではなく、また目に見えるもののみを描いていた訳ではなかつたと思い直してみることもできるだろう。

自然光そのものに対する関心が最初は薄かったマネもまた、印象派の画家たちと親交を深めて、次第に実際の視覚体験に近い自然描写を行うようになっていった。そしてやはり、影を用いて複雑な表情をもつ絵画を残している。

《国旗で飾られたモニエ街》(1878) (図35)は、普仏戦争の敗戦から7年後のパリの祝祭日を描いた作品であり、満艦飾に国旗をひるがえしているはなやかな街路をやや俯瞰構図で捉えている。一見非常に明るい画面に三色旗がアクセントを添えている。が、その明るさのなかに、マネは一人の松葉杖の男の後ろ姿を描いている。おそらく普仏戦争の犠牲者であろうその男は、日射しを避けるように歩道とは反対側の木垣際を歩み、片隅に追いやられ、平和を祝う町並みと隔てられているように見える。光と影は、現実を目撃していること

(55) E. H. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery Publications, London, 1995, p.1

(56) Theodore Reff, *Degas: The Artist's Mind*, Thames and Hudson, London, 1976, p.221



図35 マネ『国旗で飾られたモニエ街』1873年
アップerville、メロン・コレクション蔵

を強く意識させると同時に、ここではその現実社会から取り残された個の孤独を浮き彫りにしている。マネは、印象派に学んだ自然の明暗を用いて、社会的陰影を二重映しにして見せたのである。

青い陰影

さまざまな陰影表現の探求が試みられ、観察が深められていく過程において、影が自律的な生命感や社会性など、目に見えない何かを表すことができるだけでなく、影そのものが美しいということに画家たちが気付いたとしても驚くにはあたるまい。一日の時刻や季節の変化によってかたちや濃淡の変化を見せる影。何よりもそれが青をはじめとするゆたかな色彩を帯びていることに彼らは魅せられていった。

たとえばセザンヌは、南仏からピサロに宛てた手紙で「ここでは太陽の日差しがあまりにも強烈なので、ものの影が黒と白だけでなく青や赤、茶、紫に見える。」と書いている。⁽⁵⁷⁾またマネは友人ブルーストと歩いている時に杉の木を見て「あの樹の皮を見たまえ。影が紫がかかった青い調子をしているのがわかるかい？」と言ったという。⁽⁵⁸⁾

青い影とは、補色を呼び求める網膜の生理的法則によって物体の影が色彩を帯びて見えるものだが、とりわけ他の色彩の反射光が影響しない白い面(白壁や雪など)に日光が当たっている時、黄色の補色としての青紫色の影が生じる。古くはダヴィンチの時代から観察されていたが、この現象に生理的

原理と心理的原理から深い洞察と意味づけを行ったのはゲーテである。⁽⁵⁹⁾

影の色彩を扱う上で重要なことは、それがつねに自然を見る喜びに伴われていることだ。ゲーテは反ニュートンの姿勢を貫き、経験にもとづいて、独自の色彩論を打ち立てた。青い影に関するかぎり、印象派の画家たちが机上の実験理論であるニュートン光学よりも、自然観察を重視するゲーテの色彩論に近い立場をとったことは、上述のセザンヌやマネの言葉からも明らかであろう。モネも、晩年「ゲーテの教訓にならって自然の教えと調和して制作し、生きていくという運命以外のものを願いはしない」⁽⁶⁰⁾と述べており、両者の自然観の親近性を類推することが可能である。ニュートンの光学理論やシュヴァルールによる「色彩の同時対照の法則」を印象派が知らなかった筈はないとするのが今日の見方であるが、⁽⁶¹⁾彼らが自分の体験として影の色彩を自然の中に「発見」し、作品に描き入れたという素朴な事実もまた真実であろう。

そのような自然の観察から得た新しい美の発見としての青い陰影を踏まえて、再び、モネが1873年に描いた《コロンブの平原、霜》(図1)に目を向けることにしよう。この作品は制作直後にデュラン＝リュエルによって買い取られた記録があるため、⁽⁶²⁾コローを思わせる全体の穏やかな作風が当時から愛好家に受け入れられていたと考えられる。しかし、画中に目立つように描かれた青紫色の影は、仮にこの作品が展覧会に出品されていたとしたら、おそらく批判的となり、揶揄の対象となり得たことが想像されるものである。

同年にピサロが制作し、1874年の第1回印象派グループ展に出品した《白い霜》(図36)という作品があるが、題名の通り、早朝の地面におりた白い霜に樹木の影が青く映している。これについて、ルイ＝ルロワは有名なシャリビアリ紙掲載の展覧会評で、畠の畝を大まかなタッチで描いた荒唐無稽な風景画に「頭もなければしっぽもない」と酷評し、また別の批評家は「われわれには見えない樹木の影を描き込んだ」と指摘した。⁽⁶³⁾画家が肝心のモチーフを画面の外に追いやってしまい、影のみを重要な主題として扱ったことに、批評家が不満を感じている様子が窺える。また、テーマを主客転倒させた作品を成立させた、ピサロとモネの試みの大胆さも等しく推察されるのである。モチーフを隠し、色彩を与え、彼らが

(57) David Bomford, et.al., *Art in the making: Impressionism*, The National Gallery, London, 1991, p.25

(58) 前掲 註(57), p.86

(59) ゲーテ『自然と象徴—自然科学論集一』高橋義人編訳 富山房百科文庫, 1984, pp. 293-294, 「色彩論」教示篇75, 76

(60) 前掲 註(30), p.406

(61) Martin Kemp, *The Science of Art*, Yale University Press, New Haven, 1990, p.310

(62) 前掲 註(2), Wildenstein, p.63

(63) *The New Painting: Impressionism 1874-1886, Documentation*, Volume I, 1996, p.16 J. Castagnary, "Exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes", Le Siècle, 29 April, 1874



図36 ピサロ「霜」1873年 パリ、オルセー美術館蔵

影の探求にここまでこだわった意味はどこにあったのだろうか。

既に述べたように、影が青く見えることはルネサンス期より観察されていたが、画家によってそれが作品に実際に描かれたのは19世紀後半の印象主義がほぼ最初の例である。それ以前は、固有色の周囲に現れる「色の幽霊」として排除され続けてきた色彩の幻影であった。⁽⁶⁴⁾ その幻影に、印象派が新しい生命を吹き込んだのである。青い影を主題とする挑戦的な作品には、一瞬ごとに現れては消え去るゆたかな色彩を自然の奥に見出し、描くことによって、そこに開示されている「目に見えない何か」を表現したいという彼らの切望が込められているようである。

そして、これはまだ仮説にすぎないが、印象派が見出した青紫色という色彩は、陰影を表すのみにとどまらず、画面全体を覆う主調色へと大きく膨らんで展開していったのではないかと筆者は考えている。モネは、1881年に「私は遂に空気の本当の色彩を見出した。それは紫色だ。新鮮な空気は紫色をしている。それを見出した！……今から3年後には全世界が紫色になるだろう」⁽⁶⁵⁾ と語っている。見えざるものを見たいと欲したモネの探求から次のような見方が許されるのではないだろうか。ユイスマンスが「藍狂い」と呼んだ、従来の色彩感覚を覆すような青や紫の氾濫する風景画は、青い陰影の延長線上に見出されることになる、と。⁽⁶⁶⁾

むすびにかえて

印象派の発展史に長く一つのものとして組み込まれてきた「冬の陰影」という主題を、それぞれに展開のプロセスを有した「冬景色」と「陰影」という二つの主題に分けて読み解く試みを、ここまで順々に行ってきた。冬景色という比較的新しい主題については、一応の発展段階を確認し得た。他方、西洋絵画の中でも長く複雑な成り立ちをもった陰影という主題に関しては、具体的な切り口として印象主義による陰影変革を中心に見てきたが、その前後の時代の絵画全体の流れにおいてさらに広く作品を分析する必要があることを改めて感じた。今後の研究に向けての一つの課題としておきたいと思う。

最後にモネの陰影観について触れておきたい。モネは終生、絵画理論を忌み嫌っていたといわれるが、ある機会に、影に関する美学を含んだ自分の考えを述べている。それは「影によって存在を、部分によって全体を表す」というものである。⁽⁶⁷⁾ そのきっかけは、モネの睡蓮連作の水面への反映を見て、ある批評家がプラトンの洞窟の寓意に譬えたことに端を発している。睡蓮の反映像を現実から遊離した虚像のように評されたことに対して、モネは「……私が得ているゆたかさは自然という私の靈感の源から来ている。……もし、私の絵画が何から影響を受けているかをどうしても知りたければ、昔の日本人を選んでください。彼らの洗練された趣味はつねに私に訴えるものがありました。そして彼らの美学の正しさを私は認めています。つまり、影によって存在を表し、部分によって全体を表すというものです……」⁽⁶⁸⁾ と反論したという。この言葉は、モネにとって、影は対象を暗示するための重要な装置であり、自然を反映しつつ、視覚的な印象を超えて奥行きの深い自然観を画面にあらわすための根源的な要素だったことを意味しているのではないだろうか。そう考えてみると、モネの比較的初期の作品に現れた淡く青い陰影には、彼がその後すすもうとしていた方向への予感が、すでに静かに湛えられていると思われてならない。

(64) 前掲 註(34), p.214 "Gespenstfarben, or 'ghost colors'"
(65) 前掲 註(61), p.31, J. Clartie, *La vie à Paris* 1881, Paris, 1881, p. 266

(66) 「藍狂い」については前掲 註(25)「第5章 2 藍狂い症候群」pp. 239-250／大島清次『ジャポニズム』「「藍狂い」の画家たち」pp.127-136 を参照のこと。

(67) Charles Stuckey, *Monet: Waterlilies*, New York, 1991, p.18, Roger-Marx, "Les 'Nympheâ' de M. Claude Monet," *Gazette des Beaux-Arts*, series 4, vol.1, June 1909, pp. 527-528, モネの言葉については高階秀爾「空から降る枝——「枝垂れモチーフ論」」『美術史論叢5』1989を参考にさせて頂いた。

(68) 前掲 註(67)