

美術館探訪

倉橋重史

要旨

この研究ノートは絵画社会学の研究の資料となる絵画を北米の美術館で鑑賞し、そのいくつかについて社会的な視点から説明したものである。膨大な絵画に言及することは不可能なので、3つの美術館に限り、しかもそれぞれの館から2点に絞って説明した。取り上げた絵画は G. Caillebotte-Paris, a Rainy Day, V. van Goch-Bedroom at Arles, J. B. C. Corot-Turn in the Road, J. S. Sargent -The Old Chair, C. Monet-Poplars, J. Vermeer-Young Woman with a Water Jug の6点である。

キーワード 画家、登場人物、構図、色彩、光

1999年8月5日より16日まで、「絵画社会学の研究」のために、北米のシカゴ美術館、ボストンのボストン美術館、イサベラ・シュティワート・ガードナー美術館、ハーヴァード大学のサックラ美術館、フォッグ美術館、ニューヨークのメトロポリタン美術館、グッゲンハイム美術館、近代美術館などを訪問し名画を鑑賞する機会を得た。ここではシカゴ美術館、ボストン美術館、メトロポリタン美術館の3館にかぎり、さらにそれぞれの館で2点に限定して絵画社会学的に見た印象を述べてみたい。

1

シカゴ美術館では多くの名画に出会うことができた。その中からカイユボット (G. Caillebotte 1848-1894) の「パリ・雨の日」(1876-77 212.2×276.2cm) (*Master Paintings in The Art Institute of Chicago*, selected by J. N. Wood, Director and K. C. Lee, Deputy Director) では、題名は Paris, a



「パリ・雨の日」

Rainy Day であるが、小学館の『世界美術大全集』では Rue de Paris, temps de pluie「パリの通り・雨」となっている）を取り上げたい。その理由はこの絵が市民の日常的な生活を描いているからである。第二の理由は屋外の市民生活を描いている点である。第三は相合傘の男女を中心に描いているためである。この絵は19世紀後半のパリ市民の生活がどのようなものであったかを、さり気なく表現している。一般的には雨の中の外出は億劫になるはずであるが、それにもかかわらず絵に登場する人物は20数名を数えることができる。

場所はサン・ラザール駅の北側のロータリーである。ある人は駅の南西のロータリーではないかというが、『世界美術大全集』の解説では前者であると記している。駅の近くなので汽車に乗るための人々か、送迎に出掛けたり、帰ってきた人々の姿であろうと想像できる。後者の場所であると想定すれば、描かれた人々はオペラ座や百貨店に近いので観劇かショッピングに出掛ける人々と考えることもできる。シカゴ美術館にはその同じサン・ラザール駅の構内に到着した列車を描いたモネの絵画（1877年）がある。

さてこの絵が興味を抱かせるのは人物である。それらの人々のなかで特に目

を引くのは右側の舗道にいる3名である。その内の二人は先に挙げた男女である。相合傘であり、女性が男性の腕に手をかけている様子からすれば、夫婦か恋人かあるいは親しい間柄の男女であろう。そしてわれわれの目を引くのは二人はともに進行方向の右の方、つまり画面では左側を見ている。二人共何かに関心があってそちらを注目している。われわれ鑑賞者にとって、二人の関心事は何であるかが気になる。つまり鑑賞者の関心を画面の登場者たちが作り出しているのである。それが画家の意図であるかもしれない。

残る一人は背を見せてその二人とすれ違っている。舗道は三人が居並ぶと狭い。しかも傘をさしているのであるから、鑑賞者は余計にその狭さを意識するのである。それに加えて先の二人の男女は視線を対向者には向けていない。画家はその距離間を二人の男女の舗道にはまだ余裕があるのに、後姿の男の方は舗道の建物に接近する形で歩いている姿で描いている。その後姿の人物は相合傘の相手に当たらぬように傘を少し斜めに傾むかせている。画家カイユボットは他人が何をやる人か知らないという都市の生活者としての様子と歩行者の意識をだぶらせて、歩行者の相互の関係を見事に描いている。

この三人の人物の斜め後に道を横切る三人の男たちがいる。一人は画面の中央に描かれ、後の二人は左端に後れて歩んでいる。彼らの背後に見える左の建物の前には車輪が見える。馬車であるが馬の姿はない。先に挙げた三人が一番手前の人物像であり、今述べた三人が手前の中間の群像であると見るなら、それより背後に多数の群像としてとらえることができる。それは画家にとっても不特定多数の人々であり、鑑賞者にとっても間接的な群衆にすぎない。一人は馬にのっている。

画面に登場するすべての人々は同じ降雨という条件のもとで街を行き交っており、そのほとんどが傘をさしている。道の表面は濡れている。けれども今は小降りである。手前の人々の服装を見るとコートや羽織っており、初秋なのかもしれない。雨に濡れても外出しなけれならぬ何かの用事があるのであろう。

だがこの作品からは登場人物が何の目的で行き交っているのかは教えてくれない。人々は群衆にすぎない。雨のなかを足早に歩く人々もおり、それほど急ぐ様子に見えない人々もいる。前者の人々は何らかの目的をもっているから急いでいるのか、あるいは雨降りだから濡れまいとして急いでいるのであろう。

歩く方向は当然それぞれ異なる。左から右に、逆の方向に歩く人々、此方から彼方に、また彼方から此方に向かう人々がいる。人はそれぞれの目的をもって前後左右に歩き、あるいは無目的に彷徨するのである。人間とはそのような動物であることを街のスナップ写真のように画家は描いたのである。

カイユボットという画家を知ったのはオルセー美術館で「床削り」(1875年)を見た時である。激しい労働をする人の姿を描いたもので、労働者に関心をもった社会派とでもいえる画家であると思った。しかし「ヨーロッパ橋」(1876年)を見たとき画家は市街風景を好んで描く人であると思うようになった。この「ヨーロッパ橋」は今とりあげている絵に近い場所に架かっている陸橋であり、その絵についてはかつて触れたことがあるが、今回のシカゴ美術館の「パリの通り・雨の日」は市街風景を描く画家であるという感をさらに強めた。ではなぜ彼は市街、そこにいる人々を描いたのか。

当時はこの辺りはまだ開発されて間もない時期で、都市化が進行中の時代であった。都市に来る人々が次第に増え、交通手段を利用する人々も多くなり、移動が盛んに行なわれた時であった。働くために人々は街に出た。また余暇があれば人々は街に出かけた。そのような都市の群衆に注目したのがル・ボンであった。村落における人々の集合は、祭りなど特定の期間に限られ、非日常的であり恒常的ではないが、都市における人々の集合は時期を問わず日常的であり恒常的である。ル・ボンは『群衆の心理学』において群衆が個人とは異なる新しい性質をもっていることに気が付いた。個人であれば冷静で理性的な判断と行動がみられるが、群衆には盲目的で非合理的、非理性的な判断を行ないそれに従って行動するという特徴があるとみて、そこに支配するのが群衆心理(l'ame des foules)であると考えたのである。家族をはじめ集落、氏族、部族など定型的な集団や人々の集合に関して以前から注目されていたが、未定型な人々の集合について関心を抱き、そこに個人には見えない感情的、無意識的な側面に注目したのがル・ボンであった。たしかに近代化、都市化現象の一つの現象として群衆の様子に関心をいだいたことは彼の社会心理学的な研究の意義として大きい。だが群衆はカイユボットの描いたように、非合理的でも、感情的、盲目的でもない。日常的な空間としての都市の住まい、移動する姿、日常の生活のなかに群衆を見たのがカイユボットであったといえよう。彼のこの絵

の中に静かに、あるいは動的に生活する群衆を再発見することができる。

この美術館で取り上げたい絵画はスーラの有名な点描画「グラン・ジャット島の日曜日の午後」をはじめ、セザンヌの「籠の林檎」、ロートレックの「ムランルーシュにて」など山積しているが、それらのなかからもう一点だけを挙げるなら、ゴッホの「アルルでの寝室」(Bedroom at Arles 1888年 73.6×92.3cm)がある。これと同じ絵のヴァージョンはオルセー美術館にあり、アムステルダムのゴッホ美術館にもある。アムステルダムの絵画がアルル時代のものでオルセーとシカゴのそれらはサン・レミ時代の模写といわれている。三者とも構図も色もほとんど同じで似ているが、当然微妙に異なっており、それぞれ独自の寝室風景を醸し出している。

最初画集でこの絵を見たとき、なぜ画家は自分の寝室を描いたのかという疑問をもった。アムステルダムとオルセーで鑑賞したときはなぜこのように明るい黄色を用いて寝室を描いたのかと思った。そして今回シカゴ美術館で見たときはこの絵から彼の人間関係と病気のことを考えていた。

ゴッホはなぜ自分の寝室を描いたのであろうか。寝室は私的な空間であり、



「アルルでの寝室」

公開するものではない。そのように考えるのは私の個人的な判断であろうか。だが一般的にそのように考えるのが普通ではなからうか。寝室はあくまでも私的で他人には隠すべき秘密の空間である。自分のやすらぎの空間であり、夫婦の空間である。だが家族はもちろん親しい友人には必ずしも非公開ではない。

ゴッホの生涯とその業績に関しては多くの解説がなされているが、彼は恋愛問題などで故郷にいられず、1886年33才の時パリに出た。だが大都会パリの生活と、そこでの画家たちとの人間関係は、田舎育ちの彼にとって必ずしも好ましいものではなかった。彼はパリの生活に適應できず、やがて精神的に不安定になり、大都会が嫌悪すべきものになっていった。このような憂鬱なパリから逃避して、光あふれる南仏のアルルに移住したのは1888年の3月であった。

彼はそこで黄色い家を借り、それを芸術家たちの家にしようと考えた。いわば芸術家共同体を作ろうと考えたのである。その理想郷を実現するために、信頼し、その期待に応えてくれる友人ゴーギャンとの共同生活を考えたのである。彼は客間にそれなりの調度品を整え、自分の寝室に簡素で質素なものを入れて、ユートピアとなる共同体の実現を夢みたのである。そのことをゴーギャンに伝えるために彼は自分の寝室を描いたのである。寝室というもっともプライベートな空間を友人に披瀝することによって彼の心底を語り、心情を見せようとしたと考えることができるであろう。

ではゴッホは私的な空間である寝室をなぜ黄色の色彩を用いて表現しようとしたのか。絵画論や色彩論の立場からはその説明がなされている。オランダにおけるゴッホの絵は重苦しい彼の心情を表すかのように暗い色調であるが、アルル時代に描いた絵画は主として黄色であるという説明がこれである。前者の絵画の例として「田舎道」(1882年)をはじめ、「鋤夫の妻たち」(1882年)、「ジャガ芋を食べる人」(1885年)などを挙げるができる。これに対して後者の例として黄金色の麦畑を描いた「ラ・クロワの収穫風景」(1888年)、「種まく人」(1888年)、「ひまわり」(1888年)、「ゴッホの椅子」(1889年)などを挙げるができる。彼は太陽のもとで生きる喜び、精神的な高揚、交友関係の期待感などを黄色という色彩表現したと考えられる。黄色はもっとも目立つ色である。このことを光学的に証明するのが次の説明である。「私たちの目が黄色と感じる光の波長はほぼ550～590ナノメートルの範囲に入るが——赤と緑

に二つの光に対する感度の和がこの波長範囲で全体的にみて最も強くなっている」,「太陽から地球に送り届けられる光の中で最も強い波長帯は黄色のところにある」(桜井邦朋『自然の中の光と色』中公新書 18-9頁 1991年)。それは黄色がわれわれの目によく感じる色であるということを裏付ける。黄色に着色したものを登校下校時の児童や道路工事に従事する人々が着用しているのはその故である。また黄色は自己の存在をアピールするには格好の色彩であるともいえる。ゴッホは自己の存在感をアピールするためにこの色を用いたということもできよう。彼の心的状態は躁的であったという医学的意見はそれを説明するであろう。

たしかにこれらの絵に用いられた黄色は自然の太陽のもとに輝く戸外の風景を現わすのに適している。彼は寝室の窓の外も黄緑色で表現しているが、寝室という家の中で特に私的な空間を、また寝室にあるベッドや枕、二脚の椅子などの調度品を黄色で表現するという事は穏やかでない。それは彼の特異な心的状態の表現と考える以外に考えられない。一般的には寝室は安眠するために刺激的な色彩を用いない場所である。寝室が安眠のための空間であり、精神の安定のための場所であるならば、色彩は穏やかで刺激的でないものを用いるのが普通である。なのにゴッホは寝室を明るい黄色で表現しようとした。それはその空間までが彼にとって精神的に高揚したエネルギーを充滿した空間であることを物語っている。したがってそのことは彼の精神状態が一般人に比べて異なっていることを示していることを考えさせる。

また彼はそのような黄色という色彩を用いて寝室を描くことによって自分の緊張を表現するしかなかったと考えることができる。つまりは彼はわれわれが精神の安定を求め、身体を休ませ、疲労を回復するために用いる寝室という空間さえも、精神の高揚と緊張の場としか考えることができなかつたのであろう。それは普通の人間にとっては異常な状態であり、病的であるが、彼にとってはそれが正常であったのかもしれない。

寝室を黄色で描くということの背景にはゴーギャンとの交流に関係がある。両者の交流についてゴッホに関する研究者は指摘する。ゴッホはアルルで孤独に悩みはじめ、先に触れたように、芸術家のアトリエ、共同体を考えはじめた。弟テオにこのことを話し、ゴーギャンに対して先に触れた共同生活を呼び掛け、

熱心に勧誘した。彼はゴーギャンの絵画に対して畏敬の念を抱いていたからである。だがゴーギャンはその勧誘になかなかのらない。ゴッホの期待に反してゴーギャンが来そうにないので彼は度々手紙をだしている。期待とそれがなかなか実現しないことにゴッホは焦り悩む。彼がやってきて気に入らぬと困るので、家具や寝台を整えて待つようになる。そのいじらしいほどの期待感、焦燥感、あるいは熱狂的な熱望が寝室の絵につながっているのではないだろうか。寝室を描くことはゴッホのジレンマ、熱狂的な期待感の表現であり、また期待と絶望との間をうめるための手段であったと考えることができる。あるいはそれを描くという行為によってフラストレーションを解消させ、低下させようとしたのであろう。彼はそれを黄色で表現することによって自己の高まっていく期待感を表現し、夢の実現を希求したのであろう。ゴッホは寝室だけでなく、ゴーギャンが座る椅子を描くことによってその気持ちを現そうとしたのである。

その期待は実現した。ゴーギャンがアルルにやってきたのである。彼らは共同生活を始めそれが2月間続いた。だが両者は性格上からも絵画のことにしても意見が合わなかった。二人の仲たがいはゴッホの剃刀によるゴーギャンへの襲撃になり、やがてゴッホ自身の耳切り事件とエスカレートするのである。

2

ボストン美術館は懐かしい美術館である。20年前、科学技術の社会学的研究を目的としてMITのCIS (Center for International Studies) にいたとき、日曜日に、地下鉄のケンモア駅の近くにあった下宿から、バック・ベイ・フェンズ (池) のある公園を横切ってこのMuseum of Fine Arts, Bostonを度々訪ねた。それが縁になって絵画の社会学的研究を開始することができたといえるからである。

今回も多くの名画に再会することができた。ここではコロー (1796-1875) の作品を取り上げてみたい。この美術館にはコローの作品がいくつか展示されている。そのなかには肖像画もあるが風景画に注目したい。コローの風景画は若い時のものから晩年のものまで多く展示されている。そのなかで以前から好きなのは「曲がり道」(Turn in the Road 1868-70年 62.5×48.0cm Mu-

seum of Fine Arts, Boston) という晩年のものである。何度見ても飽きない、というよりもますます好きになる絵である。

その絵は高く木々がそびえる林のなかの道が向こうに曲がっている風景である。深い森のなかの曲がり道ではない。木々が鬱蒼と茂ってもいない。木々の梢から空がよく見える。近くに村があるのであろう。道が曲がる手前には四人の人物が描かれている。一人は左で木の枝などを集めているのか、道より林に入ったところにいる。二人は道端



「曲がり道」

にたたずんでいる。二人の女性が話している。二人の内の一人は老婆か、足の悪い人であろうか、杖をついて話し込んでいる。その相手はすこし背の高い女性で、幼子を抱いている。何れも村人達であろう。残る一人は道が曲がった先に馬に乗った人の姿として描かれている。旅人なのか、村人なのかかわからないが、馬を使うからには何か特別の用事か、急ぎの用ができたのかもしれない。どのような用事なのだろうか。その馬上の男は話し込んでいる女性達と比べれば村人でなく余所者かもしれない。あるいは公的な役目になった人なのかもしれない。このようにこの絵はさまざまなことを想像させてくれる。この絵はそのようなことを連想させる舞台である。この一枚の絵から小説が生まれるかもしれないし、それは小説の挿し絵としても十分通用する。

もし登場人物が描かれていなかったらそれは自然の林の景色を描いた風景画

にすぎないであろう。だがコローはそこに村人たちと馬上の人を描いた。そのことにより一枚の風景画は単なる自然を描写した風景画ではなくなった。そこからドラマが展開する。鑑賞者は自由にそのドラマを作ることができる。二人の女性は四方山話をしているのであろう。だがひょっとして彼女らは何か重要なことを話しているのかもしれない。馬に乗る人は村や近所に起きた重大事件を知らせるために駆けつけているのかもしれない。そのように思うと林の中で作業していたと考えていた女性も身を乗り出して道の方に進もうとしているようにとれる。

このようにこの絵の前に立つときさまざまな連想にふけることができる。それはいわば連歌の展開のようである。すばらしい連歌は先の句に続く句の不即不離な続き具合と展開がおもしろい。そしてそれぞれの句が連歌全体をもり立てていく。それと同様に、コローのこの絵は林の木々の佇まいと人々が相互の呼応してドラマが展開する場を提供してくれている。

コローはパリの裕福な家庭に生まれた。父母ともに商売に忙しく田舎に里子に出された。つまり都会生まれの田舎育ちである。幼いときのこの経験は三つ子の魂の例えのように、彼の目を自然に向かさせた。ルソーの自然崇拜論を崇拝する父の友人の家に下宿したことは、若い彼の自然観の形成に影響を与える。また嫁いでいた娘の急逝にショックを受けた父はパリから15キロほどの地に別荘をたて、彼が画業に専念することを許す。そこでコローは商売を継ぐことなく思う存分に自然の風景を描くことができるようになった。

ボストン滞在中、友人とともにゾロー (H. D. Thoreau) の『森の生活』の舞台になったウオーデンの森と池 (Warden Pond) を訪ねたが、パリとボストンの近郊という違いを超えてそこに美しい自然環境を再発見することができた。ただシウオーデンの森はそれを守ろうとする人々の意志と行動力によって支えられているのである。

コローが若い頃描いた風景画、「ローマの聖バルトロメオ島」(1827年頃) がこの館に展示されているが、その絵は最初のイタリア旅行のときの絵で、明確な線と豊かな色彩で、城の建築物とチベル河の佇まいを描いていて、先に言及した林の風景画とはかなり異なっている。若い頃の風景画はリアルであるが、歳をとるとともにその固さはとれ、抒情性に富んだ絵画に変わっていったので

ある。

ボストン美術館では6月27日から9月26日まで「サージェント展」(John Singer Sargent 1856-1925)が開かれており、彼の多くの作品を鑑賞することができた。サージェントという画家については恥ずかしいことに予備知識は皆無であった。小学館の『世界美術大全集』には彼のことについて「アメリカの世紀末美術」のなかでマッキムが1887年に完成した公共図書館に大規模な壁画を設置することを考え、3人の画家に依頼する」その一人にサージェントの名前を出しており、彼の「抑圧者の軛の下のイスラエルの子供たち」の絵画の白黒の写真を掲げている(284-85頁)。

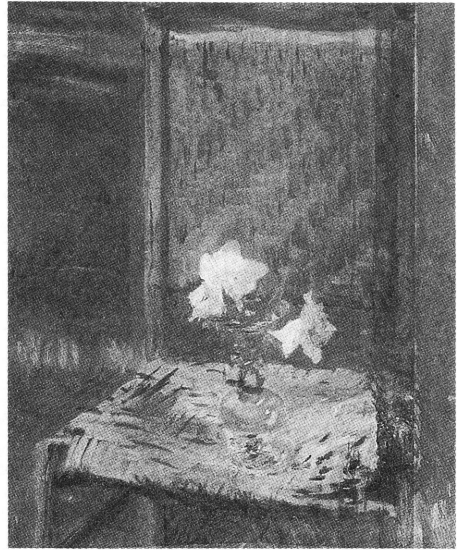
知人が手紙で彼の展覧会の予約券(8月8日午前10時から分)を購入できたからぜひ鑑賞してはどうかと誘ってくれた。その好意によって今回十分鑑賞することができた。未知の画家であったから興味深かった。彼は19世紀後半から20世紀初頭の時期におけるアメリカで最もすぐれた画家の一人であることがわかった。

彼はアメリカ人を両親としてフィレンツェに生まれ、パリに出て肖像画家デュランのアトリエに入門し、国立美術学校で画業に励んだ。17世紀の巨匠ヴェラスケス、ルーベンス、ファン・ダイクの伝統を受け継ぎ、過去の絵画の上に自己のスタイルを構築させていった。1884年以降はロンドンで制作し、ボストンにおいても活動した。彼の風景画は印象主義的な手法で描かれている。ジャンルは人物画(ポートレート)、風景画、装飾画、静物画などであり、水彩画もよくした。アメリカの水彩画の画家として有名なのはW. ホーマーであるが、彼と並んでサージェントも水彩画の画家の一人として数えられている。

肖像画としては「マダムX(ゴートロー夫人)」をはじめ「エル・ハレーオ」、「ウインダム姉妹」、「カーネーション・ユリ・バラ」などの傑作がある。風景画として目にとまったのは初期のもので「ヴェニス、曇り」、「ホーム・フィールド」、水彩画の「図書館(サンソヴィアーナ)」、「大運河」などがあるが、とくに印象に残ったのは「バラ」や、「古い椅子」、「ポピー」などの静物画である。ここでは「古い椅子」(The Old Chair 1886年頃 67.3×55.9cm John Singer Sargent, adited by E. Kilmurray and R. Ormond, 1999)を取り上げ

たい。

彼はこの絵で、草が生える庭のなかに古い椅子が置いてあり、その上にガラス壘に生けたバラを描いている。椅子の腰掛ける部分と背もたれの部分は藺草で編んである。そして座る部分の一部はすり切れており、もう椅子としては使用できないようである。だがこのように古くて座ることができない椅子に壘をおきバラを活けることはできる。廃物利用であるが、風流でもある。この絵を眺めていると妙に高齢社会における老人の姿



「古い椅子」

とダブってしまった。高齢者はこの絵の椅子のような姿になるが、それを廃品のように扱うのではなく、そのうえに花を飾って楽しむ余裕が必要ではないかと思ったからである。それは自分の年令を考えてのことであるが、私的なことよりも社会がそのような高齢者に対して配慮することが必要になってくるであろう。福祉社会の一面をこの絵は示唆しているように思えたのである。歳をとって社会に貢献できなくなった老人がそのまま埋もれてしまうのではなく、人間として再評価され再び貢献できる機会を多く作りたいものである。

もちろん画家サージェントはそのような思いでこの絵を描いたのではないであろう。しかしこの絵からは以上のような思いが伝わってくるから妙である。この絵画の構図は落ち着いた。画面の天と地に椅子が描かれている。椅子はほんの少し斜めに置かれている。椅子の背もたれの空間が画面の大半を占めているが、座る面に透明なガラス壘が置かれており、背もたれと座る部分とが直角に交わっている幾何学的な鋭さを和らげている。座る部分の角の藺草がほぐれていることもそれを印象づける。ガラス壘は瓢箪型で中央部が膨れており上は壘の口には底に細くなってつながっている。戸外に置いてある椅子であるから陽光をうけて座る部分は明るい。そしてその光が壘に当たって輝いて

いる。曇口にはうすいピンク色と黄色いバラがさしてある。

それにしてもバラの花瓶を壊れかかった椅子の上に置くということ、しかもそれを絵にするという目的は何であるのか。美しく可憐に咲くバラを置く適当な場所はどこでもあるはずである。玄関や客間、書斎などはバラを飾るのに適した場所であろう。来客の目を楽しませる場所はこのような屋外ではない。ましてや壊れかかった椅子の上ではない。だが彼はあえて壊れかかった椅子の上に置いた花瓶にそれを活けたのである。活けるというよりバラをさしてその存在をアピールしたのである。そのことによってバラの可憐な姿と色が古びた椅子を生き返らせている。そのように見れば、この絵は椅子の復活であり、バラの再生を物語るものといえよう。そして見る人々にさわやかさを送り、安らぎを与え感じさせるものであるといえる。

なお特別展には数多くの名作が展示されていたが、いずれも印象に残るものであった。この特別展を鑑賞することができたことに感謝しながら館を去った。その時、私の絵画社会学の研究では主として西欧の絵画を取り扱っており、それに比べるとアメリカ絵画に対する関心が欠けていたことを恥じた。今後はアメリカの絵画する関心を強くもち、研究する必要性を痛感した。

4 ニューヨーク、メトロポリタン美術館

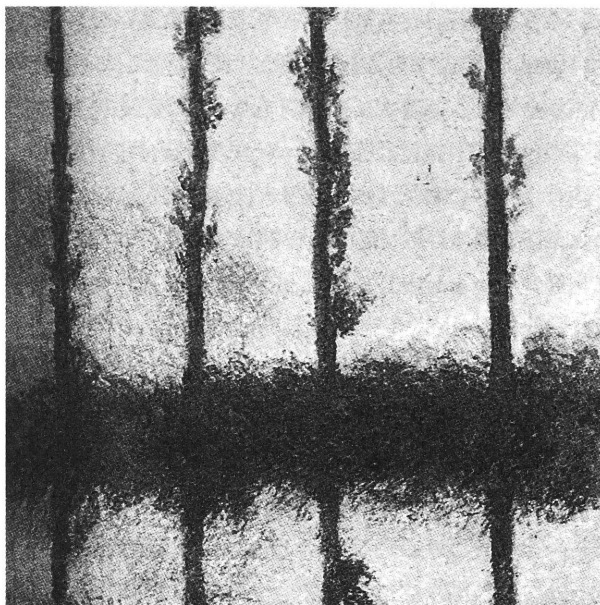
この美術館も20年振りの再訪である。以前鑑賞した多くの絵画に再会することができた。その中には忘れかけている作品もあった。今回はそれらを思い出しながら時間をかけて鑑賞できた。フラゴナールの「ラブ・レター」やコロアの「手紙」、ドーミエの「三等車の乗客」、クールベの「オウムをもつ女」、セザンヌの「カルタ遊びをする人たち」などの名作である。

それらについては機会があれば取り上げたいが、ここではモネの「ポプラ」(1891年 Poplas 81.9×81.6cm The Metropolitan Museum of Art) に注目したい。

この絵はずっと以前から関心のあったものである。4本のポプラが並んでたっている何の変哲もない絵である。構図としても単純であり簡単に描けるような気がする絵である。だがこれは印象に残る絵である。初めて見たのはずっと前

であったが、彼の「つみわら」の絵画とともに忘れることができないものの部類に属している。

なぜ印象に残っているのかといえば、形が単純でシンプルであるからということもあるが、その色彩にある。この絵はどこにでも出くわすポプラ並木を描いている。つまり平凡な風景の一場面である。



「ポプラ」

並木に特別な意味はない。そのような平凡な景色をありのままに描いている。だが平凡なことを自然のままに描き出すことは簡単ではない。ありふれた風景を自然に描き出しているところに実は彼の非凡さがあるのであろう。

彼は1891年の夏と秋に、ジベルニーの家から1マイルほどにあるところの川岸（エプト川）にあるポプラ並木の一連の絵を描いた。1892年に彼は連作15点だけを集めて個展を開いている。彼はポプラ並木の様子を岸辺から描いたり、ボートの上から描いたりしている。この絵は後者によるものであろう。手前には等間隔に並ぶ4本のポプラが陽の光をうけている。そして風にゆれている。その光と風の有様を彼はそのまま画面に描いている。岸の草叢とその上に映える光を受けて輝く大気、そしてそれらを映し出す水面の輝きを見事に描いている。そして背後には光を浴びて燃えるような金色に輝くポプラが描かれ、そしてそれが水面に映えている。4本のポプラは現実の木であるが、背後に輝く木々は幻想的である。

この絵は空と川の水を岸が区切っているが、空と水は岸によって結ばれている。岸は両者を隔離するとともに結合させている。構図的には画面の下4分の

1あたりに描かれた横に延びる岸に茂る草叢が両者を隔離するとともに両者を結合させている。ジンメルという「橋や扉」と同様に、この絵では草叢が空と水を結合させ、分離させる役割をもっていることができる。また描かれた空の色と水面の色は等しい。もちろん空は空の色であり、水は水の色である。色調はよく似ておりながら空と水は違った色として見られる。違って見られるのは草叢があるからである。草叢は水と空の共通性を演出するとともに、同時に相違性をももたしている。この絵は草叢が生える土手の線とポプラの線が直角に交わることによって幾何学的で平面的な構図になっている。草叢は上の空と下の水面を区別し結合させるとともに、空に伸びるポプラの土壌としてポプラを支える基盤でもある。その横線の草叢と垂直に伸びるポプラはこの絵を平面的にしている。もちろん4本のポプラの木は平行線で描かれており、横の草叢とその4本のポプラの線は平板になりがちな絵を引き締めており、見る人の視線をひきつける。このような構図はたしかに幾何学的であるが、それはモンドリアンの描く抽象画の線と色のような幾何学的なものではなく、線も色彩も動いており暖かであり生きている。土手に生える草叢もポプラ並木も風にゆらめき、陽光に輝いている。また大気もゆれ水も動いている。なお背後に金色に輝く木々は平面的な画面を立体的に見せる。これ以上の描写は過剰であり、これ以下の色彩とタッチではその様子を描き出すことはできない。このポプラ並木は人によって植えられたものである。木は等間隔にならんでいる。川岸もエプト川の護岸工事によるものである。しかしこの絵からは人工の匂いがしない。大自然の一部が切り取られて描かれているにしても、それが大自然の息吹を感じさせている。鑑賞していると大自然のなかに吸い込まれるような感じがする。ここメトロポリタン美術館の一室に展示されている81.9×81.6cmのそれほど大きくない絵であるが、それは無限の空間を描いているように思われる。絵画の空間は小さい額縁にとじこめられているが、鑑賞者は光が乱舞する無限の大自然の中に飛翔することができる。モネは4本のポプラを描くことによって自然全体を描き出しているのである。

別の視点からみれば、この絵はそれを描いた画家モネの自然観を窺うことができる絵である。画家としての彼だけがとらえた自然であるが、この絵を見ることによってそのとらえ方を知ることができ、感じるすることができる。そこに絵

画を通して絵画の製作者と鑑賞者との交流が成立するのである。そしてこのような交流が成立するのは画家が描かんとした意図を鑑賞者が理解しようとするからであり、さらに画家の感性を鑑賞者は感じるからである。逆にいえば、そのような理解の共通性、感性の共有性があるからこそ、絵画は描かれ、鑑賞されるのであるといえる。発信者としてのモネは光と風の動きによってポプラ並木を描き、その行為を通じて鑑賞者に自然の見方、自然の感じ方を伝えようとしたのである。

たしかにポプラ並木自体をわれわれは現実に見ることができる。ある街の外れに連なったポプラ並木、あの川原の近くにあったポプラ並木を見る。だがモネのこの絵に描かれたポプラ並木はここに来なければ見られない。しかしそれはもう伐採されて存在しないのである。そのポプラ並木を彼はモネしか表現できない手法によって描いたのである。彼の手によらなければこのようなポプラは描かれない。練達の画家ならではといえる。もちろん彼の表現力は天才的であるが、そのように描くことができたのは彼の自然の見方、感じ方、自然観が存在するからである。彼のそのような自然についての思い、フィロソフィーをこの絵から読み取ることができる。だが理屈は要らない。なおこの絵に描かれたポプラ並木はその年の夏に伐採される予定であったが、モネはお金を支払って伐採を延期してもらって連作の作製を続けたといわれている（『世界美術大全集22 印象派時代』小学館 1993年、六人部昭典 作品解説 407頁）。私はこの絵を前にしてポプラ並木をとりまく雰囲気を感じとれたと思って立ち去った。

今一枚の絵画をあえて挙げるとフェルメールの「水差しをもつ若い女性」(Young Woman with a Water Jug 1660年頃 45.7×40.6cm *The Metropolitan Museum of Art*, 1979)がある。1997年7月フランクフルト美術館でフェルメール展があった。フェルメールの作品の展覧会はめずらしい。彼は作品を多く描いていないからである。せいぜい50点ほどといわれている。しかも現存作品は30点以下という。したがってその展覧会でも4、5点であったように覚えている。フランクフルトのシュテッデル美術館には「仕事部屋のなかの地理学者あるいは天文学者」(Ein Geograph oder Astronom in seinem Arbeitzi-

mmer ちなみに多くの画集ではこの絵の題名を地理学者とし、ルーブル美術館所蔵のを天文学者としているが、特定しかねるのでフランクフルトの題名の方が妥当と思う)が展示されており、この展覧会ではこの構図が如何に透視図法的になっているかの説明があつてなるほどと納得した。

フェルメールという人物については多くのことがわからなかったが、最近の研究でその概要が少し分かりかけたようである。それによると彼はデルフト生まれで生涯その都市から外には出なかったようである。裕福な女性と結婚し絵を描くことで家計を助ける義務がなかったから作品が少ないのであろう。画商などの商売にたづさわっていたという。しかし1672年、フランス軍のオランダ進攻によりオランダの経済活動が低下し、そのあおりで晩年は資産をなくして困窮の生活を強いられたといわれている。

かつて「窓の絵画」というテーマで、窓から入り込む淡い光に照らされた室内の様子を描いたフェルメールの絵画について触れたことがある。その時、ヴィーン美術史美術館にあるサムエル・ファン・ホーホストラートの「窓辺の老人」を最初に取り上げ、次いでフェルメールの作品「士官と笑う娘」、「手紙を読む若い女」、「紳士と葡萄酒を飲む婦人」、「真珠の首飾り」および「窓辺の女」に少し言及した(『絵画社会学素描 Ⅲ』112-114頁)。

そこではメトロポリタン美術館のこの「水差しをもつ若い女」を中心としては語らなかった。それは窓の絵画を比較するためであったからである。

この「水差しをもつ若い女」は窓に手をかけている。開けるためか閉めるためかは解らないが回転窓に指をおいている。先に挙げた絵画に描かれた人物はいずれ



「水差しをもつ若い女」

も窓から離れており、窓に触れていない。窓が開かれた絵もあり、閉じられた状態で描かれているものもあるが、この絵は窓の開閉に人物がかかわっている。その点でフェルメールの描く窓の絵にしてはめずらしい。この絵以外では窓は外光を取り入れるものとして描かれているが、この絵は窓を開閉することによって室内にいる人物が光とともに空気をとり入れ、また外の風景を眺めるという積極的な役割を果たしている。

さきに窓の絵画では窓の種類、回転する窓か両開きか、装飾の具合、ガラスの模様などに触れたが、この絵は回転窓で窓ガラスにスタンドグラスにあるような模様がある。女性の右手は窓にかかっているが、左手は水差しの把手をつかんでいる。金属製の水差しは鈍く黄色であり、その水差しは同じ金属製の同じ色の大きな皿の上にある。さらに金属の皿は花柄のついたテーブル・クロスをかけた机の上に置かれている。この女性はなぜ水差しに手を置きながら、窓の外を眺めているのであろうか。外の様子が気になるのであろうか。外の世界を気にする様子である。あるいは彼女は来客の来訪を待っているのかもしれない。来客は誰なのか。男か女か、何のためかなど次々と問いたくさせる絵である。それらの問いには画家は答えず、鑑賞者の想像に任せている。

フェルメールは窓の画家であり、窓を通した光を描いた画家であるといえよう。彼の絵は、その多くが窓の光によって写し出された室内の様子を描いたものであり、そこに居る人々と調度品の絵である。この絵もその例にもれず、室内の人物と調度品を描いている。描かれた女性は何かをしている。ミルクを注いだり、エピナムという楽器を演奏したり、葡萄酒を飲んだりする姿である。だがこの絵に限って何をしているのか解らない。

『新潮美術文庫』には「窓の外の花の鉢に水をやろうとでもしているのであろう」と説明している（黒江光彦『フェルメール』平成2年 9）。窓をあけつつ花に水をやるために水差しに手をかけている。同時進行的な動作をしている。たしかにそれはうがった見方である。花鉢が窓外に置かれていることを想像させるからである。だが彼女は窓を閉めようとしているのかもしれない。水差しは必ず花に水をやるためのものなのか。そうだとすれば室内の花瓶に水をやったあとで水差しを皿に置きつつ、窓から窓外の様子をみようとしているのかもしれない。進行形のか未来形のか完了形のかに分かれる。だが窓外に花の

鉢が描かれていないので、水やりと見るのは一つの見方にすぎないとも考えられる。ともあれこの絵では彼女が窓に手をかけつつ、水差しももっているという格好で描かれている。それは中途半端な状態である。日常生活ではこのような中途半端なことは頻繁に起きる。そのようないわば「ながら族」的な姿を描いたといえよう。

水差しを持つ女性というタイトルがつけられているから水差しに重点があると理解できるが、窓を開閉する行為が気になる鑑賞者にはまた別の解釈が成立するであろう。そこにこの絵の面白さがあるといえよう。フルメールの描く部屋は窓辺であるから明るい。そして部屋には机と椅子、壁に掛けられた絵のように見えるものなど、インテリアの品々はそれほど多くはない。女性が主でありそれらは脇役にすぎない。当時の中流階層の豊かな生活の一端をうかがうことができる絵である。インテリア、コスチュームなどで日常生活が理解できる。その点からいえばこの絵のように室内を描いた絵から市民社会の様子を窺うことができ、第一級の資料としての価値があるといえよう。書物からだけでなく絵画によって生活が理解できるのである。

ただしその道の専門家でないと解らないものもある。たとえば窓の絵画で取り上げた「手紙を読む若い女」と「真珠の首飾り」の女性は頭に被りものを付けていないが、若い未婚の女性であるからであろうか。しかし「士官と笑う娘」は顔を布で覆っている。この絵もそれ以外に登場する女性たちも被りものを付けている場合がある。室内で被りものを付けるかどうかがどのような意味をもつか解らない。既婚者と未婚者とでは付ける付けないかの違いがあったのか、あるいは地位や身分によって被りものが異なっていたのかも知れない。解るのは当時、室内でも被りものを付ける風習があったということぐらいである。コスチュームは地味である。この絵は当時の人々の室内における服装はこのようなものであったことを語ってくれている。

この報告は平成11年度科学研究費（基礎研究 C 研究課題「絵画の社会学的研究」）の助成によるものである。

参考文献

1. *Master Paintings in The Art Institution of Chicago*, Selected by J. N.

Wood and K. C. Lee 1988

2. *Illustrated Handbook Museum of Fine Arts Boston*, 1976
3. *An Illustrated Summary Catalogue European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, by A. R. Murphy 1985
4. *The Metropolitan Museum of Art Guide*, ed. K. Howard Second Edition 1994
5. *John Singer Sargent*, ed. by E. Kilmurray and R. Ormond, Museum of Fine Arts, Boston, 1999
6. H. M. Franc, *An Invitaton to See, 150 Works from The Museum of Modern Art*, New York 1992

(くらはししげふみ 佛教大学社会学部社会学科教授)