

印象派と浮世絵に見られる自然観

——モネと広重——*

武 末 祐 子

美術史上、日本とフランスの出合いといえば、ジャポニスムが浮かぶであろう。浮世絵が西洋に与えた影響は大きいですが、逆にその浮世絵には、西洋画法の影響も見られる。ここでは、19世紀の後半に現れた印象派の一人クロード・モネと、モネの絵画に影響を与えた江戸後期の画家歌川広重の作品を扱うが、その影響がどのようなものであったかではなく、両者が描いた自然の景観を取り上げ、各々の作品が表現している自然に焦点を絞り、浮世絵が示す日本の自然観がフランスにどのように伝わっていたか、そして広重とモネの描く風景画の特徴から、各々においてどのような自然観を読み取ることができるのか、つまり東西風景画の出合いとすれ違いをみて行きたいと思う。

1 風景画における自然について

東西絵画理論において、自然の認識には歴史的に様々な推移があり、すべてを取り上げることはできないので、ここでは風景画に現れる自然に限定し、日本と西洋の絵画史を簡単にまとめておく。

8世紀ごろの日本の絵画は中国から渡ってきた、山、川、楼閣などが描かれている山水画を模倣していた。10世紀ごろのやまと絵になると、名所、歌枕が描かれ、名勝と結びついた風景歌として文学との相互関係を持ちながら屏風絵などに表現された。13世紀ごろから中国の水墨山水画が流行し、室町時代の雪舟は日本独特の境地を拓いていく。簡潔な線と線が残す余白、墨の濃淡がかもし出すモノクロームの空間に、鑑賞者を絵の中の雄大な自然に誘い込む「胸中山水」をうかがうことができる。このような自然景観の中では、人間はその一

部として内部に小さな点のように描かれ、特に名前をあげるような人物ではなく、多くは村びと、旅人など匿名の人物である。花鳥風月、雪月花といった言葉もあるように、人々は自然の季節感を感じ、歌を口ずさみ、自然との一体感を味わうことができた。全体風景から切り取られ独立して描かれる草木や鳥や花はいっそう身近に自然を感じる要素であった。このように山水画、花鳥画に見られる日本の風景には、特定の名所絵や個別の自然を描く表現法が見られた。

これに対して西洋では、natureという言葉は古くからあったが、ルネサンス以降、人々はまず、nature humaine（人間の本性、人間性、人間）に多くの関心を寄せた。現在のように人間を取り巻く山や川を総称した森羅万象の自然（belle nature）に眼を向けるようになったのは18世紀以降である。

西洋の絵画には、歴然としたヒエラルキーがあり、18世紀までは、神話画、宗教画、歴史画、肖像画が主であり、特定人物とその物語を全面的に描く画面に、風景は背景としてわずかに登場するだけで、絵画の主題として取り上げられる価値はなかった。確かに17世紀のオランダ絵画、18世紀フランスのブッサンやロランでは、人間ではなく風景が大きな比重を占めてくる。しかしロランの自然の景観を大きく描いた牧歌的、理想的風景でも、神話や聖書の主題を抜きに考えることはできない。現実を描いた風景画が人々の注目を集め始めるのは、イギリスではコンスタブルやターナー、フランスではバルビゾン派、印象派が現れる19世紀以降である。

まずは、江戸中期から後期、つまり18世紀から19世紀の中頃にかけて日本で流行した浮世絵の風景画を見ていきたい。

2 歌川広重（1797～1858）の風景画

浮世絵は、江戸時代に、戦乱の世が終わり、徳川政権の下、政治的に安定した時期に、現世を謳歌した町人によって始められた躍動感ある絵画、特に版画である。源流は『源氏物語絵巻』などのやまと絵にまで遡るとされているが、詳しい成立過程は省略する。

いわゆる風俗画としての浮世絵の成立過程をみると、桃山時代、現世を讃えて人々の日常生活を描いた「洛中洛外図」が俯瞰的な都市景観の全体像を描い

たものであったが、やがて人物、動物、自然といった主題が切り離されて独立していった過程とも通じているという。民衆の間でも「御伽草子」や「仮名草子」が絵入り本で出版されるようになり、江戸前期、菱川師宣を先駆として版画絵巻が流行する。師宣はその後、文学から挿絵を独立させ、絵画を鑑賞する浮世絵を確立することになる。

また浮世絵は、庶民にとって、当時の歌舞伎上演、役者情報、吉原のガイド、名所案内といったニュースが盛り込まれていたため、情報の源泉でもあった。このような情報ソースを含む風俗画としての浮世絵は、その後、美人画、役者絵、似顔絵、鳥瞰図、風景画など、鑑賞者が見たいと思う一部分だけを取りあげ、主題が分化しクローズアップされた形になっていく。横長で12図 1組であった絵入り本も廉価な一枚刷りの浮世絵版画となり、色も単色、2、3色摺りから錦絵という多色摺りになって広く普及するのである。

こうした歴史をへて、江戸後期には名所絵という風景画が流行する。浮世絵には名所絵が多く、北斎や広重には自然を描いた山水もあるが、数は少ない。

葛飾北斎（1760～1849）や歌川広重の風景画には、西洋絵画の影響が見られる。鎖国時代とはいえ、西洋の文物は長崎から入ってきており、長崎まで旅をして西洋の新しい技術に興味をもった学者、芸術家もいた。西洋絵画の影響にもいろいろあるが、今回特に注目したいのは、日本絵師による、構図面での「透視図法」いわゆる「遠近法」の習得である。「透視図法」というのは、ある一定の視点、人間の目の高さから眺められた奥行きのある空間を、キャンパスの枠の中で合理的に構成しようとするもので、空間が写実的迫真性をもって描かれる方法である。

このような絵画技術は中国にも日本にも存在しておらず、西洋からの輸入技法である。遠近法というのは、空間の認識方法であり、日本には、人間の視点を中心にした合理的で支配的な距離表現法はもともと存在せず、風景画は独特の遠近表現を持っていた。遠くにあるものは小さく、近くにあるものは大きく描く方法はあったが、計算されたものではない。中国絵画に学んだ日本画の伝統において、風景画における空間認識の主なもの、散点視覚である。縦長の画面では眼下に描かれている近景は手前に、水平に見る中景に続き、頭上に仰ぐ遠景は上の方に描かれている。横長の画面では、右から左へ、ちょうど旅を

するような感じで視点を移動させる。従って視点は一定されておらず、たえず揺れ動いている。その揺れ動く視点は、一枚の絵の中で同時に俯瞰視、水平視、仰視という複数視点を可能にする。これが日本画の特徴である。また、やまと絵と同じ手法の室町後期の屏風絵「洛中洛外図」を例にとり、高階秀爾氏は、日本の絵画は、一枚の絵の中に俯瞰視と水平視という異なった視点が存在すると指摘している。都市の空間は上から見下ろした時、人物は横から見られたときにもっともよくその姿を表すがゆえに、この版画にみられるのは「さまざまな価値の共存を認める日本の多元的世界観」¹であるといっている。日本人の視点は自由自在で、絵の空間を多元的に捕らえる、遍在する視点である。

1600年頃、中国絵画が学んだ西洋の「遠近法」は、日本にも伝わるが、まず奥村政信（1686～1764）や鳥居派などの風俗画、風景画の「うき絵」にそれが現れ、続いて平賀源内が長崎で直接学んだ洋画法をもとに秋田蘭画の小野田直武らによって試みられる。この透視図法は、司馬江漢（1747～1818）の『東海道53次画帖』に見られるように、完璧に習得され、北斎や広重の作品にも取り入れられ、大きな影響を与える。

稲賀繁美氏の指摘によると、日本の浮世絵の風景画にみられる特色は、「中景脱落」と呼ばれるもので、これは西洋画のように一つの固定視点から幾何学的な操作を通して、3次元の風景を2次元の画面に投射した合理的、均質的空間ではなく、中景を削除することによって、近景と遠景を対比的に際立たせる構図である。西洋画のように均質的、一義的空間ではなく、様々の視点をもった多義的空間を作ったのだという²。

西洋の遠近法を学んだ江漢や北斎は、その技法を駆使して見事な作品を残しているが、やはり日本の絵画技法も捨ててはいない。広重の作品にも、「遠近法」は見られるが、伝統的な複数視点と共存しており、「中景脱落」も非常に多く用いられている。名所絵を主に描いた広重の日本的感覚は、鑑賞者である庶民にも広く受け入れられ、『名所江戸百景』や『東海道53次』などは非常に人気を博した。

例えば、『名所江戸百景』〈深川須崎十万坪〉に見られるのは、画面上方に大きくはり出した飛翔する鷺が、至近距離で羽毛の細部にいたるまで克明に描かれ、そこから俯瞰し、はるか彼方の富士をぼんやりと水平線上に描き、見下

ろす平野を細かい斑点で満たすというコントラスト。『名所江戸百景』〈上野山内、月の松〉では、丸い輪になった枝を持つ大きな松の木を左手前から前面に描き、川の向こう岸の遠景がちょうど丸い輪の中から見えるという「中景脱落」の構図。さらに『名所江戸百景』〈駿河町〉は、遠近法で描いた駿河町の町並みの上方には、完全に余白かと思われる雲の上にくっきり浮かぶ富士という「中景脱落」による多元的空間の典型である。このようなコントラストを強調する製作技法は、美しい部分、見たい部分の「切り取り」と「合成」を可能にする日本芸術の伝統手法に従っている。広重に取り入れられた西洋の透視図法は日本の伝統技法の中で再構築されているのである。

「原理的には共存できないはずの雑多な空間表象の道具立てが、互いに排斥されずに同居し、住みわけ。早くも達成された透視図法の脱構築³⁾と稲賀氏が述べる、広重の日本風アレンジされ、手なづけられた遠近法による風景は、日本独特の情緒ある自然を繰り広げる。このように浮世絵では、複数の空間を楽しむことができる。

有名な広重の『東海道53次』には複数のモデルがあり、遠近法技術を駆使した江漢の『東海道53次画帖』もその一つといわれている。実際に、江漢は京都から江戸へ、広重は江戸から京都へ旅をして描いたとされるが、広重に関しては信憑性が薄い。肉筆遠近法で描かれた司馬江漢の『東海道53次画帖』と広重の版画『東海道53次』を比較してみよう。

両者に共通するのは、影がないことである。日本の絵画には光によって影ができるという明暗法はもともとない。江漢には道のでこぼこや山の隆起を示す色や線、つまり陰影によって立体感を出す手法が見られるが、広重にはそれがなく全体に平面的である。例えば〈石部〉や〈二川〉に描かれている山あいの茶屋の風景では、江漢が自分の視点から見える山だけをまるごと描いているのに対し、広重は近景と遠景とでは二つの異なる視点をとった大胆な描き方をし、〈石部〉では茶屋を俯瞰、山を仰視している一方、〈二川〉では遠方に見える山は省略され、二重に見える山がたった一つの稜線に還元されている。

江漢の絵では、人間のしぐさも木々の葉の揺れも、川の波も水面に映る月明りも細部の正確さがあるが、広重の川は「中景脱落」に利用するため、空白であったり、単色のブルーであったり、また山はたいい雲の上に浮かんだよう

に宙ずりになっている。山の色彩の濃淡、稜線の有無は、立体感を出すものではなく、隣接する空間との関連で、ぼかし状態になっていたり、明瞭な線が入っていたりする。また広重の山は、単色の〈岡崎〉、〈府中〉、〈平塚〉の場合もあれば、コラージュの手法をとった〈箱根〉、〈小田原〉、〈由井〉のようにさまざまな色を使った非常にカラフルなものもある。広重の場合、宿場や集落を描くときは一般的に伝統的な俯瞰視、山を描くときは仰視になっている。

〈三島〉は、江漢は夕暮れ時、広重は明け方ということだが、非常に面白い。日中の街道でも影を描かない江漢が夕暮れ時の〈沼津〉と〈三島〉では、人物や建物の影をつけている。もちろん広重の絵に影はない。江漢の〈三島〉には籠かき達や鳥居、灯籠の影があり、左奥へ退く街道の奥行きがよく感じられる。しかし、広重のものにはいわゆるブルーの濃淡しかなく、しかも影を表すブルーというよりも、むしろクローズアップしたいものが濃いブルーであり、その他のものはぼんやり黒みがかったブルーになっている。前面にいる人物たちが身につけている笠や敷物が黄色と赤色に着色されてコラージュ風に楽し気だ。江漢が駆使した遠近法や陰影法の縛りから解放されている。広重の〈沼津〉の月は白くて大きく、手前の木の枝ぶりを目立たせているのは明白だ。〈浜松〉の焚き火の煙が木の枝を浮き彫りにしているのと同じである。

江漢の肉筆画が画面の外にある实景の再現に近づこうとするものであるなら、広重の版画は画面内部における各要素の配置効果をめざしているように思われる。写実が目的ではない広重の〈阪之下〉の滝は、山水の境地である。彼の版画の複数視点は、見る人が束縛されずに自由に名所を味わい、思い思いの自然を身近に感じる契機として機能している。自然の存在感が希薄なだけに想像力が活発になる。

江漢の『東海道53次画帖』と、手本があったからこそ描けた広重の風景画は、完全に別のもので見られなければならない。広重の風景画は、風景の写実よりも、「中景脱落」による近景と遠景のコントラストによって、鑑賞者に強い情感を引き起こすものであり、思いきった中景の否定、草木の簡素化などが、クローズアップされた人間模様を描いた近景と山の輪郭がくっきりと映える遠景にインパクトを与え、鑑賞者を引き込むようになっている。

遠近法を取り入れながらも、日本的画法を優先するというのが広重の風景画

の特徴である。このような西洋的一点透視図法原則の無視、実景の誇張や風景の加筆、削除は、広重の風景画に日本的趣きを加えている。いわば「実感印象を基調にして構想した」というよりも「実景を借りた新たな名所絵」といえる。と浅野秀剛氏はいう⁴。

なぜ、このように写実的自然ではなく、想像的自然が好まれたのか。それは日本の絵画が、先人が作った物を模倣し、形式化し、様式化されたものを踏襲することによって過去との繋がりを維持し、日常生活の中に見出すことを重要視していたからである。青木茂氏によると、「名所絵というのは、その土地の風景そのものを描くのではなく、歌枕と不離の関係があって形式化された様式を持つもの⁵」であり、吉野～桜～春という連想をもって絵を眺める日本人にとって、むしろ「実景がそのまま描かれていたら、想像力を減退させる⁶」ものであり、「本歌取り」の手法で先人の作ったものを借りて作品を作ることが日本では普通であったという。

遠近法を知っていた広重が、あえてこれを全面的に採用しなかったのもそのためであり、日本人にとって風景は、ありのまま描かれているよりも、和歌や俳諧を読む時、あるいは日常のふとしたきっかけで身近に感じられるほうがよく、そのようにしていつも＜自然とともにある＞という感覚を喚起しているのだろう。

3 フランスにおける浮世絵に描かれた自然の解釈

19世紀後半にフランスに広く浸透した浮世絵は、このように西洋的遠近法のルールを多少なりとも無視した、フランス人にとっては新しい美感覚による版画である。

日本の芸術を発見した19世紀のフランス人は、そこに、どのような自然観を読み取ったのだろうか。日本人が描く風景をどのように捉えたのだろうか。実は、批評家によって全く異なっているのである。

例えば、アルマン・シルヴェストルは、1872年、

「日本の埋め尽くされていない小さな画面は、枠の中にあっても、陽気な

田舎への、過ぎ行く小舟でいっばいの川への、軽い靄がたなびく空への、そして戸外での伸びやかで魅力的な生活への窓を開けている。(人々の)夢想はそれらを横切り、靄にぬれ、景色の現実性が鮮やかであるだけに確実に、愛する風景の方へと向かっていく。』⁷

として、自然が画面の外へ人々の夢を誘うように描かれていると指摘している。
エドモン・デュランティは、1876年、

「太陽の永遠の眩しさの中で生きているアジア人の本能は、彼等が受けとる普段の感覚、つまり明るい光が艶がなく、驚くほど生き生きと軽い色調の感覚、至る所に平等に広がる光の明度の感覚を再構成させるように促した。」⁸

といって、影を描かない浮世絵に対して、日本人の光の感覚は本能的であり、対象に平等に配分され、ヒエラルキーをもたないと指摘している。

エルネスト・シェノーは、万博に展示された日本の農家を見て、1878年、

「一般に日本の芸術家は、彼等のデッサンの一見気紛れな様子からのみ判断して我々が信じがちであるほどには空想的ではないのである。あの線の爆発、あの長い曲線、あのほとばしったと思うと突然に後退する筆致、まったくの想像の産物か、少なくとも感情に任せて描いたようにみえるあの歪み、動植物にあれこれの器官を肥大させたりするあの誇張-----だがこの農家に集められたいくつかの見本を見ると、彼等が手本としているのが現実の自然そのものであることもはや明らかである。」⁹

として、筆のスピードとコントラストを捕らえる日本絵師の眼に注目し、日本の芸術は自然そのものが手本であったと述べている。

1880年、テオドル・デュレは、

「日本人は、自然を死と影の中に見なかった。逆に自然は、色彩豊かで、

光に満ちており、彼等の目は特に物の色彩をよく区別する。自然の中で知覚された物が与えるもっとも際立ったもっとも豊かな色調を、隣り合わせに、絹や紙の上に、色度を弱めることなく、調和させることができた。』¹⁰

として、自然を見る日本人の色彩感覚を讚美している。これも影を描かないコラージュ風の浮世絵の色彩の特徴を取り上げたものである。

1891年、ギュスターブ・ジェフロワは、

「彼等（日本人）の注意は、見なれた小道，心地よい川岸，光り輝く海辺，至る所から遠望できる山などには向けられていない。彼等の描く風景は、もう一つ別の風景，芸術的に自由な態度のもとで置き換えられた日本の風景なのである。」¹¹

として、実際の自然の風景には目をむけず、別の自然、鑑賞者が見たいと望む理想の風景を描いていると述べている。

これを見ただけでも、当時のフランスの美術批評家が、日本人の作品に描かれている自然について実にさまざまな意見をもっていたことがわかる。これらはすべて間違った理解とはいえない。むしろフランス人の浮世絵に対する関心の強さを読み取ることができよう。浮世絵が、西洋の遠近法、明暗法、肉付け法を無視した絵画であることを正確に理解しながらも、日本人の自然の捉え方に関しては、統一した見解に達しなかったのである。それに、何よりもフランスにおける伝統的自然の描写法もまた揺らいでいたのである。

クロード・モネは、どのように浮世絵を見ていたのだろうか。実は彼は自分の作品について多くを語る人ではなかったので、彼における浮世絵の影響にしても、専門家のさまざまな解釈を可能にしている。我々は、遠近法の解体という点を念頭において、彼の風景画に見られる自然を見て行く。

4 クロード・モネ（1840～1926）の風景画

—ジャポネズリーからジャポニスムへ—

18世紀フランス、ロココ時代に中国の工芸や装飾品が嗜好され、「シノワズ

リー」と呼ばれたが、日本の工芸品も鎖国時代、シーボルトらによってヨーロッパに伝わり、シノワともジャポネとも区別されることなくフランス上流貴族社会に、異国趣味（エキゾティズム）として普及する。鎖国が解かれ、明治になるとヨーロッパの外交官らが頻繁に日本を訪れ、日本の工芸品や浮世絵をもって帰国するころ、日本ではすでに浮世絵の流行は終わりに近付いていた。フランスでは、特に1860年以降、1920年ごろまで日本趣味（ジャポネズリー）がブルジョワ階級に浸透し、やがて当時の異国趣味の域を越えて、そこに見られる造型原理、新しい素材、技法、その背後にある美学、日本人の生活感や世界観の理解にまで関心が広がる。これを「ジャポニズム」と呼ぶ。

このジャポネズリーからジャポニズムまで、つまり、単なる異国趣味から、西洋になかった新しい技法と美学の取り込み、吸収という日本芸術の影響は、アカデミズムに対立した印象派の歴史に大きく関わっているが、その印象派のリーダー的存在であるクロード・モネの作品のなかに、興味深く辿っていくことができる。それはモネの誕生から死にいたる年代がジャポニズムの浸透から吸収にちょうど重なっているのをみても注目すべきことである。

モネがいつ頃から日本の浮世絵の影響を受けたかについては、すでに多くの専門家が1860年以降に浮世絵のコレクションを始めたことと指摘しており、モネの代表的風景画の制作がこれと重なる。後半生に住んだジヴェルニーのモネ邸に、広重の作品をはじめ231点もの浮世絵が残され、その庭園には、日本風の睡蓮の池と太鼓橋が作られていたこと、モネはもっぱら風景を描き、特に天候や季節によって移り変わる光と水の諸相を描いたことなどから、モネにおける日本芸術の影響が並々ならぬものであるとすることもできようが、最近の研究では、モネの風景画は、浮世絵を目にしたことで大きく変わり、その影響が決定的なものであるという断定には留保がつけられている。つまり、モネは西洋の伝統的な絵画の造型法にすでに疑問をもっていた19世紀前半の画家たちとともに、ヨーロッパ絵画の伝統が崩れて行くその過程で、浮世絵に遭遇し、その新しい技法と感覚に共鳴し、むしろ確信をもって自分の内部にあったものを表現していったという見方、高階秀爾氏の言葉で言えば「日本芸術は触媒」であったという見方が示されている。

モネ所蔵の浮世絵の中でも比較的数の多い広重の版画から、モネが影響をう

けたと思われるものについては、馬淵明子氏による『ジャポニスム—幻想の日本—』に詳しく解説されている。しかし、モネが描いたフランスの自然を理解するには、もう一度彼をフランス絵画史の中においてみなければならぬ。

—分析的自然—

当時の印象派に好意的であった詩人かつ美術批評家のシルヴェストルは、1872年、光や水の反映を見事に描いたモネの風景画について、「完璧に真実のものであるこの効果は、日本の版画から借用してきたと思われるが、とても魅力的なので若い画家たちが繰り返すほどである」と、浮世絵の影響を認めながらも、他方では、印象派の作品は、色調関係の正確な観察に秘密があって、それは「今世紀の偉大な色彩画家たちによって再構成された色調であり、一種の分析的作品である」¹²と指摘している（下線は筆者）。印象派の革新的な作品は、分析的であるという。

同様にテオドール・デュレは、1880年、モネについて、ドラクロワが始めた明るい色彩はマネに引き継がれ、「このような環境の中でおこった日本の版画の出現は、我々に全く新しい色彩体系の手ほどきをしながら、この暗い色彩から明るい色彩への変化を完遂させてしまった」¹³といい（下線は筆者）、浮世絵の影響が、西洋の造型原理が刷新される過程での触媒であったことを示唆している。このように、当時の批評家にしても、日本芸術を高く評価してはいるが、西洋絵画刷新の第一原因といっているわけではない。

また当時のフランスの画家たちの知識をみても、補色はゲーテによって語られていたし、すでに、「ドラクロワは、影を灰色で描くことはできない、物体が強く彩色されると、その影は補色の色合いを帯びてくる、赤い物体はその影に緑の反射を投げるということを観察していた」¹⁴と現代批評家カリン・サニェール＝デューヒティングは指摘している。

このように、光と影という伝統的原則に従った暗い画面は、ドラクロワによって明るい色彩が導入され、刷新されつつあった。また遠近法を崩壊した奥行きのない平面的な構成は、すでにアングルにも、そしてマネの大胆な試みにも見られた。ドラクロワの日記を読み、マネと親しく交際していたモネは、これらの先駆者を十分研究していたはずである。

また、モネの友人でもあった批評家ギュスターブ・ジェフロワは、日本の芸術と印象派芸術の間には深い違いがあるという。「日本人の芸術は、線の素描と色の色彩の点描による、素早いサンテーズを示している。印象派の芸術は、正確な分析 (la juste analyse) によってサンテーズに到達している」¹⁵と述べている(下線は筆者)。ジェフロワは、サミュエル・ビングの『芸術の日本』(1881～1891)という雑誌にも寄稿して、日本の風景画家の歴史を書いた人で、相当日本芸術に精通していたが、その相違点の根拠に、自国の芸術は、「正確な分析」によって制作されているとした点は、重要であると思える。先ほど引用したシルヴェストルの「分析的作品」という言葉や、デュレの「新しい色彩体系」という言葉にも同様に、絵画を科学的に語ろうとする意志が読み取れる。

従って、モネや印象派が、江戸時代の終わりから明治にかけてヨーロッパになだれ込んでいった浮世絵をきっかけにヨーロッパの伝統的技法を覆していったというのは、確かに妥当ではない。

絵画が科学的に語られるようになったのはフランス19世紀に共通の認識である。すでに18世紀から色彩に関する理論書が出版され、ニュートンの『光学』(1704)以来、1756年ジャコブ・クリストフ・ル＝ブロン『彩色論』、1810年ゲーテの『色彩論』、1839年シュヴール『色彩の同時対照の法則』など、光と網膜の関係、色彩の科学的分析が行なわれ、画家たちはある程度色彩理論を心得ていたのは確かであろう。19世紀は、線描の優位性が崩壊していき、線描より色彩、線ではなく点の集まりを発見することになる。

モネの作品では、緑が赤、黄色やオレンジが紫やブルーといった補色によって、陰影がつけられ、それまで影を表す黒や灰色が使われなくなって、画面が非常に明るく平板に見える。彼は、光が水や木々や物体にあたることによって、全体が統一調和していくようすを、光と影ではなく種々の色彩で、線描ではなく長短の筆のタッチだけで描いている。

補色といえば、『花の庭』(1866)『王女の庭』(1867)の緑の芝生には赤色が使われているし、『印象日の出』(1873)も赤色(オレンジ)と緑色が基調をなしている。

『カササギ』(1869)『ブージュヴァルの橋』(1870)『昼食』(1873)『ヴェトゥイユのモネ庭園』(1881)などでは、木陰は黒や灰色ではなく、ブルーや紫を使っ

ているのがはっきりわかる。その影を表現する同じブルーが『草の上の昼食』（1865）や『グルヌイエール』（1869）では、影になった部分に射込む光の表現にも適用されている。ここでは光と影は、2つの異なるものではなく、同じものという発想がある。『グルヌイエール』の川では、光があたる水面と影になった水面にあたる光を同じブルーで描き統一感を出しているのである。

『キャプシーヌ大通り』（1873）『サンドニ通り』（1878）などは、人物も建物も同じ筆のタッチで描かれている。『サンラザール駅』（1877）シリーズ、『マンヌポルト』（1883）、『しけのエトルタ』（1883）、『嵐、ベリールの海岸』（1886）、『ルーアンの大聖堂』シリーズなどでは、蒸気、水しぶき、靄などが物体間の境界線をぼかし、周囲と溶け合おうとしている。

近くで見ると、人間は斑点になり、光を受けた建物はぼろぼろに解体されているようである。岩と水、石と空気の境目がなく、筆の物質的なタッチによって元素化されている。これらの物体は、至近距離ではなく遠くからでしか、その形を読み取ることはできない。至近距離では、斑点か、筆のタッチしか見えないが、遠くからだと色彩の区別によってマッサとしての物体を捕らえることができる。

広重においては、科学原理を全く無視して、棚引く雲や立ち上る煙が、近景と遠景を分かち機能をはたし、視点の変化を可能にしたり、木々の枝ぶりをくっきり浮かび上がらせる役目を担っていたのに対して、モネの蒸気や靄はむしろ物体の境界線をなくし、元素化し、物質間の融合を図ろうとする働きがあり、そのために色彩の科学原理を用いているように思える。

『エトルタの浜辺にある舟』（1885）では、遠近法が解体された不思議な空間に立ち会うことができる。やや上方からの視点で捉えられた右側の建物と小屋に対して、左と中央の小屋を見る視点はそれほど高くないし、水際の右の船はほぼ水平視である。画面上方に見える荒れた海は岸に向かって盛り上がり迫ってくるような存在感がある。視線は上方にある水平線へと誘われず、押し戻されてしまう。水平線はもはや視点を固定しない。

モネは「よく見る」ということを重視した人である。晩年には目が見えなくなり手術も受けている。目はモネの作品理解のキーワードといえる。彼の目に自然はどう写るのか。モネの科学的な視覚の解釈について、彼の『木の間越し

の春』(1878)を解説しながら馬淵明子氏が引用したチャールズ・スタッキーの文を挙げる。

「網膜生理学の原理に魅せられて、モネは感覚と知覚の区別に興味を抱かせるようなモチーフを選んだ。基本的な格子構造の隙間を通して、遠方にある対象が個々の網膜の感覚に対応する小さい色彩のかけらとして現れるような風景主題を好んだ。(…)それは明らかに、視覚というものが、その原始的な状態において、視神経繊維に登録される無数の小さな刺激の認識だということを強調するためであった。」⁶

画家は身体が自然を体験し認識するプロセスに興味を抱いている。彼の目が捕らえた風景は、光の分析と人間の視角作用の認識に基づいている。モネの筆遣いは網膜を刺激する斑点が像を結んで対象が認識できるという考えから生じているといえるかもしれない。さらに網膜スクリーンでは距離感が希薄になる。彼の視覚へのこだわりは、物質としての自然の徹底的、科学的な分析であった。

ー自然との戦いー

実際のモネの製作現場を見てみよう。彼は戸外制作を実行しているが、一日の時間の推移の中で異なる瞬間性にこだわり、眺める視点によって、また四季に応じて変わる光と大気の関係を描えようと、常にキャンバスを複数持って外に出ていた。

モネの戸外での制作のようすを作家モーパッサンが1886年、『ジル・ブラス』の雑誌記事で伝えている。

「私はよくモネが新しい印象を探しに行く時ついて行った。彼は画家というより狩人だった。彼の後にはいつも子供達がついていて、同じモチーフだが一日のうちの異なった時間帯の絵で、それゆえ違った効果をだしている5、6枚のキャンバスをもっていた。モネは一つずつ順に取りかかり、光の具合によっては後回しにしたりした。彼はキャンバスの前でうかがい

をたて、太陽や影を待ち、太陽光線または棚引く雲を捉えていた。(…)
ある日私は、モネが絶壁の上で光があたった煌めくにわか雨を捉え、黄色の洪水として定着させ、まったく驚くべき正確さでこの理解しがたい盲目的な状態のつかの間の印象を表現するのを見た。また別の時、彼は海にざあざあとする大雨を捉え、色をキャンバスに投げ付ける、実際こんなやり方で彼は雨を描いていたのだ。」¹⁷

モーパッサンによると、画家は一定のスピードで筆を動かしているのではなく、光の射す瞬間、にわか雨と光の同時瞬間に速いスピードで、しかも色を塗るのではなく投げつけるように描いているという。製作現場に漂う緊張感が読み取れる。

モネは事実、身体の極限状態で描いていて、エトルタの岩壁の縁に陣取って描いていた時、突然大波が彼を襲い、びしょぬれになり、キャンバスは宙に舞い上がった。実際、美術館にある彼の絵には砂の色素がついていることが確認されている。また、地中海の都市ボルディゲールでは、強い太陽の下で描いていて日射病になっている。1880年代のモネは、断崖絶壁や岩場、入江など人がいかないところ、あるいは寒くてたまらない日、雨、嵐の日、直射日光下などのモチーフを多く選んでいる。¹⁸

モネは自然を捕らえようとして、自然と格闘していた。クルーズ川の風景を描いていたモネのジェフロワ宛の手紙（1889）がある。

「僕はかなり落ち込んでいる、ほとんど絶望的だ。あまりにきついので病気になるようだ。これほど天気恵まれなかったことはないよ。三日と良い天気が続かないんだ。結果、常に修正を施さざるを得ない。というのも、全てが成長して、緑色になる、今僕は（2月）に見たあのクルーズ川を描きたいと夢みている。要するにある変化の結果、自然がどうなるか研究をしているのだが、捉えられない。おまけにこの川ったら水位が下がったと思ったらまた上がって、ある日は緑色かと思ったら翌日は黄色で、しまいにはひからびてしまうんだ。」¹⁹

実はこの時モネはクルーズ川の冬景色を描きたかったのだが、長雨が続き、仕事ができないまま、春の新芽が映えてきた。そこで彼は、家の庭師に頼んでその若葉を摘み取らせたと、カリン・サニエール＝デューヒティングは伝えている。つまり、モネは、芸術のために自然を人為的に歪めているのだ。

また同批評家は次のような話も報告している。1891年の秋、モネはジヴェルニーの近くにあるポプラ並木を描きたかった。しかし、そのポプラは伐採され、競売にかけられる予定であった。モネは、競売当日に決められる値段と、それを買いたいと願っている材木商人の見積りとの差額を、もしポプラが伐採される日までに絵を描き終わらなかつたら支払うとまで約束して取り組んでいる。²⁰

さらに、ジヴェルニーに購入した家の庭は、すべて自分で手入れをし、家の前に睡蓮の池を作りたいとして、モネは、家の前を流れている川をせき止め、自分の池の方に水が入るように市当局と交渉した。そこに、日本風の太鼓橋をかけ、睡蓮を買ってきて植えた。描きたい対象をこのようにして自分で作り上げている。

ここで、モネの理解者の一人であった小説家ゾラの『制作』（1886）という小説を見てみよう。この小説は、一人の画家クロードが主人公で、そのモデルは、ゾラの幼馴染みセザンヌとも、ゾラが賞賛して止まなかった画家マネとも、その名前からしてモネだとも言われている。いずれにせよサロン（官展）に落選した印象派の画家を取り上げたことは明白である。

主人公のクロードは、パリに住む画学生だが、友人のサンドーズと夢を語り合っている。

「ああ、もし人がおのれの全人生を作品に投入できれば、どんなにすばらしいことか！しかもその作品に、人間も動物も、この世の全てを折り込むのだ！哲学教科書の体系どおりなんかじゃなく、またわれわれの高慢さが生み出したばかげた優劣の価値体系にもよらない、全宇宙の生命の豊かな流れの中で捉えた世界をだ。そこではわれわれ人間も一つの偶然の存在にすぎないのだ。その人間から、路傍を歩く犬、転がっている小石にいたる

までのいっさいを包み込んで成り立っている世界なのだ。つまり、高きも低きもなく、汚れも清らかさもない、機能しているがままの偉大な統一体なのだ。』²¹

クロードは、田舎から出てきた孤児クリスティーンと出会い、愛しあうようになり、二人で生活を始める。彼女は彼のためにモデルになるが、クロードは自分が想像している絵をどうしても描けない。彼が描こうとしているのはセーヌ川に浮かぶ夕暮れのシテ島で、パリを裸の女性のように美しく輝く都と見立てた風景画であり、このシテ島をゾラは見事に描写している。この風景を描いては消し、消しては描いてみるが、クロードは満足しない。やがてクロードは疲れ果て、キャンバスの前で首をつる。ここでゾラが描いているクロードの製作状況を引用してみよう。

「彼の雄々しい執念は、強まりこそすれ、衰えることはなかったが、それでも自然との格闘に疲れ果てては、徐々に、かつてのような自分に対する疑惑が、彼の心中に再び生じはじめていた。』²²

「このような自分自身との果てしのない苦闘のほかには、制作をすすめる上での外的な困難がいっぱいあった。() 天候にもさんざん悩まされた。たとえば、突風にイーゼルを吹き倒されるとか、雨がふってきて仕事を中断しなければならぬといったぐあいである。そんな日、彼は、腹立ちまぎれに、こぶしを天に振り上げ、征服されるのを拒否しているかのように、自然に向って呪いのことばを投げ付けるのだった。』²³

「今は、シテ島の主題と、真っ向から対決しているのだった。この主題は、もはや彼の固定観念であり、彼の生命を閉じ込める関門と化していた。』²³

「一枚のキャンバスに自然のすべてを表現したいという不可能に近い欲求の実現に全身全霊を打ち込み、ついには自らの才能を発揮できないま

ま、筋肉がけいれんするほどの絶えまない苦闘に、クロードは精魂尽き果てていた。」²⁴

印象派の画家達の戸外製作のようすを〈戦い〉と見たゾラは、クロードが宇宙の生命を捉えようと画家をめざし、風景を女性の裸体とみなし、美しい自然をキャンバスに定着させようと苦闘するさまを描いた。結局、クロードは自然と格闘し破れた。

西洋絵画において自然は、長い間主題とはなりえず、いつも背景にあって象徴的な役割を担ったり、様式化されたりしていた。19世紀において、戸外製作をし、現実の自然を絵画に取り入れる試みは、まさに画家と自然との戦いであったのだ。そして、この新しい自然美を感じるには、理性ではなく、身体感覚と想像力が不可欠であった。

ゾラは『マネ論』（1864）でこう言っている。「偉大な芸術家は自然の新しく個性的な解釈をしてきた。現実には固定された要素であり、種々の人間の体質が異なる性質を芸術品に与えてきた創造的要素なのである。私にとって、芸術作品の持つ強い人間的関心は、その異なる性質、たえず刷新される局面にこそある。」「美が生き続けるのは我々の中でであり、我々の外ではない。」²⁵

かつてボードレールも『サロン批評1857年』の風景画論で芸術作品に想像力の占める割合が減少してきたと指摘していた。「風景と呼ばれる木、山、水、家々の集合が美しいというのは、それ自体によってではなく、私、私自身の愛によって、私がそれに抱く観念や感情によって美しいのである。」²⁶

モネが視覚という身体器官にこだわるのも、身体というフィルターこそ新しい自然美を捉え、想像力を活性化できると思ったからであろう。ゾラにもボードレールにもモネにとっても風景の美は、風景そのものにあるのではなく、それを見る人間の体質、感情、感覚に依存している。モネにとって網膜に写る自然は、形と距離を喪失した色斑だったのであり、それを通して想像力が身体の外部と内部を融合できたのである。

モネが最晩年、「睡蓮」の連作で成し遂げたことは何であろうか。

アカデミックな絵画が縛られていた、視線が収束する水平線が消滅し、水際を表す水面がそれにとってかわる。水際の向こうに繁る木々や水面に浮かぶ睡

蓮、それから水面に反映している柳の木、さらに水面下に広がる藻という3つの次元のものが画面いっぱいに広がっている。この水面は、人間の眼、生きたスクリーンに相当するともいえる。これは自然、つまり外的現実と、水の中に象徴される意識化されない現実を、唯一水面というダイナミックな次元で、しかも永遠的瞬间の中で同時に捉えるということではないだろうか。晩年にはやがて水際の直線も消滅し、水面だけの「睡蓮」が登場する。その画面にももちろん遠近法はなく、先の3つの次元が水面で一つに溶け合っている。

ロジェ・マルクスが引用したモネの言葉がある。

「僕の唯一の長所は、この見い出された力、特に直感的で内奥の力のおかげで本能に従ったことです。僕はついに森羅万象 (création) と一体化し、融合したのです。僕は抽象作用の最終段階、現実結びついた想像力の最終段階にやっと到達したのです。」²⁷

晩年のモネにおいては、特定の場所を描く風景画が、木や睡蓮という部分を表現する画面に移行していく。絵画としては馬淵明子氏が述べるようにオレンジリーの壁を満たす装飾性の濃いものになる。その壁はまさに、内部と外部の境界にあって、宇宙的規模の体験を支えている。

広重の風景画は、見る人の視点を固定しない。大小、濃淡、配置の密度などのコントラストを最大限に活用して鑑賞者の記憶と想像力を呼び起こす。自然は人間にとって遠大でもあり、身近でもあるのだ。画面に描かれたモチーフは自然を喚起する契機であり、それは伝統的に受け継がれてきた日本の自然観である。現実の自然の存在は、広重の風景画にとって絶対に必要なものではない。

モネの風景画の変遷は、初期の遠近法に従った客観的自然の把握から、視覚機能と網膜原理という身体体験を通して本能的、内的自己と深く結びついた外的自然の理解へと向かっている。戸外製作によって現実の自然を見ることは、アカデミックな画家が伝統に則った自然を描くことと異なり、画家にとって不

可欠な戦いともいうべき体験であった。モネにおける遠近法の解体は、その体系を支えてきた視覚に固執し、色と形態の分析的研究を、直感的に、極限まで押し進めた結果だったのである。

注

* これは、2004年7月15日に西南学院大学で行われた公開講座に部分的に加筆、修正を加えたものである。

¹ 高階秀爾『日本美術を見る眼』p.110, 岩波書店, 1991

² 稲賀繁美『絵画の東方－オリエンタリズムからジャポニスム－』p.99, 名古屋大学出版会, 1999

³ 同上,

⁴ 浅野秀剛「広重の風景画の虚構」日本浮世絵協会第28回研究会報告
<http://www.ukiyo-e.gr.jp/03-28asano.html>

⁵ 青木茂『自然をうつす』東の山水画・西の風景画・水彩画, 岩波近代日本の美術 8, p.30, 岩波書店, 1996

⁶ 同上, p.17~18

⁷ *Les écrivains devant l'impressionisme, textes réunis et présentés par Denys Riout*, p.38, Macula, 1989

⁸ Ibid. p.122

⁹ 馬淵明子『ジャポニスム－幻想の日本－』p.30, 星雲社, 1997

¹⁰ *Les écrivains devant l'impressionisme*, 前掲, p.227

¹¹ 『芸術の日本』*le Japon artistique* par Samuel Bing 1888~1891, p.445, 美術公論社, 1890

¹² 前掲, p.37

¹³ 前掲, p.226

¹⁴ Karin Sagner-Duchting, *Monet*, p.32, Taschen, 2001

¹⁵ Gustave Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, p.133, Macula, 1980

¹⁶ 馬淵明子, 前掲, p.100

¹⁷ *le Gil Blas*, mardi 28 avril

¹⁸ Karin Sagner-Duchting, op.cit, p.112

¹⁹ Ibid. p.153~154

²⁰ Ibid. p.161

²¹ エミール・ゾラ『製作』岩波文庫, 上巻, p.76

²² 同上, 下巻, p.16

²³ 同上, 下巻, p.19

²³ 同上, 下巻, p.74

- ²⁴ 同上, 下巻, p.93
- ²⁵ Emile Zola, *Pour Manet*, p.101, Edition Complexe, 1989
- ²⁶ Baudelaire, *Curiosites esthétiques L'Art romantique*, Classiques Garnier, p.370, 1972
- ²⁷ Karin Sagner-Duchting, *op.cit*, p.194

参考文献

印象派

- －Karin Sagner-Düchting, *Monet*, Taschen, 2001
- －*Les écrivains devant l'impressionnisme*, Testes réunis et présentés par Denys Riout, Macula, 1989
- －Gustave Geggroy, *Monet, sa vie son œuvre*, Macula, 1980
- －シルヴィ・パタン『モネー印象派の誕生ー』高階秀爾監修, 創元社, 1997
- －馬淵明子『ジャポニスムー幻想の日本ー』ブリュッケ, 1997
- －『ジャポニスム入門』ジャポニスム学会, 思文閣出版, 2000
- －稲賀繁美『絵画の東方ーオリエンタリズムからジャポニスムー』名古屋大学出版会, 1999
- －ジェームズ・H・ルービン『印象派』岩波書店, 2003
- －『浮世絵と印象派の画家たち展』ー東と西を結ぶ虹のかけ橋ー, 大森達次編集, 2001年日本委員会, 1979
- －後藤末雄『ゴンクールと日本美術』北光書房, 1943
- －小田部胤久『芸術の逆説ー近代美学の成立』東京大学出版会, 2001
- －ジャン・クレイ『ロマン派』高階秀爾監訳, 中央公論社, 1990

日本美術

- －Samuel Bing, 『芸術の日本』美術公論社, 1980
- －高階秀爾『日本美術を見る眼』岩波書店, 1991
- －辻惟雄『日本美術の表情ー「をこ絵」から北斎までー』角川書店, 1986
- －定塚武敏『海を渡る浮世絵ー林忠正の生涯ー』美術公論社, 1981
- －青木茂『自然をうつす』東の山水画・西の風景画・水彩画, 岩波近代日本の美術 8, 岩波書店, 1996
- －岸文和『江戸の遠近法ー浮き絵の視覚ー』勁草書房, 1994
- －『名宝日本の美術23』ー北斎・広重ー, 小学館, 1983
- －對中如雲『司馬江漢「東海道53次画帖」』, ワイズ出版, 1996
- －『岩波美術館』テーマ館 8, 「山と水」, 岩波書店, 1985
- －守屋正彦『すぐわかる日本の絵画』東京美術, 2002
- －『風景画の変遷ー師宣から柳村までー』浮世絵太田記念美術館, 公和印刷, 1993