

モネと庭づくり

六人部 昭典

はじめに

マルモッタンⅡモネ美術館が所蔵する一枚の写真(図1)。一八八七年頃に撮影されたと推定される。ここに写し出されているモネの姿は、画家というより、園芸家である(庭師や造園家と呼ぶこともできる)。

モネにとって、一八八七年は前半期から後半期に移行する模索の時期だった。前年、一八八六年に印象派による第八回のグループ展が開催されているが、モネは参加していない。一方、スーラたち、後に新印象主義と名づけられる若い画家たちが初めて出品している。この最後のグループ展は、印象主義が絵画の変革を導いた時代が区切りを迎え、次の時代、ポスト印象派の時代に移ったことを示すものとなった。また、モネは第八回展の三年前、一八八三年にはそれまで住んだパリ近郊を離れ、ノルマンディー地方のジヴェルニーに転居している。彼はこの村が気に入る。後半生の四三年間を過ごすことになる。

モネが若い時期から園芸に関心を寄せ、ジヴェルニーでの大がかりな庭づくりに至ったことはよく知られている。一九世紀のヨーロッパでは、庭づくり(ガーデニング)が大流行した。プラント・ハンターたちは競い合って珍しい花々をヨーロッパに持ち帰り、科学の進展が多くの

園芸品種を生み出したのだった。西洋では古くから庭園は重視されていたが、近代以前には、王侯貴族などの限られた階層の人々のものだった。彼らは庭園を眺め、ときにそこを散策することはあっても、造園の作業に直接に携わることはなかった。しかし一九世紀には、多くの人々が自ら土に触れ、花を育てることを好んだのである。ある文学者はこうした園芸家について、「ほんとうの園芸家は花をつくるのではなく、土をつくっているのだ¹」と記している。もちろん、モネは画家として他の人々以上に、花々の色彩や形を注視しただろうが、土を耕すことなくして花は育たない。先の写真は、そのような園芸家としての彼の生活を想起させるだろう。本稿では、花々や庭づくりに対するモネの関心が、彼の絵画の展開にどのように関わったのかを考察したい。

一. 描かれた庭

モネが早い時期に庭を描いた代表的な作例として、『庭の女性たち』(図2)を挙げることができる。この作品はパリ郊外のヴィル・ダヴレーに借りた家の庭で、一八六六年に制作され、翌年のサロン展に落選した。画面には薔薇の咲く庭に四人の女性が配されている。いずれの人

物も、モデルは恋人のカミーユが務めたと考えられる。女性たちの衣装のうち、画面右の女性が着る白地に水玉を散らした衣装と、左の女性が着る緑色のストライプの服は、前年にモネが取り組んだ大作《草上の昼食》にも見られるもので、カミーユが持っていたのだろう。《草上の昼食》では十人以上の男女が木洩れ日のもとに集い、ピクニックの情景を構成していた（一八六六年のサロン展出品作として計画されたが、未完成に終わる）。一方、《庭の女性たち》では、三組の女性たちの間に会話などを介した関係は見られない。モネは前作とは異なり、女性と花をテーマに、異なる三つの様態を組み合わせることを構想したのである。画面右に描かれた女性は左手を伸ばし、花に触れよう（摘もう）としている。左に立つ二人の女性のうち、一人は手にした花束の香りに顔を寄せ、もう一人の女性と語らう。画面手前、日傘をさして芝生に座る女性は、広がった白い服の上に置いた花束を見つめ、物思いにふける。

一九世紀は家庭における庭づくり、すなわち私的な造園が流行しただけではなく、パリにはさまざまな公園、つまり公の庭も整えられていった。そしてパリ市内には花市が立ち、花を買い求める人々が増えた。このような花々の愛好とともに、女性たちの香水の好みも変化した。麝香などの動物性の濃厚な香りに代わって、植物性のほのかな芳香（むしろ化粧水）が好まれるようになったのである。コルバンは植物性の香りの第一に薔薇を挙げ、「自然の香りと陽光、ここでこそ嗅覚がはたらかねばならない」という当時の証言を引いている。そして彼は女性と花の結合について、「ほのかな匂いは、透きとおった身体というイメージをよびおこす」と指摘する。《庭の女性たち》では、整えられた庭に陽光が輝き、花と結びつけられた女性たちは白昼夢に似た雰囲気醸し出している。

とはいえ、庭づくりという観点から《庭の女性たち》を見ると、この庭はモネが手がけたものではなかったと推測される。モネは一八六六年四月後半にヴィル・ダヴレーに転居、すぐに作品制作を始めているが、夏にはこの地を離れ、ノルマンディーに赴いている。モネは《庭の女性たち》を描くのに適した場所として、同地の家を借りたのに違いない。モネ自身が庭づくりに励むようになるのは、一八七一年一二月に住み始めるアルジャントウイユだった。一八六七年にカミーユとの間に長男ジャンが生まれ（二人は一八七〇年に正式に結婚）、モネは妻子を養わなければならなかった。一八七二年に三〇点近い絵がデュラン・リユエル画廊に購入され、彼の生活はようやく安定したものとなる。庭づくりに取り組む余裕もきただろう。アルジャントウイユのモネ家には、「印象派」と呼ばれることになる画家たちも集まった。一八七三年五月の書簡に「私たちが計画している〈組織〉『Société』⁴と記されており、同年一二月の「画家、彫刻家、版画等の芸術家協会」（一種の株式会社組織）の設立に繋がった。そして翌年四月、この組織による第一回展（後にいう「第一回印象派展」）が開催される。この年にはマネとルノワールがモネ家を訪れ、いずれも庭で寛ぐ母子（カミーユとジャン）の姿を描いた。このうち、マネの絵（図3）の画面左端には、如雨露を手に花の世話をするモネの姿が見え、庭づくりの様子が窺われる。

モネ自身もアルジャントウイユの庭を多くの作品に描いた。一八七六年に制作された《グラジオラス》（図4）には画面手前に円形に整えられた花壇が描かれ、奥に青い服を着て日傘をさす女性が立つ。《庭の女性たち》と比較すると、人物（女性）よりも、庭（花）が主たるモチーフとなっている。筆触表現が画面全体に及び、光の振動とともに、垂直に伸びるグラジオラスの旺盛な生命力が感じられる。《アルジャントウ

イユの画家の庭》では、画面手前、庭の中央に子供が佇み、右の戸口では子供を呼ぶ母親の姿が見える（ジャンとカミーユがモデルだろう）。女性と花に代わって、家族と庭の組み合わせが画面を形づくっている。一八七五年の《庭のカミーユ・モネと子供》（図5）では、母子の背後に咲き競う花々は満開で、赤やピンク色などの眩いほどの色彩を広げている。母親（カミーユ）は女性の伝統的な家事である縫物にいそしみ、その傍らで、幼児が小さな絵本に見入る。もつとも、制作年を考えると、モネの長男ジャンは八歳になるはずで、次男ミシェルは誕生していない（一八七八年生まれ）。画家は何年か前に同様の情景を実際に目にしたかもしれないが、典型的な母子の姿を画面に作り出したのだった。近代という新しい時代、人々は私生活（家庭）の中に幸福を求めた。画面の半ばを占める庭の花は、脇役にとどまらず、そのような幸福のメタファー、むしろ人々が追い求めた幸福を目に見えるものとして実感させるものだったのである。

アルジャントウイユは印象派グループが形成された場所でもあったが、モネは一八七八年八月にこの地を離れ、ヴェトゥイユに転居する。支援者だったオシユデ氏が破産、アリス夫人（後にモネと結婚）と子供たちがモネの家族と同居することになったのである。翌年の一八七九年、カミーユが死去する。そして彼は一八八〇年にサロン展に復帰、一方で同年に開催された第五回印象派展に参加しなかった。モネは家庭生活と画家としての方向、両面で転機を迎えていた。

モネは一八八〇年代にも、庭づくりを続けた。一八八一年の《ヴェトゥイユのモネの庭》（図6）では、縦一メートル半の画面に向日葵が茎を垂直に伸ばし、大きな花を咲かせている。画面手前、道の両側に置かれた陶製の鉢は《アルジャントウイユの画家の庭》に見られるものと

同じであり、モネはこれらの園芸用品も一緒に引越したことが分かる（ただ、庭に佇む人物はアリス・オシユデとその子供たちに代わる）。庭づくりに対するモネの情熱は一八八三年のジヴェルニー転居後に増してゆく。一八八〇年代、模索期にあったモネは新しい視覚経験を求め、しばしば制作の旅に出かけたが、旅先から、たとえば次のような手紙をジヴェルニーに送っている。

ところで庭のことだが、花々はまだ咲いていますか。帰ったとき、菊が咲き残ってくれているといいのだが。もし霜が降りたら、菊で綺麗な花束を作りなさい。私の思いはいつもそこにある。そして一休みするたびに楽しんで思い起こし、どれが歓びをもたらしてくれるかと考えるのだ。

（アリス・オシユデ宛 エトルタ 一八八五年一月二四日）
私のいとしい花々を大切に世話してくれて、ありがとう。あなたは立派な庭師さんだ。グラジオラスを急いで引き抜くには及ばない。

そうするときには、多年草の花、アネモネや丸花壇に愛らしいクレマティスを植えるといい。とにかく、いい具合に。

（アリス・オシユデ宛 ケルヴィラウアン 一八八六年一月二日）
書簡には、ジヴェルニーを離れていても、モネが常に庭と花々に思いをはせていたことが窺われる。また彼が伝える指示は的確であり、そこには一〇年以上に及ぶ庭仕事の作業、土に触れ、花を育んだ経験の蓄積が生きている。二通の手紙のうち後者は、ブルターニュ地方ベリール島で記されたものだが、モネは同地から、数日前に画商のデュラン＝リュエルに次のように書き送っている。「この不吉な地方に惹かれています。これが、それはまさに、私が親しんできたものと全く異なるからです。この暗く恐ろしい様相を描くことに努めなければなりません。あなたがおっ

しやるように、私が太陽の画家であるとしても、ひとつの評価に安住してはいけません(一八八六年一月二七日付)。⁷モネは画家としての模索を続けながら、それと並行して、庭仕事に励み、花々に対する愛着を強めたのだった。

二.《積みわら》連作

モネは一八九〇年の夏の終わりから翌年の早春にかけて計二五点の《積みわら》(図7)を制作した。モネの後半期の絵画は、この《積みわら》連作から始まったといえる。《積みわら》連作は多くのモネ研究で扱われており、筆者も考察を試みた。ここでは連作の主題について、本稿の視点から若干の考察を加えたい。

《積みわら》連作で扱われたモチーフは正確には「刈り穂積み」(脱穀前の麦の刈り穂を積み上げたもの)であり、農耕主題の要となるもの他にならない。モネは一八八八年に制作した五点の作品でこのモチーフを取り上げ、二年後に連作として取り組んだのだった。彼は最初期に農耕に関わる作品を数点描いたが、その後はこうした主題を扱うことは全くなかった。そのようなモネが《積みわら》連作(連作の呼び方は通例に従う)で、刈り穂積みを取り上げたことについて、タッカーが当時の政治的文脈との関連を指摘したことがあった。普仏戦争敗北後のフランスが、自国のアイデンティティを求めめる中で、刈り穂積みが農業国フランスの鍵となるモチーフだったと主張したのである。⁸こうした外的要件が、モネの考えに何らかの影響を及ぼしたことはあり得る。だが、モネが一八八〇年代の模索を経て《積みわら》連作に着手したことを踏まえるなら、農耕主題を扱うことを促した内的な要因を考える必要がある。

そして要因のひとつとして、モネが一八七〇年代から情熱を傾けてきた庭づくりの経験を挙げることは的外れとはいえないだろう。

もちろん、主食となる穀物を育てる農耕と、主に花を栽培する園芸は性格を異にする。とはいえ、大地から植物の生命が生まれ育つことは両者に共通する。エリアーデは大地について、次のように述べる。「生命のいずれの表現も、大地の豊穡の結果である。あらゆる形態がここから生じ、生き、その生命分担のときが枯渇した際、そこに帰って行く。それは再び生まれるために還る」。⁹一方、花の栽培に見出される驚きについて、一人の観察者は次のように記している。「さて八日目か、もつとあとになって、何の前ぶれもなく、ある神秘的な、思いもかけぬ瞬間に(まだかつて観た者もなく、現場をつかまえた者もないからだ)、突然、音もなく土がわれて、最初の芽があらわれる」。¹⁰モネも園芸作業の中で、何度も腰をかがめ、土に触れた。花々は発芽したばかりの姿を、大地に接近した眼差しにしか見せないだろう。モネは二〇年近く庭づくりを続ける中で、大地の豊穡と植物の生命に対して、しだいに関心を強めていったに違いない。そしてエリアーデが指摘するように、この生命の営みは、年ごとの再生として続けられてきたのである。

《積みわら》連作は、一八九一年五月四日から一六日にかけてデュラントリーユエル画廊で開催された個展で、一五点が展示発表された。写真資料がないため、この折の展示構成を正確に把握することは難しい。ただ、個展を訪れたビヴァンクという人物の文章が大よその様子と、会場でモネが語った言葉を伝えている。彼は連作の展示について、「そこには同じ刈り穂積みを、一日の異なる時間に、一年の異なる季節に描いたものが一五点あった」と記し、その色彩(異なる光の効果)を「夏の緋色の輝きから、灰白色の中に消え入る冬の夕方の緋色まで」と形容して

11 いる。個展の目録には一五点の絵の題名が順番に記されており、初めの二点は晩夏の光を描いたもの、そして六番以降は、霜や雪など冬の効果を示す題名となっている。展示構成が目録の番号順であったとは限らないが、ビヴァンクの文章が示すように、会場を訪れた人々は、そこに晩夏から冬に至る季節の推移を見ることができたに違いない。ビヴァンクによれば、モネは連作について、「連作全体の継起と比較によって、初めて十全な価値を得る」¹²と説明している。「連作全体の継起」を貫くものが、晩夏から冬へ至る時間であることは間違いないだろう。また、ビヴァンクは《積みわら》連作について、日没を示す緋色に注目していた。同定される出品作を検討すると、夕方の光を描いた作品が半ば以上を占めていたと推定される。この特徴は第一には、刈り穂積みを包む逆光が、強い光の効果を生み出すためだったといえる。ただ、連作全体の展示が冬へと収斂することと合わせて考えるなら、日没が暗示する一日の終わりは、冬が示す季節の終焉に呼応する。ただし、エリアーデが「再び生まれるために還る」と指摘するように、冬という季節の終焉は「再生」に連なる。連作を貫くものは、こうした循環する時間だったといわなければならない。モネは花の世話を毎年繰り返すことを通して、季節の推移と再生を感じとっていたのだ。

ところで、一八九一年の個展には《積みわら》連作の一五点以外に、七点の作品が展示されていた。これらの絵の展覧については画廊側の意向も視野に入れる必要があるだろうが、やはり連作との関連を考えなければならぬ。このうち、出品目録の一六番から一九番に記載された四点には、ヒナゲシの野や干し草積みが点在する風景など、ジヴェルニの野が描かれている。いずれも初夏の情景で、刈り穂積みが作られる小麦の収穫に先行する（制作時期も一八九〇年夏）。したがって、四点の

絵は《積みわら》連作が示す晩夏から冬に至る季節への導入を提示し、ジヴェルニの地の広がり伝えるものとなっている。

他の三点は、一八八九年にフランス中部のクルーズ渓谷で制作された《岩山》(図8)と、一八八六年に描かれた《戸外の人物試作》二点である。このうち《岩山》では、大小の石が露わな赤茶けた斜面が画面を覆い、左奥にわずかに灌木がかいま見える。ここに広がるのは、農耕という人の手の入らない荒々しい大地であり、《積みわら》連作に描かれた豊穡と対比を示すといえる。一方、《戸外の人物試作》二点では、日傘をさす女性がジヴェルニの草地に立つ。モネは一八七〇年代にカミーユをモデルに戸外人物を描いたが、彼女の死後、この主題は途絶えていた。一八八〇年代後半、成長したアリス夫人の娘をモデルに再び試みることになったのだ。彼は当時の書簡に、「新しい試みに取り組んでいます。それは、私が理解するように戸外の人物を描くこと、つまり、人物を風景のように描くことです」¹³と述べている。二点の絵は、人物が左向きと右向きの対作品として構想された。「左向き」に比べ、「右向き」では陽が傾き、日没に近づき始めているのが分かる。異なる光の効果は、女性の白い衣装をピンクや赤褐色に染め、モネのいう「人物を風景のように描くこと」に成功している。作品はやや見上げる角度で描かれており、草の生えた大地は、雲の流れる空に接する。モネの「新しい試み」を示す対作品は発表されないまま、一八九一年の個展で初めて展示された。個展会場で、モネはビヴァンクに、「風景は、絶えず変貌する周囲のものや大気、光によって息づくのです」¹⁴と語っている。もちろん、この対作品を含む七点の作品は本来、《積みわら》連作とは別に制作された。だが、連作とともに展示されることによって、絶えず変化する光は、一五点の《積みわら》が示す循環する時間に関連づけられるこ

となる。そして私たちは、光こそが、大地に生命を生み育むことに思い至るのである。¹⁵

三、モネ書簡（一八九〇年）に記された二人の文学者

モネは《積みわら》連作を制作中の一八九〇年一〇月七日、友人のジェフロワ宛に次のように書き送っている。

制作に励んでいます。「積みわらの」さまざまな効果の連作に夢中なのですが、このごろは陽が早く沈むので、追いつくことができません。しかし描き進めるにしたがって、私が求めているもの——〈瞬間性〉、特に包むもの、いたる所に輝く均一な光——を表現するために、もっと努力しなければならぬことが分かるのです。

「……」

ミルボーは〈大庭師〉になっています。彼はそのことと、ベルギー人のメーテルランクのことしか考えていません。でも、なかなか良さそうなので、これから読むつもりです。あなたに友情をこめて。¹⁶ この書簡については、これまでのモネ研究の中で、制作に直接に関わる前半部分が考察されてきた。本稿では、最後の段落に挙げられた二人の文学者とモネの関連を考えたい。

まず、ミルボー（Octave Mirbeau 1848-1917）だが、彼とモネは一八八四年一月にデュラン・リュエルの仲介で知り合った。同年末にはモネが作品を贈り、文通も開始されている。批評家でもあったミルボーはこの折に発表したモネ論（『フランス』）に続いて、一八八五年から一八八九年春にかけて、四件の展覧会評でモネを扱う。そして一八八九年六月にジョルジュ・プティ画廊で開催されたモネとロダンの二人展（一〇

〇点を超えるモネ作品が出展される）では、展覧会目録に掲載するモネ論をミルボーが担当したのだった。この批評文でミルボーが用いた「瞬間性 Instantanéité」の語が、翌年のモネ書簡前半部の文章に結び付いたことはすでに指摘したことがある。¹⁷ ミルボーは、《積みわら》連作を展示した一八九一年五月の個展でも重要な役割を果たす。同年三月、デュラン・リュエルの画廊が刊行する『二つの世界の芸術』にモネ論を執筆、そこには未発表の《積みわら》と《戸外の人物試作（左向き）》の素描が掲載されていた。また表紙には、ベリール島の素描が掲載された（《戸外の人物試作》と同じ一八八六年の制作だが、モネが書簡に「この暗く恐ろしい様相」と記した海景）。これらの素描は雑誌に載せるために、モネが油彩作品に基づいて新たに制作したもの（図9・10・11）だった。¹⁸ ミルボーの批評文は、読者の関心を二か月後の個展に向ける役割を果たしたのである。《戸外の人物試作（左向き）》の素描については、同年二月一〇日付のモネ宛書簡に、「あなたがとても美しい素描を送付したと、ジェフロワが言っていた」と記されている。個展目録のモネ論を担当したのはジェフロワ（一八九〇年のモネ書簡の宛先）に他ならない。これらを考え合わせると、個展の開催に向けて、モネ、ミルボー、ジェフロワの三者の間で緊密なやり取りがあったことが窺われる。

『二つの世界の芸術』に掲載されたモネ論は、「いつも花々が眩い庭の奥、バラ色の壁に囲まれた家がある」と書き始められている。そしてミルボーは、春から秋に至る庭の様子を季節ごとに語り、「まさにここ、絶え間ない視覚の祝祭のうちにクロード・モネは暮している」と記す。²⁰ 彼はその上で、モネの絵画について次のように述べる。「冬の刈り穂積みを描いた驚くべき連作が示すように、彼はただひとつの主題で、きわめて多様で変化に富む感情を描き出す。そこには、明け方から夜に至

る、大地のドラマが展開する」²¹。

ミルボーの小説は倒錯的な官能性に満ちており、彼とモネが親しい間柄だったことは意外かもしれない。二人を親密にさせた要因は、両者に共通する庭づくりと花に対する強い関心だったろう。モネ宛のミルボーの書簡には花についての記述が繰り返され、「モネよ、素晴らしい自然を、花々を愛しましょう」と呼びかけていた。そして一八九〇年一〇月のモネ書簡の直前、同年九月の手紙に、ミルボーは「あなたのダリアが何という名前か、教えるのを忘れないください」²³と記している。モネはこれを受けて、一〇月七日付の書簡で、「ミルボーは〈大庭師〉『Maître Jardinier』になっていきます」と、彼の執着ぶりを面白く伝えたのだった。モネと競い合うほどのミルボーの花々に対する情熱は、彼の作品にも現れる。一八九九年に刊行された代表作『責苦の庭』には、次のような文章を見ることが出来る。

「すばらしいじゃないか」と、男はその花を見つめながら繰り返した。「こんなに小さくて、脆いものなのに……この中に自然のすべてがある……自然の美のすべてと力のすべてがここにある。ここには世界が閉じ込められている。ひ弱で無情な生きものなのに、その欲望をとことん追求してゆく！ ああ！ 花は感情なんか云々しないで、セックスをするんだ。奥さん……セックスだけなんだ」²⁴。

一房の花の中に自然のすべてがあるという認識は、芸術作品への現れ方は異なるものの、モネも共有する思いだったに違いない。

メーテルランク (Maurice Maeterlinck 1862-1949) はモネの書簡で名前を挙げられているが、モネと直接の交流はなかった。モネ書簡ではミルボーの近況が、「彼はそのことと、ベルギー人のメーテルランクのことしか考えていません」と記されている。ミルボーは一八九〇年九月の

モネ宛書簡で、ダリアに言及したのに続いて、「あなたが来た折に、メーテルランクの本を貸しましょう。これは驚嘆すべき才能です」と書き送っていたのだった。ここで言及されているメーテルランクの本は、一八九〇年に刊行された『マレーヌ姫』だと推定される。というのも、ミルボーがこの戯曲について、同年八月に「美しさにおいてシェークスピアにおけるもつとも美しいものにも比肩しうる」(『フィガロ』)と称賛したことにより、メーテルランクは世に知られ、後の成功に繋がったからである。²⁵このように一八九〇年はメーテルランクにとって重要な年だったが、同年には彼の第一詩集『温室』も発表されている。詩集の題名が示すように、メーテルランクも花々に強い関心を寄せていた。²⁶彼が植物の営みに向けた観察は、一九〇七年の『花の知恵』として実を結ぶことになる。メーテルランクは次のように述べている。「ほんの少しの間でも植物の慎ましい仕事ぶりに向きあってみようとするれば、種子や花ばかりでなく植物全体に、茎や根や葉にも、慎重にして活発な知性の形跡を数多く見出すことができる」²⁷。

二人の文学者が花々に傾けた情熱は、両者の芸術観にも現れている。メーテルランクは、「象徴に関して、詩人は受け身であるべきだ」²⁸と語った。一方、ミルボーは、「もつとも賞賛される芸術家とは、自然が隠している秘密にもつとも近づいた人であり、またもつとも謙虚な人である」²⁹と述べている。ポスト印象派の時代、象徴主義の芸術家たちの多くは、自然に対して「謙虚」であることや「受け身」であることは、自然に対する従属として斥けた。だが、ここではそうした姿勢こそが、「自然が隠している秘密」に近づく方法だと考えられている。モネは芸術論を展開するような画家ではなかったが、彼の考えも二人に通じるものだったに違いない。モネは晩年に、「私がしてきたことはただ私の前

に示される万象を認めること、絵筆を通して万象に立ち会うことだけで「³⁰と語った。そして彼らに通底する考え方をもたらした要因のひとつは、それぞれが庭づくりに費やした日々であつただろう。なぜなら、園芸家は花を見つめ、待つことに耐えなければならぬからである。

四、庭づくりと《睡蓮》連作

先に述べたように、モネは一八八三年にジヴェルニーに転居すると、庭づくりに対する情熱を高めてゆく。一八九〇年にそれまで借りていた家と敷地を買い取ると、大がかりな造園を開始した。まず昔は果樹園だった場所を広大な花の庭に作り変える。さらに一八九三年に隣の敷地を購入、ここに睡蓮の池を中心とした水の庭をつくるのである。後者については、近隣農民が水質の汚濁を心配して反対したが、モネはウール県知事に絵の題材にすることなどを申請し、許可を得ることができた。モネは一八九〇年代前半に《積みわら》連作を初めとする主要な連作を制作したが、彼は並行してこうした庭づくりに取り組んだのだ。花々に対する関心を共有していたミルボーは、この経緯に力を貸している。モネが信頼できる庭師を探していた折、彼がフェリックス・ブルーユを紹介したのである（フェリックスの父がミルボーの父の家で庭師を務める）。また、睡蓮の池の造成に関する申請に際しても、彼がモネと役所を仲介したのだ。

睡蓮の花は朝に開き、夕方には閉じる。また花卉の形状が光に、すなわち太陽の放射線状の光線に似ているために、古くは太陽と重ね合わせられることがあった。『世界シンボル辞典』によると、古代エジプトでは、「スイレンの花は日の出とともに開き、日没とともに閉じることか

ら、太陽神と結びつけられたり、泥土から光が生まれた原初の神話的瞬間を象徴するものとみなされたりした。³¹」さらに、「土地と生きものに生命を与えるナイル河に生長していることから生産力または多産に結ばれ、太陽神に関係した花なので復活に結ばれることもあった」という記述も見られる。³²モネが愛好した睡蓮が、このように光や太陽と結びつき、再生に関わる伝承をもつことは注目される。もともと、ヨーロッパで睡蓮の栽培が進んだのは一九世紀後半のことに他ならない。特にラトゥール＝マリーヤックが果たした役割が大きいが、彼がさまざまな交配を通して耐寒性睡蓮の育種に取り組み始めたのは一八六〇年頃だった。³³一九世紀に盛んになった庭づくりの背景に園芸品種の開発があつたことは、本稿のはじめに触れた。晩年のモネの主要なモチーフとなった睡蓮は、まさにそうした成果がもたらしたものであった。とはいえ、ジヴェルニーがパリより北に位置することを考えると、睡蓮の栽培は容易ではなかっただろう。モネや庭師たちは天候の変化につねに気を遣いながら、睡蓮の生育を慎重に見守つたのである。

ジヴェルニーの庭では、睡蓮の池に日本風の太鼓橋が架けられた。花の庭の中央には自宅正面玄関から門まで続く道があり、太鼓橋はこの道の延長線上に位置する。二つの庭（花の庭と水の庭）の配置において、この橋が重視されていたことが分かる。歌川広重の《名所江戸百景 亀戸天神境内》はモネの浮世絵コレクションに含まれていないが、広重の《名所江戸百景》が広く関心を集めていたことを考えると、彼が同作品を知っていた可能性は高いだろう。モネは庭づくりに際して、浮世絵や日本の造園から示唆を得ていたと思われる。モネは一八九九年から一九〇〇年にかけて、《睡蓮》の第一連作を制作する（図12）。第一連作の要となったモチーフは太鼓橋に他ならない。いずれの絵も睡蓮の咲く池が

周囲のしだれ柳などとともに描かれ、画面中景に太鼓橋をおく同じ構図を示しているのである。モネは一九〇〇年の「近作展」でこのうちの一点を発表すると、睡蓮の池を拡張する。この工事に伴い、池の周囲は約二〇〇メートルに及ぶ規模になる。池を広げた後にモネが取り組んだ《睡蓮》の第二連作では、ほとんどの作品で、睡蓮の咲く水面が画面を覆っており、第一連作の要であった太鼓橋は画面から姿を消している。

《睡蓮》第二連作は一九〇八年までの間に約八〇点の作品が制作され、一九〇九年五月の個展で四八点が展示された。この個展は、「《睡蓮》、水の風景連作」と名づけられていた。展覧会名が示すように、水が形をもたないゆえに、今回の展示では連作全体でひと続きの水の風景が作り出されていた。第二連作の展示を通して、睡蓮の主題による装飾が具体的に構想され、モネは一九一〇年代半ばから、そのための大画面作品の制作に専念する。七〇歳代後半を迎えていたモネにとって、制作は困難を伴ったが、構想はオランジュリー美術館の「《睡蓮》の部屋」として結実する。そこではモネの考えに基づき、二つの楕円形の部屋が、計八点の横長の大作によって構成されている。³⁴この部屋を訪れる者は曲面の壁に包まれて、睡蓮の咲く水面の広がり眺めることになる。私たちはこうして、建築空間と一体になった循環する時間を見出すのである。

睡蓮の池に架かる太鼓橋に藤棚が設けられたことは広く知られている。もっとも、藤棚が設置されたのは、一九〇一年に行われた池の拡張工事の後だった。したがって、《睡蓮》第一連作は太鼓橋を主要なモチーフとしながらも、橋に藤棚はなかったのである。ミシエール・オーグは藤棚が設置された時期を「一九〇四年」と記しているが、³⁵棚の設置と藤の育成などの詳細な年代は詳らかではない。『芸術と芸術家』一九〇五年一二月号に掲載された庭の写真（カタログ・レゾネに収録、図

13）では、太鼓橋の上にアーチ状の枠が見られるが、藤の枝などは確認できない。³⁶モネはこの頃、一九〇四―〇五年に太鼓橋を遠望する構図で睡蓮の池を三点描いており（W1668-1670）、このうちの一点（図14）は一九〇九年の個展に展示されている。これらの作品でも、藤の花をはっきりとは確認しがたい。この後、一九一三年にアメリカ人歌手マルグリット・ナマラの訪問を受けた際に、彼女とともに撮影された写真の背後には、生育した藤棚を見ることができ（撮影年が特定できない写真も多いが、この場合は確定できる）。³⁷藤の主な原産地は東アジアであり（中国原産種は「シナフジ」、日本原産種は「ノダフジ」とも呼ばれる）、ヨーロッパでは見られない植物として、目を惹くものだっただろう。二つの原産地のうち、中国では藤は栽培されたものの、芸術との関わりは少なかったといえる。一方、日本では藤は詩歌などの文学に、そして絵画や工芸に取り上げられ、人々に親しまれてきた。先に挙げた広重作《名所江戸百景 亀戸天神境内》にも、画面手前にクローズアップで捉えられた藤の花を見ることができ。一九一〇年以降に撮影された庭の写真を検討すると、藤棚には主に中国原産種が使われ、日本の藤は部分的に植えられたと推定される。日本原産種は中国種に比べて、乾燥や低温に弱かったのである。そうした栽培上の制約があったにしろ、モネにとって、藤は日本に結びつく花と考えられていたに違いない。

モネは造園上の工夫をして藤棚を設置したのだが、《睡蓮》第二連作では、藤棚を伴った太鼓橋をほとんど描かなかった。この時期、モネはなぜ、苦勞して設けた藤棚を積極的に描かなかったのだろう。その理由は、水面の広がりという新たな主題と向かい合ったからだと考えられる。とはいえ、太鼓橋と藤が日本に直結したモチーフであったことを考慮するならば、《睡蓮》連作を異国趣味と安易に捉えられることを避け

るためでもあったに違いない。もともと、モネは藤に愛着を抱いていたようだ。一九一〇年代から二〇年代にかけて藤を取り上げた作品が、二グループ確認できる。ひとつは、藤の花を太鼓橋から切り離して、垂れ下がる花を水平に展開させたものである(図15 W1903-1910)。この中には、《睡蓮》の装飾画を展示する建物(オランジュリー美術館を改装することに決定される前にオテル・ピロンに計画される)のために制作された、と推測されるものが含まれる。³⁸もうひとつの作品群は、藤棚を伴った太鼓橋を描いたものだが(図16 W1911-1933)、視力の衰えの影響もあって、画面は色彩の渦に変じている(見る者が異国趣味を想起することはないだろう)。モネは同時期に、花の庭を貫く道に架かる薔薇のアーチ(先に触れたように、この道の延長線上に太鼓橋が位置する)も描いている。いずれの作品も、花々の生命力と、それを描き出す画家の身体的な動きが呼応するように感じられる。モネは一九二〇年の書簡にこう記している。「制作はしていますが、なかなか進みません。視力が日々失われてゆくの、庭仕事に熱中しているからです。これは私の喜びです」。³⁹最晩年のモネは困難な状況の中で制作を続けたが、そのような画家にとって、庭に出て花々に接することは何よりの慰めだったのである。⁴⁰

結びにかえて

メーテルランクは植物の運命について、こう述べている。

一切が受容、沈黙、服従、瞑想の印象を与え、ひじょうに平穏な諦観の境地にあるように見える植物界であるが、実は、そこには運命に対するもつとも激しい、もつとも執拗な抵抗がなされている。植

物の主要器官、栄養をもたらす器官である根は、植物を地面にしっかりと繋ぎとめている。⁴¹

植物たちは、根を通して地中から養分を吸収するが、その根によって大地に固定され、動くことができない。植物はこの矛盾ゆえに、たとえ種子をできるだけ遠くへ飛ばすように努め、蜜蜂に受粉を委ねる工夫をする。さらに私たち人間を含め、地球上のあらゆる生きものは重力の定めを受けているが、植物はこの重力に抗い、茎や幹を通して水分を上昇させる。花々が見せる様々な形、美しい色彩や香りは、そのような工夫と努力の結果に他ならない。園芸家は土を耕し、花々を見守る日々の中で、植物たちのこの奇跡的な営為と向き合うのである。

一九二六年夏に撮影されたモネの写真が残されている(図17)。モネは自らが手がけたジヴェルニーの庭で、薔薇の花の傍らに置かれたベンチに座る。初めに紹介した写真から四〇年近い歳月が過ぎており、その姿には避けがたい老いが見出される。この数か月後、同年一月にモネは八六歳で世を去ることになる。写真家で園芸家でもあるヴィヴィアン・ラッセルは、この写真について次のように述べている。「眼鏡の奥の目は大きな麦藁帽子の陰になっており、口も、白く長い髯でおおわれ、何も語ろうとはしない。しかし手は雄弁だ。手は、目がすべてであったモネの生涯を解き明かす」。⁴²モネは長年にわたって、この手で土に触れ、花を育てた。そしてこの手は、絵筆を握る画家の手でもある。園芸家と画家、二つの面をあわせもつ手が、後半期の《積みむら》連作から《睡蓮》連作に至る作品を生み出したといえる。庭仕事を通して花々と向き合い続けた経験が、モネを自然の神秘に近づかせ、循環し再生する時間に導いたのだった。

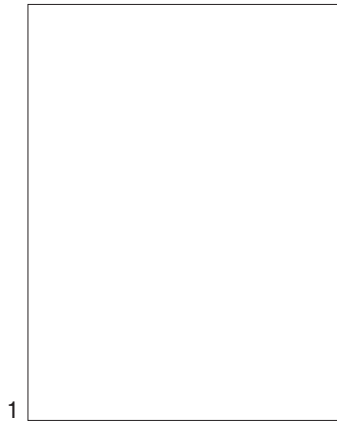
注

- 1 カレル・チャペック 『園芸家12カ月』 小松太郎訳 中公文庫 一九七五年 三九頁。
- 2 モネは『庭の女性たち』の制作について、後に次のように語っている。「この絵は現地で自然に基づいて描いたもので、そのような方法は当時行われていませんでした。私は地面に穴、つまり一種の溝を掘って、画面の上部を描く場合には、少しずつカンヴァスを降ろして制作しました」。Edouard Mortier (Duc de Trévise), *Chez Claude Monet: Lepèlerinage de Giverny* (1920), L'Échoppe, 2016, p.19, 実際の制作が回想の通りだったかは確認できないが、モネが戸外制作にこだわったことは間違いないだろう。
- 3 アラン・コルバン 『においの歴史』 山田登世子・鹿島茂訳 藤原書店 一九九〇年二四五―二五〇頁。なお、小倉孝誠氏は『イリュストラシオン』の記事に基づいて、当時の花の需要の高まりや、花と女性の結びつきを指摘し、コルバンにも言及している。「19世紀フランス 光と闇の空間』人文書院 一九九六年 一六四―七二頁。
- 4 Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, I (1840-1881), II (1882-1886), III (1887-1898), IV (1899-1926), V (supplément aux peintures, dessins, pastels), 1974, 1979, 1979, 1985, 1991, I, p.428, なお、本稿で取り上げるモネ作品の題名等のデータは原則的に同書に基づく。また必要に応じて、同書収録の作品番号を付す（油彩作品は「W1267」、素描作品は「D444」のよう記載）。
- 5 *Ibid.*, II, p.268.
- 6 *Ibid.*, p.286.
- 7 *Ibid.*, p.284.
- 8 Paul H. Tucker, *Monet in the '90s*, 1986, pp65-105.
- 9 ミルチャ・エリアーデ 『大地・農耕・女性』 堀一郎訳 未来社 一九六八年 一〇一頁。
- 10 チャペック 前掲書 三〇頁。
- 11 Willem G. C. Bynank, *Un hollandaise à Paris en 1891, 1892*, 175-76.
- 12 *Ibid.*, p.177.
- 13 Wildenstein, *op. cit.*, III, p.p.223.
- 14 Bynank, *op. cit.*, p.177.
- 15 中村誠氏は一八九一年の個展の展示を考察する中で、二点の《戸外人物試作》について、「パラルルを持って佇む婦人は天を象徴するものであった」という試論を提起している（「クロード・モネ『積みわら』連作をめぐる基礎的考察」『埼玉県立近代美術館紀要』第一号 一九九一年 四七頁）。この二点は個展の展示構成において、「時間」や「豊穡」の寓意像として現れうることを考えたい。
- 16 Wildenstein, *op. cit.*, III, p.258.
- 17 拙論「モネ書簡（一八九〇年）における「瞬間性」と『積藁』連作』『美術史』一一九号 一九八五年 一五―二七頁。
- 18 前者の素描は、ウィルデンスタインのカタログ・レゾネに『積みわら』の題名で「D444」として収録される（Wildenstein, *op. cit.*, V, pp.129-30）。これは油彩作品（図8 W1267）に基づいて制作され、現在、国立西洋美術館に所蔵。後者の素描は、『日傘の女性』の題名で「D446」として収録（*ibid.*, p.131）。この素描は油彩作品《戸外の人物試作（左向き）》（オルセー美術館所蔵 W1077）に基づいて制作され、現在、吉野石膏株式会社が所蔵（山形美術館寄託）。また表紙に掲載された素描は、『夕方方のベリール鳥』の題名で「D443」として収録（*ibid.*, p.129）。一八八六年の油彩《荒れた海岸》（W1100）に基づいて制作されたと考えられ、国立西洋美術館に所蔵される。

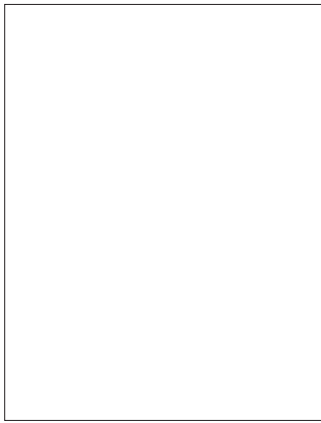
- 19 Octave Mirbeau, *Correspondances avec Claude Monet*, éd., Pierre Michel et Jean-François Nivet, 1990, p.119.
- 20 *Ibid.*, pp.251-52.
- 21 *Ibid.*, p.255.
- 22 *Ibid.*, p.157.
- 23 *Ibid.*, p.108.
- 24 Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices* (1899), éd., Michel Delon, 1988, p.214.
なお、邦訳に際しては次の訳を参照させていただいた。『責苦の庭』（フランス世紀末文学叢書五卷）篠田知和基訳 図書刊行会 一九八四年。
- 25 倉智恒夫 「モーリス・メーテルリンクについて」『室内』（フランス世紀末文学叢書一二卷）図書刊行会 一九八四年 二九八―九九頁。
- 26 たとえば、「温室」の第一連はこう綴られる。「おお森の中の温室よ！／永久に閉じ込めるあなたの扉よ！／すべてにものがあるあなたの丸い屋根の下にある！／すべてのものがあなたとそっくりの私の魂に潜む！」（小浜俊郎訳）『詞華集』（フランス世紀末文学叢書一三卷） 図書刊行会 一九八五年 二五四頁。
- 27 モーリス・メーテルリンク 『花の知恵』 高尾歩訳 工作舎 一九九二年 一八頁。同書は一九二二年の改訂版に基づく。
- 28 Carlo Bromme, "À la Société gens de lettres" (discours), Palais des Académies (Bruxelles), *Le centenaire de Maurice Maeterlinck*, 1962, p.57.
- 29 Octave Mirbeau, "Le chemin de la croix, Figaro" (1888), éd., Hubert Juin, *Des artistes*, 1986, p.68, p.119.
- 30 Georges Clemenceau, *Claude Monet* (1929), ed., Charles F. Stuckey, *Monet: A Retrospective*, 1985, p.366.
- 31 ハンス・ビーターマン 『世界シンボル辞典』 藤代幸一監訳 八坂書房 二〇〇〇年 二一六頁。
- 32 次の文献に紹介。春山行夫 『花の文化史』 雪華社 一九六四年 二四九頁。
- 33 ピーター・コーツ 『花の文化史』 安部薫訳 八坂書房 一九七八年 二一〇頁。
- 34 モネは一九二一年のクレマンソー宛書簡で次のように述べている。「オランジュリー館の部屋については、必要とする作業を美術省が引き受けてくださるのなら、同意します。これを視野に入れて、〈装飾画〉のモチーフを減らしましたが、私はずっと望んできた楕円形の部屋であれば、満足ゆく展示ができると信じています」。Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.412.
- 35 Michel Hoog, *Les Nymphéas de Claude Monet au Musée de l'Orangerie*, 1984, p.13.
- 36 Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.51.
- 37 次の文献では、立派に生育した藤棚の側にモネとジェフロワが立つ写真が掲載され、撮影時期を一九〇〇年頃としているが、モネの容姿等を考えると、時代を下げるべきだろう。Exh., cat., *Monet's Garden*, Kunsthau Zürich, 2004, p.182.
- 38 モネはトレヴィイス侯に、「その带状部分を想定して制作した花の装飾がありますので、お見せしましょう。藤の花を描いたものです」と語っています。Édouard Morier (Duc de Trévise), *op. cit.*, p.28.
- 39 Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.412.
- 40 この章については、二〇一七年一月に大手前大学で開催されたシンポジウム「ジャポニスム」で発表した内容と重なる部分がある（近く刊行予定）。同発表が大まかな指摘に終わったので、本稿で再考察を試みた。
- 41 メーテルリンク 前掲書 七一―八頁。
- 42 ヴィヴィアン・ラッセル 『モネの庭』 六人部昭典監訳 西村書店 二〇〇五年 七頁。

挿図：画像出典

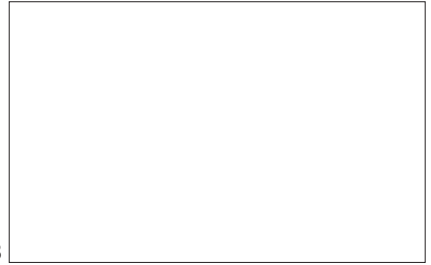
- 1・12・15・16：Exh, cat, *Monet's Garden*, Kunsthau Zurich, 2004.
- 2：オルセー美術館提供のポム写真
- 3・5・6：六人部昭典『モネ《睡蓮》への歩み』六耀社 二〇〇一年
- 4・17：ヴィヴィアン・ラッセル『モネの庭』六人部昭典監訳 西村書店 二〇〇五年
- 7：ヒルステッド美術館提供の複製
- 8：William C. Seitz, *Claude Monet*, 1960.
- 9・10・11：筆者撮影
- 13・14：Daniel Wildestein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, IV (1899-1926), 1985.



1



2



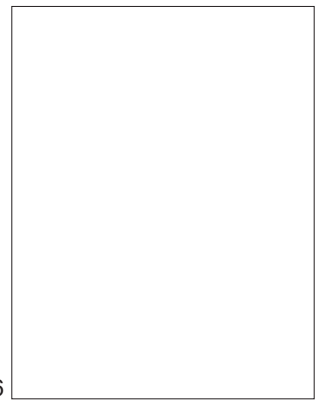
3



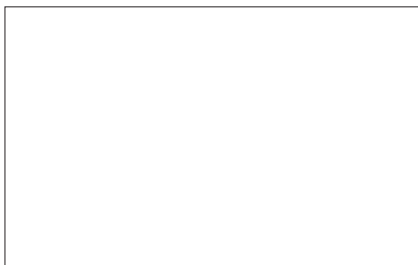
4



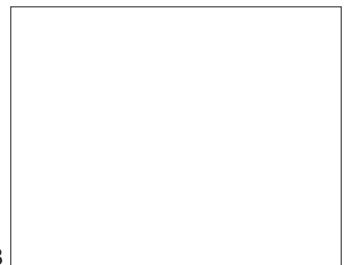
5



6

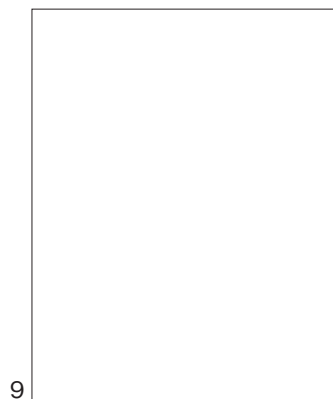


7

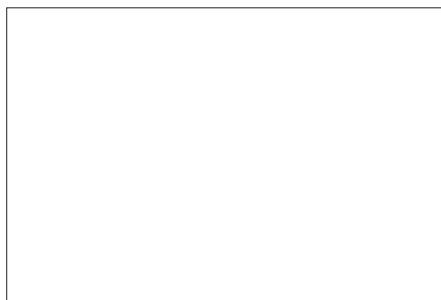


8

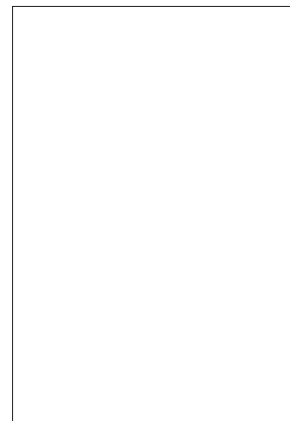
1. 写真資料：園芸家としてのモネ（1887年頃撮影）
2. クロード・モネ《庭の女性たち》1866年
油彩・カンヴァス 256×208cm パリ オルセー美術館
3. エドゥワール・マネ《庭のモネの家族》1874年
油彩・カンヴァス 61×100cm N.Y. メトロポリタン美術館
4. クロード・モネ《グラジオラス》1876年
油彩・カンヴァス 60×81.5cm デトロイト美術館
5. クロード・モネ《アルジャントウイユの画家の家》1873年
油彩・カンヴァス 60.5×74cm シカゴ美術館
6. クロード・モネ《ヴェトウイユのモネの庭》1881年
油彩・カンヴァス 150×120cm ワシントン・D.C. ナショナル・ギャラリー
7. クロード・モネ《積みわら、満ちる光》1890年
油彩・カンヴァス 60×100cm ファーミントン ヒルステッド美術館
8. クロード・モネ《クルーズ溪谷の岩山》1889年
油彩・カンヴァス 71×83cm 個人蔵



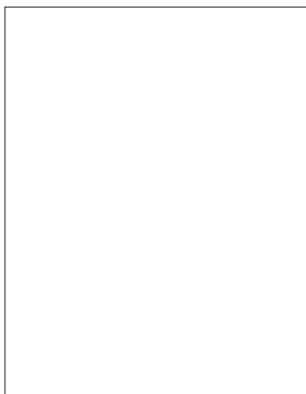
9



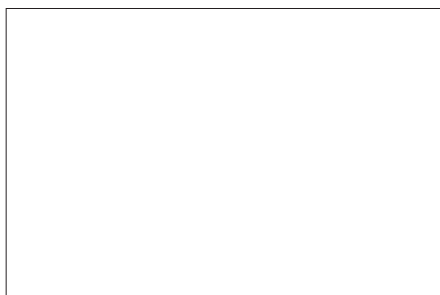
10



11



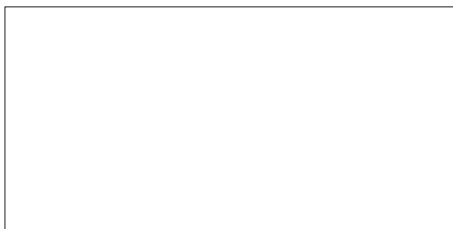
12



13



14



15



16



17

9. 『二つの世界の芸術』 1891年3月7日号 表紙
10. 『二つの世界の芸術』 1891年3月7日号
《積みわら》の素描が掲載された頁
11. 『二つの世界の芸術』 1891年3月7日号
《戸外の人物試作（左向き）》の素描が掲載された頁
12. クロード・モネ《睡蓮の池》1899年
油彩・カンヴァス 92.7×73.7cm N.Y. メトロポリタン美術館
13. 写真資料：睡蓮の池（『芸術と芸術家』1905年12月号に掲載）
14. クロード・モネ《睡蓮の池、橋》1904-05年
油彩・カンヴァス 81×100cm 個人蔵
15. クロード・モネ《藤の習作》1917-20年
油彩・カンヴァス 100×200cm ドゥリュール 美術歴史博物館
16. クロード・モネ《太鼓橋》1923-25年
油彩・カンヴァス 88.9×116.2cm ミネアポリス美術館
17. 写真資料：庭のベンチにすわるモネ（1926年撮影）

