

# 一八八〇年代のモネ

## 六人部 昭典

はじめに

一八八〇年四月、印象派の画家たちによる第五回のグループ展が開催されたが、モネ (Claude Monet 1840-1926) は初めて参加しなかった。

一方で、彼は出品を控えていたサロン展に復帰、同年六月には個展を開く。モネは一八七四年の第一回展開催時から中心的な役を果たしてきたが、一八八〇年代に入り、グループから離れようとしていたといえる。

印象派展についてはこの後、一八八二年の第七回展に参加するだけである (グループ展は一八八六年の第八回展で終わりを迎える)。

モネの私生活に目を向けると、一八八〇年前後に重要な出来事が相次いでいる。妻カミーユ (多くの絵のモデルをつとめる) は一八七六年頃から体調が悪化し、一八七九年に死去する。一八七一年からパリ近郊のアルジャントウイユに住んでいたが、一八七八年に鄙びたヴェトウイユに転居、この家には、重要な支援者だった実業家オシユデが破産すると、その一家が身を寄せることになる。オシユデは去るものの、妻アリスと六人の子供たちは留まり、モネ自身の二人の子供と合わせ、モネ家は大所帯となった (一八九一年にオシユデが死去し、アリスはモネと正式に再婚)。モネはヴェトウイユからポワシーへ、一八八三年にはジ

ヴェルニーへと引越す。モネの転居は家族が大人数になったことにもよるが、画家自身が新しい環境を求めたというべきだろう。モネはこれまでパリと近郊の情景を積極的に描いてきたが、そのような近代化の及んでいない土地を選んでいるのである。そして一八八〇年代のモネは、繰り返し制作の旅に出る。少年時代を過ごしたノルマンディー地方だけではなく、ブルターニュや地中海沿岸へと足を運ぶ。

モネは一八九〇年に『積みわら』連作を描き、晩年までさまざまな連作を制作する。私たちはそこに彼の絵画の新たな展開を見るのだが、一八八〇年代は移行期、あるいは模索の時代と位置づけられることが多い。このような見解は間違いではないが、ともすると、後半期の絵画を前提にして一八八〇年代の絵画を考える傾向が強い。一八八〇年代がモネにとって模索の時代であったとして、ではこの時期、どのような模索が試みられたのだろうか<sup>1</sup>。

### 一・サロン展復帰

モネは一八八〇年のサロン展審査に二点の作品を送り、このうちの一点『ラヴァール』(図1)が入選、展示された。モネは印象派のグ

ループ展に参加せずに、サロン展に出品することを選んだといわなければならぬ(印象派の画家たちはサロン展出品を控えることを申し合わせていた)。モネがこのような判断をした理由は、次のデュレ宛書簡に窺われる。「あなたからも公の審査にもう一度出品するように何度も勧められましたので、やってみようと思います。[…:]」ジャーナリズムや大衆が、公の展覧会よりずっとましな私たちの小さな展覧会を少しも真剣に見ようとしないのは、本当に不幸です<sup>2</sup>。彼は印象派展を通して新しい顧客層を獲得するのは難しいと考えたのだった(彼が顧客を得ることを重視しなければならなかったのは、オシユデ家が同居することで大所帯となったことも一因だっただろう)。モネの判断には、彼に先行するルノワールの行動が影響を与えたに違いない。ルノワールは一八七八年にサロン展に復帰、翌一八七九年には第四回印象派展に参加せずにサロン展出品を続けた。《シャルパンティエ夫人と子供たち》<sup>3</sup>は高い評価を得て、新たな顧客層を獲得し始めていたのである。

出品作《ラヴァクール》を検討しよう。モネは当時、ヴェトゥイユに住んでいたが、ラヴァクールはセーヌ川をはさんだ対岸に位置する。この時期、モネはさまざま位置からセーヌ川を描いた。出品作は横長の大作で、幅一五〇cmの画面にセーヌ川が広がる。水面の光の効果が繊細に描き出されているが、一八七〇年代の絵に目立った筆触は抑えられ、滑らかな仕上げを見せる。色彩間のコントラストよりも穏やかな調和が優先されている。このような特徴は、公の審査を考慮したものでろう。とはいえ、中洲の木の反映像の描写などには、水面に向けるモネの観察の細やかさを見ることができぬ。

サロン展審査に落選した作品も見ておきたい。《流水》(図2)も横長の画面にセーヌ川が広がり、水面がほぼ半分を占める。一八七九年から

翌年の冬は寒さが厳しく、セーヌ川が凍結した。一八八〇年一月、凍った水面は突然に割れ、氷塊は次々にセーヌ川を下った。モネにとってセーヌ川は、生活の上でも絵の題材としても長く親しんできた対象だが、このような様相に遭遇するのは初めてだった。水は変容する物質であり、液体に留まることなく、気体(霧)や固体(氷)に姿を変える。自然が見せる思いもかけない変化が、水の変容を通して提示されたことは注目される。モネは、氷結から解氷、流水に至る自然の様相を二〇点以上の作品に描きとめた。とはいえ、《流水》は大作であり(幅が約一五〇cm)、現場で描かれた作品をもとにアトリエで制作されたと考えられる(《ラヴァクール》も同じように制作されただろう)。習作をもとに公の審査に出す本作を描くという手順は一般的なものであり、モネもサロン展復帰に際して、この制作方法をとったのだった。この場合、作品には習作と本作という価値の軽重があり、主題はひとつの作品(大作であることが多い)へと総合される。しかし自然現象そのものを描こうとした場合、その変化を前にして制作される作品は本来、同じ価値をもつのではないだろうか(もちろん、アトリエで加筆されることも多く、作品の出来栄えに対する画家の満足度に差は生じる)。モネは一八八〇年に周囲の画家たちの批判を覚悟のうえでサロン展に復帰したものの、その後、サロン展出品を続けることはなかった。これはデュランリユエル画廊による支援で顧客層の獲得に見通しが立ったことが大きいが、公の審査に相応しい制作手順を疑い、作品が等価であることの認識を明確にしたと考えられる。

モネは一八八〇年六月、『現代生活』誌のギャラリイで個展を開催する(ルノワールは社主のシャルパンティエの支援を得、一八七九年に同じ場所で個展を開く)。展示された一八点には、サロン展審査で落選し

た《流水》や、流水を描いた他の作品（審査に送った作品より筆触が顕著）も含まれていた。カタログのモネ論は、サロン展復帰を勧めたデュレが執筆している。デュレはモネの状況について、「絵画における新しさ」と独創性に対する本能的な反発が、公衆や批評家から彼を遠ざけてきた<sup>4</sup>と述べ、筆触表現についてこう記す。「どんな季節にあっても、彼「モネ」は蒼穹の下で制作する。イーゼルに白いカンヴァスを置き、突然、さまざまな色彩の箔で覆い始める。それらは、垣間見た自然の情景がもたらす多彩な色斑に対応する。「……」要約すると、彼の筆使いは、観察する眼に呼応する大気の変化や空の流動性が生む束の間の印象を描きとめる。だからこそ、誰かが作った〈印象主義者〉の称号を彼に与えるのは、理にかなっている」。先に自然現象そのものを描く場合、作品は等価値だと指摘したが、そうした制作の抛りどころは「観察する眼」、すなわち画家の感覚に他ならない。筆触は何かを再現するだけでなく、感覚の言語となる。このような印象主義の特質は、一八八〇年代という模索の時期を含め、晩年まで続くのである。

## 二. 制作の旅

モネは一八八〇年から八二年にかけて、幾度もノルマンディーを訪れた。彼が育ったル・アーヴルの北東に位置するディエップやプルヴィルなど、海沿いの起伏に富む風景がさまざまな構図の中に描かれた。当初の絵には崖を散歩する華やかな衣装の女性たちも見られたが、画家の関心はしだいに北フランスの風景と天候に集中してゆく。一八八三年にはエトルタに滞在し、この地の名高い奇岩を描く。《マンヌポルト》（図3）では画面手前に巨大な岩が捉えられ、遠景の水平線と対比を生む。

岩には波が打ちつけており、左寄りに見える二人の小さな人物は岩の大きさを示唆する尺度となる。モネが一八七〇年代に描いたのはパリ郊外の自然であり、人物などに現代生活（モデルニテ）の要素を伴っていた。一八八〇年代に入り、彼は自然が示す壮大で荒々しい姿を主題とするのである。

一方で、モネは一八八四年に地中海沿岸（南フランスとイタリア）で制作する。前年の一二月にルノワールとリヴィエラを訪れると、年が明けてすぐに一人で制作のために滞在したのだった。彼は兵役でアルジェリアに赴いたことはあったが、画家として地中海に接するのは初めてになる。二月の書簡にはこう記されている。「ようやく、この地が掴めるようになりました。ピンクと青のあらゆる色調を使い始めました。まるで魔法のような、甘美な風景です」。文中の「魔法のような *magie de la terre*」という語には、地中海の光に魅惑されたモネの様子が窺われる。《ポルディゲラのヴィラ》（図4）では、画面右の白い建物や遠景の山々が、明るいピンクと青で描き出され、私たちは南国の大気と光が充溢するのを見出す。画家は光の経験を、絵具という物質に換える。「魔法のような」風景は、画家の手を介して、絵具の中に生まれるのに他ならない。

モネや周囲の画家たちにとって、一八八六年は節目の年となる。この年、四年ぶりに印象派展が開かれるが、これが最後のグループ展となった。この第八回展にはモネたちが参加しなかった一方で、スーラやシニャックらの若い画家たちが初めて参加、注目された。彼らの分割技法（点描）による絵画は批評家フェネオンによって支持され、新印象主義と名づけられることになる。フェネオンは印象主義を恣意的と批判、「筆触分割 *touche divisée*」の語を用いて、スーラたちの絵画が体系的だ

と主張したのだった。印象主義が絵画の変革を主導した時代は区切りを迎え、次の時代、すなわちポスト印象派の時代に移ろうとしていた。モネも当然、こうした動きを意識していただろう。彼は自画像をほとんど制作しなかったが、この年、自分の姿を見つめ、描いている(図5)。画面に絵筆やイーゼルは認められないものの、身に着けた服は制作時に着用するものであり、帽子は戸外制作に使用したと推測される。眉間に皺がより、鋭い眼差しが自身に向けられる。

一八八六年九月、モネはブルターニュ地方のベリール島に赴き、制作する。この滞在の折、モネは後に彼の伝記を著すことになるジェフロワと出会った。ジェフロワは著書の冒頭に次のように記している。「一見したところ、いつも辺りで見かける水夫の一人かと思った。風と潮のしぶきに立ち向かうために、長靴をはき、帽子をかぶり、彼らと同じような服を着ていたのだ」<sup>7</sup>。ベリールはブルターニュ半島の南に位置する孤島で、大西洋の荒波が打ち寄せ、奇岩が連なる景観で知られる。モネは一月下旬まで制作を続け、画廊にこう書き送る。「私はこの不吉な風景に夢中になっています。というのも、これまで取り組んできたものと異なるからです。「……」あなたが言われ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」<sup>8</sup>。モネを支援していたデュラン・リユエル画廊は国外に販路を広げ、一八八六年にはニューヨークで四〇点以上のモネ作品を展示した。「太陽の画家」という語が示すように、画廊は、モネが一八七〇年代に多く描いた明るい風景を望んだのだった。

ベリール島の制作では計三六点が確認されるが、特にポール・コトンのピラミッド岩を描いた作品(図6・7)が注目される。この峻厳な岩は、島の断崖に接して海の中にそそり立つ。モネはアリスに宛てた手

紙に次のように記している。「海を正しく描くためには、同じ場所から毎日、毎時間、海を観察しなければなりません。そうやって初めて、ある場所の生態を理解できるようになるといふことをよく知っています。だから私は、同じモチーフを何度も、繰り返し描くのです」<sup>9</sup>。ピラミッド岩を描いた計六点の作品はほぼ同じ構図であり、題材と構図を限定して制作されたのだった。このため、連作の早い作例と考えられることも多い。しかしモネは書簡で、海という主題を「正しく描くため」に海を観察することが重要だと述べている。実際、六点の絵を見ると、モネは光や波の変化、潮の満ち引きなどを細かく観察して制作に臨んでいることが分かる。この折の制作は、連作に至る重要な一段階と考えるのが妥当だろう。

モネは一八八八年前半に南フランスのアンティープで制作、再び地中海の光を前にして、ピンクと青の色彩に取り組む<sup>10</sup>。ところが、翌一八八九年二月にはフランス中部のクルーズ峽谷に滞在して制作する。「今、新しい土地で困難と闘っています。ベリール島を思い起こさせる実に荒涼とした場所で、まったく驚くばかりです」<sup>11</sup>。モネはこの地方について、モリゾ宛の書簡にこう記している。モネはこの地にベリール島と同様、自然の粗野な姿を見出し、約二〇点余りの作品を制作する(図8)。このうち、クルーズ川の合流点を描いた一〇点はほぼ同じ構図を示しており、ピラミッド岩を描いた経験が生かされたのに違いない。ただ、今回は題材が山間の渓谷であったので、自然の様相は限定され、モネの関心は主に季節と光の変化に向けられている。

これまで見てきたように、一八八〇年代のモネは旅先で多くの作品を描いた。彼が滞在した土地のうち、エトルタや地中海沿岸、ベリール島は訪れる人々の数がしだい増していた。一八八〇年代の制作について、

こうしたツーリズムとの関わりも指摘される。<sup>12</sup> たしかに旅行者の増加に伴って、モネが得る情報も増えたに違いない。しかし作品と書簡の文章が示すように、制作の旅はモネにとって、新たな土地と光の経験を求めた模索の旅だったと考えられる。

### 三、ジヴェルニー転居

一八八三年、モネはジヴェルニーに家を借り、転居する。一八八〇年前後に住んだヴェトウイユよりもさらにセーヌ川を下った村は、パリからずいぶんと離れた土地だった。モネはこの鄙びた村が気に入り、後半生を過ごすことになる（この年、彼は四三歳であり、八六年に及ぶ生涯の半分に相当する）。モネはジヴェルニーの地に親しむと、自宅の庭や周囲の風景を描くようになる。それらの作品に子供たちの姿（モネ自身の子供とアリスの子供たち）を伴うものも含まれる。

一八八六年には、対をなす戸外人物像（図9・10）が制作される。モネは前半期にカミーユをモデルに多くの戸外女性像を制作しており、彼が好んだ主題だったが、一八八〇年頃には描かれなくなっていた。対作品はアリスの娘シュザンヌが成長してモデルをつとめた。モネはこの時期の戸外人物像について、次のように記している。「これまでにはいほど仕事に励んでいます。戸外人物を私が納得するように、つまり風景画のように描くという新しい試みに取り組んでいるのです」<sup>13</sup>。大作ともいえる二点は、いずれも人物を見上げる視点で捉え、画面下部は草の生えた大地が続いている。草地は背後の空と接合し、風が草と女性のスカートをなびかせる。日傘でさえぎられた陽光は女性の白い衣装に光と影の効果を生み出し、人物の表情は定かでない。このような特徴は、一

八七〇年代に制作された《散歩》と比べると著しい。「風景画のように *comme des paysages*」という意図は、人物を主役としてではなく、周囲の自然と一体化させて描くことに他ならなかった。また、二点のうちの「左向き」では風が強まり（翻ったスカートが女性の顔を覆う）、光もやや日没に傾き始めていることが認められる。モネは対作品として構想した二点で、風や光の変化を描き分けている。

二点の作品では女性の白い衣装が光の効果を映し、人物が風景と融和する上で重要な役割を果たしていた。翌年に制作された《舟遊び》（図11）でも、白い衣装は同じ働きを担う。この作品については、鈴木春信の《蓮池舟遊び》（図12）との関連が指摘されている。両者には舟遊びという主題や小舟を画面の右端で切り取る構図などに共通点が見られ、モネが春信の浮世絵から示唆を得た可能性が考えられる。ただ、二作品の空間の質は異なるだろう。春信の作品ではほぼ水平の視点から舟が捉えられているものの、背景の余白は水面と空が明確に分節されることはない。こうした空間の曖昧さの中に人物は自然と融合する。一方、モネは視点を高く取ることで、水面の広がりや画面全体に及ぶ構図を作り出している。そして白い衣装が映す光の描写が、水面上の光の効果と響き合う。モネはあくまで自然を観察し、そのひとつひとつを描くことを通して、人物と水面を一体化させているのである。<sup>14</sup>

モネは早くから庭づくりに関心を寄せてきた。一八七〇年代にアルジャントウイユで借りた家にすでに花壇をつくり、ヴェトウイユを経て、ジヴェルニーでも花を育てた。そして一八九〇年一月に家と敷地を買い取ると、この地で大がかりな庭づくりに取り組むことになる。庭づくりと花々に対するモネの思いは、生涯変わることなく続いたのだ（むしろ、年ごとに高まったというべきだろうか）。一八八〇年代の

モネは制作の旅に出ることが多く、ジヴェルニーを離れている間はつねに庭の状態を心配して、手紙を書き送っている。「大切な花々を大事に世話してくれて、ありがとう。あなたは立派な庭師だ。まだ慌ててグラジオラスを抜くことはないが、そうするときには多年草のアネモネや可愛いクレマチスを植えると良い」<sup>15</sup>。一八八六年にペリール島で制作していた折にはアリスにこうに記している。庭づくりについては、「ほんとうの園芸家は花をつくるのではなくって、土をつくっているのだ」<sup>16</sup>といわれるように、モネも自ら土を耕し、花を育てた。膝を曲げ、土の上にはしゃがみ込んで、園芸の作業は続けられる。天候の急変を気にかけて、温度に気を配る。水をやり、光の当たり具合を調整する。こうした日々の世話を通して、花々は根を張り、茎を伸ばし、花卉を開く。そして枯れるものの、翌年には再び発芽するだろう。花は季節の推移の中で誕生と死を繰り返すのであり、生育の秘密は、地面近くまで低くした視線にしか明かされない。一八七〇年代から八〇年代にかけて取り組んだ園芸作業の積み重ねは、モネの自然観にも影響を与えたと考えられる。<sup>17</sup>

#### 四、刈り穂積みと「連作」

一八八八年、モネはジヴェルニーの大地に並ぶ刈り穂積みを描く(図13・14)。これは収穫した麦の刈り穂を積み上げたもので、見上げるような大きさにつくられ(およそ四〜六メートル)、夏から冬にかけて大切に保存される(当時の脱穀作業は、この堆積から徐々に刈り穂を取り出して打穀する)。モネは最初期の作例を除くと、これまで農耕に関わる主題を扱うことはなかった。ジヴェルニーで周囲の風景が描かれる中で、まず一八八〇年代半ばの数点で干し草積みが取り上げられた。とは

いえ、干し草積みと異なり、刈り穂積みは主食となる麦の穂の集積であり、農耕の要に他ならない。ミレーやブルトンなどの先輩画家たちにも作例を見ることが出来る(図15)。二年後、モネは再び同じモチーフを取り上げ、《積みわら》連作を制作することになる(正しくは「刈り穂積み」だが、作品名は「積みわら」とする)。

一八八八年に制作された作品は計五点が確認されている。それらはひとつの刈り穂積みを描いた二点と二つの刈り穂積みを描いた三点に分けられ、それぞれはほぼ同じ構図を示す。そして後者のうち、一点は逆光の夕陽の中に、二点は朝陽の刈り穂積みを描いている。刈り穂積みは農耕主題を代表するモチーフだが、農耕は人間が自然の中で働く営みに他ならない。人々は季節の推移の中で土を耕し、光と水に気を配って、穀物を育てる。絵画の作例には、こうした農民と自然の関わりを見ることが出来る(秋の田園風景を主題にしたミレーの作品でも、刈り穂積みにもたれる農婦の姿が認められる)。一方、モネは刈り穂積みを取り上げながら、農耕の担い手である農民の姿を描いてはいない。モネの関心は光の効果に向けられているのだが、彼は光をどのように考えていたのだろうか。彼は早くから光を重視してきたが、前半期の作品では、パリ郊外の行楽地に見られるセーヌ川の表情や、パリのターミナル駅構内に射す陽光など、光は主に現代生活(モデルニテ)に関わるものだったといえる。一八八〇年代に入ると、モネはしだいに自然の原初的な姿を描くようになる。また、園芸作業を重ねることを通して、花々が生育する秘密を間近に見てきた。もちろん、農耕と園芸は質を異にするが、大地から生命が生まれ育つことは共通する。刈り穂積みを取り上げたモネは、光が生命の生成に関わると考えていた。刈り穂積みを描いた一八八八年の作品は二年後の《積みわら》連作の原型になったと推定されるが、制

作には光の認識の転換が伴われていたと思われる。

次に、「連作」の語について確認しておきたい。一八八〇年代のモネの絵画について、「連作」の語が使われた例を検討しよう。フランス語の「série」の語は「ひと続き」が基本的な意味で、芸術作品の場合は「叢書」<sup>18</sup>「連続もの」などを指し、さらに音楽では「音列」を意味することもある。語義やニュアンスに幅があり、翻訳に際しては文脈を踏まえて判断する必要があるだろう。

モネの絵画に関する批評を扱った優れた研究の中で、レヴィンは「série」の語が用いられた最初の例として、ユイスマンスの批評を挙げている。ユイスマンスはベリール島で制作された作品について、「険しく荒々しい海を描いた、一連の騒ぎたつ風景画」<sup>19</sup>と記した。この批評文は、一八八七年にパリのジョルジュ・プティ画廊で開かれた「第六回国際美術展」を扱ったもので、モネの絵は一〇点が展示されと推定される。ただし、出展作はベリール島のいくつかの場所を示すものは少ない（ピラミッド岩を描いた作品は計六点のうち二点が展示）。ユイスマンスはベリール島の荒々しい海景全体について、「一連の騒ぎたつ風景画 [une série de paysages tumultueux]」と記したのだと考えられる。次にフェネオンが一八八九年に用いた例が注目される。この年、ジョルジュ・プティ画廊はモネとロダンの二人展を開催（パリ万国博に合わせた企画）、モネの作品は初期作から近作まで計一四五点が展示された。フェネオンはベリール島やクルーズ峡谷の作品を念頭にこう述べる、「一連の視覚の変化における瞬間性を固定すること [Immobiliser l'instantanéité d'une série de changements à vue]」<sup>20</sup>。そこそが自分の務めだとモネ氏は考えている。彼は一貫して、モネの絵画がフィジカルな視覚現象を描き

とめたに過ぎないと批判してきたのだった。では、モネ自身が「série」の語を使った例はどうだろうか。モネはクルーズ峡谷で制作していた折、アリスにこう書き送っている。「自分の絵をあらためて眺め、暗いのでぞっとしました。陰鬱な連作になりそうです [Ça va être une série lugubre]」<sup>21</sup>。この文章は、モネが初めて「série」の語を使ったものと考えられる。この場合、「série」の後に「de」で導かれる名詞がないことからも、「連作」と訳するのが妥当だろう。クルーズ峡谷を描いた作品は、先に見たように二〇点余りあり、このうち一〇点は同じ構図を示している。モネはこれらの作品を「連作」と考えたのだろうか。

「連作」について考察するためには、制作の観点だけではなく、展示発表も検討しておかなければならない。一八八〇年代のモネは同じモチーフについてしばしば数点の作品を描き、それらが同じ構図を示すことも少なくなかった。しかし展示については、ベリール島の作例のように、それらを並べて発表する意図は見られない。ところが、一八八九年のロダンの二人展では、計一四五点の出展のうち、クルーズ峡谷を主題にした最新作一四点が出品され、そのうち六点が同構図の作品だったと推定される（出品番号は必ずしも連続していない）。また、残りの八点についても同構図のものが含まれる。もちろん、出展構成については画廊の意向、特に作品の売却も視野に入れる必要がある。しかし同じモチーフを描いた多くの作品を展示することは、販売戦略の上でも危険を伴っただろう。同構図作品の出展時の題名には、「太陽の効果」「夕暮れの効果」など、「効果 [effet]」の語が認められる。これらの語は、同じ題材を同じ構図で描いた六点が、等しい価値をもつ異なる作品であることを示す。<sup>23</sup>

ところで、刈り穂積みのモチーフの関連作として挙げたミレーの

《秋、積みわら》(図15)は、四季連作を構成する秋の場面として描かれた。農耕はこのような四季連作の重要な主題に他ならない。《秋、積みわら》は一八八七年に国立美術学校で開催されたミレー展と一八八九年のフランス美術百周年展に出品されており、前者の展覧会では同連作の《冬、樵たち》とともに展示された<sup>24</sup>。モネがこれらの展示を見たかは分からないが、連作を構想してゆく上で、刈り穂積みが四季連作の主要な題材だったことは何らかの示唆を与えたと考えられる。もともと、「四季連作 cycle des saisons」の場合、「連作」には「cycle」の語が使われる。「cycle」の基本的な意味が「循環」であることは留意すべきだろう。四季連作は、それぞれに春、夏、秋、冬の場面を描いた四作品から成る。つまり、四季という主題が連作を形づくる。では、モネの連作はどのように構成されるのだろうか。刈り穂積みをモチーフに取り上げた一八八八年の制作、翌年のクルーズ渓谷での制作と作品の展示、これらの経験を通して、モネは「連作」についての考えを明確にしていったと推測される。

## 五、結びにかえて

モネは一八九〇年の夏の終わりから翌年にかけて、《積みわら》連作二五点を制作する。一〇月七日のジェフロワ宛書簡には、「仕事に励んでおり、多様な効果の連作『serie d'effets』に集中しています<sup>25</sup>」と記す。一八九一年五月にパリのデュラン＝リュエル画廊で個展が開催され、《積みわら》一五点を中心に計二二点が展示された。カタログの序文はジェフロワの担当。また、同年三月には芸術誌にモネの特集が生まれ、ミルボーが画家論を執筆している(両者は一八八四年に知り合い、とも

に花に惹かれて二人は親交を深める)。このモネ特集は人々の関心を個展に引き寄せるもので、未発表だった《積みわら》の木炭素描(《積みわら》の油彩作品をもとにモネが新たに制作)が図版として掲載された。モネは一八八〇年代後半の経験を踏まえ、「連作」として描き発表するつもりで制作に取り組んだと考えられる。本稿では《積みわら》連作の再考は別稿に譲り、個展の展示構成に触れて考察を終えたい。

展示構成については写真資料がなく、二二点の出品作品もすべてが同定されたわけではない。ただ、個展会場を訪れたビヴァンクの文章が、モネとの対話を含め、貴重な資料となる。一五点の《積みわら》は多様な構図だが(近似する構図も含まれる)、このような特徴は展示に際して、ジヴェルニーの野の広がりを示す。そして夏の日差しに包まれた刈り穂積み(図16)や冬の霜や雪に覆われたものなど、書簡に記されたようにさまざまな光の効果が描かれている。一八八〇年代の作品を含め、現場で描かれた作品の多くはアトリエで加筆されたが、特に《積みわら》連作では作品間の光の差異が強調されていることが窺われる。《積みわら》には「一年の異なる季節、一日の異なる時刻」<sup>27</sup>の光が描かれ、晩夏から冬に至る季節の推移を想起させるように展示されたと推測される(ビヴァンクは「夏の光輝から、冬の夕暮れの消え入る残照が見せる灰色がかつた冷たさ」<sup>28</sup>と記す)。個展を訪れた人々は、大地の空間的な広がりとともに、季節の推移という時間的な広がりを見出すことができただろう。

《積みわら》以外の七点のうちの四点、《ジヴェルニーの野》(図17)と二点の《オート麦とひなげしの野》(図18)、《ひなげしの野》はいずれも一八九〇年の春から夏に制作されたジヴェルニーの田園風景。ひなげしはモネが好んだ花だが、「麦畑のケシ」と呼ばれ、「古代人によって



麦の豊作の前兆と考えられていた<sup>29</sup>。さらにクルーズ溪谷で描かれた《岩山》と、一八八六年の《戸外人物試作》二点も展示されたと推定される。前者は大地の原初的な姿を示すが、画面には草の芽吹きが認められる。一方、後者は制作年が離れ、また縦長の人物像（縦一四〇cmを超える）であり、他の作品と異なる要素が多い。ただ、一八九一年の芸術誌には《積みわら》の素描とともに、「左向き」の素描（油彩をもとに制作）が掲載されている<sup>30</sup>。個展出品作の選択には画廊の判断も考慮しなければならぬが、これらの作品は《積みわら》連作と関連づけられるだろう。いずれの絵にも大地が描かれ、収穫前の実った麦（オート麦）も見られる。季節は春から夏を示し、対をなす《戸外人物試作》には光と風の変化を見ることができ、これらの作品は、《積みわら》連作への導入の役割を果たすといえる<sup>31</sup>。

モネは個展会場でビヴァンクに次のように語っている。「私にとって、風景はそれ自体としては存在しない。なぜなら、風景の外観は絶えず変わるのです<sup>32</sup>」。彼はさらに、作品は「連作全体の連続と比較を通して [par la comparaison et la succession de la série entière]」、初めて十全な価値を得るのです<sup>33</sup>と述べる。四季連作は春夏秋冬の場面を描いた四作品から成り、四季という主題が連作を形づくっていた。一方、モネの《積みわら》連作は季節の推移を感じさせるとはいえ、あくまで作品相互の関係が連作を形づくる。一八九〇年代の連作は、このような認識にたって制作されてゆくことになる。

作品相互の関係は、等しい価値をもつ作品に基き、光の効果の微妙な差異を通して形成されるのに他ならない（光が大地から生命を生むことを忘れないでおこう）。ベリール島からアリスに宛てた書簡に記していたように、一八八〇年代のモネは自然の変化を細かく観察し、描こうと

してきた。そのために同じ題材について複数の作品を描き、それらの経験は連作に至る基礎となった。モネはビヴァンクに、「自分の得た印象が真実のものかを問い続けなければならない<sup>34</sup>」とも語っている。一八八〇年代後半（ポスト印象派の時代）には、こうしたモネの制作姿勢は新印象主義や象徴主義の立場から批判された。一方、モネと親しかったミルポーは一八八八年にこう述べる。「彼「芸術家」の自然との交感、他の人々よりも直接的だ。「……」最も称賛される芸術家とは、自然の隠された秘密に最も近づいた人であり、また最も謙虚な人である<sup>35</sup>」。一八八〇年代のモネは、自然に対して謙虚な姿勢で制作を続けたのであり、そのような模索を経て成立した彼の連作は、私たちに自然の秘密を明かすだろう。

## 注

- 1 本稿で取り上げるモネ作品のデータと書簡は、原則的に次の文献に基づく。なお、挿図作品には、同書収録の作品番号を付す。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.
- 2 一八八〇年三月八日付。Wildenstein, *op. cit.*, I, p.438.
- 3 印象派の画家たちと親しかったゾラは、サロン展復帰の経緯について次のように記す。「ルノワール氏が、この方法「印象派展」では絵の注文が得られないと最初に考えた。生活を優先しなければならなかったため、彼は再び公のサロン展に作品を送り始め、裏切り者と見なされることになった。「……」彼「モネ」は今年、一枚の絵とともにサロン展に復帰した。

- 「……」モネ氏は印象派のリーダーと正当に目されているが、今や彼もルノワール氏と同様に裏切り者となった」。Emile Zola, *Écrits sur l'art*, éd., J.-P. Leduc-Admine, 1991, pp.417-18.
- 4 Théodore Duret, "Le Peintre Claude Monet" (1880), Charles F. Stuckey, éd., *Monet, un peintre, une vie, une œuvre*, 1992, p.68.
- 5 *Ibid.*, p.70. 上の批評文で、デュレは筆触について「色斑 tache」の語を用いている。「fouche」と「tache」二つの語の使用については次の拙論で考察。「筆触の思想」『美学』二〇九号 二〇〇二年 四三―五六頁。
- 6 一八八四年二月三日、アリス宛書簡。Wildenstein, *op.cit.*, II, p.242.
- 7 Gustave Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son œuvre* (1924), Macula 1980, p.1.
- 8 一八八六年一月二八日、デュラン＝リュエル宛。Wildenstein, *op.cit.*, II, pp.284-85.
- 9 一八八六年一月三日付。 *Ibid.*, p.285.
- 10 モネは一八八八年二月一日のアリス宛書簡にこう記す。「ピンクも青も明快で純粋なので、どんな小さな筆触も汚いシミのようになりかねないのです」。 *Ibid.*, III, p.227.
- 11 一八八九年四月八日付書簡。 *Ibid.*, p.244.
- 12 例えば、一八五五年にはアシエット社からガイドブック『パリからル・アーヴルまで』が刊行され、エトルタの景観が挿図（版画）とともに紹介されている。 Cf., Robert L. Herbert, *Monet on the Normandy Coast: Tourism and Painting, 1867-1886*, 1994, p.65. また、モネがアンティープで制作する前年の一八八七年には、「コート・ダジュール」の名を生んだ旅行記『コート・ダジュール』が出版された。
- 13 一八八七年八月一三日、デュレ宛書簡。 *Ibid.*, p.223.
- 14 馬淵明子氏はモネのジャポニズムを考察した的確な研究の中で、次のように述べる。「モネは自らの装飾を、あくまで自然観察に基づいた、あるいは自然の視覚的体験に忠実なものとして追求した」。クロード・モネのジャポニズム——自然と装飾」展覧会図録『モネ展』ブリヂストン美術館（他）一九九四年 一三〇頁。
- 15 一八八六年一月二日付書簡。Wildenstein, *op.cit.*, II, p.285.
- 16 カレル・チャベック『園芸家二ヵ月』小松太郎訳 中公文庫 一九七五年 三九頁。
- 17 この点については次の拙論で考察。「モネと庭づくり」『実践女子大学美術美術史』三三三号 二〇一九年 一―一五頁。
- 18 『現代フランス語辞典』白水社 一九九三年 一四〇八頁。
- 19 Steven Z. Levine, *Monet and His Critics*, 1976, p.81.
- 20 Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, éd., Joan U. Halperin, 1970, pp.162-63. フェネオンは一八八六年の展覧会評でモネの絵画について「瞬間性」の語を用いて、消えやすい視覚現象を描きとめたものだと批判した。一方、ミルボーは一八八九年に開催された二人展のカタログで、「瞬間性」の語を画家が描く特別な時間という意味で使い、モネを称賛した。フェネオンは当然、このモネ論を読んでいただろう（文中でミルボーの名を挙げた）。モネは翌年一〇月のジェフロワ宛書簡で、描こうとしているものを「瞬間性」の語で示す。この点については次の拙論で考察。「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 一九八六年 一五―二七頁。
- 21 一八八九年四月四日付書簡。Wildenstein, *op.cit.*, III, p.243.
- 22 Exh.cat., *Claude Monet - Auguste Rodin: Centenaire de l'exposition de 1889*, 1989, pp.96-98.
- 23 二人展には一八八八年に二つの刈り穂積みを描いた作品も初めて展示されたが、夕陽を描いたもの（挿図13）は出展されず、朝陽を描いた二点だったと推定される（出品番号は「126」と「127」）。 *Ibid.*, p.95.

- 24 *Exh. cat. Miller, 1976, pp.298-301.* なお、一八八七年の展示に際しての出  
品番号は、「秋が「55」、冬が「46」。
- 25 Wildenstein, *op. cit.*, III, p.258.
- 26 モネは一八八八年に刈り穂積みを描いたが、《積みむら》連作に取り組  
むのは二年後になる。一八八九年はクルーズ渓谷での制作と二人展を終え  
た後、マネの《オランピア》をルーヴル美術館に入れるために多忙な日々  
を送った。翌年の前半には体調不良も重なり、この時期に描かれた作品は  
数点に留まる。ただ、モネはこの期間に連作についての考えを深めること  
ができただろう。
- 27 W. G. C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891, 1892, pp.175-76.*
- 28 *Ibid.*, p.176.
- 29 リズイー・デーズ 『花精伝説』 吉富久夫訳 八坂書房 一九八八年  
八四頁。
- 30 ミルポーは芸術誌に掲載した批評の冒頭で、モネが手がけた庭とジヴェ  
ルニーの美しさを述べ、春夏秋冬それぞれの魅力を一段落ずつ使って力説す  
る。彼がモネと同様に花々に夢中だったことを窺わせる文章だが、個展の  
展示構成に呼応するものがあり、注目される。Octave Mirbeau, "Claude  
Monet", *L'Art dans les deux mondes, Stuckey, op. cit.*, pp.155-61.
- 31 個展の展示構成が大地へのオード（頌歌）という性格をもつことを考慮  
すると、対をなす女性像はギリシア神話のデーメーテルの姿に重なるか  
もしれない。デーメーテルは、「大地にふかい縁故があり、殊にその穀  
産の面を表わす、いわば穀物の精の転化したものか、大地の禾穀を育てる  
力を神格化したもの」と記される。その娘コレー（二神が並んで視覚化さ  
れることも少なくない）は、「大地に播かれた種」に他ならない。彼女は  
「デーメーテルの分身として、大地に播かれその懐ふかく蔵せられる。  
そして大地のもつ隠秘な力によって芽生え萌し、日光と慈雨とによって実

り、生活の糧を人類に与える」。コレーが冥界の主権者ブルートーンの妃  
であったように、「穀類の種子は一度は死に結ばれる、そして蘇える」（引  
用は呉茂一『ギリシア神話』新潮社 一九六九年 一五二―一五三頁）。  
モネは花を育てる経験を通して、しだいに循環的な時間を見出したが、そ  
れは死を介して生命が生まれる再生の時間だっただろう。

- 32 Byvanck, *op. cit.*, p.177.
- 33 *Ibid.*
- 34 *Ibid.*
- 35 Octave Mirbeau, "Le Chemin de croix", *Figaro* (1888), Hubert Juin, éd., *Des  
Artistes*, 1986, p.68.

#### 挿図出典

- 図 1・2・3 5・6・7・8 18 Daniel Wildenstein, *Monet or the Triumph  
of Impressionism, 1996, I-V*
- 図 4 John House, *Monet, 1977.*
- 図 9・10・15・16 筆者撮影
- 図 11・12 展覧会図録 『ジャポニスム』 国立西洋美術館 一九八八年
- 図 13 所蔵美術館提供のポジ写真
- 図 14・17 展覧会図録 『モネ展』 プリヂェストン美術館（他） 一九九四年

1

2

3

4

5

6

7

8

1. クロード・モネ 《ラヴァクール》 w.578 1880年 カンヴァス／油彩 100×150cm  
ダラス美術館
2. クロード・モネ 《流水》 w.568 1880年 カンヴァス／油彩 97×150.5cm  
ヴァーモント シェルバーン美術館
3. クロード・モネ 《マンヌポルト》 w.832 1883年 カンヴァス／油彩 65×81cm  
N.Y./メトロポリタン美術館
4. クロード・モネ 《ボルディゲラのヴィラ》 w.856 カンヴァス／油彩 カンヴァス／油彩73×92cm  
サンタ・バーバラ美術館
5. クロード・モネ 《ベレー帽をかぶった自画像》 w.1078 1886年 カンヴァス／油彩  
56×46cm 個人蔵
6. クロード・モネ 《ポール＝コトンのピラミッド岩、荒海》w.1084 1886年  
カンヴァス／油彩 65×81cm モスクワ／プーシキン美術館
7. クロード・モネ 《ベリール島の岩》 w.1089 1886年 カンヴァス／油彩 65×81cm  
個人蔵
8. クロード・モネ 《クルーズ、陽光の効果》 w,1219 1889年 カンヴァス／油彩  
65×92cm ボストン美術館

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

9. クロード・モネ 《戸外人物試作（右向き）》 w.1076 1886年 カンヴァス／油彩  
131×88cm パリ／オルセー美術館
10. クロード・モネ 《戸外人物試作（左向き）》 w.1077 1886年 カンヴァス／油彩  
131×88cm パリ／オルセー美術館
11. クロード・モネ 《舟遊び》 w.1152 1887年 カンヴァス／油彩 145×132cm  
東京／国立西洋美術館
12. 鈴木春信 《蓮池舟遊び》 1765年頃 錦絵 19.9×27.2cm 東京国立博物館
13. クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、日没》 w.1213 1888-89年  
カンヴァス／油彩 65×92cm 埼玉県立近代美術館
14. クロード・モネ 《積みわら、ジヴェルニー、朝の効果》 w.1214 1888-89年  
カンヴァス／油彩 65×92cm 個人蔵
15. ジャン＝フランソワ・ミレー 《秋、積みわら》 1868-74年 カンヴァス／油彩  
85×110cm N.Y./メトロポリタン美術館
16. クロード・モネ 《積みわら、夏の終わり、朝の効果》 w.1266 1890年  
カンヴァス／油彩 60×100cm パリ／オルセー美術館
17. クロード・モネ 《ジヴェルニーの野》 w.1247 1890年 カンヴァス／油彩  
65×92cm 福島県立美術館
18. クロード・モネ 《オート麦とひなげしの野》 w.1259 1890年 カンヴァス／油彩  
65×92cm 個人蔵

