

# 一八六〇年代のモネ

## 六人部 昭典

はじめに

クロード・モネは一八六二年にパリの画塾に入り（ここで、バジールやルノワールらと知り合う）、一八六五年には二点の海景画でサロン展初入選を果たした。モネはさらに、翌年のサロン展に提出する大作《草上の昼食》に取り組む。しかしこの作品は未完成のまま終わり、発表されることはなかった。彼は一八六九年にルノワールとセーヌ河畔で制作、《ラ・グルヌイエール》を描く。このように、一八六〇年代はモネの初期代表作が制作された時期であり、後の印象派グループの形成という観点からも注目される。本稿ではこの時期の主要作品を検討することを通して、印象主義の生成について考察したい。

### 一．幻の大作

#### (一) 制作の経緯

モネは一八六五年三月末（または四月初め）に、フォンテーヌブローの森に接するシャイイアン・ピエールに赴き、《草上の昼食》の計画に着手した。このシャイイには一八六三年と一八六四年、いずれも春の

季節に滞在していた。モネは初めて訪れた折、「この春は大変に美しく、緑に覆われて天候もよいので、もっと長くいたいと願うばかりです<sup>1</sup>」と手紙に記している。モネの計画の出発点には、一八六三年の落選展で非難を集めたマネの《草上の昼食》（図1）から受けた刺激があっただろう。しかしマネの絵は「水浴」[Le Bain] という発表時の題名に窺われるように、古代世界に繋がる想像世界と現実の場面が重なり合っていた。一方、モネはあくまでピクニックという現実の主題を構想する。シャイイでの二度の制作を通して、戸外の自然の中に現代生活の情景を描こうと考えたのだった。

モネは大作の準備のために、フォンテーヌブローの森の一画でさまざまな習作を描く。女性人物のモデルは恋人のカミュー（後に結婚）がとめた。男性人物は友人のバジールに頼んでいた。バジールは一八六三年の滞在に同行しており、その折、「モネは風景画に優れ、有益な助言をしてくれました<sup>2</sup>」と、家族宛に書き送っている。もともと、バジールはすぐにはパリを離れられなかった。モネは次のように書き送る。「習作はどれも順調だが、男性人物だけが欠けている。「……」みんな、僕がこの絵に取り組んでいることを知っているし、励ましてくれる。だから、完成しなければいけない。これまでの友情を考えれば、君はすぐに

助けに来てくれるはずだ」<sup>3</sup>。書簡には、この計画にかけろモノの意気込みと強引ともいえる性格が窺われる。バジールはようやく、八月後半に到着する。彼はシャイイから父宛に、「天氣が悪く、まだ二度しかモデルをつとめられていません」<sup>4</sup>と記している。モノは一〇月にパリに戻り、習作をもとに大作の制作に取り組む。しかし戸外での制作経験をアトリエで再現することは容易でなかっただろう。制作は難航し、大作は一八八六年のサロン展に提出するに至らなかった。最終作品はその後、湿気のために傷み、モノ自身の手で切断され、左端と中央の断片が残されたのだった(図2)。この最終作品は残された断片から推測して、全体では縦が四〇五メートル、横幅は六〇七メートルと推定される。こうして若いモノが取り組んだ大作は未発表に終わったが、断片と習作には、彼が模索した新しい絵画の方向が示されている。

## (二) 習作の検討

プーシキン美術館所蔵の《草上の昼食》(図3)は大作のための油彩習作と考えられ、構想の全体を伝えている。一方、素描《草上の昼食》のための習作(図4)は初期の構想を示す。画面左に二人の女性が立ち、油彩習作の左端に見える長身の人物を欠いている。つまり、この素描はバジールが到着する前に制作されたのに違いない。また線に着目すると、二人の女性人物は力強い線が明瞭な形態を示すのに比べ、他の人物は曖昧だといえる。ここで注目されるのは、風景の設定である。同年に制作された《シャイイの道》(図5)は大作のための風景習作とも考えられる作品であり、構想素描の風景はほぼこれに重なる。モノは前年のシャイイ滞在時、よく似た構図の風景を描いている(図6)。彼は一八六五年の早い段階では、画面中央に広い道をおく風景(道の上に

は空が広がる)を設定し、そこにピクニックの人物をどう配置するかを素描で考えたと推定できる。フォンテーヌブローの森は一九世紀にはしだいに風景画の主題となり、特にバルビゾン派の画家たちに好んで描かれた(バルビゾン村はシャイイの南隣に位置する)。ルソーの《フォンテーヌブローの森の出口、日没》などを見ると、彼らが森を閉じられた場所、都市(パリ)の穢れが及ばない地と考えていたことが分かる。そして周囲の土地は農民たちが労働する場に他ならなかった。一方、コロは彼らと交友したものの、道のモチーフを好んで用いている。道は隣の村へ繋がり、首都に至る。コロはパリ近郊の風景をあくまで開かれた性格のものと捉えたのだった。モノは当初の風景を設定する際に際して、コロの考えを継承していたといえるだろう。そして《シャイイの道》では木々の枝先や葉に灰色が用いられており、コロの銀灰色の表現を思い起こさせる。

《散歩(バジールとカミーユ)》(図7)は、バジールが到着後に戸外で制作された。木々の枝が下方へ広がり、木漏れ日が草地を明るい緑に輝かせる。同じ光は二人の人物にも降りそそぎ、特に男性の黒い服は、光の当たる部分に明るい青が使われている。モノはここに、光こそが色彩の源泉だとする認識を明確に示している。この人物習作は油彩習作と最終作品の左端部分にあたり、光と色彩に関する認識は一貫して受け継がれる。当初の構想にはコロの影響が多分に窺われたが、油彩習作では画面の半ばを枝の広がりや木漏れ日が占めることになる。人物群と並んで、光の表現が画面の重要な要素となったのである。木漏れ日は、風によって枝先と葉が揺れ、絶え間なく変化する。肌感じられる光の温かさと影の涼しさ、葉の擦れ合う音。さらに木々や草の匂い。木漏れ日は視覚だけではなく、聴覚や嗅覚、触覚をも喚起する。このような身体

的な感覚が《草上の昼食》の構想を促したのであり、制作を進める中で、モネはこのモチーフを絵画の新しい方向へ結びつけたのである。木漏れ日は絵の題材であるにとどまらず、制作の動機（モチーフ）だったといえるだろう。

フォンテーヌブローの森ではかつて王侯貴族たちが狩猟を楽しんだが、感覚的なものの重視という要素を含め、ロココ絵画の先例は注目される。アイザクソンは《草上の昼食》に関する優れた研究の中でこの点を指摘し、ヴァン・ローの《狩りの休息》（図8）を挙げる<sup>5</sup>。この絵はルーヴル美術館所蔵であり、モネが知っていた可能性は少なくない。画面中央に斜めに広げられた白い布（ピクニックシート）、その手前に足を投げ出して座る人物や犬など、構図の上でモネ作品（油彩習作）と共通する要素が認められる。ただし両作品を比較すると、モネの人物構成の巧みさが明らかになる。《狩りの休息》では白布の周囲に騒ぐ人物たちが配され、その賑わいゆえに中央部（白布）は空虚な感じを与える。一方、モネ作品では布の上に二人の女性が座り、一人が皿を配ろうとする。画面中央の白布と人物が組み合わされて、ピクニックが始まる場面が形成されているのだ。十人を超える人物を見てゆくと、左に立つ二人の女性は斜め後ろ向きであるものの、右の女性の体の向きが人物間の親しさを示唆する。白布に座る二人の女性と周囲の人物たちも、各々の視線の方向が繋がりを生む。さらに中央後ろに立つ男女を見ると、女性が頭の飾りを直すところであり、右隣の男性は女性の持ち物（青いシヨールなど）を手に、彼女の動作を見守っているのが分かる。このように人物が横並びに配され、なにげない仕草や視線の方向によって男女間の親密さが醸し出されるのは、《エリュシオンの園》（図9）など、ヴァトーの雅宴画の特徴に他ならない。「エリュシオン」が古代ギリ

シヤで至福の地を意味したように、ヴァトーの多くの雅宴画では、画面中に置かれたニンフなどの彫像が愛の主題を語る。一方、モネ作品では画面右に立つ大きな木の幹に（この木の配置は初期の風景習作と構想素描から変わらない）、矢に射抜かれたハートが刻みつけられている<sup>6</sup>。

モーパッサンは短編『春に寄す』を次のように始めている。「ようやく、陽春の好天気がつづく。大地は目ざめて、若返る。空気のかぐわしい陽気が、肌をなで、胸に入り、心臓そのものまでしみこむかと思われ。このような季節になると、なんとということもなく、幸福にたいする漠然とした欲望がわいてくる」<sup>7</sup>。ここには春の森に満ちる生氣と身体の共鳴が記されているが、先に触れたように、木漏れ日は身体全体の経験だった。モネは春の森がもたらす歓びとともに、ピクニックの場面を描こうとしたのである。

モネは服装の流行も重視している。男性が着るモノトーンの服装は一九世紀半ばに広く定着したもので、マネの《草上の昼食》など、先行する作品に見ることができる。他方、女性はいずれもクリノリンを用いた服装。クリノリンはスカートの襞を釣鐘状に広げるために一八四〇年頃から流行し、素材等がしだいに改良され、デザインも微妙に変化した。ある服飾史の研究は一八六四年のロンドンとパリのファッションについて、こう記している。「クリノリンは後ろへ広がるようになり、完全な円形ではなくなつた」<sup>8</sup>。モネ作品に見られる襞が後ろに広がるデザインは、最新の流行だったのである。当時のモード誌にはデザインの優雅さを引き立てるために斜め後ろ向きのポーズが多く認められ、画面左に立つ二人の女性に重なる。モネはこうしたモード誌の図版を参考にしたと推測される。さらに白い布に座る二人の女性の服は、他の女性たちと異なる薄い素材が使われ、水玉とストライプという柄を含め、初夏に相応

し、ドレスが選ばれている。

プーシキン美術館所蔵の油彩習作が示す全体の構成は、パリで取り組んだ最終作品に受け継がれたと考えられる。ただ、大作の断片と比較すると、二つの変更点に気づかされる。ひとつは画面中央の白布の左に座る男性人物が、大作（中央断片の右）では髻を生やした太った自分に置き換えられていること。この人物は、アトリエを訪れた先輩画家クールベがモデルと伝えられる。習作では後ろを振り返るポーズだったが（画面左の人物と中央の人物群を繋ぐ役割）、ここでは画面右方向を向く。モネは、木漏れ日を受けて輝く白布とそこに座る人物たちに、観者の注意を引き寄せようとしたのだろう。もうひとつの変更は、左に立つ女性の服装。油彩習作では灰色の地に刺繍をあしらった服だった（《バジールとカミーユ》にも認められ、カミーユが実際に身に着けていたに違いない）。ところが、大作の左断片に見られる衣装は、灰色の上に鮮やかな赤が配され、肩口と腰、襷の先端部に同色の房が付く。注目されるのは、この部分が平塗りといえる彩色を示すことである。油彩習作や大作の断片には、当時のアカデミスムに反する平面的な色使いが全体に認められるが、変更箇所はそうした傾向が著しい。衣装の大半を占める灰色の部分と整合せず、浮いたように見える。この変更は、後の《ラ・ゲルヌイエール》へ至る制作と絵具に対するモネの認識を考える上で重要だろう。

### (三) 現代生活

現代生活という主題に対する関心は、モネの中でどのように形成されたのだろうか。

マネの《草上の昼食》は想像世界と現実が重なる不可思議な作品だっ

たが、落選展が開かれた一八六三年にはマルティネ画廊で一四点のマネ作品が展示され、《チュイルリーの音楽会》（図10）が展示されている。

この作品はブルジョワがパリの公園に集う情景を描いたもので、現実の場面を主題とする。ボードレールは『一八四六年のサロン』で、「現代生活の叙詩的な面がいかなるものであり得るかを探索し、私たちの時代が古代に劣らず崇高な主題に富むこと」<sup>10</sup>を主張した。そして当時の男性が愛好したモノトーンの服について、「現代という時代、苦悩に満ち、黒い痩せた肩にまで永久の喪の象徴を担っている時代に必要な衣服ではないだろうか」<sup>11</sup>と指摘する。《チュイルリーの音楽会》はこのような服装の男性人物が画面を埋めており、ボードレールの主張に対する返答だったといえる。ボードレールはマネについて、一八六二年に「現代的な現実 [La réalité moderne] に対して徹底した関心を寄せている」<sup>12</sup>と記しており、両者の間には交友も生まれていた。《チュイルリーの音楽会》には、当の詩人の姿も描かれた。とはいえ、マネ作品に描かれた自然がアトリエで作り出されたものであることは否めない。モネの構想は、現代生活を戸外の自然の中に描くことにあつた。この点を考えると、ブーダンの作例が注目される。十代のモネが彼と出会い、画家への道を歩み始める契機となったことはよく知られている。ボードレールは一八五九年のサロン評で、パリでは無名に近かったブーダンを称賛した。彼はブーダンのパステル習作が、波や雲など、「最も不安定で、最も捉えがたいもの」<sup>13</sup>を描きとめていると指摘したのだ。この後、ブーダンは一八六二年頃から、海岸風景の中にリゾート地に集う華やかな人物たちを描くようになる（図11）。このような新しい制作が、サロン評でボードレールが記した「人間を見て喜ばぬものはない」<sup>14</sup>という助言のゆえかは分からないが、現代生活の主題と自然描写を結びつける試



みであったことは見逃せない。モネは一八六四年春にシャイイでの制作を終えると、ノルマンディーに滞在しており、師ともいえる先輩画家の試みに接したと考えられる<sup>15</sup>。

モネにとって重要な関わりをもつ二人の画家、マネとブーダンが一八六〇年前後にいずれもボードレールと接点があったことは興味深い。そのボードレールは、一八六三年に『現代生活の画家』を発表する（執筆は一八五九年の秋から翌年と推測される）。彼はここで、「モデルニテ『moderne』とは、移ろいゆくもの、消えやすいもの、偶然的なものであり、これが芸術の半分を作り出している。他の半分は永遠なもの、変わらないものである<sup>16</sup>」と主張した。ボードレールの美術批評は同時代の画家たちに重要な影響を及ぼしたが、残念ながらモネ書簡などの資料に彼への言及は確認できない。ただ、アイザクソンはバジールの親族が詩人と親しかったことに触れ、モネが「ボードレールの考えを支持した知的な環境に接していた」と指摘する<sup>17</sup>。このような状況を背景に、モネは現代生活の主題を戸外の自然の中に描こうと考えたのだ。そして彼の計画では、サロン展に提出する最終作品は横幅六メートルを超える大作となるはずだった。このサイズはマネの絵をはるかに上回り、先行作品では一八五〇―五一年のサロン展で話題となったクールベの《オルナンの埋葬》（図12）に匹敵する。当時は絵画の主題に階層秩序があり、上位の歴史画に対して、現実の主題は低い位置におかれていた。また、作品の大きさもその階層に対応する。クールベの大作は、「オルナンにおけるある埋葬の歴史画」という正式な題名が示すように、無名の人物の埋葬を大画面に描くことで、こうした秩序を壊そうとした。葬儀に集まった人々は、埋葬される一人の死者を介して、過去の死者たちと出会う。地面に掘られた穴と高く掲げられた十字架が作る垂直軸は、死者た

ちによって形成されてきた村の歴史（時間）を示唆する。一方、モネは春の森に若い男女が集う情景、すなわち木漏れ日のもとでの現在を描くことで、歴史画に挑戦しようとしたのである。

## 二. 《ラ・グルヌイエール》の制作

### (一) 一八六六年のサロン展と批評

野心作といえる《草上の昼食》はサロン展審査に間に合わなかった。モネは急遽、《緑衣の女性》（図13）を描き、これと一八六四年に制作した《フォンテーヌブローのシャイイの道》（図6）を提出、二点とも入選する。《緑衣の女性》は室内に立つ女性人物（カミーユがモデルをとめる）を描いたもので、彼女は《草上の昼食》の女性たちと同様にクリノリンを用いた流行の衣装をまとう。斜め後ろ向きの構図も、襜の広がりを引き立てるものに他ならない。女性は髪飾りを直そうと（この仕事は大作の人物にも見られた）、少し振り返ったところである。モネは後に「この時代のパリ女性を描こうとした<sup>18</sup>」と記しているが、なにげない仕事の中に女性を捉えた作品は彼の意図を十分に実現している。小説家のゾラは一八六六年から本格的に美術批評に関わり、同年のサロン評でこの絵を称賛した。「そう、ここにはひとつの気質がある。これら脆弱な者たちの中に、一人の男がいる。まわりの絵を見るが良い。この自然に向かつて開かれた窓にあつて、なんと精気なく見えることか。ここにいるのは、レアリストを超える者、無味乾燥に陥ることなくあらゆる細部を描くことのできる、繊細で逞しい解釈者である<sup>19</sup>」。若い文学者（ゾラはモネと同じ一八四〇年生まれ）の眼を惹きつけたのは、本作の構図のゆえだった。ゾラは文学者として、先行するレアリスムを超える

立場を求め、芸術家の気質に基づく現実の解釈を重視していた。彼は明らかに、モネの絵画に同じ姿勢を見出そうとしている。そして《緑衣の女性》が室内の女性人物を描いたことを考えるなら、ゾラの文中にある「自然に向かつて開かれた窓 [cette fenêtre ouverte sur la nature]」の「自然」が、「現実」に近い意味であることは注意を要する（「nature」には「現物」「実物」という意味も認められる）<sup>20</sup>。

ゾラが同年に連載したサロン評は、マネを擁護した文章で知られる。彼は出品作を扱うのに先立ち、落選したマネの《笛を吹く少年》を取り上げて論じたのだ。ゾラの批評には自らの文学上の戦略が窺われるものの、次の文章は重要だろう。「彼の全存在が、色斑 [taches] を通して、すなわち簡潔で活気にとむ断片を通して見るように、彼を促している。マネ氏について、こう要約することができる。彼は的確な色調を探し出し、それらを画布に配置すれば満足なのだ。画布はこうして、堅固で力強い一枚の絵画で覆われることになる [La toile se couvre ainsi d'une peinture solide et forte]」<sup>21</sup>。マネの絵画における色彩は緩やかな明暗の移行を欠くため、絵を見るものは、描かれた像（再現的イメージ）を見るだけでなく、油絵具（絵画の物質的現実）と向かい合うことになる。この特徴は落選展などでマネが非難された大きな理由だった。ゾラがマネ評で用いた「taches」という語は布や顔の「シミ」が通常の意味であり、比喩的に「汚点」の意味でも使われる。つまり、ゾラは否定的な意味合いを帯びた語をあえてキーワードにすることで、マネ絵画の色彩がもつ特質に着目させたのだ。そして「peinture」の一般的な意味は「ペンキ」「塗料」に他ならない。私たちは「堅固で力強い一枚の絵画で覆われる」という一文に、マチエール（絵具の物質性）に根差した色彩の認識を読む必要がある。

先に紹介したように、一八六三年にはマルティネ画廊で一四点のマネ作品が展示された。批評家のマンツはこの折、「マネの中にある豊富な活力を示すが、乱雑な青色や赤、黒や黄色は色彩とは呼べず、色彩を風刺したものでしかない」と記し、マネ絵画が示す色彩の特徴を批判した。一方、ボードレールは出品作《ローラ・ド・ヴァランス》（図14）に次の四行詩を贈った。「いたるところに出会う、かくも多くの美女の間に／欲望の揺れ迷うことは、友らよ、私も理解する。／さあれ、見たまえ、ローラ・ド・ヴァランスのうちにきらめく／薔薇色と黒の宝石の、思いがけない魅惑を」<sup>22</sup>。この詩は一八六三年に本作の版画が発行された折、版画の下に添えられて発表され、後に『漂着物』に収められた（その後、『悪の華』第三版に収録）。ローラ・ド・ヴァランスはパリで人気を博したスペインの舞姫だが、マネの絵では、静止した立ち姿を見せる。詩人が着想を得たのは、黒や赤の色彩が再現的機能を離れて自律的にきらめく特徴のゆえだろう。ゾラはこの詩に言及して、「画家は色斑だけで処理する。このスペイン女性はいきいきとした色彩対比を通して大まかに描かれ、画布全体は二つの色合いで覆われている」と述べた。マルティネ画廊で十四点のマネ作品が展示されたことは、マネにとっても、先輩画家の絵が示す変革を実見する機会だったに違いない。先に見たように、モネの《草上の昼食》の最終作品では、画面左に立つ女性の服装に変更が加えられた。この点について、アイザクソンはX線調査の画像に基づいて、油彩習作の女性像を転写した上で、「より今日的なスタイルにするために」修正したと指摘している。流行に対する強い関心を考えるなら、この指摘は妥当といえる。おそらくモネは、モード誌の図版を参照して手を加えたのだろう。ただ、その折、彼の関心はデザインの新しさだけにあったのだろうか。モネが《ローラ・ド・ヴァ

ランス》を思い起こした可能性は少なくない（マネが描いた舞姫の衣裳にも、裾と中ほどに赤い房が付く）。いずれにしろ、画家は制作に際して、平塗りの赤の絵具と向かい合っていたのである。

## (二) 《ラ・グルヌイエール》

モネは一八六九年の夏、パリ近郊のセーヌ河畔でルノワールと画架を並べて制作した。《ラ・グルヌイエール》(図15)には、パリ市民が夏の休日を楽しむ情景が描かれている。ブーダンが描いたノルマンディーのリゾート地と同じように、水辺は人気の行楽地だった。水浴する人々や着飾って会話を楽しむ人々。水や大気は身体を解放する。場所は《草上の昼食》の森から水辺にかわったが、本作もやはり現代生活を主題とする。もっとも、両作品を比較すると構図は異なる。《ラ・グルヌイエール》では、人物が画面の中景（「植木鉢」等と呼ばれた人工の島）に退き、前景は漣を立てる水面の描写が占めているのである。明るい色彩をもつ筆触が並置され、光を反射して移ろう水面の表情をいきいきと伝えている。こうした筆触による簡略な表現は、中景の人物や遠景にも及ぶ。現代生活の主役は人物ではあるが、構図が変化したこと、主題に対するモネの関心が後退したと考えるべきではないだろう。光を反射する水面の描写は中景の人物たちと呼応して、つかの間の歓びを伝えるのだ。ボードレールは『現代生活の画家』の中で、次のように述べている。「現在の表現を見て、私たちが味わう歓びは、現在が身にまとうことのできる美によるだけではなく、現在という本質的な特性から生まれる」。<sup>26</sup>「現在という本質的な特性」[sa qualité essentielle de présent]とは、モデルニテの消えやすさや移ろいやすさに他ならない。モデルニテは主題の問題であるだけでなく、いかに描くかというフォルムにも関わ

る。ボードレールの文章に基づいて、二つの作品を比較すると、《草上の昼食》は主に「現在が身にまとうことのできる美」を再現することで（流行の衣裳はそのような美しさの典型だろう）、一方の《ラ・グルヌイエール》は「現在という本質的な特性」を通して、それぞれにモデルニテが描き出されている。印象主義を特徴づける筆触表現は、「現在」をどのように描くかを求める中で生まれたと考えられる。

ゾラは「色斑facte」という語によって、絵具のマチエールに私たちの眼を向けさせた。「筆触 touche」もマチエールを伴う。筆触は画面において水面や人物を指示するとしても、再現的イメージの中に絵具の実体を失うことはなく、マチエールとして画面上に留まり続ける。ゾラは一八六八年にモネの絵画について次のように評している。「彼は私たちの街の眺望を愛し、澄んだ空を背景に家並みがつくる灰色や白の色斑を愛する。『……』私が引きつけられるのは、率直さと、筆触の粗さそのものである」。<sup>27</sup>この文章の中で、色斑は画面上の再現的イメージに、筆触は画家の制作に関わる。このような言葉の使い分けは、「facte」が「シミ」を第一義とし、「touche」が「触れる toucher」の類語であることを考えると肯ける。「筆触 touche」は、画家の手が絵筆を介して画布に触れることに他ならない。感覚は身体的なものだが、画家は絵筆を携えた描く身体でもあるだろう。私たちは画面上の筆触に再現的イメージを見るだけではなく、画家の手を感じとる。筆触はマチエールを通して、画家の感覚を具体化するといわなければならない。<sup>28</sup>

とはいえ、《ラ・グルヌイエール》は、制作時には習作と考えられた可能性が高い。モネは当時、バジール宛書簡に次のように記している。「何もやり終えていないので、サロン展には間に合わないかもしれない。でも、ひとつの夢を抱いている。ラ・グルヌイエールの水浴の絵



で、何点か下手な習作を描いた。夢だけどね。ルノワールもここで二月ほど過ごし、同じことを試みた<sup>29</sup>。実際、モネは一八七〇年のサロン展にラ・グルヌイエールの作品を提出、落選した。この作品(図17)は第二次世界大戦で焼失したと推定され、写真資料が残るだけだが、それを見ると、セーヌ河畔で制作した二点(図15・16)を統合した構図であることが分かる。また人物たちが丁寧描かれ、画面左奥の水面にはヨットやボート遊びの人たちも見られる。モネはサロン展を意識して、人物(現代生活の主人公)に関わる描写を充実させたのだろう。しかしこの絵でも、揺れ動く水面は明瞭な筆触単位で描き出されている。水面と人物群の呼応が現代生活の一コマを形成する。サロン展に出品されるような完成作は本来、画面中に思想や世界観を総合的に表現するものだった。モネはしだいに、習作をもとに発表用の作品をアトリエで制作するという考え方から遠ざかる。彼は筆触を通して感覚を直接的に描き出すことを求めたのである。

### 三. 結びにかえて

モネは都市風景を主題にした作品も制作した。一八六七七年の《ケ・ド・ルーヴル》(図18)は遠景中央にパンテオンを置く安定した構図の中に、晴れやかな空の下に広がる首都が描かれている。セーヌ川に沿った通りには、種類の異なる馬車(個人用と乗り合いなど)が行きかい、着飾った人物たちが散歩する。人物は小さいものの個々の衣装が描き分けられ、挨拶をかわす様子も認められる。一方、一八七三年の《カピュシーヌ大通り》(図19)では、通りを歩く群衆が筆触で描かれ、個々の服装や表情を見分けることができない。

一八七四年に開催された「画家、彫刻家、版画家等の芸術家の協同出資会社」による第一回展(後にいう「第一回印象派展」)に、この絵が出展された折、シエノーは次のように記した。「埃と光の中のおびただしい数の群衆の活気、道路の上の馬車と人々の雑踏、大通りの木々の揺れ、すなわち捉えがたいもの、移ろいやすいもの、運動の瞬間なるものが、この驚くべき作例、カタログに《カピュシーヌ大通り》と題されたモネ氏「原文は「マネ氏」と誤記」のこの素晴らしい習作のように、その流れ去る性質のままに描きとめられたことはかつてなかった<sup>30</sup>」。この批評に見られる「捉えがたいもの、移ろいやすいもの」という語が、ボードレールのモデルニテの主張を踏まえたものであることは明らかだろう。街路樹を伴う大通り「boulevard」はパリ大改造後の首都に直線的に敷設され、キャプシーヌ大通りの一画は最も賑わった場所だった。シエノーは、大通りの活気が筆触によって描き出されていることに着目し、「大いなる影と光のきらめきの中に、私たちは傑作を見出す<sup>31</sup>」と称賛した。《ケ・ド・ルーヴル》と本作品を比べると、先の比較と同様、前者は「現在が身にまとうことのできる美」を再現することで、後者は「現在という本質的な特性」を通してモデルニテを描き出しているといえる。批評文には「運動の瞬間なるもの」[「instantané du mouvement」]という語も認められる。これは、モネの絵画について「瞬間」に関わる語が用いられた最初の例と考えられる。この後も、モネの絵画には「瞬間」等の語が繰り返し使われてきた。だが、そもそも時間をもたない絵画は、どんな絵も瞬間をしか描けないはずだろう。この作品は、筆触表現と偶然的な構図を通して(右端の切り取られた人物によって、画面がパリの街を垣間見たところであることを示唆)、「瞬間的」と見えるように描かれているのである。ここには、「瞬間的」であることがレアリテ



を保証するという、レアリスムの新しい様態が示されている。

モネたちのグループ展は一八七四年四月一日にカピュシーヌ大通り三五番地の会場で始まった。四月二五日にルロワが彼らを揶揄する批評を発表、そこから「印象派」(「印象主義者たち」)の語が生まれたことは有名なエピソードである。だが、その四日後の四月二九日には、カスタニヤリが次のような批評を記す。「彼らを一語で説明しようとする」と、「印象派」[*impressionistes*]という新しい語を作り出さねばならないのだろう。しかし彼らが「印象派」であるのは、風景を描いたからではなく、風景が生み出す感覚 [sensation produite par le paysage] を描いたからである<sup>32</sup>。カスタニヤリは印象主義を的確に要約している。彼が印象主義を定義づけた「感覚を描く」ことは、絵具のマチエールを通して感覚を具体化することに他ならない。一八六〇年代のモネの歩み、大作《草上の昼食》の計画から《ラ・グルにエール》に至る作品には、「現在」をどのように描くかという課題を一貫して見ることができた。その答えを求める中に、印象主義が生成したのだといえる。ただし、モネ作品を称賛した先のシエノーの批評は次のように続く。「近づくと、すべては消え去る。判読しがたいパレットの削り滓が残るのである」<sup>33</sup>。「現在」を描いたモネの絵画は、他方で、「絵画」の現在(むしろ「描く」*painting*)の現在というべきだろう)を呈示しているのである。

## 注

1 本稿で取り上げるモネ書簡は次の文献に基づく。また、作品についてはカタログレゾネの作品番号を挿入キャプションに「W62」のように付す。

Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, I (1840-

1881), II (1882-1886), III (1887-1898), IV (1899-1926), V (supplement aux peintures, dessins, pastels), 1974, 1979, 1979, 1985, 1991, I, p.420.

2 Frédéric Bazille, *Correspondance*, ed. Didier Yvonne, Montpellier 1992, p.51.

3 Wildenstein, *op. cit.*, I, p.422.

4 Bazille, *op. cit.*, p.115.

5 Joel Isaacson, *Monet: Le Déjeuner sur l'herbe*, Allen Lane 1972, pp.38-39.

6 このハートの左上には「P」という文字が刻まれている。三浦篤氏は《草上の昼食》に関する確かな考察の中で、「この文字について、ルノワール(Pierre-Auguste Renoir)の名の頭文字かもしれないと指摘。「モネの《草上の昼食》—レアリスムと印象派のはざままで」展覧会カタログ『プーシキン美術館展』東京都美術館 二〇一八年 一四六頁。《草上の昼食》が春の森の遊びを動機に制作されたことを考慮すると、「printemps 春」の頭文字である可能性を考えたい。

7 ギ・ド・モーパッサン 『春に寄す』青柳瑞穂訳 『モーパッサン短編集』(二)新潮文庫 一九七一年 七二頁。

8 James Laver, *Costume and Fashion*, London 1969, p.187.

9 バジールは一八六五年二月の書簡に、「巨匠のクールベがモネの作品を見るために私たちのものを訪れた」と記している。Bazille, *op. cit.*, p.116.

10 Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, ed. Claude Pichois, *Œuvres complètes*, I, II, Paris 1961, 1976, II, p.493. ボードレールの批評に関しては次の文献から示唆を得るとともに、邦訳に際しても参照。阿部良雄訳 『ボードレール全集』III IV 一九八五 一九八七年 『群衆の中の芸術家』中央公論社 一九七五年。なお、ボードレールと絵画の関わりについては次の拙論で考察。「ボードレールと絵画—肖像画、美術批評、韻文詩—」『実践女子大学文学部 紀要』第五八集 二〇一六年。

11 *Ibid.*, p.494.

- 12 Baudelaire, "Peintres et aquafortistes", *Boulevard* (1862), *ibid.*, p.738.
- 13 Baudelaire, "Salon de 1859", *Revue Française* (1859), *ibid.*, p.665.
- 14 *Ibid.*, p.666.
- 15 モネはオンフルールから、バジールに同じ書を送る。「同じではブーダンとロッキンナも一緒で、私たちは大いに理解し合っている、もう離れることなどさう」。Wildenstein, *op.cit.*, I, pp.420-21.
- 16 Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", *Figaro* (1863), *op.cit.*, II, p.695. モデルニテと終章で取り上げる「運動の瞬間なるもの」については、次の拙論で「時間」の観点から考察。「モネの絵画と時間」『実践女子大学 美術史学』第三〇号 二〇一六年。
- 17 Isaacson, *op.cit.*, pp.43-44.
- 18 Wildenstein, *op.cit.*, IV, p.370.
- 19 Emile Zola, *Écrits sur l'art*, ed., Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris 1991, p.122. 邦訳に際しては、次の文献を参照。ゾラ 『美術論集』三浦篤・藤原貞朗訳 藤原書店 二〇一〇年。なお、モネとゾラの関りについては次の拙論で考察。「モネとゾラ」『大手前大学 人文科学部論集』第二号 二〇〇二年。
- 20 ゾラは一八六八年のサロン評で、マネの《エミール・ゾラの肖像》を取り上げ、制作中のマネの発言として次のように記す。「僕は自然なしには何も描けない」[*Je ne puis rien faire sans la nature*]。 *Ibid.*, p.199. この場合の「nature」は「実物」と訳するのが相応しいだろう。《エミール・ゾラの肖像》はマネを擁護したゾラに対する返札という面をもつ。本論で指摘したように、ゾラのモネ評やマネ論には、文学上の自身の姿勢を踏まえた彼の戦略が窺われる。マネはこの点をどう見ていたのだろうか。マネがゾラの肖像を「書齋の文学者」として描いたことに留意する必要がある。「アトリエの画家」の場合と同様、「書齋」は文学者の創造の場に他ならない。マネはゾラの戦略を承知しながらも、芸術の新しい方向を生み出そうとする若
- い文学者に共感を見出しつつも、たゞと考へられる。
- 21 *Ibid.*, p.117.
- 22 George Heard Hamilton, *Manet and His Critics*, New Haven and London 1954, p.40.
- 23 Baudelaire, "Lola de Valence", *Les Épreuves* (1866), *op.cit.*, II, p.152.
- 24 Zola, *op.cit.*, p.157.
- 25 Isaacson, *op.cit.*, pp. 67-69.
- 26 Baudelaire, *op.cit.*, II, p.684.
- 27 Zola, *op.cit.*, pp.207-08.
- 28 「色斑」と「筆触」については次の拙論で考察。「筆触の思想」『美学』第二〇九号 二〇〇二年。
- 29 Wildenstein, *op.cit.*, I, p.427.
- 30 Ernest Chesneau, "A côté du Salon: II. Le Plein Air: Exposition du boulevard des Capucines", *Paris-Journal*, Ruth Berson, ed., *The New Painting: Impressionism 1874-1886, Documentation, I* (Reviews), p.18. なお、『カピュシーヌ大通り』については次の拙論で考察（本稿と重複する部分を含む）。「モネ《カピュシーヌ大通り》——「現在」を描く／描くこと——」『大手前大学 人文科学部論集』第五号 二〇〇五年。
- 31 *Ibid.*, p.18.
- 32 Jules Castagnary, "Exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes", *Le Siècle*, *ibid.*, p.17.
- 33 *Ibid.*, p.18. 齋藤達也氏は次の文献で、シェノーの批評文に見られる「この素晴らしい習作」[*cette merveilleuse ébauche*] という語句に着目し、作品の「完成」[*fin*] に関わる面を指摘する。Tatsuya SAITO, "Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme", *Critique (s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, pp.321-23.

挿図出典

- 図 1・10・12・14・15・16 所蔵美術館提供のホム写真
- 図 2・3・19 Virginia Spate, *The Colour of Time: Claude Monet*, London 1992.
- 図 4 Joel Isaacson, *Monet: Le Déjeuner sur l'herbe*, Allen Lane 1972.
- 図 5・7・8・13 筆者撮影
- 図 6 展覧会カタログ 『モネ展』 京都市美術館 (他) 1973年
- 図 9 Pierre Rosenberg, Ettore Camesasca, *Tout l'œuvre peint de Watteau*, Flammarion, 1970.
- 図 11 Exh.cat., *Monet/Boudin*, Museo nacional Thyssen-Bornemisza, 2018.
- 図 17 Daniel Wildestein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, 1, 1974.
- 図 18 John House, *Monet*, 1977.



1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

1. エドゥアール・マネ 《草上の昼食》 1863年 油彩／カンヴァス 208x295cm パリ／オルセー美術館
2. クロード・モネ 《草上の昼食》 W63 1865-66年 油彩／カンヴァス パリ／オルセー美術館  
左端断片 W63(a)：184×150cm 中央断片 W63(b)：248×217cm
3. クロード・モネ 《草上の昼食（油彩習作）》 W62 1865-66年 油彩／カンヴァス 130×181cm  
モスクワ／プーシキン美術館
4. クロード・モネ 《「草上の昼食」のための習作》 1865年 黒クレヨン／紙 30.5×46.8cm  
ワシントン・D.C.／ナショナル・ギャラリー
5. クロード・モネ 《シャイイの道》 W56 油彩／カンヴァス 42×59cm パリ／オルセー美術館
6. クロード・モネ 《フォンテーヌブローのシャイイの道》 1864年 W19 油彩／カンヴァス 98×130cm  
個人蔵
7. クロード・モネ 《散歩（バジールとカミーユ）》 W61 1865年 油彩／カンヴァス 93.5×69.5cm  
ワシントン・D.C.／ナショナル・ギャラリー

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

8. カルル・ヴァン・ロー 《狩りの休息》 1737年 油彩／カンヴァス 220×250cm パリ／ルーヴル美術館
9. アントワーヌ・ヴァトー 《エルシオンの園》 1717年頃 油彩／カンヴァス 33×43cm  
ロンドン／ウォーレス・コレクション
10. エドゥアール・マネ 《チュイルリーの音楽会》 1860年 油彩／カンヴァス 76×118cm  
ロンドン／ナショナル・ギャラリー
11. ウジェーヌ・ブーダン 《トゥルーヴィルの浜辺》 パステル／紙 18.5×28.5cm 個人蔵
12. ギュスターヴ・クールベ 《オルナンの埋葬》 1849-50年 油彩／カンヴァス 313×t664cm  
パリ／オルセー美術館
13. クロード・モネ 《緑衣の女性》 W65 1866年 カンヴァス／油彩 231×151cm ブレーメン美術館
14. エドゥアール・マネ 《ローラ・ド・ヴァランス》 1862年 油彩／カンヴァス 123×92cm  
パリ／オルセー美術館
15. クロード・モネ 《ラ・グルヌイエール》 W134 1869年 カンヴァス／油彩 74.6×99.7cm  
ニューヨーク／メトロポリタン美術館
16. クロード・モネ 《ラ・グルヌイエールの水浴》 W135 1869年 カンヴァス／油彩 73×92cm  
ロンドン／ナショナル・ギャラリー
17. クロード・モネ 《ラ・グルヌイエール》 W136 1869年 写真資料
18. クロード・モネ 《ケ・ド・ルーヴル》 W83 1867年 カンヴァス／油彩 65×92cm ハーグ市美術館
19. クロード・モネ 《カピュシーヌ大通り》 W292 1873年 カンヴァス／油彩 61×80cm  
モスクワ／プーシキン美術館

