

一九世紀半ばのフランス絵画における風景表現

六人部 昭典

この小論では、一九世紀半ばのフランス絵画における風景表現の在り方を見ることによって、バルビゾン派の絵画から後の印象派の画家たちの初期作品へ至る風景表現の推移について考察したいと思う。

この時期の風景表現の変化を考える要点として、次の二つの点を挙げるができるだろう。ひとつは絵画の主題、すなわち描かれた風景の問題である。バルビゾン派の画家たち、あるいはコローなどバルビゾン派に関連する画家、そして後の印象派の画家たちが描いた風景の多くは、いずれも「田園風景」と呼ばれている。しかしその田園風景がどのようなものとして考えられていたかは、画家によって異なり、また時代の推移とともに変わっていったと言わなければならない。したがって第一の問題として、風景、特に「田園風景」という主題について考える必要があると思われる。次に二番目の問題は、絵画の形式に関わる問題、とりわけ「筆触」による表現の問題である。この時期の風景表現においては、風景ないし自然の微妙な表情、あるいは自然現象の変化に対して、画家たちはしだいに大きな関心を寄せるようになる。これに伴って、従来の絵画のような丁寧な仕上げを持たない簡略な描き方、さらには筆触による表現が見られるようになる。印象主義絵画を特徴づけるものとして、筆触単位による表現、いわゆる「筆触分割」が挙げられ、これが絵画の形式を大きく変えたことは繰り返して指摘されてきた。第二の問題として、そのような筆触による表現がどのようにして生まれたのか、筆触による表現とは何だったのかを、第一の主題の問題との関わりの中で、改めて考えてみたいと思う。

一 「風景」という主題

1 バルビゾン派の画家たち

バルビゾン派の画家の中には、ジャン・フランソワ・ミレーのように働く農民を主な題材とした画家もおり、必ずしもひとまとめにすることはできないが、風景表現という点では、テオドール・ルソーを代表的な画家と考えることができるだろう。ルソーは一八三〇年代半ばにフォンテーヌブローの森のはずれに位置するバルビゾン村に初めて滞在し、つづいて一八四七年にこの村に家を借りて移り住み、バルビゾン派の中心的な画家となる。《フォンテーヌブローの森のはずれ、日没》(図1)は、一八五〇―五一年に開かれたサロンに出品された作品であり、彼の代表作のひとつである。画面では、手前左右に大きな樹木があり、前景はやや暗い。その奥の池を伴った中景は、前景とは対照的に、光が差し込んで見られる。このように画面の左右に大きな木を配し、手前を暗くし、その向こうに光の差す明るい中景を置くという構図は、ナルシス・ディアズ・ド・ラ・ペーニャやジュール・デュプレなど他のバルビゾン派の画家が描いた風景画にも繰り返して現れるものであり、彼らの風景画の典型的な構図だと言える。そして描かれた風景は、このような構図によって、どこか閉ざされたような印象を与えている。一八四〇年代から五〇年代にかけてのフランスは、政治的には七月王政からナポレオン三世による第二帝政に至る時期に当たり、社会的には、産業革命に進行に伴って、パリの人口が膨張し、消費文化が急速に形成されていった時代だった。バルビゾン派の絵画、とりわけ彼らが描いた自然が、このような時代の動きと関連していることはこれまでも指摘されてきた点である。ルソーの友人でもあった批評家のテオフィール・トレは一八四四年のサロン評の中で、ルソーに宛てた形で、次のような文章を記している。「私は、贅沢と物質的な喜びに囲まれて、都市で熱に浮かされたような生活を送るよりも、自家製のパンや自分の庭で取れたジャガイモ、手を加えていない土地の葡萄酒で生活し、半ば思索し、半ば仕事着と木靴を身につけた農夫として、田舎の美しさの中で生きたい⁽¹⁾」。このようなトレの言葉は、ルソーの思いでもあり、また他のバルビゾン派の画家たちにも共通したものだと言えよう。彼らは、都市すなわちパリの「物

質的な喜び」に満ちた「熱に浮かされたような生活」と対比されるものとして、田舎の質朴な生活を求めたのであり、田園の美しさは、あくまでそのような生活の中で実感されるものと考えたのだ。ルソーの《フォンテーヌブローの森のはずれ、日没》に見られるような、バルビゾン派の絵の典型的な構図、つまりどこか閉ざされた感じを与え、暗い前景の向こうに光の差す中景が覗くという構図は、彼らが描いた風景が、都会の影響を被ることのない無垢な聖地に他ならなかったことを端的に示しているのである。

2 コロー、ドービニー、ブーダン

次に、カミーユ・コローが描いた風景について考えてみよう。コローは、しばしばバルビゾン派の画家として扱われる。彼は確かにバルビゾン派の画家たちと交遊があり、バルビゾン村で制作もしている。しかしコローはイタリア滞在期の作品も多く、その後も主にウィル・ダヴレーなどバルビゾン以外の場所で制作しており、バルビゾン派とは区別して考えられるべき画家であるだろう。しかも単に制作地が異なるということではなく、彼の絵画自体、特に風景の在り方が、バルビゾン派の画家たちとは異なっていたと言わなければならない。彼の《二輪馬車、モンレリ近くのナルクシーの思い出》(図2)には画面手前から伸びてゆく道が見られ、この道が画面の構成において大きな役割を果たしていることが分かる。コローの作品にはこのような道のモチーフが繰り返し現れるのだが、画面の中に道が描かれることによって、空間が開かれ、広々とした風景になっていると言える。このことは単に造形上の問題にとどまらず、彼が描いた風景が、バルビゾン派の絵のような閉ざされたものではなく、道によって近隣へと繋がる、開かれた風景であったことを示している。

コローはイタリアで学び、古典主義の素養を身につけた画家だった。このことは彼の絵の様式に十分に反映されているが、同時に、田園風景というものの在り方にも影響したと考えられる。《ラ・チュルバラローマの田園》(図3)は彼のローマ滞在期の制作されたもので、一八二七年のサロンに出品されたことが近年明らかになった作品である。「田園 *campagne*」という語が、もともと古代ローマ周辺の田舎を示す語に遡るものであることは、一九八五年に開催された『印象主義とフランス風景画展』のカタログの中で、リチャード・ブレッツテルが紹介している⁽²⁾。つまり「田園」は首都との関係において成立するものであり、田舎の美しさは、都市に住む知識階級の視線の下に見出されるものに他ならない。田舎に住む当の農民たちが自分たちの周囲に広がる風景を美しいと思いはしないこと、そもそも彼らがそれを「風景」

として眺めはしないということは明らかだろう。バルビゾン派の画家たちも都市生活者であったがゆえに田園の美しさを見出したのだが、彼らにあっては、都市の「物質的な喜びに囲まれた生活」を捨て、「半ば農夫」として質朴な生活を営むことが、田園の美しさを実感するたに不可欠であった。一方、コローの場合は、パリから切り離された「聖地」に引きこもるのではなく、あくまで都市生活者の視線で田園風景を捉えたのだと考えられる。

シャルル・フランソワ・ドービニーも、バルビゾン派の画家たちと交流を持ったが、主にパリ近郊のオワーズ河流域で制作した画家である。コローの絵においては道のモチーフが頻繁に用いられたが、ドービニーの場合は、河が必ずと言ってよいほど描かれている(図4)。河は、コローの絵における道と同じように、画面に開かれた空間を生み出している。そして当時、河が水上交通路として大きな役割を果たしていたことを考えるならば、彼が描いた風景は、河を通して近隣へと開かれ、パリへと繋がるものであったと言えるだろう。このように、コローとドービニーの絵では、道と河というモチーフが端的に示すように、風景は開かれ、パリとの関係を保ったものだったと考えられる。彼らはバルビゾン派の画家とは異なり、郊外を散歩する都市生活者の視線で、田園を見ていたのである。ロバート・ハーバートはボストン美術館で開催された『バルビゾン再訪展』のカタログの中で、コローとドービニーが「田園の画家」であるのに対し、ルソーとミレーは「自然の画家」であると評したが、彼の見解も同じ理由に基づいている³⁾。後の印象派の画家たちへの影響という点において、コローやドービニーが果たした役割がバルビゾン派の画家よりも大きかったことはすでに指摘されていることだが、その影響は画面の明るさや木の枝先の描き方といった形式に関わる問題だけではなく、田園風景という、主題の基本的な在り方に関わるものだったと考えられる。

ところで一九世紀半ばの風景表現を考えるためには、これまで見てきた田園風景とは異なるものの、ノルマンディー海岸の海景を描いたウジェーヌ・ブーダンたちの絵を見ておく必要があるだろう。ブーダンは主にセーヌ河口のオンフルールやドーヴィルの海岸風景を主題としたが、特に海岸の変わりやすい空の表情を戸外で描き、少年時代のクロード・モネに絵を教えたことで、印象主義の形成に重要な役割を果たしたことが指摘されている。しかしここでは、風景という主題の面からブーダンの作品を見ておきたい。この点から考えると、この地域の中心だったセーヌ河口のル・アーヴル市が、水上輸送路でもあったセーヌ河によってパリと結ばれ、しかも英仏海峡に面することにより、ヨーロッパの中で最も早く産業革命を進行させていたイギリスに近い街だったことを見逃してはならないだろう。つまり一九世紀半ばとい

う時代、ル・アーヴルは、近代という新しい時代を担う港湾都市として栄えた街だった。ドーヴィルは今でもフランスを代表するリゾート地だが、そのようなりゾート地を生み出したのが、当時のル・アーヴルの繁栄であり、また近代という時代の生活様式だったと考えられる。実際、ブーダンすでは一八六〇年代には、海岸の風景とともに時代の新しい風俗を描いている（図5）。

3 印象派の画家たちの初期作品

次に、後の印象派の画家たちが一八六〇年代に描いた作品を見たいと思う。この時期のカミーユ・ピサロとアルフレッド・シスレーの代表的な作品（図6、7）を見ると、いずれの絵も、画面手前から奥へ伸びる道が描かれ、開かれた田園風景が構成されている。このような道を用いる構図は、この後の二人の作品に繰り返し現れる定型であり、これが कोरोの影響に基づくものであることは明らかだろう。またシスレーの絵では、木々の枝先の表現にも कोरोの描き方の直接的な影響を見ることができている。このような道と枝先の表現は、同時期のモネの作品（図8）にも見られるものである。モネの作品に描かれているシャイイ・アン・ビエールは、バルビゾン村にも近く、フォンテーヌブローの森にはずれに位置する村だが、当時、パリとフォンテーヌブローを結ぶ路線馬車がこのシャイイまで通っており、交通の要となる村だった。つまりこの村は、街道によってパリと繋がった場所に他ならなかった。

ここで、これらの作品に描かれた点景人物に注目したいと思う。モネの作品には荷馬車引きが、ピサロとシスレーの作品には農夫の姿が描かれている。いずれの場合も、画面中の点景人物は、パリの影響の及ばない聖なる土地で営まれる労働の尊さを伝えるよりも、ひなびた田舎の雰囲気を伝えている。印象派の画家たちは、一八六〇年代に風景を描く際に、 कोरोと同じように、パリと繋がる田園風景を都市生活者の視線の下に見出していたとすることができる。そしてこの時期の印象派の画家たちの作品を見てゆくと、一八六〇年代後半からは、風景の中に描かれる人物が、土地の人々から、しだいに都市の人物へと変わってゆくことに気づかされる（図9）。 कोरोとドービニーはバルビゾン派の画家とは異なり、郊外を散歩する都市の人物の視線で田園を見たと先に指摘したが、印象派の画家たちは कोरोたちの枠組みを継承し、さらには、画中人物自体を文字通り郊外を散歩する都市生活者に置き換えているのである。実際、当時のパリ近郊は、パリが膨張を続けてゆくのに伴って、その姿を急速に変えていったと言わなければならない。⁽⁴⁾

二 筆触

では次に二番目の問題、この時期の風景表現において、絵画の形式がどのように変わろうとしていたか、特に後の印象主義絵画を特徴づける「筆触」による表現に至る問題について考えたいと思う。

1 ルソーにおける習作と完成作

良く知られているように、バルビゾン派の画家たちは、ありきたりな田園風景が持つ美しさを細かく描き出すことを特徴としたオランダ風景画を学び、木々の細かな描き方などでそれを実践している。一九世紀初めに活躍したアカデミスムの風景画家ヴァランシエンヌは、イタリヤ起源の「英雄的風景画」とは異なるこのような風景画を「肖像的風景画」と呼び、若い画家たちに次のような助言を記している。「風景画家には、自然の絵になる外観のすべてを、さまざまな状況の下で、その豊かな植物の王国とともに研究することが重要である。そうすれば、田園生活への欲求が刺激される。田園地帯では、新鮮な空気と単純で高貴な自然の眺めが、画家の思想を高め、感覚を磨くだろう。こうした研究を通して、画家は、田園に住む魅力と空想にふける場所の魅力を再び味あわせるような絵画を構成するための要素を学ぶだろう」⁽⁵⁾。バルビゾン派の画家たちは、このヴァランシエンヌの教えを忠実に実行し、しだいに風景を構成する個々の要素を重要視するようになったと言えるだろう。

風景を構成する個々の要素を重視するということは、当然、画家の目を、自然が見せるさまざまな変化に向けずにはおかない。先に紹介したルソーの友人の批評家トレは、一八四四年のサロン評の中で、「読者の方々は、空や田園において、二時間も同じ効果を見たことがあるだろうか。自然の表情は、人間のそれよりもはるかに絶えず変わっている」⁽⁶⁾と述べている。またトレは、同じサロン評の中のルソーに宛てた文章で、「君は同じモチーフから、二十もの異なった、連続する風景画を描いたではないか」⁽⁷⁾と記し、一八三〇年代末から四〇年代にかけて、ルソーが習作において、同じモチーフに基づいて、自然の変化を連続して描き出していたことを示唆している。それらの作品は習

作ではあるものの、「連作」と呼びうるものだっただろうし、自然の移り変わる表情を即興的に捉えたものだったと思われる。ルソーは同じ風景でも、光が異なれば、違った風景だと考えたのかもしれない。しかし先のルソーに宛てたトレの文章は、次のように続く。「君が自分の生み出した残りの作品を、美しい健全な若さにまで育て上げようとせずに、こんなふうに殺してしまったことをどんなに憤ったことだろう」⁽⁸⁾。トレの文章には、当時のアカデミスムが求めた画面の丁寧な仕上げよりも、自然の変化を描き出すことを重要視するという、新しい考え方が明瞭に現れている。ところがトレが嘆いているように、ルソーは自然の移り変わる表情を描こうとしながらも、それを絵画制作を貫く姿勢とはせず、習作から完成作へという手順、また完成作に求められる丁寧な仕上げという枠を壊せなかったと言わなければならぬ。このことは、一番目に指摘した主題の問題、すなわち彼が描いた風景画「聖なる地」という観念の上に成立したものであったことと無関係ではないだろう。なぜなら、ルソーは風景を構成する個々の要素、つまり自然の細部の表情に目を向けながらも、彼が描く田園風景は、あくまで「聖なる地」として、過去へと繋がり、また絶え間ない変化や発展を旨とする近代の都市とは反対に、永遠に連なるものでなければならぬと考えていたからである。

2 コローの筆遣いと「筆触」

風景の観念性と表現の問題は、コローの絵においては、ルソーとは別な様相を見せるように思われる。コローの作品には、木々が大気と触れ合う微妙なニュアンスを描き出す枝先の表現が見られ、これが後の印象派の画家たちに影響を与えたことはすでに指摘したとおりである。彼の絵の画面を細かく検討すると、この特徴的な筆遣いは「筆触」として画面上に現れようとしながらも、グレーの霧の中に溶け込んでいることに気づかされる。このような表現方法は、大気の繊細な表現ということとは別の重要な問題を持っていると言えるだろう。コローは、少なくとも人前に発表する完成作のレヴェルで見ると、先のルソー以上に、自然の微妙な表情を捉えることを絵の基本にした画家だった。またコローの描いた田園風景には、バルビゾン派の画家たちの絵のような「聖なる地」という観念性は見られなかった。しかしコローの場合は、自らの感覚に根差しつつも、その感覚を「思い出」という私の中において理想化されたイメージに変える、言い換えれば「思い出」という私の密かな過去へと昇華させようとする姿勢が見られるのである。

ここで、「筆触」ということを改めて考えると、筆触には次の三つの側面があると思われる。ひとつには、筆触による簡略な描き方は、自然のさまざまな変化を捉えうるものであったこと。二番目にはその筆触が、絵画平面において、「絵具」として、物質的な実在性を持ち続けるものであること。三番目に、筆触は、たとえば「樹木」といった対象を指し示すよりも、二番目の物質的なリアリティを通して、手の動きという画家の「身体」を指示する点である。⁽⁹⁾

コローが自らの感覚に根差して、ほとんど筆触に近い筆遣いを見せながらも、それを「筆触」にすることを回避したのは、筆触が絵具として画面上に物質的な実在性を持ち続けるために、彼の描く風景が「思い出」というイメージに昇華することを妨げるものであることを意識していたからだと考えられる。

3 クールベの風景画とブーダンの習作

このような「筆触」が持つ物質的な側面に注目すると、この時代に風景を描いた画家として、ギュスタヴ・クールベを検討する必要があると思われる。クールベは一八五五年の《画家のアトリエ》などの作品で、多分に政治的な主旨を含んだレアリスムを掲げたが、「私の七年にわたる芸術的生涯の位相を確定する現実的寓意画」という副題を持つこの絵の中央に置かれた画中画を、最終画面では「風景画」に変えたように、これに続く後半生では、風景画を多く制作することになる。そして後年の彼の風景画では、前半期とは異なり、パレットナイフを多用し、絵具のマチエールを強調した描き方が見られるようになる。ガスケが伝えるところによると、ポール・セザンヌはクールベの絵について次のように語っている。「彼のパレットは干草の匂いがする……彼がもたらしたものは、一九世紀の絵画に、濡れた木の葉の匂いや、森の苔むした岩肌、樹木の陰、木の間を縫う太陽の歩みなど、自然が叙情的な姿を現したことだ⁽¹⁰⁾」。クールベは後半の風景画(図10)において、彼が感じ取った自然の力を、絵具のマチエールを通して、画面上に実体化したのだと言えるだろう。もちろんクールベの場合は、パレットナイフを用いた描き方が多く、筆触表現とは必ずしも同じではないが、筆触が持つ物質的な側面を考えると、後の印象派への影響は見逃せない。実際、ピサロは、コローの影響から脱してゆく過程で、クールベから大きな影響を受けたことを明らかにしており、この辺の事情は他の印象派の画家にも、ある程度、共通していたと思われる。

「筆触」に二つの側面を指摘しうることは先に述べたとおりだが、そのような「筆触」が絵画の形式を大きく変えるものとして、絵画制作の中枢に位置づけられてゆく過程で、どのような変革があったのだろうか。この点を考えるために、ボードレールが一八五九年のサロン評の中で、当時まだほとんど無名だったブーダンを扱った文章を取り上げたいと思う。彼はサロン評の中で、ブーダンが「海と空とを前にして即興的に描いた数百点に及ぶパステルの習作を」を「謙遜しながら」見せてくれたことを紹介している。そして「形においても、色彩においても、最も不安定で、最も捉えがたいもの、波とか雲のようなものを、かくも素早く、かくも忠実にスケッチした」と指摘し、「液体的ないし大氣的な魔術」と評している⁽¹¹⁾。ボードレールは後に『現代生活の画家』において、同時代の風俗を素早く描き出した画家コンスタンタン・ギースを論じ、「瞬時性」と呼ぶべきものを同時代性の極限として位置付けることになる。ブーダンが描いたのは自然の表情であり、ギースが描いたのは同時代の風俗というように、描かれた対象は異なるが、ボードレールは両者の中にいずれも、何よりも、移ろいゆくものを素早く捉えようとする態度を見出したのに他ならない⁽¹²⁾。

結び

ブーダンを評したボードレールの文章が記されてから十年後の一八六九年に、モネは《ラ・グルヌイエール》制作している(図11)。この絵に描かれた自然はもはや田園風景ではなく、パリの人々が週末に束の間の賑いを楽しむ行楽地に変わっている。そしてこの作品には、筆触によって移ろいやすい自然の表情をいきいきと描き出し、また筆触が持つ物質的な実在性を通して、自らの感覚を画面上に実体化しようとする画家の明瞭な姿勢を見ることが出来る。モネに見られるこのような姿勢は、彼がこの絵において近代という新しい時代、絶え間ない変化と発展を旨とする時代の、束の間の風俗を積極的に描こうとしていることと結びついていると言わなければならない。もちろん、ボードレールが取り上げたブーダンの作品はあくまで習作として描かれたものであり、印象主義誕生の作品と言われる《ラ・グルヌイエール》も、当時のモネの手紙を見ると、サロンに提出する大作のための習作だった可能性⁽¹³⁾がある。しかし後者の作品に基づいた大作が制作されなかったように、習作—完成作という枠組みが壊され、ボードレールが予見したように、同時代性の極として「瞬時性」が位置付けられると

ころ、ボードレールの他の言葉を引けば、「現在が現在であるという特性⁽¹⁴⁾」が「筆触」を通して画面上に描き出されるようになるというに、印象主義が成立したと考えられる。

註

- (1) Théophile Thoré, "A Théodore Rousseau", *Le Salon de 1844* (in *Le Constitutionnel*), reprinted in *Salon de Th. Thore 1844-1848*, Paris 1868, p. 9.
- (2) Richard Brettell, "The Impressionist Landscape and the Image of France", in *A Day in the Country: Impressionism and the French Landscape*, exh. cat., The Art Institute of Chicago, 1985, p. 29.
- (3) Robert L. Herbert, "Barbizon Revisited", in *Barbizon Revisited*, exh. cat., Museum of Fine Arts, Boston, 1962, p. 65.
- (4) この章で扱った田園風景と都市の関係については、ロバート・ヘーバートが簡潔な考察を記している。Robert L. Herbert, "City versus Country, the rural image in French painting from Millet to Gauguin", *Artforum* 8 (1970), pp. 44-55.
- (5) Pierre Henri de Valenciennes, *Elémens de perspective à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris 1800, pp. 3395-96.
- (6) Thoré, *ibid.*, p. 373.
- (7) *ibid.*, p. 13.
- (8) cf., Richard Shiff, "Cézanne's physicality: the politics of touch", in Salim Kemal and Ivan Gaskell, ed., *The Language of Art History*, pp. 129-180.
- (9) P. M. Doran, ed., *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, p. 143.
- (10) Charles Baudelaire, *Le Salon 1859*, reprinted in *OEuvres complètes*, Claude Pichois, ed., Paris 1976, II, pp. 665-66.
- (11) この問題に関しては次の文献を参照のこと。阿部良雄 『群衆の中の芸術家—ボードレールと十九世紀絵画』 中央公論社 一九七五年。
- (12) 一九六九年九月二十五日付のアンテリク・ベジール宛の手紙。Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, Tome I: 1840-1881, Lausanne and Paris 1974, p. 427.
- (13) Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), *ibid.*, p. 684.



図1 テオドール・ルソー 《フォンテーヌブローの森のはずれ、日没》
1848—49年 ルーブル美術館／パリ



図2 カミーユ・コロドー 《二輪馬車、モンレリ近くのワルクーシの思い出》
1855年頃 ルーブル美術館／パリ



図3 カミーユ・コロー 《ラ・チュルバラールローマの田園》
1830年頃 チューリッヒ美術館

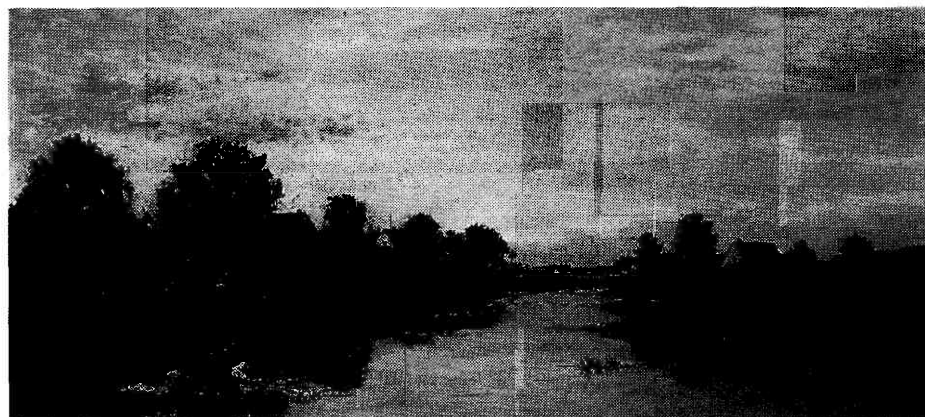


図4 シャルル=フランソワ・ドービニー 《河辺で洗濯する女》
1860年代 ボストン美術館

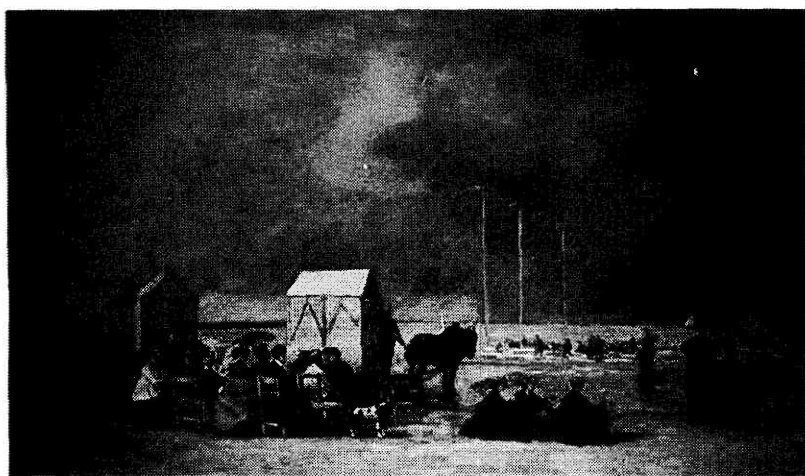


図5 ウジェーヌ・ブータン 《ドーヴィルの海岸》
1865年 ナショナル・ギャラリー／ワシントン D.C.

図6 カミーユ・ピサロ
《曳き舟道》
1854年
グラスゴー美術館



図7 アルフレッド・シスレー 《小さな町の近くの並木道》
1865年頃 プレーメン美術館

図8 クロード・モネ
《フォンテーヌブローの
シャイイの道》
1864年 個人蔵





図9 カミーユ・ピサロ 《ジャレの丘、ポントワーズ》
1867年 メトロポリタン美術館/N. Y.



図10 ギュスタヴ・クールベ
《ル・ピュイ・ノワール》
1865年
オルセー美術館/パリ

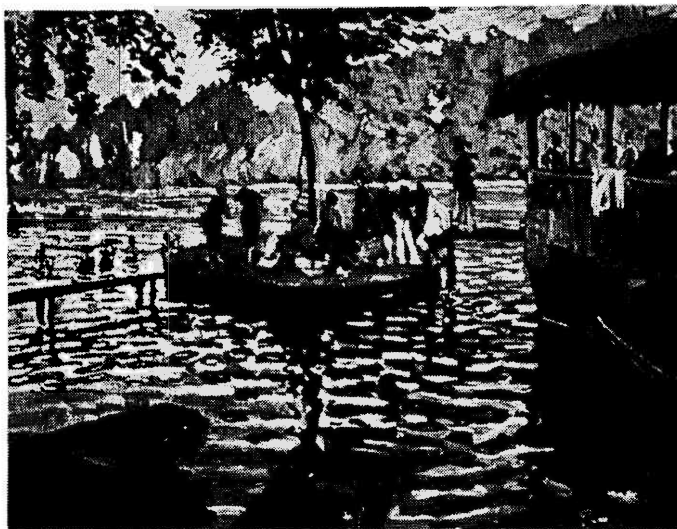


図11 クロード・モネ
《ラ・グルヌイエール》
1869年
メトロポリタン美術館
/N. Y.