

ナビ派の絵画における「家族」の主題

——二人のマルト——

六人部 昭 典

序

「一枚のタブローとは、軍馬や裸婦や何らかの逸話であるよりも前に、本質的に、一定の秩序のもとに集められたいくつかの色彩に覆われた平らな表面であることを忘れないこと」⁽¹⁾。——ナビ派の画家であり優れた理論家だったモーリス・ドニ（一八七〇—一九四三）は、一八九〇年八月、『芸術と批評』誌に掲載した論文にこう記した。論文は一九一二年に出版された著書『理論集』に再録され、ここに挙げた一節は同書の冒頭を飾ることになる。ドニがこの文章を最初に発表したのは、彼自身が『理論集』の注釈で述べているように、国立美術学校で学んでいる時期、まだ二〇歳に満たないときだ⁽²⁾。つまりこの文章は一介の画学生が記したものにすぎなかったが、その後、近代絵画に関する研究に繰り返し引用されることになる。人々はそこに、もっぱら二〇世紀の純粹造形の理念の先駆を読みとったのだ。二〇世紀半ばにいたる近代絵画の展開を形式の視点から眺め、絵画が純粹になってゆく過程を見出そうとするフォーマリズム美術史において、ドニの名前はつねにこの文章と結びついて記憶されてきたのである。

しかしドニの論文、いやこの一節はこれほど知られていながら、それに較べると、彼の絵画作品はあまり取り上げられてこなかったといわなければならない⁽³⁾。彼の作品のなかで例外的に有名なのは一九〇〇年の《セザンヌ礼讃》（図1）だが、それも先の一節と同様にこの絵の

ナビ派の絵画における「家族」の主題——二人のマルト——



図1 モーリス・ドニ《セザンヌの礼讃》1890年
カンヴァス／油彩 180×240cm
パリ／オルセー美術館

主題がフォーマリズムの美術史観に適合するから、あるいはそのような見方に合わせて、この絵の内容が読まれてきたからにはかならない⁽⁴⁾。私たちはドニの作品と照らし合わせて彼の言葉を読むことにより、ドニやナビ派の絵画理念を再考する必要があると思われる。

一方、やはりナビ派の結成に加わったピエール・ボナール（一八六七—一九四七）は、このグループのなかで作品がもつとも広く知られ、親しまれてきた画家であるだろう。彼は同じナビ派のエドゥワール・ヴイヤールとともに、「アンティミスト（親密派）」と呼ばれるように、家庭生活の情景を数多く描いた。中流階級の食堂の情景や、しばしば妻のマルトをモデルにした入浴の場面の作品がすぐに思い浮かぶ。ところで、家庭生活や家族の主題はドニも積極的に描いており、こうした主題では妻（ボナールの妻と同じく、マルトという名前なのだが）をモデルにする場合が多かった。もちろん、この主題をどう扱っているかはドニとボナールで異なっているが、いずれの場合も、それが明瞭な作品系列を形づくっていることは見逃せない点である。そして一八九〇年代から二〇世紀初頭の絵画を概観してみると、「家族」の主題はアンティミストと称される一部の画家たちだけではなく、新印象主義や象徴主義の多くの画家が取り上げた重要な題材だったことに気づかされる。また同時代の文学や戯曲を見ても、家族の主題は少なくない。本稿ではこの主題を扱ったドニとボナールの作品を見てゆくことによって、彼らの絵画観を再考するとともに、この時期の芸術において「家族」や「家族生活」の主題がもつた意味を考察したいと思う。

一 ドニの母子像

ナビ派が結成されたのは一八八八年だった。この年の夏、若い画家のポール・セリュジエはブルターニュ地方のポンタヴァン村に滞在



図2 モーリス・ドニ《黒いショールの母》
1891年 カンヴァス／油彩 80×60cm
個人蔵

し、ゴーガンが打ち立てたばかりの絵画理論（ゴーガンは「総合主義」と名づける）に感動、彼の影響のもとに《護符》を制作する。セリユジエは十月に《護符》を携えてパリに戻ったが、彼の友人たちはこの作品と彼が伝えるゴーガンの理論に感銘を受け、絵画の変革を目指すグループをパリでも結成することになる。ヘブライ語で「預言者」を意味する「ナビ Nabis」というグループ名はドニが提案したといわれている。当時、最年長のセリユジエが二四歳、ポナールは二一歳、最年少のドニは一八歳、他のメンバーも二〇歳代前半の若い集団だった。彼らの多くはまだ絵画を学んでいる最中であり、前衛的な動きでは一八八六年に登場した新印象主義の分割技法（点描）に興味を示していた時期だった。彼らはグループ結成後、ゴーガンの理論や日本美術（一八九〇年には国立美術学校で日本美術展が開催される）を吸収しながら、一八九〇年代にそれぞれの様式を形成してゆくのである。

ドニの一八九一年の作品《黒いショールの母》（図2）は彼が家族の主題を取り上げた早い作例である。先に様式を検討しておく、ナビ派の画家たちが関心を示していた新印象主義の分割技法（点描）が画面を覆っているのが認められる。分割技法は、小さな色彩単位をカンヴァス上に機械的に（理論に則して）並置してゆくという特質をもつため、画家が制作を通して、しだいに絵画の平面性を認識することを促したといわれている。このことは冒頭に触れたドニの絵画理論（この問題については後に述べる）と関わるが、この作品でも、点描が画面の平面性を強めていることは間違いないだろう。そして母親のショールが描く曲線や黒い衣装の曲線が交差する文様、人物や葉の輪郭線などが強調されている。後者の要素はゴーガンの総合主義から学んだものだと考えてよい。また画面上方に葉が連なり、奥への空間の広がりや妨げ、何か閉ざされたような印象を与えている。このように画面は、当時ドニが吸収していたもの反映しており、彼がそれらの要素を消化するなかで、様式と絵画理論を形成したこ

とを窺わせる。次に主題については、ここでは母子が扱われており、母親が身につけた衣装が聖衣を連想させることは注目される。そして家族の主題を描いた後のドニの作品においても、母子、もしくは母子を中心とした家族がほとんどを占めることになる。

ドニが家族の主題を数多く描くようになるのは、一八九三年にマルトと結婚してから、とくに一八九六年に長女が生まれてからである（一八九四年に生まれた長男は翌年に世を去る）。それらの作品では、ドニはほとんど妻や娘たち（四人の女兒をもうける）をモデルに制作している。結婚した年に描かれた《食器棚の前のマルト（聖マルタ）》（図3）は、正確には家族の主題の作品とはいえないかもしれない。この作品はタイトルが示すように、『聖書』の「マルタとマリアの家のキリスト」に基づいている。この話は宗教主題を借りて風俗画を描く口実を提供するものとして、これまでもしばしば取り上げられてきた。画面手前に食事の支度をするマルタ、奥に座るキリストが小さく見えるという構図もこうした伝統と対応している。しかしドニはこの絵において伝統に従いながらも、風俗的要素を盛り込むためではなく、日常的な家庭生活の情景（現実の題材）と宗教主題を文字通り重ね合わせようとしたのだと思われる。「聖マルタ SANCTA MARTHA」と記された帯が画面上方に掲げられ、作品の宗教性を強めている。そして聖マルタは良き主婦の象徴だった。結婚したばかりの妻の名前「マル



図3 モーリス・ドニ
《食器棚の前のマルト（聖マルタ）》
1893年 カンヴァス／油彩
46.3×38.2cm アランソン／ドニ家



図4 モーリス・ドニ《青いズボンの子供》
1897年 カンヴァス／油彩
52.5×39cm パリ／オルセー美術館



図5 アンリ＝エドモン・クロス《遊ぶ母と子供》
1897-98年 カンヴァス／油彩 73×100cm
東京松ノ岡美術館

トMarthe」はこの聖人に由来するものであり、この絵は彼女を讃えるのもであった。一八九七年の《青いズボンの子供》(図4)は、明らかに、家庭生活の情景における母子と宗教主題を重ね合わせたものだろう。画面手前には幼子を抱く母親の姿が描かれているが、その背後の壁、二人の頭上には聖母子の絵が掛けられているのである。家族の主題を描いたドニの作品を見てゆくと、このような明らかな宗教性を伴わない場合でも、母子の睦みさや子供の無垢さ、母性愛を強調したものが多い。また同時代の他の画家にも、ウジエーヌ・カリエールの母子像や新印象主義の画家アンリ＝エドモン・クロスの作品(図5)のように、描き方はまったく異なるものの、これらの要素を強調した作例が珍しくなく、それらの作品には、ある種の宗教性やユートピア的なものが感じられる。

ここで、一八世紀末から一九世紀にかけてのフランスにおける家族観の変化を見ておこう。

母性愛はつねに存在していた。どんな文明、どんな階層にも、自分の子供を愛し世話をした女たちは、つねに存在した。反対に子供を好まず、世話をしない女たちもいた。しかし、こうした態度が哲学的な考察を促すことはなかった。一方で、母性愛は当然のことだと思われていた。つまり、動物が子供を育てるのと同じことを人間もしているだけで、特筆するべきものは何もないというわけである。他方で、子供を乳母や召使いに預ける女たちもいたが、誰のひんしゆくをかうこともなかった。

だが、一八世紀末に新しい傾向が現れた。人々は、突然、母性愛とその性格を重要とみなすようになった。⁽⁵⁾

『母親の社会史』の著者はこのように述べ、この時代を「母性礼讃の時代」と要約している。そして「母性」の価値が見出され礼讃された時代は、「子供」の価値が発見された時代でもあった。母性愛の発見にも大きく寄与した哲学者のルソーが『エミール』で力説したように、

従来は理性をもたない劣った存在と見られていた子供は、無知ではなく、無垢な存在として、賞讃されるようになる。一九世紀のある文学者はこう記している。「家族のなかでの、その成員間の関係は、今までは薄暗がりのなかにいた二人の人物が、第一等の地位を占めて舞台に登場してきたことによって、一新されてしまった。その二人の人物とは、女性と子供である⁽⁶⁾」。そして子供の価値が見出されたことは、大人の鑄型にはめ込むのではなく、自然による教育が求められた時代でもある。近代という新しい時代は、「母性」「子供」「教育」の時代にほかならなかった。この三つの要素から形づくられる家族観はもともとブルジョワジーのものであったが、時代の進展とそれに伴う出生数の減少（二八八五年から二〇世紀の初めにかけて、確実に低下を続ける）によって、民衆のものになってゆく。

そして『教育』の誕生』の著者アリエスが指摘するように、人々はしだいに「内に閉じこもった生活、水入らずの家族団欒」、つまり「家」を求めようになる。「一九世紀には人々は以前よりも、たとえば一七世紀よりも、家のなかで過ごすことが多くなったのだろうか。それは確かである。家具を観察してみると、家のなかで暮らすようになったため、最小限の快適さが要求されるようになったこと、そしてそうした快適さはすでに一八世紀に、箆笥や小テーブルなどの実用家具、小さな私室などともに現れ始めたことが分かる。一九世紀になると、紙製のタペストリともいべき壁紙の使用が、よりつまましい家の室内装飾に、初めて洗練された趣味をもち込んだ。やがて人々は自分のアパートに関心をもつようになり、それを陶磁器やいくらか疑わしい（とはいえ、日常生活の周辺を美しくしようという気持ちをよく表している）趣味の品々で飾り立てるようになった。人々は自分の家にいること、家族のなかで過ごすことを喜ぶようになったのである⁽⁷⁾。近代における家族は社会を構成する単位であり、また人々の拠り所でもあった。このような近代の家族観の形成は、シャルダンらのロココ絵画の家族像や、印象派を含む一九世紀の画家が描いた家族像と密接に関わっているといわなければならない⁽⁸⁾。

ナビ派の画家たちはこうした家族観の形成を背景に、人々の拠り所である「家族」に関心を寄せたのにほかならない。一方で、ナビ派が結成された時期、すなわち世紀末を迎えようとしていた時代に絵画の変革を担った若い画家たちには、「ユートピアの希求」と呼ぶべき傾向がさまざまな形で見出される。新印象主義の画家の多くがアナキスム思想の賛同者だったことはよく知られており（彼らは比較的、豊かな階層の出身だったのだが、むしろそれゆえに社会的矛盾が解決された社会を求めたのだろう）、実際に労働を讃美した作例も認められる。こうした作例が未来の理想を描いたのとは反対に、象徴主義の画家などには古代のアルカディアの主題を求める傾向が見られた。またファン・

ゴッホが考えた画家の家の例のように(彼はナザレ派等を手本にした)、宗教的な絆に基づく共同体も夢みられている。ナビ派には中世の宗教結社のような固い結びつきは見られなかったが、「預言者 Nabis」という名前には、絵画の未来を見通す姿勢とともに、結成当初にはそうした願いが込められていたのかもしれない。ドニの《黒いショールの母》や《食器棚の前のマルト(聖マルタ)》には、素朴な(前者のステンドグラスを思わせるようなショールや葉の描写)、あるいは稚拙ともいえるような表現(後者の皿の魚)が認められる⁹⁾。同時期の《マルトとドニの結婚》(一八九三年)には逆に優美な様式が見られることを考えると、こうした特徴は意図的なものだといわなければならない。おそらくドニは、素朴な信仰心に基づく宗教性を呼び起こさせる作品には、このような表現こそがふさわしいと考えたのだろう。ドニが家族という主題に関心を向けたおりに、現実の題材と宗教的理想を重ね合わせようとしたのは、この時代に共通して見られるユートピアの希求のひとつだったと思われる。

二 ボナールが描いた家庭生活



図6 ピエール・ボナール
《格子柄のブラウス》 1892年
カンヴァス/油彩 61×33cm
パリ/国立近代美術館

一八九二年のボナールの作品《格子柄のブラウス》(図6)は、彼が家庭生活の情景を扱った早い作例のひとつである。画面には、赤い格子柄のブラウスを着た婦人が食卓の皿のもの(おそらく豆類)をフォークで取ろうとしているところが描かれている。制作時期を反映して、技法に関しては新印象主義の分割技法(点描)の名残りが認められる。また日本美術の吸収ぶりも見逃せない。ずいぶん縦長の画面を採用し、モチーフを画面の端で大胆に切り取るいわゆるトリミングの構図を用いていること、また衣装の柄を極めて平面的に扱って強調していることに(衣装や壁紙の文様といった細部を装飾的に強調すること

はボナールの様式のかなめとなる)、日本美術から学んだものが窺われる。とくにこの絵では、画中のサインの「B」の字を図案化して書き入れていることに影響が端的に見てとれる。一方、家族という主題の扱い方については、ここには後のボナールの姿勢の原型が明瞭に示されている。衣装や食卓の食器などからは中産階級の暮らしが感じられるが、食卓の情景(食堂の場面)は、そもそも家庭生活の豊かさや家族の睦み(ここでは人物は一名だが)がもつともよく表れるものにほかならない。ボナールはこの後も、食卓のある情景を好んで描いてゆく。人物は先に触れたようにトリミングの構図を用いて(トリミング構図はボナールが多用するものだが、印象主義から学んだものと、その印象主義にも影響を与えた日本美術と写真からの示唆を考える必要がある)、画面の左右の端や上端で切り取って描かれている。この構図によって、画面は日常生活の断片としての性格や強められる。このように家族の主題を家庭生活の何気ない一コマとして描き出すのは、印象主義が得意としたものだった。また女性人物と猫などの小動物(ペット)の組み合わせはロココ絵画に先例があり、印象派の絵画にも登場する。この作品に示されている家族の主題の扱い方は、基本的には印象主義絵画を継承したものだといえるだろう。



図7 ピエール・ボナール
《ランプのそばの若い女性》 1900年
厚紙/油彩 61.5×75cm ベルリン美術館

家庭生活は本来、外の公的な生活に対する概念であり、「内々」という言葉が示すように、内に閉ざされた私的な生活にはかならない。したがって、「アンティミスト」と呼ばれる画家たちの作品の多くが「室内」の情景(食堂の場面も含まれる)であるのは当然だろう。また《ランプのそばの若い女性》(一九〇〇年頃 図7)のように、しばしば暗い室内にランプがともる場面が見られるのも、家庭生活のもつこのような性格が強調されるからである。実際、この作品では画面全体は濃い茶色の色調で、人物たちは暗い色調のなかに沈み、女性の腕と頭部以外はほとんどシルエットと化している。一方、画面手前に黄色のシェードのランプ、左奥に青いシェードのランプがともり、これらの灯りのもとに落ち着いた暮らしの様子浮かび上がる。黄色のランプの周りには観葉植物の緑の葉や、机の上に置かれた女性の黒い手袋と衣装(黒いコートと赤いマフラーだろうか)が色のコントラ

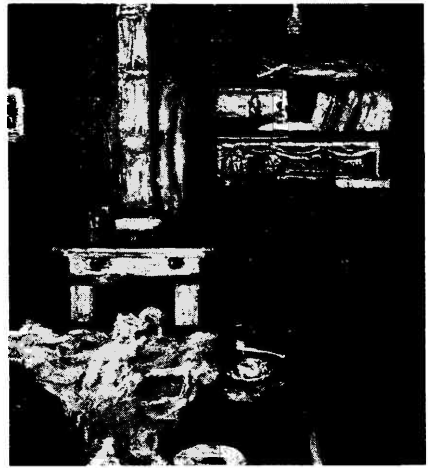


図8 ピエール・ボナール《室内》
1899年 カンヴァス/油彩
55.5×51cm 個人蔵

ストを見せている。画面左前の円形の器には鮮やかな色彩がいくつも並んでいるが、女性が鉢を手にしているので、それらは色とりどりの糸やボタンだと思われる。家族や家庭生活の主題の主役は人物であるはずだが、ここでは人物に代わって、ランプの灯りと室内のさまざまな品々が落ち着いた暮らしの雰囲気伝えていっているといえる。⁽¹⁰⁾

同時期の《室内》(二八九九年 図8)では、人物はまったく描かれていない。画面は中央左寄りに垂直に連なる白色のモティーフ(手前からテーブルクロス、暖炉、暖炉の煙突部)を基調に、垂直線と水平線の交差によって造形的に秩序づけられている。そして画面は室内の家具調度と、そこに置かれたさまざまなモティーフ、すなわち画面には描かれていない人物が生活のなかで慈しむ品々(机の上のコーヒー茶碗や灰皿、煙草の

葉を入れると思われる黄色い袋、棚には本や収集された小物、壁に掛けられた絵など)で満たされている。さらに画面と平行の奥の壁の装飾文様。先に触れたように、ボナールが人物の衣装や壁紙の文様を強調して描いたことは彼の様式の特徴だが、この作品では、そのような装飾文様を含めた「細部」に対する関心が画面を形づくっているといえるだろう。ヴァルター・ベンヤミンは『パリ——一九世紀の首都』の一章で世紀末の「室内」を論じ、こう記している。「住むとは痕跡をとどめることだ。室内ではその痕跡が強調される。そこにさまざまな日用品の痕跡が刻印される。カバーや被覆、ケース、袋のたぐいが数かきりもなく考案される。居住者の痕跡も室内にくつきりと型どられる⁽¹¹⁾」。実のところ、生活とはさまざまな物たちとの関わりの積み重ねにはかならない。記憶もこうした品々を介して生まれ、保たれる。ボナールはこの作品で、住む者の関わりや記憶が印された「細部」の連なりを通して室内を描き出しているのである。

「アンティイミスト intimiste」という言葉は形容詞の「intime」という語から派生したが、この形容詞の原義は「内奥の」「心の底の」であり、そこから「私的な」「親密な」という意味が生まれた。したがって「intimiste」の訳語には「家庭の情景を描く画家」という意味とともに、辞書によっては「内面派詩人」という訳も見られる⁽¹²⁾。また「室内」を意味する「interieur」も本来は形容詞の「内部の」「内面の」という意味であり、そこから「内部」「室内」を意味する名詞としても使われるようになった。ボナールは家族や家庭生活の情景を描くのに際し

て、ドニのように宗教的理想を重ね合わせることはしなかった。彼の作品はつねに、何気ない日常生活の一こまのように見える。だが、画面に生きる喜びが感じとられる場合でも、それは印象主義絵画のような満ち足りた開放的なものではなく、もっと秘かな慈しむようなものであるだろう。ボナールが描き出した家庭生活の場面や室内は、単なる日常の断片ではなく、「内面の」情景でもあったように思われる。

ボナールは一九〇〇年代後半から、しばしば妻のマルトをモデルにして裸婦の作品を数多く描いてゆく。これらの作品のほとんどは人物が一人であり、厳密には家族の主題とはいえないが、家庭生活の情景のひとつを形成している。一九〇八年頃の《逆光の裸婦》(図9)は早い時期の代表作である。画面には室内に立つ裸婦の姿が、斜め後ろの視点から描かれている。彼女は左横の金盥で体を洗い拭き終った後、右手に持ったオーデコロンをつけているところである。レースのカーテン越しに光が室内に入り、そばのソファアの薔薇を思わせる赤い文様や右の壁の緑と黄色の植物文様、白いレースの文様を輝かせ、彼女の体はそれらの文様がつくる曲線の渦に包まれている。画面左手に置かれた洗面台の後ろの壁も花柄の装飾文様が広がっており、そこに掛けられた鏡には手前からは見えない裸婦の正面と、そばの丸椅子や箆が映っている。ボナールの一連の裸婦の作品については、これまでも



図9 ピエール・ボナール《逆光の裸婦》
1908年頃 カンヴァス/油彩 124×109cm
ブリュッセル/ベルギー王立美術館

ドガの作例との関連が指摘されてきた。とくに初期のこの絵の場合は、斜め後ろから裸婦を捉える視点の取り方や強いトリミングの構図などに、ドガの作品との共通点が認められる。しかし同じ視点を取っていても、ここにはドガの特徴である鍵穴から覗くような冷酷な視線は感じられない。私たちは画面に家庭生活の一こまを見出すのであり、そのように感じさせるものは、裸婦を包む豊かな装飾文様にほかならない。

ボナールの裸婦の作品はやがて、浴室の裸婦から浴槽の裸婦へと展開される。晩年の《浴槽の裸婦》(図10)では、中央に白い浴槽のなかに身を浸す裸婦が描かれている。周囲は浴室の壁と床のタイルだけで、室内のさまざまなモチーフは見られない。だが床のタイルは上からの視点



図10 ピエール・ボナール《浴槽の裸婦》 1937年
カンヴァス／油彩 93×147cm
パリ市立近代美術館

によって菱形の文様が細かく描き出され、画面右では光の反射で色を変えている。さらに画面上方の壁の四角いタイル（それ自体は白色なのだろうが）は、浴室の湯気を通じた光の効果によって、黄色から青、董色へと色彩を変えてゆく。画面は光の効果がつくる多彩な装飾文様に覆われているといつてよい（そのため、描かれているのが床と壁からなる部屋でありながら、私たちは画面に明瞭な空間を感じとることができない）。浴室は個人住宅の部屋のなかでも、もっとも閉じられた、内的な場所である。家庭生活が営まれる室内を取り上げてきたボナールが、後年に浴室という題材を見出したのは当然だっただろう。彼の作品に見られるさまざまな品々で満たされた「室内」や、まばゆい色彩を生む湯気に満たされた「浴室」は、日常生活のここまという装いのもとに描き出された、もうひとつのユートピアだったと思われる。

三 ドニの絵画論再読——結びにかえて——

ここで、冒頭に紹介したドニの絵画論に立ち戻り、本稿で取り上げた彼やボナールの作品を念頭において読み直してみたい。

一枚のタブローとは、軍馬や裸婦や何らかの逸話であるよりも前に、本質的に、一定の秩序のもとに集められたいくつかの色彩に覆われた平らな表面であることを忘れないこと。

ドニはこの文章で、「一定の秩序のもとに集められたいくつかの色彩に覆われた平らな表面」というやや回りくどい言い方をしている。このうち、まず注目されるのは「平らな表面 *une surface plane*」という言葉である。先に取り上げた一八九一年の《黒いシヨールの母》(図2)では、ナビ派結成のきっかけとなったゴーガンの総合主義の影響が現れているとともに、新印象主義の点描が画面を覆い、平面性を帯

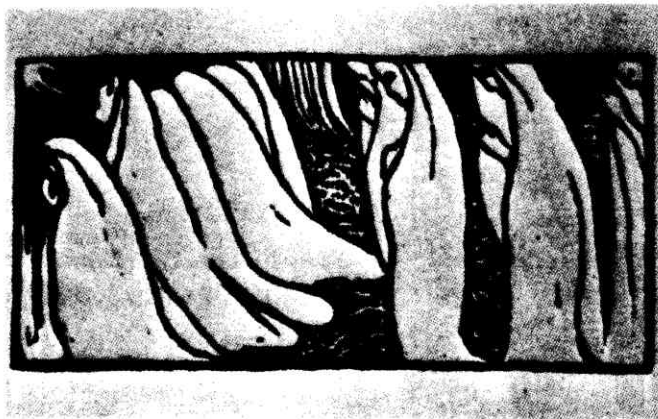


図11 モーリス・ドニ
《ヴェルレーヌ『叡智』のための挿絵》 1890年
木版 5×10.2cm
サン＝ジェルマン＝アン＝レー／ドニ家

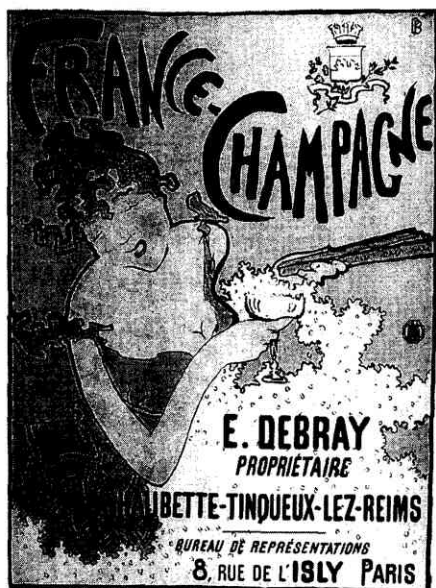


図12 ピエール・ボナール
《フランス＝シャンパーニュ社のポスター》
1891年 リトグラフ 75.6×57.7cm
パリ／国立図書館版画室

びているのが認められた。しかし、それは二〇世紀絵画が示した「平面」とはずいぶん異なるものであり、「平らな表面」という語も「平面」と読み替えられるものではないだろう。ドニがこのような言葉を使ったことについては、新印象主義の理論や同時代の美術批評との関連も検討しなければならないが、ここでは、彼が論文を発表した一八九〇年当時、ドニたちが挿絵やポスターといった仕事に強い関心を示していたことを指摘しておきたい。ドニは一八九〇年にはヴェルレーヌの『叡智』のための挿絵(図11)を制作、一八九二年にはトゥールーズ新聞のためのポスターを制作している。またボナールが一八九一年のフランス＝シャンパン社のイメージ・ポスター(図12)の公募に当選して、注目されたことはよく知られている。さらに二人を含むナビ派の画家たちは、世紀末のパリの知識人たちの関心を集めた雑誌『ルヴュ・ブランシュ』(一八八九年にベルギーで創刊され、一八九一年からはパリで刊行される)のために、挿絵やポスターを積極的に制作す

ることになる。

次に注目したいのは、ドニが「いくつかの色彩に覆われた、recouverte de couleurs」（傍点筆者）と記していることである。この箇所は前の「平らな表面」について指摘したこととも当然関わるが、それらに加えて、当時の彼らの絵画に見られる装飾的な要素が重要だと思われる。ドニの《黒いショールの母》の画面が点描で覆われていることはすでに確認したとおりだが、点描が画面を覆うことが平面性をもたらすのは、画面がもつべき奥行き（再現的空間が示す遠近の差異）を点描が均質化してしまうからにはかならない。このような働きは、装飾にも指摘することができる。ドニの代表作《樹下の行列》（一八九二年 図13）では画面から点描が消えるとともに、樹木の影が装飾的曲線を描き出している。この装飾的曲線は地面と女性の衣装に連続して文様を描き、三次元空間がもつ次元の違いを捉えにくく（均質化もし

ナビ派の絵画における「家族」の主題——二人のマルト——

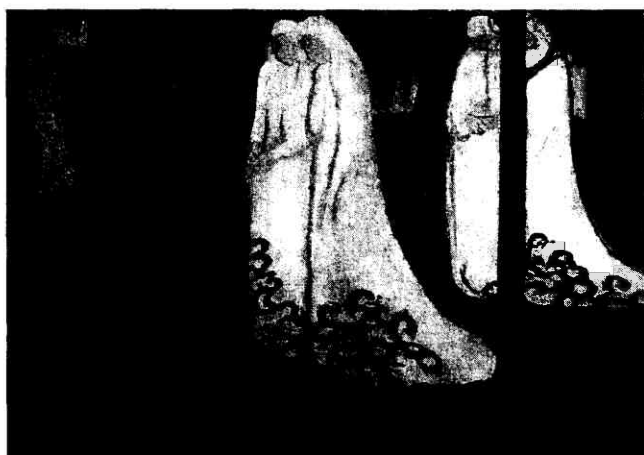


図13 モーリス・ドニ《樹下の行列》 1982年
カンヴァス／油彩 57.3×83cm 個人蔵

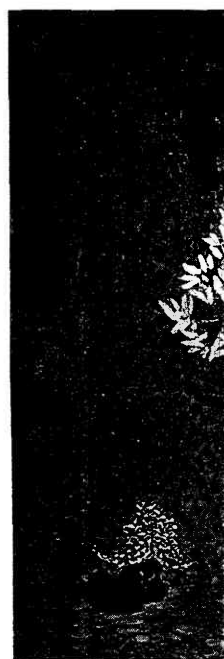


図14 ピエール・ボナール《部屋着》
1892年 布／油彩 154×54cm
パリ／国立近代美術館

くは同質化)している。ボナールの《格子柄のブラウス》(図6)では、婦人の衣装の赤い格子柄の文様が強調されていることに、彼の装飾に対する関心を見ることができた。同時期の《座る娘と兎》(二八九一年)や《部屋着》(一八九二年 図14)は、おそらく一八九〇年の国立美術学校で開催された日本美術展(同年のドニの論文との関連も考える必要がある)に大きな示唆を得て、制作されたのだろう。この二点の作品では、装飾がもつ空間を均質化する働きが画面全体を支配している。装飾に対するボナールの関心は彼の絵画に一貫して見られる要素であり、晩年の《浴槽の裸婦》の光の効果がつくる多彩な装飾文様まで続くことになる。そして装飾のもつこのような空間を均質化してしまふ力は、同時代のアール・ヌーヴォー様式にも指摘されているものであり、そこには世紀末に固有の特徴を見出すことができる。¹³⁾ 若いドニが記した絵画論の一節は次世紀への予言であるよりも前に、過去と未来のはざまに位置する世紀末という時代の特徴を明言しているのである。

ナビ派の画家ドニとボナールは、それぞれに家族や家庭生活、室内を主題とした作品を数多く描いた。ドニは母子という現実の題材に宗教的理想を重ね合わせ、一方、ボナールは日常生活の一コマという装いのもとに秘かなユートピアを描き出した。ドニが論文に記した「一定の秩序のもとに集められたいくつかの色彩に覆われた平らな表面」もまた、そうしたユートピアのあらわれにほかならなかったと思われる。

注

- (1) Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme : Théoris*, ed. Oliver Revault d'Allonnes, Paris, 1964, p. 33.
- (2) *ibid.*, p. 34 (note 1).
- (3) 近年、大規模なドニ展が開催されており、同展のカタログは彼の絵画と絵画論を再考する良い文献となっている。Maurice Denis 1870-1943, *exh. cat.*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1994. なお日本では一九八一年にドニ展が開かれている。『モーリス・ドニ展』カタログ、国立西洋美術館他 一九八一年。
- (4) この作品はセザンヌの静物画を囲むナビ派の画家たちの姿が描かれているが、画面左端にはルドンが立ち、ほとんどの人物の視線が彼の方に向けられていることを考えると、ルドンを讃えるものでもあったと考えられる。
- (5) イヴォンヌ・クニビレール カトリリーヌ・フーケ 『母親の社会史 中性から現代まで』中嶋公子他訳 筑摩書房 一九九四年 一七九頁。な

お以下のものも含め、引用に際しては若干の表記を改めた箇所がある。

- (6) フィリップ・アリエスの『教育』の誕生』に引用されたエルネスト・ルグーヴェの回想。中内敏夫他訳 藤原書店 一九九二年 九〇頁。
- (7) 同上書 九五頁。
- (8) この部分については主に右の二つの文献を参照。印象主義絵画の問題については、別の機会に論じたいと思う。なおこの問題はフェミニズムとも関わるが、この視点からロココ絵画の家族の主題を扱った考察が鈴木杜幾子氏に見られる。鈴木杜幾子 『フランス絵画の「近代」』 講談社 一九九五年 九一―六三頁。
- (9) 一八八八年のゴーガンの総合主義の確立に重要な関わりのあるエミール・ベルナルの（様式（クロワゾニスム）が、ステンドグラスなどの中の世の工芸に示唆を得たものであることはよく知られている。おそらくセリジュエは同年夏のポントヴァン滞在時にゴーガンだけではなく、ベルナルの理論も吸収し、ドニたちに伝えたと思われる。
- (10) ボナルは典型的なアンティミストの作品のほかに彼独自の場面設定を求め、開口部のある室内という構成も描いている。一九一三年の『田舎の食堂』には、扉と窓の開いた食堂が見られる。この絵に描かれている外の空間は、都市のように室内と対立するものではなく、庭や菜園、そしてそれに連なる田園の風景である。つまり食堂の内と外は連続し（女性人物の一人は外に立って、窓越しに食堂のなかを見ている）、穏やかな自然に包まれているといえる。ここで注目されるのは、室内に人物の姿がないことだろう（椅子には二匹の猫が座る）。室内には光が満ち、光は食卓の白いテーブルクロスを董色に染めている。さらに開いた扉は、外に近づくにつれて、深い董色から黄色へと色を変えている。家族の主題の本来の主役である人物に代わって、この作品では、光のどかな家庭生活の雰囲気を与えているのである。ボナルのこのような作例についても、モネの『昼食』など、印象主義絵画との関連を考える必要があるだろう。この点については拙論で触れたことがある。「夕陽の積みみわら 光の移ろいに魅せられた連作」 太田泰人他編 『屋外へ出たカンヴァス』 講談社 一九九二年 一〇四―一〇五頁。
- (11) ワルター・ベンヤミン 「パリ——一九世紀の首都」 「複製技術時代の芸術」 川村二郎他訳 紀伊国屋書店 一九六五年 三三三頁。
- (12) 鈴木信太郎他編 『スタンダード佛和辞典』 大修館書店 一九五七年。なおこの部分については次の文献に示唆を得た。山脇一夫 「世紀末のバリと印象派以後の画家たち」 『モダン・パリ展』 カタログ 兵庫県立近代美術館 一九八五年）、南條彰宏 「『アンティミスト展』に寄せるパリからの通信」 『日常の小さな幸せ アンティミストの世界展』 カタログ 埼玉県立近代美術館 一九八九年）。
- (13) 世紀末の「室内」に注目したベンヤミンは、同時代のアール・ヌーヴォー様式が個人住宅の室内装飾と結びついていることに注意を促し、その様式は「霊媒の語るような線状の言葉のなかに、技術で武装した外界に対抗する裸形の植物的自然の象徴としての花のなかに」展開されると指摘している（前掲書 三二二頁）。