

モネの絵画の空間について

——「ポプラ並木」「睡蓮」の連作を中心に、
水をモチーフとした作品をめぐって——

東 慶太郎

(絵画研究室)

クロード・モネ(1840-1926)は、言うまでもなく印象派の画家のひとりとして知られている。しかし、印象派とはいったいどのような人びとを指すのかといえば、その範囲はかなり曖昧であるように思われる。印象派と見なされている画家たちは、各々、写実主義的な意図に基づいて戸外における光の効果を追究し、その明るさに対応した色彩表現を重んじた。そこには、対象の固有色の否定、明るい色彩の使用や筆触の分割といったいくつかの共通した特徴が見られるものの、絵画としての一定の様式は認められない。つまり、「印象主義」とは明確な様式概念ではなく、もっと漠然とした絵画表現に関する直感的・感覚的な呼称にすぎないのである。

印象派の運動は、後に、各画家の造形意識や表現手法などの違いによって多様な展開を遂げることになる。印象派の画家たちがそれぞれ新しい画風を生み出してゆくなかで、モネもまた、戸外での光の効果を様々な表現手法を用いて追究しながら独自の画風を確立してゆく。そして、その中で最も注目すべき特質のひとつは、水あるいは水辺をモチーフにして描かれた、比較的晩年の作品に見られる独特な空間表現であるように思われる。

この稿では、そのようなモネの絵画の特質をあらわしていると思われる作品をいくつか年代順に取り上げ、おもに「見ること」との関連に着目してそれらを分析する。それによって、モネの絵画における空間の在り方とその成立の過程を考えてみたいと思う。⁽¹⁾

I

水をモチーフとした作品の空間構造を考える前に、まず印象派としてのモネの出発点となる初期の作品から、おもに外光表現の在り方について見ておくことにしよう。

1866年に描かれた『草上の昼食』(図1)は、モネが印象主義的な手法を獲得してゆく過程が窺える最もはやい時期の作品である。⁽²⁾モネはこの作品で、エドゥワール・マネの『草上の昼食』と同一の主題を基に、より自然な情景描写を試みている。両者を比較すると、マネの作品が、それが意図的であったかはともかくある種のセンセーショナルな要素を含んでいるのに対して、モネの作品では、都会的な男女がピクニックを楽しむ様子が、当時の一般的な風俗としてごく自然に描きだされている。そこには、マネの作品にみられるような人物の芝居めいたしぐさや舞台の書割を思わせる不自然な背景表現は認められない。料理がならぶ白布やそのまわりに集う男女には明るい木漏れ日が降り注ぎ、木立の緑は日差しを透かして生き生きと輝いている。そして、こ

のきらめくような光の有様は、木の間からのぞく空の明るさや、画面右端の樹木の幹に見られる黒と白の斑模様などによっていっそう強調されているようにみえる。

また、この作品では、樹葉の輝きは黄色味を帯びた明るい色調で点描的にあらわされ、それは木漏れ日を浴びて輝く女性たちの衣裳や樹木の幹の白い斑模様と呼応している。そして、これらの明るい色調と周囲の男性たちや木立の陰が作り出す比較的暗い色調の間には、一種の明暗のコントラストが生まれている。つまり、この作品の光にあふれた情景は、点描的にあらわされた明るい色調とその明るさを浮き出させる暗い色調との対比的な関係によって描きだされているのである。

一方、このような自然の情景は、楽しげに語らう男女の仕草や都会的な衣裳が醸し出す華やいだ雰囲気とも呼応している。この作品で、モネは風俗としての華やかさと自然現象としての光の輝きを結びつけることによって、当時の人びとの近代的な生活情景の一齣を描きだしているのである。このような一種の風俗画的な手法は、後に触れる『ラ・グルヌイエール』など、この時期のいくつかの作品に共通して認めることができる。⁽³⁾

さて、先ほど述べた明るい色彩の使用と明暗の対比による外光表現は、同じ年の作品『サン・タドレスのテラス』(図2)にも見ることができる。モネは、この作品でも自然の情景と当時の生活情景を結びつけて描いている。

画面の下半分を占める海辺のテラスでは、二組の男女が午後の日差しを浴びて余暇を楽しんでいる。花壇の草花は、赤・黄・緑といった純度の高い色彩で点描的にあらわされ、それは明るい色彩の並置という印象主義的な手法を示している。一方、男女の衣裳やテラスの陰影は、黒もしくは白を含んで明暗の違いを強調している。この作品では、鮮やかさを際立たせる色相対比と光のコントラストを強める明度対比の分離した関係によって戸外の光の輝きが描きだされているのである。⁽⁴⁾そこには、純度の高い色彩で光をあらわそうとする革新的な手法と明暗の対比に依存する伝統的な手法が混在している。

つぎに、やや年代がさかのぼることになるが、『草上の昼食』や『サン・タドレスのテラス』より二年ほど前に描かれた『ノルマンディーの農家の庭』(図3)について見てみよう。

画面手前にひろがる草地には、中ほどに大きな水場があり、そのまわりに農夫の親子・家鴨・牛などが点景として描かれている。これらの背後には、左辺から中心部にむけて透視図法的に描かれた二棟の納屋が並び、その右手にこんもりとした林のひろがりが見える。また、水場の水面には、建物や樹木の一部がくっきりと映し出されている。モネは、ここではのどかな田園生活の一齣を叙情的に描きだしているのである。

この作品には、水面に映し出された像のくっきりとした描写や建物の透視図法的な奥行表現、白壁と影の対比的な明暗表現などにモネの絵画の特徴が既にあらわれている。しかし、全体の色調は褐色味を帯びてやや暗く沈んでいる。因みに、このサン・シメオン農場は、ドービニーやコローといったバルビゾン派の画家たちが好んで訪れ、「ノルマンディーのバルビゾン」と呼ばれていた場所である。モネのこの作品にも、ロマンティックな自然感に基づくバルビゾン派的な写実主義の影響が認められる。

ここで、先に見た『草上の昼食』とこの作品を比較してみよう。わずか二年ほどの間に、モネの自然の捉え方には大きな違いがあらわれている。『ノルマンディーの農家の庭』がやや褐色味を帯びた色調で自然主義的に描かれているのに対して、『草上の昼食』では、画面全体の明るさが増し、色相や明度の対比も強まっている。そして、樹葉や木漏れ日を描きだす点描的な手法に

は、明るい色彩の使用や筆触の分割といった印象主義的な外光表現の兆しが認められる。しかしこのような手法は、その明晰さの反面、対象の存在感や質感、画面全体の奥行感などを稀薄にしているように感じられる。

以上のように、私たちはこのふたつの作品の中に、牧歌的（懐古的）もしくは都会的（近代的）といった主題性の違いとは別に、各々異なった「自然らしさ」の表現を見ることができる。『ノルマンディーの農家の庭』が自然主義的なひろがりのある空間をあらわしているのに対して、『草上の昼食』には、もうひとつの自然らしさである戸外の光の輝きが新しい手法で描きだされているのである。そしてこの後、モネは後者の自然らしさ、すなわち「戸外の光の輝き」を追究することによって、印象主義的な色彩表現を確立してゆくことになる。

『ラ・グルヌイエール』（図4）は、初期の印象主義絵画の特徴を示す典型的な作品であろう。

1869年8月、モネは、セヌ河畔の行楽地ラ・グルヌイエールに滞在していたルノワールを訪れ、そのひと夏を彼とともにこの地で制作している。これは、そのときに描かれた作品のひとつである。⁵⁾画面中央に見える円形の小島は、当時パリ市民から「カマンペール」と呼ばれていた人工の島であり、そこには余暇を楽しむ人びとの姿が素早いタッチで簡潔に描かれている。島の中心には一本の樹木が伸びており、左右両側に細い橋が架かっている。橋は右側で人びとの集うボート小屋につながっており、画面手前には三艘の貸しボートの一部が見える。これらは相互に関連して、見る者の視線を「カマンペール」にいざなう求心性を生み出すとともに、画面に放射状のひろがりを与えている。しかし、この作品を見て私たちが最も興味を惹かれるのは、画面手前にひろがる水面の生き生きとした描写であろう。日差しを浴びて輝く水面は、白・青・黄褐色などの色彩が水平方向の筆触で並置されることによってあらわされ、そこには、光の効果に対応した印象主義特有の色彩表現が生まれている。

ところで、このような水面の描写は、「カマンペール」に集う人びとが醸し出す快活な雰囲気と呼応している。光を反射する波の動きは人びとのざわめきと響き合い、行楽地特有の賑わいを形成しているのである。⁶⁾『草上の昼食』の分析でも述べたように、当時のモネにとって、人びとの群れ集う賑やかな情景（風俗）と光輝く戸外の情景（自然）とは、ともに「快活さ」と結びついた近代性を演出する重要なモチーフであったと考えられる。ここでは、快活さ＝近代性に関わる自然のモチーフとして、日差しを返して揺れ動く水面の様子が明快に描かれている。

一方、快活さ＝近代性に関わるもうひとつのモチーフであった風俗的な要素は、この後しだいにモネの絵画から取り除かれてゆく。人物は、たとえ画面に登場する場合でも自然の一部として、あるいは点景として描かれるようになり、モネの関心は風俗が持つ刹那的な華やかさではなく、光によって刻々と変化する自然の「瞬間」の有様を描きだすことに移ってゆく。そして、自然現象と深く結びついたモネの絵画の展開の中で、水あるいは水辺の情景は、主要なモチーフのひとつとして度々画面に登場するようになる。しかもそれらの作品には、多くの場合、水面に映し出された像が描かれており、それは単なる画面の構成要素としてだけではなく、空間の質（構造）そのものを決定づける要因として重要な役割を果たしていると考えられる。

つぎに、水をモチーフとした中期以降の作品をいくつか見てゆくことによって、「水に映った像」が生み出す空間構造の在り方とその展開を探ってみることにしたい。

II

モネは、1890年の春から夏にかけてと翌91年の夏から秋にかけての二回、エプト河畔のポプラ並木をモチーフにして合計20点余りの連作を手掛けている。因みに、モネはこの同じ時期、特に「ポプラ並木」の連作を中断した90年の夏の終りから翌年の春にかけて、やはり重要な連作のひとつである「積葉」⁽⁷⁾の制作もおこなっている。

「ポプラ並木」の連作をいくつか見てみよう。

スピード感のある筆触で比較的簡潔に描かれた『エプト河畔のポプラ並木』(図5)は、この連作が始まったかなりはやい時期にエスキース的な意味合いで制作されたと考えられる作品である。

画面手前には、岸辺の土手に沿って、高々と伸びる七本のポプラの木が描かれている。土手と川面は下辺に平行して細長く描き込まれており、その水平性はポプラ並木の並列的な垂直性に対応している。しかし、この作品の構図を決定づけている最も大きな要因は、ポプラの葉群が一体となって作り出すジグザグの流れであろう。それは、あたかも空中を蛇行するかのようによかに連なって画面全体を支配している。このうねるような樹葉の流れは、その色調をよく見ると、前景にあたる画面の上部から土手のむこうに消えて行く遠景にかけてしだいに灰色味を増している。しかし、この空気遠近法的なヴァールールの変化は、樹葉のジグザグの流れが形づくる透視図法的な遠近感に比べるとかなり抑制されているように感じられる。つまり、樹葉のかたまりが示す形態感(構図)とヴァールールの間には一種の空間的なずれが生じているのである。

色彩の「前景化」⁽⁸⁾とも言えるこのような空間表現は、モネの絵画の中にしばしば認められる。例えば、モネが晩年に手掛けた「花の庭園」の連作のひとつ『ジヴェルニーの庭園』(図6)では、門から玄関に向かう真直ぐな道が下辺から中心部にむけてほぼ左右相称の二等辺三角形に描かれている。道の両側には色とりどりの草花が咲き乱れ、道の上にもアーチ状に草木が繁っている。それはちょうどトンネルの内部からむこうを見通すような、きわめて単純な透視図法的な構図を形づくっている。しかし、色彩表現に着目すると、絵具のヴァールールは構図が示す奥行感を裏切ってある種の均質性を示している。見方によっては、前景である画面の周辺部より後景である中心部のほうが見る者に接近しているようにさえ感じられるのである。モネの絵画のこのような特徴については、後ほどまた触れてみたい。

「ポプラ並木」の連作についてももう少し考察を続けよう。

『日を浴びるポプラ並木』(図7)は、『エプト河畔のポプラ並木』が描かれた翌年、1891年の作品である。このふたつの作品は、中景から遠景にかけての並木の流れが似通っているようにみえるが、全体の組立や色調はかなり異っている。ここでは画面上部を横切る大きな樹葉のかたまりは取り除かれ、前景のポプラの木も三本である。その構図は、『エプト河畔のポプラ並木』における画面右下四分の一の組立と相似している。

色調は、全体に白を多く含んでいる。しかし、特にポプラの葉群や岸辺の草叢では、その色調はパレット上であらかじめ混色して置かれるのではなく、白を含んだ厚い筆触の上に明るい色調が薄く重ねられることによって作られている。⁽⁹⁾そのため、これらの色調は明るさを増しているにもかかわらず白濁している訳ではなく、むしろ一種の透明感を生み出して光にあふれた水辺の様子を伝えている。

また、この作品には、ヴァルールの変化が生み出す空気遠近法的な奥行はほとんど感じられない。背後に遠ざかっているはずの樹葉のかたまりは遠景としての距離感が稀薄であり、手前の幹との前後関係が失われて両者は一体化しているようにみえる。

奥行を抑制する表現は、細部の色調にも認められる。すでに色づきはじめてののだろうか、黄色味を帯びた樹葉のかたまりは青空を背後にくっきりと描きだされている。しかしよく見ると、黄ばんだ樹葉のまわりにはそれを囲むような明るい緑の絵具が置かれている。それは黄色い樹葉と青空の対比を緩和させ、両者を並列的に関係づけているようにみえる。また、ポプラの幹には、各々の根元に近い部分に、水面の照り返しをあらわすような淡い青の絵具が置かれている。それは青空の色調に溶け込んで、それ自体の空間的な位置を曖昧にしている。

さて、この作品のもうひとつの特徴は水面の描写にあらわれている。先の『エプト河畔のポプラ並木』では、下辺に沿って描き込まれた土手と川面は、おもに構図の安定に関わる構成的な要素であったと考えられる。それに対して、この作品では水面が比較的大きく取り入れられ、そこには、川面に映るポプラの木や岸辺の草叢、空や雲などが克明に描かれている。そのため、これらの虚像とモチーフの実像の間には、一種の相称的な関係が形づくられているように感じられる。このような相称性は色彩表現にも認められる。モチーフの実像と水面の虚像とは、ほとんど同一の色調であらわされているのである。ここでは、実像と虚像は、川面に映った像の一部に水面をあらわすような水平方向の筆触が加えられることによってわずかに描き分けられている。このような構図の相称性やヴァルールの均質性は、先に見た晩年の作品『ジヴェルニーの庭園』との関連を感じさせる。

つぎに見る『四本のポプラ』（図8）は、この連作中、比較的遅い時期に制作されたと考えられる作品である。ここには、画面上下の相称性や均質性がいっそうはっきりとあらわれている。

正方形の画面には、水平にひろがる土手に沿って、ほぼ等しい間隔で垂直に伸びる四本のポプラの木が描かれている。そして、川面にはこれらの姿がくっきりと映し出されている。日没間近なのだろうか、ポプラの木や岸辺の草叢、川面に映ったそれらの像は、緑・青・紫などの絵具が複雑に重ね置かれることによってあらわされ、全体として何色とも呼びがたい単一の色調を示している。一方、空と水は筆触を抑えた同じ白っぽい色調で描かれている。そこには、力強い筆触で青空に白い雲が描かれていた先のふたつの作品とは異なって、一種の平面的な均質性があらわれているように感じられる。また、先の二点には遠景の並木がはっきりと描かれていたのに対して、ここでは、それは淡い黄色味を帯びたニュアンスとなって、空と水の乳白色の色調の中に曖昧に溶け込んでいる。

先に見たように、ポプラの木や岸辺の草叢、川面に映ったそれらの像は、色調や筆触、モチーフなどがほとんど同一である。しかも、ここでは実在のモチーフは写實的に描かれているにも関わらずその立体感や存在感が希薄である。そのため、モチーフの実像と川面に映った虚像とはあたかも同質であるかのように感じられ、それらは一体化した黒っぽいシルエットとなって空と水の乳白色の背景から平面的に浮きあがっているようにみえる。

ところで、すでに冒頭でも述べたように、「印象主義」とは、本来、写実主義的な意図に基づいた外光表現である。この分析を続けてゆく前に、モネにとっての「写実的な表現」とはどのようなことだったのか、少し考えてみたい。

通常、私たちはある対象を写實的に描こうとするとき、その対象が何であるか、あるいは何でできているかといったことを具体的にあらわすことも客観的な表現として重要であると考えてい

る。また他方では、ある対象に自らの感情や精神的内容を投影することによって、その色や形をある程度主観的に描きだす場合もあるだろう。私たちは、多くの場合、視覚以外の知識や経験、感情などを含んだ見方によって対象を捉えているのである。

しかし、仮に「見る」という感覚だけで対象を描こうとしたらどうだろうか。ある対象が何であるか、どういう意味をもっているか、何でできているかといった捉え方から離れ、あたかも「もの」など存在しないかのように光が与えてくれる刺激だけを追究したとしたら、眼に見える世界はいったいどのようにあらわされるのだろうか。

すでに見てきたように、モネは戸外における光の効果を追究し、それによって自然の姿を直に捉えようとした画家である。モネにとって、外光の効果は写實的に対象を描きだす手段ではなく、それ自体が目的だったのであり、そのような目的化した手法としての外光表現を追究することによって、モネは「見る」という感覚を独自に研ぎ澄ませていったのだと考えられる。それは、対象にまつわる概念や自己の感情などを含まない、純粋な視覚体験に基づく表現だったと言えるのではないだろうか。

この作品で、モネは川の水を「水」として、すなわち透明で流動性のある水平な面として捉えているのではないし、ポプラの木や岸辺の草叢のような実体感のある対象でさえ、いわゆる実在する「もの」として描いているのではないだろう。モネはあらゆる対象を、光によって水面に映し出された虚像と同様、自己の眼に映し出された「映像」として捉えているのである。つまりモネにとって、対象は客観的な「もの」としてあらかじめ自己の外に存在しているのではなく、自己の内部に「映像」として立ち現われてくるのである。そして、このような「内に向かったの視覚体験」ともいえるモネの制作（見ること）の中では、現実のモチーフ（実像）と川面に映ったそれ（虚像）とは等価である。そこでは、対象は各々固有の存在感や質感、奥行感などを消失し、そのことがモネの絵画にある種の均質な平面性を与えていたのではないかと考えられる。

このような均質性や平面性、あるいは先に見た構図の相称性は、6年後の1897年の作品『ジュヴェルニー近郊のセーヌ川の支流』（図9）にもはっきりとあらわれている。

墨絵のような静謐さを漂わせた画面は、岸辺の水平線によってほぼ上下に二等分され、周囲の鬱蒼とした森が川面にその姿を映している。やや右よりには、樹塊の間に切り取られたような空が覗いており、その白っぽいかたちは川面にもくっきりと映し出されている。私たちは、この作品を仮に逆さにして見たとしてもそれほど違和感を覚えないだろう。水平線をはさんで相称的に描きだされた空のかたちは、一種の透視図法的な構図を形づくっているが、そこには奥行としての空間の深まりはほとんど感じられない。現実の樹塊と川面に映った虚像のそれとは、前者が筆触の微妙な変化によってかすかなヴォリューム感を示しているのに対して、後者は水平方向の筆触が漣の立つ水面をあらわすことによってある程度描き分けられている。しかし両者の違いはごくわずかであり、その淡い緑の色調と空の乳白色の色調は、朝霧に包まれたような平面性を示して、均質なモノトーンの世界を作り出している。

以上のように、『四本のポプラ』やこの作品には、ある種の均質性や平面性が認められる。そこには、印象派に影響を与え、モネ自身も蒐集していたと伝えられる浮世絵との関連が指摘できるかもしれない。しかし、これらの作品は、浮世絵に見られるような様式化された平面性を示しているのではないだろう。モネが重視していたのはあくまでも実際に対象を見るという経験であり、そこで呼び起こされる感覚である。⁽¹⁰⁾ モネにとっては、実際のモチーフも水面の虚像も自己の眼が捉えた映像として等価であるのと同様に、キャンヴァス上に描きだされてゆく像も、絵

画という特殊な場所におけるもうひとつの映像なのである。そこには、例えばセザンヌの絵画に見られるような画面平面と絵画空間の対立⁽¹¹⁾は存在しないし、むしろそれゆえに、これらの作品には空間としての均質性があらわれているのだと考えられる。『エプト河畔のポプラ並木』や『ジヴェルニーの庭園』に見られた透視図法的な奥行表現も、おそらくそのようなモネの絵画の特質（映像性）と関わっている。奥行を図式的に示す透視図法的な表現は、それ自体、すでに映像的なのである。浮世絵との関連は、むしろこのような図式化された奥行表現の中に見ることができるとも思われる。⁽¹²⁾

先ほども触れたように、モネの絵画における平面性は、画面平面との関係から生じる様式としての平面性とは異質であろう。モネの制作の中では、現実のモチーフも水面に映し出された像も描かれた画面も、すべてがモネの眼という共通の基盤によって統合されたひとつの映像世界なのである。モネにとって画面は、その平面性に則って対象があらわされる場所でも、現実の様態に即して奥行空間が形づくられる場所でもなく、モネの眼が映像として捉えた現実が映像として描き出される場所である。そこには、平面でも奥行でもない、むしろそれらを意識させない「均質な表面」としての空間が生まれている。⁽¹³⁾

III

1890年12月、モネはそれまで借りていたジヴェルニーの屋敷を購入し、果樹園があった場所に草木を植えて美しい花の庭園を造った。先に触れた『ジヴェルニーの庭園』は、この「花の庭園」を描いた一連の作品のうちの一つである。また翌年には、モネはその向かい側の湿地に池を掘り、エプト川の水を引き入れて壮大な「水の庭園」も造った。晩年のモネの絵画を代表する「睡蓮」の連作は、いずれもこの人工の池をモチーフにして描かれている。

「水の庭園」を造るにあたって、モネがその当初から、そこを制作のための場所（モチーフ）として想定していたのかどうか明らかではない。⁽¹⁴⁾ また、仮にそのような意図があったとしても、晩年のいくつかの作品に見られる「睡蓮の池」だけを描くという独特な構想は、この連作の過程で徐々に形成されたと考えられる。しかしともあれ、この池が完成した翌年の1892年には、モネは「水の庭園」をモチーフにした最初の作品を描いている。そして、以後最晩年にいたるまで、池とその周囲は最も重要なモチーフのひとつとして、モネの絵画の中に繰り返し登場することになる。

まず、1899年の作品『睡蓮の池』（図10）について見てみよう。

画面のやや高い位置には、モネの好みを反映してつくられた日本風の太鼓橋が大きく左右相称に描かれている。その背後には、柳などの樹木が鬱蒼と繁って、奥行方向への空間のひろがりやを閉ざしている。それに対して、橋の手前にあたる画面の下半分では、池の左右に岸辺の草叢が見られるだけで下辺は閉じられていない。ここでは、モチーフの空間的な組立は、画面の奥に向かって深まるのではなく、画面の表面に向かって開けるように形づくられているのである。

伝えられるところによると、「水の庭園」を描いた最初の作品では、これらのモチーフ（しだれ柳・睡蓮の池・日本風の太鼓橋）は庭の隅から一定の距離を置いて眺められ、風景を構成する要素として、各々、対象化されて描かれていた。⁽¹⁵⁾ しかしこの作品では、個々のモチーフはやはり対象化されているものの、モネの視線はより池に集中している。このような池に対する視線の集中、言い換えれば、池を風景の一部としてではなくそれ自体を捉えようとする意図は、こ

のモチーフが繰り返し描かれる中でしだいに明確化してゆく。そして、池あるいは水面そのものへの「視線の集中化」は、この連作における空間構造の展開のひとつの大きな要因になっていたと考えられる。

空間表現に注目しながら、この後の「睡蓮」の連作をいくつか見てみよう。

『ジヴェルニーの水の庭園』(図11)は、『睡蓮の池』の5年後、1904年に描かれている。先に述べたように、『睡蓮の池』ではモネの視線はある程度池に集中し、そこには画面表面にむかって開けるようなやや特異な空間が生まれていた。しかし、睡蓮の池・太鼓橋・樹木といった複数のモチーフが形づくる立体的な構成は、やはり風景画としての一般的な構成概念を踏襲していたと考えられる。それに対して、この作品では橋や樹木といった構成的な要素は取り除かれ、画面上部に描き込まれた岸辺の草叢だけがわずかにその名残をとどめている。画面のほとんどは睡蓮の浮かぶ池が占めており、その葉群が作り出す楕円形の連なりは、この作品全体に水平方向のひろがりを与えている。画面中央から左側の水面には、池を囲む樹木の緑の色調が大きく映し出されている。この緑の反映は向こう岸の草叢の色調と溶け合っているが、それは、水面であることを示すような垂直方向の並列的な筆触によってある程度描き分けられている。

樹木の反映は、画面右端にもやや色調を変えて描かれている。そして、これらの間には暗い青、あるいは褐色味を帯びた水面が帯状にひろがっている。この比較的暗い色調は、そのまわりの明るい緑の色調(樹木の反映)と対照して画面にある種の奥行的な関係を作り出している。つまり、ここではモチーフの空間的な組立は、水面の水平性と岸辺の垂直性という立体的な関係によってではなく、睡蓮の葉群・樹木の反映・水面という三つの水平面の積層的な関係によって形づくられているのである。

ところで、ごく大雑把に考えれば、絵画は三次元の現実との視覚的な関わりの中なかで展開してきた空間表現だと言えるだろう。少なくとも当時の写実主義的な絵画の概念では、絵画空間は現実空間に依存しており、絵画の再現的な要素、なかでも対象の様態に即した立体感や奥行感、存在感などの表現は、絵画空間を形づくる要素として重要な役割を担っていたと考えられる。しかし、『草上の昼食』の分析でも触れたように、モネの絵画においては、かなりはやい段階からこれらの三次元的な再現性は稀薄である。しかも、『四本のポプラ』や『ジヴェルニー近郊のセーヌ川の支流』などに見られた上下相称的な構成やヴェルールの均質性からも明らかなように、モネの絵画には、対象の立体感や奥行感には必ずしも依存しない独特な空間表現が認められる。「表面性」あるいは「映像性」とも呼べるこのようなモネの絵画の特質にとって、現実の有様を鏡のように映し出す「睡蓮の池」はまさに恰好のモチーフであったと言えるかもしれない。

『睡蓮』(図12)は、『ジヴェルニーの水の庭園』とほぼ同じ1903-06年頃の作品である。ここでは、モネはより俯瞰的に水面を捉えている。画面からは、太鼓橋や樹木はもちろん、『ジヴェルニーの水の庭園』に見られた岸辺の草叢も取り除かれ、そこには睡蓮の浮かぶ水面だけがひろがっている。睡蓮の葉は、画面左下から下辺を経て、さらに右辺から上辺へと画面の周囲をめぐるように点々と連なっている。そして、これらは池の奥行に従って、近景から遠景へとその楕円形の形を変えている。しかし、私たちがこの作品を見て感じるのは、必ずしも水平方向の奥行ではないだろう。

水面と睡蓮の描写をもう少し見てみよう。画面の左下隅あたりでは、水面は青や紫を含んだ暗い緑の色調であらわされている。そこには、日差しを浴びて白く輝く睡蓮の葉群が、水面の暗い色調と強いコントラストをなして浮かんでいる。この明度的な対比は、徐々に弱まりながら下辺

に沿って画面の右方向へとつながっている。睡蓮の葉は、そのほとんどが日差しを反射して白っぽく描かれているが、画面右下の幾つかは緑の色調であらわされ、左下隅の水面が示す暗い緑の色調と対応している。そしてこれらの緑の色調は、さらに画面左上の淡い紫を含んだ緑の色調とも対応しているように感じられる。しかし、樹木の反映であるかのようなこの曖昧な色調は白を多く含んでおり、それは、そのまわりを囲むさらに白っぽい色調（雲の反映であろうか）や右上のふたつの睡蓮の葉群とつながって、画面の上半分全体に明るい乳白色の統一を作り出している。つまりこの作品は、画面の下半分が比較的明晰なコントラストを示しているのに対して、上半分は白を多く含んだ微妙な諧調によって描きだされているのである。しかも、画面左上から中央部にかけての雲や樹木の反映は、丁寧な筆触が繰り返し重ね置かれることによって最も厚いマティエールを見せている。そのため、これらは水面に覆い被さる霧のように画面前方に迫り出して来るように感じられる。

この作品には、水平方向の奥行をあらわすかたちは、睡蓮の葉群の楕円形以外には認められない。しかしその葉群も、水面の複雑な色調と関連して必ずしも奥行的な関係を強調している訳ではない。ここでは、水面や睡蓮の色調はむしろ画面の表面近くに接近し、空間的な抑揚を示してそこに漂っているかのように感じられるのである。そこには、幽玄な、とでも形容し得るような「色彩の深まり」としての空間が生まれている。

さてこのように考えると、モネは、ここで池の表面をある一定の距離を置いた存在として対象化して捉えているのではない、という言い方ができるかもしれない。池の表面が画面表面に接近している、あるいは水面そのものが曖昧に描かれているということは、モネがそれを客観的に対象化して見ていないということであり、両者（モネの眼と池の表面）が一体化しているということであろう。比喩的に考えれば、睡蓮の葉群を幻想的に浮かびあがらせている水面は、実は、モネ自身の「眼」そのものだったのだと言えるかもしれない。

『睡蓮の池』(図13)は、『睡蓮』より更に数年後、1907年に描かれている。

比較的縦長のこの作品にも、池の外形はまったく描かれていない。しかも、ここでは池の表面は、『睡蓮』におけるような色彩的な抑揚として曖昧にあらわされているのでもない。鏡のように静まり返った水面には睡蓮の葉群が点々とひろがり、その間に、茜色を帯びた空と柳の緑の色調がくっきりと映し出されている。しかし、その水面は、先の『ラ・グルヌイエール』で見たような実体感のある存在として描かれているのでも、『ジヴェルニーの水の庭園』におけるそのように垂直方向の筆触によって示唆的にあらわされているのでもない。私たちは、睡蓮の葉の楕円形がやや扁平にかたちを変えながら画面上部に遠ざかってゆく、その透視図法的な形態の変化によってのみ、そこに水面が存在するのを感じるのである。ここに描きだされている対象は、睡蓮の葉群以外はすべて虚像であり、現実にもネの前にあるはずの水面は鏡のようにその存在を消している。そして、いわば見えない水面上で日の光を反射する睡蓮の葉群もまた、周囲の虚像と同化して非現実的に輝いているようにみえる。

ここでは、実際にモネの眼の前に存在しているのは水面と睡蓮だけであり、その平面のひろがりの他には現実のモチーフはなにも存在しない。しかも、モネは水面や睡蓮をそのような三次元的な存在として、つまり水平にひろがる平面的な「もの」として描きだそうとしているのでもない。モネが描いているのは、触れたり捉えたりできる「もの」としての水面や睡蓮ではなく、光によってモネの網膜に映し出された「映像」としてのそれである。空と柳は、水面という平面的な「もの」に映し出された虚像としてではなく、睡蓮の葉群がモネの眼に映し出された映像で

あるのと同様、モネの眼と一体化した（それゆえに描かれない）水面、言い換えれば、モネの眼であるところの水面に映し出された映像として描かれているのである。

さて、以上のように考えると、この作品には「睡蓮の池」が見せるふたつの映像的な有様が描きだされていると言えるだろう。すなわち、画面の下から上へと透視図法的に形づくられた睡蓮の葉群が示す水平方向のひろがり、睡蓮の葉群が暗示する水面（モネの眼＝画面表面）から柳の樹影や茜色の空を経て画面の奥へと導かれる非現実的な深まりである。言うまでもなく、これらが生み出す空間は、モチーフの存在感や立体感に依存して形づくられた擬似的な奥行空間とは異質であろう。それは、水面と一体化したモネの「見ること」の在り方（池の表面＝モネの眼＝画面表面）から生まれた複合的な空間であり、現実と非現実（実像と虚像）とが分かちがたく結びついた、まさに「映像としての空間」なのである。

最後に、「水の庭園」を描いた最も晩年の作品のひとつ『日本風の太鼓橋』（図14）を見てみよう。

一見すると、この作品には具体的なモチーフは何も描かれていないように見える。私たちは、例えば、1899年作の『睡蓮の池』（図10）などを参照することによって、この題名が示す池の情景を思い浮かべることができるのである。また、1920年頃および33年頃に撮影されたと思われる写真資料¹⁶⁾によると、太鼓橋の上には藤棚が設けられており、橋の手摺りのあたりにも蔓が生い茂っている。このことから、『日本風の太鼓橋』が描かれた1922年当時にも、橋全体は藤蔓に覆われていたと推測できる。こうしたことを考慮に入れてこの作品を見ると、そこに描かれている水辺の様子が具体的にあらわれてくるように思われる。

ほぼ正方形の画面には、中央に太鼓橋と藤棚が上下に弓形をなして描かれている。これらの背後、画面左奥にはこんもりと樹木が茂っており、その右に空をあらわすような不定形のひろがりが見える。池はその領域が不明瞭であるが、画面左下に岸辺の草叢を示すような筆触の重なりが認められ、右辺には、その縁に沿って柳の枝らしきものが垂れている。

色彩について見てみよう。藤棚は明るい青から緑、橋は暗い緑から紫を基調としてわずかに描き分けられている。また、岸辺の草叢や周囲の木立も、緑や青などの寒色からなる比較的暗い色調であらわされている。しかし、これらの陰になる部分や水面に映し出された像には赤が多く含まれており、それらは暗い紫あるいは赤褐色を呈している。一方、その他の部分、水面や空などは黄色から赤茶色にかけての明るい暖色で描かれている。これらの間には色相や明度の対比が生じており、特に黄色とそれ以外の色調は明暗を二分して激しく対立しているように感じられる。

筆触に注目すると、藤棚や橋の手摺りのあたりには、藤蔓の捻れた様子をあらわしたのだろうか、青や緑の絵具が絡み合うように置かれている。池と覚しきあたりには、水面とそこに映った影をあらわすような赤茶・黄・青などの水平・垂直の筆触が見られる。しかし、これらは特に再現的という訳ではない。そこには、形をなぞるような筆触も説明的な色彩表現もほとんど認められない。絵具は、厚く重ね置かれてそれ自体の物質性を顕にしている。しかも、これらの荒々しい筆触は互いに闘うように絡み合い、そこには情念的とも思える画家の内面感情が顕れているように感じられる。

また、ここにはモチーフの形態や絵具のヴェルルールが作り出す奥行的な関係はほとんど認められない。しかし、その一種の平面性は、『四本のポプラ』や『ジヴェルニー近郊のセヌ川の支流』などに見られた「均質な平面性」とはまったく異質である。

年譜によれば、この当時モネは白内障が悪化し、色の識別が困難であったとされる。また、翌

年の手術によって視力が回復したあと、この時期の作品群の奇妙な配色にモネ自身が驚いたとも伝えられる。⁽⁴⁷⁾ たしかに、激しい色彩やうねるような筆触が複雑に絡み合う混沌とした描写は、私たちの一般的な視覚や色覚からすれば異様であろう。また、このような内面感情の表出を思わせる表現は、モネの過去のどの時期の作品にも見られなかったものである。

しかし、フォーヴィスム・表現主義・抽象表現主義といった近代以降の多様な絵画の展開を見てきた私たちにとって、この作品に見られる色彩の激しさや形態の不明瞭さ、さらには、うねるような筆触が画面全体を覆い尽くす様はそれほど違和感のある表現ではないだろう。むしろ、私たちはこの作品の中にこそ、絵具そのものの物質的な対立と融合から生み出される新たな絵画空間の予兆を感じ取ることができるかもしれない。そこには、三次元的な奥行をあらゆる空間とも映像的な均質な空間とも異なる空間、言い換えれば、現実の視覚的な様態には必ずしも依存しない、きわめて今日的な絵画空間があらわれているように感じられる。

モネがどの程度自覚していたかはともかく、ここには絵画の平面性と空間性、あるいは絵具の物質性と再現性といった問題が提示されている。そしてそのことによって、この作品の不可解さは今日の私たちが抱える絵画の問題と直に繋がっている。

註

- 1) モネは、最晩年に至るまで精力的に制作を続け、膨大な数の作品を遺している。その大半は戸外の情景や自然を描いたものであるが、中でも、水あるいは水辺をモチーフにした作品はかなりの数にのぼっている。また、モネの絵画は画風や表現手法の変化が複雑であり、空間表現についても、必ずしも整然とした展開を示している訳ではない。
この稿では、空間構造の解明に適当と思われる作品を取り上げ、一応年代を追って分析を試みたが、モネの絵画の空間の在り方は制作年が近い場合でも一定ではない。
- 2) この作品は、本来460×600cmの大作であったが、損傷がはなはだしく、現在は画面の中央と左部分だけが残っている。図版の作品はこの大作を縮小した習作である。
- 3) 六人部昭典氏によれば、モネにおける印象主義が成立する基盤は、風俗という主題に対する関心と戸外の光に対する感覚が結びつくところにあったとしている。
六人部昭典「モネ書簡(1890年)における「瞬間性」と『積菓』連作」『美術史』119 Vol. 35, No. 1, 1986 P.15-16
- 4) 東慶太郎「モネとセザンヌの絵画についての一考察 —「見ること」をめぐって—」『愛媛大学教育学部紀要第Ⅱ部人文・社会科学』第30巻 1997 P.133-134
- 5) この作品は、サロンに出品する大作のエスキースとして描かれた大雑把なスケッチであったと伝えられる。結局その構想は実現しなかったが、この「スケッチのような手法」は、その後、印象主義絵画の重要な表現要素になっていったと考えられる。
前掲論文 3) P.16
- 6) 前掲論文 3) P.16
- 7) 前掲論文 4) P.135-137
六人部昭典氏は、連作の成立に関するモネの回想を引用し、モネが1890年以降の「積菓」の作品群を最初の連作であると考えたことを指摘している。
前掲論文 3) P.23
- 8) 松浦寿夫「前景化する絵画」『美術手帖』690号 1994 P.207
- 9) 黒江光彦『モネ』現代世界美術全集 2 集英社 1970 P.94
- 10) 前掲論文 4) P.136, 138, 145
- 11) 前掲論文 4) P.140-142, 145
- 12) モネの絵画にしばしば認められる透視図法的な手法は、例えば、葛飾北斎の『富嶽三十六景』などに

ける遠近感を誇張した表現との関連が考えられるかもしれない。

- 13) 藤枝晃雄『絵画論の現在 —マネからモンドリアンまで—』スカイドア 1993 P.31
前掲論文 4) P.139, 145
- 14) ウィリアム・ザイツによれば、この庭園は、むしろ制作の疲れを癒す休息の場所、あるいは瞑想のための場所として計画されたとされる。
ウィリアム・ザイツ 辻邦生・井口濃訳『モネ』美術出版社 1968 P.42
- 15) 前掲書 9) P.138-139
- 16) 前掲書 9) P.100
前掲書 14) P.42
- 17) 前掲書 9) P.141
前掲書 14) P.158

参 考 文 献

- 六人部昭典「モネ書簡(1890)における「瞬間性」と『積奠』連作」『美術史』119 Vol. 35, No. 1, 1986 P.15-27
- ウィリアム・ザイツ 辻邦生・井口濃訳『モネ』美術出版社 1968
- 黒江光彦『モネ』集英社 1970
- 辻邦生・乾由明・高階秀爾『モネと印象派』中央公論社 1974
- 稲次保夫「眼に見える世界について —フェルメール・モネ・セザンヌの絵画に即して—」『愛媛大学教育学部紀要第Ⅱ部人文・社会科学』第20巻 1988 P.19-32
- 藤枝晃雄『絵画論の現在 —マネからモンドリアンまで—』スカイドア 1993

【後 記】

この稿を成すにあたって、東京芸術大学の後輩である菊池敏直氏の未発表の論考「イメージと再現 —モネ・風景の背後—」に啓発されるところがあった。別に、初期の作品にみられる風俗との関連については、註および参考文献にあげた六人部昭典氏の考察に多くの示唆を得た。また、本学の稲次保夫氏(美術理論・美術史)からは適切な助言を頂戴した。記して感謝の意を表します。

(1998年4月30日受理)



図 1

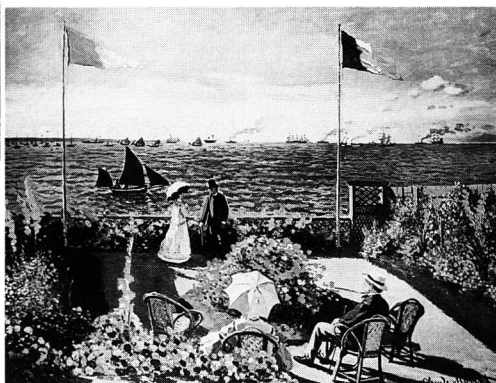


図 2



図 3

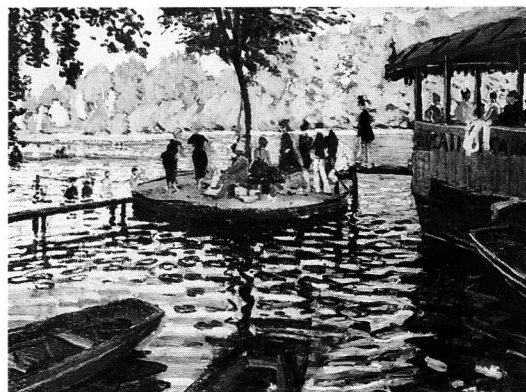


図 4

- 図 1 草上の昼食 1866年 カンヴァス 油彩 124.0×180.0cm
図 2 サン・タドレスのテラス 1866年 カンヴァス 油彩 97.8×129.5cm
図 3 ノルマンディーの農家の庭 1864年頃 カンヴァス 油彩 65.0×81.3cm
図 4 ラ・グルヌイエール 1869年 カンヴァス 油彩 74.6×99.7cm



図 5



図 6



図 7

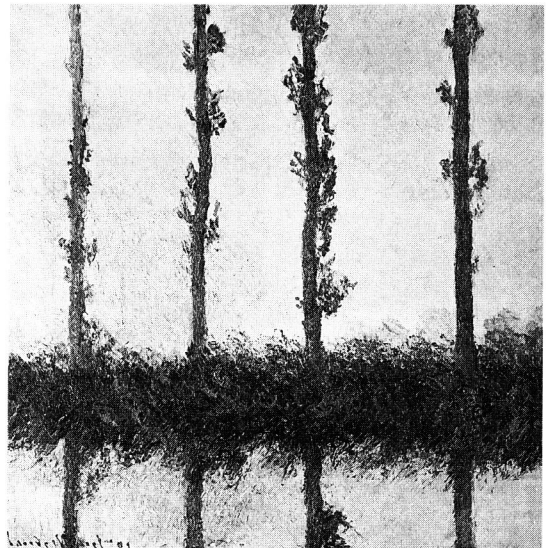


図 8

- 図 5 エプト河畔のポプラ並木 1890年 カンヴァス 油彩 92.4×73.7cm
図 6 ジヴェルニーの庭園 1902年 カンヴァス 油彩 89.0×92.0cm
図 7 日を浴びるポプラ並木 1891年 カンヴァス 油彩 92.5×73.5cm
図 8 四本のポプラ 1891年 カンヴァス 油彩 82.0×81.5cm



図9

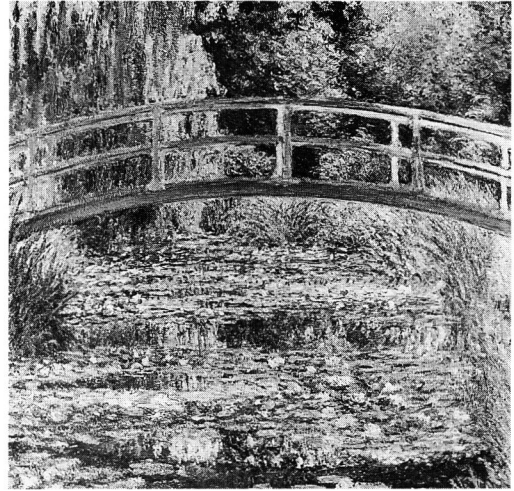


図10

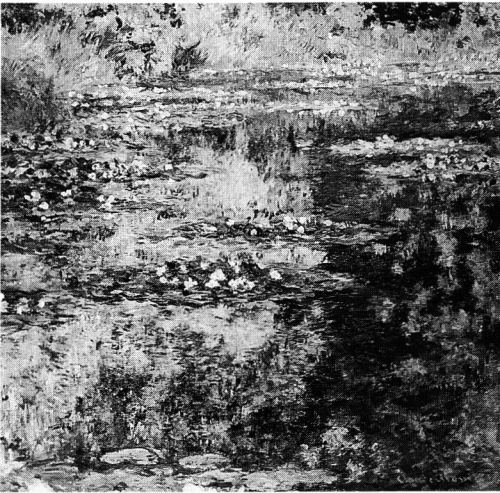


図11

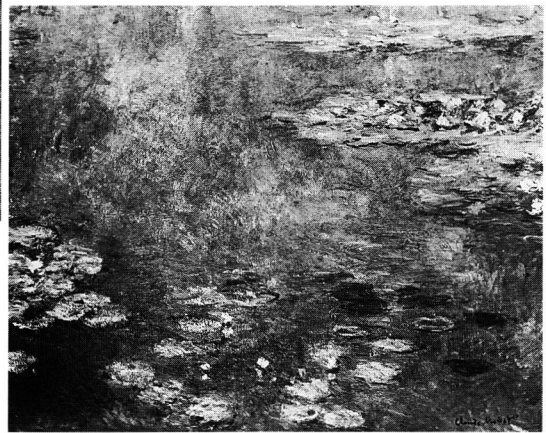


図12

図9 ジヴェルニー近郊のセーヌ川の支流 1897年 カンヴァス 油彩 87.0×98.0cm

図10 睡蓮の池 1899年 カンヴァス 油彩 99.0×93.0cm

図11 ジヴェルニーの水の庭園 1904年 カンヴァス 油彩 90.0×92.0cm

図12 睡蓮 1903-06年 カンヴァス 油彩 72.5×92.0cm



図13

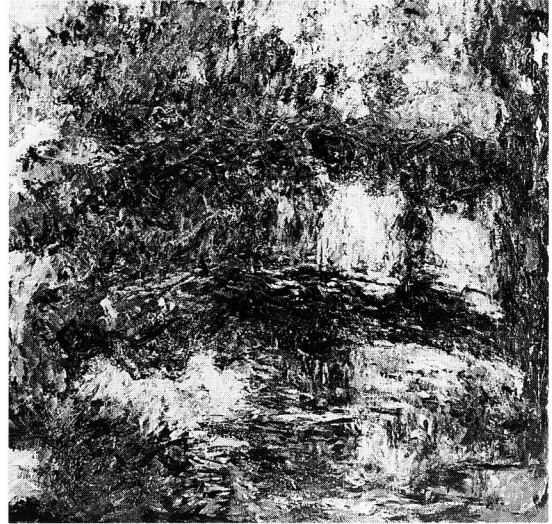


図14

図13 睡蓮の池 1907年 カンヴァス 油彩 101.5×74.5cm

図14 日本風の太鼓橋 1922年 カンヴァス 油彩 90.0×93.4cm