

名画をめぐる 「表現連鎖」考

岡 山 大 学
泉 谷 淑 夫

● 第3回 ●

ミレー作「落ち穂拾い」の
かがんだ人物像をめぐる その3



11. 「落ち穂拾い」の影響の二面性

ミレーの「落ち穂拾い」は1857年のサロンで発表されるや、絶大な支持と痛烈な攻撃の両方を浴びることになる。それだけこの作品が、当時にあって普遍性と革新性を兼ね備えた造形であったことの証明であろう。そしてその両者が矛盾することなく、密接に結びついている点が、ミレー芸術の特質でもある。つまり三人の農婦は普遍性のあるポーズをとりながらも、明暗を強調したモニュメンタルな表現によって革新性を帯び、背景の広大な空間も、それ自体の普遍性とは別に、人物像との対比で遠近を強調されることによって、革新的なものへと変貌している。このようにミレーは、日常的なものを印象的なものに変えてしまう天才であった。そしてその造形の秘密を、以後の画家たちは必死で盗もうとしたのである。

「落ち穂拾い」の発表後、模倣作が次々と現れたが、それらは大きく二つの傾向に分けられる。一つは「落ち穂拾い」の貧しい労働を美化して、感傷性に訴えかけるもの、もう一つは「落ち穂拾い」の「かがんだ人物像」に触発されて、それを造形的に展開したものである。前者は一時的には亜流として受け入れられたが、時の経過とともに忘れられていく性格のものである。その典型として私はJ・ブルトン(1827~1906年)の例を挙げてみたい。

ブルトンはミレーより13歳年下であった



ブルトン「落ち穂を拾う女たち」 1854年

が、出世が早かったため、農民画家としてのデビューはミレーと同時期である。このためモチーフの点でも二人は似通っていて、ミレーが「落ち穂拾い」を発表する三年前（1854年）に、ブルトンは先に「落ち穂を拾う女たち」という大作を描き、翌年のパリ万国博に出品し好評を博している。



ブルトン「落ち穂を拾う女たちの帰還」 1859年

この作品は明るい陽光の下で忙しげに行われる「落ち穂拾い」の説明図のようで、描写は的確だが、画面に造形的な安定感がない。ただし、地平線を強調した構図がミレーを刺激した可能性はある。次いで「落ち穂拾い」が発表された二年後（1859年）には「落ち穂を拾う女たちの帰還」がサロンで一等賞を得、ブルトンの名声は一挙に広まる。⁹⁾ こうして彼は官展アカデミズムの旗手として、以後も成功の道を歩み続けたが、今日ブルトンの名を美術史の中に発見する機会はきわめて稀である。

その理由を彼の出世作「落ち穂を拾う女たちの帰還」に見てみよう。この作品とミレーの「落ち穂拾い」との決定的な違いは、美化された人物表現や演劇的動作にある。ミレーの「かがんだ人物像」と似たポーズの農婦も何人か描きこまれているが、それらがどこか場違いな印象を与えるのは、画面全体の舞台的な群像設定とそぐわないからである。ブルトンのねらいは明らかで、画面中央の立てる群像を、大地の女神のように表現することであった。その結果、貧しい農作業としてのリアリティは逆に失われたのである。ミレー作品を支える質素だが堅固な構築性は、ブルトンにおいては饒舌な説明へと置き換えられてしまっているのである。このようにブルトンの作品はミレーの作品とは似て非なるものである。本稿ではミレーの「落ち穂拾い」の「かがんだ人物像」から、より造形的な影響を受けた画家たちに焦点を当てて、受容と展開の後を追っていくこととする。

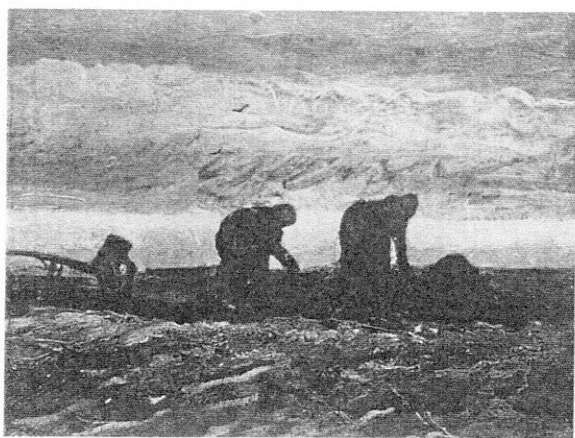
12. 「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」

（1）ゴッホの場合

最初に登場するのはゴッホである。ゴッホがミレーを尊敬していたことは有名である。それは農民の生活を真正面から取り上げたミレーの精神に対する敬意と、ミレーの力強い造形に対する憧憬の両面からなっていた。ミレーの影響は初期のオランダ時代の作品に顕著であるが、「種をまく人」を始めとして、晩年にも数点のミレー作品を模写していることから、生涯に渡ってミレーを敬愛していたことがわかる。「落ち穂拾い」に関しては、今のところ模写作品は発見されていないが、「かがんだ人物像」を繰り返し描いていることから、相当の造形的刺激を受けていたと思われる。



ゴッホ「家裏園で働く人」1883年



ゴッホ「畑で仕事をする農婦たち」1883年

最も初期のものとしては、1883年に描かれた「果樹園で働く人」や「畑で仕事をする農婦たち」がある。前者は版画作品であるが、直線的な力強い描線に、ゴッホ特有の個性が滲み出ている。かがんで作業する人物に、ミレーの人物像ほどのモニュメンタリティが感じられないのは、男性の衣装がミレーの農婦のように裾広がりでないためである。この辺りの違いは、人物像を描く場合には意外に重要なことである。ゴッホの描いた男性像は全体のシルエットが逆三角形であるため、どっしりとした安定感は生まれないのである。

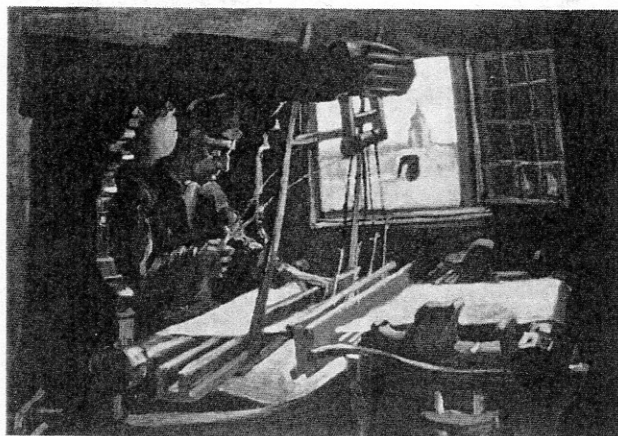
これに対して「畑で仕事をする農婦たち」は、暗い色調や構図、人物のシルエットなどにミレーの感化がより強く見てとれる作品である。しかも「かがんだ人物像」を反復描写している点に、「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」が明確に認められる。この二人の農婦のシルエットは向きこそ逆だが、「落ち穂拾い」の

農婦そのものである。

1884年になると、「落ち穂拾い」からの明確な引用は一見影を潜める。そしてゴッホの制作のメイン・モチーフは「織工」へと移っていく。ところがゴッホがこの年繰り返し描いた「織工」の中の一点に「かがんだ人物像」が描かれているのである。その絵は窓を境として、屋内では織工が、屋外では農婦が働いている構図である。この絵では屋外に働く人物を描きこむ必然性はそれほどないので、そこに「かがんだ人物像」を描き入れたことは、ゴッホのそれに対する執着をよく示していると思われる。

窓はしばしば絵の中では此岸と彼岸^{しかん ひがん}とを区別するものとして使われる（ドイツ・ロマン派のC・D・フリードリヒがその典型）。ゴッホの場合も、現実世界で苦闘する自身の姿を織工に、自分の憧れのミレーを窓の外の農婦に見たのかもしれない。だからこそ、その農婦を「かがんだ人物像」として表現したのではないだろうか。このように「織工」は、ゴッホとミレーの深い結びつきを暗示する興味深い作例なのである。

1885年になると、「かがんだ人物像」への偏愛がより顕著になってくる。ゴッホはミレーの力強い造形に憧れていたが、ゴッホの造形はミレー以上に力強い。それがよくわかるのがゴッホのデッサンである。ゴッホはミレーの感化を受けて、働く人物を無数にデッサンしているが、その中に二十点近い「かがんだ人



ゴッホ「織工」1884年



左図部分



ゴッホ「ジャガイモを掘り出す農婦」1885年



ゴッホ「穀物の束を抱え上げる農婦」1885年

物像」がある。ここに掲げた五点の作例は、その代表的なものである。「じゃがいもを掘り出す農婦」「穀物の束を抱え上げる農婦」「ビートを植える農婦」「落ち穂を拾う農婦」と、それぞれに作業内容は異なるが、いずれもかがんで、黙々と作業に取り組む姿である。

ゴッホはミレーの「落ち穂拾い」を通して、このような「かがんだ人物像」の彫刻的な力強さや不動性の魅力に気づき、魅せられたのだろう。それを強調するように、太い描線でぐいぐいと描いている。ミレーからポーズを借りているが、結果としてゴッホの造形になっているあたりがいかにもゴッホらしい。ゴッホはしばしば油絵でもミレー作品を模写しているが、その場合でも結果は同様であり、ゴ

ッホの強烈な個性を印象づけるものである。

この一連のデッサンで興味を引くのは、ゴッホの場合、かがむことによって突き出される尻を強調して描いている点である。そこがこれらのデッサンの特色でもあるが、その結果ゴッホの人物は、ミレーの「かがんだ人物像」にはない異様なたくましさを獲得している。それと関連して注目したいのは、ゴッホが尻を強調したことで、ゴッホの「かがんだ人物像」は多くの場合、そのシルエットが逆三角形になっている点である。つまりたくましくはあるが、どこか不安定なところがゴッホの「かがんだ人物像」には見られるのである。そしてそれはゴッホの芸術全体にも言える重要な特性なのである。



ゴッホ「ビートを植える農婦」



ゴッホ「落ち穂を拾う農婦」



ゴッホ「落ち穂を拾う農婦」

3点とも1885年作



ゴッホ「ジャがいもを掘る二人の農婦」1885年



ゴッホ「雪の畑を掘る二人の農婦」1890年

同じ年に油彩で描かれた「ジャがいもを掘る二人の農婦」という作品でも、ゴッホは「落ち穂拾い」の「かがんだ人物像」を自己流に展開している。前出の「畑で仕事をする農婦たち」と同様に、この作品も「落ち穂拾い」の中から「かがんだ人物像」のみを取り出して、反復描写している事例である。ゴッホのオランダ時代におけるミレーの影響の大きさが伝わってくる作品である。この作品で注目すべき点は、「かがんだ人物像」にスコップを持たせ、顔を上げさせることで、このポーズに動きを導入したところである。私はそこにゴッホがミレーの「かがんだ人物像」の不動性から抜け出しつつあることを感じるのである。翌年、ゴッホはオランダを離れ、大きな希望を胸にパリへと出ていく。

その後、ゴッホはしばらく「落ち穂拾い」の「かがんだ人物像」の呪縛から解放される。パリに出て印象派と浮世絵に出会い、輝く色彩の魅力に開眼するからである。オランダ時代にミレーに心酔したように、今度は印象主義の筆触分割と、浮世絵の陰影を付けない彩色法にのめり込んでいく。そしてゴッホが最も安定し、充実していたアルル時代(1888~89年)が到来するのである。

ゴッホが再び「かがんだ人物像」を取り上げるのは最晩年の1890年春のことである。この年の夏、ゴッホは麦畑でピストル自殺を図り、数日後この世を去っている。度重なる精神発作から死を予感しはじめたと思われるこ

の時期に、再びミレーの「かがんだ人物像」を取り上げているのは、いかにも暗示的である。ゴッホの出発点にミレーがあったように、ゴッホは最後にもミレーを必要としたのだろうか。

ゴッホは1890年の4月30日に弟のテオに宛てた書簡の中で、オランダ時代に描いた人物デッサンを送ってくれるように要望している。ゴッホは「落ち穂を拾う農婦」や「耕す人」のモチーフを、死の近いこの時期に再び取り上げようとしたのである。しかもこの書簡はテオだけでなく、母や妹にも宛てられていることから、ゴッホの要望が相当強いものであったことが推測されるのである。¹⁰⁾

「雪の畑を掘る二人の農婦」は、「ジャがいもを掘る二人の農婦」と同じ動作を描いている。しかしその描写には、ゴッホらしい力強さはもう見られない。二人の農婦は、うねる風景に呑みこまれてしまいそうである。ゴッホの絵が明暗の対比から、色彩と筆触(タッチ)主体の表現に変わったためばかりではない。この時期にはかつて見られたような驚異的な集中力が失せているのである。度重なる精神発作は、確実にゴッホの肉体から芸術創造のエネルギーを奪っていたのである。ただ奇妙なことに「かがんだ人物像」のポーズや背景の広大な空間表現は、ミレーの「落ち穂拾い」により近づいている。ここに人生の終着駅を間近に控えたゴッホの心の回帰を見るのはまちがっているだろうか。

13. 「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」

(2) スーラの場合

スーラの場合もゴッホと同様に、研鑽時代に「落ち穂拾い」の「かがんだ人物像」からの「表現連鎖」が多く見られる。ゴッホの場合と少し趣が異なるのは、スーラの関心が、より造形的な方向に向かっているためである。ゴッホの場合は、ミレーに対する敬愛とモデルとなった農婦たちへの思い入れが少なからず感じられたが、スーラの場合は、つとめてそのようなものを排除したようなところがある。逆に言えば、そこにこそスーラの個性があるわけで、その傾向は代表作の「アニエールの水浴」や「グランドジャット島の日曜日の午後」へと引き継がれていく。

スーラの造形の本質は、対象の単純化と微妙な明暗の調子にある。スーラは印象主義を理論的に改良した新印象主義で、より精密な色彩表現を達成した画家とされている。しかし彼は決して印象主義の延長線上にはいない。セザンヌとともに反印象主義の立場の画家である。何よりもスーラは古典主義者としてアングルを尊敬し、多くの習作を重ねて構想を練り、完成度の高い画面を志す大作中心主義の画家である。その色彩表現も基本的に

は明度(明暗)主体で、グラデーション(ぼかし)を重視し、モネの色相によるコントラスト(補色対比)中心の表現とは異なっている(新印象派の中ではシニャックの方がモネに近い)。だからこそスーラの絵には詩情が漂い、静寂の中に永遠の時が感じられるのである。それは印象主義の束の間の時の表現とは正反対のものである。

このような造形的な個性を持つスーラだからこそ、ミレーにひかれたのはきわめて自然である。ミレーの単純化し、シルエットを強調した形態把握、明暗を重視した表現は、スーラの中期のデッサンにそのまま繰り返されている。スーラのデッサンにはミレーほどの力強さはないものの、形と調子に対する感覚は、より洗練されている。スーラは柔らかい描画材料であるコンテを使うことによって、独特の雰囲気を持つ明暗の世界を作り上げたのである。

スーラが1881年から1883年にかけて描いた一連の「かがんだ人物像」のデッサンを見ると、単純化と明暗の対比が強まっていくのがよくわかる。特に1883年の「落ち穂を拾う人」のデッサンでは平面化が顕著で、ミレーの「かがんだ人物像」にはなかった性質を、スーラが獲得したことを物語っている。スーラはこのデッサンで輪郭線を消し去ったが、人物を背



スーラ「刈り取る人」1881年



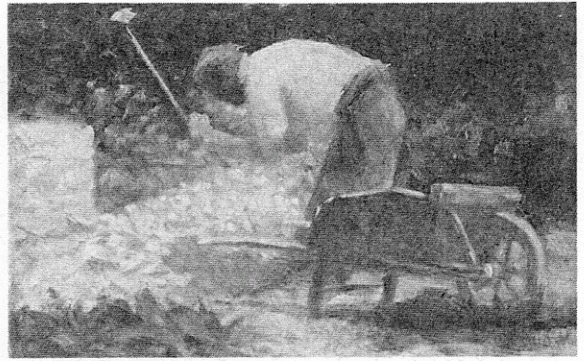
スーラ「手仕事をする農婦」1882年



スーラ「落ち穂を拾う人」1883年



スーラ「鋤を持つ男」1882年



スーラ「石割り」1882年~83年

景との対比でシルエットにすることにより、逆に形のおもしろさを強調することに成功したのである。

デッサンにおけるこのような試みは、油彩画の小品でもしばしば行われている。習作的に描かれたこれらの作品がデッサンと異なるのは、大きな点描による色彩表現が見られる点である。またミレーのように広大な土地を背景にしたり、夕映えの効果を使ったりなどの“演出”をしていないところが、いかにもスーラらしい。登場人物たちはミレーの農婦以上に“無名の人”に徹しているのである。顔はもちろんのこと、他の部分にも説明的な要素はまったく見当たらない。あるのはひたすらかがんだ、そのシルエットだけである。このような一見おもしろそうにないモチーフを、スーラは1882年から翌年にかけて、執拗に描き続けたのである。

「鋤を持つ男」や「石割り」は、そのポーズからクールベの「石割り」を連想させる部分もあるが、動作そのものよりも、人物の全体の

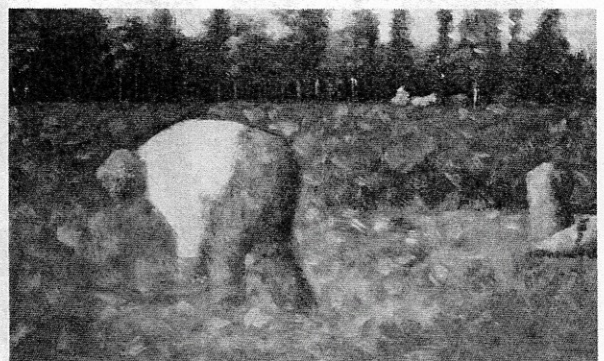
シルエットをスーラが重視していることから、やはりミレーの人物像との深いつながりが感じられる。その証拠にスーラは説明的な細部（それはクールベの「石割り」には随所に認められる）を徹底して省略している。このような傾向は「働く人」ではいっそう強まり、動きはほとんど消えていく。まるで「かがんだ人物像」がスーラに乗り移って、固まってしまったかのようなのである。

スーラがこれほどまでに執着した「かがんだ人物像」の魅力とは何だったのだろうか。それはやはりモニュメンタルな存在感、または永遠性に他ならない。視覚に訴えかけられるものの中で、最も強い印象を刻むことのできるフォルムとしての魅力と言い換えてもいいだろう。その追求の成果が、後に「グランドジャット島の日曜日の午後」へと結実するのであり、スーラは終生その魅力の虜となった画家なのである。そしてスーラの前にミレーがいたのである。

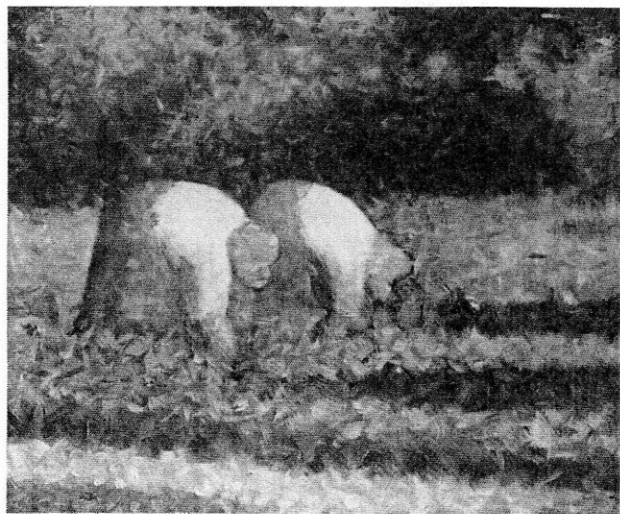
スーラの「落ち穂拾い」への断ちがたい思い



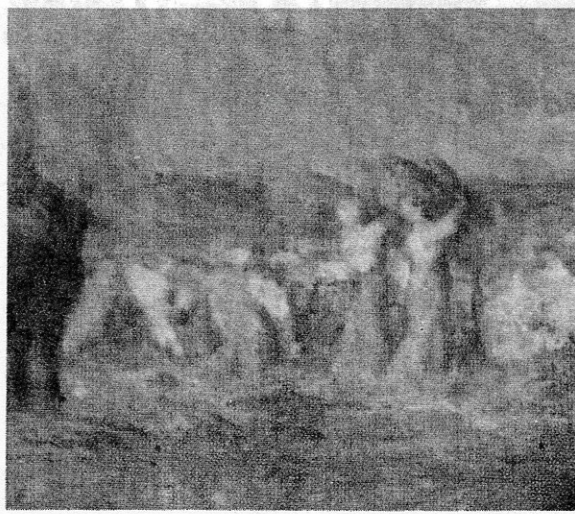
スーラ「働く人」1882年~83年



スーラ「働く人」1883年



スーラ「働く農婦たち」1882年~83年



ミレー「落ち穂拾い」背景部分

を雄弁に語ってくれるのは「働く農婦たち」という作品である。「かがんだ人物像」の連作と同時期に描かれたこの作品こそ、ミレーへのオマージュに他ならない。この作品でスーラは、ミレーの「落ち穂拾い」の群像からポーズを借用して、二人組で描いている。より正確に言うならば、この二人組は「落ち穂拾い」の背景中央に描かれた働く人物群からの引用であろう。それはともかく、かがんだ二人の農婦は、小山のような存在感で見る者に迫ってくる。小品ながらスーラの力量が推し量れる一点である。

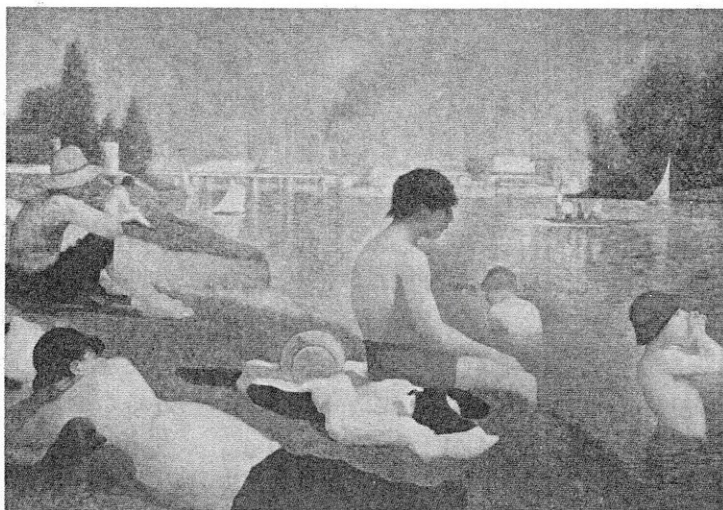
スーラは「落ち穂拾い」にそっくりなこの作品を通過することによって、ミレーの呪縛から逃れ、スーラ自身のモニュメンタルなフォ

ルムの開拓へと向かっていくのである。スーラが畢生の大作「アニエールの水浴」を完成するのは、この翌年のことである。

今回はピサロ、ゴーギャン、セガンティーニなどに、ミレーの「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」を探っていきます。(つづく)

註

- 9) 児島 薫「作家略歴 ジュール・ブルトン」、『写実の系譜 明治中期の洋画』、東京国立近代美術館、1988年、P.147
 - 10) 有川治男「作品解説・畑仕事をする農民」、『ゴッホ展』国立西洋美術館、1985年、P.236
- その他の参考文献
- ・『オルセー美術館1リアリズム美の革命』、日本放送出版協会、1990年



スーラ「アニエールの水浴」1884年

- ・『アサヒグラフ別冊 西洋編2 ゴッホ』、朝日新聞社、1987年
- ・『オランダ・コレクションによるヴァン・ゴッホ展』、国立国際美術館、1986年
- ・『アサヒグラフ別冊 西洋編26 スーラ』、朝日新聞社、1993年
- ・『25人の画家 第4巻ミレー』、講談社、1981年