

名画をめぐる 「表現連鎖」考

岡 山 大 学
泉 谷 淑 夫

● 第4回 ●

ミレー作「落ち穂拾い」の
かがんだ人物像をめぐる その4



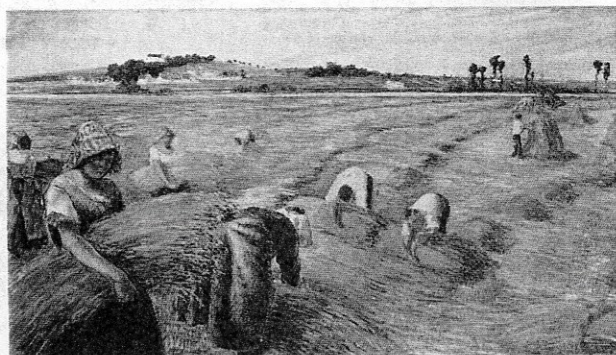
14. 「落ち穂拾い」からの 「表現連鎖」

(3) ピサロの場合

波乱の生涯を送り、ピストル自殺したゴッホや、点描法を開発しながらも31歳で夭逝したスーラに比べると、ピサロの人生は堅実でドラマ性には欠ける。だが逆にそれは自己主張の強い画家集団の中であって、ピサロが信頼され、敬愛された所以でもある。そのことは、ピサロが8回に及ぶ印象派展にすべて参加した唯一の画家であることから証明される。その辺りが彼の画業には現れていて、ピサロは実に多くの画家から影響を受けている。初期のコローやクールベに始まり、印象派時代にはモネやセザンヌなどの後輩たちから多くの感化を受け、ついには30歳も年下のスーラから点描技法を学ぶのである。

このように書くとピサロの絵には個性がないように誤解されそうであるが、どの時代のピサロの絵にも共通するものは、“大地の香り”とでも言うべきたくましさで、これは他の印象派の画家たちとピサロを分かち大きな特色である。このことからピサロの意識の中に常にミレーがあったことは想像に難くない。実際、ピサロにはモネやシスレーに劣らぬすぐれた風景画が多々あるが、同時に身の生活を取り上げた絵も少なくない。そしてそこに登場する人物には、ミレーとの共通性が多く発見できるのである。

「収穫」は1882年に描かれている。激しい印象派の運動が一段落した頃である。この頃か



ピサロ「収穫」1882年



ピサロ「エラリーのリンゴ採り」1888年

らピサロは盛んに生活の中の人物を取り上げて、作品にしている。「収穫」がミレーの「落ち穂拾い」の記憶を強くとどめているのは、働く人の群れと広大な大地との対比を狙っている点である。各人物は一見ばらばらのようだが、手前から奥へと四人の「かがんだ人物像」が繰り返されている。そのうち、中央にいる二人は組になっていて、「落ち穂拾い」からの影響を感じさせる。

構図的にも群像表現の点でも、より「落ち穂拾い」に近いのは、1888年に描かれた「エラリーのリンゴ採り」という作品である。技法はスーラの影響で点描を用いているが、ピサロの狙いが「落ち穂拾い」の“再現”にあったことは明らかである。中央にリンゴの樹と、棒でリンゴを採る男を加えた点はピサロの創意だが、他の三人の農婦の組み合わせは、まぎれもなく「落ち穂拾い」からの引用である。ただしピサロは「かがんだ人物像」の向きを変え、特に正面から捉えて描いている点は注目に値する。なぜならこの絵の中で最も気になる存在が、こちらを向いているこの人物だからである。

この人物の意匠をピサロ自身が気に入っていたことは、三年後に描いた同主題の絵で大きく取り上げていることからわかる。その作品は「リンゴ採り」と題された小品だが、画面の大半を二人の農婦が占めている力強い構



左図部分

図である。この絵では正面向きの「かがんだ人物像」を立ちポーズの人物と組み合わせることで、対比効果を生み出し、印象を強めている。日常的なものを印象的なものに変えるミレーの手法を、ピサロもよく消化していたことがわかる作例である。

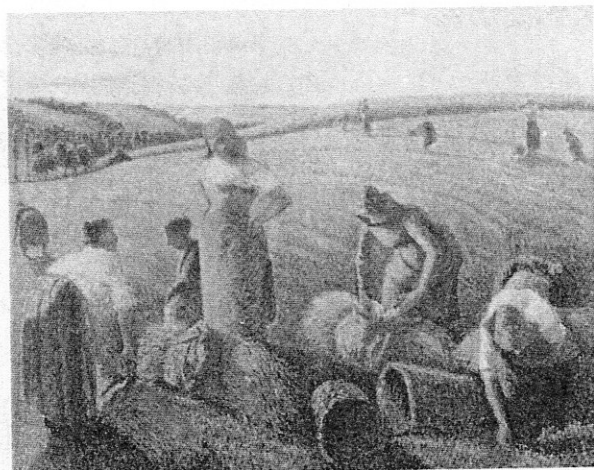
「エラリーのリンゴ採り」の前後には「落ち穂拾い」を強く意識したと思われる作品が何点かある。その代表的なものが1887年に描かれた「えんどう豆の収穫」と、1889年に描かれ



ピサロ「リンゴ採り」1889年



ピサロ「えんどう豆の収穫」1887年



ピサロ「落ち穂拾い」1889年

た「落ち穂拾い」である。前者は広がりのある大地に六人の人物を配した構図だが、中心が、手前の立った農婦と二人のかがんだ農婦におかれていることは明らかである。そしてこの三人の組み合わせが、ミレーの「落ち穂拾い」のバリエーションであることも確かである。特にピサロがミレーの造形的な意図をよく理解していたと思われる点は、「かがんだ人物像」を反復描写するだけでなく、右後方のしゃがんだ農婦も二人組で描いているところである。

一方、その名もずばり「落ち穂拾い」と題した1889年の作品では、人物の数を増やし、ミレーの「落ち穂拾い」ではやや“演出過剰”であった人物群を、より自然な感じに戻そうとした工夫が随所に見られる。特に「かがんだ人物像」をいろいろな角度から表し、変化を付けている点が目につく。当然、ピサロが“開発”した正面向きの「かがんだ人物像」も右側にしっかりと置かれている。人数が増えていながら、全体としてモニュメンタルな印象を損なっていないのは、前景でただ一人立った人物を三角形の頂点として置いているためである。ちなみにこの人物は「えんどう豆の収穫」にも使われていて、ピサロが気に入っていたポーズであることがわかる。

こうしてピサロはミレーの影を引きずりながらも、自分なりの工夫を試み、造形的に着実に前進していくのである。1893年にはミレーの「落ち穂拾い」研究の集大成として「えん

どう豆の収穫、エラニー」を制作する。広大な大地に三人の農婦を配し、そのうちの二人は組でかがんで作業している図である。一見するとミレーの「落ち穂拾い」の人物構成を逆にしただけの構図に思えるが、ミレーにはない自然な印象をピサロが達成している点を見逃してはならない。「かがんだ人物像」の向き、立った人物のポーズに、それまでの研究の成果が結実しているのである。ミレーの「落ち穂拾い」と同じ三人の人物で画面構成を試みたところに、ピサロのこだわりと自信が窺える。それにしても、1886年に最後の印象派展を終えた後、ピサロのミレー回帰が顕著になったのは興味深い。印象主義から解放されて、ピサロが本来の自分を取り戻そうとしたかのように私には思えるのである。



ピサロ「えんどう豆の収穫、エラニー」1893年



ゴッホ「ブルターニュ風景」1888年

15. 「落ち穂拾い」からの 「表現連鎖」

(4) ゴッホの場合

ゴッホやスーラ、ピサロの場合ほど顕著ではないが、ゴッホにも「落ち穂拾い」の「かがんだ人物像」に囚われた時期がある。ゴッホが株式仲買人の職を退き、画家として立つことを決意したのは1883年、35歳の時のことである。それ以前から印象派展には何度も出品していたので、絵は素人ではなかったが、画家として生計を立てることは容易ではなく、すぐに生活苦に陥る。やがてゴッホは妻子と別れざるを得ない状況に追い詰められ、そして画家としての転機となる1888年を迎えるのである。この年からタヒチへと渡る1891年までに「かがんだ人物像」がゴッホの絵に現れている。

1888年はゴッホが画家としての再スタートを、象徴主義の旗手として飾る記念すべき年である。ゴッホは二年前に出会ったエミール・ベルナールと、夏にポン・タヴェンで再会し、彼の影響のもと印象主義を超えるものとしての総合主義を確立する。その証明として描いたのが「説教のあとの幻影、ヤコブと天使の格闘」である。秋になるとゴッホの要請でアルルに赴き、共同生活に入る。ゴッホはゴッホから大きな感化を受けるが、二人の仲は2ヶ月で破局を迎え、有名な「ゴッホの耳切り事件」が発生する。この事件を境にゴ

ッホはゴッホと決別し、翌年再びポン・タヴェンに戻る。

「ブルターニュ風景」は、1888年の冬に描かれている。ゴッホがエミール・ベルナールと再会する前である。ゴッホの印象派時代の名残である繊細なタッチが使われている。少年の横にブルターニュ地方独特の白い頭巾をかぶった農婦が、腰をかがめて仕事をしている。この部分だけが重々しく、画面全体の清涼とした雰囲気から浮いている。「かがんだ人物像」はモニュメンタルであると同時に、顔が隠されていて暗示的である。印象主義の「視覚的真実」を追求した画面にはそぐわないものを元来持っている。この絵は、印象主義が立ち去りかけたところへ、総合主義がタイミング悪く来てしまったという雰囲気が感じられるのである。

この作品だけでミレーの「落ち穂拾い」からの影響を云々するのは早計であるが、ここにそれを証明すると思われる決定的な作品がある。1888年の11月にアルルで描かれた「人間の悲劇」である。画面に漂う象徴的な雰囲気は、「説教のあとの幻影」に共通する総合主義のものである。そしてこの作品が描かれた翌月に、ゴッホが「耳切り事件」を起こしていることを考えると、手前の悲嘆にくれる人物に、苦悶するゴッホの姿がどうしても重なってしまう。しかしこの画面をより不思議なものにしているのは、主人公の背後に唐突に出現した「かがんだ人物像」である。しかも二人



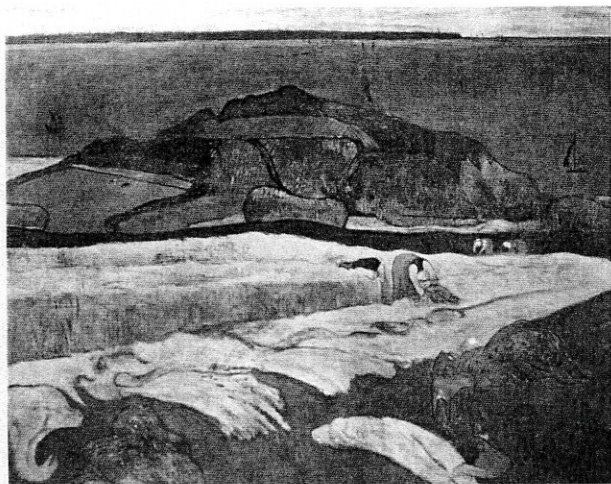
ゴッホ「落ち穂を拾う農婦」1888年

組で、である。

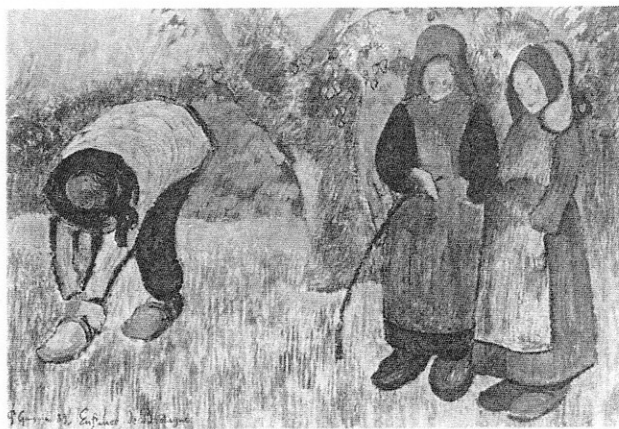
そもそもこの作品はアルルで描かれながら、左側の登場人物も、この二人組もブルターニュの衣装をまとっている。ブルターニュはゴーギャンにとって総合主義を確立した心の故郷である。ゴッホとの共同生活に疲れたゴーギャンは、この作品にブルターニュへの想いをこめたのではないだろうか。そしてミレーの「かがんだ人物像」はゴーギャンにとっては、印象主義から総合主義へと移行する段階で、どうしても必要とされた象徴的な形態だったように思われる。なぜなら「かがんだ人物像」は顔を隠すことで暗示的であり、小山のように固まることで、人間を超越した存在感を主張するからである。

1889年になると、これほど明確な「かがんだ人物像」の引用は見られなくなる。しかしパステル画の小品「ブルターニュの子供たち」を見ると、ゴーギャンが相変わらず「かがんだ人物像」に執着していたことがわかる。この作品では木靴をはいている少年という設定で「かがんだ人物像」が描かれているが、やはり右の二人の少女の雰囲気からは浮いている印象を受ける。その原因の一つは、かがんでいる少年の体の大きさが、二人の少女と比較して大きすぎることであるが、やはり「かがんだ人物像」に特有の象徴的雰囲気によるところが大きいと思われる。

1890年に描かれた「ル・プルデュの収穫」



ゴーギャン「ル・プルデュの収穫」1890年



ゴーギャン「ブルターニュの子供たち」1889年

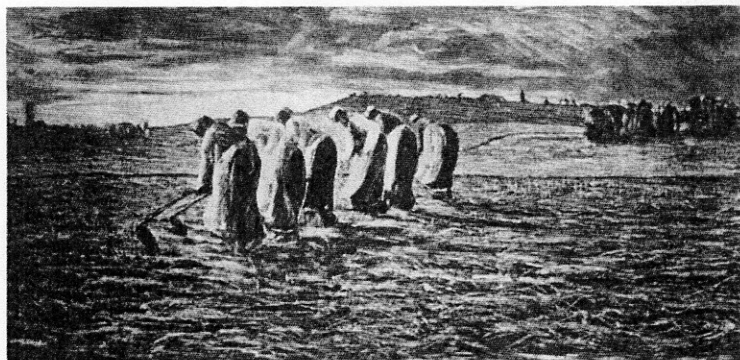
は、「かがんだ人物像」を点景人物として、画面にさりげなく描きこんだ作例である。海を背景として麦畑が広々と描かれているが、その表現はすでに平面的処理が目立ち、ゴーギャンの中で印象主義が消滅したことを強く感じさせる。よく見ると四人の点景人物は、すべて「かがんだ人物像」である。しかしこの作品では「かがんだ人物像」は突出することなく、画面全体の雰囲気になじんでいる。ゴーギャンの絵において「かがんだ人物像」の必要性が薄れたことを物語っているような画面である。そして、この作品を最後に「かがんだ人物像」はゴーギャンの絵から一旦姿を消す。それはゴーギャンにとってブルターニュとの深い結び付きの中にのみ存在したのである。翌1891年、ゴーギャンは真のゴーギャン芸術を確立するため、一人タヒチに向けて旅立つ。（ちなみにゴーギャンは、1894年にブルターニュに里帰りした時の作「ブルターニュの農婦たち」の中に、再び「かがんだ人物像」を小さく入れている。）



左図部分



セガンティーニ「湖を渡るアヴェ・マリア(第二作)」1886年



セガンティーニ「じゃがいもの収穫」1884~86年

16. 「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」

(5) イタリアの画家たちの場合

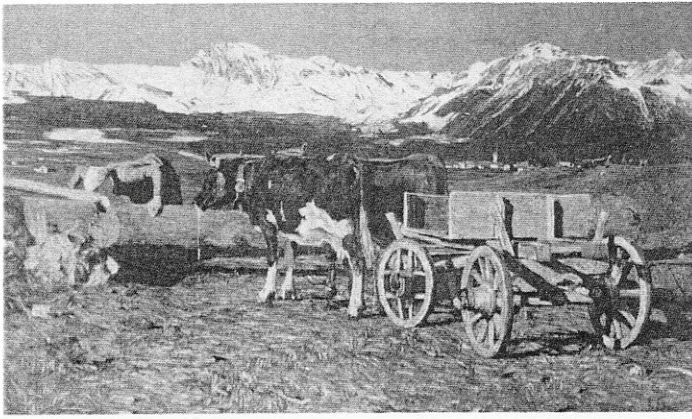
セガンティーニ(1858~1899年)は、近年その象徴的な画風と独自の分割描法で注目を集めている画家であるが、彼は若いころ“イタリアのミレー”と呼ばれたほど、ミレーにそっくりの絵を描いていた。彼の28歳の時の作である「湖を渡るアヴェ・マリア(第二作)」を見れば、いかに彼がミレーから大きな感化を受けていたかがよくわかる。地平線の強調や人物のシルエット、単純化された空間設定などに、ミレーの「晩鐘」や「羊飼いの少女」のイメージが色濃く反映している。

もともと、ミレーとセガンティーニの間には資質の面で共有する部分があったのだろう。しかしそれを鋭く見抜いて、セガンティーニにミレーの版画や複製をあてがったのは、ビットーレ・グリビシーという画商兼批評家であった。彼の存在がなければ、セガンティーニの芸術は別の道を辿ったかもしれない。グリビシーはセガンティーニの将来性を高く買い、1883年には法定代理人になってセガンティーニの制作と私生活を管理し始める。このグリビシーの“指導”のもとに、セガンティーニのミレー風作品は続々と生み出さ

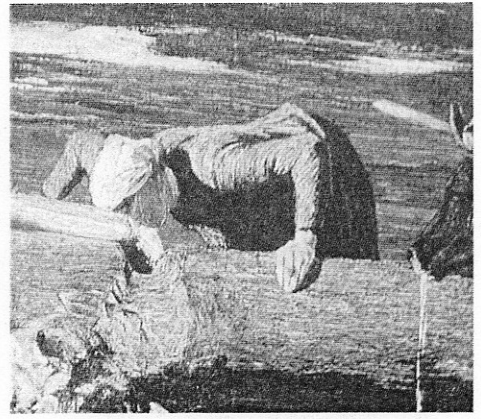
れていったのである。¹¹⁾このような状況の中でセガンティーニが単なるミレーの亜流に終わらなかったことは、セガンティーニの力量を示したものとして逆に注目すべきことであろう。

ところでイタリア時代にミレーを積極的に模倣したセガンティーニではあるが、「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」が認められる作品は意外に少ない。あれだけの話題作をグリビシーが知らないわけではなく、ちょっとした謎ではある。その中で貴重な一点が「じゃがいもの収穫」である。この作品の実物や原色図版には私自身も出会っていないが、「落ち穂拾い」からインスピレーションを得ていることは間違いないだろう。広大な空間設定、女たちのポーズなど共通性が顕著である。しかもセガンティーニはこの作品で「かがんだ人物像」を六人も反復描写している。セガンティーニにおいても「かがんだ人物像」が“特別”であったことを窺わせる作例と言えるだろう。

その後もセガンティーニはミレーの「落ち穂拾い」とある距離を保って制作を続けていく。そのような彼の心理が伝わってくるのが1888年に描かれた「水飼い場の牝牛」である。この作品の主演は二頭の牛であるが、セガンティーニは「落ち穂拾い」の「かがんだ人物像」の記憶を、腰をかがめて水を飲む女に重ねて、さりげなく伝えている。あまりその部分が目立たないように体の下半分を隠しているが、やはりそのポーズは印象が強く、画面の中で光彩を放っている。全体的な雰囲気が清澄で力強いものに変ったのは、この絵の舞



セガンティーニ「水飼いの牝牛」1888年



左図部分

台となったサヴォーニンの高地の強い光と、彼の開発した分割描法が完成したためである。

セガンティーニは1886年にスイスのサヴォーニンに移った後、1894年にはさらに高地のマローヤへと移り住んでいる。その移動とともに、彼の画風もロマンチズムからサンボリスム（象徴主義）へと移行していく。彼の中で自然への畏怖の念が次第に大きくなり、自然は神格化していく。絵の中でも空や雲が大きく扱われるようになるのに反比例して、人間は小さく描かれていく。技法的にも独自の分割描法が確立され、ミレーとは異なるセガンティーニ様式が完成するのである。

このような経緯を経て、セガンティーニは初めて真っ向からミレーの「かがんだ人物像」を取り上げるのである。晩年に描かれた「まぐさ集め」はセガンティーニがミレーに対するそれまでの敬愛を表明するとともに、ミレーからの自立を宣言した絵であると私は考えた

い。デッサンでは控えめだった超現実的な雲が画面の上部を占め、神秘的な宇宙の存在を暗示している。そしてデッサンでは横長だった画面を正方形に近づけて、「かがんだ人物像」のおさまりをよくしている。「かがんだ人物像」は折れ曲がった腰が強調され、造形的な印象を強めている。こうして「まぐさ集め」は「落ち穂拾い」から「表現連鎖」を受けた作品群の中では、最も完成度の高い作品となったのである。と同時に、大自然における生活詩を象徴的に謳い上げたセガンティーニの代表作ともなったのである。

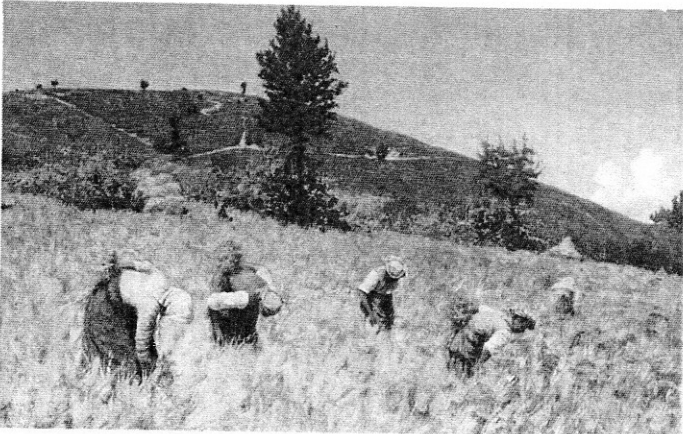
もう一人、イタリアで「落ち穂拾い」の強い感化を受けた画家に、アンジェロ・モルベッリ（1853～1919年）がいる。モルベッリの名は日本ではほとんど知られていないが、1889年のパリ万国博で金賞を受賞するなど、本国で



セガンティーニ「まぐさ集め」デッサン1893年



セガンティーニ「まぐさ集め」1890～98年

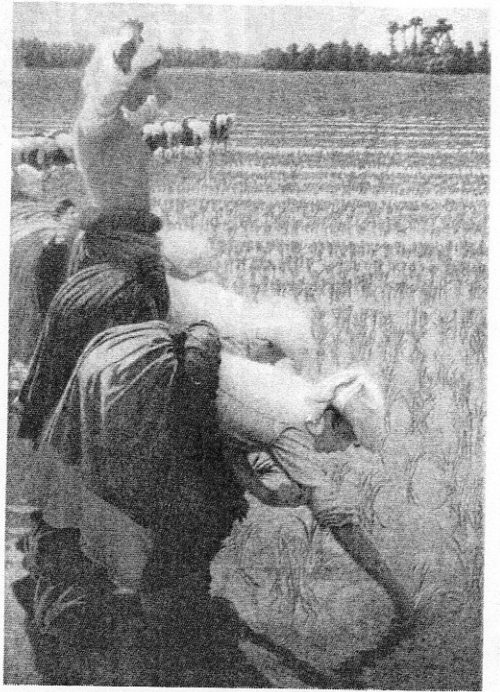


モルベッリ「モンフェラートの風景」1890年～93年頃

は生前から高い名声を得ていた。日本では1984年の「19世紀ヨーロッパ風景画展」で、代表作の一つ「早朝、日曜のミサ」が公開されている。

モルベッリは14歳でミラノのブレラ美術館附属アカデミーに入学するなど早熟であったが、その頃から働く人をテーマにしていたといわれる。「常に現実を描く」を口ぐせにしていたモルベッリにしてみれば、ミレーに憧れたのは自然の成り行きといえるだろう。伝記などではモルベッリとミレーの関係は、セガンティーニの場合のように取り沙汰されていないが、ここに挙げた二点の作品を見れば、影響関係は明らかである。

「モンフェラートの風景」は、画家が住んでいた土地で働く農民の姿を、明るい陽光の下に描き出したものである。丘の上という場面設定は異なるが、「かがんだ人物像」の繰り返しにミレーを意識した様子が窺える。確かな人物描写がモルベッリの力量を感じさせる作品である。また「水田地帯」はモルベッリの野心作で、自分が撮った写真をもとに描かれたと伝えられている。¹²⁾ 「かがんだ人物像」を縦に配したこの作品は二作目で、一作目では田植えの女の列を横に配して描いたといわれる。どちらにしても「落ち穂拾い」の「かがんだ人物像」を引用して、自分なりに強調と変化を試みた作品といえるだろう。面白いのは拾う（取り去る）ポーズを、植える（加える）ポーズに置き換えたところで、それによってモルベッリは、「かがんだ人物像」を使う必然性



モルベッリ「水田地帯」1901年頃

を主張したかったのかもしれない。しかし全体的な構成はかなり大胆で、完成度も高い作品ではある。

今回はミレーの「落ち穂拾い」をめぐる「表現連鎖」の最終回として、日本の画家たちとドガを取り上げます。
(つづく)

註

- 11) A.P.クインザック「序説」、『セガンチーニ展』図録、日本経済新聞社、1978年、P.113
 - 12) 村瀬雅夫「モルベリ、水田地帯」、『世界の名画』読売新聞水曜版
- その他の参考文献
- ・『Camille Pissarro』、ABRAMS、1993年
 - ・『NHK日曜美術館 名画への旅19 屋外へ出たキャンバス』、講談社、1992年
 - ・『ゴーギャン展』図録、東京国立近代美術館、1987年
 - ・『セガンチーニ展』図録、日本経済新聞社、1987年
 - ・『Segantini』、RIZZOLI、1973年
 - ・『19世紀ヨーロッパ風景画展』図録、埼玉県立近代美術館、1984年