

名画をめぐる 「表現連鎖」考

岡 山 大 学
泉 谷 淑 夫

● 第5回 ●

ミレー作「落ち穂拾い」の
かがんだ人物像をめぐる その5



17. 「落ち穂拾い」からの 「表現連鎖」

(6) 日本の画家たちの場合

これまでフランスを中心に、西洋におけるミレーの「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」の例を検証してきたが、明治以来ミレーの評価が本国のフランスでよりも高いと言われる日本ではどうだったのだろうか。日本におけるミレー人気に関しては最初にも触れたが、ミレーが広く愛され続けてきたことの一つの証として、ここでは岩波書店のマークについて触れてみたい。岩波書店がミレーの「種をまく人」をマークとして使い始めたのは昭和8年（1933年）のことである。店主の岩波茂雄が農家の出で、農作業を神聖なものとして受けとめていたことや、「種をまく」を「文化の種をまく」という風に発展的に関連づけたことが理由とされている。¹³⁾ 当然マークとして使用するからには、当時の日本国民の間にミレーの名と絵が広く浸透していた状況を踏まえてのことだったに違いない。

ところがこのような状況に反して、「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」の事例は意外なほど少ない。これは叙情的な表現が主流である日本の美術界にとって、「かがんだ人物像」のモニュメンタリティーはそれほど魅力的に感じられなかったのかもしれない（日本ではミレーの絵を「農業労働の賛美」という部分で歓迎していた傾向が強い）。またミレーの後に印象派やモダン・アートの画家がたてつづけに紹介されたために、ミレーが古臭く見え、じっくり研究する間がなかったことも一因として考えられる。

そんな中でいくつかの貴重な事例を辿ってみると、まず浮上してくるのは19世紀末から20世紀初頭にかけて西洋留学を果たした俊英たちである。留学時代にミレーの「母親の心



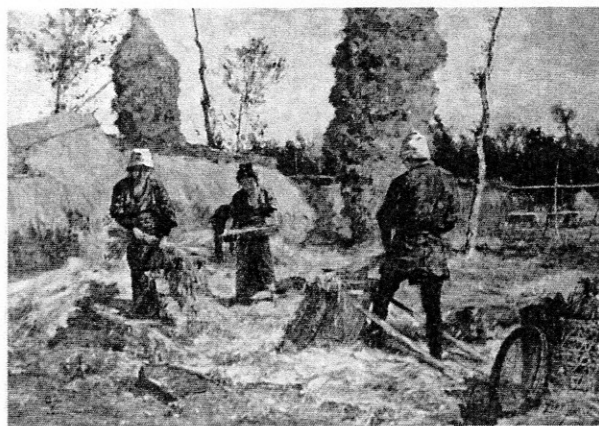
岩波書店のマーク



久米 桂一郎「リンゴ拾い」1891年

「づかい」を複製しているのは、後に“近代美術の父”と呼ばれた黒田清輝（1866～1924年）である。黒田のミレー好きを伝える資料もいくつかあり、彼が創立した白馬会でもミレーの紹介に積極的であったと言われる。¹⁴⁾しかし黒田の画風にミレーの影響はさほど認められず、「かがんだ人物像」と関連しそうな作も見当たらない。むしろ黒田の盟友であった久米桂一郎（1866～1934年）が描いた「リンゴ拾い」の方にミレーの「落ち穂拾い」の記憶が宿っている気がする。この作品は久米のやや堅い描写のせいで雰囲気は異なるが、ミレーの「かがんだ人物像」とのポーズの共通性が指摘できるのである。

資質の面でもよりミレーに近いと思われるのは、黒田のライバルであった浅井忠（1856～1907年）である。浅井とミレーの接点を作ったのは、当時イタリアから日本に絵を教えにきていたフォンタネージである。フォンタネージは工部美術学校で浅井などの画学生に西洋画の手ほどきをしたが、彼自身がバルビゾン派の強い影響下にあったため、ミレーの版画やデッサン（複製と思われる）を持参して紹介している。浅井が最初バルビゾン派風の絵を描いていたのはこのためで、やがて自宅の部屋にミレーの「落ち穂拾い」の複製を飾るほど愛好していたことが知られている。¹⁵⁾



浅井 忠「収穫」1891年

浅井の渡仏前の代表作「収穫」を見ると、題材、色調、そして三人の群像構成（右に大きく一人、左に二人置く）などに「落ち穂拾い」からの影響をみることができる。ただし印象の強い「かがんだ人物像」を使っていないのと、人物を必要以上に背景から浮き上がらせていないので、自然な感じのする農村風景として仕上がっている。

浅井と並んでミレーの造形をよく理解していたと思われるのは和田英作（1874～1959年）である。彼は東京美術学校で黒田の「昔語り」に触発されて、卒業制作に大作「渡頭の夕暮」を描いているが、この作品は場面設定や人物の逆光表現、地平線の強調などにミレーの「晩鐘」との共通性が感じられる。この時点でミレーをどの程度知っていたかは不明だが、彼はその三年後にパリに留学し、三年目の1903年にはミレーの「落ち穂拾い」を油彩で模写し持ち帰っている。帰国後に描かれた「おうな」に



和田 英作「おうな」1908年



南 薰三「六月の日」1912年

ミレーの影響が感じられるのは当然ではある。腰の曲がった老婆をクローズアップし、遠い地平線と対比した手法は、ミレー作品の部分図のようですらある。ただし細部描写が入念なので、人物にミレーのような彫刻的印象は薄い。

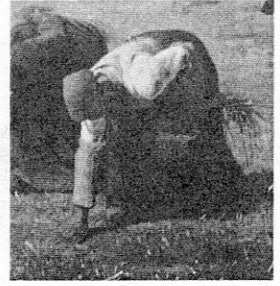
20世紀になるとミレーの影響は薄れていくが、その中で南薫三(1883~1950年)が1912年に描いた「六月の日」の中で、ミレーの「かがんだ人物像」を引用しているのが目を引く。「六月の日」は田園を描いた数少ない名作の一つである(不思議なことに日本には浅井の「春畝」「収穫」以外に田園を描いた名作は極めて少ない)が、浅井の「収穫」以上に「落ち穂拾い」との共通性が多い。地平線を強調した広が



坂本 繁二郎「北茂安村の一部」1907年



左図部分



ミレー「落ち穂拾い」部分

りのある空間に、モニュメンタルな人物を置いている。当時はこの人物が画面から浮いていると批判もされたが、そこにこそミレーを学習した成果があるといえる。面白いのは駄目押しのように、ミレーの「かがんだ人物像」とシルエットがそっくりな農婦を描きこんでいることで、そのせいかこの部分だけが西洋的な雰囲気を持っているのである。

これらの事例はいずれも興味深いものではあるが、ミレーの「かがんだ人物像」を深く研究し、消化したものではあり得ない。この事実をとっても、日本におけるミレーの受容が情緒的であったことがわかる。しかしここに一人、「かがんだ人物像」の魅力を理解した可能性をもった画家がいる。その画家とは坂本繁二郎(1882~1969年)である。彼は初期の野心作「北茂安村の一部」で、絵の中心にかがんだ農婦を描いている。水を汲む動作であるが、下にむけてまっすぐ片腕を伸ばしている



左図部分

ところや、全体のシルエットは「落ち穂拾い」の農婦によく似ている。画面全体に煩雑なほどの描写が施されているため目立たないが、モデルを使ってこの農婦を描いていることから、坂本がこのポーズに魅力を感じていたことはまちがいない。

その証拠に三年後には「かがんだ人物像」を絵の主演にした作品を描いている。新妻をモデルにした「張り物」がそれである。この作で坂本はかなり縦長の画面を用い、上から見下ろす視点で対象をとらえている。しかも思い切り空間をトリミングして、対象をクローズアップするという手法を用いている。その漸新な構図と共に、眩ゆいばかりに明るい外光表現がこの作品の印象をミレーとはほど遠いものにしてしている。しかし「北茂安村の一部」との関連から、私はこの作品にミレーの「かがんだ人物像」の記憶を見たいのである。この作品を契機として、坂本はその後独自の印象派風の表現へと踏みこんでいく。ともあれ、日本にも「かがんだ人物像」の魅力をよく知り、ミレーに負けない印象的な画面を生み出した画家がいたことは、うれしいことである。



坂本 繁二郎「張り物」1912年

18. ドガへの「表現連鎖」の可能性

これまで見てきたように、ミレーの「落ち穂拾い」は「かがんだ人物像」を中心に、造形的な（時には象徴的な）「表現連鎖」を数多く生み出してきた。それだけ「かがんだ人物像」にはポーズにおいても、与える印象においても豊かな魅力が隠されていたわけである。逆に言えばそれを創造したミレーの画才が傑出していた証明でもある。実際、一つのポーズがこれほど多大な影響を与えた例を、私は他に知らない。

ところでミレー以外に、この「かがんだ人物像」を独自の視点で描いた画家はいないのだろうか。私はその問いに十分応えられる画家として“人物画の名手”ドガを挙げたい。ドガはいうまでもなく“踊り子の画家”であり、動きの追求を生涯のテーマとした画家である。ドガの生活画にはモデルに対する思い入れも、ポーズに対する英雄視もない。それどころかドガはひたすらカメラ・アイになりきって、対象となる人物を冷酷に見据えている。それは獲物をねらい、その一瞬をじっと待つ獣のようですらある。

こう書くとドガはミレーとはまったく異なる画家のようである。事実、ミレーとドガではその資質はあまりにも違っているし、ミレーのウェットな画面に対し、ドガの画面はあくまでクールである。しかし“動の画家”ドガが生涯尊敬していたのは新古典派の画家アングルである。アングルは典型的な“静の画家”である。一方、モニュメンタルな不動性を入



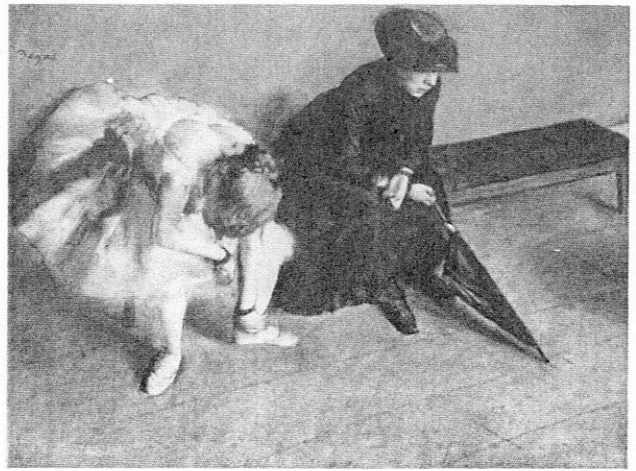
ドガ「舞台の開始前」1888年



ドガ「ダンスの試験」1880年頃

物表現で追求したミレーも、動感あふれるロマン派のドラクロアに魅かれた時期がある。このように画家の個性と影響関係は必ずしも一致しない。したがってドガがミレーの「かがんだ人物像」から刺激を受けたとしても、不思議はないのである。

ドガは1880年代に実に多くの「かがんだ人物像」を描いている。時には単身で、時には群像で。そしてそれらの作品に共通するのは、独特の緊張感である。ミレーが「かがんだ人物像」で不動性、永遠性を表現したのに対し、ドガはあくまで動きの一瞬の姿として表現した。顔を隠したモデルたちも、ミレーのように暗示的ではなく、一人のバレリーナ役に徹している。しかしミレーの描いた農婦も世間



ドガ「待つ」1882年

で思われているほど感情移入されておらず、より造形的な観点から構成されていたことは、これまでも確認してきた通りである。フォルムの純粹な追求が、結果としてさまざまな感情移入を喚起したとしても、それは作者の姿勢とは別問題である。ミレーには多分にこのような事情があったと思われる。

一方、ドガの描いた「かがんだ人物像」はバレリーナの衣装をまとっていたために、不要な感情移入を避けることができたのかもしれない。しかしドガは造形性の追求の一方で、物語性も導入している。それがよくわかるのが「ダンスの試験」や「待つ」という作品である。ここではバレリーナの母親が重要な役目を果たしている。心配気な様子と黒い衣装によって、画面の緊張感をより強めているのである。このように巧みに画面を“演出”しているという点では、ドガはミレー以上なのであ



ドガ「クツひもを直す踊り子」1882~85年



ドガ「クツを直す踊り子」1885年

る。ドガの画面に“演出”の意図があったことは一連のデッサンと比較してみるとよくわかる。それらのデッサンはいずれもバレリーナのみを、純粹に造形的な視点でとらえているのである。つまりドガはデッサンでは造形的な追求を楽しみながら究極のポーズを模索し、その成果を油彩に取り入れて、物語性のある場面を構成したのである。

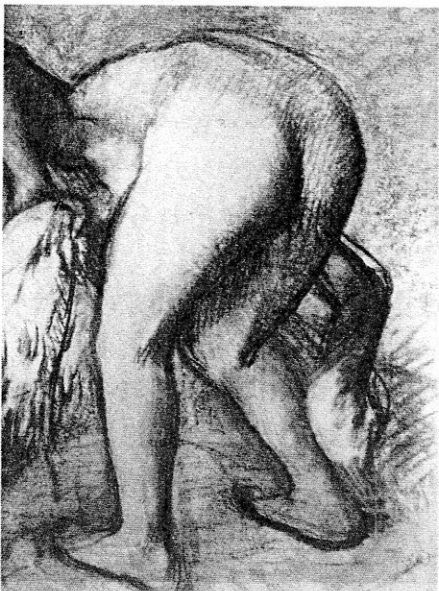
しかしドガの作品はミレーのような激しい非難を浴びることはなかった。それはドガが巧みに人物を構図の中心からずらし、ミレーが農民を画面の中央にどんと据えたような正直さを避けたためでもある。面白いのはドガがその方法を日本の浮世絵から学んだことである。そしてミレーの絵が思想的な革新性と受けとめられて、批評家から攻撃されたのに対し、ドガの絵は造形的な革新性と認められて、批評家たちに歓迎されたのである。そこにはミレーの生きた19世紀中葉と、ドガの生きた19世紀末葉という時代背景の差がある。ミレーは社会の変革期に生き、ドガは新しく生まれた社会の上昇期に生きたのである。

このような違いを乗り越えて、ドガがミレーに最も接近する時がやってくる。ドガは1880年代の後半から1890年代にかけて、多くの裸婦像を描いている。「ドアの鍵穴からのぞ

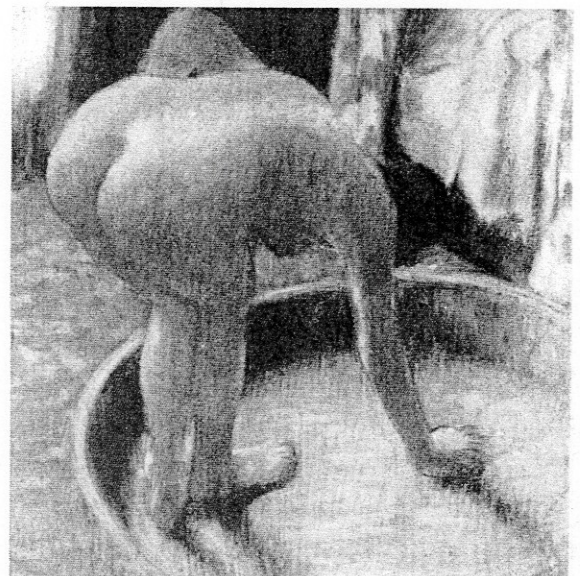
きこんでいるような錯覚を見る者に与える」とドガ自ら評した作品群である。その中に何点かの重要な「かがんだ人物像」が存在する。大きなたらいに裸婦が入っているところを描いた「浴槽の女」などのシリーズである。彼女らはバレリーナと違って、何の衣装も着けていないので、「かがんだ人物像」のポーズの本質をよく表している。

「たらいを洗う女」の二点はドガの「かがんだ人物像」の中で最も美しいものである。腰が急角度で折れ、バランスをとるように片腕が下に向けて力強く伸ばされる。そのポーズをドガは上から見下ろす角度で描いているので、たらいの丸い輪郭が強調されて新鮮味のある構図が生まれている。しかもドガは「かがんだ人物像」のおさまりをよくするために画面を正方形にし、さらに裸婦をクローズアップすることで、そのポーズの魅力を十分に引き出している。「かがんだ人物像」を完全に主役にした点で、これらの作品はミレーの「落ち穂拾い」よりも、造形的な革新性を主張するものとなったのである。

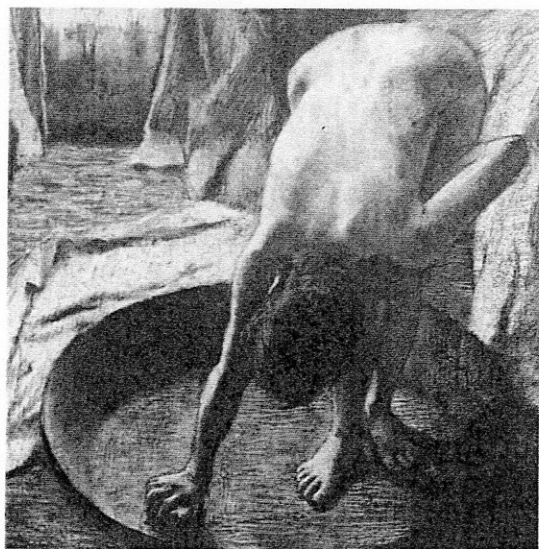
ところでこれらの裸婦像には妙なところがある。彼女らは今まさにたらいを洗っているところであるが、そのポーズには不自然さがないだろうか。私自身も時々浴槽を洗うので気づいたことだが、ドガの裸婦のように腰を



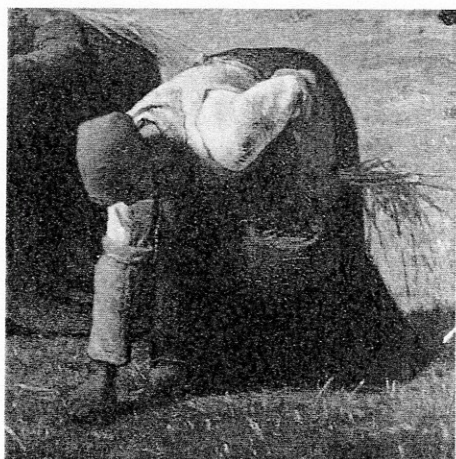
ドガ「浴槽の女」1885年頃



ドガ「たらいを洗う女」1891年



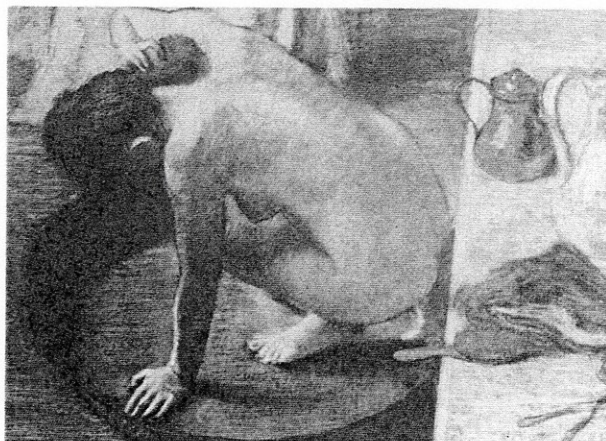
ドガ「たらいを洗う女」1886年



ミレー「落ち穂拾い」部分

立て、腕を伸ばして洗うのは、かなり苦しいものである。空間的に狭い浴槽ならともかく、彼女らが入っているのはたらいで、空間は周囲に開かれている。しゃがみこんで洗うのが最も自然なのではないだろうか。そこでしゃがみこんだポーズの作品「たらい」（1886年）と比較してみると、そちらは自然さ、優美さで優るものの、緊張感、力強さ、印象度の点ではかがんだポーズに及ばないのである。

“人物画の名手”であるドガならこの違いに気づいたはずである。もしかしたらドガは「かがんだ人物像」の魅力の前にあえて矛盾を冒したのかもしれない。その推測はともかくとして、ドガがミレーと同じように「かがんだ人物像」に執着していたことだけはまちがいが無い。ミレーとドガの「かがんだ人物像」を比



ドガ「たらい」1886年

べると、落ち穂を拾う手とたらいを洗う手とがよく似ていることに驚く。そこからいろいろな想像をするだけでも、これまでとは一味違う鑑賞ができて楽しくなるものである。

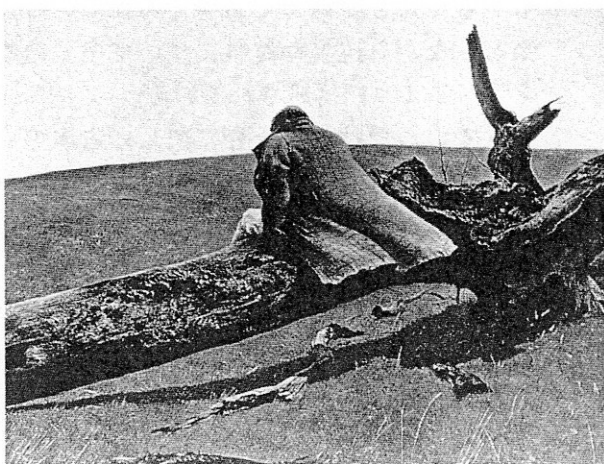
19. まとめにかえて

ミレーは美術史上では、印象派に始まるモダン・アートの流れにはほとんど貢献していないというのが従来の評価であった。しかし、「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」を探ると、ゴッホ、スーラ、ピサロ、ゴーギャン、セガンティーニ、あるいはドガまでもが視界に入ってきて、ミレーのモニュメンタルな造形がしっかりと次の世代に受け継がれていたことが明らかになってきた。これは従来のミレー観にかなりの修正を迫る材料ではある。そしてこのような発見があるところに「表現連鎖」を探る鑑賞法の重要な意義がある。

ところで「落ち穂拾い」からの「表現連鎖」の事例を整理してみると、それらはなぜか1880年代から1890年代に集中しているのである。「落ち穂拾い」が発表された直後の1860年代に少ないのは、発表時の反響の凄さを考えれば納得もいくが、1870年代にもほとんど事例がないのは妙である。そこで西洋における1880年代から1890年代を社会の動きを中心に調べてみると興味深い事実が浮かび上がってきた。西洋ではその時期に近代機械文明が最初のピークを迎えているのである。

その象徴としてまず挙げられるのは1840年代に始まる鉄道の普及である。モネは1870年代に盛んに煙を吐く蒸気機関車を描いているが、その頃には鉄路は田園地帯を席捲していた。もう一つの象徴はエッフェル塔である。その工事は1887年に開始され、1889年に完成している。当時のパリ市民がこの“巨大な鋼鉄の骨”に拒否反応を示した話も伝えられている。さらにこの時期、街には工場が立ち並び、煙突群が新しい景観となっている。機械文明の進展が自然破壊と裏表であることは、今日の我々が痛感するところであるが、元来が農業国であるフランス国民の間に似たような感情が起きたことは十分に考えられる。このような状況の中では得てして自然への回帰願望が生まれるものなのである。

思えばミレーの「落ち穂拾い」は自然と人間が共存していた最後の時代のモニュメントでもある。そこに自然を愛する次世代の画家たちが近代化の流れに抗する象徴性を見たとしても不思議はない。ゴッホ、スーラ、ピサロ、ゴーギャン、セガントーニらは人間の生活とともに美しい風景をしばしばモチーフに取り上げている画家たちである。彼らには人一倍、自然に対する感受性（それはモネやシニャックの純粹視覚とは異なる、より総合的なもの）が備わっていた。彼らは近代化への抵抗という共通の世代意識の中でミレーの「かがんだ人物像」と出会い、それに無意識の内に触発されたのではないだろうか。



ワイエス「四月の風」1952年

その時代から1世紀、今日の我々を取り巻く自然の状態はほとんど危機的ですからある。かつての日本に「公害」という無責任な言葉で環境問題が語られていた時代（1970年代）があった。その時期に美術界では新しいスターが誕生している。アメリカの大地の香りを詩情豊かに描き出したワイエスである。日本ではほとんど無名の存在であった彼の初個展（1974年、東京国立近代美術館）は大成功を収める。彼の芸術が日本人の心に自然との交感の記憶を鮮やかに甦らせたのだろう。ミレーとワイエスには生きた時代とその表現に共通点が多い。大衆的人気の一方で批評家に無視された状況も似ている。ただひとつ違うのはワイエスの人物には、ミレーの人物のような大地と共に生きるというたくましさはなく、哀愁が漂っている。そこに私は作家の鋭い時代感覚を見ながらもこの百年間に人間が失ったものの大きさを感じてしまうのである。

次回からは北斎が「神奈川沖浪裏」で描いた「大波」へと焦点が移っていきます。（つづく）

註

- 13) 小野迪孝「日本におけるミレー史」、『ミレーとバルビゾン派』図録、山梨県立美術館、1979年、P199～200
- 14) 鷹野吉章「日本のミレー・コレクション」、『四季・アース色のやさしさミレー展』図録、日本テレビ、1991年、P203
- 15) 原田平作「日本とミレー、その序論的考察」、『田園の抒情と祈りミレー展』図録、日本テレビ、1984～85年、P29

その他の参考文献

- ・『ミレー・カラー展』図録、日本経済新聞社、1980年
- ・『黒田清輝・藤島武二・和田英作』鹿児島市立美術館、1985年
- ・『現代日本美術全集11 坂本繁二郎』、集英社、1972年
- ・『アサヒグラフ別冊西洋編10ドガ』、朝日新聞社、1989年