



コロー 《ナポリの浜の思い出》

新収作品カラー作《ナポリの浜の思い出》
について
佐々木英也

Nouvelle acquisition: *Souvenir des rivages napolitains* de Corot, par Hideya SASAKI

国立西洋美術館は昭和45年度購入作品のひとつとして、19世紀フランスの風景画家カミーユ・コロー(1796—1875)の《ナポリの浜の思い出》を購入した(原色版)。アルフレッド・ロボオのカラー作品総目録⁽¹⁾では2428番に当り、1870~72年の作とされているものである(本年報新収作品目録参照)。これはコロー作品としては比較的大作に属するもので、前景の両側に奇い樹木を配し、樹陰をなす中央では幼児を抱いた女とタンバリンを左手にかかげた女とが、手をつないで踊っている。背後では、急激に彎曲する海岸線と小さな人物や帆船によって遠近感の強調された浜辺が延び、前景とは対照的に明るい陽光に包まれている。絵の前に立つわれわれの視線はまず踊る女たちの上にとまり、次いで微風にさやぐ樹葉を仰いで、それから遠く海の方へと導かれる。

コローがイタリアの地を訪れたのは1825年春から1828年夏まで、1834年5月から同年10月まで、1843年5月から同年8月までの三度であり、それがどれだけ彼の芸術の発展に恩寵的であったかはよく知られた事実である。初め新古典主義の作風から出発したコローに「画面を自然のままにつくることの意義を教えたのはイタリアであった」⁽²⁾。ところで彼が三度のイタリア旅行のうちナポリを訪れたのは最初の遊学時代の折りのただの一度に過ぎず、しかもかなり短期間であったらしい。1828年3月27日付でローマからフランスの友人デュヴェルネーに宛てた手紙に「五月になったらしばらくの間ナポリに行ってくださいと思っています」の文句が

みえ⁽³⁾、このときにはナポリばかりでなく周辺の各地にも足をのびた。夏の帰国を前にして、まだ訪れなかったナポリ地方をかなり急ぎ足でひとまわりしたのであろう。しかし旅の印象は深く胸に刻みこまれたようで、本図などいくつかの作品を後に生み出すことになった。

この1828年の小旅行の際、コローはナポリの城、ヴェズーヴィオ山、イスキア、アマルフィなどのスケッチの小品を数点残しているが、それらはすべて横長の構図をとり、延びひろがる海浜や火山が主題をなしている。いったいにコローの前期作品は、1830年の《シャルトル大聖堂》(ルーヴル)のような例外もあるとはいえ、風景という主題の性質から当然のように、横長の作品が多い。彼が縦長の風景画をより頻繁に描き出すのは、1845~46年にパリのサン・ニコラ・デュ・シャルドンネ聖堂に《キリストの洗礼》壁画を制作して自信を得てからのことらしい⁽⁴⁾。ついでに言えばコローとしては珍しいこの宗教画は、両側に樹木、前景中央に主題の人物を置き、ヨルダン川の光る水面が背景に向って延び、樹間の彼方に明るい空が望まれるという構成で、《ナポリの浜の思い出》など以後の多くの作品と共通し、その基本形式がここに確立されたかの感を与える。こうした構成はまたクロード・ジュレーの伝統につながるものであろう。

パリに戻ってのちコローは各地を巡っては北フランスその他の風景を多く制作することになるが、その後ナポリ地方を主題にした作品を辿ってゆくと、まず1840~42年にマントの友人

ロベールの家の一室を装飾した六面の壁画のひとつに《ナポリの田舎の思い出》(199×31.5cm ルーヴル)という異常に縦長の作品がある。また同じ時期に《ナポリの周辺》(68×108cm, 北米, スプリングフィールド美術館)を描いて1841年のサロンに出品し、翌1842年にも南イタリアのどこかと推定されているが、はっきり場所はわからない《イタリア風景》(90×135cm, アヴィニョン美術館)を描いた。またそれから20年余りのちの1863~65年には《ソレントの羊飼いの踊り》(41×61cm, ルーヴル)を制作している。以上のうち《ナポリの周辺》(図1)と《ソレントの羊飼いの踊り》(図2)は横長の画面であり、《ナポリの浜の思い出》といくつかの点で共通する。つまり両側の樹木、中央の人物、背景の明るい海や空がそれで、とりわけタンバリンなど楽器にあわせた踊りの表現が重要であろう。こうした風俗的描写は、コローの実際の体験に根ざしているかもしれない。1828年の旅行の途次、ナポリ周辺のどこかで土地の民衆のささやかな喜遊の情景に接し、それがナポリの「思い出」と強く結びついたのであろう。晩年まで音楽や舞踊を愛して止まなかったコローにとって、忘れられぬ旅の印象だったと思われる。したがってこのタンバリンや少数人物による踊りは、コローのナポリ作品の指標をなすと考えてよいであろう。このように異国風俗を好む趣味はまた、当時のロマン趣味とも照応していた。19世紀の前半、ロマン主義によって生み出されたエクソティスムへの好奇心は、レオポール・ロベールやジャン・シュネッツなど古典派に属



図1 《ナポリの周辺》

する画家をも刺戟して、南イタリアの農民のピトレスクな風俗やら、カラブリアの密輸入人、山賊などを描かせていたからである⁽⁵⁾。

さて以上3点のナポリ旅行と関係のある作品を構図論的に比較してみると、これらからだけでもカラー芸術の展開のさまがかなり良く把握できそうである。筆者はスプリングフィールド美術館とルーヴルの作品を実見していないので複製図版によって判断するよりないのだが、《ナポリの周辺》(図1)は1841年のサロン出品作のせいもあってかまだ前期の古典主義的性格を留め、前、中、後景が明確に分けられると共に有機的に関連づけられ、それに準じて明暗も緻密に配分され、ロマンティックな主題とはいえ、はっきりした秩序と構成の意志をのぞかせている。だがそれだけに描写は説明的でもあった。背景は、奥行きよりも横への拡がり重点が置かれているように見える。これに対して《ソレントの羊飼いの踊り》(図2)は、前者をそのまま左右逆にしたような構成をとり、画面の縦横の

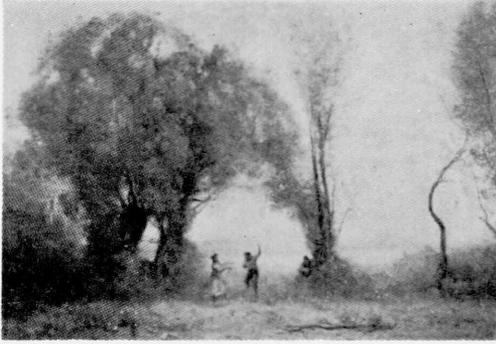


図2 《ソレントの羊飼いの踊り》

比例が少し変わったためか、ここでは奥行きと拡がりが均衡を保っているといえよう。踊る男女も樹木も距離も、60年代の作品らしくすべてはニュアンスに融けこんで、それだけ「思い出」の遙けきとおぼろさを帯びてくる。そして《ナポリの浜の思い出》(原色版)になると、まず画面が縦長に変わってずっと大きさを増すが、細部描写が省略されていっそう全体的な把握が求められ、こんどは高さとお行が均衡を保って、われわれは見上げる快感と見遙かす快感を同時に味わうことができる。筆触は自在に伸び、きわめて柔らかであるが、恣意にも柔弱さにも墮することはない。つまりやや典型的であれ、女たちの衣服の紫系統の色彩の配合など含めて、ここには晩年のスタイルの特質が示されているのである。ただ樹木は、当時コローが北フランスを題材にした他の作品のそれと種類、形状ともに共通していて、ナポリ近傍の樹木とは思われない(この木は事実南方系より北方系のものであるらしく、筆者個人の経験でも南イタリア

では傘松を別とすればこの種の巨樹は少ないのである)。おそらくコローはニュアンスに富む故国の樹木を借りて、40余年前の曾遊の地の「思い出」を描いたのであろう。

本図をロボオが1870~72年の作としているのは、何か実証的な根拠に基くのか、様式批判から得た結論か、不明である。ちなみにいえばロボオがああ浩瀚な総目録の作製を志したのは1872年のことであった(刊行は死後の1905年、モロー・ネラトンによってなされた)。彼はコローのアトリエに出入りして山と積まれた作品を点検し、画家から直接に種々の教示も得た。しかし1876~78年ころポヴォヴェーで売立てに出される以前に本図がコローのアトリエに置かれていたか、ロボオがそこで実見する機会があったかどうかは知ることができない。

コロー作品で銀灰調が画面を大きく支配して、かつてのコントラストがニュアンスに、結晶的フォルムが水蒸気のけむる雰囲気、観察が夢想に席を譲るのは二月革命以後、とりわけ1860年代からである。この銀灰調が「コローに名声をもたらし、彼につづく二世代の繊細な魂の持主たちを感動させた」⁽⁶⁾。だが同時に彼の作風手法がともすれば千篇一律の状態を保つようになり、年記、サロン出品などの外的証拠でもないと制作年を推定することが困難となってくる。しかも同じ主題がしばしば繰返され、当時からこれに対しては「様式も手法も永遠な繰返しである……これは凋落のしるしではなからうか」(1872年『両世界評論』)というような批判が呈せられていた⁽⁷⁾。またその夢想的表現に対して

例えば1859年のカスタニャリの批評は「彼の創意には何らの真実なく、色調や形態に何らの多様性がない。構図は単調でつくりものめいており、デッサンは贗物で永劫にだらけ切っている」と酷烈であり⁽⁸⁾、この罵声に対してザカリー・アストリュクがジョルジョーネやモーツァルトを引合いに出して弁護してくれたという。そしてコロー芸術のこの夢想的側面を重視し、これを時代の趣味と関連づければ、次のような観察も可能であろう（事実、時の皇帝ナポレオン三世は妃ウージェニーのためこの種の作品をいくつか買上げていた）。「彼のアルカディア風牧歌や哀調を帯びた田園詩は、クロードやワトー作品の情緒的な魅力である。それらはまたクールベの自然主義を敵視する当代の皮相的趣味を喜ばせ、第二帝政の特質をなすロココの復活と呼応している。カルポーの芸術もまたそうであった」⁽⁹⁾。

コローとリアリズムとの関係は別個の独立した論文の主題をなすべきものだが、いま挙げた評言やリアリズムの擁護者カスタニャリの度重なる批判にもかかわらず、彼がリアリズムの敵対者ではなく、むしろ先駆者の立場にあったことは指摘しておかなければならない。確かにコローはクールベのように貧民、労働者などの生活を主題に選ばなかったし、時流の芸術にアンティテーゼを投ずるボレミックな性格から遠い人ではあったが、少くとも初期作品において、また後年のいくつかの人物画において、当代の何人も及ばぬほどの直截な対象の把握に成功していた。自然をありのままにみつめる眼こそ芸

術の根本であるという信念のもと、彼は「自己の感覚に誠実に敬虔に従うなら、あとのことは〈神さま〉がやって下さると信じて疑わなかった」⁽¹⁰⁾のである。

コローは晩年までつねに「どんな場所でもどんなものでも、その第一印象に従おう」と願い、たえず旅行しては親密な心打つ風景を求めた。たとえば本図を描いたと目される1871年には、普仏戦争による祖国防衛のため多額の金を寄附したりあれこれ奔走しながらも、他方でドゥエー、ワニョンヴィル、サン・ル・ノーブル、アルルー、メリー・シュル・セヌス、エクアンそしてルーアンをめぐる歩いている。名作《ドゥエーの鐘塔》（ルーヴル）もこのときの制作になり、ドゥエーで彼は塔のよく見える部屋を借りて20回も通い、午後2時から6時まで窓辺にイーゼルを立てて、これを仕上げたのであった。ロボオの総目録では1870年から胃ガンで死んだ1875年2月までにつくった作品が、習作を含めて約400点を数える。70歳を疾うに越し、痛風を病んでしばしば仕事の中断を余儀なくされたにしては、相当の精進といわなければならない。1872年8月21日の手紙の一節——「元気で、まるで20歳のときのように仕事しています」。

とすればここに問題がひとつ生じるであろう。これほどコローが「第一印象」を重んじたことと、本図を含めた「思い出」のノスタルジックな表現とどのように関連するか、二つの態度はもともと相容れないのではないか、と。だがひとりの人間において二つの態度は現実に共存し

得るものであり、制作の過程でも両者が分명한わけではなく、こうした問題に関しては論理的矛盾を衝くよりも結果をもとに判断するよりほかないであろう。したがって問題はいずれに कोरो芸術の精髓を求めるとということになるが、つとにヴェントゥーリも指摘する通り、「新古典主義、ロマン主義、写実主義、印象主義と、19世紀の趣味の主要な傾向はすべて、もともと相互に対立しているにもかかわらず、協和しながら कोरोのスタイルの中に顔を出して、この折衷的画家にどうにもレッテルを貼りつけることができない」。むしろ「思い出」が必ずしも感傷に歪められると定めたものではなく、練磨された視覚と熟達した技法に支えられた場合、作者の精神を完全に表現するに至るだろう。これを納得の上で、筆者としては「思い出」よりも「物」との対話が基盤をなしている作品、つまり《ドゥエーの鐘塔》に代表される作品系列に कोरो芸術の最上の表現を、また19世紀絵画史に貢献した彼の芸術の最上の部分を認めたい。

最後に कोरोと印象派との関係について——これもやはり独立した主題をなすべきものゆえ、ここでは二、三の事例を暗示的に挙げるに留めよう。1864年、カミーユ・ピサロはサロンに出品するに当たって自分を「A・メルビーと कोरोの弟子」と説明した。1870年クロード・モネがロンドンでデュラン・リュエルに紹介されて絵を見せたとき、この大画商は無名の青年画家を कोरोの一派と理解した。そして当時すでにテオドール・デュレは कोरो、クールベ、マ

ネをもって印象派に影響を与えた画家と記していたのである。

註

- (1) A. Robaut et E. Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot, Catalogue raisonné et illustré*, 5 vols. Paris 1965
- (2) G. Bazin, *Corot*, Paris 1951, p. 33
- (3) P. Courthion et P. Cailler, *Corot raconté par lui-même et par ses amis*, Vézenaz-Genève 1946, Vol. I, p. 41
- (4) F. Fosca, *Corot*, Paris 1958, p. 29
- (5) Fosca, *ibid.*, p. 18
- (6) 拙訳リオネロ・ヴェントゥーリ『近代画家論』1967, p. 208
- (7) A. Coquis, *Corot et la critique contemporaine*, Paris 1959, p. 123~124
- (8) Coquis, *ibid.*, p. 89
- (9) J. Leymarie, *Corot*, Genève 1966, p. 86
- (10) 拙訳ケネス・クラーク『風景画論』1967, p.133