

ボナールの沐浴図に関する試論——ジャポニズムの視点から

平石 昌子

はじめに

ピエール・ボナール(1867-1947)は、19世紀末のパリで活動した前衛グループ「ナビ派」の結成メンバーの一人である。「日本かぶれのナビ」と綽名されるほど日本美術の影響を大きく受けたことが広く知られている。その呼称が端的に示すとおり、この画家のジャポニズムを語る時、今日でもなお暗黙のうちに了解されているのは、それが前期作品の特徴だということである。奥行きのない平面的な空間構成、屏風を思わせる縦長の構図、装飾的な輪郭線といった造形的要素は、ナビ派時代の代表作である《黄昏(クロッキーの試合)》(1892年、オルセー美術館)《フランス=シャンパーニュ》(1891年)《乳母たちの散歩、辻馬車の列》(1897年)などに顕著に見出される。同時代の美術を概観してみても、ジャポニズムという日本美術の流行の波は、世紀の変わり目を境として次第に衰微していったことはたしかなことである。しかし、このボナールに関する定説については、素朴な疑問もまた浮かんでくる。ボナールが画業の始めに出会ってとりつかれたジャポニズムは、画家自身の根幹を形成するほど本質的なものではなかったのか。成熟するとともに、あるいは流行の終焉とともに、離れていくことができる一過性のものであったのか。ボナールだけの問題にとどまらないが、そもそもジャポニズムは、広がることはあっても、深まることはないのだろうか。

昨年秋に国立新美術館で開催された「ピエール・ボナール展」に際し、イベントの一環として記念シンポジウム「ボナール、ナビ派、日本」が行われた¹。筆者はパネリストの一人として参加する機会を与えられた。同展が初期から最晩年までの生涯をたどる回顧展であることを鑑み、中後期の重要なテーマである沐浴図に焦点を当て、ボナールのジャポニズムを再考することを試みた。本稿は、その発表の内容をもとに加筆修正したものである。

1. 沐浴図とジャポニズム

沐浴する裸婦像に焦点を当て、ボナールとジャポニズムの関係について考えてみたい。ボナールは1910年前後から取り組みはじめた主題として、沐浴図即ち入浴している人物を繰り返し描くようになり、それは晩年にいたるまでつづく。回顧展において裸婦および沐浴図に一章があてられることがあり、後半生のボナールを象徴するテーマとして位置づけられている。ボナール自身がこの主題に多大な情熱を傾けていたことは明らかである。一方、沐浴図とジャポニズムの関係はそれほど自明のものではなく、その問題について語られた言説を探ることさえも容易ではない。沐浴図にはナビ派時代のようにジャポニズム的な平坦で装飾的な表現が明白に見られる訳ではなく、また言を俟たないことだが、ボナールは団扇やキモノなど日本的なモチーフの引用を初めからしていなかった画家だからである。しかし、一連の沐浴図を子細に観察していくと、特殊な視点の位置や、画面構成などが、ジャポニズムとの強い関連性を物語ることがわかる。

まず手がかりとして、ボナールの作品《化粧室 あるいは バラ色の化粧室》(図1)を『藝術の日本 Le Japon Artistique』に掲載されていた鳥居清満の《役者(女形)》(図2)と比較してみたいと思う。因み



図1 ボナール《化粧室 あるいは バラ色の化粧室》1914-21年、油彩、カンヴァス、119.5×79cm、オルセー美術館、パリ



図2 鳥居清満《役者(女形)》『藝術の日本』第25号、1890年5月

¹ ピエール・ボナール展開催記念シンポジウム「ボナール、ナビ派、日本」2018年10月21日(日) / 主催：国立新美術館、ジャポニズム学会 / 会場：国立新美術館3階講堂。

に同誌は、日本美術の流行に大きく寄与した美術商S.ピングが1888年から91年にかけて発行していた美術雑誌であり、ナビ派の画家たちが定期購読していたことが知られている²。人物だけを見た場合には、ボナールの描いたふくよかな裸体と、浮世絵の奥行きのない平坦な人物表現は殆ど似ていない。しかし人物と構図の関係に注目して再び比較すると、二つの作品の間に大きな共通点があることがわかる。浮世絵の人物は、垂直線と水平線でリズムよく形作られた部屋の前に立っている。一方、ボナールの裸婦も、同様に垂直線と水平線で形作られた室内の一隅に立っている。両者は、L字型の柱がある縦長の空間に人物が収まっているという点でよく似ている。さらに、裸婦の肘がほんの少し柱にかかっていることと、木版画の人物の帯もほんの少し柱にかかっていることに気付く。このわずかに飛び出している部分によって、それぞれの空間全体がいきいきとしたものに変化していることが感じられる。こうした造形感覚は二つの作品が同じ美学を背景としていることを証明するものではないだろうか。

冒頭に述べた通り、ボナールは、若い頃「日本かぶれのナビ」と呼ばれて日本美術にのめり込んだといわれているが、ナビ派以後の作品をジャポニズムとむすびつけて考える研究者は殆どいない。しかし、後半生においてもそれを継続していた、もしくは新たな視点からもう一度ジャポニズムをやり直したのではないかと考えられる節がなくもないのである。以下にこの仮説の検証を試みる。

寝室の裸婦

「沐浴」は、字義通りには「髪や身体を洗うこと」を表す言葉であるが、本稿においては、「沐浴図」というものを、「室内で湯あみをしている裸婦、あるいは身づくろいをしている裸婦を描いた絵」という広い意味でとらえたい。19世紀末以降、絵画においてはもはや神話上や宗教上の存在としての裸婦像は主流ではなくなっている。ボナールの作品の中にはアトリエで職業モデルにポーズをつけて描いた裸体画が存在するが、ここではそれと同じく近代的な主題として、室内で自然にくつろいでいる裸婦像(その中心に湯あみする裸婦がいる)を細分することなく、イメージの総体としてとりあげたいからである。ボナールが後半生に数多く描いた裸婦は、ある日突然沐浴する姿で現れたのではなく、寝室の裸婦として描かれたのが始まりだった。寝室の裸婦が化粧室の裸婦に移行し、最後に浴室の裸婦へと変化していったと考えられる。それらの間には連続性が存在する。したがってまず、寝室の裸体画に注目する必要がある。

オルセー美術館が所蔵する《男と女》(図3)は私小説的な内容が特徴的な作品である。一義的に限定されるものではないが、描かれている男性はボナール自身であり、女性の方はボナールの恋人で、後に正式に結婚をするマルトだとされる³。寝室での裸の男女ということで、情事の後の艶めかしい場面であろう。シャンデリアの照明が当たっているが、ほの暗い寝室の中には親密な夜の空気が満ちている。女性はベッドの上に座り、穏やかな仕種で二匹の猫とたわむれている。一方、男性はベッドから立ち上がって、女性から顔をそむけているように見える。二人の間には心理的な溝あるいは壁のようなものがあることが感じられるのではないだろうか。実際に二人の間には壁のように衝立が置かれている。折りたたまれた衝立は、まるで樹木の幹のようにそびえ、二人の人物を物理的にも心理的にも隔てる要素となっている。同時に、画面に最も近い場所に衝立が置かれていることで、この部屋の奥行きが強調されている。つまり遠近法を成立させる装置としても機能している。このように垂直の要素を導入して空間を分割する、そして遠近感を表現するという手法は、浮世絵に由来する構図法、即ちジャポニズム的な手法と考えられる。



図3 ボナール《男と女》1900年
油彩、カンヴァス、115×72.3cm
オルセー美術館、パリ

² 稲賀繁美「絵画の東方 オリエンタリズムからジャポニズムへ」名古屋大学出版会、1999年、186頁。

³ Bonnard, *The Late Paintings*, cat. exp., The Phillips Collection, Washington, D.C./Dallas Museum of Art, 1984, p. 108.

近景の樹木

わかりやすい例として、葛飾北斎の《富嶽三十六景 甲州三嶋越》(図4)がある。画面のほぼ中心を突き抜けるように杉の大木を描いた奇抜な構図である。これによって画面が二つに分割され、さらに杉の大木の背後に本来の主役である富士山が小さく遠景に見えており、両者の対比によって遠近感が表現されている。ボナールの《男と女》の寝室に描かれていた衝立の発想源には、こうした浮世絵特有の樹木を用いた構図法があったと考えてよいのではないだろうか。作品が制作された1900年は、ナビ派というグループが自然消滅的なかたちで解消していった終息期である。西洋の伝統的なパースペクティブを否定して、装飾的な画面を構築したナビ派時代の最後の時期に、ボナールが用いた典型的なジャポニスム的手法とみなし得るだろう。

浮世絵のこうした構図法とボナールの作品とのつながりを示すために、もう一つ例をあげてみたい。北斎から刺激を受けて生まれたといわれる歌川広重の《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》(図5)という作品に、同様の構図法がみられる。樹木を画面に一番近いところに大きく配し、フレームの中に収まりきれなくて飛び出しているという構図である。近景にあるものを極端に大きく描いて遠近感を強調する浮世絵の構図は、19世紀末のフランスの画家たちに大きなインパクトを与えた。広重



図5 歌川広重《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》1857年

の作品はゴッホが模写したことで有名だが、ゴーギャンの《説教の後の幻影(ヤコブと天使の闘い)》(図6)も同じくそこから影響を受けた作品の一つとされる。画中では農婦たちがいる手前の現実の空間と、天使がいる向こう側の神聖な空間を、一本の樹木が隔てている。いわば樹木が異質な二つの空間を分ける結界となっている。ボナールの《男と女》において、画中の男女の心理を明確に説明する史料は今のところ特定されていないが、不穏な空気や心理関係の断絶を感じ取ることはできる⁴。二人の人物のいる空間を垂直の樹木のように分断している中央の衝立が、結界としての機能を担っているのは明らかなことである。

晩年のボナールのアトリエの壁を、写真家ブラッサイが撮影した写真(図7)がある。ボナールは気になる作品の複製を、壁一面に貼りつけて眺める習慣をもっていたという。下段中央には先にあげたゴーギャンの《説教の後の幻影》の複製が貼られている。モネのオランジュリー美術館にある《睡蓮の間》の複製も見えるが、そこでは柳の幹が画面を垂直に分割している。上段右端に貼られた浮世絵は、歌川芳瀧の《浪花百景 寿法寺》(図8)である。やはりここでも樹木が画面を飛び出すように大きく描かれている。ボナールが後半生においても、樹木を近景に配すこうした画面構成に深い関心をもち続けていたことを証明している。

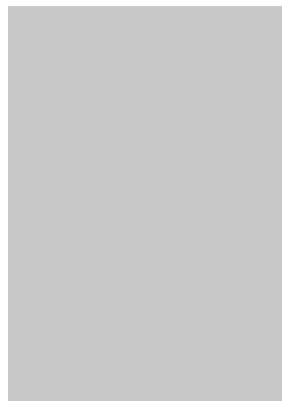


図7 ブラッサイ《ル・カネのアトリエの壁》1946年 写真



図8 歌川芳瀧《浪花百景 寿法寺》安政年間

⁴ 『オルセー美術館特別企画 ピエール・ボナール展』国立新美術館、2018年、58頁。

官能性

《男と女》のなかに、北斎《富嶽三十六景 甲州三鴛越》などに典型的に見られる近景の樹木による遠近法が用いられた可能性があることを指摘した。ボナールの裸体画については、もう一つの重要な点として、私小説的な要素、即ちボナール自身と恋人マルトとの間の非常に親密な関係や複雑な感情が織り込まれていることを心にとどめておきたい。

ボナールの描く数々の裸体画のモデルを務めたとされるマルトは謎めいたところの多い女性だった。画家は26歳の時に、パリの街角でマルト・ド・メリニーと名乗る16歳の少女と出会ったが、彼女の実際の年齢は24歳で、ボナールとは二つ違いであり、本名はマリア・ブルサンであった。ボナールがマルトの実の名前と年齢を知ったのは、出会ってから30年あまり後の1925年に二人が結婚した時だったという。ボナールの絵の中で、マルトは永遠に年をとらない神秘的な女性として描かれている。身体が弱く、治療のために、一日に何度も入浴する必要があったということで、ボナールが数多くの沐浴図を描いた理由の一つは、こうしたマルトの存在が大きかった。近年では、モデルを務めた複数の女性たちの存在についても次第に世に知られるところとなり、画家とモデルとの男女関係が注目を集めつつある⁵。ボナールにとって、沐浴図も含めた裸体画というものが、純粋な造形の問題である以前に、生々しい人間関係や自らの性の問題を表す主題であることは看過できない点である。

2. 沐浴図と幾何学性

前章で扱った《男と女》は、夜の室内を描いたものであり、ボナールが1890年代に好んだ家庭におけるランプの下の情景というアンティミズムの主題の残響を感じさせるものだった。造形的視点から分析すると、ナビ派風の二次元的な空間描写のなかに、三次元的な人物描写が入り込んできていることがわかる。背景としての室内空間は、ベッドや壁に陰影があまりなく平坦な表し方がなされていて、位置関係を合理的に把握されることを拒んでいるかのように感じさせる。つまり、全体としては絵画の平面性を重視したナビ派的な描き方である。そのため中心を真二つに区切る垂直の要素(衝立)を近景に導入して、前後の奥行きを表現する必要があった。衝立の下部は画枠からはみ出し、見る者と至近距離にあることが示されている。かたや人物の描き方はナビ派時代とは異なってきている。女性の肌は光を浴びてベッドにやや溶け込んでいるものの、男性の身体は逆光による濃い明暗で力強く肉付けされている。量感豊かな男性の人体表現は、西洋の古典的絵画の伝統につながるものである。ボナールはナビ派時代に美術学校で学んだアカデミックな絵画技法をすべて「忘れよう」とした⁶というが、一度は否定していたはずの写実表現をここで再び取り上げた結果、三次元的描写と二次元的描写のせめぎ合いが一枚の絵の中で生じていることが読み取れる。ボナールがナビ派時代を脱して新たな画境に進もうとしていることを示した作品といえるだろう⁷。この三次元と二次元の拮抗に着目し、ジャポニズムとの関わりについて考察してみたいと思う。

化粧室の裸婦

官能的な親密さを漂わせていた寝室の裸婦に代わって、1908年頃から化粧室の裸婦が描かれるようになる。《逆光の裸婦 あるいは バラの長椅子のある化粧室》(図9)は、窓から入ってくる外光が部



図9 ボナール《逆光の裸婦 あるいは バラの長椅子のある化粧室》1908年、油彩、カンヴァス、124.5×108cm、ベルギー王立美術館、ブリュッセル

5 Philippe Comar, « Marthe Nue », *Pierre Bonnard, peindre l'Arcadie*, cat. exp. Paris, Musee d'Orsay, 2015, pp. 121-128.

6 「オルセーのナビ派展」三菱一号館美術館、2017年、26頁、註23。

7 シンポジウムの討議で、ディスカッサントの高階秀爾大原美術館館長より《男と女》の男性身体の描写にみられる西洋的な古典主義の重要性について示唆していただいた。

屋中に満ち、美しい色彩と空気に浸された沐浴図である。ボナールは1908年にアルジェリアとチュニジアに旅行をして、翌年、南仏のサン＝トロベに滞在し、光の輝きと色彩に衝撃を受けたというエピソードが残っている。絵画の上でも転機が訪れている。暗闇の寝室から光に満ちた化粧室へと舞台が移り、ナビ派時代には否定していた三次元的な奥行きを強く意識した空間表現へと大きく変わっている。心の内奥にあるアンティミズム的な領域を描くことから、目の前の世界を客観的に描写することへと開眼したとあってよいだろう。これ以降、沐浴図の制作に本格的に取り組んでいくことになる。この化粧室の時代はその後、1925年頃まで17、18年間つづくことになる。重厚な寝室の闇とシルエットがなくなったかわりに、光や色彩が洪水のように室内に溢れて裸婦を包み込む。この写実的な空間表現の中で、たらいが円に近い形で描かれ、画枠でトリミングされていることが目を引く。たらいはこの野心的な作品の重要な位置を占めていることから、ナビ派時代の単なる名残ではなく、ボナールの意志的な一手であるとみるべきだろう。この異質なモチーフを通して、画家は何を表そうとしたのだろうか。

幾何学的図形

《浴盤の裸婦》(図10)は、ほぼ同様の構図で複数点の油彩画を制作していることから、この画家にとって非常に重要な意味をもつと考えられる作品である。一見すると、三次元的な奥行きをもった室内画だが、同時に、幾何学的図形あるいは平面性に対する強い関心がよみとれる。至近距離から見下ろすような高い視点をとることによって、たらいの輪郭が円形に近づいている。たらいの曲線と、奥のキャビネットの直線のコントラストが鮮やかである。幾何学的な図形、あるいは抽象的な構想にもとづいて制作された作品である。コダックの写真機を購入し、一時期撮影に熱中したボナールには、この作品によく似た写真が残っている(図11)。恋人のマルトがモデルを務めており、ポーズやモチーフなど両者には共通している点が見られる。しかし、写真と油彩作品とでは、構図に対する意識が大きく異なっている。写真の方では、前景にバスローブのような大きな布の塊が写り込んでいる。偶然写り込んだように見えるが、これはむしろ、意図的に障害になるものを手前に置いて、その後ろに本来のテーマであるマルトを配したものだだろう。近景と遠景を重ねていくことによって遠近感を出すという、ナビ派的な構図法によって写真を撮ったものである。一方、1916年に制作された油彩作品の場合は、画面をさえぎっていた障害物はなくなり、本来のテーマである裸婦が近景に描かれている。たらいがこのように完全な円弧として見えるためには、相当な至近距離から見下ろさなければならないが、ボナールは極端な俯瞰視によってたらいを入れた上で各モチーフを配置している。身近に存在するものや自然のなかにあるものの幾何学的な図形を活かしながら画面を構成していくという構図法を、意識して用いているといえる。即ち緻密に計算された画面構成であって、偶然生まれたスナップショット的な構図ではない。



図10 ボナール《浴盤の裸婦》1916年 油彩、カンヴァス、140×102cm、個人蔵



図11 ボナール《浴盤にしゃがむマルト》1908-10年 写真

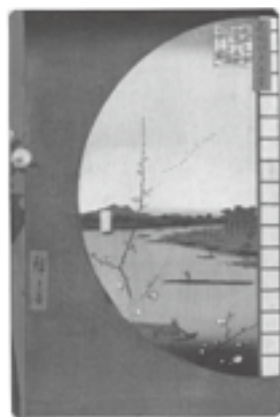


図12 歌川広重《名所江戸百景 真崎辺より水神の森内川関屋の里を見る図》1857年



図13 ポール・ゴーギャン《美しいアンジェール》1889年 油彩、カンヴァス、92×73cm、オルセー美術館、パリ

幾何学的な形を構図に活かした浮世絵として、考えられる例では歌川広重の《名所江戸百景 真崎辺より水神の森内川関屋の里を見る図》(図12)がある。半円形の窓が画中に大きく描かれ、そこから屋外の風景が見えているという趣向である。部屋の中に円窓があるという設定で、その壁を真横から眺めて画枠で切り取っている。円というデザイン的な要素を構図の骨組みとしてそのまま用いて軽妙で印象的な作品に仕上げている。この作品が西洋美術にもたらしたインパクトは大きく、ゴッダンの《美しきアンジェール》(図13)がそこから生まれたことは美術史上に広く知られている。ボナールの沐浴図に関していえば、広重の円窓は縦の二分の一円であり、沐浴図のたらいは横の二分の一円であるという相違があり、また前者から後者への直接的な因果関係は跡付けられている訳ではない。しかし、フランスの前衛画家たちが広重の円弧に魅せられた結果生みだしたいくつかの作例の一つである可能性は否定できない⁸。

たらいの意味

関連する素描(図14)を観察すると、作者ボナールがたらいに込めた意図をより明確に確認することができる。紙面全体と画枠の見当の線との関係を見ると、画家が絵の中にたらいをどのぐらいの面積でどの位置に入れるべきか、全体のコンポジションを見ながら、決定していることがわかる。紙面の下部にまだ十分な空間があるにもかかわらず、たらいを半分しか描いていない。円弧を二分の一にするという考えが最初からあったことが窺える。

円弧が二分の一でなければならない理由をひもとく手がかりもまた画面のなかにある。たらいの一重の円形だけでなく、ボナールはさらにその中に洗面器を置いて、同心円を作っているのである。たらいと洗面器を重ね、最後に画枠で二分の一に切ることによって、日本的なモチーフが一つ浮かび上がってくる。扇形である。ここに「扇形」を読み取り、ボナールの意図を日本的なものだったと推測することができる。その根拠としては、ボナール自身がナビ派時代に扇の下絵(図15)を制作していることを想起してみればよい。19世紀末にはジャポニズムの影響でフランスの画家たちの間で扇面画が流行し、ボナールも扇や屏風などの装飾的な作品を制作していた。扇には貴族的な工芸品という優美な風情が漂うのに比べて、たらいはあまりにも無骨で実用的なものだが、それこそボナールのジャポニズムが、表層的なものや情緒的なものでなく、原理的かつ構造的なものを志向していることを示しているのではないだろうか。

浴盤にしゃがむ裸婦の沐浴図をボナールは複数点制作していることを先に述べた。図10の沐浴図は、あたかも設計図のようにスティックに仕上げられたもので、その設計図面に基づいて、実際の建築を建てるように個人蔵(図16)やオルセー所蔵の沐浴図(図17)を描いたのであると思われる。後者では、たらいの厳密な幾何学性は薄められ、自然な楕円形に近づいている。視点がたらいから少し下がって、極端な

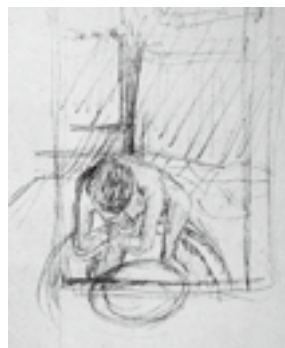


図14 《浴盤の裸婦》素描



図15 ボナール《扇の下絵：野原の兎》鉛筆による下描の上に筆と褐色インク、紙、33.6×57.5cm、オルセー美術館、パリ



図16 ボナール《浴槽の裸婦(ブルーのハーモニー)》1917年頃、油彩、カンヴァス、46×55cm、個人蔵



図17 ボナール《浴盤にしゃがむ裸婦》1918年 油彩、カンヴァス、83×73cm、オルセー美術館、パリ

8 『ジャポニズム展 19世紀西洋美術への日本の影響』国立西洋美術館、1988年、207頁。

俯瞰ではなく、斜めからの視点になったのである。そのことによって、奥の扉の下から光が差し込み、全体を美しい色彩が包んでいる。図10では、たらいの扇形を際立たせるために、裸婦の腕が折りたたまれ、女性らしさが見えないほど固く閉じられていたが、図17では、腕や脚が優美に伸び、女性らしさが強調されている。おそらくボナールは同じ主題の変奏を繰り返し試みながら、沐浴図の絵画様式を確立していったと考えられる。寝室から化粧室へと舞台が変わり、目の前の世界を写實的に描くこと、即ち三次元の表現へと目を向けたボナールだが、それは伝統的絵画への回帰ではなく、ナビ派時代に培った二次元的造形を捨て去った訳でもない。これら一連の沐浴図からは、その両者が拮抗するところに新境地を見出そうとした画家の意図が読み取れるのである。

3. 沐浴図と俯瞰視

1925年に制作された《浴槽の中の裸婦》(図18)では、たらいに代わって、浴槽というモチーフが新たに登場してくる。いくつもの矩形を組み合わせて画面を構成した端正な作品である。この沐浴図は、画面のなかに女性だけでなく男性の姿が描かれている点で、特殊な作例ではあるが、1910年代から20年代にかけてボナールが取り組んできた、化粧室の沐浴図の一つの到達点、あるいは完成形として位置づけ得る作品である。この作品を含め、同時期に描かれたいくつかの沐浴図については伝記的側面からアプローチする研究が目立つ⁹。ここではジャポニスムの観点に立って、造形的な分析を通して、この作品に込められた意味を探ってみたいと考える。



図18 ボナール《浴槽の中の裸婦》
1925年、油彩、カンヴァス、104.8×
65.4cm、テート、ロンドン

この絵を目にした時、幾何学的な構成が効果的に活かされていることを認めると同時に、女性の裸の下半身が下から上に向かって突き出していることに気づいて、衝撃を受けるのではないだろうか。一方、画面左の男性は、裸ではなくバスローブをまとい、手にパレットを持っている。おそらく画家ボナール自身の自画像であろう。頭部や半身がトリミングされ、存在していることを見過ごされそうなほど背景の描写に溶け込んでいる。再び全体を見ると、浴槽の縁が画面を縦に二分割するように、くっきりと描かれている。《男と女》(図3)における衝立のように、画中の男女を物理的そして心理的に隔てる壁として、垂直線を導入しているのだろう。このように垂直に見えるためには俯瞰する視点をとることが不可欠である。この作品を読み解くにあたって、まず主題である裸婦にみられる二つの特徴—トリミングと、倒立したポーズ—toに注目する。そして画家自身が作品の中心に据えたとと思われる特殊な視点の位置について分析してみたい。

裸体のトリミング

大胆にトリミングされた女性の裸体であるが、モチーフの切断は浮世絵などの日本美術に特徴的な手法とされている。裸婦がトリミングされて下半身だけが画中に描き込まれた例を、浮世絵に探すと、たとえば鳥居清長の《女湯》(図19)という版画がある。江戸時代の銭湯の場面で、女性の下半身が画面上部から降りてきているところが描かれており、この作品の一つのみどころとなっている。人物の下半身だけが見えるという状況は、江戸の共同浴場が、もともと蒸し風呂から始まっていた名残で、温かい蒸気が逃げないように入口の鴨居が大変低くつくられていた(当時「ざくろ口」と呼ばれた)という建築的構



図19 鳥居清長《女湯》1787年頃、ボストン美術館

⁹ 前掲註4、17頁。

造からくるものである。江戸の人々にすれば、これは風呂場の入口で、今まさに女性が入ってきたところだというごく普通の情景だったのである。浮世絵師の清長が女性の下半身が見える決定的瞬間をとらえて一枚の絵に描いたところが巧妙だといえる。浮世絵の鑑賞者は、女性の目を意識することなく、視線を心ゆくまで下半身に滞留させることができる。性的興味を巧みにかきたてる手法となっている。このように浮世絵には裸婦をトリミングした作例がある。しかし、人間が本来の向きを保っている清長の裸体と、ボナールの逆さまになっている裸体とでは、受ける衝撃が天と地ほどに違う。モチーフが一致していることにより、却って違いが際立つように思われる。トリミングという手法に加えて、人物の逆さまのポーズを表した作例との比較分析を試みる。

倒立する人物

日本の美術作品から影響を受けて生まれたフランスの作品に、アンリ=ギュスターヴ・ジョソの《波》(図20)がある。北斎の《富嶽三十六景 神奈川沖浪裏》(図21)から靈感を受けた作品とされる。大きな波の形やそこに小舟が持ち上げられている点で両者は一致している。ジョソ作の版画では北斎作品をさらに誇張して、完全にひっくり返った人物の脚だけが画面の枠でトリミングされているという奇抜な構想である。

ボナールとジョソの作品とを比較した場合、両者の共通点はいくつかあるものの、受ける印象が違い、対象とそれを見る視点との位置関係が異なっている。ジョソの人物は、実際に逆さまになっているところを描いたものである。大きな波が立って小舟がひっくり返り、人物が逆さまになっているという事実を描いている。この男性の脚は現実にもこのように倒立している訳である。一方、ボナールの方は、浴槽が床に平行に置かれているのであるから、浴槽に浸かっている女性も床に平行に横たわっているはずで、床に対して垂直に立っている訳ではない。2点の作品の違いを平たくいえば、ジョソ作品では脚の方が動いて垂直に逆立ちしている。ボナールの絵では、鑑賞者の視点が動き、上方に移動したことによって、脚が逆さまに立っているように見えるのである。両者は同じく逆さまの脚といっても、一方は対象が上下逆転したにすぎないが、他方は見ているこちらが足を掬われて、投げ倒されたような衝撃を受ける。倒立の意味が本質的に異なっているということになる。ボナールの作品の真の意図を探ろうとするならば、全く別の作品との比較を通してでなければならないということになるだろう。視点の移動が作品構想の軸となっているような絵画と比較してみる必要がある。



図20 アンリ=ギュスターヴ・ジョソ《波》(『レストナンプ・オリジナル』第6巻より)、1894年



図21 葛飾北斎《富嶽三十六景 神奈川沖浪裏》1830-33年頃

視点の移動

ドガの《たらいで湯浴みする女》(図22)は、1880年代にドガが描いた一連の裸婦連作のなかでも、はりつめたような空気に満ちた優れた作品である。裸婦を見る視点の位置を探るために、画面右側三分の一ほどの四角形の部分に注目すると、水差しとブラシが置かれているので、それがテーブルであることがわかるが、何も置かれていなければ、直立する壁のように見えるかもしれない。実際のテーブルは床に平行である訳だが、それがほぼ垂直に立って見えることで、この作品が上から見下ろされている場面であることがわかる



図22 エドガー・ドガ《たらいで湯浴みする女》1886年、パステル、厚紙、60×83cm、オルセー美術館、パリ

のである。真上からの俯瞰というのは非日常的な視点であり、西洋絵画においても、印象派の稀な作例を除いては同時代にはあまり見当たらない。極端な言い方をすると、見る者が空中に飛び上がって見下ろさないとこのような光景は見えない¹⁰。つまり、ある種の肉体的苦痛を伴うような行動をとらなければ、この視点は得られないということになる。肉体的苦痛は即ち精神的苦痛に通ずる。ドガの本作品に厳しい雰囲気や孤独感が漲っているように見えるのは、一つにはこのストイックな視点に由来すると考えられるだろう。日本美術の一つの特徴として俯瞰構図があげられるが、そこからこの作品に至るまでには相当な道のりがある。一方から他方への影響という簡単な言葉では語れない地点にきていると思われる。しかし、その存在を抜きにしては語るができない原初的な影響をドガという画家が日本から受けたこともまたたしかである。

俯瞰

ボナールの《浴槽の中の裸婦》はどうであろう。画面右側の浴槽は、床に対して直立しているように見える。ドガの作品で見たと同様に、宙に飛び上がって見るかもしくは見る人が脚立のような高いものの上で真上から見下ろすことで得られる特異な構図である。そして浴槽の縁は、画面に平行に立ちあがって、女性と男性を隔てている壁のように見える。画面は垂直な線によって中央で二分されているのだが、先に見た《男と女》に描かれた衝立と比較してみると、その性質は大きく違っている。衝立は、寝室の中で実際に立てられて男女を隔てるものであり、画面を分割するものであり、また近景と遠景を重ねることによって空間の奥行きを表現するものだった。ナビ派時代の平坦な絵画表現においてボナールが多用したジャポニスム的な構図法である。かたや浴槽の縁は、衝立のように立っているのではなく、私たちの視点が真上に動いた結果、画中に立っているように見えてくるものである。ただの浴槽にすぎないものが、特殊な視点によって、画中の男女を隔てる壁のように見えてきた訳である。(浴槽／現実／三次元)と(壁／絵画／二次元)が、俯瞰によって一つの視覚の中に統合されたのである。真上からの俯瞰という非日常的な視点は、日ごろ見慣れたはずの世界を異なる角度から見せ、私たちが見ようとしていなかった日常を貫いて、深層を直視させるといったら大仰すぎるだろうか。

むすび

ボナールの数々の沐浴図および裸体画のなかから、先鋭な造形意識が観取される作品をとりあげ、ジャポニスムとの関わりから分析を試みた。最初に、ナビ派終息期の作品にみられる垂直線の導入による奥行き表現、次いで西洋的写実主義と拮抗するような幾何学的図形による空間構成、そして俯瞰視によって二次元と三次元の統合へと至る歩みを確かめた。これらをボナールが日本美術から摂取した造形原理の応用ならびに深化と考えたい。最後に、沐浴図に対する共通の関心を通して、ボナールとドガという世代の異なる二人の画家の作品を比較分析した。

共にジャポニスムの優れた作品を残した二人の画家の間に、実際に接点はあったのだろうか。ボナールが自らの半生を一連のデッサンで表した《画家の人生》というアルバムの中に、その鍵となる一葉がある(図23)。舞台となっているのは画商ヴォラールの店の中である。モーリス・ドニによる集団肖像画《セザンヌ礼讃》(1900年、オルセー美術館)では、ヴォラールの店のなかにナビ派の画家たちが集う姿が描かれているが、ここでは印象派の画家たちが表されている。中央にいる長身の男性がヴォラール。左側でハンチング帽を



図23 ボナール《ピエール・ボナールのアルバム(画家の人生)》(部分) 1910年頃、鉛筆、インク、紙
オルセー美術館(ルーヴル美術館寄託)、パリ

¹⁰ Carol M. Armstrong, "Edgar Degas and the Representation of the Female Body", *The Female Body in Western Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1986, p. 240.

かぶって立っているのがルノワール。そのそばに座っているのがピサロである。右側で椅子に座っているのがドガで、その隣に立っているのがボナール自身だという。ボナールはドガと親子ほど年齢が違うが、ここではドガの傍らに寄り添い、二人は同じ方向を見ているようである。わずか一枚の素描であるが、ボナールがドガを尊敬し、その警咳に接して美学を吸収していたことはおそらく間違いないといっていだらう¹¹。ボナールが後半生に数多くの沐浴図を描き続けた理由の一端は、先達の画家との関係に由来するものかも知れない。本稿はあくまでも試論の域を出ず、ボナールの画業におけるジャポニズムの消長を見究めることは依然として容易ではない。しかし、ボナールが日本美術から直接受けた影響だけでなく、他の芸術家から受けた間接的な影響をも視野に入れて、その時期や深度を測り直していくことにより、この問題を究明していく手がかりが得られるのではないかというかすかな希望が見出されたように思う。

(新潟県立近代美術館 学芸課課長代理)

11 因みに円形を構図に活かした作品として第2章で言及したゴーギャンの《美しきアンジェール》(図13)はドガの旧蔵品である。ドガの没後、同作品はヴォラールを介して1927年にリュックサンプール美術館に収められた。また、第3章でとりあげた鳥居清長《女湯》(図19)もドガ旧蔵品。

本稿のもととなったシンポジウムでは、高階秀爾氏をはじめ、東京大学の三浦篤教授、昭和音楽大学の宮崎克己教授、三菱一号館美術館の杉山菜穂子学芸員から貴重な助言と示唆をいただきました。記して感謝申し上げます。