

ピエール・ボナールのアルカディアをめぐるまなざしと植物 ——1910年代の二つの「夏」作品に着目して——

五十嵐実果子

はじめに

本論文は、19世紀後半から20世紀前半に活躍したフランスの画家ピエール・ボナール(Pierre Bonnard, 1867～1947)のアルカディアをめぐるまなざしに焦点を当てる。ボナールは、画業の初期には閉ざされた空間表現と親密な主題によってアンティミストと評されたが、次第に画面は豊かな色面で覆われるようになる。その転換期は20世紀初めであるといわれ、明るい色彩表現を始めとして窓や鏡を用いた実験、神話的なモチーフの取り込みが行われた。この転換期を経て注文が増加した室内装飾画には、植物と人物が調和的に融合したアルカディアが実現されている。

この転換期における明るい光と色彩の取り込みは、単なる「眼の快楽」や「遅れてきた印象派」という評価と結びつき、「精神」や「知性」を核とするモダニズム的な発展に貢献しない画家として低評価の一因となってきた⁽¹⁾。1984年、ジャン・クレールは論考「視神経の冒険」において認知心理学的観点からその絵画の革新性を説き、以上のようなボナールのイメージを払拭する大きな功績を残した⁽²⁾。以降、視覚的知覚のプロセスがいかに内在化されているか、という観点での議論と評価が進む。

その一方で、このような議論において「眼の快楽」としての側面は等閑視されてきたといえるだろう。本論文では、この「眼の快楽」という概念に着目し、その位置づけを再考することを目指す。また「眼の快楽」の機能も踏まえてボナールの言葉、造形とこれまでの批評を紐解くことで、人物像のみならず、植物のモチーフにおいても重要な役割が付与されていることを指摘する。

1. 「知覚」にまつわる先行研究

1-1. 先行研究の整理

「知覚」にまつわる先行研究を確認する。これまでの議論を俯瞰すると次の2点に集約することができる。まずクレールの論考に代表されるような、生きた感覚を取り込もうとしたボナールの画期的な画面構成に焦点を当て、その制作原理へと還元した記述である⁽³⁾。またもう一方はイヴ・アラン・ボアの論考が特徴づけているように、作品を前にした観者の視線の動きに着目することで、その知覚の特異性、特に時間的拡張性を浮かび上がらせる議論である⁽⁴⁾。

これらの議論は、戦後アメリカの絵画へと続くモダニズムの言説へとボナールを組み込むことが主眼であり、モダニズムと相容れない「装飾」の概念をはらむ室内装飾画における考察は手薄になってきた。本論文は、この室内装飾画を考察の対象とする。

1-2. 本論における研究フレーム

先行研究のような視覚的知覚と関連づけてボナール作品を読み解くアプローチにおいて、ボナール絵画の核心を表すことばとして度々考察されてきたのが、日記に記された「突然部屋に入ったとき目に飛び込んでくるもの」⁽⁵⁾の絵画化という言葉である。

この言葉を、クレールは文化的慣習によってもたらされる知覚の修正が課される前の生きたイメージの絵画化を目指すものとして理解した⁽⁶⁾。一方でジョン・エルダーフィールドは、そのような視覚の総体を前注意的に捉えることは不可能であるとし、むしろ固視とサッケードという眼球運動、なかでもその遅延と連続を表象しているのだと述べた⁽⁷⁾。たとえば、エルダーフィールドは、《庭を臨むダイニングルーム》(1930-31年、ニューヨーク近代美術館)で左端に表された女性は、通常目が識別しにくい短波長のモーヴ色の領域に隠されているのだと述べる。絵画の一瞥、いわば「突然部屋に入ったとき」にはいまだ識別されない女性の存在は、連続的な眼球運動によって発見される。このことにより観者にとっての「視覚的知覚の遅延と連続」⁽⁸⁾が表されているのである。

「視覚的知覚の遅延と連続の表象」とは、イメージ内のオブジェの認識を遅らせる

ことによって、我々観者が眼球運動を継続させるような効果をいうのだと捉えることができる。観者への作用として読み取ったエルダーフィールドの見解は、「眼の快樂」というこれまで蚊帳の外にあった領域に対して説明を加えることも可能にすると考えられる。よって本論文では、視覚的知覚に着目してボナール作品を読みとることの根底にあるその革新性について、この「視覚的知覚の遅延と連続」というエルダーフィールドの解釈に立脚して議論を進めたい。

2. 受容分析 - 《夏》

本章では、《夏》(1917年、マルグリット & エメ・マング財団美術館)を対象として、「眼の快樂」の概念がいかに関形成されたのか、またそれがいかに選択的な取り扱いを受けてきたのかを確認する。《夏》はスイスの富豪、アーサー、ヘディ・ハーンローザ夫妻の邸宅を飾るために制作されたものである。

画面中心部、日の当たる谷間で裸の女性二人が寝そべっている。その二人を囲うように左右には大きな樹木が立ち、その木陰で現代風の人々がくつろぎ、遠景には森が広がる。

2-1. 《夏》の批評とタピスリーの美学

《夏》は1917年10月25日から11月3日まで、ベルネームジュヌ画廊にていくつかのタブローと他2つの装飾画とともに展示されており、雑誌や新聞に批評記事が投稿されている。有名な批評家ルイ・ヴォークセル(Louis Vauxcelles, 1870～1943)は、「魅力的な自由」「色彩画家と詩人の絶妙な気まぐれ」⁽⁹⁾とほめたたえ、「L' Imagier」と署名したアドルフ・タラバン(Adolphe Tabarant, 1863～1950)も「無限に感受性豊か」「深い人間性」⁽¹⁰⁾と称賛する。一方オランダ美術研究者クロティルド・ミスム(Clotilde Brière-Misme, 1889～1970)は「形態を意図的に不明確にしている」⁽¹¹⁾と述べ、キュビズムの画家ロジェ・ビシエール(Roger Bissière, 1886～1964)の批評と同様に⁽¹²⁾、形態や構図の不明確さに対し批判的であった。

以上のように読み取られた性質は、美術批評家であり美術史家であったシャルル・

ブラン (Charles Blanc, 1813～1882) が『装飾芸術の文法』の「タピスリー」において主張した、室内装飾の理想的な性格を連想させる。ブランは次のように述べる。

もし詩人の幻想や典型的な人物、夢のような色彩がふさわしく用いられる場所があるとすれば、それはまさにこの織られた壁、すなわちタピスリーに他ならない。そこでは、視線を休ませ、想像を掻き立て、精神に疲労を強いることなく、モチーフの曖昧さと輪郭の不確かさによって、観る者の心を魅了するのである。(13)

私的な室内空間を飾る美術品には、精神を休ませる役割が求められている。その効果を発揮するために、まず様式的には、群像や規則的なモチーフによる「壁を埋め尽くす構成」や、「高い水平線による空の排除」によって平面性が強調される必要がある(14)。また、「モチーフの曖昧さ」と「輪郭の不確かさ」が、明確な物語を持たない「主題の曖昧さ」へと繋がり、結果として「想像を掻き立て」るような効果が得られるのである(15)。このような形態的特徴とそこから導かれる効果は、まさに《夏》を読み解いた当時の批評と一致しているといえないだろうか。

ただし、ここで踏まえる必要があるのは、ブランの述べた室内装飾の美学がいわゆる「大芸術」とは異なるものとして体系化された概念であったと考えられることである。ブランは1867年に執筆した『デッサン芸術の文法』において、芸術とは心の安らぎなのではなく、もっと真剣で崇高なものであると述べている(16)。また当時大きな影響力を持ったウジェーヌ・ヴェロンは『美学』において、装飾芸術を表現芸術と対置する形で、視覚の快楽を探求することから生まれる観念や感情の必要のない芸術であると定義している(17)。

ブランやヴェロンのような装飾芸術の理解は、当時の社会的状況と大きく関連している。すでに知られているように、1851年のロンドン万博でイギリスの産業芸術の発展を目の当たりにしたフランス国家は、自国の産業技術の発展と価値の押上を図る政策を打ち出す。美術行政の変革の動きが多く、芸術家・批評家を巻き込んだものとして発展することとなり、この大きな社会的運動のなかで応用芸術の概念自体が改めて整理されることとなったのである。

ボナールを含むナビ派の活動自体も、ヴェルカーデの「絵画はない、装飾だけがあるのだ」⁽¹⁸⁾ という叫びに象徴されるように、応用芸術の価値の引き上げを目指したものであった。ボナールは実際に屏風や家具を製作しており、エドゥアール・ヴュイヤール (Édouard Vuillard, 1868～1940) らはタピスリーに関連した制作に打ち込んでいる。ナビ派の探求が、これまで世紀末の象徴主義的な文脈によって内面性の発露として理解されてきたように、ここでの問題意識が単なる「眼の快楽」にはとどまらないものであったことはいうまでもないが、その一方で、室内装飾それ自体の性質や与えられる効果は一つの関心事ではありえただろう。

ブランやヴェロンらの整理は、以上のような動きの中で旧来の大芸術と応用芸術との概念的枠組みが改めて見直されることにより、体系化されたものと捉えられる。彼らは応用芸術の芸術としての正当性を打ち出そうとしながら、逆にそこに見出されてきた感覚や快楽という性格を露呈させてしまったのである。

このような室内を飾る応用芸術の性格は、テオドール・デュレが1911年のサロン・ドートヌヌのカタログ序文において「過去半世紀の間に根源的な変化が達成された。芸術は広範囲なものとなり、一般化したのである。」⁽¹⁹⁾ と記しているように、20世紀前半には一般的な理解として定着していた。

2-2. 「眼の快楽」とボナール作品

以上のように、産業芸術の振興運動を契機として、室内装飾に内在する眼を喜ばせるものという効果が改めて浮き彫りにされ、共通認識として確立されていった。室内装飾画として制作された《夏》に見られた読み取りには、以上のようなイデオロギーが内在化しているものと考えられることができるだろう。ボナール作品のこのような「眼の喜び」という読み取りは、《夏》におけるものにとどまらない。むしろこのような評価は定着していくのである。

近年、この単なる「眼の快楽」としての評価は、ボナールを絵画の発展の外にあるものとして位置づけ、その芸術的貢献を矮小化するようなものであったことが指摘されている⁽²⁰⁾。先述した「知覚」的なアプローチは、このようなボナール像を塗り替え、モダニズムの画家像に組み込むための試みの一つであった。そしてこの枠組みに

においては、視覚的な快楽という読み取りは等閑視されてきた。

一方で、ボナールを低評価に貶める批評的な口実を与えてきたといわれる視覚的快楽を押し出した議論を詳細に読み解くと、「知覚」に関する議論との差異は曖昧化する。詩人・画家のトリスタン・クリングソー (Tristan Klingsor, 1874～1966) は1921年、『芸術愛好 (L'Amour de l'art)』誌において、ボナールを「魅力的な装飾家」⁽²¹⁾であると述べ、視覚的な美を賛美する。だがその冒頭における「緑と紫の、絹のようで、しなやかで、反射が変化する羽ばたきのようにふさふさした、この特異で驚かされるもの何だろう。それはピエール・ボナールの樹木だ。」⁽²²⁾という記述は、第1章で取り上げた「視覚的知覚の遅延と連続」というフレームを通して、「眩暈の感覚」⁽²³⁾というボアの知覚と共鳴している。つまり、モチーフの曖昧さ・色彩の豊かさが、絵画の知覚の初期段階において視覚への直接的な快楽として把握されうると同時に、モチーフの認識の遅延をもたらすのである。いずれの記述も、絵画の一瞥における知覚を描写したものといえるだろう。

ここで、一瞥の知覚における眩暈の感覚は、イメージを解釈しようとする者の特権である。「眼の快楽」は、より初期の知覚においてもたらされるのに対し、眩暈を覚える者は連続的な眼球運動によってモチーフを発見することで「悦び」が見出される。《夏》は、タピスリーのようにぼんやりと眺め、視覚的な快楽を享受することも可能な一方で、視線を動かし続けることでさらなる発見をもたらすことへも開かれている。

2-3. 「眼の快楽」と群葉

さらに重要なのは、《夏》の読み取りにおける植物の役割である。画面の大部分を樹木の群葉が占めるイメージは、タピスリーにおける葉むら模様を表す「青草模様 (Verdure)」を連想させている。

18世紀の美術批評家ロジェ・ド・ピール (Roger de Piles, 1635～1709) は、見ることが分断され反省が介入しないよう「一目で」目に入ってくるような「全体性」の中で「眼の快楽」を求め⁽²⁴⁾、中でも樹木の果たす装飾的な効果について指摘した⁽²⁵⁾。またイメージの考察に知覚心理学の成果を取り込んだエルンスト・ゴンブリッチ (Ernst

H. Gombrich, 1909-2001) は、装飾を「モチーフの一つ一つを凝視しない」ものであると述べている⁽²⁶⁾。

《夏》における群葉も、ド・ピールやゴンブリッチが述べた装飾の種類に属しているといえるだろう。群葉は、《夏》の画面を大きく占めることで、観者にとっての一瞥の知覚に大きな印象を与えながら、視線はそこに留まらない。群葉の「眼に快楽」を与える効果が、イメージの認識の「遅延」をもたらすものとして、重要な役割を果たしているのである。

以上、本章では、これまでボナール作品において指摘されてきた単なる「眼の快楽」という解釈が室内装飾という作品自体の性格に紐づく批評言語であり、画家の評価のアプローチにおいては恣意的で選択的な取り扱いがなされた領域であったことを確認した。その性格は、ボナール作品の時間的拡張性における出発点として機能している。

3. 制作原理 - 《夏、ダンス》

観者の知覚に大きな印象を与えるような樹木の表象は《夏》以外にも見ることができる。また、そのような作品における人物像は同系色の地に埋没している。筆者は修士論文において色彩の数値的な分析を行い実際に樹木の明度が高いこと、人物の地とのコントラストが弱められていることを確認している⁽²⁷⁾。本章では、素描という構想の段階における探求を参照することで、ボナールの制作原理を浮かび上げたい。

考察の対象とするのは、1912年に描かれた《夏、ダンス》(プーシキン美術館)という作品である。グラスのヴィラからの眺めを描いた本作は、見晴らしの良い丘の上で子どもたちが舞い踊り、動物たちとくつろぐ穏やかな田園の情景が、アルカディアを連想させている。

3-1. 素描と完成作の比較

《夏、ダンス》の構想として描かれたと考えられる《夏に向けての習作》(1910年頃、オルセー美術館)、《おそらく夏に向けた習作》(1910年頃、オルセー美術館)、《夏に向けたスケッチ》(1910年頃、ルーブル美術館)といった素描作品を、人物像・植物モチーフ

フに焦点を当て完成作と比較する。

まず人物像を確認すると、例えば完成作において画面左側に座っている老年の男性は、向きや視点の変更されながらも各素描において引き継がれていることが確認できる。人物像のデッサンにおいては、フォルムの探求が関心の中心にあったといえるであろう。一方、植物の素描と完成作とを見比べると、あくまでその形よりも、画面全体の位置関係、画面に与える効果など構図への探求に焦点が当てられていることが確認できる。つまり、完成作において曖昧化されているほとんどの人物たちは、デッサンの段階では明確な輪郭線を有している一方で、完成作において際立つ色彩を有する植物の領域は、デッサンにおいてはあくまで纏まりにとどまっていたのである。

3-2. ボナールの言葉

彩色において曖昧にされた人物と浮かび上がる植物との関係を読み解く手がかりは、ボナールの言葉にある。

主な主題は表面であり、それは独自の色と法則を持ち、オブジェの上に存在している⁽²⁸⁾

表面を構成する「独自の色と法則」とは、オールオーバーを達成する手法であり⁽²⁹⁾、装飾と言い換えることもできるだろう。しかしボナールの絵画はそこにとどまらない。土台を構成するオブジェが次第に浮かび上がる。すなわち、ポートロックが指摘したようにオブジェが次第に重要性を帯びるのである⁽³⁰⁾。

見方を変えれば、観者の視線を無意識的に捉え知覚そのものを支配してしまう人物像の上に「独自の色と法則」が乗せられることによって、単なるオールオーバーでは実現されえない知覚の連続が創出されているといえるだろう。

3-3. まとめ

以上、ボナールの構想とボナール自身の言葉を踏まえ本章をまとめたい。前章と同様に、《夏、ダンス》においても画面中央右の色とりどりの植物群は高い誘目度を有

し観者に大きな印象を与えている。植物群は、主題である「独自の色と法則」の核心を担っているといえるだろう。一方で、これらの群葉は観者の視線を掴まない。視線は、踊る少女たちやパイプを燻らせる男性といった人物像へと渡り歩いていく。

連続的なまなざしの達成には、植物モチーフによって自由な色彩が展開される表面と同時に、ベースに存在するかたちが大きなかなめとなっている。両者は、両輪として機能しているのである。

結び

本論文を通して、ボナール作品の単なる「眼の快樂」という批評言語は、「独自の色と法則」という主題に由来したものであり、「突然部屋に入った瞬間」に知覚されるものであることを確認した。この知覚は、視線を絵画に長く留めるうえで重要な意義を有していた。素描という構想段階の考察を踏まえれば、この時間性をコントロールするような表象は、ボナールの周到な探求と研究によって達成されたものであったといえだろう。

註

- (1) Watkins, Nicholas, “The Genesis of a Decorative Aesthetic” , Gloria Groom, ed., *Beyond the Easel: Bonnard, Vuillard, and Roussel 1890–1930*, cat.exh., The Art Institute of Chicago, New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 1–28.
- (2) Clair, Jean, “Les Aventures du nerf optique” , Newman, Sasha M., ed., *Bonnard*, cat.exh., Centre Georges Pompidou, The Phillips Collection, Dallas Museum of Art, 1984, pp. 29–50.
- (3) Clair, Jean, *op.cit.*, pp. 29–50,
Elderfield, John, “Seeing Bonnard” , Sarah Whitfield and John Elderfield, eds., *Bonnard*, cat. exh., Tate Gallery, London, The Museum of Modern Art, New York, 1998, pp. 33–52, 等 .
- (4) Roque, Georges, “La surface, sa couleur et ses ‘lois’” , Suzanne Pagé, ed., *Pierre Bonnard: L’Oeuvre d’art, un arrêt du temps*, cat.exh., Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2006, pp. 73–83.
Bois, Yve-Alain, “La ‘passivité’ de Bonnard” , *Ibid.*, pp. 51–63, 等 .

- (5) Arland, Marcel and Jean Leymarie, *Bonnard dans sa lumière*, cat.exh., Fondation Maeght, St-Paul-de-Vence, 1975, p. 21.
- (6) Clair, Jean, *op.cit.*, 1984, pp. 29–50.
- (7) Elderfield, John, *op.cit.*, 1998, pp. 33–52.
なお、「遅延と連続」という表現はジュリアン・ベルが最初に用いたものである。
Bell, Julian, *Bonnard*, London, 1994, p. 17.
- (8) *Ibid.*
- (9) Vauxcelles, Louis, “Expositions” , *Le Carnet de la semaine: gazette illustrée, littéraire, politique, économique et satirique*, 04 novembre 1917, p. 7.
- (10) L’Imagier, “Notes sur l’art” , *L’Œuvre*, 06 novembre 1917, p. 3.
- (11) Clotilde Brière-Misme, “Petites Expositions” , *La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux-arts*, no. 4, 01 octobre 1917, pp. 58–60.
- (12) Bissière, Roger, “Notes d’art” , *L’Action*, 6 novembre 1917, p. 7.
- (13) Blanc, Charles, *Grammaire des arts décoratifs*, Paris, Cariatide, 1882, pp. 86–119.
- (14) *Ibid.*
- (15) *Ibid.*
- (16) Blanc, Charles, *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture, jardins*, Paris, J. Renouard, 1886, pp. 12–16.
- (17) Véron, Eugène, *L’Esthétique*, Paris, Reinwald, 1878, pp. 130–152.
- (18) Verkade, Dom Willibrood, *Le Tourment de Dieu*, Paris, 1926, p. 94.
- (19) Duret, Théodore, *Salon d’automne, Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin*, Paris, Kugelmann, 1911, pp. 47–56.
- (20) Watkins, Nicholas, *op.cit.*, pp. 1–28, 等
- (21) Klingsor, Tristan, “Pierre Bonnard” , *L’Amour de l’art: revue mensuelle*, Paris, Librairie de France, février 1921, pp. 241–246.
- (22) *Ibid.*
- (23) Bois, Yve-Alain, *op.cit.*, p. 53.
- (24) 島本 淳「ロジェ・ド・ピールと十八世紀の美術批評」『美学』、1987年、p. 21.
- (25) De Piles, Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris, Didot, 1708, p. 185.
村山雄紀「人物と樹木——ロジェ・ド・ピールの風景画論の意義」『美学』、2025年、pp. 49–60.
- (26) エルンスト・H・ゴンブリッチ著、白石和也訳『装飾芸術論』、岩崎美術社、1989年、pp.

185-199.

- (27) 五十嵐実果子『ピエール・ボナールのアルカディアをめぐるまなざし—1910年代に制作された装飾画を中心に』、京都芸術大学大学院、2023年、未発表
- (28) Lévêque, Alain et al., *Observations sur la peinture de Pierre Bonnard*, Strasbourg, L'Atelier Contemporain, 2015, pp. 13-15.
- (29) Roque, Georges, *op.cit.*, pp. 73-83.
- (30) Portlock, Jonathan, “Beauty captured in an ‘instant’ : Pierre Bonnard's transformation of the everyday” , *Edinburgh*, Edinburgh University Press, 2020, pp. 119-120.