

絵画の写実性についての一考察 ：バルビゾン派作品群の検討から

古 川 まゆみ

キーワード：写実絵画 バルビゾン派 歴史人類学 あるがまま 油彩画

はじめに

本稿の目的は、19世紀写実絵画の代表とも言えるバルビゾン派の油彩画作品群の検討である。あわせてこれらを時代の記録として用いることの可能性についても考えてみたい。

人類学が過去の社会を調査対象にする際、いわゆる歴史人類学研究¹⁾においては、古文書、文学作品、古写真、考古学上の発掘品など、当該社会に残されたあらゆるものが材料として挙げられるが、絵画もこれに加えることができよう。フランスの歴史学者、マルク・ブロック（Marc Bloch 1888-1944）は、第一次世界大戦後、「新しい歴史学」²⁾を提唱した際、隣接諸科学の方法論を歴史学に援用することの有益性を

強く主張していたが、絵画についても新しい歴史学の有力な材料の一つと考えていた³⁾。

筆者の研究関心の一つ、「クリスマス」についてもしばしば引き合いに出される絵画がある。17世紀オランダの画家、ヤン・ステーン（Jan Havicksz Steen 1626頃-1679）の描いた「聖ニコラウス祭」（1660年頃）（挿図1.）がそれだが、この絵は人類学者やクリスマス研究家によってたびたび言及されてきた⁴⁾。聖ニコラウス祭とはクリスマス関連行事の一つで、12月5日の晩、1年間良い子にしていた子どもたちに聖ニコラウスからプレゼントが届くというものである。ヤン・ステーンの絵画には、人形のプレゼントをもらって嬉しそうに抱きしめている女の子、期待に反して不本意なものをもらったのか、泣きべそ顔の男の子、子どもたちを見守るべく居間に集まってきた沢山の大人達などが生き生きと描かれ、17世紀オランダの一家族におけるその晩の悲喜こもごもが数百年の時を超えて伝わってくる。

絵画がこのような過去のひとこまを今日に伝える有力な手段であることは否めないが、歴史人類学の研究にこれまで積極的に用いられてきたかについては疑問である⁵⁾。その理由の一つには、ヤン・ステーンの場合もそうだが、ヨーロッパの名だたる美術館に展示され、美術史上のジャンル⁶⁾の中にしっかりと分類された西洋絵画は、何



（挿図1）

よりも「芸術作品」であり、その美を堪能することが長い間、人と絵画との関係において自明の了解事項であったことが挙げられよう。絵画が上記のように一つの慣習（聖ニコラウス祭）を視覚的に説明するために使用されたことは確かにあるにしても、他の材料（例えば、文学作品⁷⁾など）と比較すると歴史人類学研究における使用頻度は少なかったと筆者は見ている。あるシンポジウム⁸⁾で、人類学は西洋美術史の領域にあまり入ってこなかったという話を聞いたが、まさに同感である。西洋絵画は美学や哲学の領域で論じられるもので、他の学問分野に寄与する一材料という位置づけをヨーロッパの美の殿堂の作品群に与えることは難しかったのかもしれない。

しかし筆者が人類学の研究対象にヨーロッパを選択した背景には、まさしくこの芸術作品である絵画に強くひかれた事実があった。初めてヨーロッパに留学した数十年前、アムステルダム国立美術館で、ヘンドリック・アーフェルカンプ（Hendrick Avercamp 1585-1634）の「スケーターのいる冬景色」（1618）（挿図2.）を目にした時の驚きは忘れられない。凍結した1本の運河の上に何十人あるいは100人を超えるかと思われる群衆がひしめきあっている。彼らは一見、豆粒のようにしか見えないが、顔を近づけると一人一人のしぐさがはっきりと見て取れた。アイスホッケーに興じる者、仲良く手を取り合ってすべっていく若い男女、片隅にかたまひそひそ話をしている男達など、絵画の中に描かれた400



（挿図2）

年も前の一村落で展開されている人間模様に興味され、それ以来、「美術館」はヨーロッパの過去を知る上での重要なフィールドとなった。

本稿は、これまでの美術館におけるフィールドワークの中から「写實的」と言われる油彩画の作品群をバルビゾン派を例に取り上げ、検討するものである。あわせてそれらを歴史人類学の考察対象、すなわち時代を語る一記録として用いるためにはどのようなことに留意すべきかについても考えてみたい。

1. 写實的絵画 ：17世紀オランダと19世紀フランス

最初に写實的と言われる絵画について簡単に述べてみたい。

美術史上、写實的と呼ばれる絵画としては、レンブラント（Rembrandt Harmensz van Rijn 1606-1669）、フェルメール（Johannes Vermeer van Delft 1632-1675）、そして上述のステーンやアーフェルカンプなどを輩出した17世紀「黄金時代」⁹⁾のオランダ絵画と、クールベ（Gustave Courbet 1819-1877）、ドーミエ（Honoré Daumier 1808-1879）、そして本稿の主題であるバルビゾン派（L'école de Barbizon）などに代表される19世紀のフランス絵画を挙げることができる。前者は、長期にわたるスペインとの戦い¹⁰⁾から独立を勝ち取った歴史的な大転換期に生まれ、後者もフランス革命によるナポレオンの登場と失脚、その後の王制、革命、共和制と続いた一連の政変期¹¹⁾に呼応している。両者に共通していることは、新興市民層が新たな絵の買い手となったこと、絵画の主題が従来のキリスト教関連や古典古代（古代ギリシア・ローマ時代）の神話や歴史的できごとから、同時代を生きる人間達、目の前の実景の中から取られるようになったことである。

しかしながら17世紀のオランダ絵画につ

いては、寓意や象徴が多数含まれ、素材も同時代から選ばれてはいるものの、「現実のスナップ写真的な記録ではない」[高橋・鈴木 2004 (1990) : 108] ことが近年明らかになってきた。先に挙げた「聖ニコラウス祭」(ステーン) についても、「よい子でなければプレゼントはもらえない」ことを教訓的に伝える意図がこめられ [Haak 1966 : 69 ; メイエール 1990 : 63]、アーフェルキャンプの「スケーターのいる冬景色」に描かれた数えきれないほどの人物像も、彼の同様の作品¹²⁾と同じく、別々にスケッチしたものを「パズルを組むようにして水上に配置した」[寺門 2000 : 70] と理解することが可能である。このほか概してステーンの絵画は大衆に人気のあった演劇、詩、物語の一場面をもとにした [シュッツ監 2004 : 134, 173 ; ポラック 2011 : 98]、アーフェルキャンプの冬景色も当時広く流布していたフランドル地方(現在のベルギーにほぼ相当)の版画に基づいている [寺門 2000 : 70] など、17世紀のオランダ絵画は「目の前にあるものを実物そっくりに描く」という意味での写実性を必ずしも備えたものではなかった。

これに対して19世紀のフランス絵画は、見たままをそのまま描いたと言われ、上述のクールベ、ドーミエ、バルビゾン派の

三者は「現実の目に見える世界をありのままに描こうとする写実主義」[早坂 2004 (1996) : 72] の代表とみなされている。彼らは、二月革命(1848)によって成立した第二共和制下のサロン(1850-51)¹³⁾で作品を発表し、大反響を呼びおこした。バルビゾン派の代表の一人、ミレー(Jean-François Millet 1814-1875)は「種をまく人」(1850 挿図3.)と「藁を束ねる人々」(1850)の2点を出品したが、絵の主人公はいずれも農作業に従事する農民であった。クールベはこの時9点を出品 [カシュニッツ 2002 : 150] したが、注目を集めた「石割り人夫」(1851)と「オルナンの埋葬」(1851)は、前者が石割り作業という単調で厳しい肉体労働、後者が彼の故郷オルナンで行われた田舎の埋葬光景を大キャンバスに描いたもので、絵の主人公は、社会の底辺に生きる労働者と普通の村人である。ドーミエはこの時の出品作こそ神話と物語から題材を取っていた¹⁴⁾が、当時すでに風刺版画家として有名で、七月革命(1830年)後の専制的で金権腐敗の蔓延していた政治・社会状況¹⁵⁾を石版画(リトグラフ)によって多数発表していた。彼はこのサロン以降、都会の貧しい人々の暮らしなどを油彩画によって克明に残していく。三者は、それまでサロンで重要視され、絵画のヒエラルキー上首位を占めていた神話、宗教、歴史画¹⁶⁾よりも、同時代の市井の人々、ミレーの例を挙げるならば、「何ら歴史的、物語的背景を持たない無名の貧しい農民」[高階 1995 (1980) : 72] を描くことに力点を置いていた。このような姿勢は革命の急進派からは絶賛され、保守層からは辛辣な非難¹⁷⁾を浴びることになる。彼らに対する評価が時代の政治状況と密接に結びつき、純粋に芸術的観点から生じたものではないことは明らかだが、この時のサロンは『『レアリズム』¹⁸⁾のサロン」[井出 1993 : 32] と呼ばれ、美術史上、写実主義絵画が一つの新しいジャンルとして登場したことを印



(挿図3)

象づけた功績は大きい。

さて本稿で考察の対象にするのもこの19世紀フランス写実絵画の方である。そのなかでも特にバルビゾン派を選択した。「写実主義（リアリズム）」という言葉自体、これを社会的に有名にしたのはクールベだが¹⁹⁾、彼の画風は第二共和制崩壊後、帝政支配が強まったあとに大きく変わり、1850年代後半には上記サロン出品作のような労働者や農民を主題にすることはほとんどなくなった〔高階 1995 (1980) : 72 ; 太田 1998 (1993)b : 130〕。ドーミエも「洗濯女」(1860-62 挿図4.)や「三等列車」(1863-65年)のような社会の底辺に暮らす人々を描いた油彩画の傑作はあるが、作品の大半は生活の糧を得るために制作した版画である。これに対してバルビゾン派は、上述したミレーの画風はその後ほとんど変わらず、農村を主題にした油彩画を数多く残している。またバルビゾン派は画家達の集まりであるため作品数が多く、作風もクールベやドーミエと比較すると、彼ら自身、共和主義者であったと言われているにもかかわらず、あからさまな政治的表現を控え、自分たちが生きた時代を淡々と油彩画の中に表現したように見える。その上、印象派²⁰⁾やハーグ派²¹⁾など、19世紀後半



(挿図4)

に出現した新しい絵画ジャンルの誕生や発展にも大きく寄与し、画家達がある一定の場所に集まって野外制作を行う「芸術家コロニー」も彼らから始まったという〔時田 2007 : 18〕。つまりバルビゾン派は、ヨーロッパ近代絵画の形成に一つの看過できない役割を果たしたと言え、その作品の記録性を考察することは、その後に続く「写実的」と言われる絵画一般を読み解く上での重要な鍵と思われる。なお本稿は、2014年がミレー生誕200年に当たり、筆者がミレーやバルビゾン派の作品をこれまでになく集中的に見る機会に恵まれたため、この時のフィールドワーク²²⁾を基にして執筆した。

2. バルビゾン派

最初にバルビゾン派について簡単な説明を行いたい。バルビゾン派とは、19世紀の前半から60年代にかけて、パリ南東約60 kmの小村「バルビゾン (Barbizon)」を主に拠点として制作活動を行っていた画家達の総称である。井出によると関連画家の数は70名以上に上る〔井出 1993 : 87-106〕が、代表格として「バルビゾンの七星」と呼ばれたミレー、ルソー (Theodore Rousseau 1812-1867)、デュプレ (Jules Dupré 1811-1889)²³⁾、ディアズ (Narcisse-Virgile Diaz de la Peña 1807-1876)、トロワイヨン (Constant Troyon 1810-1865)、ドービニー (Charles-François Daubigny 1817-1878)、コロー (Jean-Baptiste Camille Corot 1796-1875) の7名が挙げられる。この中で、村に定住し、「落ち穂拾い」(1857)、「晩鐘」(1859)など農民画の傑作を数多く描いたミレーと、近隣の森フォンテーヌブローの奥深くまで入り込み、ミレーとともにこの森を開発と自然破壊から守った風景画家ルソーの二人は、今日この派の中心的存在とみなされている。

バルビゾン村に隣接するフォンテーヌブローの森には、巨石や大樹など太古の自然

がそのままの形で残され、これを（油彩）素描する若い画家たちが19世紀初頭から現れた。彼らは「新古典主義」と呼ばれる旧来のアカデミックな技法に基づいた風景画、すなわち絵の中に古典古代の建物や神話上の人物を配置することで理想的な美の形に修正した風景画よりも、目の前に存在する実際の自然そのものに関心を向けた。当時は美術史上、ロマン主義²⁴⁾が台頭した時代だが、彼らもこれに共鳴し、その大半が1830年代初頭にサロン入選を果たしたことから「1830年代の風景画家たち」[馬淵 1997：116-117]、「1830年代派」[島田 2010 (1999)：290] などと呼ばれている。先に挙げた「バルビゾンの七星」のうち、ミレーとドービニーを除く5名もこの中に入る。

1820年代の半ば、村に初めての宿屋「ガンヌの宿」が開業すると、画家達はここを拠点に制作活動を行うようになった。おりしも時代は産業革命の勃興期、都会では新興市民層による風景画需要が高まり、1840年代末にパリからバルビゾン近郊までの鉄道が開通すると、さらに多くの風景画家達がバルビゾンにやってくるようになった。1848年の宿帳に記された画家の数は28名、その1年後は40名ほど、1850年代に入ると宿屋は画家達の宮殿であるとまで言われるようになった[馬淵 1998 (1993)：69]。現在は博物館になっている「ガンヌの宿」には、ルソーやディアズなど「1830年代の風景画家たち」の筆の跡が家具や食堂の棚の扉に残っている。バルビゾン派は彼らを中心にこの宿から生まれたと言え、最初は「ガンヌの旅籠の絵描きたち」と呼ばれていたという[井出 1993：12]。また前章最後で述べたように、これはヨーロッパにおける「芸術家コロニー」の誕生でもあった。

「バルビゾン派という名称は、一つの特殊な絵画の手法としてではなく、屋外で直接自然を観察しながら描くという風潮」[ブリンクマン 1987：10] という指摘の

通り、バルビゾン派を一つの絵画運動としてとらえた場合、後の印象派やオランダのハーグ派と違い、彼らは造形理論を追求することもなく、絵の主題や様式上の共通性も意外なほど少なかったと言われている[馬淵 1998 (1993)：71]。確かに上記「七星」の風景画を見ても、ルソーやデュプレは森の樹木、トロワイヨンは動物、ドービニーは水辺、ディアズは異国情緒あふれた人物、コローは古典的要素を匂わせるイタリア的風景と題材はまちまちである。更に1849年にミレーが村に移住するとこれに農民画が加わり、主題の幅はますます広がった。

村への関わり方も個人差があった。年間を通して定住したのはミレーのみである。ルソーやディアズは村内に家を持っていたので夏季に長期滞在をし、それ以外の時期も頻繁に村を訪れた。しかしデュプレは友人ルソーと仲違いをした1849年以降、バルビゾンから離れてしまう。トロワイヨンとドービニーはフォンテーヌブローの森で制作はしたものの、フランス各地へもたびたび旅行していた。コローもフォンテーヌブローとの関わりは深かったが、3回のイタリア滞在が彼の画風に大きく影響し、一度もバルビゾンには住んでいない。今日、誰をバルビゾン派に含めるかについては、ミレーやルソーを除外すると、上記「七星」の画家達を含めて、研究者の間で見解は異なるようである²⁵⁾。

このようにバルビゾン派とは多様性を背景とした画家達の集まりであるが、前章の後半で述べたように、美術史上は、クールベやドーミエとともに19世紀フランス写実主義絵画のジャンル上に位置づけられている。写実主義はロマン主義と同様、これまでサロンを支配していた新古典主義、すなわち絵画の規範を古典古代に求め、あくまでも理想的な美を追究するという姿勢に真っ向から対立する形で登場した。馬淵はバルビゾン派の数少ない共通点として「自然への讃歌」と「反アカデミー」を挙げて

いる〔馬淵 1998 (1993) : 71〕が、このアカデミー²⁶⁾こそ新古典主義の牙城であった。彼らが「共和主義者」と言われたのも、政治や芸術の分野を問わず、既存の権威に果敢に挑戦した姿勢が関係していよう。

さて、この写実主義とは既に述べたように、見たままをそのままに描く、現実の目に見える世界をありのままに描くと解されている。上記馬淵の「自然への讃歌」も彼らが野外制作によってありのままの自然と対峙した結果生じたものと言えよう。美術史の解説書にも「同時代の現実を生きる貧しい農民や労働者など名もなき人々とその日々の生活や環境をありのまま²⁷⁾に描き出した」〔中山・原田 2004 (2003) : 97〕、「自分の目で見た現実や人物を理想化しないで、ありのままに描いて」〔早坂 2004 (1996) : 76〕などと、「ありのまま」という言葉が再三使われている。バルビゾン派についても、2014年の展覧会パンフレット²⁸⁾の中に「風景自体を主役とし、あるがままの現実を描いて」などという同様の一文がある。もし彼らが、美術史上、写実主義の画家と位置づけられたバルビゾン派の画家たちが、「ありのまま」あるいは「あるがまま」の現実を油彩画の形で後世に残したのであれば、その色彩を伴った具体的な事象は、人類学者のフィールドノート以上の記録的価値を持つはずである。事実、「…バルビゾン派の画家たちは、自分たちができるだけ

忠実に風景を記録しようと努める…」〔シルヴィス 1987a : 14〕、「バルビゾン派の絵画は、… (途中、略) …現実に満ちた田舎の生活の一場面を正しく理解させた」〔比戸 2014 : 72〕というように記録的価値を示唆した記述もある。次章では、2014年に訪問した美術展の作品群を通して、彼らが目に映ったありのままの現実をどのように描いたのか、この点を検討してみたい。

3. 油彩画作品群の検討

3-1. 風景画における共通パターン

前章で述べたように、バルビゾン派は「1830年代の風景画家たち」から始まったと言えるため、彼らの油彩画をまず風景画から検討してみたい。今回訪問した美術展の中にも風景画は多数展示されていたが、描かれた場所、季節、時間帯、制作年代などはまちまちだったものの、幾つかの共通パターンを各作品の中に見いだすことができた。

最初に気づいたことは、構図の類似性である。最も多かったのは、1枚の絵の片側半分には強調したい事物を配置し、その反対側には空間を作るというパターン（挿図5.1-3）である²⁹⁾。例えば、鬱蒼とした森の一部、高くそびえた樹木の一群、樫やナラの木を連想させる巨木、海や川に突き出た断崖絶壁などをキャンバス片側半分に大きく



(挿図5-1)



(挿図5-2)



(挿図5-3)



(挿図6-1)



(挿図6-2)



(挿図6-3)

描き、その反対側にはものをあまり配さず、配したとしても高さを低く抑え、背景の天空、海や川などの水面を目立たせるという構図である。

次に、カンバスの上部半分、またはそれ以上を空が占めている絵（挿図6.1-3）が多いことを指摘したい³⁰⁾。時おり前景に配置された樹木や橋などのために空が隠れてしまうことはあるが、背後から漏れ出た光によって作品の地平線がかなり低くとられていることは観察できた。なお空の占めている部分がカンバス全面ではなく、片側半分あるいは更に狭い場合もあるが、画家が空をかなり意識して絵を完成させたことは伝わってきた。

第3は、深い森の中や遠方まで視界の広

がる平地では、人物が点描のように非常に小さく、または周囲に隠れるような形で描かれている（挿図7.1-3）ことである³¹⁾。時には動物の影になり、よほど目を凝らさなければ人がいることすら気づかない場合もある。かろうじて人間の存在が確認できたとしても、後向きや下向き、または遠景に配置され、顔の表情を窺い知ることはできない。服装に関しても、女性の場合はボンネットやスカーフの白または赤などのアクセント色がわかる程度、男性の場合は衣服自体が周囲の自然と同系色のためほとんど目立たない。人間は森や周囲の一部のようである。なおこのことは、夜の深い闇に包まれた海景画³²⁾についても同様に、人間は自然と完全に一体化している。



(挿図7-1)



(挿図7-2)



(挿図7-3)



(挿図8-1)



(挿図8-2)



(挿図8-3)



(挿図9-1)



(挿図9-2)



(挿図9-3)



(挿図10-1)



(挿図10-2)



(挿図10-3)

第4は、家畜や家禽、あるいは生き物全般と水との密接な関係である。動物（ほとんどの場合、家畜）が登場する場所が水辺、または水辺の近くというパターン（挿図8.1-3）が非常に多い³³⁾。牛や羊の群れ、人馬や荷馬車、鶏などの家禽集団の近くには、小川、池、川、水たまり、水の入った桶など規模はさまざまだが、動物達の水飲み場となっている水辺が頻繁に描かれていた。

第5は、道の存在である。カンバスの中央前面から後方にかけて、1本の道がはっきりと描かれている絵（挿図9.1-3）がある³⁴⁾。場所は森の中、牧草地、野原などにあり、一見して人が日常的に使用していることが明らかな道、たきぎ取りやきこりなど限られた人間しか通らないと想像される道、森の奥の獣道、幅広い道から人一人がやっと通れるほどの細い道と形状は一様ではない。しかしカンバスの前景から後景にはっきりと伸びる道にはどれもかなりの存在感があった。また絵によっては、川や池が道の代わり、またはその一部となっているものもあった³⁵⁾。

最後に、強風や嵐、その前兆を表現した

と思われる絵（挿図10.1-3.）も加えておきたい³⁶⁾。題名に「嵐」と名付けられた作品以外にも、難破船、強風にあおられた木々、真っ黒に急変した空模様など嵐を連想させる絵を見つけることができた。数はさほど多くはなかったが、風景画における一つのパターンとみなすことは可能と思われた。

以上、風景画全体を通して気づいたことを挙げてみた。もちろん上記したことが風景画の全作品にあてはまるわけではない。しかし注) 29-36から明らかなように、一つの作品が二つ以上の共通パターンを持つことも珍しくなく、また今回筆者が見た風景画全体の8割以上に上記共通パターンの少なくとも一つを見いだすことができた。

3-2. 色づかい

次に色づかいについて述べてみたい。

前節で人物が点描された際、女性の服装が白や赤のアクセント色でわかることを述べたが、この例は非常に多かった。頻繁に使われた色として白や赤の次に青を挙げることができるが、この三色は女性の場合ほど顕著ではないものの、男性の服装につい



(挿図11)



(挿図12)

でも用いられていた。

動物の配色についても画家の意図が感じられた。複数の動物を並べて描く際、同じ色を使わないことが多いからである。トロワイヨンは「近づく嵐」(1859頃 挿図11.)の中で牛2頭を正面に大きく描き、「市日」(1859頃 挿図12.)では4種類の家畜(牛、山羊、羊、馬)を目立つように前面に配置したが、いずれの場合も隣り合わせの家畜には異なる彩色を施していた。

同様のことは、デュプレ、J (c.「牛に水を飲ませる娘」1880頃 d.「牧草の取り入れ」1890-95)や、動物のサイズはかなり小さくなるものの、コロー (a.「サンロー近くの丘と牧場」1835-40)、ルソー (a.「ノルマンディーの風景」1832-33)、ドービニー (a.「川辺の風景」制作年代不明)など他の作品についても言えることであった。



(挿図13)

とりわけ最も鮮明に映った色づかいは、ミレーの農民画における衣服である。ミレーはすでにバルビゾン移住前のパリ時代から農民を題材に取りあげていたが、2月革命(1848)直後のサロンに出品した「箕をふるう人」(1847-48 挿図13.)はこの分野における彼の力量を示すものとして注目されていた。1年後、1849年にバルビゾンに移住後、彼は本格的に農民画を描き始める。今回の展示作品にも畑仕事、家畜や家禽の世話、バター作りや羊の毛刈り、女性の家事労働や子供の世話、羊飼いなどフランス農村における日々の生活の営みが広範囲にわたって表現されていた。前章最後にバルビゾン派の絵画についてその記録性を示唆した記述、「現実に満ちた田舎の生活の一場面を正しく理解させた」に言及したが、まさにそれを具現化したような絵である。しかし農民の衣服に関しては配色の似たものが多く、色彩の選択をしている印象を受けた。彼はカンバスに一人か二人の人物を大きく表現する場合が多いので、衣服の色がはっきりと目に入ってくるのである。特に1840年代末から1860年頃までの農民の衣服には色彩上の好みはかなり反映されていると感じた。

この時期、目視による簡易的な色分類によると、ミレーは、赤、青、白の3系統の



(挿図14)



(挿図15)



(挿図16)

色を頻繁に使っている。この3色のあとに茶、黄、緑の各系統色が続き、最後に黒がくる。筆者はこれらを「ミレー色」³⁷⁾と考えたが、特に赤と青、この2系統の色は目立つように配され、絵の具で塗られた範囲も他の色を大きくしのいでいた。例えば、「鶏に餌をやる女」(1853-56 挿図14.)では、農家の裏口で鶏に餌を撒く女性の姿が大きく描かれているが、彼女が身につけているものは、くすんだ黄色の頭巾、濃紺の上衣、黄色のエプロン、朱色のスカートである。配色は黄、青、赤の3系色だが、上衣の青(濃紺)とスカートの赤(朱色)が最も目立ち、塗られた範囲も広い。「鶯鳥番の少女」(1854-

56 挿図15.)では、同様に上から白(頭巾)、黒(スカーフ)、濃い黄緑(上衣)、青(腰の巻物)、赤(同左)、茶(スカート)と配色されているが、はっきり目立つ色はやはり青と赤である。同様の絵は、注37)に挙げたようにほかにも多数あるが、色の判別がすぐにはできないものもあった。「落ち穂拾い、夏」(1853 挿図16.)では、腰を曲げて落ち穂を拾っている3人の女性のうち、真ん中の女性と右端の女性の白いブラウス(袖の部分)、前者の頭巾と後者のベストの朱色、そして前者の薄いブルーのベストはすぐに理解できた。しかしそのほかの部分については判断が難しく、左端の女性がかぶっているくすんだ黄土色の頭巾や彼女がまとっている黒みがかった青緑色の上下服

については色の見分けが容易ではなかった。また右端の女性のエプロンやスカートは一見、同系色(暗めの青)に見えたが、目を凝らすとエプロンの色が異なり、濃い目の茶系であることがわかった。しかしこの絵においてもミレー色の青(ブルーのベスト)と赤(朱色の頭



(挿図3)



(挿図17)

巾とベスト）は目立つように前面中央に配され、頻繁に用いられる白（ブラウス）についても同様であった。そして今述べたように識別は難しかったものの、衣服のそのほかの部分についても、総じて青系（黒みがかった青緑色の上下服・暗めの青のスカート）が選択されていると感じた。このほか「種をまく人」（1850 挿図3.）や「夕暮れに羊を連れ帰る羊飼い」（1856-57 挿図17.）など、絵全体が概して暗い作品の場合は、更に困難であった。「種をまく人」では、一人の男性が赤茶色の上衣を着て、下部を藁紐で巻いた青いズボンをはき、黄色の麻袋を抱えて種を撒いている。色の識別を試みると上から赤（上衣）、黄（麻袋）、青（ズボン）、黄（藁紐）となるが、作品全体が暗いため、青色のズボンとやや光沢のある黄色の藁紐以外は周囲に埋もれてしまい、この3色を目視で確認するのは困難であった。「夕暮れに羊を連れ帰る羊飼い」についても、離れた位置から見ると羊飼いの衣服は茶色一色なのだが、近づいてみるとマントの下が濃い青色であることが判明した。つまりマントとその下のズボンの色は異なり、少なくとも2色（茶と青）が使われていたのである。このように作品によっては色の識別が大変困難な場合はあったが、赤や青など代表的なミレー色はどこかに使われていた。なお今回の展示作品には含ま

れていないが、上述した「箕をふるう人」（1848）（挿図13.）も同じく暗い背景を持つ絵で、ここでも赤（頭のかぶり物）と青（膝当て）のミレー色はやはり強調されている。

以上、絵画の色彩分析として厳密なものとは言えないが、ここでは写実主義の画家達が、色に関しては、目に映ったものをそのままキャンバスに写したのではなく、彼ら独特の色彩感覚を作品の中に反映させていた可能性があることは指摘しておきたい。

3-3. くり返された修正

近年、X線調査により、油彩画には修正された形跡があることがわかってきた。筆者もつい最近、ゴッホ（Vincent Van Gogh 1853-1890）の作品（「ドービニーの庭」 1890 広島美術館所蔵）の左下部に猫が描かれていたことをある見本市³⁸⁾で知った。高性能なX線画像調査の結果、数年前に判明したという。画家が一つの作品、一つのテーマをどのように描いてきたのか。一枚の油彩画から修正の痕跡を肉眼で見極めることは非常に難しい。しかし、同一画家の同一テーマの作品を複数比較することで、制作過程における試行錯誤の跡を読み取ることは可能と思われた。本節では、2014年の美術展の中で最も出品数が多かったミレーの油彩画を例にこの点を検討してみたい。

最初の絵は、前節でも言及した「種をまく人」である。通常「種をまく人」と言えば、山梨県立美術館所蔵（1850 挿図3）とボストン美術館所蔵（1850 挿図18）の2点が有名だが、今回はこれらに加え、油彩画2枚（1846、1847-48）と版画1枚（1851）も展示されていた。「種をまく人」の油彩画は、世界中で5点存在する〔カタログ① 129頁〕ため、そのうちの4点を目にする事ができたわけである。



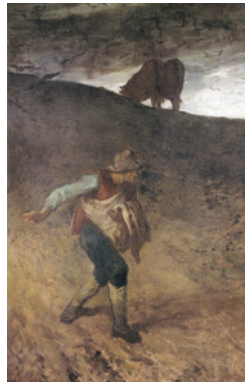
（挿図3）



（挿図18）



(挿図19)



(挿図20)

4枚の油彩画を一見して気づいたことは、制作年代の古い2枚の絵の中の農民像(種をまいている男性)が大変小柄で、貧相なことであった。重たい種袋を前に掲げ、老人のように背中を曲げ、ヒョコヒョコ歩きながら種をまいている。色づかいも、最も古い1846年版(挿図19)は、購買層の好みに合わせてカラフルであった^{注39)}。次に古い1847-48年版(挿図20)では、風景、構図、色づかいについては、有名な1850年版とほとんど変わらないのだが、画面上、人物の割合を小さくしているため、サロンで大論争を呼び起こした堂々とした農民像からはほど遠い。荒れた丘陵地の畑で「迫る夕闇や鳥の邪魔などの自然の悪条件に翻弄されながら耐える農民像」[カタログ① 130頁]である。

最後の1850年版の絵画2枚(挿図3、挿図18)は、色彩、体格などの描き方に僅かな差異はあるものの、よほど注意して観察しない限り、それには気づかない。いずれ

の絵画においても、主役である種をまく農民は、背筋をピンと伸ばし、片方の手で種を詰めた麻袋の端をしっかりと握り、もう一方の手で大量の種粒を振りまいている。サロンで「威嚇的な身ぶり」・「空に散弾をばらまいて労働者の悲惨な状態に抗議している」(注17)と酷評されたのがこのポーズであった。農民は前を見据え、農作業で鍛えられた全身像が画面中央を占め、最初の絵(1846年版)から少なくとも4年かかって最終版となったこの作品は、まるで肖像画のようである。また1847-48年版では上部背後にはっきりと描かれていた1頭の牛も、ここでははるか遠景に押しやられ、鋤を引く2頭の牛とそのあとを追う男性に変わり、その存在もほんやりとわかる程度である。主役はあくまでも一人の種をまく農民である。なおこの絵はバルビゾンで完成されたが、農民や背後の風景はミレーの故郷、ノルマンディー地方の1寒村をモデルにしているという[サンスイエ 2014:162]。

次に取りあげるのは、農婦が牛に水を飲ませている絵である。今回はボストン美術館から2点出品されていた。「牛に水を飲ませる農婦」(1863頃 挿図21)とその10年後の「牛に水を飲ませる農婦、黄昏」(1873-1874 挿図22)である。どちらも牛は横向きに描かれ、頭を低く垂れて水を飲んでいる。農婦も同様に横向きで、頭髮全体をすっぽりと包む裾の長い被りものを羽織り、「牛の動きをコントロールするための必需品」[クローソン2014b:77]という細長い綱を握っている。



(挿図21)



(挿図22)



(挿図23)

1863年版の絵には、灌木がところどころに生い茂り、後方には1軒の農家も見える。目を凝らすと遠景には、羊飼いだろうか、人間一人とそれに続く家畜の群れがうっすらと描かれていることに気づく。牛は大人しく水を飲み、農婦は後ろでそれを支え、静謐感さえ漂う農村光景のひとつである。これに対して10年後には、農家、灌木、羊飼ひなどが一切消え、背景も平地から急斜面に変わった。牛が水を飲む池の水面は波立ち、風が強いことを暗示している。背後で大きく動く灰色の雲は、嵐の到来さえ想起させる。もはや農村ののどかさは一掃され、荒涼とした自然環境の中で生きる農婦と牛が主役である。そのせいか、牛の肉付きは少し良くなり、農婦の衣服にも青系や茶系のミレー色が認められ、前作よりも存在感が出てきた。なお題名は異なるが、今回の美術展の中に、同じく牛と農婦を主題材にし、構図もよく似た「牛に草を食ませる女」(1857-58 挿図 23)という絵があった。牛や農婦の体格は堂々とし、周りの景色も簡潔に描かれているため、2者の輪郭がはっきりと目に入ってくる。この絵も完成までに6年を費やしたという〔カタログ① 154頁〕。

最後に室内画3点を取りあげたい。「編

み物のお稽古」(1854頃 挿図24；1860頃 挿図25)、「編み物の手ほどき」(1869 挿図26)と題されたこれらの絵には、母親とおぼしき女性と、彼女から編み物を習う少女が描かれている。前者の2作品(挿図24、25)においては、人物の大きさ、調度品の位置、光線の差し込み方など、基本的構図はほぼ同じである。しかし後者(挿図26)では周囲の事物が全て消え、目に入ってくるのは女性と少女のみである。カンバスの大きさも2倍になり、女性の日焼けした顔、黒ずんだごつごつとした指先など細部までははっきりと理解できた。

女性の被りものを見ると、1854年版ではミレーの故郷、ノルマンディー地方で一般的な「ボンネットのような帽子」〔クロウソン 2014c：114〕である。1860年版になると、バルビゾン村で見られる「マルモットと呼ばれるスカーフ」(ibid.)に変わり、1869年版については、ノルマンディーの要素も拭いきれないものの、おそらくはバルビゾン村のスカーフであろう。周囲の事物に関しては、1854年版と1860年版の双方とも、左側に窓、背後に木製の戸棚、その上に整然と積まれた洗濯済みの亜麻布、窓辺に雑然と置いてある編み物の材料、足元に散乱する糸くずなどは共通である。大きな



(挿図24)



(挿図25)



(挿図26)

違いは、1854年版には一部分にしろ、窓ガラスが表れているのに対し、1860年版では光線のみになり、少女の背後にも白猫が加えられていた。

人間の描き方についても変化があった。最も古い1854年版では女性の厚着が強調され、体型も3者の中で一番丸みを帯びている。衣服の色はくすみ、隣で編み物をしている少女にも全体的に暗い色彩が用いられている。何よりも少女の編む毛糸がエプロンと同系色のため、編み物自体、はっきりしない。1860年版では、女性はやはり厚着で丸みを帯びてはいるものの、服の色は見分けがつき、少女も同様である。部屋全体に日の光が射し込み、明るい印象さえ受ける。少女が懸命に取り組む編み物も赤茶色に変わり、青色のエプロンの上で映えている。最終版(1869)では、女性の体型から丸味の要素が全く消え、少女を包みこむように背後から回していた太い腕も肩にそっと触れただけの手になった。大人の庇護下にあった子どもは存在感を増し、女性と対等に並んでいる。編み物の腕も上達したようで、膝の上の真っ白な靴下は形が整い、完成間近であることを感じさせる。この絵はサロンに出品されたが、田舎の日常生活の衣服や身ぶりを迫真的とも言える自然さで描いた[サンスイエ 2014: 450]として絶賛されたという。

以上、三つのテーマを取りあげ、修正過程の詳細をたどってみた。どのテーマにおいても最終作品では、周囲の装飾的要素が排除または簡素化され、人間(時には動物も)に焦点が移った場合が多かった。もちろんこうした修正過程は、今回展示されていた美術展作品すべてにあてはまるわけではない。しかし「あるがままの現実」を画家がどのように取捨選択したかの

痕跡を知る手がかりにはなったと思う。

3-4. 画家仲間からの影響

前述したようにバルビゾン派は芸術家コロニーであるため、画家達は仲間の絵を日常的に目にする機会が多かった。今回の美術展でもそのことを示唆する作品が多数あり、画家達が互いに影響を受けながら制作活動を行っていたという一絵画を読み解く上での興味深い側面を知ることができた。最後にこれについて述べてみたい。

最初の絵は、ジャック(Charles-Emile Jacque 1813-1894)の「月夜の羊飼い(帰路)」(制作年不明 挿図27)である。これはミレーの「夕暮れに羊を連れ帰る羊飼い」(1856-57 挿図17)と酷似していた。どちらも大変暗い絵で、ほぼシルエットのみ描かれた羊飼い、もこもこした土塊のような羊の群れ(絵のすぐ近くに立って初めて羊の存在に気づく)、背後でおい光を放つ夕日や月など画風が共通している。大きく異なる点と言えば、羊飼いの上衣がジャックの絵では短く、ミレーの場合は長いマントを羽織っていることである。しかしこれもよほど丹念に観察しなければ判明しない。

ジャックはミレーのパリ時代からの親しい友人であった。パリのアパートでは階上に住み[サンスイエ 2014: 119]、バルビゾンへも二人はそれぞれの家族を伴って一緒に移住している。村でも住まいは隣同士、制作のために一緒に森に入り、アトリエもわかちあったという[シルヴィス 1987b: 160]。ジャックは本来銅版画家だが、



(挿図27)



(挿図17)

「ミレーの才能の熱心な賛美者」[サンシエ 2014：133]であり、バルビゾン移住後、ミレーの勧めで油彩画を始めている[クインザック編 1980a：171]。残念ながら二人は1854年に仲違いし[クインザック編 1980b：177]、1860年以降はほとんど会わなかった[シルヴィス 1987b：161]が、ジャックが油彩画を開始した1850年代初頭[クインザック編 1980a：171]、二人は制作活動を共にしていた。このためこの絵はその頃、ミレーに倣って描いたものであろう。そのミレーの絵(挿図17)は1856年から1857年頃、つまりすでに二人が疎遠になったあと完成されている。しかし前節で述べた通り、一つのテーマを長期間に渡って描くミレーの制作姿勢を考えれば、ジャックが油彩画を開始した1850年代初頭、すでにミレーはこの絵に取り組んでいたと思われる。なおジャックの油彩画は今回、同じく羊や羊飼いをテーマにしたものが3点⁴⁰⁾出品されていた。いずれも1860年以降の作だが、そこにはミレーの影響は全く見られなかった。画面は明るくなり、日射しを受けながら草を食む羊の頭一頭が毛並みに至るまで克明に描かれていた。ミレーと疎遠になったことで、銅版画家としての彼の本領が発揮されたのかもしれない。

次に取りあげるのは、ドービニーの「森の中の道」(1865-70 挿図28)である。これはルソーの「フォンテーヌブローの森の薪拾い」(1850-60 挿図29)とトロワイヨンの「羊と羊飼いのいる風景」(1854頃 挿図30)の2作品とよく似ていた。どれも

主役は泥土と緑草の部分によって縦に幾つにも分かれた幅のある1本の道である。特にルソーの絵とは構図がほぼ同じで、こんもりと茂った森の樹木を片側に配し、反対側には地平線を低くとった暗い空を大きく描いている。違いは、ルソーの方が、薪拾いを終えて帰路に就く二人の女性を添えたのに対し、ドービニーの絵には人影がないことである。トロワイヨンの絵はこの二つと比べてとても明るい。舞台も森の中ではなく、平原である。しかし道については、左後方に曲がっていることと、羊の群れ、これに続く羊飼いや農婦の姿を除けば上記2作品と特徴は同じである。

ドービニーは1843年にフォンテーヌブローの森を訪れ[ドゥロ 2018：11]、すでにこの地で制作活動を行っていたルソーや、彼の親しい友人であるディアズやデュプレと知り合うことになる。この頃は、パリの美術学校で教えを受けた新古典主義画法から離れ、野外制作を模索していた時期であった。村に別荘を持ち[井出 1993：79]、「戸外で自然に即して描くことを発見し、熱心にとりくんだ」[ドゥロ 2018：11]背景には、画家仲間との密な交流があったことは想像に難くない。特にリーダー的存在であったルソーの影響は大きかったと思われる。ルソーの絵については、即興的なタッチとコントラストのきつい色彩が原因で完成作とは見なされなかった[井出 1993：58]というが、ドービニーも「未完成の粗描きばかりを描く」[ドゥロ 2018：11]と同様の批評を受けている



(挿図28)



(挿図29)



(挿図30)



(挿図31)



(挿図32)



(挿図33)

からである。改めて二人の作品を眺めると確かに納得できるものがあった。トロワイヨンについては、ドービニーとの村での具体的接触は不明である。しかし二人はすでに1834年のパリ時代から親交があった〔カタログ②〕。トロワイヨンは、ドービニーよりも10年以上も前にガンヌの宿の常連になり、1843年には森でルソーの指導も受けている〔井出 1993: 74〕。1843年といえは上記したように、ドービニーがフォンテーヌブローにやってきた年である。全くの憶測だが、トロワイヨンはルソーから習った画法を旧知の間柄であるドービニーに伝授したかもしれない。当否はともかく、二人の道の描き方における共通性の背景にはルソーの存在があったと思われる。

風景画の例が続くが、シャントルイユ (Antoine Chintreuil 1816-1873) の「黄昏」(制作年不明 挿図31) も取りあげたい。これは上記ドービニーの「徒渉」(1862 挿図32) および「川辺の風景」(制作年不明 挿図33) とよく似ている。特に「徒渉」は版画であるが、牛の群れと牛飼いの姿が酷似している。ただし「黄昏」の場合、絵全体が大変暗いため、牛の群れはシルエットしかわからず、牛飼いに至っては周囲の自然の中に埋もれているため、容易には発見できない。3作品とも構図は共通である。画面前方に川の水面が大きく広がり、水は左遠方に流れていく。片側半分にこんもりとした高い樹木が配置され、画面の半分またはそれ以上を空が占めている。その下を牛達が悠然と歩いてゆく。

シャントルイユとドービニーがどれほ

ど親しかったのかはわからない。しかしシャントルイユは1847年から67年にかけて、ドービニーらバルビゾン派の画家達と交流し、村でも制作した〔カタログ③ 89頁〕という。ドービニーの版画「徒渉」は1862年にバルビゾン村で制作されている〔カタログ④ 79頁〕。この時シャントルイユも村に滞在し、この作品を見た可能性は否定できないだろう。また二人の接点としてコロの存在を挙げることができる。シャントルイユは、コロが最も高く評価した弟子〔井出 1993: 91〕であり、他方ドービニーは、コロと1852年に出会って以来、生涯深い友情で結ばれていた〔カタログ⑤ 44頁〕。上記版画もコロの作品に依ったものという〔カタログ④ 79頁〕。このためシャントルイユはドービニーではなく、師であるコロのオリジナル作品をもとにして制作したかもしれない。もう一つのモデル、「川辺の風景」(挿図33) の制作年は不明だが、この絵はドービニーが1865年に描いた3作品(「オワーズ河畔、春」、「オワーズ河畔の牛」、「オワーズ河畔、夜明け」)⁴¹⁾と酷似している。このためこの前後の作であろう。この頃、シャントルイユはドービニーと交流があったので、彼の水辺の描き方に刺激を受けたのかもしれない。

以上、ジャック、ドービニー、シャントルイユの3名を例に、それぞれが影響を受けたと思われる絵について、画家同士の接点を軸に説明を試みた。上述した以外にも類似性を強く感じる組み合わせとしては、ディアズ(「森の中の池」1859 挿図34)とルソー(「森の中の池」1850頃 挿図35)、



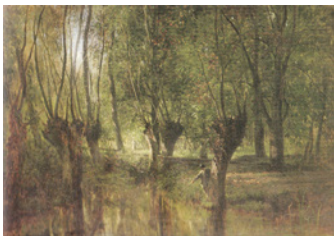
(挿図34)



(挿図35)



(挿図36)



(挿図37)



(挿図38)



(挿図39)

ランビネ (Emile Charles Lambinet 1815-1877「柳の木の下で釣りをする若者」1856 挿図37) とコロー (「水車小屋のある水辺」1855-65 挿図36)、セラムノ (Charles-Ferdinant Ceramano 1829-1909「羊の番をする羊飼い」1881 挿図38) とジャック (「羊に水を飲ませる羊飼いの娘」1881 挿図39) などをすぐに挙げることができる。彼らは非常に親しい友人同士あるいは師弟関係にあった。また今回出品されていなかった油彩画との類似性も見つけることができた。例えば前述したミレーの「編み物のお稽古」2作 (1854頃 挿図24；1860頃 挿図25) における女性の丸味を帯びた描き方は、今回の出品作ではないが、ドーミエの「洗濯女」(1860 挿図4) と共通している。ドーミエはミレーの親しい

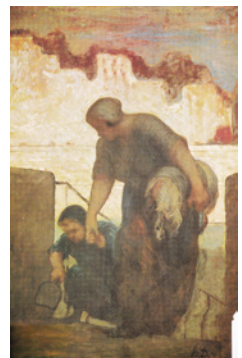
友人であり、旅行好きではなかった彼が汽車に乗ってバルビゾンのミレーは訪問したという [レー 1991：102]。第2章で触れたようにドーミエは1850年以降、油彩画を本格的に描き始めるので、友人ミレーから手ほどきを受けたことは十分考えられる。このほか異国情緒あふれた華やかさ故に会場ですぐ目にとまったディアズの「祭りに向かうボヘミアンたち」(1844 挿図40) も、彼の友人ルソーの「牛の山下り」(1836) の構図を基にしていたことがあとでわかつ



(挿図24)



(挿図25)



(挿図4)



(挿図40)

た。一つの絵が、単独の画家によって生まれるということは、希有なことだったのかもしれない。

おわりに

以上、2014年の美術館におけるフィールドワークを基に、検討できたことを述べてみた。風景画における共通パターンの存在、色の選択、長期にわたる制作時間と修正のくり返し、画家仲間からの影響など、1絵画が完成するまでのこうした過程を考えれば、画家が必ずしも「ありのままの現実」をそのままキャンバスに描いたわけではないと言えるだろう。また絵画の制作年代、描かれた場所や人物の関連地がはっきりしない場合も非常に多く、人類学者がフィールドワークを行う際の基本情報「いつ、どこで、だれが」の確定は想像以上に難しかった。また今回は取りあげなかったが、キリスト教、古典古代の要素が濃厚に反映された絵画もあった。しかしだからといって、西洋美術史上、写實的、あるがままの現実を描いた

と評価された19世紀バルビゾン派の絵画を歴史人類学の考察対象からはずすことには躊躇するものがある。考古学の分野でも近年、同じく写實的と評価された17世紀オランダ絵画を有効利用した例もある [King 2007]。今回筆者が目にした絵画についても、前章で指摘した四つの検討事項を予備知識として持ち、その背景をある程度理解した上で調査に臨めば、歴史を語る1記録としての有効性は十分あると思われる。そこで最後に、検討事項の最初に挙げた風景画の共通パターンを例に、その背景について考えてみたい。

まず指摘できることは、前節最後に述べた画家仲間からの影響である。バルビゾン派は、第2章で言及したように、一つの特殊な絵画の技法や共通した主題や様式を持っていなかったと言われている。しかし今回の美術展では、構図、主題、描き方の点で類似した絵が多々あり、描いた画家達の大半は知人、友人、師弟関係にあった。彼らの交流関係は予想以上に親密で、絵を描く際に大きく影響していた。

次に、描き方について、ある程度の基本的了解事項や模範とすべき過去の巨匠による絵画があったことを挙げてみたい。前者については、現在でも風景画を描く際、スケッチに完全に従うのではなく、バランスのとれた好ましい画面を作るため、画面を再構成することが油彩画の教本に載っている [モナハン 1991: 52] が、バルビゾン派の時代にも、非常によく読まれた教本があった。1800年に出版されたヴァランシエンヌ (Pierre-Henride Valenciennes 1750-1819) の『実用遠近法入門』の中に収録された風景画論「画学生、特に風景画家への教訓と助言」である。この本の中で彼は、野外制作を推奨し、風景画モチーフの中でも樹木の重要性を特に説いている [小針 2010: 35-39]。「単独で、あるいは群をなして立っている美しい樹木の習作を数点描くことを忘れてはならない。樹皮、苔、

根、枝、からみつく蔦の細部に留意しなさい。そして注意深く選択して、木、樹皮、葉の多様さを研究すべきだ。(途中、略)大きな塊で明暗を示してくれる美しい森の茂みを採しなさい。」[シルヴィス 1987b : 131] という彼の教えは、共通パターンの例に挙げた画家達の絵の中に反映されていると思われる。バルビゾン派の画家達の中では、コローがヴァランシエンヌの愛弟子から指導を受けている[馬淵 1997 : 119] ため、コローを通して、彼の教えは伝わったようである。後者の模範とすべき過去の巨匠による絵画とは、17世紀オランダ絵画を指す。ヴァランシエンヌ自身、画学生にルーブル美術館で17世紀のオランダ絵画を手本として研究するよう熱心に勧めている[シルヴィス 1987b : 131]。バルビゾン派の画家たちは、オランダ絵画の「風景のなかに気配と印象を表現する能力」、「何かの前触れのような雲と劇的な光の効果」、「神秘的な月の光」、「霧のかかった川景色」などに心を動かされた[クラーン 1987 : 111] というが、今回の美術展の中にもこの要素を持つ絵がいくつもあった。会場では17世紀オランダの代表的風景画家ロイスダール(Jacob van Ruisdael 1628/29-1682)の「小川と森の風景」(制作年不明)と「ベントハイム城の見える風景」(1655頃)が展示してあった。前者には、前景から中景にかけて倒木が描かれていたが、これはロイスダールがよく用いる技法で、ルソーも参考にしたという[クラーン 1987 : 111]。ルソーのほかにもディアズ、コロー、ドービニー、ユエ(Paul Huet 1803-69)らが彼から強い影響を受けたと言われている[クラーン 1987 : 110-112]、[カタログ③ 73頁]。実際にオランダを訪問した画家としては、コロー、ドービニー、トロワイヨンらがいる。トロワイヨンはレンブラントの「夜警」(1642)に感動してこれを模写し、生涯アトリエに置いていたという。また彼にとってはこの時

の訪問が今回紹介した動物画を描く転機となった[クラーン 1987 : 113]。このようにバルビゾン派の画家達はオランダ絵画との接点を多分に持っていたが、それを可能にさせた要因の一つとして、19世紀のフランスでは、17世紀オランダ絵画の版画の再版が安価な値段で多数出回っていた[ibid.]ことも挙げておこう。画家達は模範とすべき教材を容易に入手できたため、絵画のモチーフの選択、決定に少なからず影響を与えたものと思われる。

以上、簡単ではあるが、前章で述べた四つの検討事項のうち、風景画における共通パターンを例にその背景について説明を試みた。同様に色づかい、特にミレーの農民画における衣服の配色についても本来説明は必要である。これに関しては、現在筆者の力の及ばぬところではあるが、プッサン(Nicolas Poussin 1594-1665)やラファエロ(Raffaello Santi 1483-1520)など過去の巨匠からの影響を受けていたのではと推察したことだけを述べておきたい。ミレーは、古典古代、キリスト教、ルネッサンスの芸術に造詣が深く、これらを強く意識して作品を制作していたからである。今後の課題としたい。

1枚の絵画を過去の記録として用いるには、完成するまでの経緯と表面には表れてこない隠れた要素を考慮する必要がある。現実の世界をありのままに描いたと言われるバルビゾン派の絵画においてさえ、検討作業は容易ではなかった。また今回のように一つの派の作品を集中的に見ることがができる機会はめったになく、美術館でのフィールドワークそのものにも制約がある。しかし、画家達の制作状況や過程を知ることにより、絵を描く側の立場を少しだが理解することができた。彼らが残した油彩画に秘められている記録としての可能性を今後引き出していきたいと思っている。

注)

- 1) 本稿では「歴史人類学」を「新しい歴史学」(注2参照)と同義で用いている。
- 2) 研究対象を政治史に限定し、その材料も古文書のみとした19世紀の実証主義歴史学に強く対抗する形で登場した。学際研究を重視し、利用できる資料についても「人間が語り、あるいは書くもの、彼が造るもの触れるもの」・「歴史的証拠は、ほとんど無限に種々雑多」[ブロック 1968 (1956): 47]、と使用枠を大幅に広げた。代表者はマルク・ブロックとともにリュシアン・フェーブ(Lucien Febvre 1878-1956) がいる。彼らが発行した雑誌『経済社会史年報 (*Annales d'histoire économique et sociale*)』(1929) の「年報 (*Annales*)」を取って「アナール派」、「アナール学派」とも呼ばれる。尚、本稿では、「新しい歴史学」が人類学の方法論を積極的に取り入れ [ルゴフ 1976; 山口 1976; レヴィ=ストロース 1985]、その研究も今日では「歴史人類学」と記される場合が多いので両者を同義で用いている。
- 3) 竹岡によると、ブロックは「歴史学が使用できる史料の量にはほとんど限りがないと主張し、もっぱら文書史料だけを使用することなく、地理学、考古学、美術、古銭学などのさまざまな資料にも頼るべき」[竹岡 1995 (1990) 21]、「若い歴史家の養成には碑銘学、古文書学、公文書学の学習にくわえて考古学、統計学、美術史、古代および近代言語の手ほどきが必要」 [竹岡 1995 (1990): 24] と考えていたが、「美術」および「美術史」(傍点はいずれも筆者による)の中に絵画は当然含まれよう。
- 4) 例えば、葛野 (1999)、樋口 (1991)、舟田 (1999)、若林 (2004) など。
- 5) 筆者の調査地域、北欧について言えば、デンマークの人類学者、ハストルプ (Kirsten Hastrup 1948-) による古代北欧社会のエスノグラフィー [Hastrup 1985] やスウェーデンの歴史学者ガウン (David Gaunt 1944-) による中世から20世紀にかけての北欧の家族研究 [Gaunt 1983] が歴史人類学の代表的研究例として挙げられるが、絵画資料については、前者が皆無、後者についても14例の断片的紹介にとどまっている。ヨーロッパの他地域については、カーニバルの分析に16世紀ベルギー

の画家ブリューゲル (Pieter Bruegel de Oude 1525頃-1569) の絵画を用いた蔵持の研究 [蔵持 1984] が筆者の知るところである。

- 6) 宮島によると、絵画用語としての「ジャンル」には二つの意味があるという。一つは、主題 (歴史画、肖像画、風景画など)、もう一つは、身近な日常生活を題材にした絵画の総称 (一般に「風俗画」と呼ばれる) である (宮島 2015: 194)。本稿では前者の意味で用いたが、これに加え、新古典主義、ロマン主義、写実主義、キュビズムなど美術史上の各潮流も含ませている。
- 7) 文学作品については、アナール学派の第3世代であるジャック・ルゴフ (Jacques Le Goff 1924-) がその活用を積極的に勧めている [ルゴフ 1976: 1765-1766]。同じく第3世代のエマニュエル・ル・ロワ・ラデュリ (Emmanuel Le Roy Ladurie 1929-) も19世紀の作家、バルザック (Honoré de Balzac 1799-1850) の作品『田舎医者』(1833) を取りあげ、詳細に検討した [ル・ロワ・ラデュリ 1980: 215-256]。初期には、アナール学派創始者の一人、フェーブも16世紀の作家、ラブレール (François Rabelais 1490-1553頃) の2作品、『パンタグリユエル物語』(1545頃) と『ガルガンチュワ物語』(1534) について論考している [竹岡 1995 (1990): 13; バーク 1994 (1992): 47-48]。
- 8) 「アートと人類学」 2014年4月12日 国立新美術館にて 日本文化人類学会主催
- 9) オランダは、17世紀初頭にスペインからの独立を果たすと、他のヨーロッパ諸国に先駆けて新興市民層を中心とした新しい国家を誕生させた。政治的、経済的にも空前の繁栄を極めたこの時代を「黄金時代」と呼ぶが、これは美術の分野についても言われていることである。レンブラントやフェルメールのような巨匠が出現したのみならず、かつてフロマンタン (Eugène Fromentin 1820-1876) が「群衆の絵画、市民の絵画、働く者、成り上がり者、あらゆる者のための絵画」[フロマンタン 2004 (1992): 224] と表現したように、17世紀のオランダでは絵画が社会の広範囲にわたって享受されていた。
- 10) 「80年戦争」(1568-1648) を指す。
- 11) 19世紀前半には、ナポレオン失脚後、ルイ18世の即位、7月革命、ルイ・フィリップの王制開始、2月革命、第二共和制開始、ルイ・ナポレオンのクーデター、第二帝政開始と短期間のうちに大きな政変が立て続けに起こっていた。

- 12) 「村のスケート遊び」(1615年頃)を指す。筆者がオランダに留学していた1970年代後半、同じくアムステルダム国立美術館に展示されていた。
- 13) 官展のこと。それまで画家として認められるにはサロン入選を果たす必要があったが、2月革命後の制度改革により門戸が大幅に広げられた。なお1850年のサロンは開会が遅れて12月になったため、翌51年にかけて2年分がまとめて開催された[高階 1995(1980):72]。
- 14) ドーミエは、「サテュロスに追われるニンフ」、「シレヌスの酩酊」、「ドン・キホーテ」の3点を出品したが、最初の2作をギリシア神話から、最後の1作を17世紀スペインの作家セルバンテス(Miguel de Cervantes Saavedra 1547-1616)の物語からとっていた[太田 1998(1993)a:120-121]。しかし彼の全作品中、油彩画の主題を神話や物語から取ることは「ドン・キホーテ」を除くと、きわめて少ない。
- 15) 7月革命により誕生した自由主義王制は、期待を裏切り、次第に専制的性格を強めていった。社会的にも産業革命による都市への人口集中と貧富の差の拡大、農産物の不作による食料不足など社会不安の種はつきなかった。
- 16) フランスでは17世紀以来、絵画ジャンルには序列がつけられ、古典古代の神話を扱った神話画、旧約聖書や新約聖書から題材を取った宗教画、過去の著名な事件を描いた歴史画などが優位を占めていた。
- 17) 例えば、ミレーの「種をまく人」については、「威嚇的な身ぶり」・「空に散弾をばらまいて、労働者の悲惨な状態に抗議している」[サンスイエ 2014:163]、クールベの「オルナンの埋葬」については、「いやはや、なんと醜いことか!」・「陳腐で下品で野卑、卑俗な醜悪さを賛美」[カシュニッツ 2002:29]などと非難された。
- 18) 「写実主義」と同義。このほか「リアリズム」、「現実主義」と記されることもある。
- 19) クールベは、1855年のパリ万国博覧会の際、彼自身の作品40点を飾った独自の展示館を設けたが、その時の看板文字とカタログのタイトル「リアリズム」が大きな話題を呼んだ[太田 1998(1993)b:130;カシュニッツ 2002:58]。
- 20) 1860年代からフランスで起こった絵画運動。主題より感覚、形態より印象を重視した[中野 2011:12]。代表者モネ(Claude Monet 1840-1926)は若い頃、バルビゾン派の画家から助言を受け、戸外制作を始めたという[クロウソン 2014a:42]。
- 21) 1847年にオランダのハーグで結成された画家集団。バルビゾン派の強い影響により自国の17世紀黄金時代の再評価や絵画の革新運動を行った。1870年代末には国際的にも高い名声を得て、ゴッホ(Vincent van Gogh 1853-1890)も初期にはハーグ派から手ほどきを受けている[シルヴィス 1987c]。
- 22) 訪問した美術展は主に以下の3展である。
2014年7月 「山寺後藤美術館コレクション展
バルビゾンへの道:ミレー、コロ
ロー、クールベなど」
於)美術館「えき」KYOTO
8月 「生誕200年ミレー展:愛しきもの
たちへのまなざし」
於)山梨県立美術館
「ボストン美術館 ミレー展」
於)名古屋ボストン美術館
山梨県立美術館では2013年2月に予備調査、2015年8月と2017年3月に補足調査を「ミレー館」にて行った。2018年12月にはバルビゾン派の主要メンバーの一人であるドービニーの特別展「シャルル=フランソワ・ドービニー展」を同じく山梨県立美術館で見る機会を得た。また、2014年8月には、間接的だが、バルビゾン派と関連のある画家、浅井忠の特別展、「佐倉学 浅井 忠展」が開催されたのでそちらにも足を運んだ。
- 23) 本稿では、デュブレが2名出てくる。単に「デュブレ」と表記した場合は、この「バルビゾン」の七星」の一人を指す。後ろにJを付け、「デュブレ、J」と記した場合は、Julien Duprè(1851-1910)のことである。
- 24) 1820年代から40年代くらいまでに起こった絵画の潮流。新古典主義に対抗する形で現れた。風景、人物、歴史的事件などを描く際、画家の主観や内面性を前面に出し、色彩豊かな激しい筆使いで描くことを特徴としている。代表者の一人にドラクロワ(Ferdinand V. Eugène Delacroix 1798-1863)がいる。
- 25) たとえばコロローとドービニーについては、古典的要素や描き方の点でバルビゾン派には入らないという見解がある[クインザック編 1980a:167-168]。またクールベとドーミエについては、正式にはバルビゾン派には入らないが、前者がその画風をバルビゾン派から強い影響を受けた[井出 1993:21]こと、後者についてはバルビゾン派に友人が多かったことから、

バルビゾン派に関連した画家とみなされることが多い。バルビゾン派の美術展では、今回も含め、二人の作品はしばしば展示されている。

26)「美術アカデミー」のこと。起源は17世紀にさかのぼるが、フランス革命後、フランス学士院の一部門として再出発した。国立美術学校の教授任命、美術教育のカリキュラム、イタリア留学生選抜、サロン審査など美術制度全般を掌握し、絶対的な力を持っていた〔三浦 1998 (1993) 179〕。

27) 以下、本稿最後までに付けられた傍点はすべて筆者による。

28) 2014年7月に訪問した「山寺後藤美術館コレクション展 バルビゾンへの道：ミレー、コロー、クールベなど」のパンフレットを指す。

29) 以下の画家の各作品がこの例である。

a. 「山寺後藤美術館コレクション展 バルビゾンへの道：ミレー、コロー、クールベなど」(次の注30以降は、a.と略記。なおこの略記はこれ以降、本文中にも適用する。)

* コロー：「サン＝ロー近くの丘と牧場」(1835-40頃)・「水車小屋のある水辺」(1855-65頃)・「サン＝ニコラ＝レ＝ザラスの川辺」(1872)

* デュプレ：「月明かりの海」(1870年代)

* ドービニー：「川辺の風景」(制作年不明)

* トロワイヨン：「小川で働く人々」(制作年不明)

* ユエ [Paul Huet 1803-1868]：「春の朝」(1834)

* シャントルイユ (Antoine Chintreuil 1816-1873)：「黄昏」(制作年不明)

* アルピニー (Henri-Joseph Harpignies 1819-1916)：「月明かりの湖」(1870)

* ドフォー (Alexandre Defaux 1826-1900)：「鶏のいる風景」(制作年不明)

* ヴェイラサ (Jules Jacques Veyrassat 1828-1893)：「橋の上」(1876)

* リシェ (Léon Richet 1843-1907)：「沼地の風景」(制作年不明)

b. 「生誕200年ミレー展 愛しきものたちへのまなざし」(次の注30以降は、b.と略記。これ以降、本文中にも適用)

* ミレー：「カステル＝ヴァンドンの岩山」(1844年頃)

c. 「ボストン美術館 ミレー展」(次の注30以降は、c.と略記。これ以降、本文中にも適用)

* コロー：「フォンテーヌブローの森」(1846)・「ブリュノワの牧草地の思い出」

(1855-65頃)

* ルソー：「フォンテーヌブローの森の薪拾い」(1850-60頃)

* ミレー：「グリュシーのミレーの生家」(1854)

* ドービニー：「森の中の道」(1865-70頃)

* ジャック：「羊に水を飲ませる羊飼いの娘」(1881)

* アルピニー：「サン＝ブリヴェの宵」(1890)

* コック (César de Cock 1823-1904)：「森を流れる小川」(1879)

d. 「山梨県立美術館 ミレー館」(次の注30以降は、d.と略記。これ以降、本文中にも適用)

* アルピニー：「陽のあたる道」(1875)

* ルソー：「櫂のある風景」(制作年不明)

* デュプレ：「森のはずれの小川」(1860年代)

* ドービニー：「オワーズ河の夏の朝」(1869)

* ジャック：「森のはずれの羊飼いの女」(1870-1880)

* ミシェル (Georges Michel 1763-1843)：「風車のある風景」(1820-40頃)

* クールベ：「嵐の海」(1865)

30) 同様に以下の画家の各作品がこの例である。

a. * コロー：「水車小屋のある水辺」(1855-65頃)・「サン＝ニコラ＝レ＝ザラスの川辺」(1872)

* ルソー：「ノルマンディーの風景」(1832-33頃)

* デュプレ：「月明かりの海」(1870年代)

* ドービニー：「川辺の風景」(制作年不明)

* トロワイヨン：「小川で働く人々」(制作年不明)

* ジャック：「月夜の羊飼い(帰路)」(制作年不明)

* ミシェル：「夕暮れの風景」(制作年不明)

* ユエ：「春の朝」(1834)

* イサベイ (Louis-Gabriel-Eugène Isabey 1803-1886)：「難破船」(1856)

* シャントルイユ：「黄昏」(制作年不明)

* アルピニー：「月明かりの湖」(1870)

* ドフォー：「鶏のいる風景」(制作年不明)

* ヴェイラサ：「橋の上」(1876)

* セラマノ (Charles-Ferdinand Ceramano 1829-1909)：「羊の番をする羊飼い」(1881)

* クールベ：「波」(1874)

b. * ミレー：「カステル＝ヴァンドンの岩山」(1844頃)・「垣根に沿って草を食む羊」(1860-61)

c. * コロー：「フォンテーヌブローの森」(1846)・「ブリュノワの牧草地の思い出」

- (1855-65頃)・「森の空き地で水浴する人々」(1870-1875頃)
- * ルソー：「森の中の池」(1850年代初期)・「フォンテーヌブローの森の薪拾い」(1850-60頃)
 - * ミレー：「働く人」(1847-50頃)・「木陰に座る羊飼いの娘」(1872)
 - * ディアズ：「森の中の池」(1858)・「フォンテーヌブロー近くの森を通る小道」(1875-76頃)
 - * ドービニー：「森の中の道」(1865-70頃)
 - * トロワイヨン：「羊と羊飼いのいる風景」(1854頃)
 - * ジャック：「羊に水を飲ませる羊飼いの娘」(1881)
 - * ボドメル (Karl Bodmer 1809-1893)：「オークとイノシシ」(1865頃)
 - * シャントルイユ：「日没前の光に照らされるイガマメ畑」(1870頃)
 - * アルピニー：「サン＝プリヴェの宵」(1890)
 - * ランビネ (Emile Charles Lambinet 1815-1877)：「柳の木の下で釣りをする若者」(1856)・「野原を抜ける道」(1872)・「セーヌ川岸での魚釣り」(1872)・「洗濯女」(制作年不明)
 - * フランセ (François Louis Français 1814-1897)：「ブロンビュール近くの小川」(1870年代)
 - * モネ：「森のはずれの薪拾い」(1863頃)
 - * デュブレ、J：「ガチョウに餌をやる子供たち」(1881)
- d. * コロー：「大農園」(1860-65頃)
- * ルソー：「フォンテーヌブローの森のはずれ」(1866)・「桤のある風景」(制作年不明)
 - * デュブレ：「森の中—夏の朝」(1840頃)・「森のはずれの小川」(1860年代)・「海景」(1870年代)
 - * ディアズ：「フォンテーヌブローの森」(1862)
 - * ドービニー：「オワーズ河の夏の朝」(1869)
 - * ジャック：「森のはずれの羊飼いの女」(1870-80)
 - * アルピニー：「陽のあたる道」(1875)
- 31) 同様に以下の画家の各作品がこの例である。
- a. * ルソー：「ノルマンディーの風景」(1832-33頃)
 - * ディアズ：「フォンテーヌブローの森の小道」(1871)
 - * シャントルイユ：「黄昏」(制作年不明)
 - * リシェ：「沼地の風景」(制作年不明)
 - b. なし
 - c. * コロー：「ブリュノワの牧草地の思い出」(1855-65頃)
 - 「森の空き地で水浴する人々」(1870-75)
 - * ルソー：「森の中の池」(1850年代初期)
 - 「フォンテーヌブローの森の薪拾い」(1850-60頃)
 - * ディアズ：「森の奥地」(1840または1846)・「森の中の池」(1858)・「フォンテーヌブロー近くの森を通る小道」(1875-76)
 - * トロワイヨン：「羊と羊飼いのいる風景」(1854)
 - * シャントルイユ：「日没前の光に照らされるイガマメ畑」(1870頃)
 - * ランビネ：「柳の木の下で釣りをする若者」(1856)・「農家の庭」(1862)・「野原を抜ける道」(1872)・「セーヌ川岸での魚釣り」(1872)
 - * フランセ：「ブロンビュール近くの小川」(1870年代)
 - * モネ：「森のはずれの薪拾い」(1863頃)
 - d. * コロー：「大農園」(1860-65頃)
 - * ルソー：「フォンテーヌブローの森のはずれ」(1866)
 - * ディアズ：「フォンテーヌブローの森」(1862)
 - * ドービニー：「オワーズ河の夏の朝」(1869)
 - * ジャック：「森のはずれの羊飼いの女」(1870-80)
 - * アルピニー：「陽のあたる道」(1875)
- 32) デュブレ「月明かりの海」(a. 1870年代)を指す。「挿図7-3」がそれである。
- 33) 同様に以下の画家の各作品がこの例である。
- a. * ルソー：「ノルマンディーの風景」(1832-33頃)
 - * ドービニー：「川辺の風景」(制作年不明)
 - * トロワイヨン：「小川で働く人々」(制作年不明)
 - * シャントルイユ：「黄昏」(制作年不明)
 - * ドフォー：「鶏のいる風景」(制作年不明)
 - * ヴエイラサ：「橋の上」(1876)

- *セラマノ：「羊の番をする羊飼いの」(1891)
 - b.*ミレー：「ガチョウ番の少女」(1866-67)
 - c.*コロー：「フォンテーヌブローの森」(1846)
 - *ルソー：「森の中の池」(1850年代初期)
 - *ミレー：「洗濯女」(1855頃)
 - 「牛に水を飲ませる農婦」(1863頃)
 - 「牛に水を飲ませる農婦、黄昏」(1873-74頃)
 - *トロワイヨン：「羊と羊飼いのいる風景」(1854頃)
 - *ジャック：「羊に水を飲ませる羊飼いの娘」(1881)
 - *デュプレ、J：「牛に水を飲ませる娘」(1880年代頃)
 - *クールベ：「森の小川」(1862頃)
 - d.*コロー：「大農園」(1860-65)
 - *デュプレ：「森の中 - 夏の朝」(1840頃)
 - *ドフォー：「納屋の中の羊と鶏」(1870年代後半)
 - *クールベ：「川辺の鹿」(1864年頃)
- 34) 同様に以下の画家の各作品がこの例である。
- a.*ディアズ：「フォンテーヌブローの森の小径」(1871)
 - b.*ミレー：「クーザン村」(1854-73頃)
 - c.*ルソー：「森の中の池」(1850年代初期)・「フォンテーヌブローの森の薪拾い」(1850-60頃)
 - *ディアズ：「森の小径」(1835)・「祭りに向かうボヘミアンたち」(1844頃)・「森の中の池」(1858)・「フォンテーヌブロー近くの森を通る小道」(1875-76)
 - *ドービニー：「森の中の道」(1865-70頃)
 - *トロワイヨン：「羊と羊飼いのいる風景」(1854頃)
 - *ランビネ：「野原を抜ける道」(1872)
 - *モネ：「森のはずれの薪拾い」(1863頃)
 - *マウフェ (Anton Mauve 1838-1888)：「田舎道の荷車屋」(1867)
 - *シセリ (Eugène Cicéri 1813-1890)：「オオカミ溪谷に行く画家、フォンテーヌブローの森」(1852)
 - d.*ディアズ：「フォンテーヌブローの森」(1862)
 - *トロワイヨン：「近づく嵐」(1859)
 - *アルピニー：「陽のあたる道」(1875)
 - *セラマノ：「林間の空き地」(1853)
 - *ミシュル：「風車のある風景」(1820-40頃)
- 35) 例えば、以下の作品である。
- *ディアズ「森の中の池」(c. 1859)
 - *クールベ「森の小川」(c. 1862)
 - *ヨンキント「ドルトレヒトの月明かり」(d. 1872頃)
 - *ルソー「塹のある風景」(d. 制作年不明)
- 36) 同様に以下の画家の各作品がこの例である。
- a.*ルソー：「ノルマンディーの風景」(1832-33頃)
 - *デュプレ：「月明かりの海」(1870年代)
 - *イサベイ：「難破船」(1856)
 - *リシェ：「沼地の風景」(制作年不明)
 - b.*ミレー：「雷雨」(1847頃)
 - c.*ルソー：「フォンテーヌブローの森の薪拾い」(1850-60頃)
 - *ミレー：「牛に水を飲ませる農婦、黄昏」(1873-74頃)
 - *ドービニー：「森の中の道」(1865-70頃)
 - *トロワイヨン：「身構える猟犬」(1860)
 - *ランビネ：「野原を抜ける道」(1872)
 - d.*デュプレ：「森のはずれの小川」(1860年代)
 - *トロワイヨン：「近づく嵐」(1859)・「市日」(1859)
 - *クールベ：「嵐の海」(1865)
- 37) ミレー色が認められた作品は以下の通りである。特に強調されていた色系も横に示した。
- b.*「洗濯物を干す女」(1854-56) 白 (灰色) 赤 青
 - *「鶏に餌をやる女」(1853-56) 青 赤
 - *「慈愛」(1858-59) 赤 青
 - *「ミルク缶に水を注ぐ女」(1859頃) 赤
 - *「子供たちに食事を与える女 (ついでに)」(1860頃) 赤 青
 - *「待つ人」(1860) 青
 - *「種をまく人」(1847-48) 青
 - *「落ち穂拾い、夏」(1853) 赤 白
 - *「耕す人」(1855-56) 緑
 - *「鶯鳥番の少女」(1854-56) 赤 青
 - *「乳しほりの女」(1854頃) 赤 青
 - *「乳しほりの女」(1854-60) 白
 - *「牛に草を食ませる女」(1857-58) 茶
 - *「夕暮れに羊を連れ帰る羊飼いの」(1857-60) 茶 青
 - *「羊の毛を刈る女」(1860頃) 青 白
 - c.*「森のはずれに座る羊飼いの娘」(1848-49) 白
 - *「ブドウ畑にて」(1852-53) 茶
 - *「鋤く人」(1847-50) 青
 - *「馬鈴薯植え」(1861頃) 青
 - *「種をまく人」(1850) 赤 青
 - *「刈り入れ人たちの休息 (ルツとボアズ)」

- (1850-1853) 青
 * 「杖にもたれる羊飼いの娘」(1852-53頃) 青
 * 「編み物のお稽古」(1854頃) 赤
 * 「編み物のお稽古」(1860頃) 青 白
 * 「ランプの灯りで縫い物をする女 (団欒)」(1853-54) 赤 青
 * 「糸紡ぎ、立像」(1850-55) 赤
 * 「糸紡ぎ、座像 (エメリー・ミレー) (1854) 白
 * 「バターをかき回す若い女」(1848-51頃) 青 赤
 * 「眠る子の傍らで縫い物をする女」(1858-62) 青
 38) 2019年9月上旬に国立京都国際会館で開催されたミュージアムフェア。なおドービニーは「バルビゾンの7星」の一人である。
 39) この絵が描かれたバルビゾン移住前の1840年代中頃のミレーの画法は「華やかな時代」と言われ、パステル画も開始するなど、売れ筋を意識した明るい絵が多い [音 2014: 18]。
 40) 以下の3点である。「森の中の羊の群れ」(1860頃 山梨県立美術館 ミレー館)、「森はずれの羊飼いの女」(1870-80頃 上掲館)、「羊に水を飲ませる羊飼いの娘」(1881 ポストン美術館 ミレー展)。
 41) いずれも2018年12月に山梨県立美術館で開催中だった「シャルル＝フランソワ・ドービニー展：バルビゾン派から印象派への架け橋」展で見ることができた。

謝辞

本稿を丁寧に読み、建設的なコメントを下された匿名の査読者の方々に感謝いたします。

引用文献

- 和文)
 井出 洋一郎
 1993 『バルビゾン派』 東信堂
 太田 泰人
 1998 (1993)a. 「オノレ・ドーミエ」『世界美術大全集 21 レアリズム』編集 馬淵 明子 pp.113-122 小学館
 1998 (1993)b. 「ギュスターヴ・クールベ」上掲書 pp.123-133
 音 ゆみこ
 2014 「人物の『描き方』から見るミレー」『生誕200年ミレー展：愛しきものたちへのまなざし』監修 井出洋一郎 2014

- pp.18-19 ホワイトインターナショナル
 カシュニッツ、マリ－
 2002 『ギュスターヴ・クールベ：ある画家の生涯』エディション q
 葛野 浩昭
 1999 『サンタクロースの大旅行』 岩波書店
 蔵持 不三也
 1984 『祝祭の構図 プリュージェル・カルナヴァル・民衆文化』 ありな書房
 クインザック、A編
 1980a 「画家略伝」『フランス・バルビゾン派の名画 ミレー・コロ－展』監修) クインザック、A 他 神戸新聞社 pp.160-173
 1980b 「バルビゾン派年表」上掲書 pp.174-178
 クラ－ン、ハンス
 1987 「第Ⅱ章 フランスと17世紀オランダ風景画への嗜好」『バルビゾン派をめぐる画家たち』監修) ハーグ市立美術館・国立国際美術館 pp.107-129 ハイ－ンク・インターナショナルBV.
 クローソン、マーサ
 2014a 「Ⅱ フォンテーヌブローの森」『Millet ポストン美術館 ミレー展』編集) ポストン美術館 他 pp.36-43 中日新聞社
 2014b 「Ⅲ バルビゾン村」上掲書 pp.72-77
 2014c 「Ⅳ 家庭の情景」上掲書 pp.114-117
 小針 由紀隆
 2010 『ローマが風景になったとき：西欧近代風景画の誕生』春秋社
 サンスイエ、アルフレッド
 2014 『ミレーの生涯』 角川ソフィア文庫
 島田 紀夫
 2010 (1999) 「第4章 近代風景画の発展」『新西洋美術史』監修) 千足 伸行 pp.289-296 西村書店
 シュッツ、カール 監修
 2004 『ウィーン美術史美術館所蔵 栄光のオランダ・フランドル絵画展』読売新聞大阪本社
 シルヴィス、ジョン
 1987a. 「序文」『バルビゾン派をめぐる画家たち』監修) ハーグ市立美術館・国立国際美術

- 館 p.14 ハイंक・インターナショナルBV.
- 1987b. 「第三章 バルビゾン派・カタログ catalogue part II」 上掲書 pp.129-170
- 1987c. 「第四章 ハーグ派とバルビゾン派」 上掲書 pp.171-176 .
- 高階 秀爾
- 1995 (1980) 「農民画家ミレー」
『Millet ミレー』 ヴィヴィアン25人の画家4巻 編集) 高階 秀爾・馬淵 明子 pp.71-74 講談社
- 高橋 裕子・鈴木 杜幾子
- 2004 (1990) 「VII バロック美術 ロココ美術」
『増補新装カラー版 西洋美術史』 監修) 高階 秀爾 pp.101-120 美術出版社
- 竹岡 敬温
- 1995 (1990) 『「アナル学派」と社会史:「新しい歴史」へ向かって』 同文館
- 寺門 臨太郎
- 2000 「I 黄金時代の曙」
『レンブラント、フェルメールとその時代 アムステルダム国立美術館所蔵17世紀オランダ美術展』 編集) 幸福 輝・寺門 臨太郎 pp.66-89 東京新聞
- ドゥロ、カトリーヌ
- 2018 「近代の風景画家 ドービニー」
『シャルル＝フランソワ・ドービニー展』
シャルル＝フランソワ・ドービニー展実行委員会 pp.11-13
- 時田 仁弘
- 2007 『芸術家コロニー+アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ: 初期モダン現象』 教育出版
- 中野 京子
- 2011 『印象派で「近代」を読む: 光のモネから、ゴッホの闇へ』 NHK出版
- 中山 真理・原田 環
- 2004 (2003) 「第4章 ロココ～レアリズム: 王様の絵画から農民の絵画へ」『西洋絵画 名作101選』 編集) 千足 伸行 pp.96-97 小学館
- 早坂 優子
- 2004 (1996) 『巨匠に教わる絵画の見方』 視覚デザイン研究所
- 樋口 淳
- 1991 「サンタクロースと会うために<編訳者解説>」『サンタクロース伝説の誕生』 コレット・メシャン pp.227-246 原書房
- パーク、ピーター
- 1994 (1992) 『フランス歴史学革命: アナル学派1929-89年』 岩波書店
- 比戸 奈津子
- 2014 「III.バルビゾン村」
『Millet ボストン美術館 ミレー展』 編集) ボストン美術館 他 pp.71-88 中日新聞社
- 舟田 詠子
- 1999 『誰も知らないクリスマス』 朝日出版社
ブリックマン、L.C.
- 1987 「メッセージ」
『バルビゾン派をめぐる画家たち』 監修) ハーグ市立美術館・国立国際美術館 p.10
ハイंक・インターナショナルBV.
- ブロック、マルク
- 1968 (1956) 『歴史のための弁明: 歴史家の仕事』 讀井鉄男訳 岩波書店
- フロマンタン、ウジェーヌ
- 2004 (1992) 『オランダ・ベルギー絵画紀行: 昔日の巨匠たち』 (上) 岩波書店
- ボラック、レイチェル
- 2011 「ヤン・ステーン (1625/1626-1679) アントニウスとクレオパトラの宴」(作品解説)
『フェルメールからのラブレター展』 監修) 千足伸行 p.98 朝日放送 他
- 馬淵 明子
- 1997 「自然主義の萌芽」
『新古典・ロマン・写実主義の魅力: 絵画の革新と時代への挑戦』 監修) 中山 公男 pp.116-121 同朋舎出版
- 1998 (1993) 「ミレーとバルビゾン派」
『世界美術大全集21 レアリズム』 編集) 馬淵 明子 pp.69-84 小学館
- 三浦 篤
- 1998 (1993) 「市民社会のアカデミズム絵画」
『世界美術大全集21 レアリズム』 編集) 馬淵 明子 pp.179-192 小学館
- 宮島 綾子
- 2015 「『Peinture de genre』と『風俗画』: 用語の生成をめぐる』『ルーブル美術館展 日常を描く: 風俗画にみるヨーロッパ絵画の神髄』 pp.194-211 編集) 国立新美術館 他 日本テレビ放送網
- メイエル、エミール
- 1990 『アムステルダム国立美術館』
美術館シリーズ2 みすず書房
- モナハン、パトリシア

- 1991 『油彩画の技法』 美術出版社
 ルゴフ、ジャック
 1976 「歴史学と民族学の現在：歴史学はどこへ行くか」
 『思想』no.630 pp.1755-1771 岩波書店
 ル・ロワ・ラデュリ、エマニュエル
 1980 「近代技術と農村風俗：バルザック『田舎医者』をめぐって』『新しい歴史：歴史人類学への道』ル・ロワ・ラデュリ pp.215-256 新評論

レー、ロベール

- 1991 『DAUMIER ドーミエ』 美術出版社
 山口 昌男
 1976 「歴史人類学或いは人類学的歴史へ：ジャック・ルゴフの『歴史学と民族学の現在』をめぐって」
 『思想』no.630 pp.1772-1783 岩波書店
 レヴィ＝ストロース、クロード
 1985 「歴史学と人類学」
 『思想』no.727 pp.35-55 岩波書店
 若林 ひとみ
 2004 『クリスマス文化史』 白水社

欧文)

- Gaunt, David
 1983 *Familjeliv i Norden* Gidlunds malmö
 Haak, B
 1966 *Art Treasure of the Rijksmuseum Amsterdam* Thames and Hudson
 Hastrup, Kristen
 1985 *Culture and History in medieval Iceland* Clarendon Press Oxford
 King, Julia A.
 2007 "Still Life with Tobacco : The Archaeological Uses of Dutch Art" *Historical Archaeology* 41 (1) : 6-12

その他)

- パンフレット
 「山寺 後藤美術館コレクション展 バルビゾンへの道：ミレー、コロー、クールベなど」
 2014 美術館「えき」KYOTO

カタログ

- ①『生誕200年ミレー展：愛しきものたちへのまなざし』
 監修 井出洋一郎 2014 ホワイトインターナショナル
 ②『ミレー、コロー、クールベ展』 監修

大島清次 1976 毎日新聞社

- ③『山寺 後藤美術館コレクション展』 監修 阿部 信雄 2013 阿部信雄事務所
 ④『山梨県立美術館コレクション展』 2008 編集・発行 山梨県立美術館
 ⑤『シャルル＝フランソワ・ドービニー展』
 ドゥロ、カトリヌ監修 2018
 シャルル＝フランソワ・ドービニー展カタログ実行委員会

<挿図出典>

- 挿図1.
 『サンタクロースとその仲間たち』 フェリシモ
 クリスマス研究所編 1992 フェリシモ 31頁
 挿図2.
 『アムステルダム国立美術館』 1990 みすず書房 73頁
 挿図3.
 『山梨県立美術館コレクション展』 山梨県立美術館編 2008 山梨県立美術館 15頁
 挿図4.
 『DAUMIER ドーミエ』 レー、ロベール 1991 美術出版社 97頁
 挿図5-1.
 トロワイヨン「小川で働く人々」制作年不明
 『山寺 五島美術館コレクション展』 2013 阿部信雄事務所 82頁
 挿図5-2.
 ジャック「森はずれの羊飼いの女」(1870-80)
 『山梨県立美術館コレクション選』 2008 山梨県立美術館 44頁
 挿図5-3.
 リシェ「沼地の風景」制作年不明 『山寺 五島美術館コレクション展』 2013 阿部信雄事務所 102頁
 挿図6-1.
 ルソー「ノルマンディーの風景」(1832-33) 前掲書 84頁
 挿図6-2.
 アルビニー「月明りの湖」(1870) 前掲書 92頁
 挿図6-3.
 ルソー「森の中の池」(1850年代初期)『ポストン美術館 ミレー展』 2014 中日新聞社 48頁
 挿図7-1.
 ランビネ「野原を抜ける道」(1872) 前掲書 82頁
 挿図7-2.
 ランビネ「柳の木の下で釣りをする若者」

(1856) 前掲書 57頁

挿図7-3.

デュブレ「月明りの海」(1870年代)『山寺 五島美術館コレクション展』2013 阿部信雄事務所 83頁

挿図8-1.

ヴェイラサ「橋の上」(1876) 前掲書 97頁

挿図8-2.

デュブレ「森の中-夏の朝」(1840頃)『山梨県立美術館コレクション展』2008 山梨県立美術館 36頁

挿図8-3.

ドフォー「鶏のいる風景」(制作年不明)『山寺 五島美術館コレクション展』2013 阿部信雄事務所 97頁

挿図9-1.

シセリ「オオカミ溪谷を行く画家、フォンテーヌブローの森」(1852)『ボストン美術館 ミレー展』2014 中日新聞社 49頁

挿図9-2.

モネ「森のはずれの薪拾い」 前掲書 70頁

挿図9-3.

ディアズ「フォンテーヌブローの森の小径」(1871)『山寺 五島美術館コレクション展』2013 阿部信雄事務所 81頁

挿図10-1.

イザベイ「難破船」(1856) 前掲書 79頁

挿図10-2.

トロワイヨン「身構える猟犬」(1860)『ボストン美術館 ミレー展』2014 中日新聞社 101頁

挿図10-3

デュブレ「森のはずれの小川」(1860年代)『山梨県立美術館コレクション展』2008 山梨県立美術館 37頁

挿図11.

『山梨県立美術館コレクション展』山梨県立美術館編 2008 山梨県立美術館 32-33頁

挿図12.

上掲書 34-35頁

挿図13.

『ボストン美術館ミレー展』ボストン美術館 他編 2014 中日新聞社 73頁

挿図14.

『生誕200年ミレー展：愛しきものたちへのまなざし』監修 井出洋一郎 2014年 ホワイトインターナショナル 101頁

挿図15.

上掲書 147頁

挿図16.

上掲書 135頁

挿図17.

上掲書 157頁

挿図18.

『ボストン美術館ミレー展』ボストン美術館 他編 2014 中日新聞社 89頁

挿図19.

『生誕200年ミレー展：愛しきものたちへのまなざし』監修 井出洋一郎 2014年 ホワイトインターナショナル 128頁

挿図20.

上掲書 131頁

挿図21.

『ボストン美術館ミレー展』ボストン美術館 他編 2014 中日新聞社 109頁

挿図22.

上掲書 p.111

挿図23.

『生誕200年ミレー展：愛しきものたちへのまなざし』監修 井出洋一郎 2014年 ホワイトインターナショナル 155頁

挿図24.

『ボストン美術館ミレー展』ボストン美術館 他編 2014 中日新聞社 118頁

挿図25.

上掲書 119頁

挿図26.

『生誕200年ミレー展：愛しきものたちへのまなざし』監修 井出洋一郎 2014年 ホワイトインターナショナル 111頁

挿図27.

『山寺後藤美術館コレクション展』監修 阿部 信雄 2013 阿部信雄事務所 85頁

挿図28.

『ボストン美術館ミレー展』ボストン美術館 他編 2014 中日新聞社 69頁

挿図29.

前掲書 68頁

挿図30.

前掲書 112頁

挿図31.

『山寺後藤美術館コレクション展』監修 阿部 信雄 2013 阿部信雄事務所 89頁

挿図32.

『山梨県立美術館コレクション展』山梨県立美術館編 2008 山梨県立美術館 79頁

挿図33.

『山寺後藤美術館コレクション展』

監修 阿部 信雄 2013 阿部信雄事務所 90
頁

挿図34.

『ボストン美術館ミレー展』 ボストン美術館
他編 2014 中日新聞社 53頁

挿図35.

前掲書 48頁

挿図36.

『山寺後藤美術館コレクション展』 監修 阿部
信雄 2013 阿部信雄事務所 76頁

挿図37.

『ボストン美術館ミレー展』 ボストン美術館
他編 2014 中日新聞社 57頁

挿図38.

『山寺後藤美術館コレクション展』 監修 阿部
信雄 2013 阿部信雄事務所 99頁

挿図39.

『ボストン美術館ミレー展』 ボストン美術館
他編 2014 中日新聞社 146頁

挿図40.

前掲書 61頁

ABSTRACT

Is it possible to use oil-paintings of the Barbizon School in historical anthropology ?

Mayumi FURUKAWA

The aim of this article is to examine the works (oil paintings) of the Barbizon School, which represents one of the 19th century's French realisms in terms of art. It is also aimed to explore if these oil paintings will be reliable sources for the study of historical anthropology, where paintings had rarely been paid attention to. In 2014 I had a chance, thanks to Millet's 200th birth anniversary, of watching much more paintings of the Barbizon School than before. This experience deserved, for I could gain several clues to understanding how painters had produced their works.

Barbizon is a name of a hamlet, 60km south-east from Paris, adjoining the forest, called Fontainebleau, which had been attracting a lot of young ambitious artists since the early days of the 19th century. They did not confine their sketch activities to those with pencil or chalk. They did oil sketches as well. They depicted nature as it is, say, depicted what they saw without any modification to meet the contemporary artistic standard. The classical, traditional landscape paintings with mythological, biblical or heroic figures in them, 'neoclassicism' academically called, did not interest them at all, although it was, at that time, only through this genre that a painter could attain honor and fame. Influenced by romanticism, quite opposite to neoclassicism, and thanks to a political change (the revolution 1830), those who worked in Fontainebleau became well-known. The core members of the Barbizon School came from them.

I have observed their paintings and considered if they had really depicted what they saw. Having discovered the similar patterns in landscape, favorite colors, repeated modifications, and a network of friendship, I came to a conclusion that it was not necessarily the case. I also understood that the publication of a textbook by Valenciennes, which was widely read among young artists, played an important role for the Barbizon members to decide how to paint. The realistic paintings of the Barbizon School, still, would be useful materials to help historical anthropologists interpret the life and nature of the 19th century if they considered those findings.