

# コローの銀灰色

——19世紀フランスの風景画——

林 良 児

## I. プロローグ

風景画の先進国オランダに遅れること2世紀、フランスにおける風景画は19世紀になってその黄金時代を迎えた<sup>1)</sup>。そのような新たな展開を象徴するのは、ジャン・バティスト・カミーユ・コローJean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) の存在である。本稿の目的は、フランス風景画の歴史におけるコローの功績についての再考である。

## II. 画家コローの起点

コローは、フランス大革命から7年後の1796年7月、パリに生まれた。二人の姉妹がいた。両親は婦人用衣装や帽子を扱う店を経営し経済的に恵まれた家庭環境にあった。学業を終えたあと、5年ほど衣料品店などに勤めるが、二十代も半ばを過ぎて将来が真剣に問題になったころ、コローは画家になる決意を家族に伝える。父の同意を得たコローはアシル・エトナ・ミシャロン Achille-Etna Michallon (1796-1822) のもとを訪ねた。1822年、コロー26歳のときである。

ミシャロンはニコラ・プサン Nicolas Poussin (1594-1652) とクロード・ロラン Claude Lorrain (1600-1682) を起源とするフランスの歴史的風景画に表現力豊かな新境地を求めた画家である。1817年からサロンに創設された歴史的風景画のためのローマ賞の最初の受賞者として知られる<sup>2)</sup>。同い年のこの「風景画のジェリコー」<sup>3)</sup>ことミシャロンからコローは何を学んだのか。

コローの貴重な声を伝えて、コロー研究の古典に数えられるエティエンヌ・モロー・ネラトン Etienne Moreau-Nélaton の著書『コローとその作品の歴史』*Histoire de Corot et de ses œuvres*, 1905 に拠れば、ミシャロンは「注

意深く観察し、自分の見たものを率直に表現すること」<sup>4)</sup>をコローに勧めたという。しかし、コローがミシャロンの指導を受けるようになって数ヵ月後、この最初の師は同じ1822年、26歳で他界してしまう。

師を亡くしたコローは次にミシャロンの師だったジャン-ヴィクトール・ベルタン Jean-Victor Bertin (1767-1842) の門下生となる。ベルタンもまた、《羊と縫物をする女性のいる風景》*Landscape with Sheep and a Woman sewing*, c.1805などを始めとして静謐な画風が印象に残る新古典主義派の画家である<sup>5)</sup>。ベルタンは、目に見える風景を描く風景肖像画 <paysage portrait> を奨励して<sup>6)</sup>「ジャンルとしての風景画の威厳を主張した」<sup>7)</sup>ピエール-アンリ・ド・ヴァランシエンヌ Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) の薫陶を受けた弟子だった。コローはいわば美術アカデミーの重鎮ヴァランシエンヌの孫弟子にあたるのである。

19世紀初頭のフランスにおいては自然を主題として描く風景画はまだ一般に認められておらず、例外が唯一歴史的風景画であったことを思えば<sup>8)</sup>、早くから戸外の風景に惹かれていたコローが古典派の画家たちの教えを請おうとしたのは自然だった。

コローは「すぐに彼らの教えから離れた」<sup>9)</sup>とも言われるが、1825年から1828年までのイタリアでの修業と同様、ヴァランシエンヌの思想に通じる二人の画家との接触がコローにおける古典主義的絵画精神を培ったことは確かであろう。後に60代半ばのコローが〈絵画についての考え〉*Réflexions sur la peinture* のなかで言う、「デッサンは追求すべき第一の事からである」<sup>10)</sup>という言葉は、物の本質を理解するために不可欠であると位置づけてとりわけデッサンを重視したアカデミーの基本姿勢そのものでもあった。これは、画家になることを決意すると間もなくイタリア行きを選んだことと合わせて、17世紀以来のアカデミーの教えや古典主義的発想を尊重するコローの一面を端的に示す一例である。

近代の最初の偉大な風景画家コローは、友人テオドール・カリュエル・ダリニー Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871) とともに、修業の中心にイタリア行きを据え、そのようにして古典主義的伝統との関係を維持しようとしていることを示した最後の画家でもある<sup>11)</sup>。

短期間だったとはいえ二人の古典派の画家に師事し、絵画修業の地イタ

リアで3年を過ごしたコロアはこうして画家としての人生を歩んでいった。

では、コロアの風景画というとき、人が真っ先に思い浮かべる作品はどのようなものだろうか。絵画作品の好き嫌いや良し悪しの反応はまったく人それぞれであり、そのうえコロアは生涯におよそ3000点から5000点ほどの作品を描き、そこにその数を優に超える贋作<sup>12)</sup>が加わるという画家でもあったから、出てくる答えはますます多様をきわめることだろう。また、風景画家という呼称が付きまとうコロアではあるが、人物画家としての側面も無論見落としてはならない。コロアの風景画に入るまえに、われわれもここでコロアの人物画に触れておくことにしよう。

### III. コロアの人物画

《画家の肖像》 *Portrait de l'artiste*, 32×24cm, 1825, Musée du Louvre.

《真珠の女》 *La Femme à la perle*, 70×55cm, c.1868-70<sup>13)</sup>, Musée du Louvre.

《青いドレスの婦人》 *La Dame en bleu*, 80×50.5cm, 1874, Musée du Louvre.

コロアの人物画と聞いて筆者に初めに思い浮かぶのは《画家の肖像》(=《29歳の自画像》)である。

これは、コロアがイタリアへ行く許しを求めたときに、父親が承諾の条件として「自らの手になる自画像を家族に残して行きなさい」<sup>14)</sup>と言ったと語り継がれるエピソードによってよく知られる作品である。椅子に座りイーゼルを立てて絵を描いている上半身の肖像で、ふと筆を止めて右手のほうに顔を向けた瞬間である。高襟の白いシャツの襟元を赤いスカーフで抑え、グレーと薄茶色を混ぜた色合いの上着を羽織っている。袖口がすばまっているところをみると、仕事着なのだろう。背景は黒く落ち、鋭い視線と、赤ら顔のやや神経質そうな表情が強調されている。ほんの一部しか見えないイーゼルの絵の背後とコロアの位置関係はヴェラスケス Velazquez (1599-1660) が《ラス・メニナス》 *Las Meninas*, 1656のなかに描きこんだ彼自身とカンヴァスとの距離を思わせる。父親の要望に対してほかならぬ絵を描いている自分の姿を残そうとしたのは、画家として生きることへの新たな決意の証でもあったのだろう。

ところで、この絵をよく見ると些細なことが気になってくる。それはコ

ローが右手でパレットと絵筆を握り、左手でカンヴァスに向かっていることである。この作品の10年後の《彼自身によるコロー》*Corot par lui-même*, 34×25cm, c.1835でも、左手に持った絵筆をパレットのうえにおいて右のほうを振り向いた姿が描かれている。コローは左利きだったのだろうか。左手に持ったパイプを燻らしながら右のほうに顔を向けた、エチエンヌ・ボクール Etienne Bocourt (1821-?) による《カミーユ・コローの肖像》*Portrait de Camille Corot*, 1882<sup>15)</sup>の雰囲気からもそのような印象を受ける。しかし、1855年から1858年頃にかけて使われていたコローのパレット<sup>16)</sup>のカラー写真を見ると、明らかに左手用のパレットであり、コローは右手で描いていたことになる。戸外で制作している様子のスナップ写真<sup>17)</sup>や1867年に撮られた写真<sup>18)</sup>でもパレットは左手に持っている。やはり右利きである。それにしても、なぜ自画像のなかのコローが絵筆を左手に持っているのか。コロー自身が描いた2枚の自画像はそのようなささやかな疑問をわれわれに投げかける。

では、このようにエピソードゆえに知られている人物画ではなくて、文字通り傑作としての人物画はどれだろうか。意見はおそらく《真珠の女》あるいは《青いドレスの婦人》に集約されることだろう。

《真珠の女》は、コローが死ぬまで手元に置いていた作品であり、画家自身による命名はなかった。コローが他界した1875年2月22日の3ヵ月後にこの作品は売りに出されるが、その折の目録では《髪に花を飾り、手を組んで座る若い女性》*Jeune Femme assise, les mains croisées, des fleurs dans les cheveux* である<sup>19)</sup>。その後、たとえば先のモロー-ネラトンの『コローとその作品の歴史』にはただ《真珠》*La Perle, vers 1868-70*として紹介されている。また、イタリアの美術史家リオネロ・ヴェントゥーリ Lionello Venturi の著書『近代の画家たち』*Peintres Modernes*, 1941では、《いわゆる真珠の女》*Femme dite à la perle* と記載されている。

「女性が身に着けているもので真珠とわかるものは一つもないのになぜ真珠の女なったのかは分からない」<sup>20)</sup>のだが、繊細な薄いヴェールの髪飾りに散りばめられた一枚の葉のようなものが女性の額に垂れて、その影とともに全体が一個の小さな宝飾品に見えるところから、1900年前後には《真珠》とか《真珠の女》と呼ばれるようになっていたようである。しかも、この〈真珠〉はヴェントゥーリの魔術的な言葉によってとりわけ固有の意

味を付与されることになる。

コローが《いわゆる真珠の女》を描いたのも同じ時期である。それは葉の冠をつけた若い女性である。葉の一枚が彼女の額に影を映している。人々はそれを真珠だと思った。見事な批評的判断を含んだ誤りであろう。そういうことなのだ。すなわち、コローの影は真珠なのである。そして、その姿かたち全体に優美なるあの精神の美がにじみ出ている。その美が自然であり、花が木に生まれるように生まれいできたものであるがゆえにそれはまさに優美なのである<sup>21)</sup>。

こうして、20世紀の偉大な美術史家は、同じ時期に描かれた《若いギリシアの娘》*La Jeune Grecque* とともに、この作品がたんに年老いたコロー—《真珠の女》を仕上げたとき彼は74歳だった—の美の夢であるばかりか、彼が人類に残した永遠の贈り物であると言う。実際にこの作品の前に立つとヴェントゥーリの言葉が決して大げさではないことが分かる。

モデルは本職の女性カペルト・ゴールドシュミットという友人の娘とされているが、憂いを帯びた面差しは気品を超えて神聖な趣である<sup>22)</sup>。その表情は、筆者が、ヨーロッパ絵画史において女性の存在を美しく表現することに成功した最初の画家と秘かに考えているジョバンニ・ベッリーニ Giovanni Bellini (c.1430-1516) の《聖母マリアと祝福する幼子キリスト》*Madonna and Child Blessing*, 1510を思わせる。また、白と栗色を基調とした色合いはラファエロの世界に通じるとも言われている。

しかし、必ずといっていいほど指摘されるのはレオナルド・ダ・ヴィンチ Leonardo da Vinci (1452-1519) の《モナ・リザ》*Mona Lisa*, 1503-06との構図の類似である。なるほど、鑑賞者へ向けられた眼差しや両腕を交差させた姿勢のなかにルネサンスの巨星ダ・ヴィンチと競おうとするコローの野心を見て取ることも可能かもしれない。しかし、画家としてすでに名声を得ていた晩年のコローにそのような世俗的な野心がはたして必要だったのだろうか。筆者にはこれ以上の感慨はなく、ただ《モナ・リザ》にはつぎのような批評があることだけを思い出す。

19世紀イギリスの文芸批評家ウォルター・ペーター Walter Pater (1839-1894) は言った、「彼女はその周りにある岩よりも年齢を経ている。彼女は吸血鬼のように何度も死にそして死の秘密を会得したのだ」と<sup>23)</sup>。コ

ローのこの絵にはそのような恐ろしさは微塵もない。あるのはただ気高い精神性を備えた美しい眼差しである。芸術家の背後には、ダンテのベアトリーチェ、ペトラルカのラウラ、ネルヴァルのジェニー・コロソなど、ときに永遠の女性なる存在が指摘される。コロソにとってこの若いモデルは永遠に女性的なるものの象徴であったのかもしれない。

《真珠の女》から4、5年後に描かれた《青いドレスの婦人》は、コロソ78歳、最晩年の作品である。画家が晩年になって描いた人物画が知られるようになったのは彼の死後だった。それらを純粹に私的な作品とみなし、いわば訓練のために描いたのだという<sup>24)</sup>。この作品も1900年に初めて公開されたのだが、そのとき人々は人物画家コロソの傑作として高く評価したという<sup>25)</sup>。

これは肖像だろうか。空想的な人物像だろうか、寓意だろうか、それとも単にモデルを描いたアトリエの作品だろうか。今日の名作《青いドレスの婦人》は一つの謎のままである<sup>26)</sup>。

ポーズを取ることに疲れた婦人が立ったまま身近にある台の上のクッションに右手で頬杖をつきながら身体を休めている。それと分かる手がかりは何もないが、視線の先にあるのはおそらく自分の絵姿なのだろう。閉じた扇子をだらりと持った左手が気怠さを感じさせる。フェルメールの青を思わせる青のドレスは胸の下で絞り込まれ、そこから大きく膨らんで足元に流れる。この当時の装いなのだろうが、腰回りの飾りの部分が羽化した昆虫の羽のように見える。画面に占めるこの女性像の形状的均衡のためにのみ描きこまれたかのように見えるのが気にかかる。その部分の布の硬直した質感も少し妙である。しかし、婦人の憂いを帯びた横顔だけは殺風景なアトリエに開いた一輪の花のようだ。完成度の高さに疑問を感じさせるが、もし、人物画の生命線が顔の表情にあるとすれば、その一点がコロソ最晩年のこの作品を救っている。やはり、コロソの人物画における最高の傑作は《真珠の女》である。

人物画の目的について、コロソは「命を表現すること」<sup>27)</sup>にあったと述べている。《真珠の女》は、モナ・リザのような不気味さもなく、まさに欠点のない「人類への贈り物」として永遠の生を生きている。誠実な人柄

であったことが伝えられる画家コローであればこそ成し得た業というべきである。文章と同じように、絵もまた作者の人となり語るものだからである。

このように、コローにおける人物画は風景画とともにその稀有な画業の両輪となっているのである。では、コローの風景画とはどのようなものなのか。

#### IV. コローの風景画

人はコローの作品のなかに新古典主義、ロマン主義、写実主義、印象主義といった19世紀絵画の種々の傾向を見る。形状の確かさと物語性に重きを置く新古典主義、個性を極めるロマン主義、人間と社会の姿を掘り下げる写実主義、瞬間の美を追求する印象主義。コローはロマン主義から写実主義にいたる絵画の流れのなかにありながら、作品によっては古典的でもあり印象主義的でもあるということを意味している。

ヴァトー流の洗練された筆触ゆえに18世紀の継承者であり、作品構成の節度ゆえに古典主義の継承者であるコローは、彼の慎みによって勇壮さや深刻さから守られている詩情ゆえにロマン主義者であり、彼の夢想癖によって和らげられている風景画や肖像画の真実性ゆえに写実主義者なのである<sup>28)</sup>。

このようなコローには、やはりなによりも風景画家の呼称こそがふさわしい。では、コローの風景画はどのように進展していったのか。時間の軸に沿っていくつかの作品を見てゆくことにしよう。

##### (1) 初期の風景画

コローが3年の修業を経てイタリアからパリに戻ってきたのは32歳、1828年の秋である。画家を志して以降この最初のイタリア滞在までの期間に描かれた主な風景画には次のような作品がある。

《ファルネーゼの庭園から眺めたフォロ・ロマーノ》*Le Forum vu des jardins Farnèse*, 28×50cm, 1826, Musée du Louvre. (図1)

《ナルニの橋》 *Le Pont de Narni*, 34×48cm, 1826, Musée du Louvre.

《ナルニの橋》 *Le Pont de Narni*, 68×94.6cm, 1827, National Gallery of Canada.

《ラ・セルヴァアラ》 *La Cervara*, 1827, Kunsthaus de Zurich. (図2)

《ファルネーゼの庭園から眺めたフォロ・ロマーノ》はコローの多くの画集に収録されている作品である。この他にも、同じ1826年にファルネーゼの庭園からの眺めが2点描かれている。《ローマのコロセウム：ファルネーゼの庭園からの眺め》 *Rome. Le Colisée. Vue prise des jardins Farnèse* と《ローマ：ファルネーゼの庭園からの眺め》 *Rome. Vue prise des jardins Farnèse* である。イタリアの名家ファルネーゼ家の庭園や別荘は、たとえば《ヴィラ・ファルネーゼの農場：二本のポプラ》 *Farm-buildings at the Villa Farnese: the Two Poplar Trees*, 1780のヴァランシエンヌがそうであったように、フランスから行く画家たちに古くから格好の画題を提供していた。コローはそうした慣習を踏襲していたのである。



図1：《ファルネーゼの庭園から眺めたフォロ・ロマーノ》  
*Le Forum vu des jardins Farnèse*, 28×50cm, 1826, Musée du Louvre.

自然の事物は時間の経過とともに異なる色と光と影を持つ。コローがこれら3作品のそれぞれに与えている表情がそれである。右手からの柔らかな光が朝の雰囲気醸し出している《ローマ：ファルネーゼの庭園からの眺め》、ほぼ均質の光のまわり具合に真昼の倦怠感を感じさせる《ローマのコロセウム：ファルネーゼの庭園からの眺め》、そして夕暮れ時の静寂が支配する《ファルネーゼの庭園から眺めたフォロ・ロマーノ》である。



対象物は異なるものの、茶褐色と乳白色を基調にしている点は共通である。入り日影が忍び寄る空や樹木の葉むらの描き方は晩年の作品を思わせる。描かれているすべてのもののなかにコロアがそれぞれの固有の色を見ているのか、それとも、印象派の画家たちのようにあくまでも外光のなかで持ち得るものとしての色を見ているのか、それは分からない。たしかなことは、コロアが自然の風景のなかに、あらゆる形を明暗のコントラストに還元する時間の作用を見ていることである。

《ファルネーゼの庭園から眺めたフォロ・ロマーノ》には、構図が酷似しているヴァランシエンヌの作品《コロセウムの眺め》*View of the Colosseum*があるが、《ローマのコロセウム：ファルネーゼの庭園からの眺め》を描いているときのコロアのなかに、その《コロセウムの眺め》が念頭にあったこともおおいにありうることである<sup>29)</sup>。まだ明るさの残る青みがかった空の下で、古代遺跡の柱廊、鐘楼、ドゥオーモ、大小の古い家屋が一日の終わりを迎えようとしている。しかし、すべてがモノトーンに落ちてゆくまでにはまだ少し時間があるらしい。前景をなす樹木の葉むらを除けば、無機質の石の世界なのに、なぜかそこに暮らす人々の存在を思わせる。不思議にして気品のある作品である。

真の新しさは、一日の時間に応じて、彼が3点の習作の画面構成を変えようと決心したことにある<sup>30)</sup>。

同じ題材を時間の流れのなかに繰り返して描いたといえば1890年代にクロード・モネ *Claude Monet* (1840-1926) が制作した《積みわら》*Meules*, 1891や《ルーアン大聖堂》*La cathédrale de Rouen*, 1893の連作が有名だが、時間差による陽光の変化と色彩に関する関心の深さの点においてコロアはまさにその先駆者の一人だったのである。

《ナルニの橋》は、2点のうち1点がルーヴル美術館所蔵、もう1点はオタワにあるカナダ国立美術館所蔵である。しかし、同名の紛らわしさを避けるためもあってなのか、美術書によって呼称はまちまちである。ルーヴル所蔵のものは、《ナルニ、ネラ川に架かるオーギュスト橋》*Narni, le pont d'Auguste sur le Nera* と呼ばれたり、カナダ国立美術館所蔵のものについては《ナルニの眺望》*Vue prise à Narni* と記載されたりするのが普通

である<sup>31)</sup>。しかし、ルーヴル美術館もカナダ国立美術館も自ら所蔵している作品に《ナルニの橋》*Le Pont de Narni*という呼称を用いている。筆者はそれに従いたい。また、この2点の関係についても、ルーヴルのほうをカナダ国立美術館のほうの習作と位置づける考えと、2点は別種のものであるとする考え方があるが、ルーヴル美術館は所蔵する《ナルニの橋》について、「コローは1827年のサロンにこれと同じ風景を描いた絵を出品した」という表現で、自ら所蔵する《ナルニの橋》がカナダ国立美術館の《ナルニの橋》の習作とは別種の同名の作品であることを示唆している。今日ではこの見方が有力のようである。

さて、ルーヴルの《ナルニの橋》であるが、このほうは「美術史家にとってはイタリアにおけるコローの主要な作品の一つであり続け」<sup>32)</sup>、「20世紀における、この習作(＝ルーヴル所蔵)の批評的名声はサロンに展示された作品(＝カナダ国立美術館所蔵)を一致して凌ぐことになる」<sup>33)</sup>。なぜそうなのか。

ナルニの橋は、古代ローマ皇帝アウグストゥスの治世にネラ川に架けられた橋である。橋と言っても巨大な橋桁が部分的に残っているだけである。画家は、谷間とその向こうに開ける平原を逆三角形の構図で捉える。両側からせり出した崖には道もあり、浅瀬を渡ろうとしているのか、東側の川原には人影も見える。川は画面中央で右に大きく曲がる。遠景の山並みが平原を閉じているところを見ると、川は手前が下流なのだろう。水面に映る空の青はわずかで、残りは黄土色に近い。東から西に伸びている影、こんもりとした低木や平原の緑からして、今は夏の朝なのかもしれない。見えるものを素直に表現したらよいというミシャロンの教えどおり、心静かにこの風景を見ているコローの真摯さが伝わってくるようである。

「身近な生活の喧騒から遠景のなかに求められているような平和まで、それがこの絵のモチーフである」<sup>34)</sup>と言ったのはヴェントゥーリであるが、この美術史家は、同時に、「コローに靈感を与えている自然がすっかり幻想の世界に移行させられている」とも述べている。この作品は、「印象派の美学」に従って制作されていると言うのである。

反対に、ここ《ナルニの橋》に認められるもの、それは光と影の生命への関与、すなわち、コローが決して失ってはならないと助言していたあの第一印象に合致した、感受性と想像力からなる速やかな関与

である<sup>35)</sup>。

では、もう1枚の《ナルニの橋》はどうなのか。カナダ国立美術館所蔵のその《ナルニの橋》は、1827年に《ラ・セルヴァアラ》*La Cervara*<sup>36)</sup>と合わせてコローが初めてパリのサロンに出品した2作品のうちの1枚である。

サロンに出品されたカナダ版《ナルニの橋》はルーヴル版と比べると縦横ともほぼ2倍の大きさになる。この作品ではナルニの橋を中景からやや奥に置き、左手には一群の樹木と、右手には小高い崖を配置して描いている。ルーヴル版では右手の崖と呼応するように左手も崖になっているが、ここでは平坦な川岸になり、草地と広めの道が左手に緩やかに弧を描く。前景で屈んで靴の紐を直している男や、道端に座って話し込んでいる3人の女性や、中景の山羊の群れなどが、柔らかな光にあふれたこのパノラミックな風景に彩りを添えている。左手の川岸に立つ古風な3本の木はプサンやロランの風景画を思わせる。光は右手から差しているようだが、橋桁の手前に伸びる影を始め、絵のなかの光は随意的な光である。時の流れを川の流れに譬えたかのような構想画である。空気遠近法を駆使し、遠景を明るく抜く技法に古典主義の伝統が感じられる。

しかし、橋の存在感は希薄であり、右手の崖は呼応すべきものを奪われて孤立し、川は鑑賞者の視線を前景から右回りに導く力を削がれて淀んでしまっている。ルーヴル版に感じられるような、描写の対象に対する作者の一途さが無い。余りにも構成に走りすぎている印象が強く、絵全体としての美点に欠ける。平凡な古典主義的作品である。「ただ一つごく小さなものが欠落している。それは芸術である」<sup>37)</sup>という言葉は当を得た評価である。しかし、1827年のサロンは、ささやかながらコローの色調や透明感を称えて激励した<sup>38)</sup>。古典主義的な手法はコローにとって不利に働きはしなかったのである。

先に触れたように、コローは1827年のサロンに《ナルニの橋》とともに《ラ・セルヴァアラ》を出品したのだが、それには一つの意図が込められていた。それは、あの《ファルネーゼの庭園から眺めたフォロ・ロマーノ》と共通することだが、コローにおける時間意識といってよい。すなわち、「古典主義的テーマの熱心な支持者だったコローは、二つの作品を対をなすも

の、すなわち一つは朝を、もう一つは夕方を想起させるものとして構想した」<sup>39)</sup>のである。

《ナルニの橋》にも一枚ルーヴル美術館所蔵の《ナルニの橋》があったように、《ラ・セルヴァアラ》にも下書きと位置づけられているものがある。現在、《ラ・セルヴァアラ》はスイスのチューリヒ美術館に所蔵されており、下書きはルーヴル美術館にある<sup>40)</sup>。このほうは文字通りチューリヒ版の下書きである。

チューリヒ版の《ラ・セルヴァアラ》では作為的な要素は極力抑えられ、嵐が差し迫るなか、雲の切れ間から射す強い西日が大地の一角を照らした瞬間を捉えている。



図2：《ラ・セルヴァアラ》*La Cervara*, 1827, Kunsthau de Zurich.

左手の崖の影が右手に大きく伸びている。人物画における影の美しさで知られるリュベンス Pieter Paul Rubens (1577-1640) の《麦藁帽子》*Le Chapeau de Paille*, c.1626に匹敵するような美しく静かな影である。その影のなかの道を、干し草を積んだ2頭立ての牛車が手前にゆっくりと向かってくる。その向こうを一つの人影が小走りに西に向かおうとしている。この二つの存在と湧き立つ黒雲の動的要素が画面に快い緊張感をもたらしている。不思議なことに、このような状況が過去のどこかであつたかのような錯覚を起こさせる。どこかにはあつたはずの、どこかにはあるであろうはずの澄み渡った懐かしい風景である。とりわけ、中景に出現した光の靄といい、牛といい、筆者は、コロアの弟子アントワヌ・シャントルイ

ユ Antoine Chintreuil (1814-1873) の傑作《空間》*L'Espace*, 1869を思いだす。コローの初期における傑作としての評価がもっと浸透してよい作品である。この《ラ・セルヴァアラ》について、『コロー—風景の記憶』の著者は次のように語っている。

影と光の対比、ほとんどロマン主義的な劇的描写、風景の写実主義、これらはこの傑作の明らかな美点である<sup>41)</sup>。

カナダ国立美術館所蔵の《ナルニの橋》は古代ローマ時代のアウグストゥスの物語につながるナルニの橋を描いているという点において歴史的風景画といえるものの、《ラ・セルヴァアラ》はコローが中世からあるチェルヴァーラの土地で目にした光景が起源であり、狭い意味では《ナルニの橋》におけるような歴史的風景画との接点は見出しがたい。サロンで高い評価を受ける作品がどのような傾向のものかは十分知っていたはずのコローが、初めてのサロンに歴史画のような明白な物語性が希薄な《ラ・セルヴァアラ》を《ナルニの橋》と合わせて出品したことは何を意味しているのだろうか。この時期のコローには、風景画を歴史画に匹敵するような威厳あるものとするための手法に関する確かな自信がすでにあったことを示唆しているのかもしれない。

なお、初期の風景画については、この他、荒削りな印象が拭えないものの、家屋の存在感と大気の透明感が秀逸な一枚、《モンティニ・レ・コルメイユの旅館》*L'Auberge de Montigny-les-Cormeilles*, 24.8×33cm, c.1825-31<sup>42)</sup>があるということも付言しておきたい。

## (2) 中期の風景画

サロンに初めて応募した2作品の入選という実績を残したコローは、翌1828年の秋パリに戻った。32歳のときである。それ以降、1834年(38歳)と1843年(47歳)の二度にわたってイタリアを訪れている。19世紀ロマン派の詩人ジェラルド・ド・ネルヴァル *Gérard de Nerval* (1808-1855) は「イタリアの海を返してほしい」<sup>43)</sup>と言った。ネルヴァルにとってのイタリアの海が光の象徴だったように、コローにとってのイタリアは彼をよりいっそう芸術の道に導く光だったのかもしれない。この他、スイス、オランダ、ベルギー、イギリスも訪れている。フランス各地への旅行は言うま

でもない。そのような体験がコローの風景画を支え、代表作と言われるいくつかの作品となって実を結ぶのである。

コローがローマからパリに戻った1828年から、コローの風景画が大きく変容する1850年前後までの時代を代表するものといえば、おそらく《シャルトル大聖堂》や《チボリ、ヴィラ・デステの庭園》などが挙げられることだろう。しかし、筆者はとりわけ《ヴィルヌーヴから見たアヴィニョン》と《モルヴァンの麦畑》に惹かれる。

《シャルトル大聖堂》 *Le Cathédrale de Chartres*, 64×51cm, 1830, Musée du Louvre.

《チボリ、ヴィラ・デステの庭園》 *Tivoli. Les jardins de la villa d'Este*, 43×60cm, 1843, Musée du Louvre.

《ヴィルヌーヴから見たアヴィニョン》 *Avignon vue de Villeneuve*, 34×73.2cm, 1836, London National Gallery. (図3)

《モルヴァンの麦畑》 *Un champ de blé dans le Morvan*, 38×75cm, 1842, Musée des Beaux-arts de Lyon. (図4)

《シャルトル大聖堂》が描かれた1830年、パリにはブルボン王朝の圧政に対する市民革命が勃発する。七月革命である。しかし、コローはその混乱から逃避するように画材を携えて地方へと向かう。その一つがシャルトルの町だった。大聖堂の近くの家に宿泊し、このゴシック様式の建造物の綿密なデッサンを繰り返す。最終的な絵は聖堂を正面西側から遠く仰ぎ見る構図となる。画面の中心に聖堂が置かれ、その基部の一部を隠すように小高い丘が右手からせり出している。鐘塔と対峙するかのような頂上の木々は初夏の熱気を孕んでいるのか風に揺れている。築山のような丘の手前には切り出された数十個の石があり、人が一人それに凭れている。石工には見えない。女性のように、左手前景の石に座る少年と向き合っている趣である。

この作品は、一度行方不明となっていたが、1871年、アルフレッド・ロボ Alfred Robaut というコローに心酔していた石版画家でコローの日々に関する貴重な証言を残した友人によって発見された。この絵を見たコローは、「これではまるで写真の絵葉書と同じだ。鐘塔の肖像だがシャルトルの感じがでていない。このままにしておくことはできない」、そう言っ

て嘆いたという<sup>44)</sup>。そして、カンヴァスが傷んでいたために木枠を組み換えさせ、少年を書き加えるなど部分的な修正を施した。コロアの作品集などに見られる「石に座る少年は後に加筆されたもの」という表現は、そのような手直しの経緯を踏まえたものである。

このような履歴を持つ《シャルトル大聖堂》は、たとえば次のように、傑作として評価される傾向にある。

その見事な大胆さゆえに、コロアの頑固なまでの素朴な様式の完璧な例としてしばしば取り上げられるこの絵は、じっくりと練り上げられた巧みな非対照的構成の傑作である<sup>45)</sup>。

しかし、カナダ国立美術館所蔵《ナルニの橋》に対する印象と同様、筆者はこの絵にあまり心を動かされることがない。その原因は、画像全体になぜか違和感を覚えることにある。長らくそのわけをうまく言葉にすることができないでいたのだが、1998年に出版された『コロア、一人の画家とその時代』*Corot, un artiste et son temps* に収録されている論文は、それを説明してくれるに足る一つの事実を明らかにしていた。

論文はX線を用いて《シャルトル大聖堂》を分析したものであり、木枠が組み替えられるまえのカンヴァスの釘の位置や、当初は少年が描かれていなかったことなどを実証的に解明している<sup>46)</sup>。とくに筆者が目にしたのは、1872年の修正によってとくにカンヴァス下部の面積が下に伸び、その分だけ画面に占める近景の道幅が広がっていることだった。カンヴァス下部の面積が広がった分だけ大聖堂が上にずれているということである。筆者の違和感はその点にある。すなわち、64×51cmという縦長の画面のほぼ上半分に描かれている大聖堂の重量感と、手前の薄茶色の大地の重みとのあいだに均衡が欠けているように見えるということである。形を重視するコロアの作品にあっては稀なことである。

画面のサイズの変更は、肉眼でも分かる。仕立て直しをした後の洋服のように、上下左右にかすかに線や微妙な色の違いを識別することができる。コロアは自ら写真の絵葉書のようなと言ったこの絵を是正することに成功し得たのだろうか。文章の推敲とは異なり、絵筆で描かれた形や色に後から修正を施せば、どこかに必ず形のひずみや色の濁りが出るものである。

「コロアが、《シャルトル大聖堂》をたんなる練習と考えていて、完成し

た作品と思っていたのではなかったことは明らかである」<sup>47)</sup>という見解もある。《シャルトル大聖堂》は、やはり、傑作というには保留がつく作品の一つであるように思われるのである。

《チボリ、ヴィラ・デステの庭園》についても、筆者は、カナダ国立美術館所蔵《ナルニの橋》や《シャルトル大聖堂》に対するのと同様、それほど深く感銘を受けたことはない。なるほど、この作品は次のように高く評価されることがある。

植生の繊細な描写、空と遠景の薄く青みを帯びた色合いは、この絵をコロー円熟期の傑作の一つにしている」<sup>48)</sup>

たしかに、前景の欄干や、右手に広がる家屋を見ると、たとえばプサンの《フォキオンの埋葬》*Les Funérailles de Phocion*, 1648の遠景をなす家屋を思い、左手の杉の木を見るとダ・ヴィンチの《受胎告知》*Annunciation*, 1472-75の背景に描かれている木々を思う。ここにはそのような古典主義的絵画の静けさがある。仕上がりも丁寧であるように思われる。しかし、筆者の思考はそこで停止してしまう。この絵には解放感、言い換えれば、この絵をいつまでも見ていたいと思わせる深みともいべきものが感じられないのである。どういうことなのか。《シャルトル大聖堂》の少年やたたずむ女性と同じように、ここには一人の少年が前景のほぼ中央に比較的大きな位置を占めている。画家がこの人物を描いたのはなぜなのだろう。欄干に腰かけて鑑賞者を見ているかのような、帽子を被ったこの少年はその答えを引き出させてくれない。コローの風景画のなかの人物は、多くの場合、その心を読むようにわれわれを誘う。アカデミーが19世紀後半になっても批判し続けていた風景画における画家の主観性<sup>49)</sup>がわれわれをそうさせる。しかし、この少年には物言わぬオブジェとしての存在を超えるものが感じられないのである。

では、これらの作品を超えて、コローの画業中期の数多くの作品の中から浮かび出てくるのはどのようなものなのか。筆者にとっては、それが《ヴィルヌーヴから見たアヴィニョン》であり、《モルヴァンの麦畑》である。



コローの銀灰色

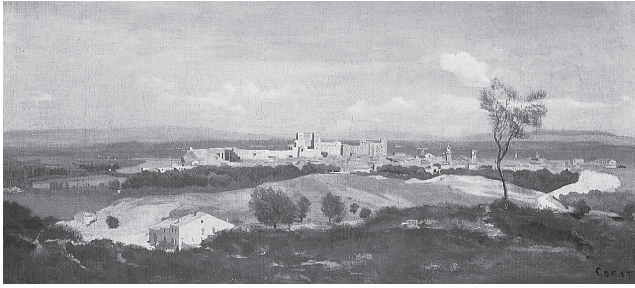


図3：《ヴィルヌーヴから見たアヴィニョン》 *Avignon vue de Villeneuve*,  
34×73.2cm, 1836, London National Gallery.

《ヴィルヌーヴから見たアヴィニョン》は、40歳（1836年）のコローが南フランス各地を巡ったときに描かれた作品である。画家はヴィルヌーヴの高台から丘二つを隔ててアヴィニョンの町を見ている。14世紀初頭に遡る法王庁跡を画面の中心にして家屋が左右に細長く広がる。人家が少ない左側では、ローヌ川にかかるあのサン・ベネゼ橋のアーチがわずかに光を浴びて宮殿に劣らぬ存在感を示している。近景の丘に立つ、Y字形に枝を伸ばした一本の木はあまり多くないその緑の枝先を涼やかに揺らしている。この木に呼応する左手の比較的大きな家屋は何なのだろう。一本の木と家屋から発する線が消失点としての法王庁に向かって流れていく。美しく、揺るぎのない遠近感である。画面の上半分を占める、青を基調とした空も地平線を無理なく受け入れて愛おしい。無駄なもの、不用意に作為を感じさせるものはなにもない。画面の縦と横の比率が約1対2のパノラマのなかに展開する光景は定めない魂の不確かささえ消してくれるかのようである。

《モルヴァンの麦畑》1842年。モルヴァンとは、フランス中東部ブルゴーニュ地方に属する広大な森林地帯である。すでに40代半ばを過ぎていたコローだが、画家としての評価はまだ確立するには至っていなかった。しかし、「1827年以降、非常に誠実にサロンに出品していた」<sup>50)</sup>コローは、1841年のサロンで作品が政府買い上げとなり、1842年のサロンでも作品が話題を呼ぶなど、次第にその力量を知られるようになっていた。そのようなコローが、「この絵のような土地」<sup>51)</sup>で描いた一枚が《モルヴァンの麦

畑》である。

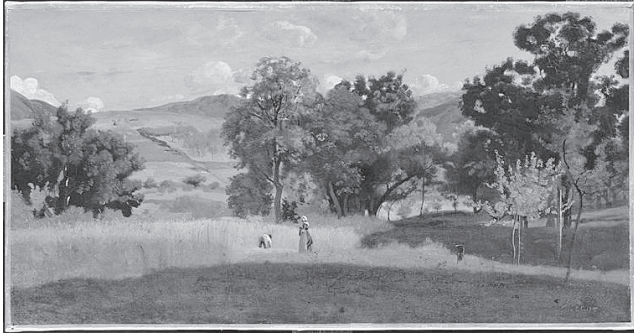


図4：《モルヴァンの麦畑》 *Un champ de blé dans le Morvan*,  
38×75cm, 1842, Musée des Beaux-arts de Lyon.

遠景はすでに刈り取りが済んだ茶色の畑、中景は一群の広葉樹のくすんだ緑、そして遠景は稜線に沿ってわずかに白雲が漂う空の淡い青。描かれているのは色彩遠近法に適った風景である。影があまり目立たないところをみると、絵のなかの時刻は昼近くなのだらう。夫婦と思われる一組の男女が琥珀色の麦の刈り入れをしている。木々の向こうに陽の当たる斜面が見え、それが遠くの山々に向かってなだらかにのびていく。樹木も、空も、雲も、汚れているものは何もない。そのような暖かく柔らかな秋の光に包まれた自然のなかに生きている彼らは生の苦悩や俗世のしがらみとは無縁のようである。この絵のなかに入って同じ時間を生きることが許される者には慎ましい至福の喜びが待ち受けているかのような錯覚さえ感じさせる。古き良き時代への郷愁を呼び覚ますこの風景画は、たとえようもなく安らかである。コロー風景画の最高傑作の一つである。

こうして、コローは一步一步、画家としての階段を着実に上っていった。誰からも慕われていたというコローのまわりには多くの若い画家たちがいたが、教えを乞う彼らに対してコローは、風景を描く際の心構えを次のように語っていた。

重要なこと、それは見えるもの以外は何も描かず、見えるとおりに描くことである<sup>52)</sup>。

《モルヴァンの麦畑》から5年ほどが経過していたこのころのコローは、その前年の1846年（50歳）にレジオン・ドヌールを受勲するなど社会的成功も収めていた。そして、1850年前後を境にしてコロアは次第に抒情性豊かな固有の絵画世界に入っていくのである。

### (3) 後期の風景画

1849年、コロアはサロンの審査員となって審査される側から審査する側にまわる。画家としての地位はもはや確固たるものとなった。あたかもそのような外部の評価を自らの絵画の転換点としたかのように、風景画におけるコロアは見えるとおりに描くことよりも、いわばコロアにのみ見えるとおりに描くことのほうに傾いていく。そのような1850年前後以降の時期に描かれた風景画を代表する作品には次のようなものがある。

《朝、ニンフたちの踊り》 *Une matinée, La danse des nymphes*, 98×131cm, 1850, Musée d'Orsay. (図5)

《モルトフォンテーヌの思い出》 *Souvenir de Mortefontaine*, 65×89cm, 1864, Musée du Louvre. (図6)

《広い小作農地》 *La grande métairie*, 55.2×80.8cm, 1860-65, 山梨県立美術館. (図7)

《マントの橋》 *Le Pont de Mantes*, 38×55cm, 1868-70, Musée du Louvre. (図8)

《朝、ニンフたちの踊り》は、題名が示す通り妖精たちの舞を描いた歴史画である。1850年から51年にかけて催されたサロンに出品されて大成功を収め、ナポレオン3世の意向で政府買い上げとなった作品である。ローマのファルネーゼの庭園で描かれた習作とオペラの記憶とを組み合わせたものと言われるが<sup>53)</sup>、朝日に照らされた一角で舞うニンフたちの存在がこの大地を古色蒼然とした異境に変えて抒情的な風景を作りだしている。神話的要素とコロア自身の記憶からなるこの絵とともに、牧歌的な詩的風景画という、コロア50代半ば以降の新しいジャンルが開花するのである。



図5：《朝、ニンフたちの踊り》*Une matinée, La danse des nymphes*,  
98×131cm, 1850, Musée d'Orsay.

コローは、「私はあるがままでないような風景を描く術をまったく知らない。私は、頭や胴体や脚のない人間と同じく、樹木をそれらが生えているのとは異なるように描くことはどうしてもできない」<sup>54)</sup>と述べているが、コローの風景画は、このような言葉に表れた自然主義志向を反映して、《朝、ニンフたちの踊り》から10数年を経て描かれた《モルトフォンテーヌの思い出》のように、同じ構想画ではあっても、よりいっそうコロー自身の視覚的記憶に根ざした詩的幻想の風景画へと進展していった。

《モルトフォンテーヌの思い出》1864年。パリから東北におよそ60キロ、広大な自然がひろがるモルトフォンテーヌはネルヴァルの小説『シルヴィ』*Sylvie*, 1853の舞台の一つでもあり、古くは、ロココ絵画の巨匠アントワーヌ・ヴァトー Antoine Watteau (1684-1721) がその雅宴画の一枚の着想を得たところでもある。19世紀にはいくつもの英国風庭園があったようである。そのような風光明媚な土地で68歳のコローが手掛けたこの作品は、なによりも音楽性を感じさせる絵である。

コローの銀灰色



図6：《モルトフォンテーヌの思い出》*Souvenir de Mortefontaine*,  
65×89cm, 1864, Musée du Louvre.

スフマー托<sfumato>の技法を思わせる柔らかな輪郭には、コロー自身が所有していた写真の影響<sup>55)</sup>も指摘されているが、近景の水辺に咲く花々や枝を大きく左手に傾けた木々の葉むらに散りばめられた白の輝きが、まるで楽譜の上の音符のように、風のささやきともいうべき爽やかな旋律を奏でている。その動的な要素には朝の湖面の静けさが呼応し、深く重い湖水には樹木に絡まる花や実を摘む女性と子供たちのほほえましい華やかさが応えている。しかし、絵から聞こえてくるそのような賛歌はやがて変調し、哀調を帯びてくる。ニンフのような女性が手を伸ばしている木には豊かに葉を茂らせる余力はすでにない。しなやかな樹形にかつての華やぎを忍ばせるこの木にとって今できることは、自らにすぎる花や実に余命を託すことであるようだ。あたかも、ミケランジェロ Michelangelo Buonarroti (1475-1564) がシステナ礼拝堂の天井に神とアダムの指が触れ合う瞬間を描いた天地創造の一場面・〈アダムの創造〉*Creation of Adam*, c.1509-12のように、コローは湖の岸部に立つ一本の木とそれに手を伸ばす一人の女性の姿をとおして万物相互の照応を描いているかのようである。人と自然の交感のシンフォニーなのである。

神はコローのためにヴィル・ダヴレーをつくり、ヴィル・ダヴレーのためにコローをつくった<sup>56)</sup>。

これはモロー・ネラトンの言葉だが、モルトフォンテーヌの湖沼地帯と  
ならんでコローを魅了したヴィル・ダヴレーの地もまたコローに多くの構  
想的風景画をもたらした。《広い小作農地》はそのような一枚である。



図7：《広い小作農地》*La grande métairie*,  
55.2×80.8cm, 1860-65, 山梨県立美術館。

パリの南西に位置するこの町にはコロー家の別荘があり、彼は画家になる  
前からここで多くの時間をすごしていた。自然の懐に包まれた館からは  
「小さな池の鏡のような静かな水面が見渡せた」<sup>57)</sup>という。

画面の中段におかれた地平線、広大な空、鬱蒼とした数本の巨木、3本  
の白樺、茂み、池、4人の人物。それらが近景から遠景に向かって一定の  
間隔で配置されている。中心からやや左寄りに描かれた背の高い樹木が圧  
倒的な存在感を示している。その幹と下方の3人を結んでできる垂直の線  
と、その3人と右端の一人を結んでできる水平の線とを二辺に持つ三角錐  
の構図はこの絵に心地よい安定感をもたらしている。藪や池の周りなど小  
暗い部分に見える赤や青や黄の点描は、この土地に親しむコローの心のう  
ちに湧き上がる多様な感情の移入かもしれない。入り日を待っているか  
のような光景にはジャン・フランソワ・ミレーJean-François Millet (1814-  
1875) の《晩鐘》*L'Angélus*, 1859にも似て、決して豊かとはいえない人々  
に対する作者の優しい眼差しがにじみ出ているようにも感じられる。

天に舞う二羽の鳥、わずかに覗く白壁、薄青色の空の色を映した小さな

## コローの銀灰色

池、近景の画面両端の中心点にあたる場所に位置している栗毛色の一頭の牛、そのようなすべての存在が、この構想画を牧歌的な田園詩に仕立てている。コローは次のように述べているが、この作品も、形と色の明暗に対するコローの感覚の確かさを感じさせる一枚である。

絵画において見るべきもの、あるいはむしろ私が求めているもの、それは形であり、全体であり、色調の明暗の度合いである。色は私にとってはそのあとにくるものなのである<sup>58)</sup>。

《モルトフォンテーヌの思い出》や《広い小作農地》のように、1860年前後から多く描かれるようになった光と水のコローの風景画は、やがて傑作の誉れが高い《マントの橋》1868-70の誕生を見るのである。



図8：《マントの橋》*Le Pont de Mantes*, 38×55cm, 1868-70, Musée du Louvre.

マントはパリの西方およそ60キロに位置し、「鄙びた自然がほほ笑む古いフランスの集落の一隅」<sup>59)</sup>である。コローは晩年になってリューマチの病を得たが、たとえば、1870年には、自然の模倣にはつねに得るものがあると言いながら、「私はいつも自然を求めて出かけていく」<sup>60)</sup>と述べ、1871年2月14日付の友人宛ての手紙では「健康状態は良好です」<sup>61)</sup>と記している。「なによりもまず自然である」<sup>62)</sup>というコローのなかで自然との接

触が希薄になることはなかった。そのようなコローにとっては、モルトフォンテーヌやヴィル・ダヴレーとともにマントもまた彼を魅了してやまない気に入りの土地だったのである。

《マントの橋》を描く72歳の画家は、ほぼ正面から光を受ける古橋を左手前から斜めに見ている。光といっても、それは薄いヴェールで濾過したようなコロー特有の芸術の光である。橋のたもと建造物は一見城門のように見えるが、そうではなくて「古い水車小屋の残骸」<sup>63)</sup>であるらしい。一体化した橋と水車小屋にどれほどの歴史が流れているのかは知らない。しかし、長い風雪に耐えてきたことだけは分かる。そして今、橋はその橋桁を静かな川の流れにゆだねながら、自らの影を川面に落としている。正面からそっと光をあびるこの数瞬が至福のときであるかのようだ。前景の緑の岸辺からすると季節は春から夏にかけてのころかもしれない。そこに立つ数本の大木の葉もやはりもっと鬱蒼としていてよさそうなのに、画家は岸辺を除く画面全体に葉を過不足なく点在させるにとどめ、橋の眺めをいたずらに乱すことはしない。前景中央の川岸に真横にボートを寄せる赤い帽子の人物は年老いた橋に代わってその古い歴史を代弁しているようでもあり、その岸辺より先に人が進んでこのマントの橋におとずれたささやかな平和を乱すことを拒んでいるかのようでもある。

ヴェントゥーリは《マントの橋》を「完璧さに到達した芸術」<sup>64)</sup>と評価しているが、無駄のない形とその豊かな色調の融合は、コローの絵画が高度な水準に到達していることを思わせる。この作品が描かれた時期は、人物画の傑作であるあの《真珠の女》1870が描かれた時期と重なる。その意味では、コローは画家としての頂点を70歳代半ばころに迎えたとも言える。息の長い画家だったのである。

## V. エピローグ

コローには、作品をサロンに出品し続けたことから分かるように、古典主義的理想を志向する傾向があった。後出の写実主義や印象派の画家たちとは異なって、アカデミーと古典主義に厳しく対峙する姿勢は取らず、ひとえに作品の制作を通じて風景画の地位を揺るぎないものにしていった。後年、68歳でサロンに審査員として迎えられたことが何よりの証である。そのようなコローにとって画家としての目的は一つだった。



## コローの銀灰色

私は人生において、つねに追い求めようと思う目的が一つしかありません。それは風景画を描くことです<sup>65)</sup>。

これは、1826年8月、コローが最初のイタリア滞在中に友人のアベル・オスモン Abel Osmond に出した手紙の一節である。以来、コローはその意思を貫いた。

コローの風景画の特徴は、一言でいえば詩的抒情性である。後期の作品に象徴されるような、現実を再創造して芸術に変える詩的想像力とそれを彩る「銀灰色」<sup>66)</sup>によって19世紀フランスの風景画を歴史画と同じ一流のジャンルの地位に高めたこと、それがフランス絵画史におけるコローの功績である。コローは、「自然を詩的想像力をもって眺めれば、風景画もまた歴史画になることができる」<sup>67)</sup>というヴァランシエンヌの主張を50年余の歳月をかけて証明したのである。

それにしても、1850年の《朝、ニンフたちの踊り》のころから始まり、晩年になって行き着いたあの銀灰色の世界への入り口はいったいどのようにして啓示されたのか。それは謎として残る。しかし、たしかなことが一つある。それは、画風が変わりつつあった50代半ばのコローが次のように言っていることである。

私は一羽の雲雀にすぎない。私は私の灰色の雲のなかでささやかな歌を唄うのです。

« ... je ne suis qu'une alouette ; je pousse de petites chansons dans mes nuages gris. »<sup>68)</sup>

当時のコローはさえずる雲雀にわが身を譬えた。誰のものでもない「私の雲」とはコロー固有の世界を意味するのだろう。それは決してギラギラとした明るさでもなく、人の心を地上へと傾がせる暗さでもない。それは人を優しく包みこむような「灰色の」夢想の世界である。コローは、そのような世界に宿る美を描き出すことこそが画家としての自らに課された使命であると考えていたのではないのだろうか。作品のなかの、われわれにはかすかに青みを帯びて見えるあの遣る瀬ない銀灰色にはコローのそのような悠久の思いがこめられているように思われるのである。

注

- 1) Cf., 拙論「フランスの風景画(後編)」『愛知県立大学外国語学部紀要(言語・文学編)』42号, 2010, p. 154.
- 2) 同上, p. 148.
- 3) Henri Loyrette, *L'Art Français*, vol. 5, Flammarion, 2006, p. 76, « le Géricault du paysage ».
- 4) Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, 1905, p. 14.
- 5) 拙論「フランスの風景画(後編)」, p. 147.
- 6) Cf., 同上, p. 154.
- 7) Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 137.
- 8) Cf., Janine Bailly-Herzberg, *L'Art du paysage en France au XIXe siècle*, Flammarion, 2000, p. 5.
- 9) Gabriel Crepaldi, *Petite Encyclopédie de l'Impressionnisme*, Solar, 2006, p. 28.
- 10) Cité dans *Histoire de Corot et de ses œuvres* d'Etienne Moreau-Nélaton, H. Floury, 1905, p. 209.
- 11) *L'Art Français*, vol. 5, p. 77.
- 12) 1936年に書かれた有名な言葉がある:「コローは3000点の作者であり、そのうちの10000点(筆者注:1000の誤りではなく、皮肉を込めた表現である)がアメリカで売られた」。贋作問題には、困窮した人たちのために、自ら描いたものでない絵や、ごくわずかしか手を加えなかった絵にもサインをしたコロー自身の姿勢も反映していると言われている(Cf. Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, La mémoire du paysage*, Gallimard, 1996, p. 158). また、「コローは生涯に5000点の作品を残し、そこにそれと同じくらいの贋作が加わる」と書いている本もある(Cf. Gabriel Crepaldi, *Petite Encyclopédie de l'Impressionnisme*, Solar, 2006, p. 28).
- 13) 制作年については多くの場合、Moreau-Nélatonの表記にならって1868-70頃とされるが、この他1858-68年としている書などもある。
- 14) Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, 1905, p. 19.
- 15) Cf., *De Corot à l'art moderne*, Musée des Beaux-arts de Reims, Hazan, 2009, p. 54.
- 16) Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, 1905, p. 327.
- 17) Gabriel Crepaldi, *Petite Encyclopédie de l'Impressionnisme*, Solar, 2006, p. 28.
- 18) Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, 1905, p.

- 252.
- 19) 図録『コロア、光と追憶の変奏曲』（国立西洋美術館等）2008, p. 162.
  - 20) Vincent Pomarède, *L'ABCdaire de Corot*, Flammarion, 1996, p. 57.
  - 21) Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 169.
  - 22) 「エックス線を使った研究によると、モデルの顔は何回となく描き直され、実際のモデルとは異なる古典的な顔立ちになっている」（『NHK ルーブル美術館VII』、日本放送出版協会、1982, p. 80.）
  - 23) Cf., ロバート・カミング著『世界名画の謎』ゆまに書房、2000, p. 27.
  - 24) Christiane Stukenbrock & Barbara Töpfer, *1000 Chefs-d'œuvre de la peinture européenne*, p. 225.
  - 25) 図録『コロア、光と追憶の変奏曲』、p. 178.
  - 26) Vincent Pomarède, *L'ABCdaire de Corot*, Flammarion, 1996, p. 49.
  - 27) Cité dans *Histoire de Corot et de ses œuvres* d'Etienne Moreau-Nélaton, H. Floury, 1905, p. 271, « Mais, c'est justement cette mobilité que j'aime en elle, fit le maître.... Mon but, c'est d'exprimer la vie. »
  - 28) Jean-Philippe Breuille, *Dictionnaire de la peinture française*, Larousse, 1991, p. 98.
  - 29) ヴェントゥーリは、光と影による物の見方におけるコロアとヴァランシエンヌの接点について次のように述べている、(Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 138, « C'est donc de Valenciennes, soit directement, soit par l'intermédiaire de Bertin, que Corot a appris à voir par zones de lumières et d'ombres en opposition, ... »).
  - 30) Ibid., p. 41.
  - 31) Cf. *De Corot à l'Art moderne*, Musée des Beaux-arts de Reims, Hazan, 2009 ; Vincent Pomarède, *L'ABCdaire de Corot*, Flammarion, 1996 ; Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, la mémoire du paysage*, Gallimard, 1996, etc.
  - 32) Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, La mémoire du paysage*, Gallimard, 1996, p. 48.
  - 33) *De Corot à l'art moderne*, Musée des Beaux-arts de Reims, Hazan, 2009, p. 49.
  - 34) Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 140.
  - 35) Ibid., p. 141.
  - 36) モロー・ネラトンはこの作品をコロアが1831年のサロンに出品した作品の一枚としている。*Histoire de Corot et de ses œuvres*, p. 50. 「1831年のサロンの時期となった。彼がローマから帰って最初のサロンである。彼はそこに3点の《イタリアの思い出》と《フォンテーヌブローの眺め》を出した」。その3点のなかの1点が《ラ・セルヴァラ》。しかし、他の研究書のみならず、作品を所蔵しているチューリヒ美術館もこの作品をコロアは1827年のサロ

- ンに出したと述べている、「Corot soumet le tableau au Salon de 1827 ; il s'agit de son premier envoi à un Salon ».
- 37) Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 143, « Une seule toute petite chose manque : l'art ».
- 38) *De Corot à l'art moderne*, Musée des Beaux-arts de Reims, Hazan, 2009, p. 49.
- 39) Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, La mémoire du paysage*, Gallimard, 1996, p. 49.
- 40) Site du Louvre. « *Campagne de Rome*, dit autrefois : *La Cervara*, 29×43cm, 1827.  
Cette étude peinte dans les montagnes à l'est de Rome est l'esquisse d'un tableau conservé au Kunsthaus de Zurich, qui constitua le premier envoi de Corot au Salon, en 1827. »
- 41) Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, La mémoire du paysage*, Gallimard, 1996, p. 49.
- 42) 「コローの初期油彩画のなかで最もよく知られ、また最も議論の余地のある作品の一つである。制作時期は1825年にまで遡れるだろう。(図録『カミーユ・コロー展』1989-1990, p. 122)
- 43) 1850年ころに書かれた詩「廃嫡者」*El Desdichado*のなかの一節。作中の「私」は、記憶のなかの一人の女性に向かって、ナポリ湾を見下ろすポリシポの丘とイタリアの海を返してくれと言う、「Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie, ... ».
- 44) Vincent Pomarède, *L'ABCdaire de Corot*, Flammarion, 1996, p. 40.
- 45) Vincent Pomarède, *L'ABCdaire de Corot*, Flammarion, 1996, p. 40.
- 46) Actes des colloques, *Corot, un artiste et son temps*, Klincksieck, 1998, p. 82. X線写真を見ると、木枠を変えたときにカンヴァスの下のほうが広げられたことや、1872年の加筆以前には左下に少年がいなかったことなどがよく分かる。
- 47) Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, La mémoire du paysage*, Gallimard, 1996, p. 60.
- 48) Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, La mémoire du paysage*, Gallimard, 1996, p. 93.
- 49) Norbert Wolf, *Peinture de paysage*, Taschen, 2008, p. 8, « ...Paradoxalement, cette subjectivité est la raison majeure pour laquelle la peinture paysagère a été désavouée par l'académie jusque tard dans le 19<sup>e</sup> siècle. »
- 50) Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 146.
- 51) Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, 1905, p. 88.
- 52) Cité dans *Histoire de Corot et de ses œuvres* d'Etienne Moreau-Nélaton, H.

- Floury, 1905, p. 114.
- 53) a) Vincent Pomarède, *L'ABCdaire de Corot*, Flammarion, 1996, p. 74.  
b) Commentaire du Musée d'Orsay sur *Une matinée, danse des nymphes*. « En fait, le tableau résulterait du “collage” de deux souvenirs distincts : d’une part celui des jardins de la Villa Farnèse à Rome, de l’autre celui d’un ballet à l’Opéra—d’où l’ambiguïté du titre. »
- 54) Cité dans Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, 1905, p. 148. « Je ne saurai jamais faire de paysage qui n’en soit pas. Je ne peux pas arriver à me représenter les arbres autrement qu’ils ne poussent, pas plus qu’un homme sans tête, sans tronc et sans jambes. »
- 55) Cf. « Corot a peut-être été influencé par le flou des premiers paysages photographiques, dont il possédait une large collection ». (Site du Musée du Louvre)
- 56) Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, 1905, p. 17.
- 57) Ibid. p. 17.
- 58) Cité dans Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, 1905, p. 286. « Ce qu’il y a à voir en peinture, ou plutôt ce que je cherche, c’est la forme, l’ensemble, la valeur des tons. La couleur pour moi vient après. »
- 59) Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, H. Floury, 1905, p. 269.
- 60) Ibid. p. 285.
- 61) Ibid. p. 278.
- 62) Ibid. p. 285.
- 63) Ibid. p. 270.
- 64) Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 160, « un art arrivé à sa perfection ».
- 65) Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, La mémoire du paysage*, Gallimard, 1996, p. 138, < *Témoignages et documents* >.
- 66) Cf. Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 160, « L’idéal de la beauté a poussé à limiter l’effet pictural à la simple superposition des tronc gris et noirs sur le gris argenté de l’eau et du ciel » 「美の理想は、水と空の銀灰色のうゑに灰色と黒色の幹を単純に重ね合わせていくという絵画的効果に限定するようコローを駆りたてたのである」。
- 67) Lionello Venturi, *Peintres Modernes*, Albin Michel, 1941, p. 137, « Valenciennes affirme la dignité du paysage en tant que genre parce que le paysage, lui aussi, peut être un tableau historique, ainsi qu’il advient quand on regarde la nature avec une < imagination poétique > ».

- 68) コローが、1853年に出版された『当代芸術家伝』*Histoire des artistes vivants*の著者テオフィール・シルヴェストル Théophile Silvestre に対して言った言葉 (Cité dans *Histoire de Corot et de ses œuvres* d'Etienne Moreau-Nélaton, H. Floury, 1905, p. 155).