

フェリックス・ヴァロットンの室内画における 開口部の表現について

中村周子

はじめに

19世紀末から20世紀前半にかけて、主にフランスで活動した画家フェリックス・エドゥアール・ヴァロットン（Félix Edouard Vallotton, 1865–1925）は、1890年代から1900年代の時期に数多くの室内画を制作した。この時期は、彼に限らず、広い地域で、様々な画家達が室内画という画題に取り組んだ時代であった。例えばヴァロットンと共にナビ派で活動したピエール・ボナール（Pierre Bonnard, 1867–1947）やエドゥアール・ヴュイヤール（Edouard Vuillard, 1868–1940）、北欧のヴィルヘルム・ハンマースホイ（Vilhelm Hammershøi, 1864–1916）やカール・ラーション（Carl Larsson, 1853–1919）、そしてベルギー象徴派の画家達が、彼らにとって身近な、同時代の日常生活の一場面を描き出しているのである。ヴァロットンの室内画においても主題として選ばれたのは、ほとんどの場合が家庭的な室内であり、そこに登場するのは、私的な関係を結ぶ一組の男女や夫婦、親子といった人物である。描かれた人物の関係やその状況は、時として、彼らのしぐさや表情以上に、彼らを取り巻く環境、つまり室内の様子によって克明に語られた。

本稿ではそうした室内描写の中でも、特に窓や扉といった「開口部」が、ヴァロットンの室内画作品で、どのように扱われているのかを考察したい。画面上の室内に配置された家具や調度品を、舞台上の小道具に見立てて場面を説明する手法は、ヴァロットンやナビ派の画家達が同時代の象徴派演劇から影響を受け、絵画に応用したものだったことは、しばしば指摘されてきた¹。しかしながら、彼の室内画作品における窓や扉のような開口部の表現については、それらが作品を特徴付ける重要なモチーフであるにも関わらず、十分な検討がなされていないのが現状である。したがって、本稿の目的は、ヴァロットンの室内画作品における開口部の表現を、1900年の前と後の時期それぞれにおいて再検討し、二つの時期の特徴を明確にすること、そしてヴァロットンの室内画の中で開口部が担う役割を提示することである。

西洋絵画史上、「開口部」というモチーフが、絵画空間を構成する重要な要素の一つであるということはよく知られている²。窓や扉が画面の要となる絵画作品を思い起こすのは容易であるだろう。ここでは、そうした「開口部」が作品を特徴付けている、代表的な作例に

注目しながら、ヴァロットの室内画を開口部の表現という観点から改めて考えたい。

開口部のある室内——1890年代後半

1890年代後半のヴァロットの室内画は、同時代のナビ派における幅広い芸術活動の成果が色濃く反映されている。そうした活動の中でも、筆頭に挙げられるのが象徴派演劇³と木版画制作⁴である。両者はヴァロットの室内画に主題や技法の面で多大な影響を与えた。象徴派演劇と室内画の関連は、ナビ派のヴェイヤールやボナールの作品にも顕著に認められる。それゆえ、この関連は程度の差はあれ、当時の象徴派演劇の上演活動に積極的に参加した、ナビ派の画家達の室内画作品のほとんどに当てはまると言えよう⁵。ここでは、ヴァロットのそうした室内画の代表的な作品として、《赤い部屋》(図1: 1898年、ローザンヌ州立美術館)と《訪問》(図2: 1899年、チューリヒ美術館)を取り上げたい。両者は、それぞれに一組の男女が互いに寄り添うような至近距離で描き出されている。どちらの作品も、室内描写には鮮やかな彩色が施され、上等そうな家具や絨毯が見受けられることから、ヴァロットはこれらの作品で、ブルジョワ階級の室内を設定したことがわかる。この画中の場面設定は、ヴァロットが既に制作した10点の木版画による連作《アンチミテ》(図3: 《きれいなピン—アンチミテⅢ》、図4: 《5時—アンチミテⅦ》、2点共に1898年制作、シカゴ美術研究所所蔵)のそれをほぼ踏襲しており、白と黒の大胆な対比を採用したこの連作で、彼は男女の心理的な駆け引きを軽妙かつ辛辣に表した。

まず、誰でもがその色彩に目を奪われる《赤い部屋》は、画面右から差し込む強い光に照らし出され、登場人物達は隠れるように狭い暗がり配置されている⁶。室内の壁や床、そこに置かれる机や椅子の赤色は、色調に微妙な変化をつけながら、画中の強い光と濃い影の明暗表現との均衡を保ち、描かれた室内を現実的な空間に仕上げている。そして、画面の大半を占める、明るい室内とは対照的な暗がり、この作品に描き込まれた唯一の開口部となっている。画家は、室内を満たす光が差し込む場所を明示せず、辛うじて画面右の束ねたカーテンと思しきものの描写によって、その場所、つまりはもう一つの開口部の存在を暗示している。それに対して、彼が示した唯一の開口部には人物が収まり、その全体は暗闇に覆われているため、彼らの態度は曖昧で、かつ奥に続く空間の様子も詳しく知ることはできない。続いて、人物の態度をみていくと、顎鬚を蓄えた男性は、女性の顔を覗き込むように、彼女の手を取って語りかけている。その一方で、女性は目を伏せうつむき、男性に対して少しも反応を示してはいないようだ。こうした男女の姿を狭い暗がりの中で見せることで、彼らの関係性や結末をほのめかし、ヴァロットは本作の開口部に、画中の空間を広げる機能を一切与えない。

次に、《赤い部屋》とほぼ同じ位置に開口部を設定した《訪問》では、画面の右側に配した登場人物達の態度に関しても、いくつかの共通点を見出すことができる。男性は女性の手を取り、顔と身体を近づけていて、女性の横顔は曖昧な表情を示すだけである。この女性は外套や帽子、手袋を身に付けており、男性も上着を着ているから、この作品が外出の前後の場

面を描いていることがわかる。また画中の開口部に注目すると、画面左の開いた扉の奥にはもう一つの部屋が続いており、部分的に壁や床、家具などが表わされている。画家はこの作品で扉という開口部を用いて、更なる室内空間を導入している。しかし、それは決して描かれた場面の状況を詳細には説明せず、部分的な描写にとどまっている。

このように、1890年代後半、つまりナビ派活動時期の室内画において、ヴァロットンが「開口部」を画中に描く時、その奥の空間が詳しく、具体的に描き出されることはほとんどなかった。このモチーフはあくまで画面の向こう側に部屋が存在するということを暗示するために用いられたと考えられる。したがって、この時期のヴァロットンは開口部を、このモチーフが本来備えている、「空間を開いて拡張する⁷」機能だけでなく「統一された空間を自然に補完する⁸」機能も付与せず、画面上で展開する物語を読み解く手掛かりの一つとして、作品に登場させたと言えるだろう。これは1900年代の室内画にみられる開口部の表現とは大きな違いがある。

開口部のある室内——1900年代・開いた扉と連続する部屋

新しい世紀を迎えたヴァロットンは、ナビ派での活動が盛んだった時期以上に、数多くの室内画を制作するようになった。結婚し自分の家族を持つという生活環境の大きな変化が、彼を室内画制作に向かわせたと考えられている⁹。

ナビ派で共に活動し、親しく交流したボナールやヴエイヤールらは、1890年代から彼らの身近にいた人々、例えば家族や友人、恋人の登場する何気ない日常的な情景を描き、アンチミストと称された。当時のヴァロットンもまた同様に、こうした主題を取り上げたが、すでに見てきた通り、彼の作品に登場する人物、主に一組の男女は、その関係性に緊張や懷疑、打算を孕んでいて、それらが強調されている。けれども手法はあくまでも上品であり、それによって一層観者の想像力を刺激したということは、1890年代の作品（図1、図2）から容易に理解できるだろう。1900年代に制作された彼の室内画も、観者の想像力を刺激することに変わりはないが、その性質には変化がみられる。この変化を「開口部」というモチーフから探してみたい。

1903年に制作された《後ろ姿の赤い服の女性のいる室内》（図5：チューリヒ美術館）は、最前景に開いた扉を配置して、その向こう側の室内空間を連続的に描き出した作品であり、「開口部」が持つ本来の機能を遺憾なく発揮させた、ヴァロットンの代表的な室内画作品である。

1900年代以降のヴァロットンの室内画の多くは、彼自身の住宅環境から直接的な着想を得ているが、この作品もその一つである¹⁰。ヴァロットンは結婚後の1899年と1903年の2度にわたって転居している。この2度の転居の折に、室内画は盛んに制作され、その作品数が増えている。これは、画家の関心が身近で現実的なもの、つまり画家自身の家庭的な生活環境に向けられたということを示している。この「画家自身の家庭的な生活環境」が彼の室内画の根幹をなしていることを最も明瞭に示すのが、画家の妻ガブリエルの存在である。彼

女は、1900年代以降のヴァロットの室内画に繰り返し姿を現した。その姿は、画中の窓や開いた扉などの開口部というモチーフと深く関わっている。

題名の通り、本作でも後ろ姿で赤い服を着た画家の妻が描かれている。彼女は、連なる部屋が描き込まれた画面のおよそ中景に位置し、背中を見せる彼女の視線は、さらに奥へと向かっている。このことによって、本作の室内空間の奥行き、遠近感は一層補強され、我々の視線もまた画面の後景へと自然に導かれる。ヴァロットは本作で開口部を幾重にも取り入れて、画中の室内空間の構造を複雑にしている。そして、この方法は画面上に日常的で身近な情景をより多く提示することを可能にする。最前景の開いた扉の奥に見える長椅子には、無造作に置かれた白い布のようなものが垣間見え、さらに奥には脱いだままの衣類が放っておかれている。これらを通り過ぎて辿り着く一番奥の部屋には、ベッドとサイドテーブル、そして小さなランプがあり、この部屋が画家とその妻の寝室であることがわかる。こうした画面を構成する多様なモチーフは、次第に狭くなっていく室内空間の遠近表現に伴って、限定的に描かれているので、それぞれの全体像を画中で見出すことはできない。しかしヴァロットが本作で意図したのは、室内における家庭的なモチーフを細かく再現するのではなく、そうしたモチーフを部分的にでも画中に持ち込み、画面全体を親密で寛いだ世界に仕上げることであった¹¹。この意図を実現するために、極めて重要な役割を果たしているのが「開口部」なのである。

さらに画面構成をみると、17世紀のオランダでエマニュエル・デ・ウィッテ (Emanuel de Witte, 1617–1692 頃) によって制作された《ヴァージナルを弾く女》(図6: 1665年頃、ハーグ、オランダ政府美術庁) との関連を無視することはできないが¹²、ヴァロットと同時代の室内画と17世紀オランダ風俗画との影響関係については、後で述べることにしたい。

本作を制作した1903年以降も、前景や後景に開口部を据えて、その向こう側に続く部屋の内部を表す作品が制作された(図7: 《ピンク色の服を着た人物が奥に見える室内》1904年、個人蔵、図8: 《アパルトマンの一角》1904年、個人蔵)。こうした作品から、画家がこのモチーフを通して、様々な角度から室内空間を捉えようとしたことがうかがわれる。

開口部のある室内 —— 1900年代・窓の描写

続いて、1900年代のヴァロット作品において、「窓」というモチーフがどのように描き込まれたのかをみていきたい。1890年代後半の作品では、窓が直接画面に表わされること自体が稀であったが、1900年代以降は多数の作品で見受けられたモチーフの一つである。通気と採光の機能を果たす窓は、快適な室内環境を整備するために必須である。とりわけ、これは屋外の光を取り入れて室内に明るさをもたらし、その明るさこそが、画中に登場する人物達の日常的な営み、例えば、家事や身支度、読書さらには手紙を書いたり、読んだりするといった行為を可能にしてくれる。

《横たわり読書する女性》(図9: 1904年、個人蔵) は、大きな窓が画面の左半分を占めており、その窓際で読書をする女性が描かれている。画面左側に窓を配置し、その近くに

人物を描くという表現は、17世紀オランダの風俗画の中でも、特にフェルメール (Johannes Vermeer, 1632–1675) の作品で多く認められる (図 10:《窓辺で手紙を読む女》1658–59 年、ドレスデン絵画館)。したがって本作における窓と女性の描写は、ヴァロットンによる、フェルメールをはじめとするデルフトの画家達への遠回しの称賛とすることができる¹³。画中の女性は画家の妻ガブリエルであり、彼女の真横の大きな窓には白い優雅なカーテンが掛けられている。窓の外風景はカーテンに遮られ、ほとんど見ることはできないが、室内全体を明るさで満たしているのは、カーテン越しに入ってくる窓からの外光に他ならない。

前述の《横たわり読書する女性》と同じ年に制作・発表された《手紙を書く女性》(図 11: 1904 年、ヒューストン美術館)に登場するのも、窓際の机で物書きをするガブリエル・ヴァロットンである。画中の彼女が前述の作品と同様の部屋着を身につけていることから、この二つの作品の制作時期が非常に近いということが推測される¹⁴。本作の窓ガラス越しには、隣家の壁に貼られたポスターが垣間見え、窓側の壁に掛けられているのは、画家自身が 1899 年に描いた 2 点の風景画である。これらはどちらも、同じ年の夏にヴァロットンが初めて家族で訪れたエトルタの海景を題材としている¹⁵。そして画面は全体的に、1890 年代後半の作品に見られた強烈な対比とは程遠い、色彩と調和した柔和な明暗表現で仕上げられている。

以上のような作品から、窓という装置が室内における家庭的な事象と密接に結び付いていることが浮き彫りにされたが、それに加えて、このモチーフがしばしば象徴的な意味を付与されて表わされてきたということも忘れてはならない。例えば開かれた窓は、窓の外つまり外界との接触やそこから始まる世界の広がりを示唆する一方で、閉ざされた窓は、そうした接触や広がり遮断するモチーフとして描かれたのである。そのような作品の代表的な例に、ギュスターヴ・カイユボット (Gustave Caillebotte, 1848–1894) の《窓辺の若い男性》(図 12: 1875 年、個人蔵)とポール・シニャック (Paul Signac, 1863–1935) の《日曜日》(図 13: 1888–1890 年、個人蔵)を挙げたい。カイユボットは、19 世紀末から 20 世紀前半の時期に活動したヴァロットンを含むナビ派の画家達にとって先達の一人であり、シニャックは彼らとほぼ同時代に、新印象派の道を推し進めた画家である。両者は常に鋭敏な感覚をもって近代的な都市に生きる人々の生活情景を描いたという点で共通している。

カイユボットの《窓辺の若い男性》では、窓の外を眺める後ろ姿の男性が、背後の腰掛けから立ち上がり、目の前に開かれた外の世界に対して堂々と立ち向かっているような姿で描かれている。この男性の威勢の良い佇まいは、足を開き、両手を腰のあたりに置く姿勢が功を奏した結果であると同時に、窓の向こうの外界とどのように関わるのかという、その関係性をも暗示している¹⁶。これに対して、シニャックの《日曜日》における後ろ姿の窓辺の女性は、右手でカーテンを開けて外の世界を眺めてはいるものの、その窓は閉ざされており、彼女はただ立ちすくむだけである。前景の男性は暖炉の火をいじっているのか、窓の方は見向きもせず、窓辺の女性に対しても一切の関心を示さない。本作において画家は人物間の心理的な乖離を、外界と家庭生活の場である室内とを明確に仕切る「窓」と結びつけて描き出したのである¹⁷。こうしたカイユボットやシニャックの作品にみる窓というモチーフは、単なる住宅構造の一部分ではなく、そこに住まう人々の置かれた、社会的・家庭的・心理的

境遇を克明に語る装置に他ならない。

ここで再び、先に挙げたヴァロットンの2点の室内画《横たわり読書する女性》と《手紙を書く女性》に立ち返り、窓の描写に関する考察を進めたい。シニャックとヴァロットンの両者はどちらも、ブルジョワ階級に属した女性のいる室内を描いたにも関わらず、彼らの描く女性像はそれぞれに異なる様相を呈している。それはすでに述べた通り、前者の描いた窓辺の女性が、窓の外に広がる世界に思いを馳せたのに対して、後者であるヴァロットンの作品に登場する女性が、窓辺で読書に耽り、あるいは手紙を書く姿で、言い換えると、窓の外の向こう側ではなく、室内に見出すことのできる平穏や安寧を享受する姿で表わされたためである。両者は、ほぼ同時期に窓というモチーフを室内の女性と組み合わせて描いたが、その捉え方は極めて対照的であったと言えよう。

ヴァロットンと同時代の室内画と17世紀オランダ風俗画の影響

先に述べた「開口部のある室内——1900年代・開いた扉と連続する部屋」において、ヴァロットンの《後ろ姿の赤い服の女性のいる室内》(図5)が、その画面構成について、17世紀オランダの画家エマニュエル・デ・ウィッテによる《ヴァージナルを弾く女》(図6)との関連を見出せると指摘した。しかしながら、ヴァロットンの室内画における17世紀オランダ風俗画の影響は、初期の《シルクハット》(図14:1887年、個人蔵)でもすでに認められる。それゆえ1900年代以前から、この画家にとって17世紀オランダ風俗画というものが非常に大きな存在であったことが推察できる¹⁸。その上、19世紀末から20世紀初めの時期に、室内画制作に取り組んだ画家のほとんどが17世紀オランダ風俗画を研究したこと、そして、この影響関係がそうした画家達の作品でも指摘されるということを忘れてはならない。その筆頭が、アンチミストと称されたヴュイヤールやボナール、北欧デンマークのハンマースホイといった画家達である。彼らは、画業の早い段階において、熱心に17世紀のオランダ風俗画を研究した。ヴュイヤールはフェルメールの《レースを編む女》の模写を行い¹⁹、他の画家達も同様に、ルーヴル美術館やオランダの地で実際に作品に触れる機会を得ている。ヴァロットンに関して言えば、1894年と1904年の2度にわたってオランダ・ベルギーを旅行し²⁰、彼は自らの言葉で、17世紀オランダの画家達を「絶対的で完璧な巨匠達」と称賛した²¹。以上のことを踏まえて、本節では具体的な作例を挙げながら、ヴァロットンと同時代の画家達による室内画と17世紀オランダ風俗画の影響という問題について、「主題」と「画面構成」の2つの観点から改めて検討する。

まず、17世紀オランダ風俗画では、描かれる主題に道德的、教訓的な観念が隠喩的に含まれた。あるいは、極めて露骨な描写によって一層そうした倫理観や思想を画面上で強調させる場合も少なくない。例えば、レース編みや裁縫、つまり家事における針仕事は、女性の貞節や勤勉といった美德の象徴として考えられる。当時の女性達にとって、それは主婦の努めるべき家事の一つであると同時に有益な気晴らしでもあった。また、17世紀オランダ風俗画に盛んに取り上げられた手紙というモチーフは、画中では手紙を読む場合も書く場合も、

その行為の当事者が置かれている状況によって、手紙自体の性質とその手紙の送り主あるいは受け取る相手との関係性が暗示されることが多かった(図10)。

19世紀末のナビ派の画家達においても、そのような主題、モチーフは踏襲された(図11、図15: ヴュイヤール《お針子のいる室内》1893年、コネチカット州ニューヘイブン、エール大学美術館)。しかし彼らは、それらを伝統的な主題として忠実に再現するのではなく、自分達の時代や生活に近付けて、あくまで現実的かつ身近な主題として取り上げている。実際に、ヴュイヤールの母親は針仕事で生計を立てたし、彼は長い間、その母親と一緒に暮らした²²。また、前節で挙げたヴァロットンの作品(図9、11)に登場する女性は、彼の妻である。すなわち、彼らは画中に自分達が住まう家庭的な室内空間を積極的に取り入れたのである。したがって彼らの室内画作品では、もはや道徳的、教訓的な観念は主張されるどころか、ほとんど示されることもない。

次に、画面構成について考えたい。17世紀のオランダ風俗画では、扉や窓といった開口部を導入した複雑な室内空間が描き出された(図6、図16: ピーテル・デ・ホーホ《食料貯蔵庫の女と子供》1658年頃、アムステルダム国立美術館)。開口部というモチーフが、17世紀のオランダ風俗画にとって、重要な役割を果たしたものの一つであることに疑問の余地はない²³。例えば、フェルメールの室内画においては、多くの場合、画面左側に窓が配され、そこから柔らかい陽光が差し込んでいる(図10)。この手法は、すでに述べた通り、画中の空間に更なる広がりをもたらしと同時に、描かれた室内と外界の接触の可能性を示唆する。それだけでなく、画家が正確な遠近法を用いて、複雑な構成の室内を描くことができるという、優れた技量もまた明示するのである。事実、当時のオランダの住宅としては、現実的ではないと考えられるような居住空間を描いた作品も少なくなかった。

開いた扉の奥に、幾重も連なる部屋を提示するヴァロットンの《後ろ姿の赤い服の女性のいる室内》(図5)が、デ・ウィッテの《ヴァージナルを弾く女》(図6)の画面構成から着想を得ていることは、両者の作品を比較することによってわかるだろう。こうした画面構成に加えて、ヴァロットンは、後ろ姿の人物や室内における光と影の明暗表現に関しても、デ・ウィッテの作品の感化を受けている。その一方で、この17世紀オランダの画家が、画面上で暗示的に表した道徳的観念を、ヴァロットンが自身の作品の中で示すことは一切ない²⁴。

さらに、ヴァロットンと同様に、デ・ウィッテの同じ作品を着想源としたハンマースホイの《室内、ストランゲーゼ30番地》(図17: 1908年、アロス・オーフス美術館)を取り上げたい²⁵。全体的に暗い色調の本作は、ヴァロットンの作品とは大きく趣を異にした雰囲気を見せている。椅子に座った後ろ向きの女性は、ハンマースホイの妻イーダである。描かれた室内には、画家の妻が座る椅子ともう一つの椅子の2脚に加えて、彼女の脇に置かれた小さなテーブルくらいしか、家具らしきものは見当たらない。ヴァロットンが自身の作品で、家庭的なモチーフを積極的に描き込んだのに対して、ハンマースホイは描くモチーフを限定して、その室内空間を極めて簡素なものに作り上げた。この簡素さこそが、画中の壁や扉、床の垂直あるいは平行な線を強調し、それによって本作の構図が安定したものとなっている。このように、ヴァロットンとハンマースホイという二人の画家は、17世紀オランダ風俗画の中でも、同じ一つの作品に着目し、それぞれの作品の構想に反映させたにもかかわ

らず、両者の作風は正反対と言えるほどに異なっている。しかしながら、両者共に描いたのは、実際の彼らの自宅であり、画中に開口部を伴って設定された室内空間は、画家達の住まう「現実的な」家庭の室内であった。

ここまで挙げてきた、ヴァロットンやヴェイヤール、ハンマースホイといった19世紀末の画家達は、倫理観や思想の面で17世紀オランダの画家達とは異なる態度をとっている。けれども、主題やモチーフ、画面構成の明らかな踏襲は、ヨーロッパにおける最初の市民社会を成立させた17世紀オランダの風俗画を、19世紀末の成熟した市民社会とそこでの生活を享受する画家達が、大きな尊敬と情熱をもって研究した、豊かな成果の一つとすることができる。彼らが17世紀のオランダ風俗画に着目し、それを範として研究しなければ、ヴァロットン達が活動した19世紀末における室内画の多様な展開はみることができなかったと言っても過言ではない。

結びに

以上のように、ヴァロットンの室内画は1900年前後の時期で、異なる様相を呈し、それは開口部というモチーフの表現においても確認できる。1890年代後半、画家はナビ派の絵画的特徴であった平面性と装飾性を兼ね備えた室内画を制作した。そうした作品での開口部の描写は極めて限定的であり、画面上の室内空間の更なる拡大に、直接的な貢献をするというよりもむしろ、あくまでその奥に別の部屋がある、他の室内空間が存在するということを暗示するにとどまるものであった。それとは対照的に、1900年代に入ると、ヴァロットンは作品の主題を自分自身の家庭生活に見出すようになり、画面作りでは積極的に開口部を導入した。画家にとって身近で日常的な主題を扱ったという点からは、同時代のアンチミスムへの明確な接近を指摘することができる。そして作品の中ではっきりと開口部を示したことによって、描かれた室内は拡張し、画家はそこに多くの家庭的な要素を取り入れたのである。したがって、この時期の室内画における開口部というモチーフは、絵画空間の拡大に伴って、主題をより効果的に描き出す役割を果たしたとすることができる。19世紀末から20世紀初めという世紀転換の時期に、ヴァロットンの室内画に認められる、そのような変化は、同時代の批評家達の反応からも明らかである²⁶。1900年代以降、ヴァロットンの室内画作品で頻繁に描き込まれた開口部というモチーフは、「絵画空間の拡大」という本来の機能を通じて、アンチミスト達が得意とした主題をより強固なものにしたと言えるだろう。すなわち、このモチーフはヴァロットンの室内画と当時のアンチミスムという一つの芸術的傾向を結び付けるのである。

註

- 1 ヴァロットンの室内画と演劇との関わりは、すでに同時代の批評家によって言及されている。1899年3月にパリのデュラン＝リュエル画廊で、ナビ派の画家達と一緒にに行った展覧会に、ヴァロットンは6点の室内画を出品したが、その作品について批評家のギュスターヴ・ジェフロワは以下のように述べている。

その6点の「人物のいる室内画」によって、6つの正真正銘の芝居を上演したヴァロットン氏、彼の室内画では、登場人物達が見事に彼らの役を演じているだけでなく、家具達もまた、その素材、配置場所、それらが持つ存在意義によって、とても特異な仕方役者なのである；

“M. Vallotton qui donne six vraies comedies par ses six *Intérieur avec figures*, où non seulement les personnages jouent merveilleusement leur roles, mais aussi les meubles, comiques d’une façon si singulière par leur étoffe, leur emplacement, la signification d’existence qu’ils prennent ;”

(Gustave Geffroy, 15. mars, in *LE JOURNAL*, 1899)

Guisan, Gilbert. Jakubec, Doris. *Félix Vallotton : Documents pour une Biographie et pour l’Histoire d’une Œuvre*, 3vols. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1973–1975. vol.1, pp.257–258. 引用。

- 2 シャステルは、開口部というモチーフについて、鏡・画中画といったモチーフと共に以下のように論じている。

「真実らしく見える空間」、すなわち一貫性をそなえ、閉じた空間という表現形式を採用したときには、その空間を開いて拡張することを可能にする、3つの—それは3つしかないのだが—副次的モチーフが存在する。それは、「鏡」と「開口部」と「画中画」である。これらのモチーフは、光のあて方や提示の仕方について独自の条件をそなえているので、各々が扱いがいのあるものになっている。15世紀に特有の統一された空間を自然に補完するこれらの要素は、この後、絵画の中で重要な役割を果たしつづけてゆく。

加えてシャステルは、開口部は「絵画そのものに固有の特性をはっきりとさせることが多い」として、このモチーフを画中に取り入れる画家達は「絵の画面の […] 向こう側におかれた補足的場面を参照させることによって、興味深いやり方で空間を切り抜く手段を有することになる」と述べた。

アンドレ・シャステル 「絵の中の絵」 木俣元一・三浦篤監修 画中画研究会訳、『西洋美術研究』第3号、2000年、pp.9–10 引用。

- 3 1890年代後半のヴァロットンの室内画は、主題のみならず、画面構成の面でも演劇的な要素が取り入れられた。画中の室内は舞台装置のような空間作りが行われ、人物表現では、彼らが身に着ける衣装や携帯する小道具から、その表情や体勢、さらには配置場所に至るまで、画家の綿密な演出が際立っている。
- 4 1890年代初めよりヴァロットンは木版画制作を開始するが、当時から彼の作品は大変高く評価され、世界各国の新聞や文芸雑誌に掲載された。彼にとって木版画とは、その頃の経済的な困窮から彼を救い出すと同時に、彼の名を広く世に知らしめる好機となったのである。

Exh.cat., *Nabis 1888–1900*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1993–1994. p.259. 参考。

- 5 *ibid.*, pp.100–101. 参考。

- 6 ヴァロットンの鮮やかな色使いは当時においても注目された。

フェリックス・ヴァロットンは、特徴的な極彩色の素晴らしい誇張によって男女の機微に触れるような場面を再現する；

“Félix Vallotton, qui restitue, selon une belle outrance polychrome et caractériste, des scenes passionnelles ;”

(26. mars, in *LE CRI DE PARIS*, 1899)

- Guisan, Jakubec, *op. cit.*, p.259. 引用。
- 7 シャステル, *op. cit.*, p.9. 引用。
- 8 *ibid.*, p.9. 引用。
- 9 ヴァロットンは1899年5月に、3人の子供を持つ寡婦のガブリエル・ロドリゲス＝アンリーク (Gabrielle Rodrigues-Henriques) と結婚し、その翌年の2月にフランスに帰化した。この女性は、フランスの裕福な画商アレクサンドル・ベルネーム (Alexandre Bernheim) の娘であり、1900年以降、彼は自分の妻の家族が営むベルネーム＝ジュヌ画廊 (Bernheim-Jeune) で行われる展覧会に、頻繁に参加するようになる。
Ducrey, Marina. *Félix Vallotton : 1865–1925 L'œuvre peint*, 3vols., Lausanne: Fondation Félix Vallotton, 2005. vol.1, pp.41–45, 一. *Vallotton*, Milan: 5 Continents Editions srl, 2007. pp.21–22, 101. 参考。
- 10 *ibid.*, p.25. 参考。
- 11 本作の人物が部屋着を身につけていることや置きっ放しでたたまれていない衣類の描写は、画中の室内が極めて私的な場所であることを表しており、乱雑な部屋と言っても過言ではないだろう。けれども、その乱雑さがかえって、描かれた室内に現実的な生活感や親近感をもたらしている。こうした表現は、1890年代後半の室内画にみられる、家具や調度品が整然と配置された、ブルジョワの小奇麗な室内の描写とはうってかわるものである。そして、1900年前後の時期で、画面に登場する人物の立場や関係も大きく転換した。この明確な変化はヴァロットンの室内画にとって大きな特徴の一つである。
Exh.cat., *Félix Vallotton. Idylle am Abgrund*, Kunsthau, Zurich, 2007. p.23. 参考。
- 12 Ducrey, Marina. *Félix Vallotton : 1865–1925 L'œuvre peint*, 3vols., Lausanne: Fondation Félix Vallotton, 2005. vol.2, pp.293–295, 一, 2007., *op. cit.*, p.42. 参考。
- 13 “Le motif lui-même, celui de la femme lisant à la fenêtre, la lumière venue de gauche et le bleu du peignoir apparaissent à nouveau comme un hommage indirect aux maîtres de Delft.”
Ducrey, 2005., *op. cit.*, vol.2, p.303. 引用、参考。
- 14 《横たわり読書する女性》と《手紙を書く女性》は、1904年のナビ派展と一緒に出品された。*ibid.*, p.303. 参考。
- ヴァロットンはこの年のナビ派展に上記2点を含む、合計12点の室内画を出品し、同じく1904年のサロン・ドートンヌでは7点の室内画作品を発表した。彼は、ナビ派のボナールやヴューイヤール達と並んで、サロン・ドートンヌの創立メンバーであり、1903年から1906年までは毎年室内画を発表したが、室内画以外の作品も出品している。
- 15 *ibid.*, pp.167–169, 303–304, Ducrey, 2005., *op. cit.*, vol.1, p.44. 参考。
- 16 “Caillebotte paints his brother as both lord of the interior (the comfortable red chair in which he has been sitting) and of the exterior (the Paris street he stands to survey) in a telling image of man's place in modern life.”
Borzello, Frances. *At home : the Domestic Interior in Art*, New York: Thames&Hudson, 2006. p.61. 引用。*ibid.*, pp.60–62. 参考。Exh.cat., *Impressionist Interiors*, The National Gallery of Ireland, Dublin, 2008. pp.20–22. 参考。
- 17 以下の記述を参考した。

窓とバルコニーは、十九世紀の女性たちの生活においてきわめて重要な意義をもっていた。それは家庭と社会を分ける境界、公的なものと私的なものを隔てる境界である。そしてまた閉鎖と解放、束縛と飛躍、部屋の内部にとどまることとその外部に脱出する夢想という、相反する営みの舞台となる小さな空間である。家庭の内部にとどまることを強いられていた当時のブルジョワ女性たちは、しばしば窓辺やバルコニーにたたずみ、自由を求めるかのようにまなざしを外に向けた。

小倉孝誠 『〈女らしさ〉の文化史 性・モード・風俗』中央公論新社、2006年、p.88. 引用。

- 18 Ducrey, 2005., *op. cit.*, vol.2, pp.31–32. 参考。
- 19 Exh.cat., *Nabis 1888–1900*, *op. cit.*, p.92, Jeancolas, Claude. *La Peinture des Nabis*, FVW édition, 2002. pp.178–180. 参考。
- 20 Guisan, Jakubec, *op. cit.*, vol.1, pp.105–107, vol.2, p.79. 参考。
- 21 “les «maîtres absolus et parfaits»”
Ducrey, 2005., *op. cit.*, vol.1, p.124. 引用、参考。

- 22 Exh.cat., *Nabis 1888–1900*, *op. cit.*, p.92. 参考。
- 23 シヤステル, *op. cit.*, p.10. 参考。
- 24 デ・ウィッテの作品で描かれた床の掃き掃除をする人物は、前景のヴァージナルを弾く女性と画面左のベッドの中の男性の二人の恋愛関係と結び付けられ、捉えられてきた。すなわち、室内空間における清潔という概念が、そのまま人間の身体的・精神的な清潔さに置き換えられ、床の掃き掃除という行為自体が、人間の罪や汚れた行いを清めるという意味で理解されたのである。
- 『フェルメール展 光の天才画家とデルフトの巨匠たち』カタログ、東京都美術館、2008 年、pp.212–213. 参考。
- 25 『ヴィルヘルム・ハンマースホイ 静かなる詩情』カタログ、国立西洋美術館他、2008 年、p.120. 参考。
- 26 ここで、1900 年前後のそれぞれの時期におけるヴァロットンの室内画に関する 2 つの批評を一部抜粋する。各批評で、アンチミストの代表格であるヴェイユールへの言及がなされていることも注目に値する。

ヴァロットンもまたいくつかの室内画を集めた、それらは、ヴェイユールのそれとは全く正反対の性質によって価値があり、ほとんどもっぱら絵画的である。[...] 彼は我々に豪華で悪趣味なブルジョワの室内を、[...] 簡略化された、人工的で月並みな情事の現場を提示する。そこでの妙技は比類のないものである、[...]

“Vallotton réunit également un certain nombre d'*Intérieurs*, ils valent par des qualités complètement opposées [à celles de Vuillard] et presque exclusivement picturales. [...] il nous présente l'intérieur bourgeois, cossu et de mauvais goût, [...] lieu de banales amours, simplifié et synthétique. La virtuosité en est incomparable, [...] ”

(H.G. [Henri Ghéon], avril, in *L'ERMITAGE*, 1899)

ヴァロットン氏は、アンチミズムの気の利いた効果を追求し、会得するために彼の黒と白の技法を放棄した；少しヴェイユールの影響を受けている、しかしライトブルーの寝台の帳のあるその寝室と唐草模様の肘掛椅子の生地のおかげで、非常に優雅である！

“M.Vallotton abandonne ses noirs et ses blancs pour chercher et trouver de jolis effets d'intimisme ; un peu influencé par Vuillard, mais bien gracieux avec sa chambre aux rideaux de lit bleu pâle et l'étoffe de fauteuil à ramages ! ”

(Louis Vauxcelles, 14. octobre, in *GIL BLAS*, 1904)

Guisan, Jakubec, *op. cit.*, vol.1, pp.260–261, vol.2, p.250. 引用。

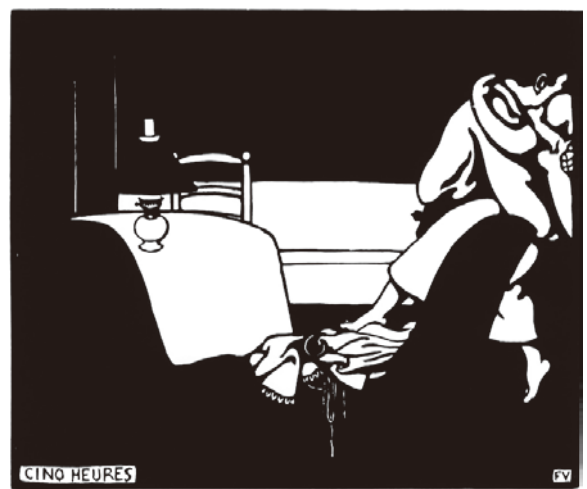


図1 フェリックス・ヴァロットン
《赤い部屋》1898年、
厚紙・デトランプ、50 × 68.5cm、
ローザンヌ州立美術館

図2 ヴァロットン 《訪問》
1899年、厚紙・デトランプ、
55.5 × 87cm、
チューリヒ美術館



(左) 図3 ヴァロットン 《きれいなピン—アンチミテⅢ》1898年、木版画、17.9 × 22.5cm、シカゴ美術研究所



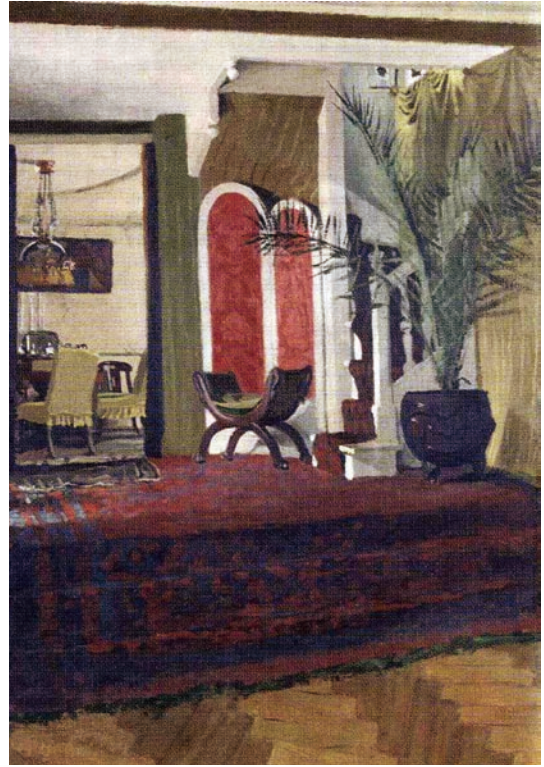
(右) 図4 ヴァロットン 《5時—アンチミテⅦ》1898年、木版画、17.7 × 22.3cm、シカゴ美術研究所



図5 ヴァロットン
《後ろ姿の赤い服の女性のいる室内》
1903年、カンヴァス・油彩、
81 × 46cm、チューリヒ美術館



図6 エマニュエル・デ・ウィット 《ヴァージナルを弾く女》1665年頃、カンヴァス・油彩、
77.5 × 104.5cm、ハーグ、オランダ政府美術庁（ロッテルダムのボイマンス美術館に寄託）



(左) 図7 ヴァロットン《ピンク色の服を着た人物が奥に見える室内》1904年、カンヴァス・油彩、67 × 54cm、個人蔵
 (右) 図8 ヴァロットン《アパートマンの一角》1904年、厚紙・油彩、57.5 × 39.5cm、個人蔵



(左) 図9 ヴァロットン《横たわり読書する女性》1904年、厚紙・油彩、62 × 49cm、個人蔵
 (右) 図10 フェルメール《窓辺で手紙を読む女》1658-59年、カンヴァス・油彩、83 × 64.5cm、ドレスデン絵画館

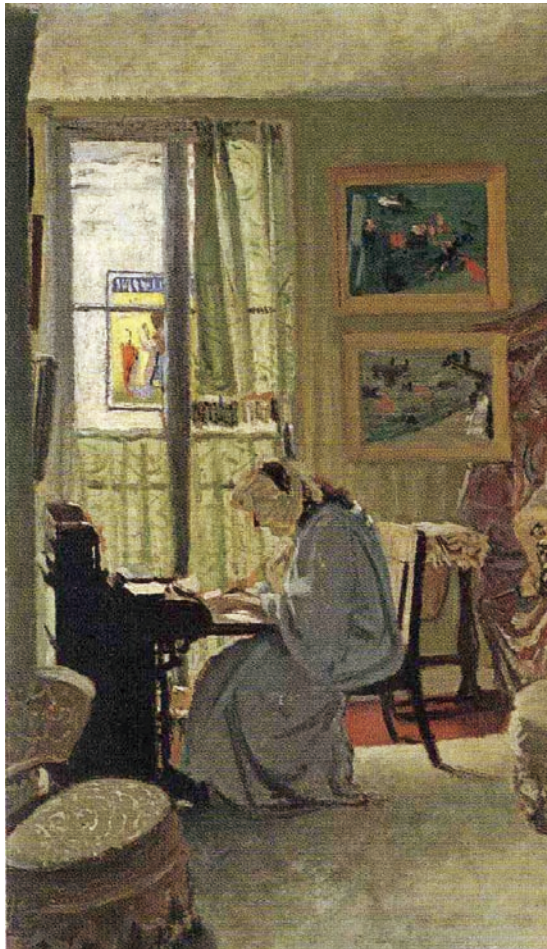


図 11 ヴァロットン 《手紙を書く女性》1904年、
厚紙・油彩、60.5 × 34.5cm、ヒューストン美術館



(左) 図 12 ギュスターヴ・カイユボット 《窓辺の若い男性》1875年、カンヴァス・油彩、117 × 82.0cm、個人蔵



(右) 図 13 ポール・シニャック 《日曜日》1888-1890年、カンヴァス、油彩、150 × 150cm、個人蔵



(左) 図 14 ヴァロットン 《シルクハット》1887年、カンヴァス・油彩、32.5 × 24.5cm、個人蔵
 (右) 図 15 エドゥアール・ヴュイヤール 《お針子のいる室内》1893年、カンヴァス・油彩、42 × 33.5cm、コネチカット州ニューヘイブン、エール大学美術館



(左) 図 16 ピーテル・デ・ホーホ 《食料貯蔵庫の女と子供》1658年頃、カンヴァス・油彩、65 × 60.5cm、アムステルダム国立美術館
 (右) 図 17 ヴィルヘルム・ハンマースホイ 《室内、ストランゲーゼ 30 番地》1908年、カンヴァス・油彩、79 × 66cm、アロス・オーフース美術館

Representing Apertures in Félix Vallotton's Paintings of Interior Scenes

Noriko NAKAMURA

In the 1890s and the 1900s, Félix Edouard Vallotton (1865–1925) painted a number of interior scenes. During this period, not only Vallotton but also various other painters depicted interior scenes in their paintings. For example, the French painters of the artistic group called the *Nabis*, Pierre Bonnard (1867–1947) and Edouard Vuillard (1868–1940), are recognized as *Intimistes*, especially since their forte is in painting interior scenes; the Danish painter Vilhelm Hammershøi (1864–1916) and the Belgian symbolist painters also had a great interest in their own surroundings, so they mostly selected domestic interiors as themes for their work. Vallotton also painted similar themes which displayed ordinary scenes from contemporary daily life.

This paper analyzes the representation of architectural apertures such as windows and doors in Vallotton's works. Here I study works from two periods, namely the decade preceding 1900 and the decade following it. A close examination of interiors may explain the situations of and the relationships among the people depicted in a painting, even better than when one examines the expressions and behavior of the people themselves. Though this also holds true in Vallotton's paintings and characterizes his work, scholars have not paid much attention to the importance of apertures. In this paper, I explore the characteristics of Vallotton's representation of apertures in interior scenes in these two periods and examine the role they play in his paintings.

By reconsidering Vallotton's painting from these two periods, I show how his works present different aspects and approaches depending on the decade. In the second half of the 1890s, Vallotton's paintings utilize plane surfaces in a decorative manner which was a typical characteristic of the *Nabis* artists. Moreover, the aperture motif in such paintings does not have the ability to expand the depicted space, but rather, does no more than suggest that there are other interior spaces.

In contrast, during the first decade of the twentieth century, Vallotton came to find the subject of his work in his own domestic life and used the aperture motif frequently; as a result, the interiors he painted expanded and included many details that suggested domestic life, hinting at his compatibility with the *Intimistes*. In other words, after 1900, the aperture motif is a key factor for his work because it effectively performs an essential function: the expansion of the depicted space. Therefore, this motif connects Vallotton's painting of interiors with a contemporary artistic trend, *Intimisme*.