



# ピエール・ボナールの窓、その内と外 : 1921年の作品《開かれた窓》を中心に

和田, 圭子

---

(Citation)

国際文化学, 38:120-145

(Issue Date)

2025-03-18

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100493604>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100493604>



## ピエール・ボナールの窓、その内と外

### —1921 年の作品《開かれた窓》を中心に—

#### A Window for Pierre Bonnard, the Inside and Out:

#### Focusing on *The Open Window* from 1921

和田圭子

Keiko WADA

#### 要旨

ピエール・ボナールの 1921 年の作品《開かれた窓》では、ルネサンス以来のヨーロッパで遠近法絵画に喩えられてきた窓を主題としながら、対象が透視図法に則って奥行きをもって再現されるのではなく、室内空間と窓を通して見える戸外の風景が異なる二つの色の領域として等価で並置されている。このような表現が第二次世界大戦以降のアメリカで抽象表現主義の画家たちに影響を与えたことは、ジャン・クレールらによって指摘されてきた。しかし先行研究では、ボナールの作品の中で室内と戸外がどのように互いに関係し、どのような意味を持つ空間であったのかについては詳しく論じられていない。しかし本稿で明らかにするように、《開かれた窓》の細部の描写に注目し、さらにボナールの 1890 年代の作品や他のジャンルの作品と比較すると、《開かれた窓》には、ボナールが確立した独自の新しい表現とともに、彼が 19 世紀末の画業初期から傾倒していた思潮や、世紀転換期の室内空間の経験を見て取ることができるのである。

#### キーワード

ピエール・ボナール、窓、室内、知覚、擬態、痕跡、虚空

#### I はじめに

ピエール・ボナール(1867-1947)は窓を主要なモチーフとする作品を繰り返し制作した。室内から窓を通して戸外の風景を望むそれらの作品のほとんどは、彼がナビ派や印象主義から離れて独自の表現を確立していった 1910 年代以降に描かれた油彩画である<sup>1)</sup>。この時

期のボナールは同時代の前衛とは距離を置いていたが、例えば 1921 年の《開かれた窓》(図 1) は、絵画を窓になぞらえるアルベルティ以来の伝統に抗ったアンリ・マティスの 1914 年の作品《コリウールのフランス窓》(図 2) と並んで、マーク・ロスコやバーネット・ニューマンをはじめとする 1945 年以降のアメリカの抽象表現主義の画家たちに大きな影響を与えたことがジャン・クレールによって指摘されている<sup>2)</sup>。マティスの作品では扉と屋外が青と黒の垂直の帯として並べられ、ボナールの作品では戸外の風景と室内の壁が青い領域とオレンジ色の領域として隣り合わせに置かれている。このように遠近法絵画のメタファーである窓を主題としながら奥行きをもたず再現的ではない表現が、カラー・フィールド・ペインティングの画家たちを触発したとクレールは考えたのである。

アンゲリカ・アッフェントランガー＝キルヒラートも、ボナールの作品で外部と内部という二つの異なる世界を統合させ一つの画面上に並べるための装置となっているのは開かれた窓であると述べた<sup>3)</sup>。アッフェントランガー＝キルヒラートによれば、《開かれた窓》や同時期に制作された《開かれたフランス窓》で、ボナールはキュビストたちとは異なる方法でルネサンス以来の遠近法に背く意志を表明し、題材(sujet)との間に距離を取らず画家自身が内面化を通じてモチーフの中に入り込んでいく。アッフェントランガー＝キルヒラートはまた、そのような遠近の消失と多視点には日本美術からの影響もあることを指摘している<sup>4)</sup>。

ボナールの窓は、内と外を並置するだけではなく、戸外を室内に導入する働きにおいても注目された。ボナールの大甥であり美術史家・評論家であったアントワヌ・テラスは、ボナールにとってもマティスにとっても開いた窓は、鏡と同様に、視界を切り開くものであったために、開いた窓という主題が二人の作品に現れたのは偶然ではなく、開かれた窓が戸外をキャンヴァスの中に吹き込んだのだと記している<sup>5)</sup>。またペペ・カーメルは内と外を融合させる「経路としての窓(window-as-channel)」が絵画に現れたのは第二次世界大戦後の抽象美術においてであると述べ、マーク・ロスコの 1949 年の作品《無題》(図 3) をロスコによるマティスとボナールへのオマージュとして紹介している<sup>6)</sup>。

それでは、ボナールの窓の内と外、つまり画面上に等価で並置された内部と外部、あるいは一方が他方に流入するように表現された室内と戸外のそれぞれは、ボナールにとってどのような意味を持つ空間だったのだろうか。彼が 1890 年代に制作した室内画には、卑近な題材を扱って親密さと内面性を表現するナビ派の特徴が現れていることが指摘されてきた。しかしボナールの 20 世紀以降の作品に表現された室内については先行研究では詳しく論じられていない。そこで本稿では、窓を主要なモチーフとするボナールの作品から《開かれた窓》を取り上げ、そこにどのような空間が表出されているか明らかにする。第 1 章ではまず《開かれた窓》が鑑賞者にどのように知覚されるのか確認し、さらに窓をモチーフとするボナールの他の作品にも共通する窓枠の表現について考察する。第 2 章では《開かれた窓》の室内について、続いて第 3 章では窓外の空間について、彼の画業初期の作品や他のジャンルの作品と比較し、さらに近代の空間についての論考と照らし合わせながら考察する。

ジョン・エルダーフィールドは、1912 年頃から空間的、構成的、色彩的により複雑になったボナールの作品には、一瞬ではなく時間をかけた知覚のプロセスが表現されていると

述べた<sup>7)</sup>。エルダーフィールドはマティスとボナールを比較し、「マティスは瞬間の知覚から記憶すべき何かを抽出し提示する」のに対して「ボナールは記憶すべき何かを抽出したことを回想し提示する」と述べ<sup>8)</sup>、そこに再一創造されているのは「現実そこにあるものを見ることのプロセスというよりも回想のプロセス」であるというデイヴィッド・シルヴェスターの言葉を引用し<sup>9)</sup>、ボナールにとって「イメージは現在の経験として重要」であるとも指摘している<sup>10)</sup>。

シルヴェスターが述べるような「回想のプロセス」はボナールの制作方法とも深く関わっていると考えられる。ボナールの後期の油彩画では、画面上で色が混ざり合うことを避け、光が揺らめくような効果を出すために、ある色の斑点が完全に乾いてから次の色の斑点が重ねられ、作品が完成するまでに長い時間を要した<sup>11)</sup>。ボナールと親交のあった美術批評家タデ・ナタンソンによれば、ボナールは作品の完成までに時には何ヶ月もの時間を費やし<sup>12)</sup>、さらに購入者の手に渡った後の作品に手を加えることもあった<sup>13)</sup>。後の美術史家イヴ＝アラン・ボアも、ボナールが表現するのは世界の「永久の理解不能性」であり「永遠に断片のまま広がる絨毯、曖昧さの集積」としての世界であると評する<sup>14)</sup>。つまりボナールが過去の知覚を回想し再構成して提示した《開かれた窓》の室内と戸外には、時間的にも空間的にも広範囲にわたる記憶のなかから画家が掬い上げた多彩な糸がタピスリーのように織り込まれている、と考えられてきたのである。本稿では、そのなかから一片の糸を抽出することを試み、そこに近代における空間の経験や、ボナールがその画業初期の 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて影響を受けた思潮を看取できることを示したい。

## II 《開かれた窓》について

この章ではまず《開かれた窓》について、窓をモチーフとしたボナールの他の作品にも共通する二つの特徴に注目したい。一つ目は、この作品では画面を見る人が視線を巡らすことによって新たな要素が発見されていくため、画面の部分によって知覚に時間差が生じることである。二つ目は、マティスの作品と比較したときにその違いが明らかになる窓枠の表現により、室内空間と戸外の空間の性質が明確に差異化されつつ、緩やかにつながっていることである。

### 2.1 知覚の遅延と連続

《開かれた窓》には、すぐに鑑賞者の目に入る部分と、遅れて発見される部分がある。鑑賞者は、視線を移動させることによって、この作品に何が描かれているのか時間をかけて把握していくことになるのである。

《開かれた窓》では、開いた窓が画面左側の上部 2/3 を占めて大きく描かれている。窓をやや斜めから捉えた鑑賞者の視線は、その窓を通して明るい空の下で木々が繁っている戸外へと向かう。窓からの眺めは、引き上げられた暗色の日除けと窓枠によって台形に切り取られている。鑑賞者が、日除けの下端の斜線に導かれて視線を右へ、そして下へと移動させると、室内の様子が少しずつ明らかになる。鑑賞者は、室内と戸外との間で視線を往復させながら、外の木々と空の間に光輪のように配された朱鷺色と室内の壁の色や、空

と窓枠と壁紙と長椅子の青色が呼応しているために、窓の外部と内部の間の距離が把握し難く、牧歌的な戸外の空間が室内に穏やかに流れ込んでいるように感じ、屋外にも室内にも光が溢れているような印象を抱くだろう。外部の光が内部にも充満しているような感覚は、画面左下端の家具のようなものが窓外の木々の葉の色をかすかに映していることによってももたらされる。そして鑑賞者が画面右下へと視線を移し、目を凝らすと、長椅子に横たわる女性と黒い猫が不意に現れるのである。

サシャ・ニューマンはこの作品について「鑑賞者は室内に足を踏み入れたように感じ、窓を通して見える素晴らしい景色に惹きつけられ、そして思いがけず、眠っている女性に気づく。彼女は、最初は他所に向けられていた鑑賞者の視線の外にいたのだ。<sup>14)</sup>」と述べた。エルダーフィールドは、ボナールの絵画を見る時のこのような知覚の遅延や連続は、鑑賞者の視覚の流動性や可変性によって生じると説明している。ドアの枠を通して部屋に入ると新しい視界が開けるが、最初は視野の中心以外は不鮮明で、その後に視線を動かすことによって全体を把握することができるのである<sup>15)</sup>。またこの作品の画面が縦長であることも、鑑賞者の水平方向の視野を狭め、その視線をまず窓の外へと誘導することに役立っているように思われる。

このような知覚の遅延と連続について、知覚心理学的な観点から解釈する先行研究がある。クレールは「視神経の冒険<sup>16)</sup>」と題した論考で、知覚心理学を参照しながら、人間の視野は固定されず常に動き、また均質ではなく周辺部では曖昧になり、近くにあるものは曲線的に、遠くにあるものは直線的に見えるものであり、ボナールはそのような「視野の総体<sup>17)</sup>」を「カンヴァス上に再現しようとした最初の画家<sup>18)</sup>」であると述べた。そして横山由季子は、ジョナサン・クレリーの言葉を引きながら、ボナールが画家として歩み始めた 19 世紀末は、「「知覚と対象と直線的に対応する」という関係が揺らぎ、人間の知覚が「身体のかなで展開する一連のプロセスとして時間化される<sup>19)</sup>」という認識が広く浸透しつつあった<sup>20)</sup>」時期であることを指摘している。従って、ボナールの作品を考察するにあたって、本稿でも、潜在的な記憶や心理を扱う精神分析学ではなく、視覚生理学や知覚心理学の視座で論じる。

このような要素は、ボナールが閉じた窓を描いた作品にもはっきりと見て取ることができる。いくつかの例を挙げてみよう。例えば 1935 年の《庭に面した大きな食堂》(図 4) では閉じた窓が正面から捉えられ、画面中央の上方に描かれている。窓の外に透き通った青い空と海<sup>21)</sup>と木々が見え、室内では窓際の食卓やその上に置かれた食器や果物が窓からの光を受けているように表現されている。テーブルクロスが掛かっていない食卓の端は空の色を反射し、そこには窓枠の影もくっきりと落ちている。この作品でも鑑賞者の視線は明るい部分から暗い部分へと動いていく。眩しい光に目が眩んだ鑑賞者は、しばらく経って画面中央を縦に貫く帯状の光の領域から視線を外した時に、画面右端に立つ女性の存在に初めて気づくのである。同様に 1930-31 年の《庭が見える食堂》(図 5) でも、鑑賞者は、窓の外、室内で光を受ける白いテーブルクロス、画面両端の壁の上部に模様のように配された白い斑点へと視線を巡らせる。そして画面左側上部の白い斑点からその真下の椅子に置かれたクッションに塗られた白へと目を移した時、そのすぐ脇に、身体の半分が画面端で断ち切られ、右手にカップとソーサーを持ち、まるで動かない彫像のように直立してい

る女性を発見するのである。

以上に見たような事例から、ボナールの作品においては、ボナールが画面に表現した知覚とその回想のプロセスを、鑑賞者もまた、視線を移動させつつ。持続する時間の中で経験していくことになると言えるのである。

## 2.2 窓枠

次に、窓をモチーフとするボナールの作品には、窓枠がはっきりと表現されていることに注目したい。クレールは、ボナールにとっての窓は、内部と外部を一つにし、それら二つの空間の境界を消し、煌めく一つの表面にするものであると述べている<sup>22)</sup>。しかし《開かれた窓》や、とりわけ《庭に面した大きな食堂》や《庭が見える食堂》には、内部と外部の境界となる窓の枠が、色の斑点を重ねて輪郭が曖昧にぼかされた他のモチーフとは異なり、画家がその手を一定の方向に線的に動かしたことを示す筆触で、明瞭に描かれている。この点をマティスの作品と比較してみよう。

例えばマティスの 1948 年の《大きな赤い室内》(図 6) で画面上部に描かれたいくつかの長方形は、壁に掛けられた絵画なのか、窓を通して見た外の風景なのか判別し難い。制作の最終段階で画家が画面のほぼ全体を赤い色で満たした<sup>23)</sup>1911 年の《赤いアトリエ》(図 7) や、同年の《茄子のある室内》も同様である。それに対してボナールが窓を主要なモチーフとした作品では、初期の作品にも後期の作品にも、窓や窓枠ははっきりと描かれており、この点は彼の作品における屋外空間と室内空間の関係を考察する上で重要であると考えられる。1991 年に出版されたマティスとボナールの書簡集に付されたテラスの解説によれば、マティスは「戸外と室内を、同じ一つの感覚の中で感じて<sup>24)</sup>」いた。テラスは「私の中では、外も内も一つでしかない<sup>25)</sup>」というマティスの言葉も紹介している。それに対してボナールは、「風景と室内のそれぞれの個性を認めながら、最終的には同じ一つの光の中で統合させてゆく。つまりマティスの作品では、すべてが、一つの打ち解けた親密さの中にある。かたやボナール作品には、ある種の逃避願望が存在する<sup>26)</sup>」のである。

それでは、ボナールの作品に描かれた窓枠はどのような役割を持つのだろうか。ここではボナールの窓と象徴主義の美術や文学における窓と照らし合わせてみたい。ザビーネ・リウォルドは、象徴主義の詩人や画家たちは閉じた窓に心理的意味を付与したと述べる。そしてオディロン・ルドンの《夢》(図 8) を例に挙げ、そこに描かれた窓はその細い棧によって永遠に夜が続く牢獄の窓を想起させ、その窓が外の乳白色の夜明けの光を通すことはない<sup>27)</sup>と記している。ルドンの作品では、窓の内と外という二つの世界は物理的にも心理的にも対比されているのである。ルドンがボナールやナビ派の画家たちにとって重要な存在であったことについてはフェリックス・クレマーも言及し、ルドンとボナールも 1890 年代から親しい友人であったと述べ、ルドンの作品を「二つの際立って対照的な性質、つまり純粋に物質的なものと謎めいたものとの結合」と評したボナールの言葉を紹介している<sup>28)</sup>。

またステファヌ・マラルメの 1863 年の詩「窓」では、詩人がいる病室と、夢や理想と重ね合わされる窓の外の空が対比される<sup>29)</sup>。二つの世界は窓ガラスによって隔てられ、詩人は脱出することが叶わない。しかし窓の外の空は、詩人が憧憬する世界であると同時に、

同じくマラルメの詩「蒼穹」に詠われた空のように、詩人の虚な魂に残酷な視線を向け、畏怖させるものでもある<sup>30)</sup>。マラルメはナビ派の画家たちに賞賛されており、ポール・ゴーガンやルドンと親しい友人で、ボナールも1890年代にマラルメと親交があった。またボナールは生涯にわたってマラルメの熱心な読者だった<sup>31)</sup>ことから、ボナールの作品における窓は、彼の後期の作品においても、19世紀末の象徴主義者たちにとっての窓と心理的意味を共有していたとみなすこともできるのではないだろうか。

ただしボナールの作品では、前項でも述べたように、閉じた窓は正面から捉えられ、開かれた窓は斜めから捉えられているという違いがある。ロザリンド・クラウドは、絵画のなかの矩形のモチーフはタブローそのものの矩形を反復し二重化すると述べた<sup>32)</sup>。閉じた窓が描かれた《庭が見える食堂》や《庭に面した大きな食堂》では、窓の外の光景は窓枠という堅固な額縁に入れられた画中画のようでもあり、前者は三連画に、後者は窓枠と境目なく描かれた椅子がイーゼルを想起させ、窓はイーゼルに載せられたタブローにも見える<sup>33)</sup>。また後者では、垂直な窓枠と水平な椅子の背の交差が、マラルメの詩「窓」に登場するキリストの磔刑像も想起させ、そこに象徴主義の影響を見ることができるよう思われる。しかし開いた窓をモチーフとする《開かれた窓》や《開かれたフランス窓》では、窓が斜めから捉えられ、さらに窓枠の全体ではなく一部だけが描かれていることから、クラウドが述べるようなタブローの矩形の二重化は避けられ、カーメルが述べるような「経路」としての窓の機能が強調されている。

以上にみてきたように、窓を扱ったボナールの作品では、戸外からの光が室内を満たし、外部が内部に侵入しているような印象を与えつつ、内部と外部は、内と外の境界である窓によってはっきりと区別されていると考えられるのである。それでは、ボナールにとっての室内と風景とはそれぞれどのような空間だったのだろうか。それぞれについて次章以下で考察していきたい。

### III 室内

この章では、《開かれた窓》の室内がどのような空間として表現されているのか考察する。

前章で、《開かれた窓》を見る鑑賞者の視線は最初に明るい領域に向かい、そのために鑑賞者は画面端の人物に気づくのが遅れると述べた。この章ではまず、そのような遅延をもたらす理由の一つとして、ボナールの作品ではしばしば人物が周囲の空間に擬態するかのよう表現されていることに注目したい。続いて、ボナールにとって室内とはどのような空間なのか、室内についての同時代の言説を参照しながら考察する。さらに《開かれた窓》や窓をモチーフとするボナールの他の作品で、異なる空間として提示された室内と戸外が、断絶しつつ緩やかに繋がっていることを確認する。

#### 3.1 擬態

《開かれた窓》では、室内で長椅子に横たわる女性の顔が、背後の壁や、彼女の顔が接する長椅子の木枠と同系色で描かれている。また、既に述べたように、長椅子の背もたれの色は窓の下の方の壁紙の縞模様の色とよく似ている。そのために女性はあたかも彼女自身が

いる室内の一部になってしまったかのような印象を与える。このような表現は閉じた窓が描かれた作品でも見られる。例えば《庭に面した大きな食堂》でも女性の顔には壁とほぼ同じ色が用いられ、彼女の頭部はまるで壁に溶け込んでいくかのように表現されている。

《庭が見える食堂》では、女性の顔と左腕には紫がかった壁の地の色が差され、衣服の裾には窓の下の木製の部分の色が連続しており、女性は壁と同一平面上にいるかのである。窓そのものは描かれていないが画面右方向からの光によって開口部の存在を示唆する 1932 年の《ル・カネの食堂》(図 9) でも、人物の頭部は壁と同化し、衣服と卓上の果物籠との境界は曖昧である。いずれも作品でも、ボナールは人物を平面化し、周囲の壁や事物との区別を難しくすることによって、浅い奥行きで表現された周囲の空間に同化させているように見えるのである。

人物が周囲の空間と融け合うような表現は、室内空間や戸外の空間を舞台としたボナールの 1890 年代の作品に既に現れている。例えば 1891 年の《アンティミテ》(図 10) では、パイプの煙が作り出す曲線と壁紙の模様が溶け合って人物たちの輪郭と絡み合う。室内で食卓に向かう女性を描いた 1892 年の《格子柄のブラウス》(図 11) でも、女性の衣服に施された格子柄<sup>34)</sup>が、身体の立体感を消し、平坦で奥行きの無い画面に人物を閉じ込めているかのような効果をもたらしている<sup>35)</sup>。このような表現は、室内画以外でも見ることができる。画家の家族の別荘の庭を舞台とする 1890-91 年の作品《庭の女性たち》(図 12) では、空間の広がりを感じさせない縦長の画面で、女性の衣服の幾何学模様と背景の装飾的な植物模様が遠近感を無化し、人物と平面的に描かれた周囲の空間とが渾然としている。1892 年に制作された《黄昏、クロッケーの試合》(図 13) の画面のほぼ中央の後ろ姿の女性や画面左下の男性の衣服の格子柄も同様である。この作品では、まるで閉じた室内のように表現された戸外で、画面左側の 3 人の男女が手にするクロッケーの木槌(マレー)はいずれも直立し、左端の男性の視線は真横を、白いドレスの女性の視線は真下を向いている。作品の表面をよく見ると、画家は、それらの垂直性を強調するように、平滑な色面で表現された画面左下の男性の衣服の上に垂直と水平の格子柄を構成する線を最後に置いたことがわかる。それはまた、モチーフやそれが示唆する動きを強調しつつ人物たちの動きを固定し、瞬間を永遠に画面上に留めるという画家の意志を示しているかのようでもある。

ロジェ・カイヨワは『神話と人間』のなかで、昆虫の擬態について、昆虫が環境に同化し、昆虫とその周囲とのあらゆる区別が喪失するとき、そこでは「空間の誘惑」が働いているかのように述べて<sup>36)</sup>。カイヨワはそのような「空間の誘惑」と、「私は自分がどこにいるかを知っています。けれど私は自分が現にいる場所にいるという気がしないのです。」という精神分裂病患者<sup>37)</sup>の言葉に一致を見出し、感覚を奪われた人々にとって、空間は食欲な力で彼らを追いかけ、包囲し、巨大な食細胞の活動によって消化し、ついには空間が彼らにとってかわると述べ、その過程を「空間への同化による人格喪失」と呼んだ<sup>38)</sup>。アンソニー・ヴィドラーは近代の空間についての論考のなかでカイヨワに言及し、主体と

空間の間に確立された同質性<sup>ホモロジー</sup>がもたらすアイデンティティの喪失は、カイヨワが指摘したように、ある種の病理的快楽、さらには「危険な快楽」でさえあり、そのような擬態は空間的視覚の歪曲、空間的知覚が主体を空間的に、またそれに対立する形で位置づける通常

のプロセスの破壊に依存すると述べている<sup>39)</sup>。

また田中純は、デボラ・シルヴァーマンが 19 世紀末の神経病理学とアール・ヌーヴォーの室内装飾との密接な関係を指摘していること<sup>40)</sup>を踏まえて、この当時、室内装飾が神経衰弱の緩和に役立つと考えられたことは、そこで空間の誘惑力が強く感じられていたことを示していると述べている<sup>41)</sup>。田中はさらに「アール・ヌーヴォーの場合、その誘惑力は、空間を埋め尽くす、繁茂する植物にも似た装飾文様に求められ」、「ときに室内は総合芸術作品として、一定の様式で統一された家具や壁面装飾で飾られ、住人の衣服もまた同じ扱いを受けた」と述べ、そのようなアール・ヌーヴォーの室内は、室内空間のなかに自己を消し去ってしまいたいという自己消滅の衝動の表れであり、「みずからの巢に同化してしまうような擬態」なのだと指摘している<sup>42)</sup>。

シルヴァーマンはまた、室内と心理との関係が表れている例としてジャン＝マルタン・シャルコーの室内装飾の実践を紹介し<sup>43)</sup>、「人間という有機体の内部が、暗示や視覚的な思考や夢における創造的な投影に結びつく感じやすい神経のメカニズムにはかならないという新しい心理学的な発見の諸要素は、世紀末における室内装飾の意味を変化させることになる<sup>44)</sup>」と指摘し、室内は「歴史的な遺物の展示空間から私的な感覚の表現の場<sup>45)</sup>」になったと述べている。

このような観点に立つと、ボナールの室内は、彼がナビ派の画家であった 1890 年代の作品においては格子やアラベスク模様によって、ナビ派の影響から離れた 20 世紀以降の作品においては筆致や斑点上に置かれた色彩によって、人を誘惑し、飲み込み、主体をそこに同化させるような力を持っていると感じさせる空間として表現されていると考えることができるだろう。

### 3.2 痕跡

ボナールが 1890 年代に制作した室内画では、例えば《ランプの下》(図 14)のように、灰暗い室内で小さな灯りの下に家族が集まっている光景がしばしば描かれた。そこにあるのは窓の無い閉じた空間とブルジョワの親密な家庭生活である。

それでは 19 世紀の室内はブルジョワジーにとってどのような空間だったのだろうか。

フレドリック・ジェイムソンによれば、独自の階級の悪夢を抱えていた自然主義時代のディレンマが、外部の他者<sup>46)</sup>から安全に守られたブルジョワ的私的空間の構築を導いた<sup>47)</sup>。

ヴァルター・ベンヤミンは『パサージュ論』『パリ——19 世紀の首都』のなかで「ルイ＝フィリップあるいは室内」と題してブルジョワジーと 19 世紀の室内について論じた<sup>48)</sup>。このなかでベンヤミンは、フランスで私人が歴史の舞台に登場したのは 1830 年から 1848 年にかけてのルイ＝フィリップの治世であったと述べ、支配階級となったブルジョワジーと室内について考察している。その概要は次のとおりである。ブルジョワ市民は生活のための場所と労働のための場所を初めて切り離し、ブルジョワすなわち私人は、生活が為される室内に溢れるさまざまな幻想に安らぎを求め、ここから室内という <sup>ファンタズマゴリー</sup>魔術幻灯が生じた。室内は私人にとっての宇宙であり、異郷と過去の事物が蒐集された彼のサロンは世界という劇場の敷席となる。所有されることによって事物の使用価値は骨董価値へと変換され、室内は芸術の避難場所となる。また室内のあらゆる事物は、大都市での私的な生活の形跡

の不在を埋め合わせたいというブルジョワの願望によって、あらゆる接触の痕跡を残すビロードなどの布で作られたカバーや容器で覆われ、居住者の痕跡が室内に残される。ブルジョワジーにとって、住むということは痕跡を留めることだったのである。

しかしベンヤミンは、室内は世紀転換期に大きく揺らいだとも指摘している。『パサーージュ論』の覚書には、「19 世紀ほど住むことに病的にこだわった世紀はなかった<sup>49)</sup>」が、20 世紀は「その多孔性と透明性、その野外活動によって<sup>50)</sup>」、私人を容れるケースとしての住居のなかで庇護されそこに痕跡を残すという「古い意味での住むことに終止符を打った<sup>51)</sup>」ために、「こうした容れ物は死滅し、住むという行為は衰弱してしまった<sup>52)</sup>」と記されている。

しかしこのような閉じた空間や、居住者の痕跡を留める容器としての室内への拘泥は、20 世紀以降のボナールの作品でも消えることはなかったのではないだろうか。例えば《開かれた窓》のもとになった素描(図 15)の画面右端には、長椅子の女性の傍に立ち窓の外を見る男性が描かれており、戸外の風景に対する男性の興味や、内部と外部の相互のつながりを見て取ることができる。しかし完成作には女性だけが描かれ、彼女は窓の外には目を向けず、微かに微笑んでいるような表情で傍の猫に手を差し伸べ、猫も彼女に向かって手を伸ばしている。女性と猫のこの交流は画面に生命感を与えると同時に、閉じた室内だけで完結する穏やかな世界を示唆していると言えるだろう。《庭に面した大きな食堂》や《庭が見える食堂》で室内空間に擬態するように描かれた女性たちの表現にもまた、何かに脅かされる危惧の無い、穏やかで親密な時間の記憶とその痕跡を永遠に残そうとする画家の意志を見て取ることができるのではないだろうか。

そしてそれはボナールの制作方法とも関わっているように思われる。ボナールは油彩画を制作するときに、カンヴァスを、枠に貼るのではなく、壁に鋏で止めて描いていたことはよく知られている。(図 16) サラ・ウィットフィールドによれば、ボナールは 1890 年代からイーゼル絵画に反抗し、板や紙などの硬い支持体を好んでいた。そしてウィットフィールドは、ボナールがカンヴァスを壁に貼って描いた作品のいくつかは、フロッターージュのように、壁の凹凸を留めていると述べている<sup>53)</sup>。ボナールにとって、描くという行為は、クレールが述べるような「視神経の冒険 (les aventures du nerf optique)」であるだけではなく、過ぎ去った時間の痕跡を残すための身体的な試み (aventures) でもあったのではないだろうか。そしてベンヤミンが室内を痕跡が残される空間として論じたように、ボナールが痕跡を残すのは、前章で考察したような窓枠の表現によって外部と隔てられた室内だったのである。

しかし同時に、室内に対する外部からの働きかけが完全に否定されているわけではないことも確認しておく必要があるだろう。《開かれた窓》をはじめとする窓をモチーフとする作品では、閉じた内部と開放的な外部が異なる空間として扱われながら、両者の関係が完全に遮断されているわけではない。そのことを示唆するのは、窓から室内に注ぐ光である。この点を初期の作品と比較してみよう。吉村真はボナールの 1900 年の作品《画家のアトリエ》(図 17)を取り上げ、そこに描かれたガラス窓の意味と役割について論じている<sup>54)</sup>。この作品には、画家のアトリエの窓と、その窓を通して中庭を隔てた向かい側の集合住宅が描かれている。しかしアトリエの窓は閉じられた状態で表現され、ガラス越しに差し込

む光は弱々しく、画面手前に広がる室内は仄暗い。吉村は、この作品では室内で感じられる疎外感が外の景色へと向かう鑑賞者の視線を断ち切るような窓枠によって強調され、さらに親密圏である室内と公共圏である屋外との相互疎外的な緊張した並存を見て取ることができる<sup>55)</sup>。また 1899 年に刊行された 12 枚組の多色刷りリトグラフ集『パリ生活の諸相』に収められた 1896 年の作品《中庭に面した家》(図 18) には、開かれたアトリエの窓と、その窓を通して見える中庭を挟んで建つ集合住宅が描かれている。その建築的特徴は、この建物が 19 世紀後半の都市大改造にともなって大量に造成された集合住宅であることを示している<sup>56)</sup>。そのようなパリ周縁部の集合住宅中庭側の部屋では、低所得者や地方から来た労働者、学生などが、中庭越しに向かい合って住んでいたが、相互の交流はなく、各々が匿名の群衆の一人として暮らしていた<sup>57)</sup>。ボナールのこの作品では、向かい側の窓辺にリネンを手にした女性が描かれている。それは都市のありふれた日常生活の一場で、向かい側の窓の内側の生活を想起させる光景だが、吉村によれば、そこには狭い境界領域に面した窓を介して部屋が向かい合う集合住宅の生活環境で、私的な領域が絶えず未知の他人に脅かされる近代都市特有の緊張を孕む状況が描出されてもいる<sup>58)</sup>。

ただし、《中庭に面した家》の画面左には、手前の建物と向かい側の建物との間に別の建物の屋根が斜めに配され、中庭の規模を示唆しながら二つの建物を結びつけている。また《画家のアトリエ》では、窓際のテーブルに置かれた花瓶などが、窓から差し込む柔らかい光を受けて影を落としている。従ってこれらの作品では、吉村が述べるような公共圏と親密圏との相互疎外的な緊張関係とともに、両者の控えめな関わりもまた見て取ることができるのではないだろうか。窓を主要なモチーフとするボナールの後年の作品でも、窓から差し込む光が室内の事物を照らしている。例えば閉じた窓を描いた《庭に面した大きな食堂》や《庭が見える食堂》では、室内と戸外が異なる空間として提示されながら、画面中央のテーブルクロスやその上に置かれた食器などが戸外からの光を受けている。《開かれた窓》では窓が開くことによって、より多くの光が室内に入り込み、人物や猫も柔らかい日差しに包まれている。従って《開かれた窓》には、1890 年代の《中庭に面した家》や《画家のアトリエ》と同様に、室内の閉じた世界と戸外の世界との明らかな相違と同時に、外部と内部の微かな関係も見えて取ることができる<sup>59)</sup>と考えられるのである。

このように外部への関心が絶たれているわけではないが、画家は、テラスが指摘したような逃避願望やマラルメの詩に詠われたような外の世界への憧れと怖れという相反する感情を抱きながら、室内に留まり、そこに痕跡を残す。そしてそのような「室内」と画家との関係は、浴室のマルトを描いた後年の作品で、閉じた空間に色彩の斑点が宝石のように散りばめられた聖遺物箱のような表現につながっていくとも考えられるのではないだろうか。

#### IV 戸外

この章では、《開かれた窓》の窓の外の空間がどのような空間として表現されているか見ていく。まずこの作品の窓外の風景の表現をボナールの初期作品における街路や都市空間の表現と比較し、次にボナールによる風景画と比較しながら考察したい。

#### 4.1 都市の風景の表現との比較

《開かれた窓》では、鑑賞者の視線は最初に窓の外に明るい光に向かうことを第1章で述べた。しかし鑑賞者は窓外の風景に目を遣っても、視線を定め焦点を合わせる対象を見出すことができない。窓の外は明るい虚空で、鑑賞者の視線は何も捉まえることができないのである。ボナールの作品では、しばしば中心が不鮮明であることはエルダーフィールドも指摘しており、「絵の中央には空隙(vide)がなくではない」というボナールの言葉を紹介している<sup>59)</sup>。

この点について、《開かれた窓》の窓の外の牧歌的な風景と、ボナールによる都市空間の表現を比較してみよう。《開かれた窓》と比較的近い時期に制作された1926年の作品《パティニョール大通り、雨》には大通りとその向かい側の建物が描かれている。そしてそれが室内から窓越しに見下ろした光景であることを画面手前に部分的に描かれた窓枠が示しており、通りの向かい側の建物が画面と平行に置かれることによって奥行きが閉ざされている。また空も描かれていないことから、窓から見える街路と建物群は舞台のような限定的な空間に書割として存在しているように見え、その壁面に規則正しく並ぶ窓は灰白色に塗りつぶされた四角形である。ボードレールの散文詩「窓」では、閉ざされた窓を外から見る人は、開かれた窓を見る人よりも、窓の内側に多くのものを見出す。しかしボナールのこの作品では、そのような視線は拒絶され、窓の奥へと入っていくことができない。

このように奥行きが消失した都市空間の表現は、ボナールがパリの都市風景を描いた初期の作品に既に現れている。19世紀末から20世紀初頭にかけて、ボナールは、街路や公園など大都市の公共空間の情景をしばしば描いた。都市の光景を扱った彼の作品では、街中で余暇の時間を楽しむ中産階級の人々や、母親や乳母に伴われて公園を散歩する子供たちの他に、大きな洗濯かごを運ぶ少女など、働く子供たちも取り上げられた。それらの作品からは、彼が都市で目にする多様な人物たちに強い関心を抱いていたことが伺えるが<sup>60)</sup>、ボナールによる都市空間の表現は20世紀初頭に大きく変化している。

吉村は、ボナールがクリシー広場を題材に1895年頃から1912年頃にかけて断続的に制作した絵画を、1906年以前の作品と1906年以降の作品の2群に分け、その装飾性を比較している<sup>61)</sup>。吉村によれば、カミーユ・カイユボットの1877年の作品《パリの通り、雨》(図19)の影響を受けてボナールが1895年から1906年にかけて制作した第一群の作品(図20)では、通行者の視界を追体験するような三次元的なイリュージョンと他の歩行者の運動性が導入され、平面的な静止性を追求したナビ派の装飾様式が乗り越えられている。そして1906以降の第二群(図21)では、ボナールは多方向に行き交う人や乗り物を描くことによって、鑑賞者の視線を混乱させ、都市の喧騒を生き生きと表象すると同時に、鑑賞者の注意を脱中心的に分散させるオール・オーバーな装飾性を獲得した。

1906年以降の作品にみられるこのような表現の変化に、同時代の人々にとっての都市空間の経験を重ね合わせることはできないだろうか。ダイアナ・アグレストは、近代以降の都市は、統一されたものとしてではなく、断片化された身体として表象されると述べている<sup>62)</sup>。またフランソワーズ・ショエによれば、産業革命以前には都市という複合体は包括的な意味体系を持つ一つの記号のシステムであり、その諸要素は居住者とプランナーによ

って等しく実践された規範<sup>コード</sup>や複数の規則群という文脈の中で共時的に関連づけられていた。

しかし産業革命がもたらした都市の人口増加によって、現実には都市現象を経験する人々は傍観者の眼差しで変化を捉えながら都市とは無関係な存在と化した<sup>63)</sup>。ショエが述べる「一つの記号のシステム」としての都市は、ミシェル・ド・セルトーが「概念としての都市」と呼んだもの、すなわち高みから地表を見下ろすイカロスの視点を持ち、眼下に広がる都市の錯綜を明晰で解読可能なテキスト変え、想像的で理念的な全体化を目指す人為的産物<sup>64)</sup>に相当するものと捉えることができるだろう。しかしド・セルトーが指摘するように、地上の都市の日常的な営みは、とぎれとぎれの軌跡の断片と、空間の変容からなる多種多様な物語をつくり、都市集中による矛盾を克服し分節化しようとする企図から逃れ、都市の表象に対して他者であり続けるのである<sup>65)</sup>。

これらの言説を踏まえると、近代の都市を経験するということは、あるまとまりとして像を結ぶ「全体」の不在を経験することであり、断片の過剰な流通や、断片の集積を飲み込む表面としての都市を経験することであったと捉えることができるだろう。そこでは一点透視で「全体」を眺める時とは異なる空間の経験が生じ、「全体」と乖離した断片の集積と戯れのなかに都市のリアリティが立ち上がる。そのような状態はまた、五十嵐太郎がヴィドラーを引用しつつ指摘するように、近代の都市が、それによって認知され、記憶され、生きられた初源的枠組み、メタファーとしてのウィトルウィウスの身体を喪失して、不安な状態に置かれたことを意味するのである<sup>66)</sup>。ボナールの1906年以降の作品に描かれた書割のような都市空間にも、このような近代の意識を見て取ることができるのではないだろうか。これらの作品で書割のように表現された都市空間の表面が鑑賞者の視線の内部への侵入を拒むのに対して、《開かれた窓》の虚空は鑑賞者の視線を受け入れ、さらに光をもたらすという方法で室内空間に働きかけているようにもみえる。しかし窓外の都市の風景も自然の風景も、どちらも鑑賞者の視線を宙吊りにし、中心窩で捉える対象を失った時代の表現であるという点で共通すると考えられるのである。

以上に加えて、《開かれた窓》の窓の外の虚空について、先述した「絵の中央には空隙(vide)がなくではない」というボナールの言葉<sup>67)</sup>と関連させて考えることもできるだろう。ボナールの絵画の中心の空隙についてはジョルジュ・ロックも言及し、1899年の《梨、または大きなランプのある昼食》(図22)を取り上げて、中心部の空隙がもたらすいくつかの効果について述べている<sup>68)</sup>。ロックによれば、この作品ではまず、白い大きなテーブルクロスが視線を引きつけることにより、中心と周辺部や、無生物である静物と生物である人物の間に想定されてきた伝統的な絵画における階層が無効化される。さらにこの作品で画面の中心に置かれた空隙は、絵画を開かれた窓と見做す伝統にも抵抗する。このような観点に立つと、《開かれた窓》と題された作品で窓の外に広がる虚空は、遠近法絵画を世界に対して開かれた窓と見做すルネサンス以来の伝統に対する挑戦としても捉えることができるのである。

#### 4.3 仮象の楽園

ボナールの作品における中心部の空隙を、ロックはジル・ドゥルーズの「空白の柵目」

にも例える<sup>69)</sup>。「空白の枳目」は、どのような要素もその位置を占め得る空隙である。そこで本稿では、さまざまな可能性が想定されるなかで、ボナールの虚空を楽園と重ねてみたい。ボナールの風景画のなかには、例えば1928年の《ル・カネの風景》(図23)のように、裸体の人物を描きこんだものがある。半獣神と裸体の女性が描かれた1907年の《牧神の午後》や裸体の男女が描かれた1916-20年の《地上の楽園》(図24)なども同様である。さらに《ル・カネの風景》では男性のそばに牛のような動物が描かれ、《地上の楽園》では男女の間に孔雀や猿が描かれている。これらの作例からは、牧歌的な風景は、ボナールにとって、時として神話や楽園と重なるものであったことが伺えるのではないだろうか。そして《ル・カネの風景》や《地上の楽園》では、人物たちがいる場所から離れた画面の中央に絵の具の大きな斑点で表現された風景が茫洋と広がっており、《開かれた窓》の窓の外の同様に、鑑賞者の視線はどこにも、とりわけ画面の中央付近には、焦点を定めることができないのである。このような類似や、色の斑点が重ねられた周辺部と比較して中心部は薄塗りの面に近い表現がなされているという共通点から、《開かれた窓》の窓外の風景に楽園を重ねることも可能であると考えられるのである。

マラルメの詩「窓」では、窓の外の世界は室内の現実とは隔てられた理想の世界であり、到達することができない世界として描かれている。そのような観点に立つと、ボナールの絵画の中心にある光に満ちた虚空は、仮象の楽園であると捉えることもできるだろう。しかしその楽園からの光は、《開かれた窓》では画面中央のやや下の何も無い部分に降り注いでいる。また《庭に面した大きな食堂》では、光が当たるテーブル上に影の無い果物皿や壺などが間隔をとって配置されており、それらの事物はどこにも属さず孤立し、画面中央のテーブルクロスの上に虚空が広がっているような印象を与える。《ル・カネの食堂》で、色の斑点が重ねられた周辺部とは対照的に、画面左下に広がる、カンヴァスの繊維が確認できるほど薄塗りの白いテーブルクロスも同様である。これらの作品では、虚空からの光が室内の虚空を照らしているような印象を与えるのである。そして閉じた窓が描かれた《庭に面した大きな食堂》や《庭が見える食堂》では、人物たちは窓からの光を拒絶するかのよう壁際に佇んでいた。しかし《開かれた窓》では、到達不可能な楽園からの光は開かれた窓を通して差し込み、室内で充足し外の世界には無関心に見える人物と猫の指先や耳に微かに触れるのである。

## V おわりに

本稿では、ボナールにとって、室内は時間や記憶の痕跡を止める閉じた空間であると同時に、窓を介して外の光や風景と緩やかにつながる空間でもあり、風景は時として楽園と重なるものであったことを確認した。彼の作品に描かれた室内と風景は、ボナールが過去の知覚を回想しながら探り出され、長い時間をかけてカンヴァスに留められたものである。そして《開かれた窓》は、鑑賞者が視線を巡らせ、時間をかけて経験することによって、この作品を構成する様々な層を次々に明らかにする。

これまでに考察してきたことを踏まえて、ここでは《黄昏、クロッキーの試合》と《開かれた窓》の構図を比較してみたい。《クロッキーの試合》の画面右上には、白いドレスを

纏い輪になって踊る少女のような人物たちが描かれている。彼女たちの動きや、足元に描かれた地面が空間的な広がりを感じさせ、それは画面左で植物の茂みの中に固定されたような人物たちや、その周囲の奥行きとの対照的である。このような静と動、平坦さと奥行き、閉塞と解放などの対比とその構図は、ゴーガンの《説教のあとの幻影》(図25)の現実と幻影の対比ときわめてよく似ている<sup>70)</sup>。このように二つの世界の対比と並置は《開かれた窓》にも見て取ることができるのではないだろうか。ボナールにとっての風景、つまり窓の外の光景を楽園と重ねてみるならば、《開かれた窓》の窓の内と外を、人工と自然、閉と開、地上と楽園、在と不在、一時性と永遠の対比として見ることもできるだろう。しかし《クロッキーの試合》や《説教のあとの幻影》で二つの世界が交わることなく対置されているのとは異なり、《開かれた窓》では、二つの世界は対立したままそこにあるのではなく、窓が開かれていることによって、そして鑑賞者が視線を巡らせることによって、時として窓という境界を自在に越えて行き来し、時に混ざり合うこともあるのである。

《開かれた窓》には、ボナールの知覚とその記憶の層が幾重にも複層的に織り込まれている。そしてボナールは、さまざまな前衛の画家たちとは異なる独自の表現で、かつて知覚した事象や知覚の経験そのものを、誰も見たことがなかったような色に変化させて鑑賞者に提示したのである。

(神戸大学国際文化学研究科博士後期課程)

## 注

<sup>1)</sup> 窓を主要なモチーフとする油彩画は、ボナールの絵画カタログ・レゾネでは32点確認できる。それらのうち、1910年代以降の作品は30点である。

Jean Dauberville, Henry Dauberville, *Pierre Bonnard: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint 1940-1947 et supplément 1887-1939*, 4 vol, Bernheim-Jeune, Paris, 1965-1974.

<sup>2)</sup> Jean Clair, *Les Aventures du nerf optique*, *Bonnard* (exh.cat.), Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, pp.26-28.

<sup>3)</sup> Angelica Affentranger-Kirchrath, *Ouvertures du regard: Le motif de la fenêtre dans l'œuvre de Pierre Bonnard*, *Fenêtre: de la Renaissance à nos jours*, exh.cat., Fondation de la l'Ermitage, Lausanne, 2013, pp.305-306.

<sup>4)</sup> Affentranger-Kirchrath, *op. cit.*, p.306.

<sup>5)</sup> アントワヌ・テラス「マティスとボナール：四十年の友情」、『ボナールとマティス——手紙の二人』、求龍堂、2023年、142頁。

<sup>6)</sup> Pepe Karmel, *Abstract Art: A Global History*, Thames & Hudson, London, 2020, p. 142, 144.

<sup>7)</sup> John Elderfield, *Seeing Bonnard*, *Bonnard*, exh.cat., Museum of Modern Art, 1998, New York, p.33.

<sup>8)</sup> Elderfield, *op.cit.*, p.47.

<sup>9)</sup> Elderfield, *op.cit.*, p.33.

<sup>10)</sup> Elderfield, *op.cit.*, p.47.

<sup>11)</sup> Yve-Alain Bois, *Bonnard's "Passivity"*, *Pierre Bonnard: The Work of Art, Suspending Time*, cat.exp., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2006, p.36.

<sup>12)</sup> タデ・ナタンソンの言葉はイヴ＝アラン・ボアの同上論文で紹介されている。

Bois, *op.cit.*, p.59.

<sup>13)</sup> Bois, *op.cit.*, p.56.

- 14) Bois, *op.cit.*, p.63.
- 14) Sasha Newman, , *Bonnard*, exh.cat., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p.146.
- 15) Elderfield, *op. cit.*, p.37.
- 16) Clair, *op. cit.* pp.16–37.
- 17) Clair, *op. cit.* p.24,  
日本語訳は横山由季子の論文を参照した。  
横山由季子「絵画の開かれ——ボナールの作品における知覚と記憶を巡って」、展覧会カタログ『ボナール展』、国立新美術館、2018 年、134 頁。
- 18) Clair, *Ibid.*  
横山同上。
- 19) ジョナサン・クレリー「近代化する視覚」『視覚論』ハル・フォスター編、樽沼範久訳、平凡社、2007 年、63 頁。
- 20) 横山前掲論文、135 頁。
- 21) 窓外に見えるのはボナールが同年に訪れた大西洋岸のラ＝ボルの風景である可能性があり、実際には室内から空と海が見えていたと考えられるが、この作品では空と海は水平線で区切られることなく一つの面として描かれている。  
Véronique Serrano, Pierre Bonnard in Le Cannet: The Resonance of Place, *Bpnnard's World*, exh.cat., Kimbell Art Museum & The Phillips Collection, Washington D.C., 2024, p.155.
- 22) Clair, *op. cit.*, p.27.
- 23) Ann Temkin, Dorthe Aagasen, The Red Studio, *The Red Studio* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 2022, p.74.
- 24) テラス前掲書、142 頁。
- 25) 同上。
- 26) 同上。
- 27) Sabine Rewald, Reflections on the Open Window, *Room with a View: The Open Window in the 19<sup>th</sup> Century*, exh.cat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2011, pp.19–20.
- 28) Felix Kramer, Soul Spaces: Brothers in Spirit — Pierre Bonnard and Odilon Redon, *Pierre Bonnard: the late still lifes and interiors*, exh.cat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2009, pp. 107–123.
- 29) ステファヌ・マラルメ「窓」『マラルメ詩集』、渡辺守章訳、岩波書店、2014 年、34–37 頁。
- 30) 同上書、52–55 頁。
- 31) Rémi Labrusse, A desire for Dispossession: Portrait of the Artist as a Reader of Mallarmé, *Pierre Bonnard: painting Arcadia* (exh.cat.), Musée d'Orsay, Paris, 2015–6, pp.31–45.
- 32) ロザリンド・クラウド「グリッド」『オリジナリティーと反復』、小西信行訳、リブロポート、1994 年、18–27 頁。
- 33) 本文中で後述する《画家のアトリエ》でも、窓の左側に立て掛けられたイーゼルにより、窓が画中画を想起させる。
- 34) 吉村真はボナールの初期作品において多用され織物のようにパターン化された画面を生み出した格子柄は、1900 年の《画家のアトリエ》に見られるような窓の格子に転用された時、画面に造形的秩序をもたらすとともに、ロザリンド・クラウドが述べるように、タブロー自体の矩形の枠組みを二重化して提示するグリッド構造となるとも指摘している。  
吉村真「ピエール・ボナール作《画家のアトリエ》に関する考察——1900 年頃における窓のモチーフ——」、『美術史研究』55 号、早稲田大学美術史学会[編集]、2017 年、9–10 頁。

35) 吉村はボナールの作品の装飾性に注目し、ボナールの初期作品では空間を圧縮してモチーフを画面に織り込むような筆触が組織され、織物のような手仕事としての装飾に特有の素材感と秩序を備えており、そのような表現は単純な視覚的再現性を批判するナビ派の傾向を示していると述べている。

吉村同上論文、9 頁。

36) ロジェ・カイヨワ『神話と人間』久米博訳、せりか書房、1975 年、115 頁。

37) 同上書では「精神分裂病患者」という言葉が用いられている。

38) 同上書、116-117 頁。

39) アンソニー・ヴィドラー『不気味な建築』大島哲蔵・道家洋訳、鹿島出版会、1998 年、208 頁。

40) デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー—フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳、青土社、1999 年、121-167 頁。

41) 田中純『都市の詩学——場所の記憶と徴候』2007 年、229 頁。

42) 同上。

43) シルヴァーマン前掲書、121-167 頁。

44) 同上書、166-167 頁。

45) 同上書、167 頁。

46) フレドリック・ジェイムソンは、ブルジョワにとっての他者として「プロレタリアート、浮浪者、そしてそれらと類縁的関係にある都市の犯罪者（男性）と売春婦（女性）」を挙げ、「彼らは旧式なブルジョワ的・自然主義的想像力による社会描写における固定したメンバー」であったと述べている。

フレドリック・ジェイムソン「匿名者たちのデモグラフィ」後藤和彦訳、磯崎新・浅田彰監修『Anyone』、NTT 出版、1997 年、55 頁。

47) ジェイムソン同上。

48) ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論 1』今村仁司・三島憲一他訳、岩波文庫、2020 年、39-42、69-74 頁。

日本語訳について、以下も参照した。

ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション 1』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995 年、342-345 頁。

49) ベンヤミン『パサージュ論 2』、今村仁司・三島憲一他訳、64 頁、断片番号 I4, 4。

50) ベンヤミン同上書、65 頁、断片番号 I4, 4。

51) 同上。

52) 同上。

53) Sarah Whitfield, *Fragments of an Identical World, Bonnard*, exh.cat., Museum of Modern Art, 1998, New York, p. 25.

54) 吉村前掲論文。

55) 同上論文、8-11 頁。

及び、吉村真「世紀転換期におけるピエール・ボナールの窓のモチーフに関する考察——1896 年《中庭に面した家》と 1900 年《画家のアトリエ》を中心に」（第 66 回美学会全国大会若手研究者フォーラム発表要旨）

吉村はまた、ボナールの友人である作家ジッドの 1895 年の小説『パリュード』で、パリの住居に息苦しさを覚えて中庭に面した窓を開けた詩人が中庭の余所余所しい光景に怯えて再び窓を閉める様子が描写されたことや、マラルメの詩「窓」で室内が卑俗な現実世界、空が憧憬すべき理想の世界として対置されていることを例に挙げ、ガラス窓はその半透明性によって見る者の内面を濾過して映し出すとされた象徴主義文学とボナールの作品との類縁性を指摘している。

56) 同上論文、7 頁。

57) 同上。

58) 同上。

59) Elderfield, *op. cit.*, p. 39.

60) Heather Lemonedes Brown, *The Nabis City, Private Lives: Home and Family in the*

*Art of Nabis, Paris, 1889-1900*, exp. cat., The Cleveland Museum of Art, distributed by Yale University Press, New Haven and London, 2021, p.223-234.

61) 吉村真「ピエール・ボナールの《クリシー広場》連作に関する考察——カイユボット受容とナビ派の装飾理論の乗り越え——」、『美学』67巻2号、美学会、2016年、107頁。

62) ダイアナ・アグレスト『圏外からの建築：映画・写真・鏡・身体』、大島哲蔵訳、SDライブラリー19、鹿島出版会、1995年、136-155頁。

63) フランソワーズ・ショエ『近代都市——19世紀のプランニング』彦坂裕訳、井上書院、1983年、7-9頁。

64) ミシェル・ド・セルトー『日常実践のポイエティック』、山田登世子訳、ちくま学芸文庫、2021年、232-243頁。

65) 同上。

66) 五十嵐太郎「視覚的無意識としての近代都市——三つの都市の展覧会をめぐって」、『10+1』7、LIXIL、1996年、154-167頁。

ヴィドラー前掲書、212-226頁。

67) Elderfield, *op. cit.*, p. 39.

68) George Roque, *La stratégie de Bonnard: Couleur, Lumière, regard*, Paris, Gallimard, 2006, pp.163-167.

69) Roque, *op. cit.*, p.167.

70) ブラッサイヤンリ・カルティエ＝ブレッソンによる1946年ごろの写真から、ボナールのル・カネの家の壁にゴーガンのこの作品の絵葉書が貼られていたことがわかる。ただし、いつから貼られていたものなのかは不明である。

Elderfield, *op. cit.*, p.43.

## 参考文献

### カタログ・レゾネ：

Jean Dauberville, Henry Dauberville, *Pierre Bonnard: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint 1940-1947 et supplément 1887-1939*, 4 vol, Bernheim-Jeune, Paris, 1965-1974

### 二次資料：

Affentranger-Kirchrath, Angelica. Ouvertures du regard: Le motif de la fenêtre dans l'œuvre de Pierre Bonnard, *Fenêtre: de la Renaissance à nos jours*, exh.cat., Fondation de la l'Ermitage, Lausanne, 2013, pp.302-307

Bois, Yve-Alain. Bonnard's "Passivity", *Pierre Bonnard: The Work of Art, Suspending Time*, cat.exp., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2006, pp.51-63

Brown, Heather Lemonedes. The Nabis City, *Private Lives: Home and Family in the Art of Nabis, Paris, 1889-1900*, exp. cat., The Cleveland Museum of Art, distributed by Yale University Press, New Haven and London, 2021, pp.223-234.

Clair, Jean. Les Aventures du nerf optique, *Bonnard* (exh.cat.), Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, pp.16-37

Elderfield, John. Seeing Bonnard, *Bonnard*, exh.cat., Museum of Modern Art, New York, 1998

Karmel, Pepe. *Abstract Art: A Global History*, Thames & Hudson, London, 2020

Kramer, Felix. Soul Spaces: Brothers in Spirit — Pierre Bonnard and Odilon Redon, *Pierre Bonnard: the late still lifes and interiors*, exh.cat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2009

Labrusse, Rémi. Labrusse, A desire for Dispossession: Portrait of the Artist as a Reader of Mallarmé, *Pierre Bonnard: painting Arcadia* (exh.cat.), Musée d'Orsay, Paris, 2015-16

Newman, Sasha. *Bonnard* (exh.cat.), Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984,

- Rewald, Sabine. Reflections on the Open Window, *Room with a View: The Open Window in the 19<sup>th</sup> Century*, exh.cat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2011, pp.3–20
- Roque, George. *La stratégie de Bonnard: Couleur, Lumière, regard*, Paris, Gallimard, 2006
- Serrano, Véronique. Pierre Bonnard in Le Cannet: The Resonance of Place, *Bonnard's World*, exh.cat., Kimbell Art Museum & The Phillips Collection, Washington D.C., 2024, pp.45–55
- Temkin, Ann. Dorte Aagasen, The Red Studio, *The Red Studio* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 2022
- Terrasse, Antoine. *Bonnard / Etude biographique et critique*, Genève, Edition d'Art Albert Skira, 1964
- Terrasse, Antoine. *Pierre Bonnard*, Paris, Gallimard, 1967
- Vidler, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, The MIT Press, 2000
- Whitfield, Whitfield. Fragments of an Identical World, *Bonnard*, exh.cat., Museum of Modern Art, New York, 1998
- Whitfield, Sarah. A Question of Belonging, *Pierre Bonnard: The Work of Art, Suspending Time*, cat.exp., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 200

- 井上明彦「壁とテーブルについての一考察：マティス《赤いアトリエ》をめぐって」、『美学』44号、1994年
- ロジェ・カイヨワ『神話と人間』久米博訳、せりか書房、1975年
- ロザリンド・クラウド『オリジナリティと反復』、小西信行訳、リブレポート、1994年
- ジョナサン・クレリー『視覚論』ハル・フォスター編、樽沼範久訳、平凡社、2007年
- ビアトリス・コロミーナ『マスメディアとしての近代建築——アドルフ・ロースとル・コルビュジェ——』松畑強訳、鹿島出版会、1996年
- デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー——フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳、青土社、1999年
- 田中純『都市の詩学——場所の記憶と徴候』2007年
- アントワヌ・テラス「マティスとボナール：四十年の友情」、『ボナールとマティス——手紙の二人』、求龍堂、2023年、135–149頁
- 細田七海「マティス絵画における装飾模様のある布：《赤のハーモニー》をめぐって」『美学』48号、1998年
- アンリ・マティス『画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、1978年
- ステファヌ・マラルメ『マラルメ詩集』、渡辺守章訳、岩波書店、2014年
- 横山由季子「絵画の開かれ——ボナールの作品における知覚と記憶を巡って」、展覧会カタログ『ボナール展』、国立新美術館、2018年、194–201頁
- 吉川貴子「アンリ・マティス「交響乐的室内画」(1911年)再考——《桃色のアトリエ》と《赤いアトリエ》の室内表象をめぐって」、『早稲田大学総合人文科学研究センター研究誌』、2014年
- 吉村真「世紀転換期におけるピエール・ボナールの窓のモチーフに関する考察——1896年《中庭に面した家》と1900年《画家のアトリエ》を中心に」(第66回美学学会全国大会若手研究者フォーラム発表要旨)

吉村真「ピエール・ボナールの《クリシー広場》連作に関する考察——カイユボット受容とナビ派の装飾理論の乗り越え——」、『美学』67 巻 2 号、美学会、2016 年、107 頁

吉村真「ピエール・ボナール作《画家のアトリエ》に関する考察——1900 年頃における窓のモチーフ——」、『美術史研究』55 号、早稲田大学美術史学会[編集]、2017 年、1-14 頁

## 図版出典

- 図 1 フィリップス・コレクション公式サイト。(https://www.phillipscollection.org/collection/open-window)
- 図 2 展覧会カタログ『マティス展』、東京都美術館、2023 年、47 頁。
- 図 3 グッゲンハイム美術館公式サイト。(https://www.guggenheim.org/artwork/3533)
- 図 4 グッゲンハイム美術館公式サイト。(https://www.guggenheim.org/artwork/605)
- 図 5 近代美術館公式サイト。(https://www.moma.org/collection/works/79604)
- 図 6 近代美術館公式サイト。(https://www.moma.org/audio/playlist/322/4218)
- 図 7 近代美術館公式サイト。(https://www.moma.org/audio/playlist/322)
- 図 8 メトロポリタン美術館公式サイト。(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359761)
- 図 9 展覧会カタログ『ボナール展』、国立新美術館、2018 年、139 頁。
- 図 10 展覧会カタログ『ボナール展』、国立新美術館、2018 年、53 頁。
- 図 11 展覧会カタログ『ボナール展』、国立新美術館、2018 年、37 頁。
- 図 12 展覧会カタログ『オルセーのナビ展』、三菱一号館美術館、2017 年、62-63 頁。
- 図 13 展覧会カタログ『ボナール展』、国立新美術館、2018 年、43 頁。
- 図 14 展覧会カタログ『ボナール展』、国立新美術館、2018 年、57 頁。
- 図 15 フィリップス・コレクション公式サイト。(https://www.phillipscollection.org/collection/open-window-0)
- 図 16 近代美術館公式サイト (https://www.moma.org/collection/works/58867)
- 図 17 ナショナル・ギャラリー公式サイト。(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.131024.html)
- 図 18 *Bonnard the Complete Graphic Works*, J. Brenton (trans.), New York, 1981, p. 83.
- 図 19 シカゴ美術館公式サイト。(https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day)
- 図 20 Terrasse, Antoine. *Pierre Bonnard*, Paris, Gallimard, 1967, p. 74.
- 図 21 Terrasse, Antoine. *Pierre Bonnard*, Paris, Gallimard, 1967, p. 95.
- 図 22 ブダペスト国立西洋美術館公式サイト。(https://www.mfab.hu/artworks/102/)
- 図 23 キンベル美術館公式サイト。(https://kimbellart.org/collection/ap-201801)
- 図 24 シカゴ美術館公式サイト。(https://www.artic.edu/artworks/144361/earthly-paradise)
- 図 25 スコットランド国立美術館公式サイト。(https://www.nationalgalleries.org/)

art-and-artists/4940)

(作品所蔵美術館の公式サイトはいずれも2025年2月27日最終閲覧)



図1：  
ピエール・ボナール  
《開かれた窓》、1921年  
油彩／カンヴァス、118×96cm  
フィリップス・コレクション、ワシントンD.C.



図2：  
アンリ・マティス  
《コリウールのフランス窓》、1914年  
油彩／カンヴァス、116.5×89cm  
国立近代美術館、パリ



図3：  
マーク・ロスコ  
《無題》、1949年  
油彩／カンヴァス、207×167.6cm  
グッゲンハイム美術館、ニューヨーク



図4：  
ピエール・ボナール  
《庭に面した大きな食堂》、1934-35年  
油彩／カンヴァス、127×135.3cm  
グッゲンハイム美術館、ニューヨーク



図5：  
ピエール・ボナール  
《庭が見える食堂》、1930-31年  
油彩／カンヴァス、159.6×113.8cm  
近代美術館、ニューヨーク

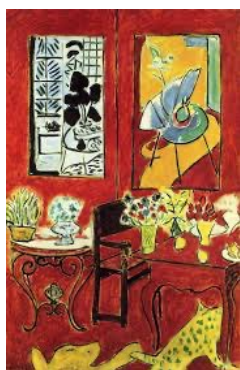


図6：  
アンリ・マティス  
《大きな赤い室内》、1948年  
油彩／カンヴァス、146×97cm  
近代美術館、ニューヨーク



図7：  
アンリ・マティス  
《赤いアトリエ》、1911年  
油彩／カンヴァス、181×219.1cm  
近代美術館、ニューヨーク



図8：  
オディロン・ルドン  
《昼》（リトグラフ連作《夢》より）  
1891年  
リトグラフ／紙、21×15.6cm  
メトロポリタン美術館、ニューヨーク



図9：  
ピエール・ボナール  
《ル・カネの食堂》、1932年  
油彩/カンヴァス、96 × 100.7cm  
オルセー美術館、パリ

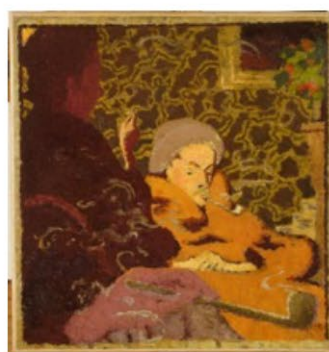


図10：  
ピエール・ボナール  
《アンティミテ》、1891年  
油彩/カンヴァス、38.2 × 36.2cm  
オルセー美術館、パリ



図11：  
ピエール・ボナール  
《格子柄のブラウス》、1892年  
油彩/カンヴァス、61 × 33cm  
オルセー美術館、パリ



図12：  
ピエール・ボナール  
《庭の女性たち》、1891年  
油彩/カンヴァスに貼った紙  
160.5 × 48cm (各パネル)  
オルセー美術館、パリ



図13：  
ピエール・ボナール  
《黄昏、クロッケーの試合》、1892年  
油彩/画布、130.5 × 162.2cm  
オルセー美術館、パリ



図14：  
ピエール・ボナール  
《ランプの下》、1899年  
油彩/カンヴァス、34×44.2cm  
オルセー美術館、パリ



図15：  
ピエール・ボナール  
《開かれた窓》素描、1921年  
鉛筆/紙、12.065×20.47875cm  
フィリップス・コレクション、ワシントンD.C.



図16：  
ブラッサイ  
《アトリエのピエール・ボナール》、1946年  
ゼラチンシルヴァープリント、50×40.9cm  
近代美術館、ニューヨーク



図17：  
ピエール・ボナール  
《画家のアトリエ》  
1900年  
油彩/ 板、61.5 × 74.8cm  
ナショナル・ギャラリー、ワシントンD.C.



図18：  
ピエール・ボナール  
《中庭に面した家》、1896年  
5色リトグラフ、53 × 40.5cm  
F. Bouvet,  
*Bonnard the Complete Graphic Works*,  
J. Brenton (trans.), New York, 1981, p. 83



図19：  
カミーユ・カイユボット  
《パリの通り、雨》、1877年  
油彩/ カンヴァス、212.2 × 276.2cm  
シカゴ美術館、シカゴ



図20：  
ピエール・ボナール  
《路面電車のいるクリシー広場》  
1905年頃  
油彩/ カンヴァス、121 × 50cm  
個人蔵、チューリッヒ



図21：  
ピエール・ボナール  
《クリシー広場》  
1912年頃  
油彩/ 板に貼った厚紙、52.7 × 67cm  
国立近代美術館、パリ



図22：  
ピエール・ボナール  
《梨、または大きなランプのある昼食》、1899年  
油彩/カンヴァス、53.5×61cm  
ブダペスト国立西洋美術館、ブダペスト



図23：  
ピエール・ボナール  
《ル・カネの風景》、1928年  
油彩/カンヴァス、128×278.2cm  
キンベル美術館、フォートワース



図24：  
ピエール・ボナール  
《地上の楽園》、1916-20年  
油彩/カンヴァス、130×160cm  
シカゴ美術館、シカゴ



図25：  
ポール・ゴーガン  
《説教の後の幻影》、1888年  
油彩/カンヴァス、72.2×91cm  
スコットランド国立美術館、エディンバラ