

シャルダン『食前の祈り』 (ルーヴル美術館) と家族の図

大野 芳材

<要旨>

シャルダンは静物画家として1728年に美術アカデミーの会員になったが、1730年代初めに人物像を描くようになった。つましい家族の日常生活を描いたそれらの風俗画は、ロココ美術の放恣な絵画が数多く描かれた時代にあって、静けさが支配する深い精神性によって特別の地位を占めている。もっとも色彩や陰影を用いて鑑賞者の感覚にまず働きかける表現は、ロココ美術と共通したものであることを忘れてはならない。1740年のサロンに展示され、その後に国王に献じられた『食前の祈り』と『働き者の母』はシャルダンの風俗画の頂点をなすが、家族の情景や子どもの表現は、この時代が初めてその魅力を発見したと言ってよい。それはフランスの社会で子どもへの意識が高まり、家族も新たな視点から見られるようになったことと深く結びついている。

キーワード：シャルダン、子ども、風俗画、ロココ美術

Keywords: Chardin, Child, Genre Painting, Rococo Painting

はじめに

1737年に再開されてから3年後の1740年のサロンは、8月22日に始まり3週間にわたってルーヴル宮のグラン・サロンで開催された。参加した画家と彫刻家と版画家はリヴレ(小冊子)の記載によれば47名で、作品番号は127を数える¹⁾。もっとも同じ作品番号に対作品などは纏められて、版画作品には番号がふられていないことを考えると、展示作品数は番号の数を超えて150点余になるが、それは40年代のサロンの出品数の平均的な値と言ってよいであろう。

ジャン＝シメオン・シャルダンは作品番号58から62まで、5点の作品を出品しており、さらに版画家シャルル＝ニコラ・コシヤンはシャルダンの原作に基づく2点の版画を展示した。『食前の祈り』は『働き者の母』とともに、この5点の絵画作品に含まれる。母と子をいずれも主題にしており、対をなす作品と考えられるが、家族の情景は18世紀のフランス美術が新しくレパトリーに加えた主題であった。この新しい動向について、シャルダンの作品を中心に考えることにしたい。

I シャルダン——風俗画まで

まず、マルセル・ブルーストの引用から始めたい。

「これらすべて〔シャルダンの絵〕がいまあなたに見て美しいと思われるのは、シャルダンがそれらを描いて美しいと思ったからだ。描いて美しいと思ったのはかれが見て美しいと思っていたからだ。誰かが縫い物をしている部屋、配膳室、台所、食器棚を描いたかれの絵があなたに与える楽しみは、食器棚、台所、配膳室、誰かが縫いものをしている部屋を見ることがかれに与えた楽しみが、その楽しみのさなかにおいて捉えられ、瞬間から解放され、深められ、永遠化されたものなのだ。この二つの楽しみはたがいに引き離すことができないものなので、画家は最初の楽しみ〔室内風景を見る楽しみ〕だけですすことができず、第二の楽しみ〔絵の楽しみ〕を自分にも他人にも与えたいと思ったのであって、あなたはあなたで第二の楽しみだけですすことができず、どうしても第一の楽しみに戻らぬわけにはいかない。あなたはすでに無意識に感じていたのだ、つつましい生活と静物の光景があたえるあの楽しみを。そうでなければシャルダンが有無をいわさぬ輝かしい言葉でそれを喚起したとき、その楽しみがあなたの心のなかに湧きあがるはずはなかった。〔中略〕おそらくシャルダンは食堂で果物とコップにかこまれているのが好きなひとりの人間にすぎなかったかも知れない。しかし意識はずっと鋭い人間であって、あまりにも烈しいその楽しみは、滑らかなタッチ、永遠の色彩となって溢れ出たのであろう。あなたもシャルダンのようなひとになるだろう、たぶんかれほど偉大でないかも知れないが、あなたがかれを愛し、かれ自身となるにつれてそれだけ偉大になるだろう。が、かれに対してそうだったように、あなたに対して金属の器や陶器は生気をおび、果物は語りかけてくるだろう。』²⁾

ブルーストはフェルメールの熱烈な愛好家であり、彼自身がデルフトの画家と精神的な結びつきを強く感じたシャルダンにも同じような讃仰の気持ちを抱いていたことはよく知られている。ここに挙げた文章はそのことを示すひとつの例だが、シャルダンの魅力を適確に言い尽くした文章である。ロココ美術の全盛期で、生きることの歓びを放恣な画面におおらかに表現した神話画が一方では人気を博したなかにあって、シャルダンの作品は対象のうち深くに潜む生命感を画布の上に静謐さとともに定着させた。しかし、豊かで充実した色彩と精妙な陰影表現によって鑑賞者の感覚にまずは働きかけて画中へと誘うシャルダンは、例えばブーシェのようなロココ美術を代表する画家と、共通する表現の特徴を持っているのである。

シャルダンは1699年11月2日パリのセーヌ通りに生まれ、翌日サン＝シュルピス聖堂で洗礼を受けている³⁾。父ジャンは家具職人で、彼の最初期の絵画『ビリヤードの勝負』（図1）は父がビリヤード台の製作を専門にし、国王にも納品していたこととの関連が指摘されている。ところで、彼が生まれた1699年という年にいまだ少し注目しておきたい。ルイ14世はすでに60歳を過ぎて、ヴェルサイユの豪華な生活からトリアノンやマルリーなどの離

宮で寛いだ時間を過ごすことを好むようになったと言われている。美術アカデミーの創設に尽力し、その草創期にフランス古典主義絵画の完成に貢献したシャルル・ル・ブランが1690年に、その後を継いだピエール・ミニャールも1695年に相継いで亡くなっており、まさしく古典主義からロココ美術への過渡期に彼は生を受けたのである。さらにジャン＝アントワヌ・ヴァ



図1 シャルダン『ビリヤードの勝負』1724年以前、パリ、カルナヴァレ美術館

トーは1684年、フランソワ・ブーシェは1703年に生まれたことを思い起こせば、美術の歴史のなかでシャルダンの占める位置が理解されよう。厳格で何よりも知的で道徳的なメッセージを尊重する態度が、軽やかで感覚的な楽しみを求める精神に徐々に席を譲り始めていたのである。

父は長男に自分の職を継がせようとしたが、ジャン＝シメオンはそれを嫌い、絵画を生業にしたいという気持ちを早くから持っていたらしい。この点、屋根ふきの親方を父にしたヴァトーと同じような少年期を送ったことになる。父は息子を13歳の頃に、歴史画家で美術アカデミーの会員であったピエール・ジャック・カーズのもとに送ったと思われる。カーズは長命で、1754年に80歳を目前に亡くなるまで活動を続け、美術アカデミーの院長も勤めたが、画家としては凡庸であった。シャルダンをアトリエに迎えたころはモデルを雇う経済的余裕もなく、学生には自分の作品の模写をさせ、夕方には美術アカデミーに行ってモデルの素描をさせたという。ところで1720年にシャルダンの妹マリー＝クロードが絹商人クロード＝ミシェル・ビュルテと結婚したおりに、歴史画家ノエル＝ニコラ・コワペルが花嫁の立会人として出席していることが注目される。画家一族として盛名をはせたコワペル一族の、しかも兄アントワヌは美術アカデミーの院長を務め、人気も高かったノエル＝ニコラとの関係がどのようにして生じたのか。ジェローム・ドラプランシュはアイエ・ド・クロヌヌの『シャルダン頌』の次のようなエピソードを紹介している⁴⁾。「偶然が彼に自然の正確な勉強の必要性を悟らせた。(中略)ノエル＝ニコラ・コワペルが制作を手伝ってくれる青年を必要としていた。若いシャルダンが呼ばれた。コワペルが絵画を描くために与えた最初の題材は、狩猟服を着た男の肖像に銃を描くことで、彼自身が銃を注意深く、絵画のなかで当然そうでなくてはならないように光が当たるように置いた。そしてシャルダンに、それを正確に描くように言った。彼は優れた画家がそれほどまでに注意を払って厳格に絵画を制作する姿に驚いた。彼は天才 (génie) が欠けている時にのみ

自然が必要なこと、画家は頭のなかからすべてを取り出さなくてはならないことを確信した。しかし、彼は対象をうまく描くことに執着し、最初思っていたよりはるかに困難ではあったが、そのことに成功した。」シャルダンがカーズのもとでの不満をノエル＝ニコラのもとで解消したのであるが、彼自身は歴史画家となるための想像力が欠けていることを自覚し、静物画家、風俗画家としての道を歩むことになったことを、クロヌは暗示している。そのことは私たちには幸せなことであったと言えよう、というのも、そのおかげで当時流行した蠱惑的な神話の場面に替わって、プルーストが熱狂したような魅力的な作品を眼にすることができることになったのだから。

さて、シャルダンは1724年に聖ルカ・アカデミーの親方画家になっている。このアカデミーは、美術アカデミーが国王の庇護の下にイタリアの人文主義的理念を設立の趣旨に掲げて「芸術家」の集合体を目指したのに対して、中世以来の親方画家・彫刻家の組合から発展したものであった⁵⁾。経済的苦境の解決策として税を課す代わりに、美術アカデミーのみに認めていたモデルを用いた教育を、1705年に画家・彫刻家組合に認めたことによって、それは1723年に聖ルカ・アカデミーを正式に名乗ることになった。美術アカデミーが歴史画を最高位の主題と位置づけたのに対して、新参のアカデミーには風俗画家や静物画家など、マイナーなジャンルの画家たちが多く集まったのである。最近の研究によって、聖ルカ・アカデミーの活動は考えられていた以上に活発であったことがわかり、しかも美術アカデミーの会員となった画家や彫刻家もはじめは聖ルカ・アカデミーの親方画家として出発したという例も幾人も見られる⁶⁾。シャルダンはその目覚ましい例である。

シャルダンは1728年の青年美術家展に作品を出品した。この展覧会はシテ島の西端のドフィヌ広場で行われ、サロンが定期的開催される1737年以前には、パリの人々に画家や彫刻家が制作した作品を見せる貴重な機会だった。けっして若い美術家のみが参加したわけではなく、ルモワヌやブーシェやランクレといった高名な画家も出品している。サロンの定期的開催が始まって以降、それは若手の登竜門の役割を果たしたようである。「聖体の祝日」（これはほぼ5月末から6月初めにあたる）の日曜日の一日限り、雨天の場合は「小聖体の祝日」と呼ばれた木曜日に順延されたが、それでも天候が悪い場合はその年は取りやめとなった。午後は近くの聖バルテルミー教会の行列があるために、展示は日の出から正午までに限られたようである。いまだにこの催しについては、100年以上も以前に書かれたプロスペール・ドルベックの論文が唯一のまとまった研究であり、資料とともに総合的な調査が待たれるところである⁷⁾。ところで、シャルダンの展示した作品のなかには、現在はルーヴル美術館に収蔵される『赤えい』と『食卓』が含まれており、それについてよく知られたエピソードがある。シャルダンが亡くなった1779年に出された追悼文の該当部分を引くことにしたい。「1728年にシャルダンはそこ（青年美術家展）に幾点かの作品を展示した。偶然にあるいは好奇心からそこを訪れた美術アカデミー会員は、画家の作品に感銘を受けた。なかでも開いた「赤えい」を描いた絵画は、その真に迫った表現によって彼らを驚嘆させた。彼らはシャルダンのもとを訪れて美術アカデミーに入会するよ

うに励ました。彼は全員一致で、同時に準会員（agrée）と正会員（académicien）に最高の讃辞とともに選ばれた。」⁹⁾ 規則では、入会を希望する原則として美術アカデミーの学生は、まず自分の得意なジャンルの作品を持参して審査を受け、それが認められると準会員となり、その後、院長から主題を与えられて期日内に入会作品（morceau de réception）を仕上げてあらためて審査を受けて、それが認められて初めて正規の美術アカデミー会員となった。そのことを考えると、シャルダンがいかに特別の扱いを受けたかがわかるだろう。ところで、最初に持参した作品の主題のジャンルは、画家の後の経歴にはきわめて大きな意味を持った。というのも、そのジャンルによって美術アカデミーでの栄進も決まったからであり、教授以上に昇進するのは歴史画家に限られていたからである。さてアイエ・ド・クロヌヌによれば、美術アカデミーに赴いた当日、シャルダンは会員たちが自分の作品をどのように考えるかをあらかじめ知るために、偶然を装ってそれらを最初の部屋に置いて、自らは次の間に隠れたという。色彩派の優れた画家ラルジュリエールはやって来るとそれらを眼にとめて、誰か優れたフランドルの画家の作品だと仲間たちに語ったところ、シャルダンが持参した作品だと知って、おおいに驚いたという⁹⁾。いずれにしても「動物と果物の画家」という資格で美術アカデミー会員となったシャルダンは、翌1729年2月に聖ルカ・アカデミーを退会した。ルイ15世の王太子の誕生のおりのヴェルサイユでの祭事の装飾（1729年）やフォンテヌブロー宮のフランソワ1世のギャラリーの装飾の修復（1731年）などに携わる一方で、青年美術家展にも参加し（1732年、1734年）、1737年のサロンの再開からは定期的に熱心に出品し、1761年から1774年までその展示を担当した（図2）。良い場所への展示を求める出品者の要望がいつも強く、けっして容易くはない仕事を彼は忍耐強く続けたが、歴史画家ではない彼が美術アカデミーで手にした最高の役職であった。



図2 サン＝トーマン『1767年のサロン』素描、パリ、個人蔵



図3 シャルダン『赤えい』1728年の美術アカデミー入会作品、ルーヴル美術館

に吊るされた怪異なえいが現われる。画中で唯一生あるものは、食べ物に今にも襲い掛かろうとしている猫で、その野生的な獐猛さは死したえいの静かな堂々とした姿と鋭い対象を作っている。プルーストが大聖堂の身廊のような建築の美と讃えた赤えいは、セザンヌやマティスが模写を残し、スーティンが翻案している。表現主義的と言ってよいこの作品



図4 シャルダン『食卓』1728年の美術アカデミー入会作品、ルーヴル美術館

に対し、『食卓』(図4)は古典主義的な画面構成を特色とする。食卓は画面から奥まった位置に置かれて、ピラミッド状に果物を置いた大きい皿が頂点を形作る。ここでも、食卓上の鸚鵡とそれに向かって吼える画面手前の犬が、画中に動きを生んでいる。動物と無生物を画中に描くことは、わずかな例外を除いて晩年の作品には見られなくなるが、狩猟画としてシャルダンは初期には数多くてがけている。もっとも猟の獲物と果物などの組み合わせが多く、生きた動物が登場する作品は多くはない。狩猟画家として人気を博したフランソワ・デポルトやジャン・バティスト・ウドリーとは異なるシャルダンの特徴であり、そのことは彼の芸術を考える上で見過ごすことのできない大切な、創造の根幹に触れる秘密のように思われる。後にふたび考えることにしたいが、18世紀フランス美術の復権に大きな役割を果たしたゴンクール兄弟のシャルダン論の一節を紹介しておきたい。「静物画は、(中略) シャルダンの天才のい

わば独壇場だった。彼は脇役といえるジャンルを、芸術の最も高貴な、最も驚きに満ちたものへと高めた（中略）。果物や花や装飾品や台所用具を、誰が彼のように描いただろう。誰が彼がそうしたように事物の生命なき生命を表わしたであろう。誰が事物の現実の存在の印象を同じように眼前に示したであろう。シャルダン（ウィレム・カルフ（17世紀オランダの静物画家、色彩と明暗法によって対象の存在感を表現した）の美しくも薄暗い小さな台所に、まるで太陽の光のように入ってくるようだ。』¹⁰⁾

風俗画という言葉と同じく静物画という言葉もなかった当時、対象とした事物に応じて画家は呼ばれることになった。「動物と果物の画家」は着々と評価を高めていったようで、1730年10月、駐スペインフランス大使のコンラド＝アレクサンドル・ド・ロタンブール伯爵から、パリの邸宅を飾るために6点の絵画の注文を受けている。制作が遅れた1点を除いて、音楽や芸術を象徴する静物画で、1732年と1734年の青年美術家展に展示されたようである。これらの図像は画家の晩年の1760年代に、王家の離宮ショワジー城とベルヴュー城のために描いた戸口上部装飾画やロシアのエカテリーナ2世のための『芸術の象徴とその褒賞』の先駆をなすものである。ド・ロタンブール伯爵の注文した残りの1点は、1735年の伯爵の死後の遺産相続書類によって『哲学者』（図5）であることがわかり、伯爵の死にさいして未だ支払いが済んでいなかったようで、シャルダンの手に戻された。この作品については、彼が静物画から転じて人物を描くようになった初期の作品であることが注目されると同時に、作品の内容をめぐる多くの議論がなされたことを思い出さなくてはならない。実はこのモデルが、シャルダンが静物画から人物画へと転じるきっかけを作ることになった¹¹⁾。ところで18世紀には、この半身像については3つの名が与えられた。再開された1737年のサロンに出品されたときには「実験室の化学者」と呼ばれ、版画家で美術アカデミーの書記を務めたフランソワ＝ベルナール・レピシエが1744年に版画化したおりには「錬金術師」と名付けて、『メルキュール・ド・フランス』がその出版の予告をしたさいにも「錬金術師」と呼んだ。さらに1753年のサロンにこの作品が再び出品されたおりには「読書に熱中する哲学者」と呼ばれ、これは注文主のド・ロタンブール伯爵の記録と一致する。さて、モデルについては1753年のサロンの批評でフレロンが、シャルダンの友人で画家のジョゼフ・アヴェド（1702-1766）と指摘して以来、研究者の見解が完全に一致するわけではないがほぼ認められてきた。このアヴェドが、実はシャル



図5 シャルダン『哲学者』別名『画家ジョゼフ・アヴェドの肖像』1735年、ルーヴル美術館

ダンにひとつの忠告したことが、先に触れた彼の方向を変える大きなきっかけになった。

シャルダンが人物を描いた最初の作品は、『手紙に封をする婦人』で1733年のこととされる。これについて、興味深いエピソードが残されている。マリエットは1749年に次のように記している。ある日、ひとりの女性がアヴェドのもとを訪れて肖像を依頼し、400リーヴルを約束した。ところが画家はその金額を拒んだ。「シャルダンは反対にそのような機会を逃すべきでない」と述べたところ、アヴェドは「もし肖像画がセルヴラソーセージのように（つまり静物画のように）簡単に描けるならね」と答えた。この友人の言葉を嘲りではなく真実を述べていると考えたシャルダンは、人物を描く作品に転じたというのである¹²⁾。デポルトやウドリーという、シャルダンの手がけるジャンルですでに盛名をさせていた画家たちを前にして、彼はいささか自信をなくしてもいたらしい。ピエール＝ジャン・マリエットは17世紀以来の画商の家系に生まれ、美術アカデミーには「アマトール」という資格で加わっていた。当時の最も優れた目利きと目されており、記念すべき『クロザ集成』ではテキストの執筆を任された¹³⁾。シャルダンが風俗画に手を染めて15年ほど経ったマリエットの証言は、おそらく真実をついたものであろう。さらに当時の歴史画を頂点とする厳格な「主題の位階」の理論を考えに入れれば、シャルダンのこの展開もいっそう理解がしやすいだろう。

彼が風俗画に取り組むのは、しかしながら、建造物局総監ルノルマン・ド・トゥルヌエムによって1751年に注文された『セリネット』を最後に、20年も続かない。その後ふたたび静物画に取り組むことになった。しかし、その風俗画は家族をテーマとした、フランス美術が生んだ最も魅力ある作品のひとつである。

II シャルダンの風俗画



図6 シャルダン『手紙に封をする婦人』1733年頃、ベルリン、シャルロッテンブルグ宮殿

上記のように『手紙に封をする婦人』（図6）は、シャルダンが風俗画に転じた記念すべき作品である。「手紙とそれを読む女」は17世紀のオランダで、例えばフェルメールやテル・ボルフ（図7）のように、数多く描かれたテーマであった。北方の美術の流行は、パリを中心にした鑑賞者層の拡大の結果として指摘されてきたことであり、マリー・スヌープ＝レイツマはシャルダンと北方美術の関係を詳細に論じている¹⁴⁾。先に触れた画家のアヴェドもオランダ美術のコレクターとして当時か

らよく知られていた。彼の風俗画としては例外的といってよい大きさの画面（縦146センチメートル、横147センチメートル）に、机をはさんでふたりの男女が登場する。若い女主人の恋文に召使が封印をするための蠟を準備するという主題の説明は、エチエンヌ・フェサルが1738年もしくはそれより少し早く版画化したおりに付けられた銘文によっている¹⁵⁾。それはジャン＝フランソワ・ド・トロワ（1679-1752）が艶麗な神話画の傍らでその頃に描き続けた一連の風俗画、例えば1734年の年記がある『剣にリボンを結ぶ婦人』（図8）のような「雅宴画」の変奏ともいえる絵画に通じる雅でそこはかたない官能性を湛えている¹⁶⁾。ド・トロワの作品は1734年の青年美術家展に展示されており、またレプリカが存在も知られることから、当時のパリの愛好家の間でこの種の小画面の絵画が流行していたことを教えてくれる。シャルダンも同年の青年美術家展にこの絵画を展示しており、彼にとっての風俗画の手始めとなる作品を当時のパリの公衆の趣味を十分に視野に入れて構想し制作したのであろう。彼がこの種の艶っぽい女性を描いたのはこれが最初であり最後であった。彼が婚約後に8年を経てようやく1731年に結婚したマグリット・サントールとの生活の華やぎが『手紙に封をする婦人』に投影しているとするならば、彼女の死（1735年）がそこから煌びやかさを奪ったと言えるかも知れない。死の年の作品『お茶を飲む婦人』は、『手紙に封をする婦人』と同じような縦縞のある服を着た女性が登場し、おそらく両作品ともマグリットをモデルにしていると思われるが、湯気を立てる紅茶を飲む静かな姿には



図7 テル・ボルフ『手紙に封をする婦人』
1658-1659年、ニューヨーク、個人蔵



図8 ジャン＝フランソワ・ド・トロワ『剣にリボンを結ぶ婦人』1734年、個人蔵



図9 シャルダン『銅の貯水器から水を汲む女』1733年、ストックホルム、国立美術館

恋する女の艶やかさは微塵もない。実際にふたつの年を隔てる2年の間にシャルダンが描いた風俗画は、『銅の貯水器から水を汲む女』(図9)のような質朴な生活の場面を描いたものばかりであり、それだけに上記の2作品は特別の思いが込められていたと考えてもよいかも知れない。いずれにしても、推測の域を出るものではないが、愛妻との関わりをそれらに認めるのも、あながち牽強付会ともいえないような気がする。

シャルダンが風俗画に集中して取り組んだ20年に満たない歳月で、制作された絵画はローザンベールの最も新しいカタログでは55点を数える¹⁷⁾。そこには10点ほどの静物画も含まれるから、40点ほどの制作数はけっして多いとはいえない。しかし、彼は数多くのレプリカを制作しているから、実際に描いた数ははるかに多く、未完のまま残ったものや、失われてしまった作品も相当数あるのではないかと考えられる。

上記の『銅の貯水器から水を汲む女』はストックホルムの国立美術館に収蔵される原作のほかに、2点のヴァージョンの存在が知られている。原作は『メルキユール・ド・フランス』の当時の発行人であったアントワーヌ・ド・ラ・ロックが対作品となる『石鹼で洗濯する女』(図10)とともに注文したもので、両作品ともに彼が亡くなった1745年の売り立てでスウェーデンの特別駐パリ大使グスタフ・テッシンが、画商ジェルサンの仲介で購入した。



図10 シャルダン『石鹼で洗濯する女』1733年、ストックホルム、国立美術館

それらはスウェーデン王室のコレクションとなり、他にテッシンが集めた18世紀のフランス絵画とともに、今日のストックホルムの国立美術館の魅力的な収蔵品の根幹になった。前者は前景にひとりの女が水を汲み、幼女とひとりの女が画面奥の戸口から姿をのぞかせる。後者もまた、同じような構成をとりながら、前景にシャボン玉で遊ぶ幼い男の子と、その傍らで洗濯す

る女、扉の向こうには洗濯物をほす女が後姿を見せる。これらの作品で何よりも鑑賞者を魅了するのは、画面に漂う静けさと同時に登場人物たちを結びつける親密な雰囲気である。これらは『食前の祈り』にそっくり繰り返して現われる。ところで日常生活の一齣を飾り立てることなく、開口部を利用して奥行きを生み出す手法は、17世紀の北方の画家が好んで用いたものであった。シャルダンもそれらを参考にしたのであろう。しかし空間の表現への関心は彼のなかではあまり強いものとはいえず、静物画で見たような浅い空間にモチーフを鑑賞者に接近して描くような表現が多く見られるようになる。それは彼が1730年代に集中して取り組んだ子どもの単身像に著しい。



図11 シャルダン『カードのお城』1741年のサロン、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

例えば、『カードのお城』（図11）を取り上げてみよう。ロンドンのナショナル・ギャラリーが所蔵するこの絵画は、1741年のサロンに展示されているが、2年後にレピシエによって版画化された。次のような銘文が付けられている。

楽しみに捕らわれている愛しい子ども
私たちはおまえのはかない仕事をからかう
けれども私たちにとってどちらが堅牢といえよう
私たちの計画とおまえの城のあいだで

つまり銘文に従えば、この絵画の主題は、カードで作る城が一瞬の風で壊れてしまうように、私たちの人生も生命もはかないという「メメント・モリ」のひとつの変奏ということである。レピシエはシャルダンに親しい版画家であって、彼の多くの絵画の版画化を試みており、画家の意図を十分に汲んで銘文を作ったにちがいない。風俗画の一見したところでは何の意味もないように思われる場面に、意味を潜ませるというのは北方美術の大きな特質であった¹⁸⁾。オランダやフランドルの美術が18世紀のパリで多くの公衆の関心を惹きつけるなかで、「かくし味」としての意味が画家にも公衆にも共通する興味の対象とされたのである。シャルダンは「カードの城」をテーマとする作品を少なくとも5点手がけており、それらのレプリカまで数えると10点近くが現存する。ダブリンのナショナル・ギャラリーにある『トランプ・ゲーム』はテーブルを挟んで3人の人物（青年がふたりの子どもにゲームを見せる）が登場するが、これは例外と言ってよいもので、他の作品はす

I.E. PRINTEMPS .



図12 リパ（ボドワン版）『春』

の表現の伝統は北方絵画にも息づいており、それを靈感の拠り所としたシャルダンも単身像を用いたのであろう。子どもが女性に替わったのは、ひとつには子どもの無垢で純粋な姿が、その頃に流行していた蠱惑的な女性像より、秘めた意味の担い手として適切だったからにちがいない。

もうひとつ、少女が登場する絵画を例に挙げよう。『羽根つきをする少女』（図13）は1737年のサロンに出品された作品と考えられ、レプリカがフィレンツェのウフィツィ美術館にある。原作は1770年代にロシアのエカテリーナ2世のコレクションになったが、19世紀半ばに売りに出され、後にアンリ・ド・ロッチルドの所蔵になった。レピシエによる版



図13 シャルダン『羽根つきをする少女』1737年のサロン、パリ、個人蔵

べて単身の子どもの像である。

では、なぜシャルダンは単身像に固執したのであろう。先に挙げたロンドンの作品は、「カードの城づくりに興じるル・ノワール氏の子息」という別名を持っている。つまり肖像画として構想された可能性があつて、そうだとすれば単身像の理由も頷けよう。しかし、すべてがそれで解決するわけではない。そこで思い出されるのは、16世紀末から流行した「寓意図像集」である。最もよく知られたチェザーレ・リパ¹⁹⁾では、例えば「春」（図12）が花飾りを頭につけ花束を持つ女性で表わされたように、寓意像は女性の単身像による表現が普通だった。そ

う画面には、「心配もなく、悩みもなく、私は歓びのなかで落ち着いています。ラケットと羽根が私のすべての歓びです」という銘文が付されている。ラケットと羽根は束の間の、外面的な取るに足りない楽しみを描いているという解釈もあるが、フェヌロンの『少女の教育について』に記された、子どもは「場をとるときどき替えることができれば満足する。ラケットか羽根で充分」を作品と結びつけて考える研究者もいる²⁰⁾。「生のはかなさ（ヴァニタス）」も「メメント・モリ」とともに流行したテーマであつて、それと関連させる解釈も成り立つが、銘文を考慮すると子どもそのものの特性を主題にした、と考えるほうが適切なのではなかろうか。銘文は多義的な解釈を許すあいまいさもあり、そのように断定は

できないけれども、当時、子どもに対して強い関心が寄せられるようになったという現実
は指摘しておく必要がある。シャルダンがなぜ子どもに固執したのかの、もうひとつの答
えがそこにあるように考えられるからである。

これらの絵画に共通するのは、「かれに与えた楽しみが、その楽しみのさなかにおいて
捉えられ、瞬間から解放され、深められ、永遠化されたものなのだ」²¹⁾というブルースト
が適確に示した、時間を超越した普遍的とも言える印象である。あどけない表情で羽根つ
きをする少女は、「遊戯する子ども」そのものの表現であって、それはシャルダンの周到
な造型から生まれている。浅い空間にクローズアップされた少女は、ラケットと羽根を手
にした今にも遊びを始めようとする仕草が捉えられる。左手前から射す光が、人形の一
に見える少女にヴォリュームを与えており、いささか硬直した表現に色数は少ないながら
も暖かな色調が生気を添えている。また多色の羽根の色彩はボンネットで繰り返され、そ
れらの青い色ははさみと針山を吊るす紐の色へと大きく展開する。ひとつの色彩を用いて
アクセントと諧調を生み出す手法は、シャルダンの全ての作品に共通するもので、寡黙で
ありながら対象の奥深い存在感が感じられるのは、まさにその色彩の魔術と言ってもよ
い。

こうした単身像は、1730年代末から大人の女性と子どもを組み合わせた図像へと発展
し、その最も魅力的な作品は『食前の祈り』と『働き者の母』であった。

Ⅲ 『食前の祈り』と家族のイメージ

『食前の祈り』は1740年のサロンに展示された後にも、1746年と1761年のサロンに展示
されているが、いずれも1740年の作品に手を加えたものだが、どちらも今日は失われたも
のと考えられている。しかし、1761年の出品作はガブリエル・ド・サン＝トーマンの
記録から縦長ではなく横長の作品であったことが知られ、現在ロッテルダムのボイマン
ス・ファン・ボーニンゲン美術館にある絵画（図14）が、模写かもしかすれば当の作品
である可能性もある。原作は現在はルーヴル美術館にあり、レプリカが同じくルーヴ
ル美術館とイギリスの個人コレクションとエルミタージュ

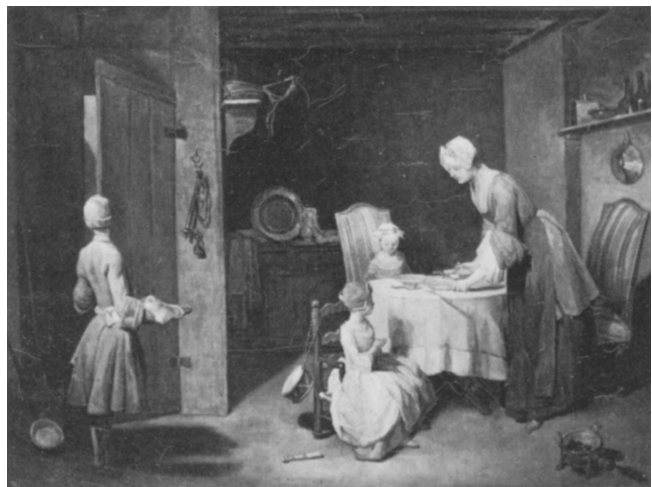


図14 シャルダン『食前の祈り』1761年のサロンの出品作？、ロッ
テルダム、ボイマン・ファン・ボーニンゲン美術館



図15 シャルダン『食前の祈り』1740年のサロン、ルーヴル美術館

美術館にある。サロン評を書き始めてまもないディドロは、1761年のシャルダンについては後のサロン評に比べるとはるかに簡潔な言葉しか残していない。『食前の祈り』にも取り立てて言及はないが、「シャルダンは彼のジャンルにおいて独創性がある」²²⁾という言葉が注意を引く。ここで言う「彼のジャンル」とは、風俗画であり静物画であって、それが当時の最も知的で熱烈な美術愛好家のひとりには独創的と映ったのである。すでに記してきたようなことが、ブーシェをはじめとするロ可可美術への鋭い批判者の眼にも新鮮に感じられたのである。

『食前の祈り』(図15)には、母親が給仕する食事が並べられたテーブルに座る姉と、手前でお祈りをする弟の3人が登場する。簡素な室内の壁には家庭用品が並び、背景の机には食器などが並んでいる。単身像には見られなかった奥行きの描写への関心の表われで、3人の人物が窮屈なく空間に配置されている。手前の少女の服を着た子どもが男の子であることは、当時の習慣として幼児には男の子にも女の子と服装をさせることが一般的であったことと、レピシエの版画の銘文に「姉はこっそりと笑う、口ごもってお祈りをする弟を」とあることから明らかである。母と姉の弟を見つめる視線と、母を心細げに見上げる弟の視線が、静的な画面に動きを与える唯一の要素であって、同時に強い統一感を生み出している。『働き者の母』(図16)は知名度や人気では『食前の祈り』に及ばないとはいえ、画家は画面の構成にはいっそう入念に取り組んだように思われる²³⁾。

母子像はこの2点のほかにも『朝の身づくり』(ストックホルム、国立美術館)があり、さらに『小さな学校の先生』(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)や『子守り』(オタワ、カナダ国立美術館)は教育をテーマにした作品



図16 シャルダン『働き者の母』1740年のサロン、ルーヴル美術館

で、子どもと大人の女性のふたりが登場する。後者は横長の『よき教育』に変奏されて、対作品の『素描の勉強』とともに、二度にわたって制作された。一度目はスウェーデンのルイーゼ＝ウルリク王妃のために、二度目は同時代の自国の美術に関心を注いだ収集家のひとりラ・リヴ・ド・ジュリーのためにおそらくは描かれたと考えられている。

1749年に完成した第一連作は

今日は失われており、版画によって図像を知ることができるが、第二連作の『よき教育』はヒューストン美術館、『素描の勉強』は東京の富士美術館が今日は所蔵している。

母子像は聖母子像や神話のウェヌスとアモールの母子を描いた絵画にまでさかのぼることができる。ところでフランスでは、フィリップ・ド・シャンパーニュが『アベール・ド・モンマールの子どもたち』(1649年、ランス、サン＝ドニ美術館)など、幾点かの子どもの肖像画を残しており、それらは母子像というわけではないにしても、子どもへの関心が17世紀にすでに存在したことを教えてくれる。なかでもル・ナン兄弟は農民の生活を描くなかで、『農民の家族』(図17)のような家族の情景を繰り返して手がけており、家族が風俗画のテーマとしてフランスで描かれた最も初期の例とすることができる²⁴⁾。

18世紀になるとジャン＝アントワヌ・ヴァトーが「雅宴画」で、若い恋人たちの傍らに必ずといってよいほど子どもたちを描いた。なぜ恋人たちが愛を語る雅やかな場面に、およそ関係の薄い子どもを登場させたのか。私には永らく疑問であり、それに対する明快な答えを見つけられないでいる。ただプラクスは興味深い指摘を当時の資料に基づいてしている。ともすればヴァトーの作品を彼の豊かな



図17 ル・ナン兄弟(ルイ)『農民の家族』1642年、ルーヴル美術館



図18 ヴアトー『シャンゼリゼ』1717年頃、ロンドン、ウォーレス・コレクション



図19 ランクレ『一杯のショコラ』1742年頃、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

『一杯のショコラ』(図19)は、家族の寛いだ朝食の様子が生き生きと再現されている²⁶⁾。これは1742年頃の制作と考えられており、フィリップ・アリエスが人生における幼年期の重要性をはじめて認識したという18世紀の子ども観、新しい家族観の例証と言ってよい²⁷⁾。シャルダンの『食前の祈り』より1年前に描かれたフランソワ・ブーシェの『昼食』(図20)も、豊かなブルジョワジーの生活を髣髴とさせるロココ様式の装飾で飾られた部屋に、召使に給仕されて食事をするふたりの子どもと、母とその姉妹(あるいは子守り)が登場する。この



図20 ブーシェ『昼食』1739年、ルーヴル美術館

想像力が紡ぎだした夢想の世界の表現と
考えてしまいがちだが、当時のパリの生活のなかに画面に見られるような光景が
現実存在していたというのである²⁵⁾。
そう考えると、例えばロンドンのウォー
レス・コレクションにある『シャンゼリ
ゼ』(図18)は、当時のシャンゼリゼ、つ
まりパリの郊外に位置して木々が豊かに
茂り、休日には市民がピクニックに訪れ
るという生活が着想源であったことにな
る。子どもたちも家族の一員として加
わっていたのである。ヴァトーの追隨者
の一人ニコラ・ランクレの『一杯のショ

コラ』(図19)は、家族の寛いだ朝食の様子が生き生きと再現されている²⁶⁾。これは1742年頃の制作と考えられており、フィリップ・アリエスが人生における幼年期の重要性をはじめて認識したという18世紀の子ども観、新しい家族観の例証と言ってよい²⁷⁾。シャルダンの『食前の祈り』より1年前に描かれたフランソワ・ブーシェの『昼食』(図20)も、豊かなブルジョワジーの生活を髣髴とさせるロココ様式の装飾で飾られた部屋に、召使に給仕されて食事をするふたりの子どもと、母とその姉妹(あるいは子守り)が登場する。この作品は「déjeuner」と題され、現代のフランス語で「昼食」を意味することから慣例的に「昼食」と呼ばれているが、かつてはこの語は「朝食」を意味した。したがって、朝食の場面と考えたほうがよいかも知れないが、ここでも母と子の親密な団欒が表わされている。

シャンパーニュやル・ナン兄弟のような例外はあったとはいえ、子どもがフランスの絵画に愛らしい姿を見せるのは、このように18世紀になってからと言ってよい²⁸⁾。シャルダンの描く質素な家庭だろうと、ブーシェの描く豊かな家庭だろうと、それは同じである。こうした家族への新しい態度は絵画に限られたことではなく、劇作家マリヴォーは女性や結婚や子どもの教育に関心を注ぎ、『母の学校』(1732年)や『信頼のできる母』(1735年)を書き、ランベール夫人は『息子と娘へ

の母の教え』(1728年)を出版した。愛に基づく結婚がこの頃から重要視され始め、女性の役割がそれに応じて、とりわけ教育者、子どもへしつけを教える人として尊重されるようになった。シャルダンの風俗画に、父親が登場しないのは、こうした点から説明することができるだろう。スヌープ＝レイツマは、男は無垢や純真さの表現に適さず、女性は質素、純真、美德、幸福を表わすのに相応しいとシャルダンは考えたと記している²⁹⁾。それは確かだとしても、女性が社会で果たす教育者としての新たな役割がそこに大きく作用していることは、シャルダンの作品の主題が子どもをしつける母、あるいは女性であることを考えればまちがいない。

グルーズは1760年前後から、道徳的な内容の風俗画の作者として人気を博すことになる。彼の作品ではシャルダンとは異なり、父親がしばしば主役として登場する。そこにはフランス革命を準備する新しい家族観や道徳観があったことが想像され、そうした男と女のイメージは、ダヴィッドの『ホラティウス兄弟の誓い』(1784年、ルーヴル美術館)でひとつの画面で対照的に表現されることになるだろう。

終わりに

シャルダンは先に触れたように『セリネット』を最後に、ヴァリエーションを加えながら自作を繰り返すことはあっても、人物を主題にした作品を手がけることはなかった。もっとも、1770年以降、眼を患ったためにパステルで描いた自画像や妻をモデルにした珠玉の肖像画のことを忘れるわけにはいかないが。

なぜ、再び静物画に転じたのか。様々な推測、例えば、グルーズの登場によって風俗画に物語性が強く持ち込まれて人気を博すようになって、少数の人物を組み合わせたシャルダンのような作品は流行遅れになっていった、というものがある。私にはそれは核心をついているように思えるが、彼がノエル＝ニコラ・コワペルのもとで制作する機会を与えられたときの逸話を、あらためて反芻したい。彼はそのとき、歴史画家の仕事ぶりを見て、自分には創造の才が欠けていると考えはしなかったのだろうか³⁰⁾。

彼が素描の練習を十分に積んでいなかったことも思い起こすべきだろう。あえて言えば、彼は人物画が得意でなかった。同時代の画家に反して、ほとんど素描を試みなかったのは、人物を組み合わせた構想図を作る関心も、力も欠けていたからである。20年に満たない風俗画の制作期に生まれた作品は、深い精神の世界を表現しているが、繰り返しが多く変化に乏しい。シャルダンは自分の資質が、風俗画とはいえ人物を組み合わせた表現に向いていないと身に沁みたのである。

再び手がけられた静物画は、フランスの美術の精華と言うべく、絵画の魅力と同時にそれを生み出した画家の深い精神性を示すものとなっている。冒頭に掲げたプルーストの文章を、ここであらためて読み返してみたい。時代を超えて、ふたりの偉大な精神が共鳴していることに、私は人間の精神の本当の在り方を見る思いがする。

註

- 1) *Collection des Livrets des anciennes exposition*, Paris, 1869-1872, 8vols.
- 2) 保苅瑞穂『ブルースト・印象と隠喩』筑摩書房、1982年、pp.57-58 より引用。テキストはプレイアド叢書のブルーストの『サント・ブーヴに反駁する』pp.373-374 に収載されている。
- 3) シャルダンについては、次のものを主に参照した。Pierre Rosenberg, *Catalogue de l'exposition Chardin*, Paris, 1979/ Id., *Catalogue de l'exposition Chardin*, Paris, Düsseldorf, Londres et New York, 1999-2000/ Pierre Rosenberg et Renaud Temperini, *Chardin*, Paris, 1999/ Philippe Conisbee, *Chardin*, Oxford et Paris, 1985/ Marianne Roland Michel, *Chardin*, Paris, 1994.
- 4) Jérôme Delaplanche, *Noël-Nicolas Coypel*, Paris, 2004, p.27.
- 5) 18世紀の美術アカデミーと聖ルカ・アカデミーについては、拙論「宮廷画家から近代の画家へ——ブーシェと美術アカデミーの改革を中心に」『西洋美術研究』no.12、2006年、三元社所収を参照。
- 6) Charlotte Guichard, “Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle”, dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49/3, juillet-septembre 2002, pp.54-68.
- 7) Prosper Dorbec, “L'exposition de la jeunesse au XVIIIe siècle (I) (II)”, dans *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1905, pp.456-470 et juillet 1905, pp.77-86.
- 8) Pierre Rosenberg, *op. cit.*, 1979, pp.114-118.
- 9) Ibid.
- 10) Goncourt (éd. J.-P. Bouillon), *L'art du dix-huitième siècle*, Paris, 1967, pp.81-82.
- 11) Pierre Rosenberg, *op.cit.*, 1979, pp.210-213.
- 12) Ibid., pp.193-195.
- 13) Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, Londres, 1987.
- 14) Ella Snoep-Reitsma, “Chardin and the Bourgeois Ideals of his Time”, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 24, 1973, pp.147-243. 17世紀の北方美術に見られる子どもの表現は、Mary Frances Durantini, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting*, UMI Reserch Press, Ann Arbor, 1983 を参照。また、北方美術と手紙との関係は Peter C. Sutton *et al.*, *Catalogue de l'exposition Love Letters, Dutch Genre Paintings in the age of Vermeer*, Bruce Museum/National Gallery of Ireland, 2003 を参照。
- 15) 銘文は次の通り。
 急げフロンタン、おまえの若い女主人を見てごらん
 彼女の眼には優しげだがいらだたしい思いが輝いている
 もはや遅すぎるのだ、彼女の思われ人が
 彼女の愛の証のこの手紙を受け取るのは。
 ああフロンタン、こんなにゆっくりとしているから
 愛の神はお前の心を一度も動かしはしなかったのだ。
- 16) Christophe Leribault, *Jean-François de Troy*, Paris, 2002.
- 17) Pierre Rosenberg et Renaud Temperini, *op. cit.* なおローザンベールは1730年の作品として、スウェーデンの個人コレクションにある『生活の情景』を、シャルダンの真作としている。田園の田舎屋を前に子どもとふたりの大人が登場する風俗画だが、もしこれがシャルダンの作品とすれば、彼が風俗画への関心を一般に考えられているより早い時期から持っていたことになる。もっとも、彼の最初期の作品は『ビリヤードの勝負』のような風俗画であった。

- 18) 註14のスヌープ=レイツマとデュランティニーを参照。
- 19) Cesare Ripa (traduit par Jean Baudoin), *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, Paris, 1643.
Pierre Rosenberg, *Le Livre des Saint-Aubin*, Paris, 2002.
- 20) Pierre Rosenberg, *op. cit.*, 1979, pp.234-237.
- 21) 註2 参照。
- 22) Diderot (éd. Jean Seznec et Jean Adhémar), *Salon*, Oxford, t I, p.125.
- 23) 『働き者の母』の他の3点のヴァージョンをローザンベールは指摘しており、そのひとつは現在は消失している。ストックホルムの作品は原作に基づき他の画家が模写したもので、前記のテッシン伯爵のために1741年に制作された。現在、アメリカの美術市場にでている作品は、模写にシャルダンが手を加えた作品と考えられている。レピシエの版画の銘文は、8行の詩からなり、最後の4行は「私（母）の言うことを信じ、怠惰を避けて/次の真理をかみ締めなさい/仕事と賢明が/幸福と美しさをもたらすということを」となっている。Cf. Pierre Rosenberg, *op. cit.*, 1979, p.263.
- 24) Catalogue de l'exposition *Les frères Le Nain*, Paris, 1978-1979.
- 25) Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge, 2000, とくにその第三章を参照。
- 26) Mary Taverner Holms, *Nicolas Lancret*, New York, 1991, p.96.
- 27) フィリップ・アリエス（杉山光信・杉山恵美子訳）『子どもの誕生』みすず書房、1980年（原著は1960年）
- 28) Carol Duncan, “Happy Mothers and Other New Ideas in French Art”, dans *The Art Bulletin*, décembre 1973, pp.570-583.
- 29) 註14参照。なお、食前にお祈りをあげることも、しつけのひとつであった。Wayne Franits, “The family saying grace: a theme in Dutch art of the seventeenth century”, dans *Simiolus*, vol.16 no.1 1986, pp.36-49 を参照。
- 30) 註4 を参照。