

ラウル・デュフィ、フランスの画家

パリ国立近代美術館長

ベルナール・ドリヴァル

穴沢一夫訳

とくにフランス的な伝統の中で、とりわけ興味深いものといえば、たぶん我国の文筆家、音楽家、芸術家たちに見られる、自然らしき、見せかけの容易さ、さらに表面的な外見をさえ求める行き方でありましょう。しかしそれらの奥には芸術的、人間的な偉大な深みが秘められているのです。ほとんどの国々では文筆家、音楽家、芸術家たちは真面目で重厚な雰囲気を得ようとして心を砕き、とくにこの偽りの深みが自己の空しさをかくすためのものでしかない場合さえあるのに、フランスではこれと反対に偽って軽快であろうとする行き方が好まれ、しかもこの場合、彼らは最も本質的な芸術的、人間的な内容に充ち充ちているのであります。ここからフランス人を表面的な人間と見る習慣が生まれるわけですが、それは生まれつき美しい魂、立派な教育を受けた精神が、そのはじらいによって、ほほえみのかげに彼らの苦心を偽装するだけのことなのです。文学ではラフォントース、マリヴォー、ジロドゥーが並び、音楽では、この伝統はクーブラン、ラモー、シャプリエそしてラヴェルに見出されるのです。

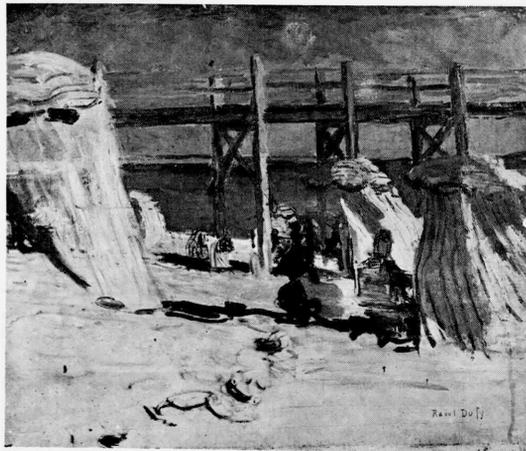
絵画にも同様にこの伝統は存在し、中世、ランプール兄弟から、近代さらにボナールとデュフィにまで及んでいます。デュフィはたぶん、この見せかけの軽快さ、偽りの表面的性格をもつ芸術の伝統で最もよき代表者でしょう。

東京での展覧会におまねきにあづかった機会を利用して、私は彼の芸術に秘められた創意工夫と新らしき、創造と探求、さらに深い人間性を皆様が見出して下さるようになりたいと思います。最初私は彼の芸術の展開を跡づけ、次にその性格を分析していきたいと思います。この彼の芸術的展開を調べることによって、皆様は多くの芸術家が成功を目ざ

すのに、デュフィがいつも成功より探求を望んだことを理解なさると思います。彼は常に前進しようとして新しい試みを行い、結局自分自身を超えようとして努力するのです。

次に彼の芸術の性格を分析することによって、私は皆様に、デュフィの野心、彼の偉大さへの欲求と彼の発明の大胆さを知っていただきたいのです。

デュフィは御存知のようにノルマンディーのル・アーヴルの生まれですが、ここはブーダンやクロード・モネの故郷であり、印象主義の揺籃の地であります。印象主義はこの地方にしか誕生し得なかった。と申しますのは、そこでは海とセーヌが湿気を発生させ、それが、その中で光が戯れる霧のような雰囲気を作り上げるのです。幼年時代から、この比べるもののない真珠のような光、風が雲を追う活き活きとした大空や、海や河の動きに親しんでいたデュフィは、いわば印象派の影響に従うようにあらかじめ定められていたともいえましょう。



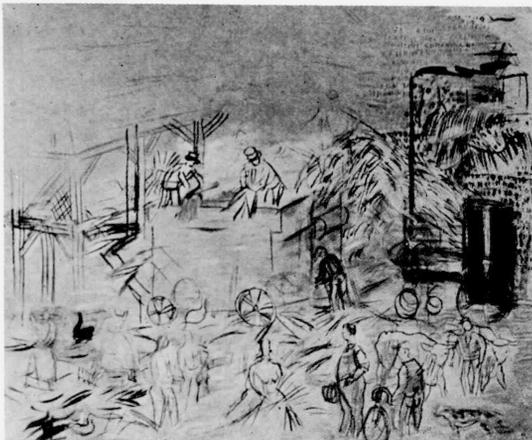
サント・アドレスの海岸



星空

そして実際、彼の最初の作品、ル・アーヴル附近の《サント・アドレスの海岸》などはブーダンやモネに非常に近い。これは光や大気に対する彼らと同じ関心であり、光のやわらかな輝きと、大気の銀いろのたたずまいを翻訳しようとする同じ努力、フォームを軽やかな霧が浮遊する大気のように一種のもやの中に包みこむ同じ方法であります。この印象主義と同じ途を通ることによって、彼に何ものかが残り、デュフィはフォーヴの画家たちのうち最も印象主義的な存在としてとどまるのです。一生涯のあいだ、彼はこの1948年の作品《星空》のように、限りない大空を愛しつづけます。一生彼はこの1933年の《ラングルのとり入れ》に見る

ような柔らかな真珠母色の光を持ちつづけます。最後に、一生のあいだ彼は、近代人の絶えることなく生成しつづけるスペクトルを描こうとします。ちょうど1945年の《麦うつ人》に見るように、変りゆき変動する、このような工業的な機械をともなって現代世界の中に起る風景をです。このようにして彼は、日常生活に無関心な今日の絵画の中で、特異な位置を占めるのです。彼は印象派やドガ、トゥールーズ・ロートレックの近代精神を継承するのです。しかし1902年の若いデュフィが、このように印象主義に近かったとしても、彼はまたその危険を知りそれを避けようとしたのです。このクロード・モネの《ヴェニスの眺め》を見てみましょう。ここでは雰囲気に対する関心がいちぢるしく強いので、モネは彼の描くすべてのものを、大気の不確定な性格の下に置いています。家々や教会はそれを包んでいる空気と同じように手で触れることのできぬものとなっています。すべては形も密度もたぬ雲でしかないのです。この欠点を認めつつ《サント・アドレスの海岸》



麦うつ人

を描いたデュフィは、人物や対象の構成につとめています。彼は棧橋のフォルムを神経質に強調し、非常な正確さとエスプリをもって、男女の姿を描くことに心を用いています。一言でいえば彼は印象主義の欠点を避け、それを完全なものにしようとしたのです。

彼は1905年、マチスの《豪奢、静寂、逸楽》によって示されるフォーヴィスムの教訓を理解するようになります。彼はこれについて次のようにしています。「この絵の前で、私は描くことの新しい存在理由のすべてを理解した。デッサンと色彩に翻訳されたこの想像力の奇蹟を眺めるとき、印象主義の写実はその魅力を失った。」

マチスのこの傑作によってフォーヴィスムの信者となったデュフィは、これ以後パリに定住し、この時らいフォーヴの画家となるのです。

フォーヴの画家とは何を意味するのでしょうか？これはまず色彩を愛する画家であり、それが彼に色彩を用いさせる機会を与えるという理由で、主題を選ぶ画家のことであり、生き生きと高まった色調のはじけるような調和で構成していく画家のことをいうのです。彼は《旗で飾られた町》を、何回も描いていて、このシリーズの最も美しい作品は展覧会でご覧になれますが、それは旗が彼に力強い音調のシンフォニーを実現することを可能にしてくれるからなのです。

しかしフォーヴィスムとはまた他のものでもあります。それは絵画の単純化であり、複雑な方法をすててすべてを二つの偉大な、単純な方法、すなわち色彩とアラベスク、線のたわむれによって表現しようとするることなのです。この《エスタックのカフェ》では、この二つのもの、この二つだけが、デュフィにとってすべてを表現するのに充分

だったのです。色彩は人物や対象に生氣を与え、それらを光と空間の中に位置させています。アラベスクはコンポジションを固め、そしてリズムを与えています。このリズムは喜びにあふれ、ダイナミックに、描かれた風景の性格と、この風景を前にしたデュフィの感動に対応しています。フォーヴィスムはこのようにして、いっそうよく、彼の描く事物の真実、そして彼の内部の真実を表わすことを可能にしたのです。

単純化、要約すること、暗示の方法を与えることによって、フォーヴィスムはデュフィにその素直さと完全さのうちに彼の感動を再現する可能性を与え、同時に観る者に彼の情緒を、その衝動的な噴出のうちに伝える可能性を与えたのです。このように彼の《トゥルーヴィルのポスター》において彼の暗示の芸術、総合の熟達はその頂点に達しています。彼の人物たちの輪郭がどのように描かれているか、とくに中央の人物の帽子が描かれている様子を見て下さい。黄色の円いタッチ、青黒い半円のアクセント、黄色の半円のタッチ、デュ



トゥルーヴィルのポスター

フィにとって帽子の形を表わすには、これで充分だったのです。この極端な節約というものが、すぐれた熟達のもよい証拠であることがお判りになると思います。

しかしフォーヴの絵でこのような熟練に達したデュフィは、それにあきたらなくなったのも早かったのです。彼の友達で1908年マルセイユに近いエスタックと一緒に旅行した同じル・アーヴル出身のブラックと同様、彼は色彩によって生気を与えられた、この素速い絵画を離れます。1906年のサロン・ドートンヌの回顧展を見て、セザンヌの影響を受けた彼は、フォルムを組立て、画面を構成しようとしています。これはまたブラックの野心でもあったのです。ここから二人の友達は同じ1908年の夏一緒に制作を行い、それらの作品は多くの類似点を示していますが、いま続けてお目にかかるブラックの《エスタックの家》とデュフィの《マルセイユの港》でお判りと思います。これは同じパレット——二人のフォーヴ時代のパレットとは全く違いますが——控え目で抑制されていてオークルの色調を好みます。これは執ようなデッサンであり、フォルムを翻訳するのが目的なのです。このフォルムは、それをいっそうよく確認するため、それを幾何学的なヴォリュームに転化させる、同じ単純化への意志なのです。デュフィは、ここではブラックと全く同様、キュビズムへの入口に立っているのです。しかしこの境界線を、デュフィは越えませんでした。一方ブラックは、御存知の通りピカソと共に、キュビズムを進めていったのです。何がデュフィをそうさせたのか？ この《黄色のテーブル》がその原因を明らかにしてくれるでしょう。最初に彼の曲線への好みがあります。この趣味はマチスや他のフォーヴの画家たち

と共通して持ったもので、それが彼として、幾何学的な、角ばった厳格な形体に背を向けさせたのです。次に彼の要約に対する好み、さらに彼の総合への傾向があげられます。これがキュビズムの画家たちが行った、フォルムの分析から、彼を遠ざけたのです。最後に彼の幻想的なものに対する趣味、衝動的な創意工夫、自然さ、自発性への好みがあり、これらがキュビズムの、重々しい、時間をかけた熟考と彼を別のものにしてしているのです。このようにしてデュフィは、キュビストにはならなかったわけですが、彼はいわばキュビズムの義勇兵ともいうべき存在で、自己の芸術を豊かに深めるため、セザンヌの教訓を利用したのでした。この芸術はじっさい1908年から1918年ごろにかけて、厳しい、そしていわば裸になった時期を経過します。この《静物》のように画面には形はわずかですが、しかしそれからのフォルムは堅固で力強いものです。

巨大なパレットは重々しく深みがあり、オークルとブルッシャン・ブルーが首位を占め、デュフィがゴシックのステンドグラスから借りてきた非常に特殊な黄色が調子をつけています。今お目にかけている《サント・アドレスの眺め》がその例です。

堂々たるアクセント、形体にステンドグラスの大きさを与えようとする意志。例えばこの《釣りをする人》です。デュフィの芸術は厳しき、モニュメンタルな性格、様式を得ますが、この《釣りをする人》に見えるように、彼の優雅さ、エスプリ、彼の精神的な幻想的性格をけって失ってはいないのです。

彼がその厳格ではりつめた様式にいつまでも留っていなかったのは不思議ではありません。マチス

と同じ時期に、彼は同じ理由で、くつろいだ、ほほえみに充ちた様式にかえります。これは戦後立ちかえった平和の幸福、勝利のよろこびであり、ふたたび生活をたのしもうとする欲望であります。デュフィはこのようにして1918年から1930年ごろまでよろこびの時期を通過し、一方で新しいインスピレーションを見出し、他方では新しい技法を確立していきます。このインスピレーションを、デュフィはこれまでめったに扱われたことのない主題に求め、一方この時期にいっそう一般的になってきた主題に求めたのです。第一のものは裸体と肖像ですが、その例がこのイギリス家族、ケスラ一家の馬に乗った肖像画です。第二の主題のうちには、現われては消えてしまう現代的なもの、全く一時的な流行、たとえばボート競漕や、またこの《ドーヴィル競馬場の調教場》のような風景があります。デュフィはこれらのすべて——自然が彼に与えるといっそう恒常的な、裸の人体から、現代のモードが彼の目に触れさせるといっそう消えやすいものまで、また人生が彼に与えるいっそうひそやかな、人間の顔から、人生が彼に示すいっそう外面的で空しいものまでのいっさいを楽しんだようです。

じつに多種多様な存在にみちたこの宇宙的な複雑さを、デュフィは彼が当時見出した発見から編み出されていった技法によって表現します。それは色彩とフォルムの独立性ということなのです。彼自身、彼がどのようにこれを経験したかを語っています。英仏海峡に面したオンフルールの堤防の上を散歩しながら、ある日彼の視線は、この堤防の上を走っていく小さな女の子の赤い洋服に惹きつけられたのです。彼はこの小さな女の子がもう駆け去っていなくなった地点に、その洋服の赤い

点を見続け、しかもそのシルエットは別の場所に見えているのを経験したのです。彼はそこで我々の網膜は輪郭よりも色彩によって、いっそう長く印象づけられるものだという結論を出したのです。色彩も輪郭もしたがって確定したものではないが、しかし独立したものであり、画家はそれらを不確定的にする権利をもっている。ちょうどデュフィがこの《サーカスの場面》で行ったように。

この線と色調の独立をデュフィは進んで彼の芸術に導入したわけですが、同時に彼はこれがしばしば、民芸や装飾芸術にも、また見られることに気がついたのです。版画もこれを行うことから、彼は版画に興味を示します。皆様は展覧会でこれらのイメージの素晴らしい例をごらんになることができます。装飾芸術、とくに布地もこの原理を行っていて、彼はその芸術活動の大きな部分をそれに費したのです。それは彼が毎日のパンを得るために行なわなければならないことでもあったのです。最初のうち、印象主義とフォーヴの時期に彼は大きな成功を博しました。しかし、彼の愛好者たちは、彼がセザンヌ風の様式に移った時、ついていくことができなくなったのです。注文もなく、彼は他の方法で生計を得なければならなかったのですが、彼は染織の中でそれを得ることができました。有名な仕立師ボワレのおかげで、彼は布地の数多くのモデル制作の注文を得たのです。リヨンのビヤンキーニも注文をくれたので、そんな風にして彼は生活していくことができたのです。しかし織物業のために働きながら、彼は古い布地とタピスリーを研究し、これらの芸術の中にも、デュサンと色彩が独立していたことに彼は気付いたのです。どうして同じことを絵画で行っては

いけないだろうか？ 例えばこの《ガラスの眺め》のように。

彼はまたこれらの装飾的な素晴しさが、二つの別な方法に原因していることに気付き、それによって彼の絵画を豊かにしようと没頭しました。第一は遠近法を用いないこと、そして奥行きを拒否して、人物や事物をスクリーンのような背景の中に配置することです。第二の方法は光の当て方の新しい概念です。彼の場合、光は、西欧絵画におけ

る伝統にみるように、画面の上方と、奥からはやってくる来ないのです。光は側面から水平にやって来ます。そしてそれが出来るだけ生き生きとするように、光は同時に画面の両側から来ることさえあります。外見よりずっと驚くべき大胆さで、デュフィはためらうことなく古い伝統的な光のシステムと手を切り、すべての作品から工夫された、最大限に色彩を生かすべき新しい彼のシステムを実行に移し、画面にいちぢるしい装飾的な特質を与



木かげの乗馬

えたのです。

しかし彼の場合驚くべきことは、これらの造形的な工夫が真実や詩というものを損わないばかりかまったく反対なのだということです。もう一度《木かげの乗馬》という名で知られている馬に乗ったイギリス人家族の肖像画を眺めてみましょう。輪郭線と色のタッチの独立性、また線が色彩の帯で縁どられているやり方が、作品に装飾的な性格を与え、人物の背後にあって視線をさえぎっている木の茂みに原因する、奥行きを阻止と一致しているのです。しかしデュッサンと色彩のこのような特殊な扱いは、もう一つの別の結果をもたらします。それは、それによって我々は木々の枝がそよ風によってゆすられ、そして光がこの動く網目を通して射し込み、光もまた動き出して、人物たちや馬の輪郭を変化させ、これが、それらを雰囲気の中にいっそうよく配置するのだという印象を与えるのです。この真実は、しかし少しも詩情を損うことなく、実は反対なのです。デュフィはこの乗馬に熱中するイギリスのブルジョワたちを、妖精的な存在に変えてしまい、われわれの物理的な宇宙の偶然性を除いてしまうのです。彼の場合、真実と詩と絵画はじつに幸福に共存しているので真実の要素は詩的に装飾的になり、装飾的要素は真実と詩になる。そして詩的な要素は真実と装飾的な特質に変化するのです。たとえばデュフィが構図の下の部分の前面に描き入れる蝶や蜜蜂は、それらがなくては餘りに空きすぎて何もない空間を填めるための装飾的な要素でしょうか？あるいは幻想や魅力に溢れた気ままな発想なのだろうか？それらは同時にこの両方であり、このようにしてデュフィはこの作品を彼の三つの領域の交叉点に位置させるのです。その三つとは真実、詩、

純粹絵画なのです。

幸福なそしてすばらしい特質が開くことによって、ついにデュフィはふたたび成功を勝ち得ます。しかしこの成功へのカムバックは、彼にとってはさらに自己を乗り越えて進んでゆく機会ではなかったのです。最後に彼は偉大な記念碑的なアンサンブルを実現します。1936年ごろ彼は三つの注文を受け、壁面の大きさからいっても今世紀のモニュメンタルな画家たちのうち最もすぐれた一人であることを示しました。これらの注文のうちの一つ、パリのシャイヨー宮の劇場のバーの装飾作品は、この展覧会でやがてごらんになることができます。もう一つはパリ美術館の装飾画で、その下絵は展覧会に見られますが、今お目にかけているのはこれらの下絵の一つです。

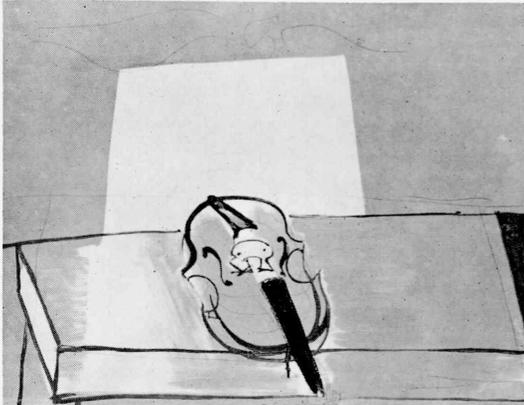
1937年のパリ万国博覧会の電気館の装飾画は、世界最大の絵画です。大きさは高さ10m 長さ60mを超えるもので、皆様は展覧会で下絵をご覧になれますが、今ここで五つの部分に切って次々とこの壁画をお見せしましょう。

デュフィの芸術にとって芸術の大画面の制作はどんな結果をもたらしたのでしょうか？最初にまず彼はいっそう大きく、柔軟さと権威をもって描くことを学んだことです。次にこの経験は彼に大きな面で描くことを教え、最後に統合への強い要求を与えたのです。例えば展覧会に見られる《サント・マクシームの松》のように、これらのすべての性格がこの当時描かれた作品に認められます。そしてそれは、これに続く最後の様式、1939年から1953年の彼の死去までの彼自身の様式の中にいっそう明瞭に現われています。

この様式はしばしば「音階的」と特質づけられますが、この名称は当時デュフィが、彼のそれぞれ

の作品を一つのドミナントな色調で統一する趣味をもっていたことから、正当なものと思われれます。例えば今映っている《バラ色のヴァイオリン》では一般にバラ色の調和が支配的でこの作品にも用いられている白と黒はたんにヴァールを与えるためだけのものです。このようにして作品は統一を獲得し、作品はたとえ小さくとも、作品にこの上ない大きさを与えるのです。

さらに平行して、デュフィはエスプリからリリズムへ、アイロニーから愛へ、わんぱくから幼児に移ってゆく。彼の芸術は長い間精神的だった。最も正しくそして愉快的なエスプリに充ちていた。今や彼は熱烈になり、一つの純粹な詩となるのです。長い間彼は人生と人間のスペクトルを楽しんできた。今や彼はこの見ものを、限りないやさしさを以て眺めるのです。いたづら、あざ笑い、彼の芸術はかつて意地悪でふざげ好きな腕口小僧の芸術だったのです。しかし今それは、すべての物の前で驚嘆する子供の芸術となりました。たとえそれらが最もありふれたものであり、最も慣れ親しんだものであっても、彼はそれらに、かくも純



バラ色のヴァイオリン

粋なまなざしを送るので、彼の芸術はそれらを再生させ讃めたたえ、すべてをその平和とよろこびにあずからせるのです。このようにデュフィが《パリのゲルマ街のアトリエ》を描いたとき——そこに彼は半世紀の間住んでいたわけですが、この見なれた、平凡で散文的な現実には詩に姿を変え、この詩は愛と静かきで充ち溢れます。「天才とは再び見出された幼年時代なのだ」といったのはボードレールでしたが、これは一世紀前に、ボナールとデュフィの芸術を予言しています。

しかしこのデュフィは苦しみの人でありました。1937年いらい、肉体を歪めるリウマチに侵された彼は、苛酷な肉体的苦痛を味わいました。さらに精神においても、病いが彼の両手を変形させた時、彼は制作することができなくなったのです。何という芸術の奇蹟！ このいたましい存在がよろこびの歌をひびかせ、それによって彼は彼の存在、その豊かな生涯を飾り、我々に三つの教訓を残しています。

最初は真の芸術家というものは、成功を求めることなく、先づ自分自身のために探求を行い、常に自分を新しくし、自己自身を超えるように努力することなのです。二番目の教訓は、若さというもの、眼の若々しさ、心の、そして手の若さというものは、ただ働くこと、努力と苦痛によってのみ獲られるのだということです。三番目には、偉大な芸術家とは何よりもまず創造者であること——彼の技法を創造し、彼の詩を創造する創造者であることです。じっさいデュフィの技法は、マチスやブラックに比べて、決して新しくなかったり、大胆でなかったりすることはなく、彼の詩も決して個性的でないということはないのです。これこそ今私が皆様の前に述べていきたいと思うことな

のです。

デュフィの芸術で最初に打たれるのは、彼の芸術の多様性とその熟練であります。彼は単に画家であるだけではありません。彼はまた版画家であり、タビスリー作家、陶器作家でもあるのです。皆様はこの展覧会でこれらの多種多様のテクニクにおける彼の活動ぶりをご覧になることができますが、そのうち最も成功しているものの一つが、陶器作家としての活動でしょう。彼はこの芸術で魅力的な傑作を生み出しましたが、その一例をお目にかけます。

デュフィがこれらのいろいろな種類のテクニクで制作したのは、それは彼が魂の職人、手で考える職人であり、よく仕上げられた美しい仕事を愛したからであります。この点から、彼の絵具の探求、油よりいっそう魅力的な味わいをもった、発見者の名前をとって「マロジュー」とよばれている媒剤を用いたこと以上に特徴的なことはないでしょう。これは絵具に肌目とねばり、透明さ、七宝のような特質を与えるもので、油ではこのよう

な効果は得られないのです。この《バッハ礼讃》が一例です。

職人であることを愛したデュフィは、彼が完璧な、師匠の技術を身につけるまでは満足しないのです。しかしこれは彼が芸達者を喜ぶからでなく、むしろ反対なのです。彼は手わざいに心を許すことなく、デッサンをする時、彼はしばしば左手を使うほどでした。というのは右手ではあまりに容易に描いてしまうからなのです。つまり、先づ最初彼は彼の技法を身につけようとするのですが、それに支配されてしまわないようにすることなのです。次に彼はその技巧を、投げやりな、さらには不器用な外見の下にかくすのです。

例えばこの《ドーヴィルの調教場》を見てみましょう。ここで彼は我々に美しい夏の一日、陽に照らされた競馬場の印象を与えようとしています。で彼は、この印象を我々に与えるのに適した、赤と青の交響楽を想像したわけです。従って画面の中央にはライトモチーフの赤があり、左右には中央の和音に応じて漸次弱まっていく「デクレッシ



ドーヴィルの調教場

ェンド」があります。左側では「デクレッシェンド」は色があせるようになり、見る者には赤からバラ色に移ります。右側では「デクレッシェンド」は暗くなっていき、我々には赤は栗色になっていくのです。上部には巾広い青の帯が拡がり、この青さは木々の緑をも青くしてしまいます。彼は構図の下部を青の小さな音符の一連によってリズムを与えますが、この青は上部の青に応え、それを釣合わせるためなのです。これが、アンドレ・ロートが見事に名付けた「造形韻」であり、ちょうど詩で韻をふむように、もっぱら画面の調和を創り出すためのものです。このようにして皆様はこの駆け足の分析によって、この画面はバッハのフーガのように計算され、偶然のまま放置されているものは何一つないことがお判りになるでしょう。しかしこの探求をデュフィはかくしてしまうのです。コケットを交えて、彼はこの探求を投げやりな外見、さらに不器用な外見の裏にかくしてしまうのです。このように考え抜かれた絵画を、デュフィは我々に、彼が即興で作ったと信じさせたいと願い、彼にとっては同時に下絵の動きと生命を保ち、またその慎みによって、我々の眼に彼の技巧を示すことによって、我々を疲れさせることがないようにと願うのです。この場合、幾月も幾月も寓話の仕事を続けながら、しかも我々にはそれらがペンの先からやすやすと生まれ出たと信じたいと願っていたラフォンテーヌの野心を、どうして思い出さないことがあろうか。

職人的なメティエ、投げやりな外面の下に秘められた高度なメティエであるデュフィのメティエは、結局発明されたメティエ、想像力から生まれた技巧であり、現代美術の最大の巨匠たちのそれにも匹敵すべき新しい技巧なのです。私はすでに彼の

基本的な制作のいくつかの独創性について述べました。線と色彩の独立性、多くの光源から照らされる、斜めや水平の照明法などがそれです。私は皆様の注意をこの芸術のさらに別な、新しい大胆な二つの性格、デッサンの描き方と色彩の扱い方に向けたいと思います。

デュフィのデッサンには、インクやペンのものもあれば、鉛筆や木炭のものもあります。彼が硬い正確な、そして線を引く道具であるペンによるデッサンに天分があるということは、従って彼は線によるデッサンをすることです。それはまた線だけで、影を用いることなしにそのフォルムをととのえ、肉付けし、それらを空間と光の中に配置するということになります。そうするために、彼は線をほんの少し太くしたり細くしたり、ほんの少し黒くしたり薄くしたり、ほんの少し力を入れたり、その反対に軽くしたりするだけで充分なのです。しかし外的な世界の事物を確定するこのデッサンは、またデュフィの内面の世界を示すものでもあるのです。それによって我々は、デュフィがこのスペクタクルを前にして何を感じたか、こん



デッサン

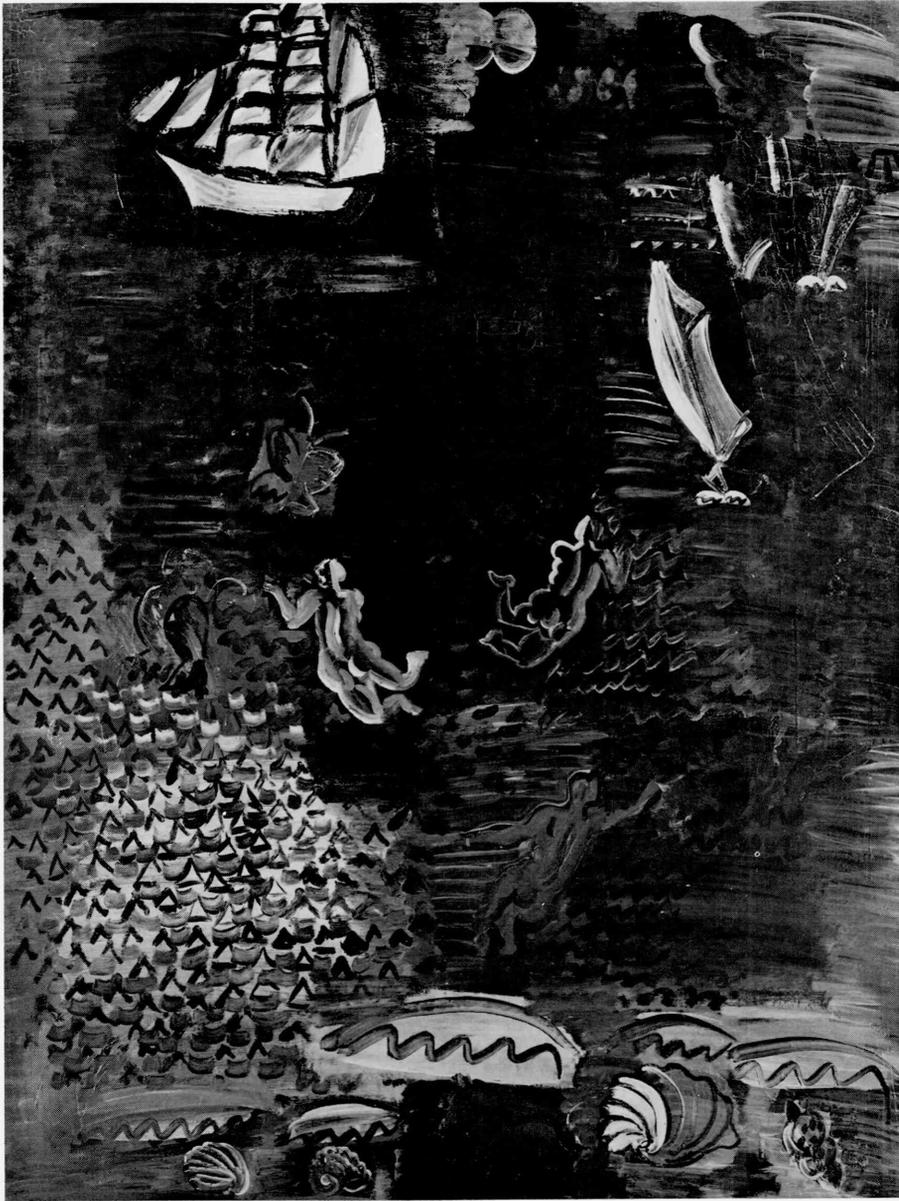
な風景をどう考えたか、この顔の前ではどんな感じがしたかを知ることができるのです。即ちデッサンは文字（Ecriture）であり、どんな場合でも筆者の情緒に応じ、それを確実に翻訳してくれる最も従順な文字なのです。デュフィのデッサンの場合はその筆相学（Graphologie）が可能なほどで、彼はじつによくこの要素に従っているのです。彼は内的な生活の最も柔軟なそして忠実な召使いとすることができたのです。彼にとって、デッサンとはたんに宇宙をとらえる一つの手段であるばかりでなく、自我と非我——我以外のものが相会する彼自身をとらえる手段でもあったのです。西欧の芸術家のうち彼以外の誰も、書（Calligraphie）という面からこのように極東に近づいた作家はいなかったでしょう。

色彩についてはこれもまたデュフィの独創的な発明ですが、単なる思い付きではありません。外的な世界の対象を、それらに固有な色調で表現することから遠く離れて、デュフィはそれらを想像の色彩で表わすのですが、それらの色はじっさいの色よりずっとゆたかな変化をもち、忠実なそのままの再現よりずっとよく表現されています。例えばこの、パリ国立近代美術館の《海と浴女と貝》をごらん下さい。皆様はたぶん最初にデュフィが海を黒く描いたことでびっくりされると思います。しかし皆様が、偉大な色彩画家の素晴らしい技巧によって、デュフィがどの点で、この黒の彩色を行ったか、また彩るといふより輝きを与えたくに気付かれた時、皆様は太陽の光の下の海の眼のくらむばかりの輝きを表現する最上の方法は、黒で描くことだとお判りになることでしょう。この黒の色は決して単なる気まぐれではなく、写し出された景色の性格を表わす最上の可能性をもった色

であり、光にみちみちた海のめくるめくばかりの輝きなのです。このようにして皆様はデュフィの発明の正しさを感じとられたことと思います。デッサンであれ色彩であれ、彼は常に最上の、そして同時に最も新しい解決を見出すのです。

ラウル・デュフィの芸術を常に決定するもの、それはそのメティエの創造における完全な幸福なのです。この幸福は彼にとってその芸術の目的と同じく必要だったのです。その目的とは幸福を語ることなのです。メティエの幸福をもつということは、彼の絵画がその使命である幸福を語ること、いやむしろ敢て幸福を語るといふ、使命が完全に果されれば果されるほど必要だったのです。というのには敢て行うためには多くの勇気が必要だからです。悲劇的な芸術を行い、不安や苦悩、そして絶望を扱うことはじつにやさしいし、いっそう魅力的でもある。美をうたい、楽しみをいわい、よろこびを高めたデュフィは、しかし勇気があったのです！「眼とはみにくいものを消すために作られている」と彼はいっています。このようにして彼の《ベルビニャンのアトリエ》で窓が美しくないのを見てとった彼は、それを透明に描き、見た眼に美しい赤い屋根の家が見えるようにしたのでした。彼は彼の描くすべてを美化しましたが、彼の感じとる生きるよろこびを完全に表わすことはできませんでした。彼は嘆じてこういうことでしょう。「私はずいぶんやったんだ。だが私の内にあるよろこびの半分も貴方に上げることができない」と。

生きるということはこんなにも倅せであり、世界の美しさ、存在することの素晴らしさに心から満足している彼は、自分の経験を我々に伝えるため、その絵画に香り高いヘドニズムを用いなければな



海と浴女と貝



アンフィトリテ

らなかった。例えば、もし彼がパンテイズムを拒むとすれば、それはこの自然を十分に味わうために、彼はそれを自然の中に組み入れるべきではなかったからなのです。もし私が《アンフィトリテ》の背景になっている素晴らしい海に没入してしまったら、もし私がそれに融合してしまったら、どうして私はその海の青きの美しさを味わうことができるだろう？ 同じ理由でデュフィの芸術はいささかも官能的ではないのです。女性の肉体の美しさを味わうためには、精神も知性も、単なる官能に身を委せてはいけません。デュフィの場合は反対に、知性と精神は、官能を洗練し、澄明にし、いっそう強化された、透明で貴重なものに変えてしまい、一言でいえば官能を、よりいっそうよく味わわせるようにしむけるのです。ここでデュフィは、すべての知性の働きの代価をはらって得られる、消えることない感動を見出す、あのブルーストに近づいてゆきます。デュフィでしばしばお目にかかるアイロニーも、心が自分自身のたんなるデュープでしかないことのないように、そして結局、心によりよくよろこびを味わえることができるための、一つの手段に過ぎません。人は愛しているという意識なしには真実に愛することはできない。明快さというもの、愛が真実でありそして全的に愛であるための条件なのです。デュフィはこれを知っていた。彼は彼のすべての作品の中に大小を問わず、知性のための余地を残すことに心を砕いたのでした。この方法によって彼の作品がいっそう熱烈になり、愛がいっそう真実になるために。しかしこのようにすることによって、一挙に、知性と幸福の根源を守ることによって、デュフィは特別にフランス的な伝統に仲間入りするのである。そしてこの伝統はまた、この話の

最初に申し上げ、そして今ここに再び見出した、デュフィのとくにフランス的な性格に逢うわけですから、我々の画家のこのような性格を認めること以外に、どんな結論があるのでしょうか？ たぶん現代フランス画家のうち、彼より偉大な画家を見出すことはできません。しかしボナール一人を除けば、彼よりフランス的な画家は一人もいないのです。

(本稿は、デュフィ回顧展を記念して1967年11月4日に国立西洋美術館で行われた講演を再録したものである。)