

喜多崎 親

I

1999年に国立西洋美術館で開催された『オルセー美術館展——19世紀の夢と現実』に、オディロン・ルドンの手になる油彩画《ロベール・ド・ドムシー男爵夫人の肖像》(fig.1)が出品されていた^[1]。ロベール・ド・ドムシー男爵は、1893年以来ルドンの作品の熱心な蒐集家であり、この夫人の肖像画も1994年にオルセー美術館の所蔵となるまで、その子孫に伝えられていたものである^[2]。画面左下隅の年記から制作年は1900年と判るが、そのころルドンは特にド・ドムシー家と深いつながりを持っていた。男爵は、ブルゴーニュ地方ヨンス県のセルミゼルに建てた城の図書室のために、1896年、「二人の人物を伴った復讐の天使」を描いたパネルの制作をルドンに依頼し、その完成後は「夢想の花と想像の動物」で食堂を覆うための複数のパネルへと装飾計画を拡大するに至る^[3]。その結果ルドンは1900年から翌年にかけて15点からなる一連の装飾パネルと暖炉の上に飾るパステル画等を制作することになったのである^[4]。そのような状況の中で、1900年の2月の始め、ルドンはやはりド・ドムシーの所有地であったノルマンディー地方のゴンメルヴィルに招待されている。そこからルドンが妻に宛てた未刊行の手紙の中には「肖像画はうまく進んでいます」と書かれているところから、恐らくこの時に男爵夫人の肖像画が描かれたのだと考えられている^[5]。



fig.1
ルドン《ロベール・ド・ドムシー男爵夫人の肖像》
1900年、パリ、オルセー美術館
(photo: RMN-H. LEWANDOWSKI)



fig. 2
 ルドン《ド・ドムシー城食堂装飾パネル》
 1900-01年、パリ、オルセー美術館

カンヴァスは74.3×68.5cmと正方形に近い縦長で、夫人は構図の右側に寄って椅子に坐り、ほぼ真横といってもいいくらいの向きで画面の中央の方を向いている。夫人が身に纏うヴェロアの質感も明らかな衣装は、黒にも見紛う深い紫で、構図の半分以上を占める明るい背景と対比をなして、画面を引き締めている。背景は、左下に植物らしきものが描かれている以外は、特に具体的なモチーフの認められない、光の散乱する空間になっている。画面の下辺には3cmほどの幅の帯状の部分があり、夫人の坐る椅子の手前に位置していることから机の端とも思われるが、上辺を藤色で縁取り中は多くの色班をちりばめたような色彩と質感は、それが机であると断定するのをためらわせる。

1996年に開催されたオルセー美術館の新収蔵作品展のカタログ『印象主義からアール・ヌーヴォーまで』で、マリー=ピエール・サレは、この作品の背景はド・ドムシー家の食堂の装飾パネルを思い起こさせるとしており⁶⁾、今回の『オルセー美術館展』のカタログの作品解説でもそれは踏襲されている。ド・ドムシー家の装飾パネル15点は、肖像画に先駆けて既に1988年にオルセー美術館の所蔵となっており、現在大部分が美術館二階北側に展示されている (fig. 2)。2点に人物が描かれた以外殆どが植物をモチーフとしたそれらのパネルは、ルドンの装飾パネルの最初の作例であり、ちょうどルドンが初期の木炭素描や石版画を中心とする「黒の時代」からパステルを中心とする「色彩の時代」へと移行しつつある時期に位置するためか抑制された色彩に特色があり、それ自体大変興味深い作品となっている。そこには、確かに曖昧な空間や植物的なモチーフが認められ、その点ではド・ドムシー夫人の肖像画の背景を「思い起こさせ」ないことはない。しかし、前述のようにこの肖像画が描かれたとき、まだパネルは完成していたとは思われず、また肖像画の制



fig.3
 ルドン《ロベール・ド・ドムシー男爵夫人》
 1902年、ロンドン、アルテミス・グループ

作されたゴンメルヴィルにわざわざ装飾パネルが運ばれた筈もない。更に具体的に壁面パネルと肖像画の背景とを比較すれば明確のように、それらは色彩が大きく異なっているばかりか、モチーフにも直接のつながりは認められない。仮に夫人が食堂の装飾パネルの前にいるという設定だとしても、そうとは断定できないような変形が施されているとしか思われない。

更に他にもそのことを裏付けるような作品が存在する。それは、やはりルドンの手になるパステルによるド・ドムシー男爵夫人の肖像画 (fig.3、ロンドン、アルテミス・グループ) である。この作品は、油彩による肖像画より一回り小さく、1903年のデュラン＝リュエル画廊に於けるルドンの展覧会には《油彩による肖像画のためのエスキース》として出品され、シカゴのアート・インスティテュートに所蔵されるメリオの文書にもそのように記されているとのことだが^[7]、前記のサレの解説は、当のメリオ文書に制作年が1902年と記されていること、油彩よりもモデルに近接して胸像になっていること、着彩されていること、油彩とは異なった花のモチーフがあることから、油彩に基づくヴァージョンではないかと推測している^[8]。サレの見解には頷けるところもあるが、パステル作品のほうでは夫人の顔が単色のまま残されており、たとえヴァージョンだとしても、その制作理由も定かではないことから、習作である可能性も否定することは難しい。しかし、いずれにしてもこのパステル作品は、油彩作品との間に縦横の比率や夫人の位置と向きなどの構図上の強い共通点が認められるにも拘わらず、背景が油彩画とは大きく様相を変えており、その色彩や花のようなモチーフは、それをド・ドムシー家の装飾パネルとは一層異なるものになっているのである。油彩作品とパステル作品の両者の背景が持つこうした差異は、夫人のポーズが同じだけに、彼女のいる空間を現実の空間として具体的に比定

することを不可能にしていると言っていだろう。

II

ルドンがその生涯に多くの装飾画を手掛けたことは、木炭やパステルを中心とする小型の画面や、一般に彼の作品の特徴と考えられている神秘性からは、少々意外に思われるかも知れない。しかし、彼はこのド・ドムシー家の食堂を嚆矢として、1902年に完成するショーソン夫人邸の音楽室や、1911年のフォンフロワド修道院図書室といった3つの大きな壁面装飾のみならず、数々のパネルや調度類をも制作しているのである^[9]。

世紀末に於ける室内装飾画隆盛の問題は、タブローとしての歴史画の衰退や、ブルジョワジーを中心とした生活感覚による嗜好の変化、更には新しい形態の追求などが複雑に絡み合っており、とうていこの小論の中で扱われる問題ではない^[10]。しかしその結果、例えばナビ派の画家達が積極的に取り組んだブルジョワジーの室内装飾を目的とした作品群が、非西欧的な伝統に立った平面的な賦彩や抽象化された形象の点でも、衝立や屏風といった作品の外観の点でも、日本の作品を強く意識したものとなっていることは述べておかななくてはならない^[11]。そしてそれは、ルドンの場合も例外ではなかった。

19世紀後半のフランスに於ける日本美術の流行が、珍奇な異国趣味から造形的な革新に到る広範な振幅を持ちながらジャポニスムという大きなうねりを形成し、台頭しつつあった装飾工芸の分野を始め、保守革新を問わずハイ・アートの分野に於いても大きな影響を及ぼしたことは、改めて言うまでもあるまい。特に印象主義の画家の中には、自ら浮世絵などの熱心な蒐集を行い、その構図やモチーフを新しい都市生活の描写に積極的に利用したクロード・モネやエドガー・ドガのような画家がいたことも常識の範疇に入る。ルドンは、モネと同じ1840年生まれであり、世代的には印象主義と重なるが、彼らほど浮世絵版画などの影響が云々されることはなく、日本美術と19世紀後半の西洋絵画の類似を網羅的に扱ったヴィッヒマンの大著に於いてさえ、幾分強引に幻想的な石版画のイメージが北斎などの妖怪画と対比されるに留まっている^[12]。しかし、ルドンの手掛けた装飾的作品には、明らかに浮世絵ではない日本美術との関係が認められているものもある。それは屏風であった。ルドンは1900年代の初頭に、《オリヴィエ・サンセルの屏風》(fig.4、岐阜県美術館)や《赤の屏風》(オッテルロー、クレラー=ミュラー美術館)など、日本の屏風を強く意識した作品を制作しているのだが、そこでは屏風という形式に留まらず、抽象的な空間、たらし込みを思わせる技法など、その描き方に於いても日本絵画、なかんづく琳派の作品を想起させる要素が少なくない。ジャポニスム研究の中でも、琳派や狩野派などの影響は、工芸や浮世絵版画の影響に比べてその数も少なく指摘されることも減多にないが、例えばナビ派の代表的な画家で「日本的ナビ」とまで呼ばれたピエール・ボナールが1906年に制作した《兎のいる屏風》(fig.5、サン=ジェルマン=アン=レ、プリウレ美術館)は、その形式もさることながら、銀地の使用と漆の模倣、さらには墨絵を思わせる素描性の強い形態把握によって、琳派の作品を想起させずにはおかな

い^[13]。ルドンはポール・ゴーガンを通じて、ナビ派の画家たちとは交流もあり、1891年にゴーガンがタヒチに発ったあとには、年齢からいってもナビ派の画家達に対して指導的な役割も果たしたようだが^[14]、その時期はルドンにとって所謂「黒」の時代から「色彩」の時代への移行期であり、模索の中でナビ派の日本美術愛好に触発されることがあっても不思議ではなかった。



fig.4

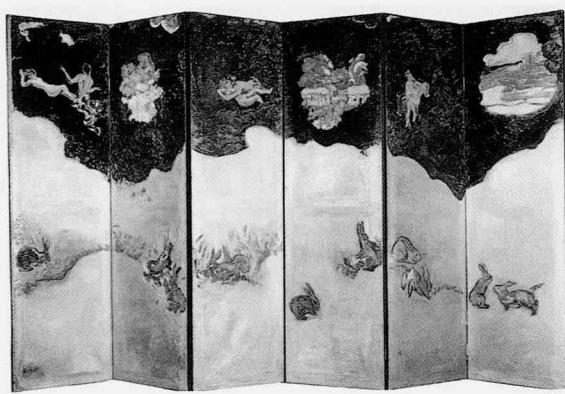


fig.5

ド・ドムシー家の装飾パネルは、勿論ナビ派的な作品とはいえないものの、やはり日本美術を強く意識したものであったことが、アダムソンによって指摘されている^[15]。ルドンの装飾画と日本美術との関係を論じたその論文では、まず日本の琳派や狩野派の四季草花図で、金地背景が西欧の再現的空間とは異なる幻想的な空間を形成し、そこに描かれるモチーフが浮遊しているように見えることに着目して、その特色が「自然形態の詩的演出と結びつけられた、空間の非理性的描写」であると断定される。また具体的な奥行きを作らず、植物モチーフが画面の端で断ち切られたり、枝や花が空間に散乱するド・ドムシー家の装飾パネルは、「非理性的な空間に於ける空想の風景という日本的着想」を示すものであり、特に大きなパネル3枚の「空間の金地的処理 (golden-surface treatment)」は、16世紀の狩野派に基づくものだということになる。更にアダムソンは、狩野派の金碧障屏画の目的は「何よりも將軍家の城館の暗闇に光を反映させること」であったとして、それをド・ドムシー男爵が画家に宛てた手紙の中で「この部屋の中では、全体を明るくするためにも、タペストリーのためにも、もっぱら主調となる色彩は、赤と黄で、決して青ではありません」と希望していることに結びつけている^[16]。

fig.4
ルドン〈オリヴァエ・サンセールの屏風〉
1903年、岐阜県美術館

fig.5
ボナール〈兎のいる屏風〉
1906年、
サン＝ジェルマン＝アン＝レ、プリウレ美術館

アダムソンの論文は、特にルドンが目にするのできたイメージ・ソースを具体的に指摘するものではなく、また狩野派の金碧障屏画がどこまで屋内に光を導入する効果を持ったのか^[17]、またルドン自身がその装飾画に於いて1度も金地そのものは用いたことはなかったことをどう考えるかなど、問題も少ないが、日本絵画の金地が持つ空間の非再現的效果に着目し、ルドンの装飾画が持つ空間の特色と結びつけたところが評価される。

ド・ドムシー家の装飾パネル群に於いて、ルドンが金の効果を意識していたことは否定できない。黄色を主調とするパネルには、地としてではないが、恐らく枝葉なのだろう、明るい黄色い不定形の固まりが金雲のように散らされている。だが光に対する興味は、寧ろ白っぽい背景を持つパネルに認められる。そこでは丸みを帯びた不定形の白に近い灰色の筆触が微妙にトーンを変えて重ねられ、銀地を思わせる決して派手ではないが陰影に富んだ光の

空間が作り出されている。これらにアダムソンのように、日本の琳派や狩野派の金碧障屏画がヒントを与えた可能性は確かにあるだろう。だが、重要なことは、それでもルドンがそこで用いたのは、平坦な金地銀地による光の表現ではなかったということなのではないだろうか。

ルドンがその装飾画に於いて金地銀地を用いなかった理由は明らかではない。しかし、19世紀フランス美術に於ける金地を巡る文脈からいくらかそれを推測することは可能である。西欧でも中世のキリスト教美術に於いて用いられていた金地背景は、16世紀以降は殆ど見られなくなっていたが、19世紀半ばの宗教芸術振興運動の中で、神聖なモードとして聖堂装飾の中で復活した^[18]。そこではそれは何よりも、中世以来の聖なる空間であった。第三共和制期に於いてもそれが基本的には変わらなかったことは、例えばパンテオン(聖ジュスヴィエーヴ聖堂)のフリーズ装飾に明らかである。しかしその一方で、世紀後半になると、ウィリアム・ブグローのバルトロニー邸(1854年、クリーヴランド美術館)、ラファエル・コランのベルフォール市立劇場装飾画(1880年、ベルフォール美術・歴史博物館)、リュック=オリヴィエ・メルソンのパリ市庁舎宴会階段室(1898-1920年)等、異教的主題や世俗的主題を持つ個人の邸宅や公共建築の装飾画にも金地が用いられ始める。従って、ルドンがド・ドムシー邸装飾に金地を導入したとしても、時代的には全く不自然ではなかった筈なのである。しかし、ルドンは劇場装飾の金地使用に対して批判的であり^[19]、自らの装飾画に於いてもそれを使うことはなかった。

ところが、そのころルドンが制作した作品の中で金地が使われているものもあるのである。それは、奇しくもド・ドムシー男爵が所蔵していた《閉じられた目》のヴァージョンの1点(fig.6、個人蔵)である。ルドンは、1890年頃に数点の《閉じられた目》と題する作品を制作している。それらはいずれも目を閉じて瞑想する首を描いたもので、ルドンの妻カミーユの面影とミケランジェロの《瀕死の奴隷》(ルーヴル美術館)の反映が認められるこのイメージには、ルドン個人の複雑な思いも読みとられているが^[20]、それが何よりもある種の聖なる存在であることは、初期のヴァージョンと見なされているものの中に、円光を伴っているもの(fig.7、個人蔵)があることや、同様の瞑想のイメージがルドンの描くキリストや聖母にも用いられていくことから明白であると思われる^[21]、このことから、ルドンにとって金地はまだ、宗教的な聖なる空間として意識されていたのではないかと推測されるのである。恐らくルドンにとって、それは個人の邸宅

fig. 6
ルドン《閉じられた目》
1890年頃、個人蔵



fig.6

fig. 7
ルドン《閉じられた目》
1889年、個人蔵



fig.7

の装飾として用いるには宗教的に過ぎたのだろう。また、前述のブグローらの世俗的主題を持つ金地の装飾画が、例えばルドンの求めている抽象的な空間効果とは異なり、もっぱら平面的な装飾的背景としてのみの機能しか与えられていないことも注目すべきであろう。ルドンの装飾画に日本の金地が与えたヒントが、アダムソンの言う通りモチーフを浮遊させる抽象的な空間としての機能と光の効果との導入であったとすれば、それは必ずしも金である必要はなかったということになる。結果としてルドンはド・ドムシー家の装飾に、金や銀そのものは用いなかったのではないだろうか。そしてそれは同時に、金や銀とは異なる色彩で、光に満ちた抽象的な空間を表現しなければならないということでもあった。

III

さて、2点の《ロベール・ド・ドムシー男爵夫人の肖像》に話を戻せば、その背景が夫人の肖像を取り巻く曖昧な空間を、光の効果で形成していることは明かだろう。油彩画の方では、全体は靄のようなものとなり、夫人の頭部の背後と画面左下の部分が暖色系で、その間に画面左上から夫人の肩に向けてちょうど雲の切れ目のような水色を基調とした部分が見える。画面の左下の部分は、白や黄色の小さなタッチが放射状に重なって広がっている。水色を基調とする部分と暖色系の部分は、一見すると空と雲のようだが、実際にはこの放射状の広がり効果ゆえにそこに白く光を発する空間が開けているように見える。さらに左下隅には、黄色を基調とした草花のようなモチーフが、空間に浮かぶかのように描かれている。

一方パステル画の方は、全体に水色、藤色、緑色といった寒色系で纏められ、夫人の頭部の後ろには芙蓉のような藤色の花々が、画面の左側には、白や藤色、緑、黄を基調とした菊のような花々が配され、画面左下には強い青と緑の固まりがあり、そこから小さな花が固まった大型の薊のような花が出ている。夫人の顔の前、ちょうど画面の中央部は、具体的なモチーフはなく、小さなタッチが重ねられ、油彩画同様光の広がりのような効果を上げている。この光の広がり、画面左では同系統の色の花とその境界を曖昧にしておき、この光の中から花が生じているようにも見える。

ここには、既に確認したド・ドムシー家の装飾パネルとはモチーフや色彩は異なるものの、造形的には同じ方向性が認められる。そして、現実とも非現実ともつかない空間の出現に重要な役割を果たしているのは光の効果であり、三次元的奥行を不確定なものとし、形態と質感を不明瞭なものとしてイメージを融合し幻想性を誘発するその効果に、油彩やパステルのタッチが、深く関わっていることが見て取れる。

こうした光の効果と、タッチの残存、多色の併存、そしてそれらの結果としての質感の喪失と遠近感の変化に、印象主義の筆触分割との類似を見出すことはたやすい。ルドンといえば、内面性の重視と「穹隆の少し低い印象主義の建物」^[22]といった発言とが常に結びつけられて語られ、また彼を含むいわゆる象徴主義絵画が通史の中では印象主義絵画に対立するものとして位置づけられるために、これは少々奇妙に思えるかもしれない。だが、問題は実際

にはそう単純ではない。

確かにゴーガンに代表されるポン＝タヴェン派からナビ派に至る象徴主義のひとつの流れは、クロワヅニスムという形で何よりも造形的に印象主義の筆触分割に対立する。しかし、象徴主義はそもそも様式的に一元化されず、一律に形態的特色によって把握することが不可能な潮流であった。1970年代に象徴主義の再評価が始まったとき、それは何よりもレアリズムから印象主義を経て今世紀の抽象に至るというモダニズム的な発展史観へのアンチテーゼとしての役割を与えられていた。従ってそこでは、近代美術がそぎ落としてきた筈の「主題」が、象徴主義に於いては新たな形で追求されているということに重点が置かれたのである^[23]。結果として象徴主義の名の下に、19世紀後半の、主題を重視するあらゆる傾向が集められたといっても過言ではない^[24]。

しかし、モダニズム的な発展史観そのものが一つのパラダイムにすぎなかったことが認められるに従い、別の視点からのアプローチが可能になった。即ち、印象主義と象徴主義に寧ろ共通点があることが指摘され始めたのである。例えば、ゴールドウォーターは遺著『象徴主義』の冒頭に於いてモネの《ポプラ並木》を取り上げてその主観性を指摘し^[25]、シフは「印象主義の終焉」と題する論文の中でやはり批評言語の分析を通して印象主義と象徴主義の間に対象の主観的な操作による効果の類似を指摘した^[26]。しかしながら、ゴールドウォーターの場合には未完の遺稿ということもあってかこの問題は深められておらず、またシフの場合は、象徴主義としてゴーガンを中心とする総合主義を想定しているため、技法は対立関係に置かれるに留まっている。

ルドンが油彩画やパステルで華やかな色彩を用い始めた1890年代はまた、モネが《ルーアン大聖堂》に代表される「連作」を次々に発表していった時期でもあった。モネの連作は刻々と移り変わる光の効果を捉えるために、そのいわば瞬間瞬間の印象を画面に描き留めようとして、極めて主観的な操作を行っているのであり、実体から遊離したこの光の印象が、いかに現実到我々が体験する視覚的イメージとはかけ離れたものであるかは、改めて問うてみるまでもない。自らが光と色彩とに目覚める過程で、ルドンがこうした印象主義的操作の生み出す主観性、更にいえば現実的イメージから乖離した幻想的效果に興味をもったとしても不思議ではないだろう。

しかもそもそもモネにしてからが、その描き方によって早くから「絵画的」ではなく「装飾的」と批判されていたことや、最終的に彼が壁面装飾としての睡蓮の池に取り組んだことなど、世紀転換期の装飾の問題と複雑に関係しているのみならず、その主観性ゆえに非現実的と評されてもいたのである。ルヴァインは、その作品が例えば同時代の批評家ギュスターヴ・ジェフロワによって「彼はものの現実を描こうと望んだのではなく、彼自身と対象とのあいだにある光を留めようと望んだのである……」と評されたことに着目し、モネの画面が対象の実体とは別の幻想的な表層を作り出し、連作は共通する形態としての実体を比較させることで、よりその表層の差異を際立たせる効果を発揮すると見なされていたことを的確に指摘している^[27]。また、ハーバートも、《ルーアン大聖堂》連作の批評に関する論考で、「装飾的」という当時の評価の中に光と色彩による「夢想」や「神秘性」の喚起が含まれていたことを指摘している^[28]。

対象の実体からいわば浮遊する表層としての光の効果は、画家の主観的な解釈により自ずと幻想的な効果をもたらさずにはおかない。ルドンの肖像画の背景もまた、そのようなものではないのだろうか^[29]。

ルドン自身、その「黒の時代」から、光の表現に対して強い関心を抱いていた。それはまず闇の中の奇妙な生き物を照らし出す光であったが、ついで窓のような枠のモチーフの彼方からやってくる光となる。やがて、その枠の中に横顔や花々が現れ、こちら側とは異なる向こう側は光に溢れるようになり、そこに色彩の世界が広がっていく^[30]。画面の中に、窓や枠や仕切が盛んに登場し、空間を分割し、その向こうを異界化する装置として機能する^[31]。1890年代から次第に顕著になる色彩への興味が、パステルというもともと即興性と明るい発色とは優れているが、混色や再現性には向かない素材によって次々と実現されていったのも偶然とは思われない。そこでルドンが模索したのは、実体そのものの再現ではなく、その上に漂う光であった。しかし彼が印象主義と異なっていたのは、その光に自然の姿を見るのではなく、神秘的なものの発現の力を付与しようとしたところであろう。ルドンは、モノクロームのゴシックの聖堂内に多彩色のステンドグラスが浮かび上がる作品を数点残しており、単色ないしはそれに近い色彩の尖頭アーチの枠の中に華やかな色彩を持った花や女性が現れる作品も描いていることから^[32]、窓の向こうの多彩なイメージの根底には、聖なる光の空間という意味が残っていたとも思われる。

二つのド・ドムシー男爵夫人の肖像の背景に現れ、放射状に広がっていく霧のような光は、そこに何らかの光源があるようにすら感じられる。それは背景の壁に当たる光ではなく、中空から神秘的な何かが発生してくるように見える。そこに感じられるのは、金地という平坦で無機的な面がもたらす普遍性や安定感ではなく、印象主義的な筆触と明るい色彩によって生み出される、変化や拡散に他ならない。それは飽くまで現実のものから乖離し、ある種の聖性を帯びていてもいいが、決して金地のような永遠の聖空間ではない。

この2点の肖像画に於いて、ルドンが背景の光の効果を重視し、それを意識して強調していたことは、何よりもその構図に明確に現れている。プロフィールに近いこの肖像は、ルネサンス期の横顔の婦人像との類似が指摘されているが^[33]、顔の向きの問題はさておき、構図に於いてはルネサンス期の肖像が縦長の画面中央に位置するのに対して、この2点の肖像画では、夫人がほぼ正方形の画面の右3分の1ほどに偏って、むしろ背景を大きく見せているのは、画家の背景＝空間への意識の強さを物語るものだろう。光に満ちた背景は、この肖像画にとって単なる設定を越えた、幻想的空間の発生装置なのである。

IV

世紀末の画家達にとって、人物と背景の関係は大きなテーマであった。例えば、エドモン・アマン＝ジャンの1891年頃の作品《ある夫人の肖像》(fig.8、クリーヴランド美術館)では、籐の椅子に腰掛けた女性の半身像が描かれているが、構図は左側を大きく空け、背景にはカンヴァスが立てかけられ壁には女性の顔を描いた小品が掛けられている。現実の室内の様子に見えるこの背

景は、しかしそれ以上にまずカンヴァスが絵画と肖像の主との間の関係を決定性なしに暗示し、女性の顔を描いた壁の小品は、「優雅でそつけない、だが憂いに満ちた」ポッティチェリ風の人物の性格をこのモデルに反映させる効果を持っていると指摘されている^[34]。つまりここでは背景は単なる空間として存在するのみならず、モデルとの緊密な関係性を与えられているのである。



fig.8

fig.8
アマン=ジャン《ある夫人の肖像》
1891年、クレーヴランド美術館



fig.9

fig.9
レヴィ=デュルメル《平安》
1896年、所蔵不明



fig.10

fig.10
デューラー《メランコリア I》1514年

背景は、アマン=ジャンの肖像ではまだ現実の空間として存在しているが、人物との間に形成される意味の関係性は、背景が現実の空間ではないことを明示されるによって、より直截的なものとなる。世紀末にやはりパステルを中心とした作品を描いたリュシアン・レヴィ=デュルメルが、1896年に描いた《平安》(fig.9、所在不明)には、人物と背景との間に現実を超えた関係性を持たせようとするこの画家の意図が明らかに見て取れる。これは特定の人物の肖像画ではなさそうだが、前景には正面を向き、頬杖をついた若い女性が描かれている。背景には、16世紀ドイツの有名な版画家アルブレヒト・デューラーの代表作《メランコリア I》(fig.10)が描かれ、その天使のポーズは前景の女性のポーズと呼応している。伝統的な四性論を踏まえたデューラーのイメージと重なることによって、手前の女性の気質ないしは気分が暗示されているのである。実際にはデューラーの銅版画の寸法は20cm程であり、レヴィ=デュルメルの作品に見られるほど大きなものではないところから、それは実際の版画として背景に存在するのではないと判断される。こうした操作は、実際の版画として壁に掛かっている以上に、そのイメージを手前の人物と呼応させるのに効果を上げている。パステルという技法と手前の香炉から昇る煙のためもあり、この場面は夢のような朦朧としたものになっており、デューラーの作品イメージから女性の姿が連想されているのか、あるいは女性の姿にデューラーの作品のイメージが喚起されたのかすら曖昧なように見えてくる。

更にレヴィ=デュルメルはその代表作《ジョルジュ・ローデンバッハの肖像》(fig.11、パリ、オルセー美術館)に於いて、このような効果を伝統的なアレゴリーを超えた、より顕著な形で提示してみせる。1895年頃に描かれたこの作品では、ベルギーの詩人ジョルジュ・ローデンバッハ^[35]が肩から上をほぼ正面向きに描かれており、背景の窓からはベルギーの古都ブリュージュの風景が見える。ローデンバッハは、1887年以来パリに定住していたが、何よりもブリュージュの詩人として知られていた。この肖像画の背景のイメージは、ローデンバッハの代表作である小説『死都ブリュージュ』の初版に添えられた挿図写

真に基づいているのだが³⁶⁾、左右それぞれが別の挿図写真を基にしており³⁶⁾、実際にこのように町並みが見えることはない。この小説は妻を失った一人の男が、その面影を宿す踊子にのめり込み破滅していく様子を、古都のたたずまいの中で描いた物語で、*Bruges-la-Morte*という題名にも明らかなように女性と都市と死のイメージが重ね合わされている。つまり画家がここで意図したのは、明らかに詩人とその作品世界とのコレスポンドンスとも言うべき関係なのである。更に、パステルという素材によって、肖像と背景とは詩人の肩の辺りで曖昧に同化している³⁷⁾。果たして我々は詩人の内に古都のイメージを見ているのか、或いは古都の情景に詩人のイメージを見ているのか。そこにはパステルという素材を利用した質感や遠近感の不明瞭化によるイメージの同質化と相互浸透とが認められる。

『死都ブリュージュ』の初版の扉絵を描いたフェルナン・クノップフには、やはりこの挿図写真のイメージを用いることで、同様の効果を追求した作品がある。それは、詩人グレゴワール・ル・ロワの詩集の扉絵として1889年に描かれた《グレゴワール・ル・ロワとともに——我が心は過去に涙す》(fig.12、個人蔵)で、そこでは一人の女性が円形の鏡に向かい、自らの映像に口づけしている様子が描かれている³⁸⁾。その目は閉じられ、あたかも彼女の想念が具体化するように、鏡の背後には橋のあるブリュージュの運河の光景が浮かんでいる。限定された色彩とパステルの効果による同質化は、この一連のイメージの連鎖を強調し、空間が現実化するのを拒むと共に、イメージ相互の浸透をも促す。

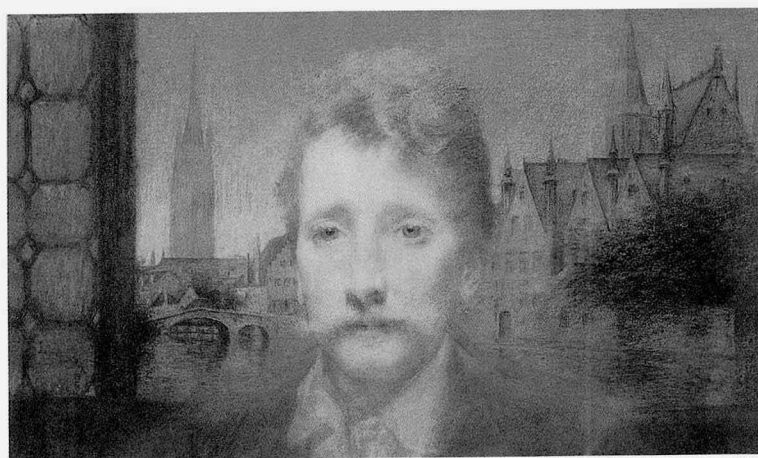


fig.11



fig.12

画面内のこうした異次元的な空間の組み合わせは、ポール・ゴーガンの作品にも認められる。1889年に描かれた《美しきアンジェール》(fig.13、パリ、オルセー美術館)では、画面内を円形の枠で区切り、その中にブルターニュのコワフを被った娘を正面向きに描き、枠の外には彼女と同じように正面を向くペルーの焼き物にインスピレーションを得たと推測されている人形が置かれている³⁹⁾。現実の空間の構成が破壊されたこの構図の中で、枠の外と内とどちらが現実なのか幻想なのかも決定はできない。長方形の画面内に円がはみ出すかのような弧を描くこの構図には、たびたび日本の浮世絵、特に広重の『名所江戸百景』の《真崎辺より水神の森内川関屋の里をみる図》や、北齋の『百物語』の《笑ひはんや》等との類似が指摘されているが、基本的に窓を描いたそれらの作品は必ずしも画面内の統一された空間を破壊するもので

fig.11
レヴィ・テュルメール《ジョルジュ・ロージェン・パッパの肖像》
1895年頃、パリ、オルセー美術館
(photo:RMN)

fig.12
クノップフ《グレゴワール・ル・ロワとともに——我が心は過去に涙す》
1889年、個人蔵

fig. 13
ゴーガン《美しきアンジェール》
1889年、パリ、オルセー美術館
(photo:RMN)



fig. 13



fig. 14

はない。寧ろ、ここではヴィッヒマンの挙げる國芳の『賢勇婦女鏡』の中の《常磐御前》(fig. 14)との類似に注目したい^[40]。画面の中に円が内包されている点では構図の類似性は前二者に劣るが、円の中の女性と円の外の椿という画面の二重構造の点では、遙かにゴーガンの作品に近いと言えるだろう。実際にゴーガンが何からヒントを得たか、また女性と焼き物との間にどのような関連を与えようとしていたかは判らないが、そこにあるのもまた、肖像と、それとは次元を異にする空間との並列なのである。ここには印象主義の筆触やパステルに基づく曖昧な形態による同化は認められないが、いわゆるクロワゾニスムによって、画面内の総ての要素が平均化され同質化されている。

ゴーガンと親交のあったルドンが、1905年頃に《ゴーガン》(fig. 15、パリ、オルセー美術館)を描くにあたって、こうした意識を持っていたであろうことは否定し難い。そこでは既に死去していたこの画家に対するオマージュが、その肖像をさらびやかな花の中に置くことで試みられている。そこから、古代に起源を持つメダルの記念的形式や、17世紀フランドルに多く見られる花環の中の聖母子の荘嚴の形式を想起することはたやすいが、それらがいわば初めから記念や礼拝の対象として現実の空間から切り離されているのに対し、ルドンの《ゴーガン》では、現実/非現実の区分が遙かに曖昧になっている。また、ルドンの肖像画にはしばしば花に囲まれた女性を描いたものがあるが、1901年の《アルチュール・フォンテヌ夫人の肖像》(fig. 16、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)から1910年の有名な《ヴィオレット・ヘイマンの肖像》(クリーヴランド美術館)に至る多くの作品で、具体的な空間や直接的な意味を見出すのは不可能である。それらの花はしばしば、「人間に潜在するものや魂の純粋さを暗示」したり、「モデルの内なるヴィジョンを投影」したりするものとして語られるが^[41]、果たしてそうだろうか。女性と花の関係は、花の中に女性がいるようにも、花によって女性のイメージが喚起されているようにも、女性によって花が喚起されているようにも見え、必ずしも花が一方向的に女性の内面を示しているのではあるまい。こうした多義性は、同一の画面という場にモンタージュされ、一方が他方の枠となりながらその境界を曖昧にされること、いわばイメージの関係性によって生じているのである。

こうした一連の作品の中に、2点のド・ドムシー男爵夫人の肖像を置くと、そこには自ずからある種の類似が見えてくる。つまりそこでも背景の空間は異化さ

れて、実在するものには見えないことで、夫人の肖像との間に実際の空間を越えた関係性が生じているのである。それは、アマン=ジャンやレヴィ=デュルメールやゴーガンの作品のように具体的なモチーフとの呼応関係でこそないが、それだけにいっそう暗示的にも見える。こうした空間の異化を、印象主義的な筆触の効果を残すことで試みたのはひとりルドンだけではなかった。クノップもまた、印象主義の手法を空間の非現実化へ応用している。1883年の《ファン・デル・ヘイト嬢》(fig.17、ブリュッセル、ベルギー王立美術館)では、少女の背景が灰色の霧のような筆触で埋め尽くされている。この時期のクノップはまた後の象徴主義的な手法を全面的には出しておらず、ドラグエの言うようにそれはタビスリーであるかもしれないが^[42]、そのことは画面からは判然としない。それは少女の周りを取り囲み、ある雰囲気を表しているようにも感じられるが、灰色を基調とする色彩は憂鬱を、残された筆触は葛藤を表すのだろうか。いやそうではあるまい。灰色と白とのグラデーションは、むしろ抑制され洗練されたものに感じられるし、筆触は交差する光のように見える。そこではやはり具体的な意味は生成されずに留まっている。



fig.15



fig.16



fig.17

1903年にデュラン=リュエル画廊で開催されたルドンの個展には、既に触れた《アルチュール・フォンテース夫人の肖像》を始めとする数点の肖像画が出品されたが、そこにはパステルによる《ロベール・ド・ドムシー男爵夫人の肖像》も含まれていた。この展覧会を訪れたモーリス・ドニは『オクシダン』に掲載された展覧会評で次のように書いている。「背景と言うよりは装飾、つまりこれらの花や、燦然たる宝石や、光や、きらめきや、微のようなものが、ここでは平面の中に限定された全体を、主要な人物像の背景に協調して作り出し、その対比によって、彼女の繊細な横顔のモデリングは、より洗練され、より表現に富んで見える」^[43]。この文章は、必ずしも《ロベール・ド・ドムシー男爵夫人の肖像》のみに就いて語ったものではないし、たとえそれがドニの念頭にあったとしても、油彩画ではなくパステル画の方の筈ではあるが^[44]、しかし、油彩を含めた男爵夫人の肖像の特質を見事に言い表している。恐らくこの言葉はこうしたルドンの肖像画が持つ人物と背景の効果についての、最も早い反応と言えるだろう。

V

ところで、世紀末に頻出するこうしたイメージの並存、重ね合わせとその呼応、相互浸透とも言える作用を、我々はどうに考えるべきなのだろうか。本江邦

fig.15
ルドン《ゴーガン》
1905年頃、パリ、オルセー美術館
(photo:RMN)

fig.16
ルドン《アルチュール・フォンテース夫人の肖像》
1901年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

fig.17
クノップ《ファン・デル・ヘイト嬢》
1883年、ブリュッセル、ベルギー王立美術館

夫はその象徴主義に関する一連の論考に於いて、主題分析や様式論ではなく画面の構造に着目し、そこに見られる二重構造の「異化」効果に着目する画期的な視点を提供しているが^[45]、ここでは更に、その機能をレトリック的構造として捉えることでその性質を明らかにしてみたい。

既に見たように、レヴィ＝デュルメールの《平安》に於いては、二つのイメージの間には伝統的な寓意によって示唆される意味が成立していた。そこでは手前の女性の性格と、背景のデューラーの版画の間には、ポーズの類似を通じて意味のつながりが見出され、類似による視覚的隠喩関係が成立していた。しかし、《ローデンバッハの肖像》ではそれは詩人と作品の世界のコレスポンドランスへと転移している。両者をつなぐものは既に類似による隠喩ではなく、敢えて言えば作者と作品という換喩関係に置き換わっている。ところが、ゴーガンやルドンの作品では、二つのイメージの間には、画面という共通の場こそあれ、意味の関連は成立しているとは思われない。二つのイメージは、並べられることによって、新たな関係を生むのである。

ここで思い出されるのは、ブラックによって提唱された隠喩の相互作用説である^[46]。ブラックは、隠喩の構造を分析し、そこでは喩えられるものと喩えるものとが類似性によって結びつけられ言い換えられているだけでなく、寧ろ二つの要素が併存させられることによって相互作用が生じるのだと考える。「隠喩は予め存在する類似性を定式化するというより、類似性を創り出すのである」。これは「AはBだ」という隠喩的構造に於いて、AB二つの要素の類似が一般的ではないほど、その文彩としては効果的であることを説明するものである。

ところで、こうした相互作用は文章ではなく絵画平面上に於いては、どのように成立すると考えられるであろうか。絵画は文章のような直線的な形での統辞的構成は持っていない。だが、線の遠近法や陰影や質感の表現など、現実の空間を再現するための方法がある種の統辞的な関係性を見出すことは可能だろう。そこに於いては、複数の要素は三次元空間に存在するものとして再現されることで、そこにあるという意味を創り出す。個々のものの関係は、空間によってつながれており、意味は必ずしも成立する必要はない。例えば、受胎告知の場面に、マリアの処女性を象徴すべく置かれている花瓶の百合や水の入った盥も、一見普通の調度としてそこにあり、寓意的意味は表面的には隠蔽される。

だが、いったんこうした再現的空間が破壊されてしまえば、同一の空間にあるという関係性はなくなり、併置されたイメージ相互の関係が改めて問われることになる。三次元的空間の再現が否定されることによって、同一画面内に次元の異なる空間を並存させることが可能となり、それは新たな統辞的關係を形成する。しかも筆触分割やパステルやクロワゾニスムは、三次元的再現性を破壊するのみならず、画面内に併存するイメージを、それぞれの質感の差異から解放し同質化することによって、新たな形で統合する役割をも果たすに違いない。

ところでこうした質感の喪失による境界の否定が、同時代にある種の隠喩的效果と見なされていたことを伝える言葉がある。それは、マルセル・ブルースト

が『失われた時を求めて』の中で登場人物である画家エルスチールの作品に就いて述べた部分である。

「例えば、エルスチールがカルクチュイ港を描いた1枚の絵画——その絵は、彼がほんの数日前に完成させたばかりのもので、私はその絵を長い間眺めていた——に於いて、小さな町を描くにあたっては海のための用語しか使わず、海を描くにあたっては町のための用語しか使わないことで見る者の精神にもたらしたのは、そうした種類の隠喩であった。(中略) 浜辺の前景では、この画家は陸地と海との間にはっきりとした境界、絶対的な境目を認めないように目を慣らすことができていた。船を海に押し出そうとしている人々は、波のあいだを走っているのでもあれば砂の上を走っているのでもあり、その砂は濡れて、まるで水でできているかのように、既に船体を映し出している」^[47]。

このような画面の効果は、プルーストの隠喩的手法の分析という側面から、例えば M.C. エッシャーの作品と比較するなど興味深い試みの対象となっているが^[48]、歴史的にはエルスチールという画家には、ホイッスラー、モロー、マネ、モネ、エルーなど実在した複数の画家達の作品やイメージが組み込まれており、こうした実在の画家のこういった技法にこの作家が隠喩的なものを見出したのかは興味のある問題である。「町を描くためには海に関する用語しか使わず、海を描くためには町に関する用語しか使わない」というのは、海と町がそれと区分されながら、なおかつその間に相互の質感の交換や浸透があることを示している。プルーストが見た絵画の技法とエルスチールの絵画の隠喩の關係に就いての具体的な研究はまだ具体的にはなされていないようだが^[49]、そこに印象主義との強い共通性があることは指摘されている^[50]。実際、先に引用した部分の前にあるエルスチールの別の作品に関する記述に於いて、技法による質感の喪失が新たな効果を生むことを的確に述べていることは、マネから印象主義に到る技法の結果としての質感の喪失が、二つの異なるイメージを同質化するものとして捉えられた可能性を示している。

「若者の上着と跳ね上がる波は、それらが~~それ~~で出来ていると見なされているものをなくしているにも拘わらず、これからはもはや濡らすことのできない波、誰にも着られない上着であり続けるという理由で、新たな風格を獲得していたのである」^[51]。

上着はその材質である布であることをやめ、波はその本体である水であることをやめる。異質なものは、イメージとして画面に還元されることで同質化し、相互の關係性へと導かれる。ならば、海と浜、上着と波のような実景の中の要素である必要はない。敢えて異なる次元のものを組み合わせることこそが、二次元の画面の中では効果的に機能するに違いない。二つの要素を並列し、なおかつそれを統合する時に生まれるある効果への自覚。ここで稿者は芸術家の言葉を断片的に引用する危険を冒しても猶、次のようなルドンの文章を思い出さずにはいられない。「神秘の感覚、それは常に両義性の中、二重三重の外観、外観への疑い(イメージの中のイメージ)の中に存在するということだ。形態は、観者の精神的な状態に従って、存在しつつあったり存在しようにしたりする。現れるからには、全てのものは暗示以上のものなのだ」^[52]。1902年に書かれたこの文章は、ガンボーニが的確に着目しているように、潜在する

イメージの生成と視覚的な両義性とへの画家の意識を明確にするものだが^[53]、その一方で彼が「両義性」を「二重三重の外観」と見なしていたことも明らかにしている。ルドンが自らの作品のこうした多義性を、一種の隠喩として意識していたと思われるのは、友人ボンゲルに当てた形で発表された『芸術家の打明け話』の中に次のような一説があるからである。「思索も夢を目指しますが、暗示的な芸術とはその夢に向けての事物の放射のようなものです。(中略)この暗示的な芸術は、音楽という人を駆り立てる芸術の中に、完全な形でより自由に輝かしく存在しますが、様々な近接する要素や置換され変形される諸形象を、偶然的なものとは一切関係なく、ある論理をもって組み合わせるといことで、私のものでもあるのです。(中略)私の版画は一種の隠喩」であると、レミ・ド・グールモンは言い、それらをあらゆる幾何学的な芸術から遠く離して位置づけたのです^[54]。これは、幾何学的な線的遠近法による空間構成ではなく、自由な組み合わせによる隠喩的效果に対する意識と読みとることができよう。実はここで言及されているグールモンの文章は、ロートレアモンを対象とした評論と思われ^[55]、その隠喩の独自性が具体例を挙げて賞賛された部分で、そのフレーズがルドンの版画を思わせることが述べられているのに過ぎないのであり、それだけにかえてルドンの隠喩に対するこだわりを照らし出すように思われる。

更に1912年、ルドンは有名な一節を含む次のような文章を書くことになる。「く殆ど理論的な花というものは、視覚的な外観を、観念を捉える総合的な印象に従わせる」。理論という考えはともかく、これは恐らく真実だ。いずれにしても、この判断は私の仕事のいくつかを統制し特徴づける。制作の半ばにして、今述べた結果のために、私の記憶という助手が突然現れ、いくつかの作品の停止を強制し、それらが思うままに形作られ生成されるのを目にすることがしばしばある。表象の岸と思い出の岸という、二つの岸からきて合わさった花。それは芸術そのものの実る土地であり、精神によって鋤を入れ耕された、現実の良き土地なのである^[56]。比喩に満ち錯綜したこの文章は、制作に当たってのイメージ生成に関するものだが、しかし同時にイメージが、表象と記憶という二つの要素にまたがることによる効果への意識を表すものと考えられる。そこには何故二つの岸が想定されるのであろうか。これは現実の花の再現ではなく、思い出の中の想像の花でもない。しかし、その両方でもあるような、異なる次元の相互の浸透への意識ではなかったのだろうか。

このルドンの言葉はあまりにも有名なマラルメの言葉をも思い出させる。「私が、花！と言う。すると、私の声がいかなる輪郭をも遠ざける忘却の彼方に、既知の萼とは別の何らかのものとして、あらゆる花束にもないもの、甘美なそのものとしてのイデーが、音楽的に立ち昇るのである^[57]。ルドンとマラルメという、同時代の親しい画家と文学者の影響関係を論じようと言うのではない。ただ、ここには花という具体的なモチーフを介して、暗示と言われ喚起と言われる効果が、意味よりも寧ろ手法に内在することへの制作者の自覚が、共通して読みとられるのではないかと思われるのである。そこに象徴主義と呼ばれているものの特質がかいま見えるのではあるまいか。

《ロベール・ド・ドムシー男爵夫人の肖像》の背景は、自然とも室内の壁面装

飾とも、夫人の内面とつかぬ異界としてそこにある。それは肖像と併存すること自体によって効果を生みだすのである。しかし、夫人こそはそこに実在しているのであろうか。パステル画に於いては、夫人の顔は殆ど陰影のみに留められ画面の中では寧ろ背景がその存在を主張している。また、油彩画に於いては手前に机の縁のようなものが描かれており、それによって夫人は観者の世界と隔てられている。この隔離の意識が異界を出現させる装置であることは既に見た。隔てられることによって、夫人と背景は、観者の世界からひとまず分離される。だが、それは必ずしもその向こうが想像の世界であることを意味するわけではない。この装置を意識することで生まれるのは、分離と並列、統合と相互作用の間の絶えまない振幅なのである。

本論は、1999年秋に国立西洋美術館で開催された『オルセー美術館展——19世紀の夢と現実』の記念講演「異界の創生——19世紀の幻想空間」(1999年11月6日、於国立西洋美術館)の原稿を改稿し、註を付したものである。ルドン作品のカラー掲載を認めていただいた R.M.N. Japon に感謝致します。

この論文を早稲田大学教授濱谷勝也先生に捧げます。

[1] 『オルセー美術館展——19世紀の夢と現実』カタログ、1999年、国立西洋美術館、no.120、p. 223。

[2] この肖像画の制作・来歴に就いては、Marie-Pierre Saléによる作品購入時の報告(*Revue du Louvre*, juin 1995, no. 3, pp. 89-90)及び、オルセー美術館の新収蔵作品展のカタログの同著者による作品解説(Cat. exp., *De l'Impressionnisme à l'Art nouveau, Acquisitions du musée d'Orsay 1990-1996*, Paris, musée d'Orsay, 1996, p.179)参照。猶以下これらの文献は、Salé, 1995 または Salé, 1996 と略記する。

[3] ド・ドムシー城の装飾パネルについては、Roserine Bacouによるオルセー美術館新収蔵作品展のカタログ(Cat. exp., *De Manet à Matisse, Sept ans d'enrichissements au musée d'Orsay*, musée d'Orsay, 1991, p. 194)及び、同著者による制作過程についての詳しい論考(“La décoration d'Odilon Redon pour le chateau de Domecy (1900-1901)”, *Revue du Louvre*, juin 1992, no. 2, pp.42-52)参照。猶以下これらの文献は、Bacou, 1991 または Bacou, 1992 と略記する。

[4] ルドン自身が18点という数を挙げているにも拘わらず現存するパネルの数は15点しかないことから混乱が生じているが、これはパステル画なども含めた数であり、装飾パネル自体は最初から15点だったと考えられている。

[5] Bacou, 1992, p.43. 但し、バクーがこの論文を執筆した時点では、油彩画の存在は知られておらず、彼女は後述するパステルの肖像画のみを挙げている。

[6] Salé, 1996.

[7] Cat. exp., *Odilon Redon Prince of Dreams*, The Art Institute of Chicago / Amsterdam, Van Gogh museum / London, Royal Academy of Arts, 1994, p. 328 and p. 424, note 81. 猶この展覧会の時点でも油彩画の存在は知られていなかった。

[8] Salé, 1996.

[9] ルドンの装飾画については近年刊行されたカタログ・レゾネの中で特に1セクションが設けられている(Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, vol. IV, Paris, 1998, pp. 207-236)。

[10] 天野知香「アンチミテ——1890年代に於けるヴェイユールと室内」『美術史論叢』7、東京大学文学部美術史研究室、1991年、pp.89-123; 同「装飾と芸術——アルベール・オーリエと世紀末」『ユリイカ』、1995年3月、pp.306-327参照。

[11] ナビ派と日本に関しては、数多くのジャポニスム関係の文献があるので、ここでは比較的最近の網羅的なものを1件掲げるに留める。Ursula Perucchi-Petri, “Les Nabis et le japonisme”, Cat. exp., *Les Nabis*, Paris, Grand Palais, 1993, pp.13-59.

[12] Sigfried Wichmann, *Japonisme*, New York, pp.268-275.

- [13] この作品は『ジャポニスム』展カタログ、国立西洋美術館、1988年 (Cat. exp., *Japonisme*, Paris, Grand Palais, 1987), no.297をはじめ、いくつかの文献で日本との関わりが認められている。琳派に関しての言及は見つからないが、Michael Komanecky, “A Perfect Gen of Art”, in Cat. exp., *The Folding Image. Screens by Western Artists of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New Haven, Yale University Art Gallery / Washington, D.C., National Gallery of Art, 1984, pp. 41-119 は、当時狩野派の金雲の屏風が既にギメのコレクションに入っていたことや、世紀転換期には日本の銀地の屏風も入手できたことを指摘している。
- [14] Claire Freches-Thory, “Les Nabis, sources d'un mouvement”, Cat. exp., *Les Nabis*, Paris, Grand Palais, 1993, pp. 29-31; Cat. exp., *Odilon Redon Prince of Dreams, op.cit.*, pp. 306-308.
- [15] Natalie Adamson, “Japonisme and Odilon Redon's decorative painting. The search for a lost paradise”, *Apollo*, October 1997, pp. 12-21.
- [16] *ibid.*, pp. 16-18.
- [17] 日本の金銀地に関しては、特に玉蟲敏子「金銀の『装飾』と光」『日本の美学』26、1996年、pp.56-79 が、装飾性と光の両方を視野に入れており、参考になった。
- [18] Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, pp.187-189, 202-238; Michael Driskel, *Representing Belief, Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, Pennsylvania, pp.99-163.
- [19] Cat. exp., *Odilon Redon Prince of Dreams, op.cit.*, p.309 and note 16 によれば、ルドンは未公開の資料の中で、第二次大戦中に破壊されたボルドー大劇場のブグローの装飾画の金地を批判している。
- [20] Brooks Adams, “The Poetics of Redon's ‘Closed Eyes’”, *Arts Magazine*, January 1980, pp.130-134.
- [21] 《閉じられた目》にはほぼ同じ構図のものだけでも9点のヴァージョンが知られている (Wildenstein, *op. cit.*, vol. I, Paris, 1992, pp.185-188)。そのうち金地のものは no.472、光輪を持つものは no.475。またこれとよく似たキリストとしては nos.491-493、聖母としては nos.479, 480 を同カタログから挙げることができる。
- [22] Odilon Redon, *A Soi-Même. Journal (1867-1915)*, Paris, 1985, (1^{er} éd. Paris, 1922) p. 116. 以下この文献の翻訳に当たっては、英訳 *To Myself. Note on Life, Art, and Artist*, translated by Mira Jacob and Jeanne L. Wasserman, New York, 1986、及び邦訳『ルドン 私自身』池辺一郎訳、みすず書房、1983年を参照した。
- [23] 象徴主義の再評価は1970年代に目立ってくる。特にベルギー象徴主義をシュルレアリスムへの系譜として捉えたパリの *Peintures de l'imaginaire*, 1972、イギリスで開かれた *French Symbolist painters*, 1972、ロッテルダム、ブリュッセル、バーデン＝バーデン、パリとヨーロッパを巡回した *Le Symbolisme en Europe*, 1975-76等の展覧会の果たした役割は大きかったと思われるが、そのいずれもが、新しい系譜の発掘という視点を強烈に打ち出している。
- [24] 宮川淳は阿部良雄との往復書簡に於いて、*Le Symbolisme en Europe*, 1975-76の感想として「この展覧会では象徴的な主題がとりあげられていさえすればすべてサンボリストと見做すくらいがあって、そこにばくは近代絵画史の正当とされてきたものにアンチテーゼを立てればよしとする安易な意図を感じずにはいられない」と語り、それを「グスタフ・ホッケ流」と呼んで批判しているが、そこには、前年に邦訳の出たホッケの弟子 H. H. ホーフシュテッターの著作『象徴主義と世紀末芸術』(種村季弘訳、美術出版社、1870年)が提示した、象徴主義のテーマを細分してカタログ化する方法への批判も含まれているように思われる(宮川淳『美術史とその言説』中央公論社、1978年、pp.214-220)。
- [25] Robert Goldwater, *Symbolism*, New York, 1979, pp.1-2.
- [26] Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago and London, 1984, pp. 39-52.
- [27] Steven C. Levine, “Decor / Decorative / Decoration in Claude Monet's Art”, *Arts Magazine* 51, February 1977, pp.136-139.
- [28] Robert L. Herbert, “The decorative and the natural in Monet's Cathedrals”, in John Rewald and Frances Weitzenhoffer ed. *Aspects of Monet*, New York, 1984, pp.162-179.
- [29] バクーは、その初期のルドン研究に於いて画面の全体に花を描いたルドンの装飾パネルとモノの睡蓮との効果の類似に着目していた (Roseline Bacou, *Odilon Redon*, Paris, 1957, tome I, p. 132)。
- [30] この経緯に関しては、中山久美子「オディロン・ルドンの枠取られた画面」『美術史研究』第29冊、1991年、早稲田大学美術史学会、pp.67-87 参照。
- [31] 本江邦夫「黒のプロフィール」『美術手帖』1980年4月、pp.86-95; 同「オディロン・ルドン 光と闇」『オディロン・ルドン展』カタログ、国立近代美術館他、1989年、pp.14-20。
- [32] Wildenstein, *op. cit.*, vol. I, Paris, 1992, pp.144-149 には、窓の中の人物のモチーフを持つ作品が集められているが、その中で明らかに聖堂内のステンドグラスを描いたものとしては nos. 353, 360, 365、尖頭アーチの向こうに華やかな色彩空間が見える作品としては no.356 が挙げられる。
- [33] Salé, 1996. この見解の背景には、花に囲まれた女性の横顔を描いたルドン作品のイメージソースとして、1893年にルーヴルに入ったピサネッロの《エステ家の女王》を挙げるサンドストロームの指摘があると思われる (Sven Sandström, *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*, Lund, 1955, p. 164)。
- [34] Denny Carter, “A Symbolist Portrait by Edmond Aman-Jean”, *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, January 1975, p.6.
- [35] George Rodenbach の姓は、今日フランス語読みのロダンバックと表記されることが多いが、本論では矢野峰人の紹介する証言に従い、ローデンバッハと表記する (矢野峰人『去年の雪』大雅新書、1955年、pp.14-15)。
- [36] Cat. exp., *Autour de Lévy-Dhurmer. Visionnaires et Intimistes en 1900*, Paris, Grand Palais, 1973, p.44. 挿図写真自体は窪田敏彌訳『死都ブリュージュ』(莫草社版、1976年; 岩波文

庫版、1988年)にも掲載されている。

[37] このイメージの同化にいちやく着目したのは、海野弘「幻視の銀河系——象徴主義と世紀末」『美術手帖』1977年1月、p.173ではないかと思われる。

[38] この作品に関しては、Michel Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poetique*, Paris, pp.246-251 参照。

[39] Cat. exp., *Gauguin*, Paris, Grand Palais, 1989, pp.166-168.

[40] Wichmann, *op. cit.*, p.225. 但し、ヴィヒマンが着目するのは、矩形の中の円という構成であり、異なる次元の問題には触れていない。

[41] Cat. exp., *Odilon Redon Prince of Dreams*, *op.cit.*, pp.307, 328.

[42] Draguet, *op. cit.*, p.79.

[43] Maurice Denis, “Œuvre recentes d'Odilon Redon”, *L'Occident*, no.17, avril 1903, pp. 255-256. 但しここでは Jean-Paul Bouillon 編の *Le ciel et l'arcadie*, Paris, 1993, pp.70-73 に依った。

[44] 『オルセー美術館展』カタログの作品解説ではあたかも油彩による男爵夫人像に対する感想であるかのように引用されている。

[45] 本江邦夫「象徴主義絵画に関する覚書」『三彩』1983年2月、pp.60-67、及び註30に掲げた文献参照。

[46] マックス・ブラック「隠喩」(尾ヶ崎彬訳)、佐々木健一編『創造のレトリック』勁草書房、pp.2-29。

[47] Marsel Proust, *A la recherche du temps perdu*, II, Paris (Bibliothèque de la Pléiade), 1987, pp.191-193. 訳出にあたっては、井上究一郎、鈴木道彦他、諸氏の邦訳を参照した。

[48] 土田知則『反転するトポス』新曜社、1999年、pp.39-88。

[49] プルーストと美術の関係をテーマにしたいくつかの展覧会では、エルスチールのモデル問題も当然視野に入っているが、そこではプルーストの「隠喩」と同時代の技法の関係は具体的には論じられていない(Cat. exp., *Proust et les peintres*, Musée de Chartres, 1991; Cat. exp., *Marsel Proust. l'écriture et les arts*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999)。プルーストが実際にどのような作品を見たかという点に関しては、吉川一義『プルースト美術館』筑摩書房、1999年が緻密な調査に基づく実証的な成果を上げているが、エルスチールの海景画に関しては準備中とのことが同書の「はじめに」に記されており、発表が待たれる。

[50] 牛場暁夫『マルセル・プルースト——『失われた時を求めて』の開かれた世界』河出書房新社、1999年、pp.52-60。

[51] Proust, *op. cit.*, p.190.

[52] Odilon Redon, *op. cit.*, p.100.

[53] Dario Gamboni, “Images potentielles et ‘soupçons d’aspect’: la contribution d’Odilon Redon a l’histoire de l’ambiguïté visuelle”, in Cat. exp., *Odilon Redon La natura dell’Invisibile*, Museo Cantonale d’Arte, Lugano, 1996, pp.95-127.

[54] Odilon Redon, *op. cit.*, pp.26-27. 翻訳に当たっては、註22に掲げた英訳、邦訳に加え、ロズリース・バカー『オティロン・ルドン パステル画』(本江邦夫訳、美術出版社、1988年)所収の邦訳も参照した。

[55] ルドンのテキストの初出が1912年であることから考えると、1891年の *Mercure de France* に掲載された Remy de Gourmont の二つの評論が候補となるが、内容から言って2月号の “La littérature 《Maldoror》”, pp.97-102 だと判断される。

[56] Odilon Redon, *op.cit.*, p.120.

[57] Stéphane Mallarmé, “Crise de vers”, *Œuvres complètes*, Paris (Bibliothèque de la Pléiade), 1945, p.368. 訳出に当たっては、ステファーン・マラルメ「詩の危機」(松室三郎訳)、『マラルメ全集 II』筑摩書房、1989年、p.242他、諸氏の邦訳を参照した。

Correspondence between Figure and Background:
A metaphorical structure of Symbolist painting in Odilon Redon's *Portrait of Mme. Robert de Domecy*

[Abstract]

Chikashi KITAZAKI

Odilon Redon's *Portrait of Mme. Robert de Domecy* (fig. 1) was exhibited in the *Rêve et Réalité* (Collections du Musée d'Orsay) exhibition held at the National Museum of Western Art, Tokyo in 1999. The background of this painting bears some resemblance to a series of decorative panels (fig. 2) for the dining room in the chateau of Baron de Domecy. However, while there is some resemblance, in fact the colors and motifs differ and it would seem that Mme de Domecy is not actually shown in the room.

These decorative panels have a plant motif arranged against an abstract space and influence of such Japanese painting styles as the Rimpa school was pointed out in the panel's use of a gold background. While Redon was aware of this gold background, he sought to use brush effects to create an abstract space of scattered light. This characteristic effect was then particularly heightened in the background of the portrait. Further, this painting style shares some characteristics with Impressionist brush handling and their dispersion of strokes.

In his normal positioning in the history of art, Redon is placed opposite the Impressionists and their focus on reality. In fact, he was of their same generation. The dispersion of brush strokes of the Impressionists was actually an extremely subjective handling of an object and thus if we consider that they generally also sought a form of fantastic quality and decorative quality, we can see that Redon's adoption of such techniques was not in fact that strange. Through this type of painting method, Redon made the backgrounds of this portrait into a somewhat fantastic space, and thus blurs our understanding of whether or not the sitter is actually in a specific space.

The relationship between the figure and the background was an extremely important issue for the fin-de-siècle painters known as Symbolists. They turned away from the depiction of figures in actual spatial settings and they created a number of paintings in which their union of the figure's personality and characteristics with the background created a heightened relationship between the two. Further, through the use of Impressionist brush work allowed them to even more effectively prevent the reproduction of a three dimensional space and the physical characteristics of their sitter. Thus, this allowed them to be aligned parallel, without spatial relation; it allowed their boundaries to be blurred. We can see how this brought about a new form of mutually correspondent relationship between the two. This conforms with the analysis of the structure of metaphor as defined by M. Black, and through the alignment of disparate things, we can see how a new relationship between the two is born and a type of visual metaphor is formulated.

The background of Redon's *Portrait of Mme Robert de Domecy* is a different world, one that is both nature and interior wall decoration, something that is not internal to the sitter. Through the recognition of this structure, a breadth of effects can be created, effects which hover between dispersal and alignment, union and mutual action.

This essay was based on the lecture "Creation of Another World: Fantastic Space of the 19th Century," presented on November 6, 1999 at the National Museum of Western Art, Tokyo as part of the events commemorating the *Rêve et Réalité: Collections du Musée d'Orsay* exhibition.