

作品解説

稲賀繁美

〈風景画〉

ルドンに多くの風景習作のあったことは、その死の翌年、一九一七年のベルネーム・ジュンヌ画廊での遺作展、さらには一九二三年ドリユエ画廊での大回顧展をまっけてはじめて広く世に知られるところとなった。「作者のためのエチュード」とルドン自身が呼んでいたことから推察されるように、これらの作品のほとんどは公開や売却を目的としたものではなく、最後までルドンの手元に残され、死後も多くは、画家の息子アリの手で、アトリエに生前の状態のまま保存されていた。

① ドウアルヌネズの街路

ブルターニュが、世紀末のエミール・ベルナルルやゴッガンは言うに及ばず、既に一八七〇年以降から多くの画家たちの巡礼の地となっていたことが知られている。ルドンも普仏戦争従軍直後を始めて、何度かこの荒涼とした半牧半漁の北の半島に旅している。外には足音がききこまれ、ざわめきがこだまする。すべてが短く、くつきりとしている。生きとし生けるものすべてが突然にはつきりと際立ち、線条でも引いたように目と精神を射る。こうルドンが一八七五年七月の私記に書きつけたキャンパールの町から西にさらに二十キロほど行った半島西岸にドウアルヌネズは位置している。

② ブルターニュの港

「これが北国だ。空が執拗に重くずしりと垂れ込める。雨が降り、切れ目ない霧がゆつくりと降りてくる。すべてがもの悲しく、虐げられたようだ。ひとつも風景も、自然すべてがさまざまな時候の蓄えた重みを感じているようだ。この証言を『ブルターニュの港』に当てはめて見ることも許されようか。「この土地は私の土地ではない」と画家は納得し、「汝は夢想の土地ではない」とブルターニュに呼び掛けてもいる。画家の夢想の土地とは幼少の地ペールバードを描いて他にはなかった。

③ ペールバードの径

ルドンが「生まれて二日目」に里子にだされた、ペールバードの地は、生地ポルドーの北西約六十キロ、ジロン

ド河と大西洋とに挟まれた三角州地帯にある。父母から隔てられて十一歳までの幼少を過ごしたこの荒涼たる土地は、幼いオディロンの孤独を映す鏡、内省的な性格を涵養する培養器となった。だからこそ、この土地に呪縛されているが、彼がそこに見いだす光景はあくまで抽象的で、あたかも「自分自身でも自分の居る場所を忘れ」たかのごとく、対自化された距離感を欠いているのだろう。屋外に出て少年が虜となった「空の魅惑」は、「波のまっただなかで生まれればよかった」という、回帰不可能な母胎への思慕を埋め合わせる「深淵」でもあり、そこに漂う雲の変貌する様を見つめている「限らない喜び」は、父親もまた自分と分かちもつ喜びであったことを後に論されるに及んで、少年の心に一生消えることない印象を刻みこむ。

「足の赴くままに濡れた草むらに分け入り、顔に小枝が触れれば、そこに靈感を得る」こうした自然との交歓は、晩年の画家の口からは一種の警句となつて、若い世代へと伝えられた。老ルドンの「美学の基礎」、それは「自然とともに閉じこめること」であった、とアンドレ・ジッドはその『日記』の中に記している(一九〇四年)。

④ メドックの家

⑤ ペールバード

ペールバードより北のジロンド河流域にはメドックのぶどう栽培地帯が広がる。それは「清潔な住居が並び、狭い道がつつき、伝統の文化も贅沢な」農場地帯であるが、ぶどうの収穫にすべてを賭ける農民の気質には、ルドンは敬意を払いつつも、その頑なさにはなじめない所があったものらしく、ピサロのように果樹園や畑仕事に目を向けて、そこに画趣豊かな主題を求めたことはなかった。

一八九八年、ペールバードの農園が、画家の意に反して売却された翌年、新しい所有者の許しを得て里に戻った画家は、「いままでいかに無駄な算段にかまけてきたか」に気付き、農園を手放したことに「おおきな、想像もつかない安堵」を感じる。そして「自分の所有にならないものを眺めるに勝る幸福はないものといえます」と認めつつも、「今や私はすっかり根が切れてしまっているのを感じます」と結ぶほかに微妙な心境の内に、この体験が自分の芸術創造に与えずにはおかない反響を予感している。

果たしてその晩年に、いまや人手に渡って久しい揺籃の

地メドックを再訪してはじめて、ルドンは「自分の創ってきた悲しげな芸術の起源」がこの土地にあったのを悟る。「なんとという見捨てられた土地。あそこでは自分の想像力を、ありそうもないもので一杯に満たす必要があったのです。あのように目に快いものがすべからず奪われてしまったところでは、たぶん、精神と想像力がと復讐する必要があるでしょう」(サブロー博士あての手紙、一九一四年)。

画家が「根をおろし」、内面世界への沈潜の契機とした心象風景を『メドックの家』が伝えているとすれば、『ペールバード』は、この「見えない糸でつながれた」思い出の館との別れを前にして、画家が残した唯一の写生である。

⑥ フェンテラビーアの小路

フェンテラビーアはフランスとスペインとの国境にほど近く、バイヨンヌとサン・セバスチャンに挟まれた半島上に位置する、当時三千人ほどの人口を持ったバスクの町である。街路の両側から長く突き出した軒がほとんど空を隠してしまうこの町並みにあつて、ルドンはバロック様式の外見をもつ大聖堂を臨む通りに視点を据え、『ドウアルヌネズの街路』(図版①)の場合とよく似た透視法を設定した。日光も差さず、年経て黒ずんだ壁は、赤みがかつた照り返しの陰を帯び、あたかもおのがじし、ほのかに発光しているかのようである。

⑦ ヴァリエールの岩

⑧ ヴェネツィア風景

パリに出て以降、夏には戻って疲れを癒すのが常であったペールバードの地が人手に渡つてのち、ルドンはジロンド河河口北岸に近い海水浴場ロワイヤンを訪れるようになる。だがここでも画家は、かつてブルターニュでしたように、「人が私に語った、美しい岩を探し」もとめて、人里を離れ、彷徨したものとおぼしい。

一九〇六年、ルドンは友人アルチュール・フォンテーヌとともにヴェネチアに旅している。その記憶を定着したものがとも推定される『ヴェネチア風景』も、雑踏する名所を離れ、寂寞たる漁村を見詰める画家を彷彿とさせる。「旅すること、それは、自分自身の生命を喚起するような場所と接触することである。私はそれをヴェネチアで感じた」とあるように、この光景の底にはメドックの記憶が沈んで

見える。「大洋がかつては覆っていた」ランド地方同様、ヴェネチアもまた海と陸とが重なり合った、いわば「漠として、どっちつかずで、曖昧さをも不明瞭に目指している」(「芸術家の打ち明け話」)存在の一具現であった。

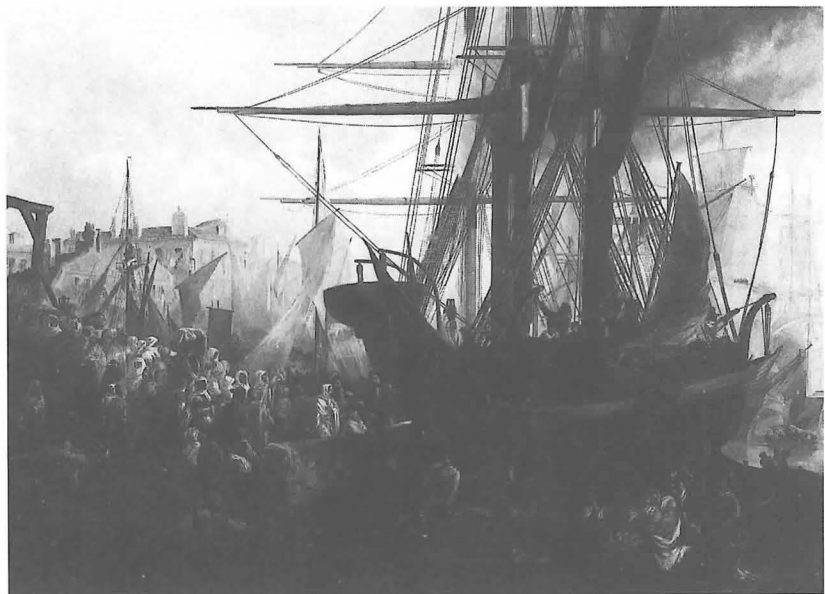
〈静物〉

ルドンの絵画世界が豊かな色彩で満たされるのは、人生の最後の四半世紀に入ってからのことである。無論、ほぼ一八九〇年以前に制作された風景の習作にみられるように、画家の目は外光に閉ざされていたわけではない。だが色彩は「外光の空の下にある外的事物を描くには適していても」、「あるがままの姿でとらえられた思考に益するところは多くあるまい」とルドンは考えていた(一八八〇年「印象派展についての省察」)。この時代のルドンは「もつとも本質的な色彩である」と自ら言う黒の世界に、石版という媒体を介して沈潜していたのである。

なればこそ画家は続けて言う。「生命の表現は薄明のなかでなければ、容易に現れるものではない。ものを考える人たちは暗闇を愛する。あたかも暗闇にこれらの本領を見いだしたかのように、闇を楽しみ、闇を散策するものだ」と。さて「薄明」と訳したのはアトリエの用語で、「明暗法」を意味する言葉であつて、七八年のオランダ旅行の際に画家がレンブラントに見いだしていた「作品全体の秘訣」でもあつた。

つまりルドンはアカデミズムの技法用語を用いながら、そこに異なる意味を付与していたわけだ。これと同じような両義性は、これよりなお十年ほど前、若きルドンがクルベヤマネの「自然主義」を批判した際に既に認められる。「見られた現実が土台として必要であることは認められるものの、真の芸術は感じられた現実のなかにこそある」(一八六七年)。思想という精神活動にふさわしい視覚形態をまとわせる、という古典主義美学への恭順を示すか見えながら、ルドンはここで寓意としての表象を突き抜け、はやくも自己の内奥を仮託する現実を求めている。

個体発生は系統発生を繰り返す、というこの時代が生んだ発生学上の仮説ないし夢想は、ルドンにおける想像力の派生機構の隠喩ともなる。晩年の「花」や「蝶」や「貝殻」のなかに、「画家のそれまでの創造が縮約され、より純化された姿に変貌して出現するからである。花は「再現の岸」と思



スタニスラス・ゴラン『アフテル・カーティルのポルドー上陸』一八五〇年、ポルドー美術館蔵

出の岸とが一つに結びあつたところから生まれる」と画家自身述べている。「アネモネとリラ」(図版⑨)や『青い花瓶のアネモネ』(図版⑩)の周囲に立ち込めるオーラのような大気は、表象と思ひ出との二重像がそのずれの内に宿した時間の厚みの作り出す偏光、さらには両者の合体による無時間の領域への脱出と聖別をも物語っているように、そこにマラルメの「現実のいかなる花束でもない花そのもの」をみることも許されよう。「この香たかくかわき生き物たち、この慈しむべき光の寵児たち」と擬人化された「花」(図版⑪)に、かつて画家が友人の哲学的微生物学者アルマン・クラヴォーの仕事を接して発見した「動物と植物のあの中間的生命、あの花とも存在とも言いうるもの、昼間の数時間のあいだ、光の作用を受けている時だけ動物であるあの神秘的要素」の化身を見ることが許されよう。

愛用した白い中国の花瓶(図版⑫)に舞う緑頭の鳥は、白磁のしっとりとした肌をはさんで赤に塗られた背景と拮抗

し、閉じた田環をなす。「私は形の呼び掛けによって、もう一つの泉、想像力の泉を流れ出るがままにした」という創作上の画家の心の動きが、ここに見て取れるようだ。

恐らくこれと同じ花器を用いた『白い花瓶と花』(図版⑬)にひとが海中の光景を連想するのも、クラヴォーとの交友を念頭に置けば、決して故無きことと言えまい。花はどこからともなく『蝶』(図版⑭)に変貌し、水中花と見紛う舞いを舞う。かような絶えざる変容の基胎として召喚された『貝殻』(図版⑮)が、創造と生産の源泉としての母胎の直喩であることは言をまたない。動物から植物への遷移は無生物にまで遡られ、死んだむくろであるはずの無機質の膚がひそかに暖かく脈打っている。なまめかしいまでに潤った発光体と化して、「ありそうもない存在たちを、ありそうなものの法則によって人間的に生かさせる」。ルドンが自らの獨創性として定義したこの営みは、晩年の静物「生物たち」によって成就されたといえよう。かつての神話的形象や怪物たち、あるいは擬人化した姿をまとった観念たちは、すでに見えない存在と化して、一見日常的な、その実、人間の綺想などはるかに及ばぬ造化の妙の裏に溶け込んでしまったからである。

〈人物〉

⑩ 自画像

ルドン二十七歳の自画像。少年の頃スタニスラス・ゴランからデッサンを学び「感受性と理性とが、ともにそこに現れていないような鉛筆の線は、ただの一本として引いてはならない」という教えを受けたことを、ルドンは終生忘れない。五七年父の希望で、建築の勉強を始めるが、六二年パリ国立美術学校建築科の口頭試問で不合格となる。しかしこの勉強も無駄骨ではなく、「より容易に、本当らしくないものを本当らしいものに近づけることができるようになった」と回想する。六四年に出会ったコローからは「不確かなものの横には確かなものを置きなさい」と言われたことを六八年に書きとめている。いずれも、心象の世界に浸りがちな青年の「想像的な要素に視覚の論理を与える」途であつたとともに、これらの逸話はまたルドンが師たちから何を選んで汲みとったかをも物語っている。

- ⑱ 刺繍をするルドン夫人の肖像
- ⑳ オデイロン・ルドン夫人
- ㉑ ルドン夫人の肖像
- ㉒ 黄色いシヨールのルドン夫人

伝記作者アンドレ・メルリオは、レユニオン島に生まれたカミーユ・ファルト・ルドン夫人を評して彼女に「芸術と知性にたいする尊敬の心が、快活な気立てで優しい感受性とまじりあい、同時に生活に対するはつきりした実感的な感覚をそなえた、選り抜きの性質」を認め、彼女の性格のおかげでルドンは非現実の世界に我を失うことも、世間的名誉に囚われることもなかった、と指摘している。ルドンはメルリオあての手紙に語る。「私は妻のなかに、ある聖なる糸のごとく生の運命を決する女神を見ました。彼女は、わたしの家庭争議のもつとも悲劇的ながら隠された時節を、死ぬことなく通過させてくれたのです」(一八九八年十月二日)と。最初の肖像はふたりの結ばれた一八八〇年の作。㉑は一八九〇年に受けた手術の後、回復期にある夫人。

- ㉔ 眼を閉じて (一八九〇年、オルセー美術館蔵)
- ㉕ 眼を閉じて (一九〇〇年ごろ、岐阜県美術館蔵)

前者は「黒の時代」から色彩の世界への転換点を画する作品。同年に制作されたリトグラフにも同一構図の作品が知られており、その後画家は、パステルや油彩でこれにさまざまな色彩の変奏を与えてゆく。妻カミーユの面影とともに、ミケランジェロの作品を前にしての画家の言葉も思いつく。「彼の作った奴隷の、閉じた目の下に、脳髓の働きがなんと高まっていることか。奴隷は眠り、大理石のその額の下をよぎる気がかりな夢想が、心を打ち、物思いに耽らせるような世界へと我々の夢想を誘う。われわれの襟を正さしめる、奴隷の眠り」(一八八八年五月)。本作品は初の国家買い上げ作となった。

後者も、同じ主題の変奏だが、キリストの姿をとった場合もある。同じ首のまわりにいつしか繁茂した花は、眼を閉じたとき内界にひろがる花園でもあろうか。

- ㉖ 読書の修道士

『読書の修道士』の作年は必ずしも確定できないが、彼の

手にする本に『アルザス』とはつきり読み取れることから、普仏戦争以来プロシアの手に渡っていたこの地方へのほめかしのあることは否定すべくもない。アルザス・ローヌ問題にたいするルドンの態度には、歴史的状况とともに変化が見られる。世紀末のドレフュス事件の際のアンケータへの答えのなかでは、画家は対独復讐の仮定に立つて議論をすすめることを抽象として拒絶しているが、息子を兵役に送り出してすでに八カ月を数える一九一五年に書かれた、「平和の為の回状」への返答では、なお停戦を時期尚早とする意見を示し、その一月後にフーブルにあてた手紙には「われわれは人間獣という言葉で大文字で書くことにしましょう。この動物の醜悪な頭部はドイツにあるのです」と記している。

修道士の手にとる本を、エドモン・アブーがドイツ統一反対の意見を述べた一八七二年の著作と推定するのは、時代錯誤であろうか。ルドン自身、普仏戦争参戦の体験を息子アリに語っている。兵役で頭を刺つたでもあろうアリの横顔を彷彿とさせる「修道士」の目は、不自然なまでに伏し目がちで、なぜか本の上には注がれていない。

- ㉗ アルテュール・フォンテーヌ夫人
- ㉘ ヴイオレット・エーマン
- ㉙ マリー・ボトキンの肖像

ルドン晩年の肖像画の人物たちは花に囲まれる。「ジャンヌ・シエヌ」の胸元の花模様と背景の生け花との交響。『アルテュール・フォンテーヌ夫人』では、夫人の作っている刺繍から生まれこぼれる花柄と、周囲の草花とがどこからか入り混じり、互いに共鳴しあう。ピサネロの描く横顔を想起させ、また藤島武二の『蝶』(一九〇四年)や竹久夢二の『お夏狂乱』(一九二五年)と不思議な同時代的類似を感じさせる代表作『ヴィオレット・エーマン』における、人と花との対話。

そして『マリー・ボトキンの肖像』では、羽根帽子の藤と髷色とを隠し味にした黒いパステルの妙技に、鳥から花への変貌を見ることが出来る。この女性がルドンの静物画に登場するいくつかの花器を焼いた陶芸家であることを知れば、彼女にまとわせた黒衣が、ルドンの創作の根幹をも密かに暗示する土の象徴だったと納得されよう。ルドンの

黒こそ晩年の色彩の基胎であったからだ。

- ㉚ ヴェールをかぶった女性

文字通り「ヴェールをかぶった」というよりも、むしろ半透明の柱状の物体に「覆われ」ないし「隠され」た、一種の二重像としての女性像であろう。肖像の彫塑性が円柱を暗示したものが、逆に円柱を憑代として様々の思念や表象が宿ったものか。石版画集『ギユスターヴ・フロベールに』中の『血の色をした長い蛹』に見える、台座の上の首や、『死の女神』私の皮肉は他のどんな皮肉をも超える』に現れる、柱と化した蛇形のおんなの鎌首、さらにはルドンがペールルバード時代から憑かれていた樹木の精、そして気違いの棲まう幹の虚、鞭打たれるアンモナリアの緊縛された柱、胚胎のような生き物がまわりを飛び巡る柱……それらが総て昇華されて、この二重像の間に潜んでもいようか。ルドンはやがて、花蝶に囲まれて、仏陀と木の幹とが合体した静謐な幻影をも描く。

- ㉛ セーラーカラーをつけたアリ・ルドンの肖像
- ㉜ アリの肖像

八〇年代を通じてルドンは多くの近親者の死に接した。八四年の弟レオの死、翌年の妹マリーと銅版画家ブレダンの死。また画家は友人ジュール・ボワツセの死を看取る。なかんずく、八六年の長男ジャンの誕生の喜びにつづく死は画家に深い衝撃を与えた。八八年には友人の批評家エミール・エヌキヤンがルドンの眼前で溺死する。九〇年には生物学者クラヴォーが世を去る。こうしたなかで、ルドンが八九年に五十歳を前にして得たのが次男のアリであり、詩人マラルメの娘ジュヌヴィエヴが洗礼の代母を務めた。この子の誕生は、ジャンを失ったのを捨てていた絵筆を画家が再び手にして、色彩の世界に回帰するきっかけともなったという。

- ㉝ ルーセルの思い出
- ㉞ ポール・ゴーギャン

ルドンがゴーギャンにはじめて出会ったのは、一八八六年の第八回印象派展であったかと推定される。一八八九年から翌年にかけて、ゴーギャンはこの八歳年上の「完き詩人」に、マダガスカル行きの計画とかタヒチ行きの決心と

モリス・ドニ『セザンヌ礼賛』一九〇〇年
パリ、オルセー美術館蔵 左端がルドン



かを漏らしては助言を請う、敬意のこもった手紙を何通か寄せている。『ポール・ゴーギャン』は一九〇三年、タヒチでのゴーギャンの死が知らされてほどなく制作されたものか。同年五月、シャルル・モリスが『メルキュール・ド・フランス』誌に企画した「ゴーギャンについてのアンケート」に答えたルドンは、ゴーギャンを「一つ一つの花が一つの種の典型となつていような、原基と比べ、そこに「あらゆる流派から自由な、洗練された野人」、「おのれの幾多の潜在的可能性にきわめて意識的な、意欲ある探求者」を見て。「善悪の彼方に、そしておおいなる神秘の心臓部にあつて、必然かつ宿命の坩堝から出現した、超然として、汚れなき彼の美しき作品たちを目にしようではないか」。

モリス・ドニは一九〇〇年に『セザンヌ礼賛』と題する群像を制作している。かつてゴーギャンの所有であったセザンヌの静物画一点を囲んで「我らのマラルメ」と呼ばれたルドンのまわりに集う若い画家仲間を描いたこの作品は、ドニ、ボナール、ヴェイヤールら「ナビ」派の画家たちの、先達への恭順と敬意とを表現したものだ、そこに

はルドンの伝記作家となるメルリオのほか、ケルクサヴィエ・ルーセルの姿も見える。『ルーセルの思い出』は、同時期、夢幻的装飾壁画制作に傾注していたこの若い友人へ、壁画家ルドンが差し出した握手であったかもしれぬ。

〈コンポジション〉

③④ アベルとカイン

アダムとエヴァが楽園を迫られてのちにもうけた子供、アベルとカインの物語（『創世記』四）に準ずる。農耕を営むカインは、牧畜を営む弟アベルの供物のみをヤハウェの神が受け入れるのを妬んで弟を殺害し、神から永遠にこの世をさまよう罰を与えられる。この主題が、ジェロームのアトリエで修業をした時代に遡るものであることは、同題の鉛筆画（一八六四〜六五年）の存在から分かる。後方の煙は元来アベルの供物を炊く薪であったが、八六年に制作した同題の銅版画では煙は削除され、本油彩では不吉で荒々しい竜巻状の形象に変じている。

③⑤ ペガサス

デューラーの『メランコリア』に由来すると推定される石版画『黒い翼の天使』や、また『影の翼の下に』さいなまれる人物と同様に、「黒の時代」のペガサスは、飛びたいがゆえに身につけた翼の煩悩の重みを肩に食いこませていた。「力なき翼」の翼はそれ自体一つの「キマイラ」と化しペガサスを地上に縛りつける（囚われのペガサス）。やがてルドンの絵画世界の色彩が明度を加えるとともに、これら囚われの合成生物たちはようやく放たれて光の国への飛翔を成就する。岩上に輝く『ペガサス』もその一例である。

③⑥ 聖心

③⑦ 十字架のキリスト

ルドンの色彩が黒の否定ではなく、黒の鉱床から析出した結晶、黒い大地から生まれて開いた花であったことをゴーギャンは見抜いたが、『聖心』ではまさに黒の闇を破ってキリストの心臓の光り輝くさまが据えられており、技法上の解決と主題上の必然との相乗効果が画面に説得力を与える。一八九四年から翌年にかけてルドンは病床に臥しているが、その回復期のある手紙に「たしかに私は、しだいに

だいに黒を見捨てています。黒は私を疲労困憊させます。思うに、黒はわれわれの有機組織の深い場所にその源泉を得ているのです」とある。色彩への開眼と宗教的テーマの追究とは同根であった。

もつともこの精神の危機の時代にカトリックに帰依した友ユイスマンスなどの場合とは違って、ルドンは特定の教義を絵画に翻訳するのは本末顛倒として、潔しとせず、むしろキリストの姿に霊の力を顕揚する象徴的な場を求めた。

③⑧ アラブの楽師

まだ冥い色彩に一種異様な雰囲気を与えるこの作品は、ルドンが木炭の黒を油彩の極彩色へと置換しようとした移行期に位置づけられる。大地に生きた黒い肌の人間たちは、この移行に不可欠な靈感をルドンに吹き込んだ。ドラクロワのオリエンタリズムにも増して、ルドンは黒人のうちに「創成の頃の単純で純粋な生」を営む「崇高な野蛮人」を見、「彼らの裸体は、まばゆく、そしておし黙った壮麗さのうちに、インドの花のように大地から生い立つ」と書く。

その花とは言葉であり、音楽であり、色彩であった。「かくも完璧な生き物が、原始の泥から現れ出て、我々のかたわらで、世界に偏ねき頌歌の最初の何節かをぶつぶつと、ぎこちなく唱える。それは真に、なんとという詩であろうか！」。油絵の具の物質性という「泥」にまみれて、原色の使用を模索しているルドンの「ぎこちなさ」にこもる迫力。「マチエールにはその天性というものが有り、その物質的「抵抗」を膚で感じ、見えるようにするのが、画家の仕事である、とも画家は証言している（フリゾーへの手紙、一九一二年）。

③⑨ カリバンの眠り

題名は画家自身の命名になる。場面をシェイクスピアの『テンペスト』第二幕第二場に関連づけるのが定説である。だが、沙翁にそんな場面は存在しない。

私見によれば、ルドンが取り上げたのは、エルネスト・ルナンが一八七六年に書いた翻案「カリバン」、「テンペスト」の続きの冒頭であつて、ここで眠りこける奇形の怪物カリバンは、隷属状態を自覚して解放を求める、動物から人間への進化途上の存在となる。ルドン画中の飛ぶ頭たちは「黒の時代」からのおなじみだが、ここでルドンの描きたかったのは、可視と不可視の領域を自由に往来する空気の精

であろう。カリバンの寄りかかる木には画家の故郷メドックの追憶があり、夢を媒介するトポスを示す。

④① キュクロロプス
④② ヴィーナスの誕生

キュクロロプスのひとりポリュペーモスが、ネーレウスの娘たちのなかでもっとも美しく気立て優しいガラティアーを恋するが、彼女はパンとシメーテイスの子、美少年の牧童アキスに夢中である。二人をみつめたポリュペーモスは嫉妬のあまりアキスに岩を打ち当てて殺してしまう。オヴィディウスの『変身譚』に見えるこの物語が題材に取られているようであるが、正確にどの場面なのか曖昧なままである。しかしそれも故なき事ではない。

というのも、この作品がルドンの作品史中、特異な位置を占めるのは、「黒の時代」からの「ひとつ目」のテーマが、ここでキュクロロプス——噴火山の擬人化——の姿をまとったこと、そしてそれが「泉」のモチーフとともに一つの舞台におさまっているからである。火山も泉も四大を生む源であり、さらに泉に居る女性像は、晩年の『ヴィーナスの誕生』や『パンドラ』（樹下美人図）へと発展するだろう。かくしてペールルバートの孤独な幼少の記憶から生まれた、「悲しげなまなざし」はこれ以降、泉、貝殻、箱といった誕生の暗喩の系列に連なり、創造力涌出の装置と化するわけである。

④③ 神秘

④④ ジャンヌ・ダルク

④⑤ オフェリア

④⑥ 花のなかのオフェリア

『アラブの楽師』では大地の変成作用から生まれたような原色が、『キュクロロプス』では、火口に析出した原色の鉱物から、泉のまわりの草花への「変身譚」を語った。「神秘」に見える円卓状の白色の円盤も、要は火口でもあり泉でもある魔術の舞台（スケーン）であって、そこから魂をもった花蝶に仮託された人影が、「聖者とも亡霊とも」つかず（東野芳明）、浮かび上がったわけでもあろうか。「あらゆる創成の起源といったものは神秘でもって取り囲んでおくのが良いのです」（メルリオあての手紙、一八九八年）。

画家自身にとっても、浮かび上がってきた顔が誰のものともわからぬ「神秘」にとどまった場合もあれば、なにかの歴史的、文学的典型的の魂を宿しているのに気付く場合もあったのであろう。「ジャンヌ・ダルク」は画家による命名か否かまびらかにしないが、画家の死の翌年の回顧展ではすでにそう呼ばれていた。

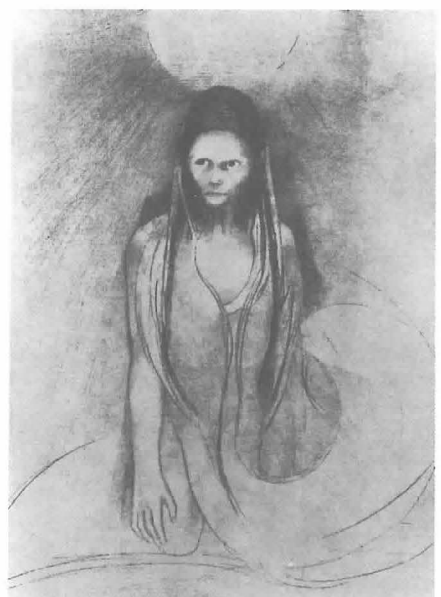
図像学上の持物や伝統的な約束事によって身元を確認する還元主義に、ルドンの創作のたどった「変身」の跡がなじまないことは、『オフェリア』の場合にも確認される。画家はかつて、流れの中から柳の枝に片手を懸けて花輪を作る娘の木炭画を作っておきながら、これにはオフェリアの名を与えていない。ところがその名を冠した油彩からはオフェリアとわかる要素をすべて捨象する。

一見豁然かとも見紛うが、主張は一貫している。「あらかじめ予想を立てたり、既成の文学に「挿絵」を施すのではなく、あくまでマチエール相手の仕事をしてはじめて「思考への下準備ができる」。「綺想は無意識の使い」であり、この「常に新しい神酒」は、いつ到来するとも、どこへ作者を連れて行くとも予想できず、「だから何故とか、どのように創作するのか」と尋ねられても答えにくいし、また「明日自分の芸術がどうなるかなど、分かりはしないのです」。

④⑦ エジプトへの逃亡

リーウォルドの仮説によれば、ルドンはペールルバードの風景を描いた木炭デッサンを油彩の『エジプトへの逃亡』に利用した。実際、「黒の時代」に光明が差し込むに至るルドンの変貌過程を象徴的に彩る主題として、聖家族の居る夜景に勝るものはない。すでに一八六五年の画帳に素描されている「エジプトへの逃亡」の主題は、ルドンがさすらいの版画家ブレダンから受け継いだものである。おどろおどろしく黒々とした樹海に囲まれたブレダンの聖家族に、ルドンが画家の「希望なく終わらなき追放の孤独と苦悩」を読み取ったとするならば、ルドンの夜景では、逆に、光源となった聖家族が、背景のメドックの木の写生に由来する大木をぼんやりと照らし出し、樹・人両者はあたかも響応する魂のごとく見える。父母と離れて過ごした幼少の土地に対する喪失感と、充足されぬ母への思慕とが錯綜してこの父母子像のなかに流れ込み、複雑な陰影を与えている。

『聖アントワヌの誘惑（第三集）Ⅻ』大智はわがものとなった／私は仏陀になった！



④⑧ 仏陀
④⑨ 若き仏陀

靈感の宿る世界樹の系譜を縦糸に、そこに捕らえられたさまざまな主題を横糸にして、ルドンの霊的世界は紡がれてゆく。かつて『聖アントワヌの誘惑』に見えた陰鬱な仏陀は、「すべては滅びゆく」と説いたものだが、それも今や光に包まれた清冽な瞑想者、淨福に溢れる僧形に変じている。「我々は自分たちの夢と等しい実質より成り立っている」とシェイクスピアを引き、「記憶にあることどもは一種の宝であって、年を取るにつれて、度ごとに、膨らみ、豊かになる」と書いて、存在を記憶の総体とみなす晩年のルドンはまた「われわれは彼（仏陀）に我々の存在の理由を問うべきだろうか。とまれインドに生まれかわりたいものだ」とも漏らしている（一九〇四年・フリゾーあての手紙）。

④⑩ 赤い舟
④⑪ 浜辺の騎手と二艘の舟

色彩の世界のなかに記憶が豊かに膨らむようになるにつれ、幻想的ないし超自然的な形象に頼らずとも、「生を復元し、また拡大することが可能になる」。筆先の刻印を受けた表面たる画面からは、「人間、つまり精神の至高なる放射が現前する」（一九〇三年）。色彩への「甘美な官能」が、絵の具やパステルの質感を媒介に、想像界から現実界への通路を開き、世界を浄化する。黒い大地に立ったアラブの楽師の赤い衣は、ここで真昼のまばゆい海面に浮かぶ『赤

い舟』に変貌した。それは、「大漁の奇跡」を思わせるにはあまりに日常的な漁業情景、という極にも傾けば、逆に白馬の騎士という神話的人物を引き寄せる舞台ともなる。

- ⑤1 パンドラ (ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵)
- ⑤2 パンドラ (ワシントン、ナショナル・ギャラリー蔵)
- ⑤3 エヴァ

災厄をこの世に撒き散らし、希望だけを残した小箱を手にする『パンドラ』は裸体と着衣のふたつの姿をとる。どちらも同じ寸法であって、恐らく対をなすが、どちらが使用前、どちらが使用後の箱とも判断に苦しむのは恐らく画家自身意図したところだ。彼は書いている。「裸婦を描いたとき、彼女がすぐにでも服を着るのではないかという考えを、我々の精神に残すような画家は知的ではない」。

画家の務めとは、「時間の持続をぬって、悪と最善の両極から等しい距離を取り、ほかの人々に生の極上のところを、喜びを喚起する取っておきのものを、要するに神的な果実たる芸術作品を伝播する」にあり、その仕事のもたらす「崇高な不安」をルドンは尊しとした(一八八八年の手記)。

おそらく『ヴィーナス』にもまして、『エヴァ』もこうした「崇高な不安」を抱かせる、原始的な女性——生命——の形象化なのであろう。その前では「操行とか善悪とかの観念はもはや存在せず、また必要ですらない。というの、そのような神的な瞬間に心から発するものは、なにかしら永遠を含むものだからだ」。「女性は我々にとって、至高なる告げ人なのである」。

- ⑤4 聖ゲオルギウスと竜
- ⑥3 アポロンの馬車
- ⑥4 アポロンの馬車と竜
- ⑥6 ルツジェーロとアンジェリカ

すでに、石版画集『起源』には飛べないペガサスが、『聖アントワヌの誘惑』には車から墜落するアポロンが描かれていた。ところが『ルツジェーロとアンジェリカ』では有翼の馬が天駆け、『聖ゲオルギウスと竜』と同じく、騎手は、荒れ狂う自然を象徴するであろう竜に、槍を向ける。『アポロンの馬車』と『アポロンの馬車と竜』は、ふたつとも

ほとんど同一の構図のヴァリエーションであり、ルドンの色彩が不透明でどろりとした原色から透明な純色へと進む様が見て取れる。矢を射られた竜が、かつての『死の女神』(『聖アントワヌの誘惑』第二集)であることから、光/闇の対比が即、生/死の暗喩であることが読みとられる。

闇への屈服から闇に対する勝利という道行きは、ルドンが、ドラクロワによるルーヴルの天井画『アポロンの凱旋』に読み取った啓示(一八七八年)である以上に、ルドンの内的な発展にかかわる成長の跡であった。このことは、ルドンがその原典とした神話に対してとった距離からも測定できる。元来ギリシア神話にある、太陽神ヘリオスの息子パ



『聖アントワヌの誘惑(第三集)』
「彼はまっさかさまに深淵へ落ちてゆく」



ウジェーヌ・ドラクロワ『大蛇ピュトンに勝利するアポロン』
一八五〇〜五年 ルーヴル宮天井画

エトーンの墜落にふさわしい、四頭だての荒馬の図が、フロベールによってアポロン自身の闇への転落にすり替えられたとするなら、『アポロンの馬車と竜』では、馬たちの動作は変わらぬながら、もはや神々の失墜は必ずしも含意されず、むしろ炎の寓意である四頭の荒馬たちを、威厳をこめて御する人物の安定感が強調されている。

おなじモチーフはフォンフロワード修道院の壁画⑤6にも現れるが、ここではもはや手綱がだらりと緩んでいるのみならず、御者は蝶の化身のごとき有翼の二人であって、征服と勝利の賛歌のあとの平安すら感じられる。

⑤5 レオナルド・ダ・ヴィンチ頌

レオナルド・ダ・ヴィンチが古今東西の画家のなかで第一に地位を占めるにいたるのは、実は世紀末ヨーロッパの現象であり、ルドンもその潮流に竿さしている。『ジョコンダ』がルーヴルに入るのはようやく一九一一年のことであるが、ルドンは、若い友人モリス・ドニの定義「絵画とはなによりもまず、一定の秩序にそっておおわれた平面である」を念頭に置きながら、こう書いている。「例の微笑のためというのではない。絵画が本質的に、その最も厳密なところで、平面のうえに明と暗との助けを借りて、よしそれが精神の光り射す人面であれ、そこに自然の四大要素の可能な限り大きな浮き彫りを作ることを目的とするものならば、その目的はレオナルドによって達成せられたのだ、奇跡といって良いほどまで、丈高く、強く」。本図の女性にレオナルドの手になる聖アンナを見ることは、諸氏一致した見解である。

⑤6 昼
⑤7 夜

ルドンの愛好家ギユスタヴ・ファイエが邸宅とした、南仏ナルボンヌのフォンフロワード修道院の図書室の壁画として制作された、一对の大作である。それぞれ高さ二メートル、幅六メートル半の寸法は、ルドンの作品中最大のものです。そこには、昼と夜の対比のうちに、彼の画業が集大成されているとって過言でない。「黒の時代」を想起させる「夜」には、ファイエ家の人々の肖像とともに、かつての空想的人面蝶(大きな横顔はゴギャン?)が舞う。

この大作の制作期に書かれた文章で、ルドンは自分の芸

術を要約して、それは「夢を引き起こすような具合に、互いに近づけられ、結合された神々しい要素が光となって拡がるにつれて、照らされた、昂揚された夢がまた、思考をも誘う」ような「暗示的芸術」であると規定する。現実のうしろに口を開けている闇の存在を、夜の想像力によって知り、なおかつその不可知の力に屈することなく、これを昼光の下に統べる、それは永遠の反復か輪廻転生か。「夕べには、一日良い仕事をした満足のうちに床につき、あしたに目覚めれば、それは良識と分析の刻であって、あらゆる落ち度があらわになり、人はより良くしようとの希望とともに再び仕事に取りかかるのです」(フリゾーあて)。

⑤⑧ 聖セバスティアヌス

(ワシントン、ナシヨナル・ギャラリー蔵)

⑤⑦ 聖セバスティアヌス(バーゼル美術館蔵)

青年の日にブレダンから、暖炉の煙突がひとつの伝説を語っているのだ、と論されて、その意味するところがよく分かったと画家は回想している。「聖セバスティアヌス」も、伝説的なローマの殉教者を描いたというよりも、むしろ樹木の下の『パンドラ』や、『オフエリア』の変奏として、「真実を模倣することで、夢想を感じてできるものとした」ひとつの幻視像なのである。「私の芸術はカトリック信者たちのなかから、もっぱら良質の友情ばかりを私にもたらしました。もちろん彼らのためになるものがなければなりませんし、自分の芸術が不完全なのは承知のうえです。でも、いづくも知らん、です。もしかすれば、わたしの芸術に生きる糧が潜んでいるのかも知れませんが、人により、時と場合によって、良き精神の肥やしとなるようなものが」(フリゾーあて書簡一九〇九年)。

⑤⑨ 出現

⑥⑩ あずまやの下の二人の女

親交のあった、ボナール、ヴェイヤールらナビ派の画家たちに特有の構図を用いて、ルドンは『出現』に、ふたつの異世界を結ぶ門を描いて見せた。手前の尖頭型の扉口とも木の幹ともつかぬ場所には、著しく拡大されて、蝶や花や、植物とも動物ともつかぬものが、毒々しいほどの原色で、たかり付いてうごめき、アール・ヌーヴオー風の意匠をなしている。これとは対照的に、闇のなかには純白の衣



『神秘的な対話』(『夢想—わが友アルマン・クラヴオーの思い出のために』一八九一年)

に身を包んだ天上的な女性が、もう一人の女性と手を取り合って、小さく浮かびあがる。

画家が旧作の木炭デッサンの一部に「ギュスターヴ・モロー風の奇怪で忘れがたい着色を施していた」という証言が、この作品の白黒と色彩との対比のきつかけを暗示する。石版画以来の『神秘的な対話』は、『あずまやの下の二人の女』にも受け継がれる。あるいはド・レサック夫人のサロンで知った画家ジャンモの感化があるのかも知れない。

⑥① オルペウスの死

⑥② オルペウス

オルペウスの首は、洗者ヨハネの首とともに、世紀末の象徴主義の一つのトポス「切られた首」となった。ルドンもギュスターヴ・モローやベルギー象徴派のジャン・デルヴィルと並んで、竖琴と化したオルペウスを描いているが、それは、一八九四年の木炭画『殉教者の頭』などに起源を持ちつつも、だんだんに死の雰囲気を含み、この作品は、油彩『オルペウスの死』が赤い竖琴に血の跡をとどめるのに対し、パステルの『オルペウス』は黙想の横顔が、青い円柱の破片のようなものの上に、幻のごとく翹うのみで、著しく具象性を欠く。決め出しの技法も含め、この作品は、『ルッジェーロとアンジェリカ』(⑥⑥)の削り取り、『仏陀』

(④⑦)の逆光表現、『レオナルド・ダ・ヴィンチ頌』(⑤⑤)や『貝殻』(⑥)のぼかし、『マリー・ボトキンの肖像』(③③)のかすれと並んで、ルドンのパステル技巧の追究の跡をよく伝える。「パステルを使うことで、私は今、自分の夢幻により一層の外在性を与えることができるのではないかとい

う希望を再び抱くようになりました」(ピカールあて前掲書簡)。

⑥⑤ オアンネス

石版画『聖アントワヌの誘惑』第三集(二八九六年)に現れるオアンネスはこう語る。「混沌から出た最初の意識である私は、物質を固まらせ、ものの形を定めるために深淵から現れたのだ」。古代カルデア人(バビロン周辺)の信仰によれば、この半人半魚の神は、人類に漁労、播種、文字をもたらしした原初の存在であり、オアンネスとはシリア語で「他者」を意味するという。

世紀末も押し詰まったところから、ルドンはユイスマンスを筆頭とする初期の批評家たちが自分の作品に加えた文学的解釈に疑問を呈し、「文学との合金ではない」「無垢」の作品こそ自分の本来の姿であったと、反論する。

作者の言を尊重すれば、もはやフローベールの原典から離れた、油彩時代の『オアンネス』に、神話学的意義を施すのは的外れにも見える。だが、そもそもルドンがこうして自分の作品に対する「閉じられた」一義的解釈を排除しようとしている以上、ここでルドン自身がオアンネスの神話的機能を擬態しているのは明らかである。まだ形定まらぬ世界の混沌から形態への意志をもって出現する起源神。こうしてルドンは謎めいた神話表象の内に、自らの創造の謎をも封じ込む。この、いわば負の「囲い込み」の完了とともに不可知の円環は内側から閉じられ、これ以降、逆説的にも、解釈の解放性が無償に保証される、もつともすべてあらかじめ無根拠な「誤解」との烙印を押されてはあ

るが。マラルメはこの計略にルドンの神秘の在りかを探り当てていた。「これは、存在しないと知っている神秘を執拗に、心休まることなく求める人であって、それゆえにいつまでも、自らの澄みきった絶望の喪に服しつつ、その神秘を追うことでしょうか。なぜならばそれが「真実」であったかも知れないのですから」(ルドンあて、一八八五年二月二日)。

〈石版画〉

⑥⑥ 夢のなかで

ルドンにおける「石版画の起源」はただ、ファンタジーラトゥールの助言に従って、以前の木炭画を転写紙を使って

石に写し、「数をふやそうとした」だけのことだ、と画家は説明する。技法的には容易なこの選択は、まず画家に物質との親和性を悟らせた。「転写紙は即興に向いている。石より素直だから私には転写紙のほうが良い。こうすれば、画家が「感情を素直にかつ容易に表現するのに好都合な、着想の迅速さ」を見いだした「木炭という、ひと吹きで舞い上がる軽い物質」を、石に乗せることができた。

だがより重要なのは石版画によって、「最も本質的な色彩」であると画家自ら言う黒が、その物質性において発見されたことである。同じ「黒」といっても、土の感触をつたえる木炭粉と、油性の石版クレヨンとは全く異質だ。「とりわけ石版画において、さまざまな黒はその集積された輝き、混じり気のない輝きを得る」(「オランダでの講演草稿」一九一三年)。

片や土の持つ「官能」の記憶としての黒と、片や純粋な「精神の司」としての黒。この隔たりを体現する「黒」の厚みを振幅として『夢のなかで』の光景は展開する。さればこそ、その両極には反対の極の潜在性がねじれたように交叉する。一方で、故郷の土に根ざす風景「賭博師」(V)は奇妙な抽象性を帯び、他方その故郷に幼いルドンの見た「悲しい目」は、今や純粋な精神の象徴と化して漂うが、この『幻視』(VIII)の球体は、観念表象というにはあまりに生々しく現前する。

版画集『夢のなかで』は一八七九年にパリのルメルシエより二十五部刊行。ルドンの「もっともお気にいりのひとつ」であった。ユイスマンスは一八八二年のサロン評摘要の最後にルドンをこう論じた。「この画家の師匠はボードレールであり、またとりわけエドガー・ポーであつて、彼はポーの、おおよそ確実さというものは夢の中にある」という心慰む警句について思いを巡らしたことであろう。

⑥⑨ エドガー・ポーに

六枚組み版画集『エドガー・ポーに』は一八八二年パリのフィッシュバシエールより五十部刊行。「エドガー・ポーに」を企てた時には、残念ながら、もうすっかり私は無邪気さを失っていました。なんとかつちりとした仕事ぶり、ほとんど乾いた感じがするでしょう。ポーを読むようにと多くの友人から勧められたが、ポーは自分の枕頭の書とはならなかった、とルドンはのちに打ち明ける。



『大鴉』 木炭画 一八八二年 カナダ国立美術館蔵

つとにルドンに注目したエミール・エヌキヤンは、翌年ルドンの『大鴉』を表紙にしてポーの『怪物物語集』の翻訳を出版するが、ユイスマンスとならんで次のような彼の評が画家の念頭にあつたのだろう。「夜の恐怖にさいなまれた脳髓の見た光景、夢現に現れる漠としたもろの形態に取り憑かれた精神の幻覚が、石版画の総合的想像力の喚起するさまざまな象徴や形象によって物質化されて表されている」(『ゴロワ』紙一八八二年三月二日)。

気球と化した目(I)に、『ハンス・プファールの月旅行』を、『仮面…』(III)に『赤死病の仮面』登場の場面を発想源として想定する説がある(弥永徒史子)。実際、後者はルドン八四年の木炭画に直接利用される。ポーの詩『不安の谷』および短編『エレオノラ』に「瞳のような葦」の現れることも、ルドンの『起源』中第二葉「おそろく花のなかに最初の視覚が」(II)との関連で無視できない。

⑦⑩ 起源

八葉一組みの石版画集『起源』はL・デュモンより一八八三年に二十五部刊行。画家の証言を信ずれば、本作では、前作以来失われていた、おのずと発露するがままの制作を目指したもののうまくなかった由で、また銘文は煩わしいので取り払ったという(メルリオあて一八八八年七月)。エヌキヤンはここに、人間に至る神秘的な生命の発生系統の階梯をよみとる。(『自由主義評論』誌一八八四年一月)。こうした進化論的発想はクラヴォーとの交友ゆえに、ルドンにとって親しくも魅力的なものであった。そこにフリッ

ツ・ヴァグナーやダーウインの感化を認めるユイスマンスはまた他方、ゴヤの『ロス・カプリーチョス』とならんで北斎の幽霊の「飛び出した眼」との類縁をも示唆している。デュラーの『メランコリア』の球体との類縁も指摘される。「夢のなかで」の眼球たちが、本質的に反イマジユの性格を持つ眼球であつたとするならば、『起源』に至って眼球は生命の形態的原型であり、また混沌から生まれる形態への意志たる視覚の暗喩へと転じたともいえる。

⑦① ゴヤ頌

六枚ひと揃いの石版画集。L・デュモンより五十部を一八八五年に刊行。その前の年にはユイスマンスが『さかしま』を出版し、ルドンの作品への、賛辞を連ねていた。

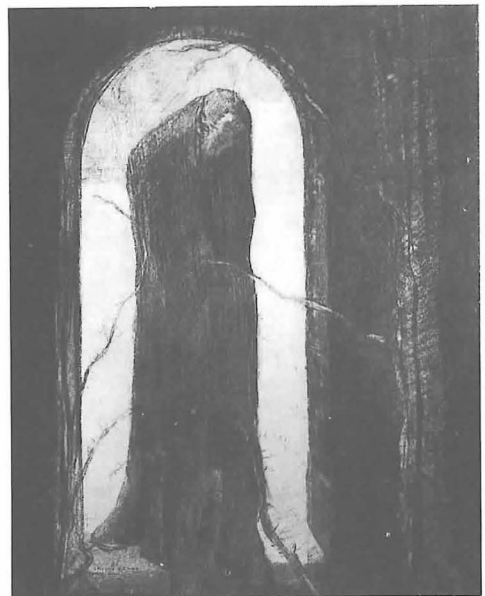
このユイスマンスの斡旋で版画集を受けとったマラルメはルドンへの礼状にこうしたためている。「陰気な風景の中の狂人」(III)には、「まことに不思議な共感の力ゆえに、あなたの描いた痴呆の隠者の肖像には、私が魂の奥底でかくありたいと思っている小さな哀れな男の姿が現れます」。また「胚胎のような生き物」(IV)には「なんと残酷に省略され、それでいて青白くもなく、むしろ満ち足りたように、大勢の人々の内面の顔を総合したことか」。そして「知性の女神」(VI)は「遺憾ながら悪夢のなから現れてきます」(二八八五年二月二日)。

⑦② 聖アントワヌの誘惑(第一集)

第一集は十葉の石版画集として、ブリュッセルのドマンより一八八八年に六十部刊行。「フローベールはと言うと、惜しくもいまは亡きエミール・エヌキヤンが、『起源』を見たあとで、私に『聖アントワヌの誘惑』を持ってきたのです。彼はこの本のなかに新しい怪物が見つかるだろうと言いました。この著作のト書きの部分にわたしはすぐに魅惑されました。過去からもろのものどもが復活してくるその色彩と立体感とに」(メルリオあて前掲書簡)。

『すると一羽の大きな鳥が……』(III)は、第二幕終わり近くに現れる。象の背に乗って現れた高貴な婦人のお伽役の「シモルグ・アンカ」と称する人面四翼の鳥であり、その羽毛は「金属の鱗でできているようだった」とある。顔と翼の組み合わせを試みてきたルドンが、魚とも鳥ともつかぬ合成生物を生み出してゆく着想の源がここに見られよう。

『木の精霊』 木炭画 一八九〇年ごろ



『次には魚の体に人間の頭……』(V)とは、すでに見たオアンネスにほかならない。しかし、第三集での『オアンネス』が、仏法が止み、神々が滅亡したあと、原始の混沌に戻った世界に出現する始源神として、『仏陀』④と図像上でも対をなすのに比べ、第一集での画家の関心はもっぱら「剣の尾をふり、小さな腕の族長然とした顔立ちが、アントワヌを笑わせる」というこの「腕とも鱗とも翼ともつかぬものをもつ」異形を描くことにあつたようだ。続く『死人の顔』との対比も念頭にあつたのだろう。「頭のない目玉が幾つも軟体動物のように漂う」(フローベール)場面も描きこまれている。

⑦③ ギュスターヴ・フローベールに 聖アントワヌの誘惑のための六点のデッサン

第二集として一八八九年、パリのデュモンから六十部発行。「アンモナリア」(I)なる女性の名は『聖アントワヌの誘惑』のなかに三度(ぼら)に登場する。アントワヌが両親の家を去る時、あとを走って追ってきた幼なじみ。「殉教者はまだいろいろな責め苦を負うたものだ。そうだろうアンモナリア」と聖アントワヌの呼びかける、不在の会話相手。そして彼女の裸体を想像して自責の念に駆られる聖人のもとに一見彼女かと見間違ふ幻が襲ってくる。ルドンは謎めいたフローベールのこれらの断片を寄せ集めてひとつの場面に合成したのか。実は色欲の化身だったこの幻とのしりあい、聖アントワヌを奪い去ろうとする老婆

聖アントワヌの誘惑(第三集) XVII
『オアンネス』



がつまり『死の女神』(III)である。この作品はマラルメを驚倒させ、またタヒチのゴーギャンはここに「死中の生」を見た。色欲と死とが二人ながらならぶ姿は『第三集』に描かれる。

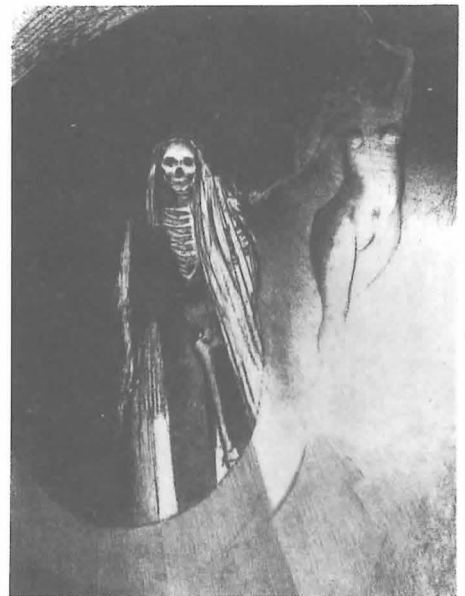
⑦④ 夢

(わが友アルマン・クラヴォーの思い出のために)

前年に亡くなった友人(静物の解説参照)に捧げた六葉の石版画集。八十部をパリのデュモンより一八九一年に刊行。「影の翼……」(IV)に関して、研究者は定説を得ていない。むしろ文学作品の挿画ではなく、「無限定なるものの冥い世界を支配している、何かしらつかみどころのない一種の魅力」と画家の語る雰囲気そのものが、そもそも説明不可能なものなのである。

『日の光』(VI)は、「真昼に神を見た」長谷川潔の靈感を裏付ける。窓の外に立つ樹木からルドンが霊性を感じたことは、実際、窓の敷居まで歩み寄ってきて、その上に立つ幹を描いた木炭画の存在からも、うなずける。樹木に面した窓を好んだことを画家は手紙にもしばしば言及しているが、「地下水脈の導標」である「荒地の一本の老木」に耳傾けることは、「木炭画の源」であるジロンド地方の「自然に逆らわぬ」恭順の態度でもあつた(ボンゲルあて一八九五年)。実際、画家は、真昼の自然の招きのまま、神秘追求の手を、光と色彩溢れる窓の外の世界にまで伸ばそうとし始めていた。「黒の時代」は間もなく終わる。

聖アントワヌの誘惑(第三集) XX 『死』



⑦⑤ 聖アントワヌの誘惑(第三集)

第三集として、揃い二十四枚をパリのブランシャールより一八九六年、五十部刊行。ヴォラールに別刷りがある。「神よ助けたまえ」(II)には闇「混沌と光」信仰との間で、前者から後者への移行を、聖者の横顔の輪郭線がくつきりと浮かび上がらす。「私の接吻は……」(IV)は、第一集に見たシバの女王の幻が、聖者を誘惑できずに消えて行く際の捨てぜりふ。「蔭では人々が……」(VI)も第二集のアンモナリアの情景で示唆されていた、キリスト教徒殉教の場面で、刑場にひき出されて猛獣に食われるのを待つ人々。こうしたことすべての目的……(XVII)を問うアントワヌに悪魔が絶対的虚無をもって答えたのち、聖人は物質から生命の誕生する姿を見る。物質との合体は虚無ではなく、むしろ形象成立を身をもって味わうことであり、そこに形相と質料との完き一致を見る歓喜とは、「そして太陽の円盤そのものの中にイエス・キリストの顔……」(XXV)を見ると、抽象の極における形象の、聖像としての出現によって成就される。

なお石版画史上二度と越えられることのない技術の粋を尽くしたこの作品が可能だったのは、画家が衰滅過程にあつたがまだ存続してはいた複製石版画産業との確執を経験しようという、きわめて微妙な歴史的立場に立ち会つたがゆえの僥倖であることを、最後に確認しておこう。

(いながしげみ 東京大学教養学部フランス科)
この仕事を弥永徒史子の霊に捧ぐ

年譜 ルドン

一八四〇年

四月二十二日(ルドン自身は二十日と記憶)、オディロン・ルドン、ポルドー市サン・スラン街二十四番地に生まれる。父ベルトランはポルドー北東リブルヌの出身。米国南部で産を成した。母マリー・オディール・ルドンはニュー・オーリンズのフランス入植者の娘。兄エルネスト(一八三六―一九〇七)を伴って帰国した一家にまもなく生まれたのが通称オディロンことベルトラン・ジャン。生後二日目にポルドー北六十キロ、メドック地方のペールルバードの父の農園へ里子に出され、母方の叔父の許で大切に育てられる。病弱で内向的、孤独で夢見がちな幼年時代(『芸術家の打ち明け話』一九一三年)。

一八四七年 七歳

叔母とパリに約一年滞在。美術館でロマン派の劇的な絵画を見た記憶が刻印される(同)。

一八五一年 十一歳ごろ

身体虚弱のため就学が遅れ、恐らくこの年にポルドーの学校に入学。学校になじめず、学業も遅れがちで、「若い時代で最も悲しく辛い時期」を過ごす。「十八歳まで勉強には恨みばかり感じました」(同)。デッサンを試み、兄エルネストのピアノ演奏や教会の賛美歌に耳を傾ける。

弟レオ生まれる。

一八五三年 十三歳

弟ガストン生まれる。

一八五五年 十五歳ごろ

外出日にはポルドーの画家スタニスラス・ゴランに就いて、デッサンを習い、英国水彩画を模写する。ドラクロワに熱中し、またコロ、ミレー、モローの作品を知る(同)。

一八五七年 十七歳

父の希望で建築の勉強を始め、幾何学、製図を学ぶ。このころ植物学者、微生物学者アルマン・クラヴォーと交友を結び、「動物と植物との中間的生物」の存在を教えられる。この芸術を理解する学者から、ポードレルの『悪の華』やフローベールの『ボヴァリー夫人』を刊行と同時に教えられ、またインドの詩やスピノザ哲学に目を啓かれたという。

一八五九年 十九歳

兄と出掛けたパリの夜会でドラクロワを見かけ、そのアトリエまで夜道をひそかに追跡する(一八七八年の手記)。

一八六一年 二十一歳

「ポルドー芸術友の会」に、昨年の二点につづき、三点の水彩画を出品するが、『ラ・ジロンド』紙に酷評される。ピレネーに旅行し深い印象を得る(ボンゲルあて一八九八年の書簡、ピカールあて一九一三年の覚書)。

一八六二年 二十二歳

パリ国立美術学校建築科受験。口頭試問に失敗して不合格。球や立体の投射を学んだおかげで「ほの見えていた想像上の要素に視覚の論理を与える」役にたつたと回想する。このころ一年間粘土での彫塑を試みる(『打ち明け話』)。

一八六三年 二十三歳

このころさすらいの銅版画家ロドルフ・ブレダグ(一八二二―一八八五)にポルドーで会い、連日のようにそのアトリエを訪れ、彼の「弟子」を称する。多くの銅版画を作成。またレンブラントとデューラーに開眼。六四年「暖炉の煙突が私にはひとつの伝説を語る」と論じられて我が意を得る(『オランダ講演草稿』一九一三年)。

一八六四年 二十四歳

十二月パリで官展派の大家ジェロームのアトリエに通う。「震えおののいて見える形体」を「輪郭という抽象」に閉じ込める「彼流のものの方」を押し付けてくる師に納得できず、数カ月でやめ、翌年ポルドーに戻る(『打ち明け話』)。このころカミーユ・コロに会った。

一八六七年 二十七歳

サロン版画部に銅版画『風景』一点入選。

一八六八年 二十八歳

ポルドーの新聞『ラ・ジロンド』にサロン評を連載。油絵一点サロンに入選するも展示されず、取り下げる。ウージエヌ・フロマンタンに会う。この夏バルビゾンに滞在か。

一八六九年 二十九歳

『ラ・ジロンド』紙にロドルフ・ブレダグ論を掲載。

一八七〇年 三十歳

七月十九日普仏戦争勃発。九月二日スタンの敗北。国防臨時政府によって召集され、十月に従軍する。

一八七一年 三十一歳

一月罹病のためブルターニュへ後送、三月ポルドーに戻る。

一八七二年 三十二歳

このころよりパリ、モンパルナス近辺に住み、夏はペールルバードに戻る生活が一八七八年まで続く。

一八七四年 三十四歳

三月九日父ベルトラン死去。このころ、ジュール・ボワツセの紹介でベルト・ド・レサック夫人のサロンに加わる。常連には、画家ジャンモ、詩人ヴィクトール・ド・ラプラードらがあり、画家シュナヴァールからドラクロワの逸話を聞く。ファンタスティックからはやがて木炭画を石版画に転写する技法を教わる。後の音楽家ショーンソンを知り、ショーンソン家の夕べの集いにも出入りし、彼のピアノに合わせルドンはヴァイオリンを担当する。

一八七五年 三十五歳

五月バルビゾンに滞在。七月ブルターニュ旅行。

一八七八年 三十八歳

ミレー、メソニエ、アングル、ペルリオーズ、ギュスターヴ・モローら同時代の芸術家に関する考察を執筆(『芸術家の打ち明け話』に収録)。七月〜八月はじめてオランダを旅行。フランス・ハルス、レンブラント、ルーベンスを見る。九月ピレネー山中より未来の妻カミーユ・ファルトに手紙。

一八七九年 三十九歳

最初の石版画集『夢のなかで』を出版。ド・レサック夫人からの手紙より、当時すでにエドガー・アラン・ポーに捧げる作品集の構想があったことが知られる。

一八八〇年 四十歳

第五回印象派展をめぐる考察を手記に記す。五月一日カミーユ・ファルトと結婚。ブルターニュ旅行。

一八八一年 四十一歳

『近代生活』誌編集部にて、最初の木炭画個展。

一八八二年 四十二歳

第二石版画集『エドガー・ポー』に出版が続いて、『ル・ゴロワ』紙事務所にて、木炭画、銅版画、石版画からなる第二回個展。ユイスマンス(一八八二年サロン評摘要、エミール・エヌキャン(『ル・ゴロワ』、『文学・芸術雑誌』)らの好意的評を得、彼らと個人的にも知り合う。十一月、ファンタスティック論を執筆。

チャールズ・ダーウィン死去。

一八八三年 四十三歳

第三石版画集『起源』刊行。ポール・ロト(『近代生活』)、エヌキャン(『自由評論』誌)らの好意的批評。エヌキャンにより、フローベールの『聖アントワヌの誘惑』(一八七四年刊)を読むようにすすめられる。

弟ガストン国立美術学校建築科でローマ賞受賞。

一八八四年 四十四歳

シニヤック、スーラと「独立美術家協会」設立に参加し幹事を務める。J.K. ユイスマンスの小説『さかしま』にギュスターヴ・モローとともにルドンの作品が描写され、その名を広めるのに一役買う。

弟レオ、医学校学生のまま死去。

一八八五年 四十五歳

石版画集『ゴヤ礼賛』刊行。ユイスマンスの紹介でマラルメに一部贈呈、心こもった私信をうけとる。ユイスマンス(『独立評論』誌)、ギュスターヴ・ジェフロワ(『正義』紙)、シャルル・モリス(『共和国小論壇』紙)などが賛辞を呈する。『ワグナー派評論』の扉絵を担当。

一月妹マリー死去。同月銅版画家ブレダグ没。

一八八六年 四十六歳

第八回印象派展に参加、おそらくこの時ゴーギャンを知る。

阿部良雄・稲賀繁美 編

ブリュッセルの「二十人」展に参加。ベルギー人ジュール・デストレ、若きベルギー誌に称賛の記事を発表。石版画集『夜』を出版。オクターヴ・ミルポー『ル・ゴロワ』紙でルドン作品を批判。

五月長男ジャン誕生するが、数カ月後に死亡。

一八八七年 四十七歳

ベルギーの詩人、作家たちと交友。ヴェラーレンの詩集『夕暮れ』の扉絵、エドモン・ピカールの戯曲『陪審員』の挿画を制作。『陪審員』はパリで石版画集としても販売。

一八八八年 四十八歳

石版画集『聖アントワヌの誘惑』(第一集)をブリュッセル、ドマン書店より刊行。ルドン一家はサモワシユル・セーナに夏を過ごしマラルメ一家と親交。エミール・エヌキヤン、ルドンらの眼前で溺死。

一八八九年 四十九歳

デュランリユエル画廊の版画展に出品。この時、後年ルドン研究者として知られる文筆家アンドレ・メルリオに会い、彼からモーリス・ドニはじめナビ派の若い画家たちを紹介される。四月次男アリ誕生。石版画集『ギユスターヴ・フローベールに』刊行。エミール・ベルナル、ポール・ゴーギャンを知る。詩人志望の若者フランシス・ジャムがルドンに接近する。彼らの助言者の役割を担わされる。

一八九〇年 五十歳

「二十人」会の招きで、マラルメとともにブリュッセルへ旅行。『悪の華』素描を展覧。これを銅版画に転写して発行(ブリュッセル、ドマン書店)。アサー・シモンズとハヴロツク・エリスの訪問を受ける。シモンズ、「フランスのブレイク」と題する論考を『美術批評』誌に発表。油彩画『目を閉じて』制作。版画から色彩の世界への移行を示唆。

十二月アルマン・クラヴォー没。ルドン心中に空洞感。

一八九一年 五十一歳

石版画集『夢想』わが友アルマン・クラヴォーの思い出のために刊。

一八九二年 五十二歳

第一回薔薇十字展開かれ、ルドンもこのグループに接近。アルベール・オーリエが『百科事典雑誌』に執筆の「象徴主義者」の項目で、ルドンを先駆者として位置付ける。

一八九三年 五十三歳

モーリス・ファアブル、ギユスターヴ・ファイエ、アンドレ・ボンゲルらの収集家と親交を篤くする。

一八九四年 五十四歳

デュランリユエル画廊にて大回顧展。カタログ序文アンドレ・メルリオ。出品作百数十点のうち油彩九点、パステル十点、あとはデッサンと石版画であった。多くの論評と賛

辞を受け、画壇における評価も固まり、財政状況も好転する。「エドモン・ピカールへの手紙——芸術家の打ち明け話」を『近代生活』誌に発表。

一八九五年 五十五歳

前年末より病床に臥す。夏ペールルバードで木炭画を制作。秋にロンドン旅行。ターナーとパルテノン彫刻とに注目。

一八九六年 五十六歳

『聖アントワヌの誘惑』(第三集)を発行。バルワー・リッソンの小説の仏訳による石版画集『化け物屋敷』刊行。

一八九七年 五十七歳

不況と虫害のあけく、ペールルバードの農園が画家の意思に反して、母親と兄弟の手で売却され、家族と確執を生ずる。画商ヴォアラールの発案でマラルメの『骰子の一擲』に石版画を添える企画をすすめるが、四点を試みたのみで、翌年の詩人の急死のため中断される。ヴォアラールからの手紙にすでに『ヨハネ黙示録』への言及あり。

一八九八年 五十八歳

ヴォアラールの画廊にて個展。夏をサン・ジョルジュ・ドゥ・イドンヌに過ごし、ロワイヤンのフォンテーヌ家と交際。ついでジロンド河対岸のペールルバード再訪。メルリオよりルドン版画カタログ執筆のための質問を書状で受ける。九月九日マラルメ死去に動転。モロー・ピユヴィ・ド・シヤヴァンヌも同年、世を去る。晩秋オランダにレンブラントを見る。

一八九九 五十九歳

デュランリユエル画廊の象徴主義者展で年長の指導者的位置を与えられる。最後の石版画集『ヨハネ黙示録』ヴォアラールにより百部刊行。刷り師はブランシヤール。

エルネスト・シヨーン早世。

一九〇〇年 六十歳

デュランリユエル画廊で個展。スペイン、バスク地方のピアリッツ、フエンテラビアに旅する。モーリス・ドニの構想画『セザンヌ礼賛』の中心にナビ派の画家たちに囲まれた姿で描かれる。ロベール・ド・ドムシーとヴェネチア旅行。冬にはブルゴーニュに旅する。

一九〇一年 六十一歳

ドムシー館の食堂装飾パネル作成。

一九〇二年 六十二歳

カーニユにルノワールを訪う。シヨーン夫人の客間の装飾。ヴェイヤール、ボナル、マイヨールと親交。

一九〇三年 六十三歳

デュランリユエル画廊にて個展。ポルドーの収集家ガブリエル・フリゾーを知り、招かれる。ナビ派の画家たちの肖像を作成。レジオン・ドヌール五等勲章受勲。ゴーギャン

の死。『メルキュール・ド・フランス』誌のアンケートに答えゴーギャン論を公表。

一九〇四年 六十四歳

油彩『目を閉じて』が国家買い上げとなり、リュクサンブール美術館に入る。前年に創設されたサロン・ドートンヌに特別室を与えられ、六十二点を展示。

一九〇五年 六十五歳

凱旋門に近いアヴニユ・ヴァグラム一二九番地に引越す。毎週金曜日に小演奏会の夕べ。ナビ派の画家などが集う。

一九〇六年 六十六歳

デュランリユエル画廊にて個展。四十五点の油彩、パステルのうち過半数が花を主題とする。フォールヴの画家への共感を表明するが、キュビズムには批判的である。

一九〇七年 六十七歳

兄エルネスト死去。フランシス・ジャムの書いた「植物学者ルドン」にルドン不服を示す。オテル・ドルウオで売立。ロッテルダムで個展。夏スイス旅行。

一九〇八年 六十八歳

母マリイ・オデル死去。春、アルチュール・フォンテーヌとヴェネチア旅行。アンドレ・ボンゲルへの献辞を付した異文『芸術家の打ち明け話』、ブレダン回顧展のための序文を執筆。ギユスターヴ・ジェフロワの便宜でゴブラン織りの下絵を作成。

一九〇九年 六十九歳

妻の妹ジュリエット・ドデュ死去。パリ郊外ビエールに別荘を買い取つて「ジュリエット荘」と名付け、夏を過ごす。

一九一〇年 七十歳

ギユスターヴ・ファイエの購入した、ナルボンヌのフォンフロワード修道院の食堂に『昼』『夜』『沈黙』のテンペラ装飾、翌年までかかる。息子アリの兵役。

一九一二年 七十二歳

ヴァインタートウアーの愛好家ハーンローザ教授を知る。

一九一三年 七十三歳

『芸術家の打ち明け話』第二部執筆。ニューヨークのアーモリー・シヨウで一室をあてがわれ、好評を博す。アンドレ・メルリオがルドン版画総カタログをパリで刊行。

一九一四年 七十四歳

ベルリン、デュッセルドルフに出品。最後のオランダ旅行。第一次世界大戦が勃発し、アリ出征。冬をロワイヤンで過ごす。

一九一六年 七十六歳

アリの消息を求め、ヴェルダンの戦況を知ろうと外出するうちに感冒をこじらせ、パリ、ヴァグラム街の自宅七月六日に没する。ビエールの墓地に埋葬。享年七十六歳。

ルドン

1989年 3月
©朝日新聞社

作品

〈風景〉

- ① ドウアルヌネズの街路
- ② ブルターニュの港
- ③ ペールルバードの径
- ④ メドックの家
- ⑤ ペールルバード
- ⑥ フェンテラビーアの小路
- ⑦ ヴァリエールの岩
- ⑧ ヴェネツィア風景

〈静物〉

- ⑨ アネモネとリラ
- ⑩ 花
- ⑪ 長首の花瓶にさした野の花
- ⑫ 青い花瓶の花
- ⑬ 青い花瓶のアネモネ
- ⑭ 中国の花瓶にさした花
- ⑮ 白い花瓶と花
- ⑯ 貝殻
- ⑰ 蝶

〈人物〉

- ⑱ 自画像
- ⑲ 刺繍をするルドン夫人の肖像
- ⑳ オディロン・ルドン夫人
- ㉑ ルドン夫人の肖像
- ㉒ 黄色いショールのルドン夫人
- ㉓ アルテュール・フォンテーヌ夫人
- ㉔ 眼を閉じて (オルセー美術館蔵)
- ㉕ 眼を閉じて (岐阜県美術館蔵)
- ㉖ 読書の修道士
- ㉗ ルーセルの思い出
- ㉘ ヴィオレット・エーマン
- ㉙ ヴェールをかぶった女性
- ㉚ セーラーカラーをつけたアリ・ルドンの肖像
- ㉛ アリの肖像
- ㉜ ポール・ゴージェン
- ㉝ マリー・ボトキンの肖像

〈コンポジション〉

- ⑳ アベルとカイン
- ㉞ ヘガサス
- ㉟ 聖心

- ㊱ 十字架のキリスト
 - ㊲ アラブの楽師
 - ㊳ カリバンの眠り
 - ㊴ キュクロプス
 - ㊵ ヴィーナスの誕生
 - ㊶ 神秘
 - ㊷ ジャンヌ・ダルク
 - ㊸ オフェリア
 - ㊹ 花の中のオフェリア
 - ㊺ エジプトへの逃亡
 - ㊻ 仏陀
 - ㊼ 若き仏陀
 - ㊽ 赤い舟
 - ㊾ 浜辺の騎手と二艘の舟
 - ㊿ バンドラ (ニューヨーク, メトロポリタン美術館蔵)
 - 1 バンドラ (ワシントン, ナショナル・ギャラリー蔵)
 - 2 エヴァ
 - 3 聖ゲオルギウスと竜
 - 4 レオナルド・ダ・ヴィンチ頌
 - 5 昼
 - 6 夜
 - 7 聖セバスティアヌス (ワシントン, ナショナル・ギャラリー蔵)
 - 8 出現
 - 9 あずまやの下の二人の女
 - 0 オルベウスの死
 - 1 オルベウス
 - 2 アポロンの馬車
 - 3 アポロンの馬車と竜
 - 4 オアンネス
 - 5 ルッジェーロとアンジェリカ
 - 6 聖セバスティアヌス (バーゼル美術館蔵)
- 〈石版画〉
- 7 夢のなかで V, VIII
 - 8 エドガー・ポーに I, III
 - 9 起源 I, II, III
 - 0 ゴヤ頌 III, IV, VI
 - 1 聖アントワヌの誘惑 (第一集) III, V
 - 2 ギュスターヴ・フローベールに I, III
 - 3 夢想 IV, VI
 - 4 聖アントワヌの誘惑 (第三集) II, IV, VI, XVIII, XXIV

本文

ルドンの芸術 生の神秘・沈黙の言葉	阿部良雄	75
芸術家の打ち明け話(抄)	オディロン・ルドン 宮川 淳 訳	81
ルドンと私	水木しげる	84
ルドン・誰も見ていない世界	丹生谷貴志	86
作品解説	稲賀繁美	87
年譜	阿部良雄・稲賀繁美	96
	責任編集 阿部良雄	