

視る

312号

京都国立近代美術館ニュース 6月号 1993

昭和43年1月30日 第三種郵便物認可 毎月1日発行 第312号 平成5年6月1日 発行

エミール・ベルナールとポン・タヴァン / 稲賀繁美

ゴーギャンの言葉抄

諸寄の人, 日沙春のこと / 岡田一衛



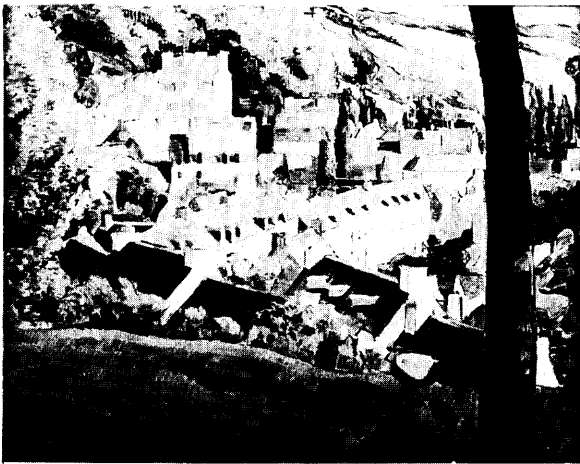
エミール・ベルナルとポン・タヴァン

稲賀 繁 美

ブルターニュ半島南岸、ポール・マンシユを左手に見て内陸に水道を1.5キロほど溯ると、天然の良港が開けてくる。そこに注ぐアヴァン川の河口には石づくりの橋（ボン）が架かっていて、これがポン・タヴァンの街の名の由来となっている。干満の差のおおきさを利用して水車がいくつも点在する町並の背後には、ふたつの丘がゆっ

エミール・ベルナル

「愛の森から眺めたポン・タヴァン」 1892年



たりと控えている。その谷間の、人々が好んで散策した「愛の森」と呼ばれる木立のあいだを、アヴァン川はおだやかな溪流となって流れてゆく。森と港とに挟まれた、この花崗岩の石造りの街は、当時わずか一五〇〇人ほどの人口を数えるにすぎなかった。だが一九世紀末、この小邑はヨーロッパの画家たちが国籍を越えて集うコロニーとしてつとに有名になった。いわゆるポン・タヴァン派である。

そんなポン・タヴァンのたたずまいをパノラマにして示してくれるのが、エミール・ベルナルの《愛の森から眺めたポン・タヴァン》（カタログ図版番号51）（一八九二）であろう。右手に樹木の幹を配して画面を縦に分断するのは、当時日本趣味の影響で常套手段となっていた構図上の工夫である。その彼方に見下ろされるポン・タヴァンの街のうち、日ざしに照り輝く白い壁の連なる中央の曲り角は、今日エミール・ベルナル通りとして知られている。屋根ぶきはアルドワーズのくすんだ青灰色のはずなのに、なぜか南仏を感じさせる赤い屋根に置き換えられて、あたりを包む緑との色彩上の対比をいやまに効果的にしている。また、

そうした赤と白の家々や、森の緑は、並行な斜めの筆跡で描写されていて、セザンヌの感化を如実に感じさせる。とりわけ手前の土手の部分やそのすぐ下に覗くポプラの茂みには、セザンヌがなかなば直観的に選び取った「構築的な筆致」がひとつの処方となって、ベルナルの応用に供されているのが理解される。「誰だつて自分の師匠を認め、可能なかぎり順応しようとはしますが、わたしにとってそれはセザンヌなのです」とベルナルはベルギーの収集家アンドレ・ボンゲル宛に、一八九一年に書き送っている。そしてこの作品を制作した夏を最後に、ベルナルはもう久しくポン・タヴァンの地を踏むことはないだろう。ではこの地との別れを前にした作品は、なぜセザンヌという、この土地とは無縁の画家の符丁のもとに制作されたのか。

ここでセザンヌの名を強調しながらベルナルが言外に否認していること、それはポン・タヴァン派の首領とみなされたゴーギャンとの関係である。一八八六年の擦れ違いから八八年の出会いと切磋琢磨。そして八九年のパリ万国博覧会におけるカフェ・ヴォルピニでの「印象主義と総合主義の展覧会」を巡るふたりの主導権争い。さらには、おたがいの作品で、自分を殉教者キリストに、相手を裏切り者ユダに譬えあう反目の神経戦、そしてゴーギャンのタヒチへの旅費捻出の売り立てを巡る確執から絶交にいたる経過は、残された手紙を手掛かり

に、すでに詳しく論じてこられた。はたして過ぎたばかりの、早熟で理屈っぽく反抗心が強くて傷つきやすい野心家ベルナル。吸収力に秀でた感性と好奇心、傍若無人たる野人の風貌のうちにも繊細な感受性を秘めた、二〇歳年上のゴーギャン。このふたりの交渉には、一八九二年当時すでに終止符が打たれていた。ゴーギャンはもう一年前からタヒチへと旅立っていたし、ベルナルもまた翌年には妹のマドレーヌを伴って、エジプトのカイロへと去ることとなるだろう。

だがこの三年間の交渉は、単にフランス世紀末の美術史を彩った天才たちの織り成す友情と決裂のエピソードにはとどまらない。それは西欧美術史が、世紀の転換点で経験した幾多の問題を集約的に露呈する、異様なまでの緊張に満ちた三年間であったのだから。

実際、この三年のあいだにゴーギャンの作風が一変してしまつたことは容易に見て取れる。エミール・ベルナルはそこにいわば触媒として働いたが、しかしその働きはどちらかといえばゴーギャンの理論武装に益する性質のものであった、とするのが美術史家たちにひろく認められた見解のようである。一方でこの時期までのゴーギャンは印象派の行き詰まりを感じながらも、色彩と線によって、「文学とは別のかたちで観念を即座に翻訳することができるはずだとの確信」に基づき、友人のシュフネッテ

ルにもそうした夢想に支えられて単純な私たちを追求すべし、といういささか混乱した助言を与えている（一八八五年一月一四日付）。いわば画面の与える感覚を介して、知覚も想像力も混ぜこぜになって伝達されようというわけだ。

これに対して、ルイ・アンクタンといわゆるクロワゾニスム（七宝細工における間仕切りを連想させる線描と色面の配置による画面構成）の実験に乗り出していたベルナルは、線と色彩を明確に区別する。これらの実験を擁護する論陣をはったエドゥアル・デュジャルダンの記事の分析を借りるなら、線が永続的な性格を描くのに対して、色彩は感覚やその場限りのイメージを伝える、とする。実はこの区分は明晰であるかみえて、かえって当時権威であったシャルル・ブランの『デッサン技法の文法』に代表される、伝統的な美学上の区分

に無批判に立脚している。とはいえ、線が色彩より理性的であるとするブラン流の価値観ないし先人観は、この段階のこれらのクロワゾニスムでは払拭されている。一八八七年のアンクタンの作品《クリシー通り、夕刻》などはその典型的な成功例で、おそらくヴァン・ゴッホの《夜のカフェテラス》にその余波を見るのも見当違いではないだろう。

さて、こうした認識をもっていた両者が一八八八年夏にボンIIタヴァンに出会い、そこで到達した様式が「総合主義」と呼ばれる。ここでの「総合（サンテーズ）」の意味は、ゴーギャンがシュフネッケルに宛てた一八八八年八月一四日の手紙にみられるように、「主調色にのみ注目しながら、形と色彩とを総合する」にあった。この文句に先立って、「忠告をひとつ。あまり自然に即して写生してはならない。芸術とはひとつの抽象なのだ。その前で夢みながら自然から抽象をひきだしたまえ。そして結果よりも創作に思いをはせたまえ。」という有名な一しかし手稿解説に多少問題の残る一節がある。

これはゴーギャン自身、シャブレのもとでの陶芸絵つけで先取りしていた手法だが、ゴーギャンと決裂したのちのベルナルは、総合主義

はあくまで自分の発明であり、ゴーギャンはそれを模倣したにすぎない、と主張することだろう。

ベルナルにおける総合主義の作例としては、『蕎麦の刈り入れ』（カタログ図版番号31）と『牧草地のブルターニュの女たち』の一对の作品が知られている。さきに触れたクロワゾニスムの採用によって、陰影法や肉付けといった美術学校の教程が無視されているが、それ以上に注目を集めるのは、伝統的な線透視図法を無視した平面的な画面処理であろう。これはとりわけ「牧草地」に顕著に現れていて、あたかもブルターニュ装束の女たちが、寸法の大小もかまわずに、まったく無秩序なまま画面いっぱい撒き散らされたかのような印象を与える。『北齋漫画』をはじめとする日本の絵手本の取りあわせの妙が連想されるのも、あながち的外れではない。そこには雑多な物体や人物が、その意味内容とはまったく無関係に、だがシンメトリーとは異質の純粹造形的釣り合いのみを考慮にいられて、それは巧みに配置されていたからだ。

こうしたベルナルの実験に触発されてゴーギャンが完成したとされるのが『説教後の幻影』だが、そこに描かれたヤコブと天使の組み討ちの情景が『北齋漫画』の引き写しであるかどうかは確証に欠ける。とはいえ当時、その突飛な構図や背景のヴァーミリオンを咎めだてする気はないが、それをゴーギャンが日本人から借用に及んだの

はけしからん、という批判があったのは否定できない事実である。それはカミーユ・ピサロが息子にあてた手紙の一節であった。

一方ベルナルから見れば、ゴーギャンの絵で気に食わないのはその構図だったろう。ゴーギャンは、クロワゾニスムを応用したついでに、斜めの木の幹で構図をまっぶたつに分断し、その右上に聖書の幻影、左下にそれを夢想する現実のブルターニュの女たちを配している。現実と幻想とを併置するこの巧みな構図は、ベルナルにあっては無垢であらねばならないはずの造形的要素の併置を、露骨にも文学的な物語の枠として流用している点で邪道であったろう。

（参考図）
ポール・ゴーギャン「説教後の幻影」1888年
（スコットランド・ナショナル・ギャラリー蔵）



（参考図）
ルイ・アンクタン「クリシー通り 夕刻」1887年

（参考図）
ルイ・アンクタン「クリシー通り 夕刻」1887年

（参考図）
ルイ・アンクタン「クリシー通り 夕刻」1887年

（参考図）
ルイ・アンクタン「クリシー通り 夕刻」1887年



エミール・ベルナル
「蕎麦の刈り入れ」 1888年

そしてこうした流用の巧みさこそ、ベルナルにとってゴーギャンを厭でも嫉妬せざるをえなくさせる原因でもあったろう。そのことは一八九二年のアンデパンダン展に《蕎麦》《牧草地》とならんで出品された《ブルターニュ詩情》（カタログ図版番号46）、《石垣に座るブルターニュの女たち》（カタログ図版番号47）の対作品において表明されているように思われる。後者のブルターニュ衣装の老女の姿が、モネ・コレクシオンにもある『光琳画譜』の転用であったことは、G・ラカンブルが指摘している。そこに見られる純粹な裝飾性の追求によって、ベルナルはゴーギャン流の説話仕込

みの象徴主義を糾弾し、拒絶する姿勢を誇示したのではなかったか。これ以降、ゴーギャンの桎梏を逃れようとして、ベルナルはひたすらセザンヌの模倣に走る。静物画《大きいコップと果物のある静物》（カタログ図版番号49）、《水差しとオレンジのある静物》（カタログ図版番号50）や風景画に顕著だったその影響は、こののち肖像画のみならず、水浴の人物像という、当時セザンヌが全精力を注いでいた領域にも応用される（《睡蓮と浴女》「カタログ図版番号39」）。また風景画にも、ほとんどセザンヌの教科書的应用といふべき作品が頻出し始める。色彩と線描との矛盾を乗り越える手段は、セザンヌ流のあの「構成的な筆致」だったが、《田園の音楽会》（カタログ図版番号41）にも顕著なロマン主義的傾向に示される、セザンヌへの親和性を呈する作品の彼方には、《楽師たち》（カタログ図版番号53）が現れる。セザンヌ流の筆致はけっして無根拠な気まぐれではなく、ゴシック時代以来のタペストリーの刺繍に基づいていた、との確信を如実に示す作例である。こうしたベルナルの中世主義は、この後ほどなく實際のタペストリーの下絵作成に従事することとひろく認められるところとなるだろう。当時パリを席巻していたヴァーグナー渡りの総合芸術（Gesamt Kunstwerk）の機運に与ずるこの傾向は、その古典回帰後も晩年にいたるまで、ベルナルの木版での



エミール・ベルナル
「楽師たち」 1892年

仕事に受け継がれゆくことだろう。

もはや明らかのように、ゴーギャンとの三年間を清算しようとしていたベルナルにとって、エックスの巨匠セザンヌはまことに勇気づけられる存在であった。ベルナルはすでにパリ時代からセザンヌに開眼していた。その一方でゴーギャンもセザンヌかぶれの追従者だったとなれば、彼を御用済みにする都合もつくというものだ。セザンヌの《果物鉢とグラスと林檎》（一八八〇年頃）を購入していたゴーギャンは一八九〇年に、婦人像の背景に同じ絵を画中画として描くだろう。さらにはこのセザンヌの静物をナビ派の理論家裝飾画家モーリス・

ドニは、《セザンヌ礼讃》（一九〇〇）の画面中央に恭しく展示してみせるが、これは政治的な選択だ。世紀末の象徴主義がセザンヌに裏打ちされていた、となれば、象徴主義の黄昏を生き延びたセザンヌの古典主義こそが、今や二十世紀初頭における絵画の新たな指針となる、というわけである。

一九〇四年にオリエントから戻ったベルナルはその足でエックスの巨匠を訪ねるだろう。その先見の明が、西欧近代美術史においていまだにセザンヌが占めている、いわば神話的といつてよい位置を準備するのに、いかにおおきな役割を果たしたか。そのことは、けっして軽視されてはならないだろう。ベルナルの古典主義的認識がいかにみずからの正当化のための本卦返りであり、またそれがいかに狭量なカトリック固執主義に導かれた認識であったにしても。

（三重大学人文学部助教授）

「ゴーギャンと

ポン・タヴァン派」展

6月8日(火)〜7月18日(日)

(毎週月曜日休館)

夜間開館・毎週金曜日午後8時まで

(入場は午後7時30分まで)