

オディロン・ルドン「一八六八年のサロン」訳・解題(上)⁽¹⁾

山上 紀子

一、風景画 シャントルイユ氏、コロー氏、ドービニー氏

一八六八年のサロンの印象を簡単に述べれば、偉大な芸術はもはや存在しない、ということになるだろう。まことに奇妙な時代だ。われわれは、すでに正當に糾弾されている古い一派の末期に立ち会っているのだが、別のところでは、いくつかの力強い意志があちこちから頭角を現している。そうだ、これは紛れもない無政府状態だ。一方では栄華を極めた者が没落しつつあり、他方には伸張を目論む新しい傾向が生まれている。前者は価値のない無益な模倣に疲れ果て、後者は信念に満ちた真摯な試みに身を捧げている。そのことはたしかなのだが、まことにいかがわしいのだ。というのも、彼らは完全な才能をよりどころとしているわけでも、実質豊かな研究に支えられているでもない。もはや見るべきものもなければ熱狂もない。真の芸術とは、見惚れるほど美しい仕上げや風格の高尚さによって認められるものではなくなった。いまやそれは、われわれを魅了し、ときに新たな趣をもたらす個々のいくつかの試みのなかにある。ところが、そうした新しい試みを目の当たりにすると、残念ながらわれわれは不完全な作品の弱点のようなものが気になり、いつも躊躇し、懸念し、苛立つてしまう。

こんなわけでサロンの印象は好ましいものではない。人々はこの祭典を非難したい気にさえたかもしれない。芸術愛好家ならば、もっと厳粛なものを見たいと思うだろうからだ。しかしわれわれは、すでに名を知られた数名の人氣画家について考察することに、まだ関心をもっている。そうすれば、高位の芸術、人間的な芸術がこんなにも馬鹿にされて見捨てられた、長く続くはずはないとしても、この嘆かわしい時を忘れることができる。はつきり言わせてもらおう。もっとも優れたものは自然の肥沃な源泉に想像力を掻き立てられた芸術家のなかにまだ残っている。彼らがもたらした衝撃には意義があった。それゆえに彼らは真の画家、とくに風景画家と呼ばれるのにふさわしいと思われた。だから今日、限られたものであるが、美しい才能をもつ数名の画家を特別に論

じたいと思う。

皆が好感を抱くのはシャントルイユ氏である。彼のすぐれた作品のひとつ《にわか雨》(図1)が注目を集めている⁽²⁾。いつさいの妥協を許さないこの画家は、偽りのない細部の描写から印象的な魅力を生み出すことに熟達している。彼はこの絵画効果の表現を長年研究したが、ただならぬ思い入れをもって探求し、前人未到の域に達した。彼には余分なものはいらない。光と陰のコントラストと、曇った空から覗く晴れ間があれば十分だ。前景の方にはモチーフが控えめに配されている。瑞々しく刈り取られた草葉と草刈り人たちが描かれている。その集団はとくに凝った姿をしているわけではないが、入念な様式に精通した観察者ならばすぐにその存在に気がつく。そのうえ、人物の容姿は美しく、態度が自然だ。また、あらゆるものがまさに彼が構想した通りに描かれており、その土地特有の薄明かりのなかに適切に包み込まれているので、そこには真正銘の風景、ひとつの風景がある。ちょうどライスダールにこのような風景があったことが思い起こされる。後景には、やや唐突に光が差ししているように見える。しかし自然はときにそうしたことをしたがるものだ。背景、空、すべてがじつに美しい。風景画の流派は本

物の芸術家を生み出した。風俗画家たちのなかに、まれに優れた例外はいるが、風景画の流派こそは現代フランス絵画の誇りと言えるだろう。鮮やかに頭角を現したシャントルイユ氏は、これからの時代に最強の画家たちと肩を並べる人物だ。ドービニー氏は彼より完璧さを欠くようだ。コロー氏はいつも若々しい想像力を備えていることはたしかだが、今年はやや衰えたようだ。シャントルイユ氏に議論の余地のない才能をもたらし、

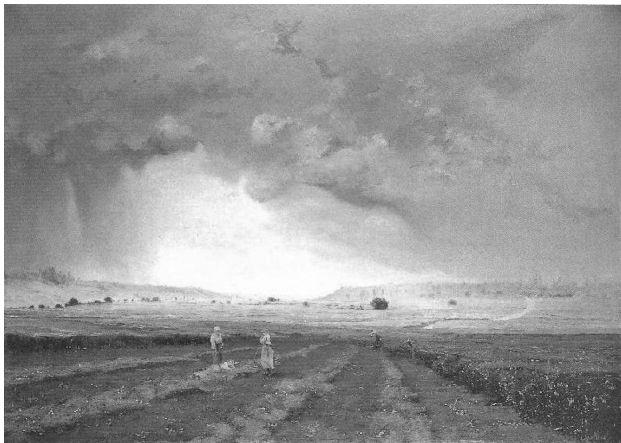


図1 シャントルイユ《にわか雨》1868年、油彩、96×133.5cm、シュテーデル美術館(フランクフルト)

将来、彼に盤石な末永い成功を約束するのは、まず彼が強い印象を与える術を知っていることなのだが、これとは逆のもっとも厳格な仕事においても、彼はかたちの内奥にあるものを徹底的に探求し続ける力をもっている。彼は線描し、あらゆる細部を不安げに、几帳面に掘り下げる。巨匠たちはかつてこのようにやっていた。われわれの心をかくも激しく揺さぶった精妙な風景画の中では、ひなげし一本として個性や外観をもっている。全体が完成されており、またみごとに完成されている。美しい作品だ！《雷雨の後の暁》にも同様の美点があるが、この作品は完膚なき迄に十全な作品であるとは思われない^③。やや大きな画面に描かれたためである。シャントルイユ氏の才能はとても繊細で、じつに細やかで、彼はことのほか親密な調子で表現する画家なのだから、平凡な大きさの絵画のほうに向いていた。

コロー氏の弟子の方を先に論じたのは、コロー氏の才能を疑っているからではない。才能に溢れた、じつに魅力的な、現代風景画のもっとも詩情豊かなこの個性に異議を唱えようなどという考えはわれわれに浮かぶべくもない。しかしすでに述べたように、コロー氏はもはや以前の彼ではない。ほんの数年のあいだに別人になってしまった。《夜》（図2）は以前の作品を彷彿とさせる^④。皆の記憶にあるコロー作品だ。数本の樹と水が描かれているのだが、澄み切った深いその水を描くことができるのは彼をおいて他にいない。しかも、この傑出した巨匠はいつも作品に、厳格で古典的で簡潔な秩序を与えることのできる稀代の画家である。かくも長いあいだ疑いの念にさらされてきたこの芸術家は今日やっと承認されたのだから、これ以上私が付け加えることはない！コロー氏の作品は未完成のように見えるが、じつは、この上なく繊細で巧緻を極めていることを皆知っている。彼はシャントルイユ氏ほど細部と形態にこだわっていないが、ときに的確でじつに明瞭なものを描く。彼は自分の夢を表現するために故意に曖昧な、まるで中間色で拭き取られたような雑然とした塊を置くかと思えば、すぐその横に、もっとも確かな、もっともよく観察された細部を描く。これを見れば、この画家が高い能力をもつことは明らかだ。彼は自分の夢を見られた現実で支えているのだ。感情や神秘をことのほか重視する彼なら、詩人「コローのこと」は明白な真実を基礎にして自らの思想を著す十分な強さと賢明さを備えていたことを、またすぐにみせてくれるだろう。そのうえコロー氏はすばらしい逸品である数点の習作を描いたことがある。つまり、彼が本物

の画家としての気質をもつかどうか疑おうとした者は、素朴な観察のモデルとなるこれらの作品を注意深く検討せねばなるまい。画家はすっかりモデルの虜となり、技巧はとても臆病で素直になっている。彼の唯一の不幸は、いくつかの作品に関することだが、詩人であることだ。

コロー氏は、自分がレアリストであることを十分承知しながら、なぜいつもアモールやニンフを描くなどという大胆不敵な行動ができるのかと不思議がられている。

絵画芸術を、目に見えるものを再現することだけになんとしても制限しようとする人々の目を開かせることは、今必要でない。こうした偏狭な限界のなかに縮こまっている人たちは、下等な理想を余儀なくされるだけだ。ここに挙げた巨匠たちの作品はじつに雄弁にわれわれの考えを支持してくれるだろう。芸術家はひとたび自分の言語を獲得し、ひとたび表現に必要な手段を自然のなかで手にするや、歴史や詩人たち、画家の想像や幻想のあらゆる源泉から主題を自由に借用できることを、彼らの絵は証明している。すぐれた芸術家とはこういう人のことを言う。自然と向き合う画家であり、アトリエでは詩人あるいは思索家である。コロー氏はこうした人たちの一人だ。彼は、夢想の方を好み、理想の方を重んじる人たちを尊重しながら、何よりも正確な再現を望む人たちを満足させることができるだろう。線の調和という、ほとんど消えかかった古代の輝き、きわめて稀少なこの美質が彼に認められるだろう。「新ギリシヤ人」を自称する、考古学に精通した他の画家たちが、古代からなんら意味を伴わない大がかりな道具立てと衣装と飾りだけを引っぱり出しているとき、コローは感覚の優れた能力によって、古代から馥郁たる恵を蘇らせることができたのだろう。彼はそれをじかに体験するのだろう。こう言っても、まだどこか疑わしいという声があるかもしれない。だが、いつか彼の未発表作品集のなかから発見



図2 カミーユ・コロー 《浅瀬をわたる、夜》1868年
油彩、99×135 cm、レンヌ美術館

される厳格で知的なデッサンが、遅れて彼の才能を知る者の目を開かせ、彼が自由な想像を描く至高の権利を、時間をかけて勇氣をもつて獲得した姿を見せられるとわれわれは確信している。

ドービニー氏は、彼のパレットになにか秘密を発見したにちがいない。彼の夢のような色彩はじつに魅力的なので、粗描でも不快ではない。《春》(図3)は彼の二点の作品のうち最良の作品だ^⑤。空は繊細で、美しい自然が描かれている。しかしドービニー氏の大きな長所は、調和のとれた、つまり見事に完成された色彩の世界を体感できることだ。どの風景画もつねに同じ日光に照らされている。ドービニー氏が何時にこれを描いたかを間違えたくもない。彼は、一瞬を、一つの印象を描く画家である。彼はじつに生き生きと、また強烈に印象を抱く。それ以外の目的をけつして追求しなかった。しかしドービニー氏の才能にいくつかの不十分な面があるのは、おそらくこの排他的な探求のせいである。彼の絵画も素描もとても美しいのだが、構成に弱点があることは隠せない。以前から、ドービニー氏には、本物の画家の技法を見せてほしいと求めてきた。しかし彼の視線はつねに全体に氣を取られ、細部を描くことができず、描こうともしない。印象は形の感覚と両立しないという考えもあるかもしれない。先ほどのシャントルイユ氏はしかし、逆のことを証明していた。彼は、ごく小さな花まで細密に描かれた平原にかかる雲の影を描いた。ドービニー氏はそこまでのことをやりたくないのだ。この方向に進んだすべての画家たちにとつても、このことは大きな欠点となっている。いわば宿命だ。「自然」という偉大な言葉を使つてわれわれは多くを学んだが、多くのことを忘れてしまった。自然のもとに召集された研究熱心な画家の何人かは、彼らの個性をそのなかに見出す十分な強さをもっていた。しかし大半の画家は、美への愛も、伝統への敬意も失ってしまった。真実を描くという口実のもと、肉付け、性

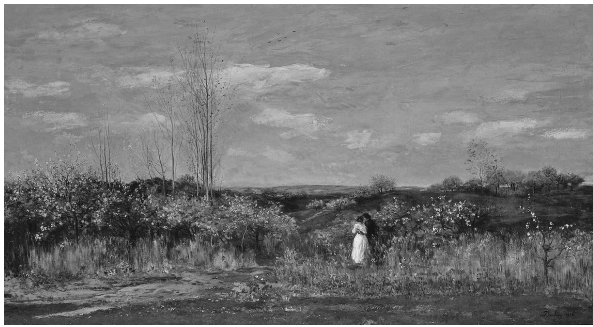


図3 シャルル・ドービニー《春》1862年、油彩、133×240 cm、
ベルリン旧美術館

格、秩序、作品構想の大きさ、思考、哲学など、あらゆる美しい作品には絶対に必要な特性が絵画から排除されてきた。

ドービニー氏は、こうした排他的な画家の一人だ。われわれは彼の価値を認めている。他の誰よりも彼が描く自然の本物の香りは好ましい。しかし彼の作品の欠点をすべて見過ごすことはできかねるだろう。《夜想》は彼の欠陥をこれ以上ないほどあらわにしている^⑥。この絵はとても大きいので、これらの欠陥はさらに明白である。バランスが悪い。すべてがバラバラになっている。大地は堅固でない。かなり大きく描かれた人物は、完璧な技量を手に入れた画家に期待される腕前で素描されてはいない。木々すらも非の打ち所のないデッサンで描かれているわけではない。いや、それどころではない。これは風景画家にとって失敗作だ。かくも魅力溢れる才能がこれほど脆い建造物を建てるのを目にするとは、ほんとうに残念だ！要するにドービニー氏には、シャントルイユ氏の形態も、コロドー氏の構成もない。彼はただ、鋭い、じつに表現力豊かな色彩をもっているにすぎない。そしてこの貴重な資質が、現代美術における彼の意義に重要な意味をもたらしている。

今年最高の地位を占める御三方は、今挙げた方々ということになるだろう。ポール・ユエ氏は凌駕された。カバ氏と他の数人は棄権した。ラヴィエユ氏の《白樺》と、レピーヌ氏の光溢れる暖かい小さな海洋画も挙げておこう。その他は劣っているか、あるいは独創性を欠く作品に見える。彼らは模倣者だ。より強力な人から受けた影響がはつきり表れている。彼らは踏みならされた道を辿っている。そして、より若々しい意欲もなければ、われわれを驚かせるこのような新しい息吹もない美術作品を、最良の作品とみなすことはできない。——次回、クールベ氏とマネ氏と数人のレアリストについて論じよう。彼らは言葉の本来の意味での模倣にあまりにもとらわれ過ぎているが、尊重すべき熱烈な信念をもつ人々だ。

パリ、五月十七日

二、クールベ氏、マネ氏、ピサロ氏、ヨンキント氏、モネ氏

今日はこの短い分析において、小規模だが注目し値する集団に属する何人かの芸術家について考察したい。彼らの目的は、現実を直接複製することにほか

ならない。つまり、自然を眺め、それを複製する者がただひたすら忠実に写すことによって自然を心動かすものにするのだ。——これらの傾向をわれわれがよく理解できているなら、芸術とは、とくにここでは、できるだけ無垢に眺め、創意なしに、いかなる工夫もなく、先人観もなく、いわゆる美化もせず、自然に、みずからが生み出す効果のいわば主、責任者とならせることにある。それゆえ、芸術家はとりわけ柔軟になり、自然の前にひれ伏さなければならぬし、モデルを輝かせるために人間を消さなければならぬ。いわば、珍しく手に入れにくいもの、多くの才能をひけらかすことなしに備えていることが必要だ。

クールベ氏はこの貴重な長所を備えている。初期の頃、彼がどれほど辛い経験をしたかは知られた話だ。はじめ無視されるか嘲弄されていた彼の試みを知らない者はいない。彼の粘り強く疲れを知らぬ頑固さ、意志は、彼の本物の信念の明白な印である。大胆なこの若者は、絵画を刷新できると信じて、闘争心と、流派のリーダーに求められる資質を備えて到来を告げた。ただ、自然に回歸しなければならぬという激しい先入観にとらわれていたために、彼はよく理解されようと躍起になり、あえて過剰にグロテスクで醜い自然を選ぶことを望んだ。すると、哄笑が彼を包んだ。われわれは理解できなかったのだ。より真正な何かに向かうこの回帰の中にある有益なもののすべてが、われわれには見えなかった。誠実さを失ったために墮落した芸術は、しかし、さらに刷新された方法を必要としていた。

だから、初期のクールベ氏は制作すると同時に闘争を余儀なくされ、世論がもうすこし彼に好意的になり、そしてついに、彼を支え、彼を擁護してくれる数人の信奉者、数人の友を見出すまでに、かなりの時間を要した。かつて除け者扱いされていたこの画家は、今日、世に裁かれ、彼の作品はじつに力強くその威力を伝播している。というものは、彼は党派のリーダーなのだから。正当というほかにこの輝かしい勝利のなかで、われわれは彼の信条の率直さそのものの、力そのものを取り戻すことを願っていたのだった。

それゆえ、われわれはもつと多くの作品に照らして彼を判断したかったのではなかったか？ そうした方が、たくさん作品を見た方が、彼の才能はより完全だったはずだし、彼の美質はもつとよく見えたはずだった。われわれの目の前には、あまり重要ではない小さな絵があるにすぎない。しかし、《耳をそば

だてる追われた鹿》（図4）は大いなる礼賛に値する⁽⁷⁾。この小さな絵の、誘惑に満ちた愛らしさに打ち勝つためには、その色彩の魅力に文字通り鈍感にならなければならぬ。かつて色調がこれほど繊細で、これ以上心地よいものであったことはなかった。

もつとも、醜いものだけを描くことがクールベ氏のやり方でないことはいいことはわかる。それどころか、彼はむしろそうした作品で、色彩の高雅に近い意味を示すのだ。色調はなんと活気に満ちて、なんと新鮮なのだろう！ 全体が輝いている。光は戯れ、水面、木々、この魅力的な風景のあらゆるほんの小さな細部の上に消えてゆくおびただしい反映に分割される。この全体が、太陽と、喜びと、満たされた生命を表現している。水は透明できらめき、描くのが難しいが成功している。砂はこの上なく細かい。透き通った細かい砂をこれほど巧みに描いた者はいなかった。唯一気になるのは、木々の高いところにある、少し重たくやどぎつい緑色の小さな斑点だ。葉叢の中で、乾いたものが唐突に切り取られたようになっていいるのも気に掛かる。その部分には空気が少し足りないが、クールベ氏において、これは軽微な欠点である。というのも、彼がかつて空気遠近法と呼ばれていたものに、高い水準で精通しているからだ。それは単に、厳密に正確な色調と、よく観察された色価の結果にすぎないのだが。したがって、クールベ氏はとてもすばらしい風景画を描く。おそらく彼のもつとも健康的な作品となるであろう一連の海洋画は記憶に新しい。しかし彼は間違いを犯した。見たところ彼が受けた基礎教育とは一致しない主題を扱おうとしたのだ。この人は、愛好家たちが「傑作」と呼ぶものをものす画家だ。しかし、複数の人物を扱い、配置し、そこに秩序を与えなければならぬとき、彼はどうか考えても不器用で、間違いなくこちない。さらに、流派のリーダーという立場から、彼は誠実さから遠ざかることがあり、おそらく感情を自由に抱



図4 ギュスターヴ・クールベ《耳をそばだてる追われた鹿、春》1867年、油彩、115.5×89 cm、オルセー美術館

くことができなくなってしまう。というのも、彼の展覧会はいつも、そこに彼の才能を完全に読み取ることができる一枚の絵と、もはや臆面もなく彼自身の気質ではなく彼の党派に従った一枚の絵から構成されていることに注意しなければならぬ。

《乞食》(図5)はこの気遣いのもと描かれた作品だ。道ばたで、ひとりの子供の乞食がひとりの貧しい男の手から施しを受けている⁽⁸⁾。背後では、樹の根元で彼の母親がもっと幼い子供に乳を与えており、彼女の前には一匹の犬がこの絵の主たる光景を眺めているように見える。この絵の中になんとしても哲学的思想を見出したいと望む人たちがいる。それを洞察しようとすれば、あまりにも長い時間がかかり、困難をきわめるであろう。ひどく不器用に描かれた、無秩序な、技量に乏しく、趣味のかけらもないひとつの光景だけを認めよう。またクールベ氏が、人間を前景とする主題を扱うとき、きまつて彼はもつとうわべだけの作品を描くときよりも能力を発揮できない。彼はつねに美しい手法と色彩家の偉大な才能をもって、人間を主題とする絵を制作する。だが彼は、卑俗に近い側面を避けることができない。

クールベ氏にもっとも欠けているのは丸みである。彼の線には丸みの単純さと堅固さがない。堅固さは、丸みにはない律動感を補うことができたはずだが、彼は丸みのバランスや調和に関していささかのセンスもたない。律動を生み出す術を知らない。散文作家だからだ。彼の才能におけるこの欠落は、写真や石版画で複製された時に、より鮮烈に感じられるにすぎない。つまり色彩の美しさにもはや魅了されないようになって、もっとも不幸な線ばかりが目につくようになる。

要するにクールベ氏の中にいるのは最高の才能——豊かさ、力強さ、繊細さ——をもったひとりの偉大な色彩家だ。ただし、如才なさと彼の趣味については多くの留保が必要だろうか！ もっと率直



図5 ギュスターヴ・クールベ《オルナンにおける乞食の施し》1868年、油彩、210.9×175.3 cm、パレル・コレクション(グラスゴー)

なやりかたをめざす素朴な傾向だけを彼が非難していたうちは、彼の作例はまちがいに健康だった。嘘を撃退し、こうやって真実へ回帰するために長いあいだ闘った彼の勇敢な意志を、われわれは心から賞賛する。しかし今となっては、芸術を狭く限定し、そのもっとも豊穡な源泉——すなわち思想、着想、つまり天才、そして芸術がわれわれにまびらかにするあらゆるもの——を芸術に認めようとしなさい、これらのレアリストの理論に含まれるあらゆる狭量なもののから目を逸らすことはできない。

これらの資質および欠点と酷似したものが、クールベ氏を取り巻く小さなグループの中に見出される。彼がその集団に及ぼす多大な影響から、またそれはいない。たとえば、あまりに常識はずれで奇抜なマネ氏である。手放して賞賛できないのは、とりわけ、この画家の数々の作品をじっさいに前にするときなのだが、その理由は、彼がその気質によりふさわしいはずのジャンルにとどまっていないう過ちを犯しているからだ。《エミール・ゾラの肖像》(図6)には、芸術のこの高尚なジャンルが要求する厳密さ、教養が伴っていない⁽⁹⁾。そこには否定しがたい長所がある。この絵には魅了される。心ならずも見入ってしまう。周囲を取り巻く絵の数々との絵を比較すれば、この絵の外観の中には他に類を見ないものがあることが実感される。この絵は独創性を特徴とし、調和、新奇さ、色調の優雅さによって観る者の興味を掻き立てる。テーブルには、さまざまなニュアンスが目惹きつけ、本物の画家の才能が奮われた書物や冊子と、ありとあらゆる小物類が置かれている。ただ、大きな間違いはまさにそこにある。なぜなら、

これは肖像画だからだ。マネ氏と、彼のように現実をありのまま忠実に再現することだけに満足するすべての人間の欠点は、高い絵画技術と、副次的なもののみごとな描写を優先し、人間と、人間の思

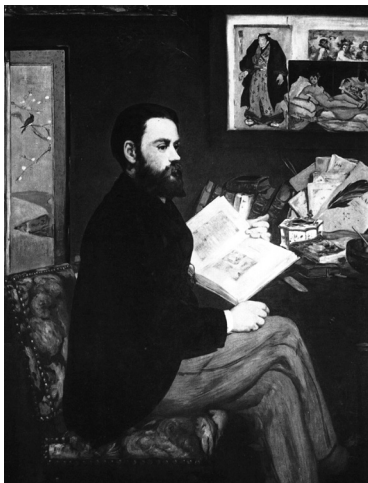


図6 エドゥアール・マネ《エミール・ゾラの肖像》1868年、油彩、146.5×114 cm、オルセー美術館

想を犠牲にしていることだ。彼らにとって、人間が、その肉体の美あるいはその衣装の絵画的側面以上に興味や重要性をもつものでなくなったら、彼らの描く人物は、精神的生命、その内奥の心の生命を欠くことになる。これはおそらく、画家がもつと力強く表現する幸せな瞬間でないと描かれない。なぜなら、これは画家がもつと深くもつと生き生きと見て感じたものだからだ。これと反対に、本物の画家たちがあまりに卑小であまりに限定的なこうした探求と決然と区別されるのはこの点においてである。彼らは「見られた」現実の必要性を基準として認識しながら、彼らにとつて真の芸術は「感じられた」現実の中にある。あまりにも偏狭なこの小さなグループは当然このことを認めない。つまりそこに欠落がある。これらの画家たちには、全体を見る視点、彼らが歴史的画題を征服する手段となるはずのより高尚な意味、より偉大でより高貴な芸術のこの側面が欠けている。

肖像はこの第一級の資質を求めるところがある。おそらくこの理由から、レアリストと呼ばれる、われわれが誤って成長する見込みがあると信じ込んでいる動向はいまだにひとりのすぐれた肖像画家をも生み出していない。ゾラ氏の肖像画は模倣される価値があるとは思われない。これは一個の人間の性格の表現というよりも、どちらかというといわゆる静物画である。われわれに言わせれば、生地的美しさ、家具、小物類、タピスリーのあらゆる絵画的細部の描写におそらく夢中になるという快楽に溺れるべきではなかった。そうではなく、それらを快く犠牲にして、これらの無駄な部分を消すか、はっきりとは見えないようにして、なによりも精神の印象、一個の性格、一言で言うならば、存在、人間らしいひとりの画家だけを残すべきだった。

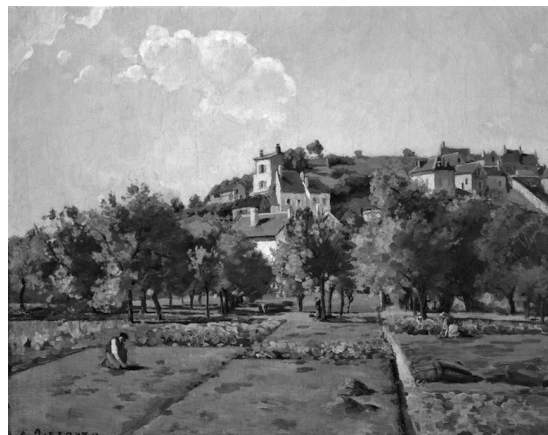


図7 カミーユ・ピサロ《エルミターージュ [モービュイッソンの庭、ポントワーズ]》1867年頃、油彩、81.5×100 cm、プラハ国立美術館

見たところ、マネ氏はとりわけ静物画の才能に恵まれておられるようなので、このジャンルに集中すべきであろう。彼ほどの才能をもつて扱われれば、静物画は他のジャンルに劣らない。揺るぎない確固さがなければ、マネ氏の絵画はむしろ風景画家の資質を示すのではないだろうか。マネ以外にも、この新参の芸術家たち全員がベテラン画家よりもよい風景画を描いていることが注目される。

ピサロ氏はあまりにも軽視されている風景画家だ。しかし数年前から、スペイン人の絵がもつ野蛮さをやと思わせるところのある、このエネルギッシュで厳格な気質が気になっていた。《エルミターージュ》(図7)と《宮殿の丘》(図8)は、力強く捉えられた個性的な作品だ⁽¹⁰⁾。色彩は多少くすんでいるものの、簡潔でのびのびとして感情豊かである。自然を乱暴に扱うような特異な才能だ。彼は自然を、見たところかなり初歩的なやり方で描くが、そのことにより、とりわけ誠実さが表れる。ピサロ氏は単純にもものを見る。だから彼はその色彩のなかで、単純であるゆえに強くありつづける全体の印象をさらに鮮やかに表現するために犠牲を払っている。冷静な信念と、気質と呼ばれるもののあらゆる表徴をそなえた、自分の目標をすでに長いあいだ追求しているこの本物の個性に世論がまもなく注目することをわれわれは確信している。

これと比べると、ヨンキント氏は個性も簡潔さも弱い。彼は主題選びに際して、生命や素朴さによる魅力的な効果に目を付けることがある。だが、同じもののばかりを描くという重大なまちがいを犯してしまう。自然はいつもじつに多様で変化に富み、効果や目的に応じて異なった実践方法を要求するように思われる。ヨンキント氏はこのことをやらない。彼は漫然と同じことを繰り返すだ

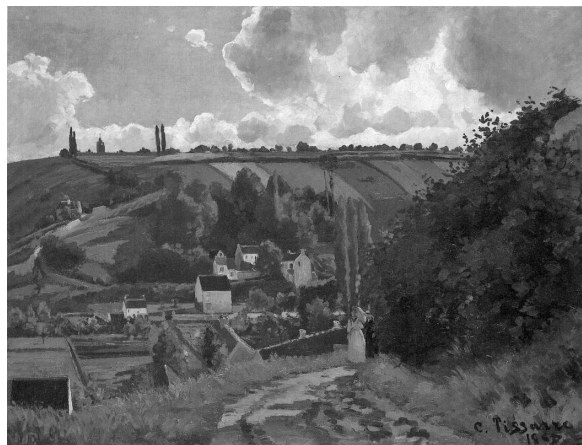


図8 カミーユ・ピサロ《ジャレの斜面、ポントワーズ》1867年、油彩、87×115 cm、メトロポリタン美術館

けた。これ以上彼の作品に言及すべきことはない。

つぎにモネ氏を取り上げよう。彼は、類まれな大胆さをもって描かれたかなり大きな海洋画《ル・アーヴルの埠頭を出港する船》を出品した⁽¹¹⁾。モネ氏は見る術を知っているが、その趣味から生じる限界もある。どう考えても彼の作品はもつと小さなサイズに、良識ある本物の画家ならわかるはずのサイズで描かれるべきだった。

最後に、ここでミレー氏の展示がないことが悔やまれる。偉大な才能をもったこの画家のいずれかの新作をぜひとも見たかった。他の画家たちよりも賢明な彼は、伝統の忠告にも耳を傾け、巨匠たちの作品の観察を軽んじなかった。ミレー氏は巨匠たちから、明瞭さ、簡潔さ、様式の探求を学んだが、今検討してきた画家たちはこうしたものを一切もっていない。——レアリストたちはまづなによりも、そしておそらくただひたすら目を楽しませることだけを探求している。

言うまでもなく、われわれは目とは別のものを満足させなければならない。われわれ自身の心の奥深くには、まちががなく、偉大な画家なら描き方を知っている、災い、喜び、あるいは苦悩がある。造形美術の、より探求の進んだ、より明瞭な、一言で言うところの核の中にとどまってしまうと、これらの作品はそれ以上興味深いものにはなるまい。これらの作品に足りないのは、巨匠たちと縁類関係を示す風格、心を揺さぶるこの上品な優越性だ。これらの作品には、偉大さも、様式も、気品も、細心の注意を払って整えられた作品がもつこの混じり気のない魅力もない。ここに本物の美は存在しないようだ。

パリ、五月三十一日

解題

本稿で翻訳した文章は、オディロン・ルドン (Odilon Redon, 1840-1916) が一八六八年五月十九日から八月二日のあいだに四回にわたって『ラ・ジロンド』紙に発表したサロン批評の前半に相当する部分 (第一回、第二回掲載分) である⁽¹²⁾。このサロン評は、ロベール・クステが編集したOdilon Redon, *Critiques d'art. Salon de 1868, Rodolphe Brestin, Paul Gauguin, précédées de Confidences d'artiste, nouvelle édition revue et augmentée*, Introduction et notes par Robert Coustet,

Bordeaux: William Blake & Co. Éd., 2016 にも収録されている。

オディロン・ルドンは十九世紀フランスを代表する画家・版画家として知られているが、造形活動のかたわら幅広い文筆活動を行っていた。ルドンの日記、自伝、旅行記の一部は没後まもなく出版公開され、日本語にも翻訳されている⁽¹³⁾。邦訳はないが、短編小説集も出版されている。書簡集はすでに二冊が出版されており、また新たに見つかった書簡が近々公刊される。

画家本人が書いた文章が、その造形作品の理解に役がかりをもたらすことは言うまでもないが、資料として扱う際には注意を要する。ルドンの場合、一八九〇年代以降に純粹絵画へ転向するのに際して、自らの作品の源泉を文学的観点から探求されることを拒んだ。彼は親密な関係を築いてきた作家や批評家たちと距離をとり、依拠した文学との関係を否定するようになった。他方で、日記だけでなく着想や制作上のメモ、作品の注文や売却の覚書、物品購入の記録を含む自筆資料を熱心に整理、保管するようになり、自伝の執筆にも動しんだ。画家没後に遺族と初期の研究者により出版された *Le soi-même* (邦訳『私自身に』) は、ルドンの言葉としてよく参照されている。しかし、年代考察に無頓着な状態で編纂された文章の断片からなるこの本には、画家が望まない解釈や評価から作品を守り、作品の価値と神秘性を高めるための脚色や誇張が認められるため、客観的な考証を加える必要がある。その意味で、本邦初訳となる一八六八年のサロン批評は、年代が確かで公的な性格をもつ資料となる。訳者は、『ラ・ジロンド』紙に発表されたサロン批評の第三回と第四回掲載分も後半部分として訳出する予定である。本稿では前半の訳文とともに、一八六八年のサロンの位置づけとルドンとの関係を示しておきたい。

十九世紀のフランス美術史を考えるにあたって、サロンが避けて通ることのできない展覧会であったことに異論を唱える者はいないだろう。一八六三年、ナポレオン三世のもとヴィオレ＝ル＝デュク (Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879) が主導した改革でローマ賞審査の権限を奪われたアカデミーはこの年のサロンで、応募作品の五分の三にあたる作品を落選させた。不透明な審査への異議申し立てに応じて開催された落選者展に、エドゥアール・マネの《草上の昼食》が含まれていたことはよく知られているが、彼は一八六五年のサロンにルネサンスの伝統的ヴィーナス像を土台とする《オランピア》を展示し、さらなる物議を醸した。他方、一八五五年の万博で主要作品が落選したギュスターヴ・クールベ



図9 オディロン・ルドン《浅瀬》
1865年、銅版画、18×13.5cm、
ボルドー古文書館

は、世界初となる個展を開催し「レアリスム」を宣言した後、サロン落選を重ねたが、アカデミー様式に倣った写実的なヴィーナス像で一八六五年のサロンに返り咲いた。新しい潮流はサロンを避けて

通るどころか、サロンを主戦場として、伝統の新たな解釈を示していたのである。

このころルドンは、一八六三年より国立美術学校の絵画教授に就いたJ・L・ジェローム (Jean-Léon Gérôme, 1824-1904) の画塾で学んでいた。ここに約一年間在籍したのちボルドーに戻ったルドンは、版画家ロドルフ・ブレスダン (Rodolphe Breslin, 1823-1886) のもとで制作した銅版画《風景》(図9)で一八六七年にサロン初入選を果たした⁽¹⁴⁾。現在《浅瀬》のタイトルで知られるこの銅版画の中世騎士風の主題は、国立美術学校で推奨されたいわゆる「歴史的風景画」である⁽¹⁵⁾。一八六八年には念願の油彩による歴史画《ロンスヴォー峠のローラン》(図10)を入選させたが、両親の歓喜をよそにルドンはなぜか作品を取り下げ、サロン評を執筆した⁽¹⁶⁾。ルドンはサロンの審査に不満を募らせていたが、サロンへの出品を続け、またジェロームの弟子を名乗るという計算高さももっていた⁽¹⁷⁾。同時期の日記や私的な文章では個人を辛辣に非難したルドンだが、このサロン批評では毒舌を控え、アカデミズムとレアリスムの両陣営に対して理論的に戦いを挑んでいる。

ルドンは、ギユスターヴ・クールベ、エドゥアール・マネ、カミーユ・ピサロ、ヨハン・バルトルト・ヨンキント、クロード・モネらが、閉塞するサロンで闘争を繰り広げ、率直な方法で真実を探索する意義を認めている。しかしながら、現実の直接的再現というレアリスムの狭量な目的は、芸術の精神的側面を等閑にするのだと危惧する。レアリスムには「歴史的画題を征服する手段となるはずの、より高尚な意味、より偉大な、より高貴な芸術の側面」が欠け

ているというルドンの主張は、物語画を上位とみなすアカデミックな価値観そのものである。しかしルドンは、「新ギリシヤ人」を自称する画家たちが、借り物の道具立てによって描く歴史画は一顧だにしない⁽¹⁸⁾。自分の師匠であつたジェロームの出品作《エルサレム》と《ネイ提督の死》についても論評していない。

一八六八年に書かれた膨大なサロン評のなかで、とくにルドンの美術批評が他の批評家の批評と一線を画す点は、伝統と革新のあいだで揺れる折衷的価値観が、画家の視点から生々しく語られていることにある。モダニズム批評の端緒となる批評家エミール・ゾラと対立するルドンの視点は、やや保守的で過去を視野に入れるテオフィル・トレの批評に近いものがある。詩や哲学など人間の精神活動の表現が蔑ろにされ、絵画の内部が空虚なものになっていく事態にルドンは強い危機感をもっていた。

絵画から物語的な要素を徹底して排除し、現実在即して描くクールベの探求に関してルドンが批判しているのは、その排他的性格である。クールベの即物性は、「芸術を狭く限定し、そのもつとも豊穡な源泉——すなわち思想、着想、つまり天才、そして芸術がわれわれにつまびらかにするあらゆるもの——を芸術に認めようとしない」。クールベの影響をうけたマネの描く人物は「精神的生命、その内奥の心の生命を欠く」。マネの《エミール・ゾラの肖像》は人間の像であるのだから、書物や衣服などの副次的要素を目立たせる描き方は不適切だというルドンの主張は明快である。これと同じ理由から、クールベは人物像よりも無価値な主題を描くときこそ、その才能を遺憾無く発揮できるのだとルドンは言う。

ルドンがこのサロン評を、アントワーヌ・シャントルイユ、ジャン＝バティスト・カミーユ・コロー、シャルル＝フランソワ・ドービニーの風景画から始



図10 オディロン・ルドン《ロンスヴォー峠のローラン》1862年、油彩
61×48.5cm、ボルドー美術館

めたことには、伝統的なヒエラルキーにおける下位ジャンル「風景画」を、ニコラ・プッサンやクロード・ロランを介して先人から受け継いだ「歴史的風景画」に近づけ、現代に普及させたバルビゾン派に対する賞賛を読み取ることができる⁽¹⁹⁾。風光明媚な自然のなかに寓意的な人物を配した歴史的風景画は人気を集めていた。ただしそのような作品の中には、ルドンがドービニーについて指摘したように、「肉体、性格、秩序、作品の構想の大きさ、思考、哲学」などの古典的要素が、印象派の先駆とみなされる絵画効果のために犠牲となっているものもあった。

ルドンは、サロン評で評価したシャントルイユ、コロー、ウジェーヌ・フロマンタンをこの頃訪問しているのだが、コローから受けたという次のアドバイスは、ルドンが生涯にうけた影響のなかでもとくに重要なもののひとつとみなされている。『不確かなものの傍には確かなものを置きなさい』とコローは私に言った。そして繁った木の葉が一枚ずつ刻み込まれたように描かれているペン素描を見せてくれた。『毎日同じ場所に行つて、木を描きなさい』と彼は付け加えた⁽²⁰⁾。日記には一八六八年五月の日付があるので、サロンの前にバルビゾンを訪れたことになる⁽²¹⁾。このエピソードには一定の脚色が含まれていることが明らかだが、サロン批評を経てさらに抽象化され、一八八〇年代に気紛れや空想の産物と見なされたルドン芸術を理論的に支えてゆく。一八九四年に執筆した自伝でルドンは、自然の模写こそは彼の作品の基礎であったと述べた。「私のデッサンは真実です。そのなかには人間の風景があります。」「草の一茎、小石、木の一枝、古壁の一部を細密に描く努力を続けたあと、私ははじめて想像力によって創造したいという気持ちに苛まれるのです。このように受け取られ、調合された外部の自然は、変形され、私の源泉、私の酵母となるのです。私の最良の作品は、こうした訓練の後に続く瞬間にもたらされるのです⁽²²⁾。」「ルドンによれば、レアリスムの画家が一切の美化も感情も含まない現実を描くのに対して、コローを筆頭とするバルビゾン派の風景画家は、現実在即したありのままの自然を描きながら、そこに想像力をめぐりに調和させる。ルドンはこのパランスを評価したのである。

凡例

- 一 訳文中の註記はすべて訳者による。短いものは文中に「」で挿入し、長いものは文章末にまとめた。
- 一 掲載した図版は訳者が選んだものである。ルドンの文章と現在の作品名が相違する場合がある。
- 一 図版の詳細なキャプションを註で付した。

註

- (1) 本稿は、オディロン・ルドンが『ラ・ジロンド』紙に四回にわたり掲載したサロン批評のうち第一回(五月十九日掲載)と第二回(五月三十一日掲載)を翻訳し、解題を付けたものである。
- (2) Antoine Chintreuil, *L'Ondée*, 1868, huile sur toile, Francfort, Städelkunstinstitut.
- (3) Antoine Chintreuil, *Le Lever de l'aurore après une nuit d'orage*, 1868, huile sur toile, Troyes, musée Saint-Loup.
- (4) Camille Corot, *Le Passage du gué, le soir*, 1868, huile sur toile, Rennes, musée des Beaux-Arts.
- (5) Charles Daubigny, *Le Printemps*, 1862, huile sur toile, Berlin, Alte Nationalgalerie.
- (6) Charles Daubigny, *Lever de Lune*, 1861, huile sur toile, Boston, Museum of Fine Arts [推定].
- (7) Gustave Courbet, *Le chevreuil chassé aux écoules, printemps*, 1867, huile sur toile, Musée d'Orsay.
- (8) Gustave Courbet, « *L'annone d'un mendiant à Ornans* », 1868, huile sur toile, Burrell Collection.
- (9) Edouard Manet, *Le portrait d'Emile Zola*, 1868, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.
- (10) Camille Pissarro, *L'Héritage [Le Jardin de Maubuisson, Pontoise]* vers 1867, huile sur toile, Prague, Národní galerie v Praze; Camille Pissarro, *La Côte du Jallais, Pontoise*, 1867, huile sur toile, New York, Metropolitan

- Museum of Art. ルドンの原文では「Côte de Palais」ではなく「Côte de Palais」が「正しいタイトルは「Côte du Palais, Pontoise」である」。
- (11) モネが出品したこの作品は所在不明で、確認できるところ。二点のサロン戯画から図像が推測される（Daniel Wildenstein, *Claude Monet : bibliographie et catalogue raisonné*, t.I, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1974, pp. 160-161）。この年のサロンにモネが応募した別の《ル・アーヴルの埠頭》（Claude Monet, *La Jetée du Havre*, 1868, huile sur toile, collection particulière）は落選した。
- (12) Odilon Redon, « Salon de 1868. I. Le Paysage : MM. Chintreuil, Corot et Daubigny », *La Gironde*, 19 mai 1868 ; Id., « II. MM. Courbet, Manet, Pissarro, Jongkind, Monet », *La Gironde*, 9 juin 1868 ; Id., « III. MM. Fromentin, Ribot, Roybet », *La Gironde*, 1er juillet 1868 ; Id., « IV. Dessins M. Bida - Gravure - Sculpture, M. Préault », *La Gironde*, 2 août 1868. 第一回は一八六八年五月十七日、第二回は五月三十一日、第三回は六月二十七日に執筆された。第四回には執筆日の記載がなく。
- (13) Odilon Redon, *À soi-même. Journal (1867-1915), Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, H. Floury, 1922 ; rééd., Paris, José Corti, 1961 [以下「A. S. M.」略記]。ルドン「私自身に」池辺一郎訳、みず書房、一九八三年『オディロン・ルドン——自作を語る画文集・夢のなかで』藤田尊潮訳編、八坂書房、二〇〇八年。
- (14) Odilon Redon, *Le Passage du gué*, 1865, eau-forte, Bordeaux, Archives Bordeaux Métropole.
- (15) 国立美術学校では「歴史画」と並んで「歴史的風景画」コンクールが一八一七年から一八六三年まで行われた。
- (16) Odilon Redon, *Roland à Ronceraux*, 1862, huile sur toile, Bordeaux, musée des beaux-arts, 父ベルトランからルドン宛（一八六八年四月十三日）、弟レオからルドン宛（一八六八年四月十五日）。*Lettres de Gauguin, Gide, Haysmans, James, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, Paris, 1960, pp. 43-44.
- (17) 一八六八年十月五日の日記。「公的な立場にある者は、メダルや褒賞を受ける自分たちを偉い人間だと思っている。」「美の判断に数の原則が介入する余地はない。たった一人の審査員でも、良い、美しいと認めたすべての作品を選ばせるべきだ。こうすることでサロンははじめて多様性をもつたことになる。」A. S. M., 1961, pp. 33-34. サロンについては一九〇八年に次のように書いている。「私は従順に、忍耐強く、反抗もせず、画家の列に入って並んだ。（略）あまりにも長いあいだ、あの袋小路で頑張っていた。」（A. S. M., 1961, p. 22）ルドンは一八七〇年のサロンに《レオナルド・ダ・ヴィンチにもとづく素描》を、一八七八年のサロンに木炭画《天使を連れてゆく半獣神》を出品した。
- (18) J.-L.Gérôme, *Jerusalem, ou Golgotha. Consummatum est*, 1867, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay ; J.-L.Gérôme, 7 décembre 1815, *neuf heures du matin, l'exécution du maréchal Ney*, 1867, huile sur toile, Scheffeld, City Art Galleries.
- (19) シーヴリー「コローはこの年サロン審査委員に選出され、過去最多となる四十二点（応募に対しておよそ三分の一）を選ばせた。」
- (20) A. S. M., 1961, p. 36.
- (21) ルドンはサロン評執筆後にフロマンタンを訪問した。コローのエピソードは前後の文章と脈絡がなく、遺族あるいは編者メルリオが日付を付した可能性も否定できるところ。
- (22) O. Redon, « Confidences d'artiste », *Critiques d'art. Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédées de Confidences d'artiste*, nouvelle édition revue et augmentée, Introduction et notes par Robert Coustet, Bordeaux, William Blake & Co. Édit., 2016, pp. 39-40.

付記：本稿は、JSPS科研費 K19K0196 の助成を受けたものである。