

オディロン・ルドン「一八六八年のサロン」訳・解題(下) (1)

山上 紀子

三、フロマンタン氏、リボ氏、ロワベ氏⁽²⁾

ここからは、数名の風俗画家に絞って論じてゆくことにしよう。

フロマンタン氏はとくに王として祭り上げられているべき人なのに、彼はいまだに王子のままだ。文字通り王子の身分だ。彼には王子らしい優雅さ、気品、貴族性が備わっている。さほど広くない領土を主としてうまく治め、存在感を示している。フロマンタンを慕う熱心な従者たちが彼を取り囲んでいる。彼らはアルジェリアの眩しい空の下、遠路はるばるやってきた。もつと力づよい風景と、よく音の響く表現効果と、芸術通たちが正しいその価値を知ってすぐ熱狂した新しい詩の世界とでも言えるものを求めたのである。それは一過性の流行の浅薄な気まぐれではなかった。それが歓待されたこと、新たな十字軍が成功に終わったことは、彼ら旅行者の崇拜ぶりによって納得できる。彼らは、はるか遠方からじつに注意深く新種の滋味深い果物をもたらした。

今年、フロマンタン氏は東方主題を続けながら、新しいことに挑戦した。彼は神話を取り出し、自然を抛り所とする習作を使って現実と幻想を親密につなげ、古くから親しまれてきたケンタウロスを今に蘇らせようとした⁽³⁾。巨大な岩々と木々の陰に、別々の群をなすケンタウロスが元氣よく身を踊らせている。体力自慢のケンタウロスと見え、彼らは狩りをしている。その傍で雌たちは穏やかにのんびりと寛いでいる。雌の一端が腰部に手を当てて、活発なケンタウロスの一群の旺盛な生気を誇らしげに見つめているようだ。その雌は、しぐさと真実さによって美しい。彼女の肌の白さは全身の色に由来するらしい。独創的で精神的な発明はまさにここにある。フロマンタン氏は、馬の毛色とケンタウロスの胴体がじつは似ていることを明らかにしようとした。誰も思いつかなかった魅力的な着想である。彼の卓越した精神はこのように大昔の題材を刷新することにあらわれる。この作品には噂に名高い才能が発揮されている。色はじつに暖かいブロンドだ。平和な悦びが揺蕩っている。万事が、厚い雲に呑まれたこの無数の灰色の小雲のように震えている。フロマンタン氏が得意とす

る透き通るようなこの厚い雲である。こうして彼の貴重な特質を指摘できることは喜ばしいが、彼がなぜこのようなことを試みたのか、その背景にも注意を向け



図1 フロマンタン《ケンタウロス》
1868年、油彩、205×131cm、
プティ・パレ美術館(パリ)

ておこう。そこには意義深く、しかと注視すべき問題が含まれているようだ。われわれはごちゃ混ぜの時代に生きている。現実を探索しようとする熱心に努力する個人と、その方向へ向かう強いうねりはとうに現れていた。芸術はもはや大きな旗を掲げていない。地に落ちた。かつては上を向いていたのに。周知のように、ダヴィッド派の影響が及んであらゆる技法が減んだが、一部の画家たちはこの自然研究に没頭し、正しい道に向かった⁽⁴⁾。彼らは不毛な誇張を避けるに十分なだけの力と優越性を備えていたにもかかわらず、その誇張を避けようとして、自分たち自身の新たな流派が打ち負かした流派と同様の誇張を招いてしまった。そのなかで、フロマンタン氏は自然派の一人であったものの、詩人たちが創造の源泉とする幻想の価値を知る稀有な画家の一人だ。彼は、絶滅した古い主題と思われた神話を現代に蘇らせている。この作品はたしかに新しいものの見方を示している。排他的なところはなく、ゆえに、より真実味を帯び、豊かである。フロマンタン氏の絵は、われわれの時代にとくに重要な影響を与えた画家ギュスターヴ・モロー氏の絵画ほど古風ではない⁽⁵⁾。じつに絵画的だ。フロマンタン氏の作品は色彩と真実から成り立っている。ここに、ひとつの問題がかなり明瞭に、かなり明確に提起される。

いうまでもなく、フロマンタン氏はケンタウロスを見たことがない。そうだが、もし絵画が目に見えるものの再現を唯一の目的としているなら、この絵はまったく馬鹿げている。価値がない。失敗作として投げ捨て、常軌を逸した作品として扱わなければならない。だが、この絵がわれわれにもたらすあらゆる喜びと、この絵が最近獲得した成功は隠せない。これはほんとうに重要な問題なのだが、正解はあるのだろうか。すぐれた審判者たちが承認すれば、画家は想像力を源泉として着想し、我が詩人たちが創作した作品を自由に解釈することが

許されるのだろうか？ それとも、こんなものは画家のパレットの上に迷い込んだ文学的思想、不適正な方法で下手に描かれたものにすぎないのだろうか？ フロマンタン氏は文学者としてもすぐれた資質、情緒あふれる様式、本物の作家としてのあらゆる才知を備えておられる。もちろん、だからこそ、彼は急いで、この絵画という別の言語で彼の思想を翻訳したのではないか。なぜなら、彼は恵まれて幸福なことに、あまりにも素晴らしくあまりにも豊穡な自然から、拒むべくもない恵みをもたらされた人だからである。つまり、今われわれの目の前にあるのは、取り戻さねばならない失われた権利であることを認めよう。それは、幻想の権利、歴史を自由に解釈する権利である。過去の偉大な芸術家たちを見れば、フロマンタンが正統な画家であることは明白だ。彼は力を取り戻すだろう。とくに手強い抵抗者たちを納得させるには、長年にわたって本物の芸術愛好家たちに認められ、称賛されてきたひとりの才能ある画家がその圧倒的な権威をもって、この真実を今に認めさせるだけでは不十分だ。ルーヴル美術館全体と、そこにある傑作と、それらが発する言語が明晰に訴えてもまだ強さと荘厳さが足りないと言ふなら、理解されるまで辛抱しなければならぬ。錯誤にとらわれた人々には、美が発する高貴な言葉に対して畏敬の念をもって、もう少し待ちなさい、真摯に耳を傾けなさいと伝えねばならない。その時はかならず訪れるだろう。きっと、まだ薄暗い控え室にいる人々がヴェールの端を持ち上げて、暗闇の向こうに、溢れる光の輝きのなかに歓喜のざわめきと恍惚に満たされ詩を湛えた美しい庭を見出す時が来るだろう。そこはすべての人のためにつくられた祖国である。芸術をどうしてもつまらないものにしようとする人たちは、どれほど純粹な喜びを失っていることかわからない！

フロマンタン氏のふたつ目の作品は《雌ライオンに襲われるアラブ人たち》(図2)だ⁶⁾。この絵はケンタウロスの絵よりも暗く、構図全体がこの光景と調和しているようだ。前景では、ひとりの騎士が癡猛な雌ライオンに倒されている。右側では、もうひとりの騎士が後退りしている。彼の美しい馬は、姿勢を崩さず激しい恐怖を漲らせている。フロマンタン氏はこれを巧みな手法で描いている。この画家は、自分のやっている仕事を完璧に心得ているらしい。風景は美しく、印象で溢れているが、それはドービニー氏が描く印象とは別ものだ。ドービニー氏が描くのはいわゆる「話された」印象のようだが、フロマンタン氏は「書かれた」印象を描く。今年フロマンタン氏が出品した二点が批判されたのは、

これらが風俗画でもなければ風景画でもないという理由だった。岩と空の存在感が大きすぎた。それにしても、これらの絵は実在する光景のようにみえる。いわば風俗画と風景画の中間にあるが、われわれの時代にはむしろその方がずっと率直で誠実である。

風景を描くには、明確に区別される二通りの方法があると考えられている。ひとつは、絵画的な観点にもとづいて描く方法だ。その場合、光の効果、自然の目まぐるしい変化、事物の美しさ、立体感、外観の特徴だけが追求される。一言で言えば、目を喜ばせるものだけを描くことになる。もうひとつの方法は、やや明瞭さに欠けるものの、同様に真実味がある。こちらは、外観よりも内面に向き、より内省的であり、自然がわれわれにもたらすあらゆる要素を通じて、人間の動き、感情を表現しようとする。この感情を解釈し、説明しながら、言わなければ、固有色を使って、空や日の光や瞬間の様相を表すことによって、この感情を風景画のなかに縁取ってゆく。この二番目の観点は、最初の観点よりも高尚だ。なぜならこれは、偉大な芸術に用いられた、かつて歴史的風景画と呼ばれていた方法だからだ。フロマンタン氏はこの風景画を現代に刷新した。彼は慣習的なやり方をやめ、真実だけを偏狭に追求する者たちすらも満足させるほどに、本物らしく、観察にもとづく自然の様相を描きだした。風景画を歴史画の高みにまで引き上げたいという賞賛すべき欲望にかくも率直に従ったからと言って、この画家を決して批判してはならない。風景画の芸術が今以上に高められる宿命にあり、すでに認められた素晴らしい才能をもつ画家たちがさらに広大な様相をした風景を描かなければならない以上、フロマンタン氏はいずれ、人類の思想のもつとも高貴な領域に達するにちがいない。

次に論じるリボ氏はフロマンタン氏とは正反対だ。彼らは光と影である。フロマンタンが眺める自然には空気が通い、色がついている。呼吸することのできる自然だ。しかしリボ



図2 フロマンタン《雌ライオンに襲われるアラブ人たち》1868年、油彩、142.2×102.9cm、個人蔵

氏は、けばけばしくまとまりのない自然を好む。息苦しい自然だ。だが、リボ氏はあまり悪く言うべきではない。人物の外観や重要な光景を引ききたるための策だったはずだから。おまけに彼はスペインの画家を模倣しているらしい。というのも、自然をひたすら盲目的に写すのと同様、偉大な巨匠が行った知的な研究を手本として自らの進を探ることに、おそらく価値がある。今まで芸術家たちはそのように模倣から始め、やがて個性を発揮するようになった。リボ氏はたいへんすぐれた才能の持ち主だ。いとも単純なやり方で絵を描く。彼の絵は、彼が描く主題をびったり収める大きさをもつ。まちがいに第一級のこの才能は、今では滅多にお目にかかることができないものだ。《牡蠣と訴訟人》(図3)の描き方はやや壮大すぎたかもしれない⁽⁷⁾。空を切り詰めたほうがよかった。

ある主題にふさわしい絵の大きさを採り当てる必要があるとき、ロワベ氏の感性は研ぎ澄まされ、如才がない。彼の成功はおそらく、自分の才能に見合った枠を設けたことにある。彼は自分の才能に満足している。絶対的な真理とはならないが、彼の絵は不快ではない。他の画家と比べるからそう見えるのだろうか? さらに、彼は事物を形よく配置する才能をもっている。各個所は細心綿密に追求され、全体はいたって単純な方法で組み立てられている。この新人画家の署名のある作品として、もうひとつ《トリック・トラックをする人たち》という魅力的な小品もある⁽⁸⁾。重要なので、もう一度言っておく。その絵は風俗画に見合った適切な大きさと描かれている。

ひとつの作品の価値をその物質的な大きさでなんとしても測ろうとする愛好家がいる。彼らは、本物の美は驚異的に大きな画面の上に開花しなければならぬものだと考えている。壮大な絵にはそれなりの大きさが必要だという。そうになると、芸術家はとにかく目立つ絵画を描くための鍛錬を重ねなければならぬ。そんな明らかな誤りについて熟考する価値はない。巨匠たちの作品をどれかひとつ見れば、才能はそんな安易なものを相手にしないことがすぐわかるだろう。ここに挙げるロドルフ・プレスダンの貴重な素描が、そのことを証明してくれるのではないだろうか⁽⁹⁾。知名度は低いものの、数少ない愛好家たちに愛されている画家だ。彼はどのひらほどの大きさの紙片に、本物の芸術がもつあらゆる素晴らしい特徴を探求する。我が国の建造物の壁は毎年、誉れ高い数人の名士の作品で覆われる。彼らは自分たちが生きながらにして存在感を失っ

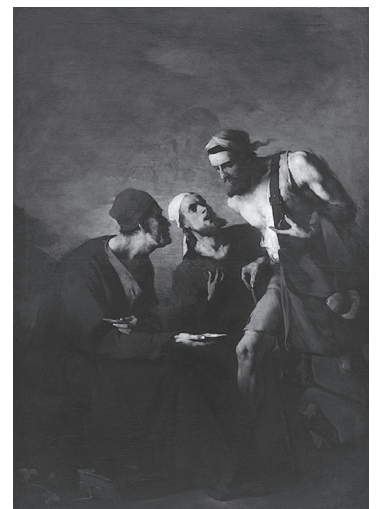


図3 テオドル・リボ 《牡蠣と訴訟人》
1868年、油彩、212×152cm、
カーン美術館

ていくことを目の当たりにするということの幸せな特権くらいでしか満たされない無能な受賞者たちだ。ロドルフ・プレスダンは誠実な分だけ謙虚な人間なのだが、おそらく彼は芸術の行末を考えて、長く生き残る芸術の条件を満たす作品を世に出している。そこには、才能、想像力、内的感情の率直な反映がある。壁を覆うだけでよいなら芸術はじつに簡単なものであり、この世の栄光とはどれほど陳腐きわまりないものとなるう! 芸術の意味が明確さを失っている。芸術家の力、芸術家の偉大さ、無上の優越性とはそのようなものではなく、むしろ不安をかかえた内気さ、従順さ、理想が、密かに教示するものへの抑圧された畏怖から生まれる。ところが今年、大勢の公衆の悪趣味に譲歩してしまった芸術家たちがいたように見える。イーゼル絵画の大きさを維持しておけばまちがいに値打ちを上げるはずだったいくつかの風俗画が、歴史画のような大きさと描かれた。要するに、風俗画が最前列を占拠したことを振りかざして偉大な芸術へのしがらうとしている特異な時代が、今なのだろう。

それだけではない。審査員はブリーオン氏の《聖書を読む》に名誉大賞を授与したのである⁽¹⁰⁾。歴史画が輝きを失ったように見えたので、その話をしていたら、現実になってしまった。ここまできたら、もう歴史画家の話はやめにしよう。かくも優れた審査員の価値を貶めたくないからだ。そもそも私がここで、ごく慎ましく挙げている名前は、無教養な愛好家たちによって広まった誤りを指摘しようという目的で明らかにしたかった考えに注意を促すためのものだった。狭義の批評はもう存在しない。批評が減んだのは、それが無益だったからだ。今後、本物の批評とは、さまざまな傾向や思想を論じるものものこと言うのだろう。才能ある画家について言えば、その才能はあまりにも顕著で、ほとぼしっている。彼らほど自分の技を意のままに操った者はいなかったし、自然の外側へ目をしっかりと開いた者もいなかった。われわれは正しい良心に従って、いく

ぶんかの慎重さを込め、いくばくかの理念や人間的感覚の欠如を嘆きはしたが、ここでは、現代における真の芸術家、真の画家を取り上げるように努めた。「真の」というのはあまりにも使い古された形容詞だが、その語を付与することを十分に正当化しうる画家、色彩をもって私たちに語りかける画家たちである。

パリ、六月二十七日

四、素描、ビダ氏―版画―彫刻、プレオー氏⁽¹¹⁾

今日は、一般の人々がほとんど訪れることのない部門に立ち入ってみることにしよう。かろうじて数名の物静かな専門家が、作品の本質的な個性というよりも、手法の珍しさに惹かれて、鮮やかさも華もないこの部屋をたまに訪れる。この部屋の芸術は、絵画よりも簡素で、地味で飾りけのない言語を話すように見える。大衆は敢えてそんなところへは足を向けない。そんなところへ行ったら彼らは退屈してしまうだろう。目を誘惑しない、あるいは彼らのきまぐれを満足させないあらゆるものに、大衆はある種の反感を覚えるのだろうか？ じつは、残念ながら素描に明らかに無関心なのは、結構素朴な好奇心をもって大衆ではなく、大衆を教化する愛好家たちであることを認めよう。そして、まじめな仕事を期待でき、高い質を保証してくれる勤勉な芸術家たちに対するこんな冷遇は、忘恩のふるまいであると断じさせていた。版画は忘却の中に埋れていた多くの傑作を救ったことを、忘れてはなるまい。バリー氏の手になる彫像が、簡単なブロンズで複製されたものであってもフランス彫刻の栄光を堂々と保っているように⁽¹²⁾。この詩人「バリー」の手にかかれれば、レンブラントによって価値を高められてきた銅版画は、さらに偉大な芸術の高みへと、尊厳へと導かれることだろう⁽¹³⁾。ただ、ここでこれ以上詳細な分析を行う余裕はない。以前やったように、とくに高い評価を受けた芸術家と、とくに優れた作品を挙げるにとどめておこう。それらの作品は、どの愛好家も夢中になって考えているはずの、版画全体に関わる問題を導き出すのに格好の題材となるだろう。

もつとも重要な作品が、ビダ氏による福音書の新しい挿絵をもとにした初期の版画群であることに異論が出るはずはない(図4)⁽¹⁴⁾。それらは我が国のもつとも優れた芸術家たちの手で彫られている。この上品な絵描きが、このような

仕事や、同様の主題の高尚さにふさわしい画家であり続けるかどうかはわからない。聖書のテキストは解釈に大きく開かれている。聖書を描くかぎり、絵画効果や表現手段のアイデアはつきつきと生まれることだろう。だが、主題が美しいからと言って、それを解釈する者が作品の着想に困らず、うまく完成に至れるような幸福な状態につねにいられるはずだと考えてはならないのではないだろうか。むしろ、たまに、とてつもなく無意味な思想が、天才の手にかかれれば傑作を生むこともある。完璧な作品、つまり様式の純正さだけとんでもみことなものですら、傑作となる条件を満たしているわけではない。今世紀に描かれたもつともすぐれた挿絵作品を想起するならば、ここに主張した通り、それらはまったく魅力のない作品ではないとしても、よその言語で書かれた文学作品にかかわるものであることがわかるだろう。それらは翻訳されることで、そのテキストの芸術的価値も、素描芸術の価値も他と比較されにくくなったのだ。

読者の方々は、ビダ氏の手になるアルフレッド・ミュッセの作品の挿絵をご存知のはずだ⁽¹⁵⁾。繊細で難しい文学作品である。ミュッセがすでにいとも完璧なかたちで表現したさまざまな印象を別の芸術で表すのは、ことのほかたいへんな仕事であろう！ その試みは大胆かつ独創的であった。ビダ氏は熟達した芸術家であるので、彼にふりかかる障害や困難を仕事に着手する前からよくわかっていたはずだった。なかでも、なんの変哲もない現代の衣装は、同時代の作品では注意深く避けられるのが常だった。ビダ氏は成功したのだろうか。『マリアンヌのきまぐれ』の愛読者たちは、ビダ氏が描いたデッサンのなかに、じつに力強くじつに真実味をもつミュッセの印象がすべて忠実に反映されていることを見出したのだろうか？ われわれは肯定的に答えられない。彼のデッサンを目にした者には

わかる。ビダ氏のデッサンには、魅力的な細部と、創意にあふれた工夫と、適切に配された集団が描かれていた。しかしながら、人間が生き生きと描かれているかと

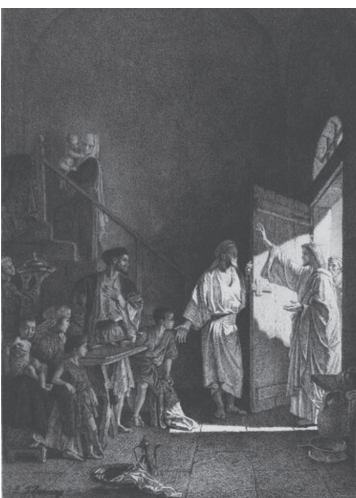


図4 アレクサンドル・ビダ《新約聖書の一場面》制作年不詳、銅版画、43.3×32cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー

いうと、精彩に乏しいのではないだろうか。優雅で博識な絵描きはその技法で媚びへつらったが失敗に終わった。細部に工夫を尽くし繊細に描くことで、われわれを楽しませ魅了するべきではなかった。そんなことをするのはなく、率直な感情をわかちあい、これらの情熱的な詩がもつ深く澁刺とした理解力で、この困難全体に、このあらゆる苦しみ、わが国の偉大な詩人がじつに雄弁に著した心揺さぶられる作品の表現のあらゆる激しさに、到達すべきだった。とはいえ、なにもかも芸術家のせいにするのはよくないのだから。

われわれが本作「福音書の挿絵」に対して行う批判を軽減する理由、長年にわたってきわめて精巧な素描を作り続けてきたビダ氏の、誠実で真摯な才能を疑問視するのを避ける理由については、すでに述べた。それは、かくも厳正で純粹な詩情が掻き立てる苛烈な競争心が、まさにこのビダ氏という挿絵画家の作品を剣呑な境遇に置いたという点だ。今日われわれの関心を占め、重要作品として掲げられる福音書に関して言えば、もはや同様の障害を避けることはできないだろう。これは単にビダ氏個人が解釈の対象としていた作品ではなく、よく知られているのほとんど読まれていない一個のテキストだ。だから画家は空想にまかせて、あらゆる性質の創造に自由奔放に手をつけることが許されている。優れた版画家たちに支えられて、今も支えられているように、彼がこの重要な仕事を首尾よく成し遂げることは疑いようがない。ただ、この美しい典拠をもとに創造した偉大な巨匠たちの記憶だけが、彼の印象に残念な影響を与えるかもしれない。また彼の創意になんらかの困難をもたらす可能性がある。しかしわれわれは誰しも、芸術が絶えずこのように一新されるといふすばらしい特性をもつこと、とくに古いものはひとりの芸術家の新しい思想のもとで、いつでも再生されうることを知っている。そのうえ、ビダ氏はこれから描こうとする国を旅したことがあるという。公衆のなかには、このことに注目し、彼を高く評価する者もいる。しかしわれわれがビダ氏を推薦するのはその理由からではない。ビダ氏はイエスと彼の使徒たちをいちども見ることがないにもかかわらず、力強い感覚と、並外れて真摯な認識の力によって、本物の、牢乎たる作品を創った。彼にはその資格がある。芸術そのものが否定されなかり彼の資格を疑う余地はない。血迷った数名により疑義と激しい抗議を受けるものの、彼の正統性はフランスの芸術家たちも認めるだろう。われわれが目にするこのことのできる作例では、十分熟慮された判断を下すことができないことが残念だ。

最近エッチングが注目されている。ここ数年、長らく忘れられていたこの手法が復活しているのだ。ジャック氏の知的な取り組みにより銅版画が入念に研究され、独創的で根気強い芸術家たちがそれに続いた⁽¹⁶⁾。今日、エッチングは広く普及し、移ろいやすい人が人を納得させる流行をもたらし、大人気を博すようになった。みなさんに注目していただきたいのは、とくに評価の高い画家であるブラックモン氏とロシュブリュヌ氏である⁽¹⁷⁾。両氏のすばらしい才能はおそらくもつとも完璧なものであり、いずれも等しく入念に描かれた完成度の高い作品に証明される。つぎに挙げるマクシム・ラーヌ氏は、その手先の器用さと、造形効果にときに喜ばしい成果をもたらす努力ではブラックモン氏とロシュブリュヌ氏の才能に引けを取らない⁽¹⁸⁾。とにかく、まだ、ここで挙げきれない大勢の方々がおられる。欲を言えば、エッチングに没頭する芸術家が、この厳粛な芸術に、現代の芸術のなかでも、さらなる個性と意義を与えるさまを見たいものだ。画家たち自身もエッチングに取り組みたいと望んでいることを願おう。エッチングは、その柔軟で印象に残る造形効果によって、絵画の妹と言えないのではないだろうか？ われわれはすでに知っているエッチングの工程を使って、風景画の、さまざまな眺めを描いてきた。今われわれを幻想の世界に誘い、われわれの自由な創作の種となつていく、じつに巧みに描かれた、評価の高い銅版画複製も作られてきた。今がチャンスだ。最近、『新しい挿絵』という名の、版画芸術に歴史的な主題にふさわしい風格を与えたいと願う画家版画家たちを召集し、結集させることを目的とするエッチング作家の協会が誕生した。その最初の成果がすでに生み出されている⁽¹⁹⁾。

彫刻のギャラリーはそれほど豊かではない。彫刻という芸術は、絵画と等しい展開をしているように見える。すなわち、はっきり区別されるふたつの傾向が認められる。一方には、多かれ少なかれ古代に精通した模倣者たちがおり、他方には、実証的な現実の模倣者たちがいる。前者として、ペロー氏、ファルグエール氏、カルポー氏の名を挙げるにとどめておこう⁽²⁰⁾。一方、後者の自然主義者にはソラリ氏がいる⁽²¹⁾。いかなる流派にも属していないプレロー氏にはとくに言及しておこう。彼は自由奔放な詩人であり、偉大な芸術が放つ微光が輝き続けているみごとな作品を今日われわれに見せてくれる人からである。

「プレローの」《ミッキエヴィッチ》(図5)はこの傑出した作品のタイトルである⁽²²⁾。《死》とも呼ばれている作品だ。ポーランドの詩人の墓のために作られ

た現代的形態のメダイオンだ。頭部は死にいたる苦しみに悶えて半ば仰向けになっている。なんとも描写しがたい作品だ。ただ言えることは、今回われわれが検討してきたなかで初めて、ようやく本当の意味で人間的な作品を目にしているということだ。情動に突き動かされ、靈感を受けて作られた作品だと言いたい。ここには、いかなる分析も不要だ。あるのは賞賛と興奮だけだ。観る者を解放し高揚させる作品を前にしながら、われわれは美を軽視するかのような不毛な分析に冷淡に身を落とすことはできない。そのうえ、これは紛れもない真実なのだが、外科用のメスは、最高の着想を得てつくられた美術作品を解剖したところで、そこに一度たりとも何も見出せなかつた。凡庸な決まり文句を述べるだけにしておこう。どんな理論を並べ立てるよりずっとましなことを言えるだろう。その偉大さ、驚くべき特徴、抑えがたい魅力を伝えよう。とりわけ、この作品は今の時代の理想を表していることを認めよう。たしかに、次の世代の人々がするであろう興味深い要求を予見したり、その時代にどのような作品が尊重に値するとされるのかを知りたいなら、毎年避けがたく展示されるあらゆる偽りの模倣品のことを案じよう。また、純潔とは程遠い女神ディアナと、魂のない天使と、信仰をもたない殉教者を哀れもう。生命にふさわしい作品とは、われわれの世紀の欲望、息吹をそこに率直に読み取ることのできるものだろう。また、この美しい「書物」のなかに、第一級の知性を持つ人々の腹心の友であるブレオー氏は、ドラクロワのページに続いて、見事な数ページを書き込んだ。その功績は非凡だ。彼の栄光を称えなければならぬ。

まことに、新しい理想を身に纏うために、古典彫像家が作った型を壊すのはなんと骨の折れる仕事だろうか！ あえて言えば、問題の作品は、独自の方法によってまわりの作品群とまったく異なっているのだから。学識高い教授方は、精巧なこれらの「構図」と完璧な輪郭線を生み出した忍耐づよい研究を見ようとしてもしない。それらはたしかにこの穏やか



図5 オーギュスト・ブレオー 《ミックエ・グイッチ》1866年、ブロンズ、42cm、レシャンポー墓地（モンモランシー）

な作品の美点なのだが、感情が昂った状態では評価できないのだ。これは、途中で中断された不器用な作品なのだ。手はときに思想の奴隷となって、作品の中に気力と愛情で満たされたさまざまな形を生み出す。他方で、ものを作り出す（彫刻用の）鑿が、自然が与えることのできない特徴や力強さを作品に刻むこともよくある。独創的な作品の本質的徴はここにある。ブレオー氏は死についてギリシャの彫刻家たちとは異なる思想をもっている。必然的に死を表現する別の方法を生み出した。新しい思想があれば、新しい形がある。これが、みごとに作品がもつ絶対的法則である。とはいえ、その法則を理解しているのは選ばれた人の知性だけである。将来の哲学者たちには彼らのための新しい美学を生み出す苦勞をさせ、退屈した文法家たちには修辭法にもうひとつ例外を加えるよう要求できる、素晴らしい境遇は彼らだけの特権だ。

この作品に対するわれわれの全面的な賞賛こそは、われわれが定める視点を明らかに示すとともに、究極の考察の役割を果たしうるだろう。物静かな、造形されただけの作品はもはや現代にふさわしくない。はるか昔から生命力の欠如を理由に非難されてきた古代芸術の古ぼけた模倣品は姿を消し、これからは生き生きとした表現と「精神的力強さ」が画壇を征服するはずだ。現在行われている実証主義的な現実を志向する強力な努力が、これらの古びた魔壺を土台から崩し、新しい神殿を建立してくれることを願おう。探求者は数多い。彼らの信念は燃え盛っている。だからわれわれは大いに希望もつべきだ。とはいえ、彼らを信頼し、この深い基礎のなかに強く持続性のある芸術の堅固な土台が認められたなら、ブレオー氏の模範に従おう。そうして、その模範を、つねに慈愛に満ちた詩情、豪華絢爛、人間の想像力の尽きせぬ宝物で飾り付けよう。さもなければ、いかなる救いもないだろう。

オディロン・ルドン

解題

ここに翻訳したのは、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ボルドーの日報『ラ・ジロンド』紙に掲載したサロン批評の後半二回分である。前半部分は『GENE-SIS』第二四号をう覽いただきたい。原文初出は、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である。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 Bresdin, Paul Ganguin, précédées de Confidences d'artiste*, nouvelle édition revue et augmentée, Introduction et notes par Robert Coustet, Bordeaux, William Blake & Co. Éditi. 2016にも収録されている。執筆日は第一回が一八六八年五月十七日、第二回が五月三十一日、第三回が六月二十七日である。第四回には執筆日の記載がない。訳者は前半の解題で、ルドン芸術におけるこのテクストの位置付けを示した。ここでは、その内容について若干の補足を行う。

自伝によると、虚弱な体質だったため、学業も遅れ、職にも就かず実家にとどまっていたオディロン・ルドンは、一八五五年に知り合ったポルドーの地方画家スタニスラス・ゴラン、一八五七年頃に面識をもった植物学者アルマン・クラヴォー、一八六三年に知己を得た放浪の版画家ロドルフ・ブレスダンらの手引きによって芸術の道を歩み始めた。一八六二年には国立美術学校の建築科を受験したものの不合格となり、一八六四年には私塾の登録生として国立美術学校教授ジャン・レオン・ジェロームに師事したが、数ヶ月でやめている。一八七〇年の普仏戦争従軍後、一八七九年に最初の版画集を世に問うたルドンは、「黒」と呼ばれる石版画作品群を次々と発表するとともに、一八八一年に初個展を開き、デカダン派や象徴主義文学と結びついた独創的な芸術という評価を確立していった。一八九四年の個展以降、これと打って変わって、花や人物などを幻想的な雰囲気で描いた色彩作品の制作に集中し、一九一三年にアメリカで行われたアーモリー・ショーでの成功に見られるように国際的にも広範な愛好家に恵まれるようになる。

遅咲きながら、こうした多彩な活動の礎をなしたものとして、初期のルドンにさまざまな助言を与えた個人的な指導者たちからの影響が重視されてきた一方、アカデミックな領域での軌跡については些末な失敗エピソードとして注意が払われてこなかった。しかし、ルドンは一八六〇年代から一八七六年までサロンへ出品しつづけ、彫刻や版画を含む同時代の潮流を論じることを通じて、自

らの探求すべき芸術の方向性を客観的に意識していた。

本稿では、このサロン批評が三つの異なる側面においてルドン芸術に意義をもつことを指摘したい。まず、ルドンはサロン批評を執筆した頃、画家になるか文筆家になるか迷っていたようだが、これを機に画家を本業とし、初個展を行った一八八一年以降、ルドンは批評家たちが彼の作品に与える「解釈」を監視するようになった。とくに一八八五年以降、彼は「K. ユイスマンズのアドバイスに従って、よい影響をもたらすと思われる批評家に執筆を促し、好ましい批評から着想を受けて次の作品を制作した。他方で、作品の解釈の妨げになりうる場合は拒絶あるいは反発の態度を示すなど、「批評」に神経を研ぎ澄ませていった。晩年にルドンは、「美術批評は何も生み出さない。芸術家はそこから何の恩恵も受けない⁽²³⁾」と述べるなど、批評への不信感をあらわにするようになり、自らの手で複数回にわたって「自伝」を執筆した。しかしこのことも、「批評」が画家ルドンの作品解釈にもたらす影響を強く警戒していたためにほかならない。

二点目は、ルドンが「一八六八年の」サロンを論じたことである。一八八一年に国家主催のサロンが幕を閉じるまでの不安定な過渡期のフランス芸術をつぶさに見たことは、彼の芸術観に現実的な視点を与えた。というのも、十九世紀フランス美術史において「サロン」は、革新的な芸術家たちを締め出した旧弊な官展として知られているが、大量の落選者を出したことを受けて「落選者展」が開催された一八六三年以降、アカデミーの影響を離れ、行政監督下に置かれ、審査員が選挙で民主的に選ばれるようになっていた。権威を保ってきたサロンの価値が凋落していた状況をルドンは示しているが、彼が注目するのは新旧の対立ではない。そこには革新と保守という枠組みでは捉えきれないさまざまな美術潮流の四二一三点が出品され、ルドンが論じた通り「ごちゃ混ぜ」のリベラルな祭典となっていた。「歴史画」重視という従来の公的美学が軽視される一方で、基準が曖昧になり、公衆の趣味に迎合した単純な絵画が溢れ、まるで歴史画のように壮大な描き方できなく人の目を惹きつけようとする風俗画がサロンを占拠していた。ルドンは、けばけばしい風俗画に名誉大賞を授与した審査員を皮肉り、「芸術の意味が明確さを失」ったこと、「狭義の批評がもはや存在しないこと」を嘆いている。それにしても、このサロンに出品されていたはずのフレデリック・バジールの《家族の集い》やルノワールの《日傘の

リーズ』など、今日よく知られる作品にルドンはまったく言及しなかった。会期中中で「デポトワール（ゴミ捨て場）」と名付けられた会場の隅に移動されたからだろうか。おそらくそうではない。ルドンは、デポトワールに移されたモノの《ル・アーヴルの埠頭を出航する船》を見落とすことなく論じたが、類まれな大胆さをもって描かれたこの絵は「もっと小さなサイズで、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」と述べていた。リボの《牡蠣と訴訟人》やフェルディナン・ロワベの《トリック・トラックをする人たち》についても、彼らが主題にふさわしい大きさを弁え、才能に見合った枠を設けたという理由で見る者を不快にしないという評言はなかなか辛辣である。つまり、驚くほど壮大なスケールで身内の外観を再現したバジールの《家族の集い》やルノワールの《日傘のリーズ》を、ルドンは敢えて論じなかったと想像される。

このサロン批評の三つ目の意義は、同時代の絵画分析を通じて、ルドン自身が自らの美学を明瞭に整理したことである。絶滅した古い主題と思われた「ケントウロス」を現代に刷新したフロマンタンは、「幻想の権利、歴史を自由に解釈する権利」を取り戻さなければならないというルドンの信念を具現する画家であると思われた。ルドンはこの絵の分析を通じて、自然主義的な描き方がむやみに誇張されることなく適切に用いられれば、視覚芸術は思想や哲学の高貴さを備えた精神的な芸術となりうることを確信した。ルドンによれば、風景画の描き方には二通りの方法がある。光の効果、変化、事物の美しさ、立体感、外観の特徴を追求する「目を喜ばせる」方法よりも、人間、感情、固有色を使って空や日の光や瞬間の様相を表す、感情を風景の中に縁取る「内省的」方法の方が高尚であるとルドンは考えている。フロマンタンの風景画には、ドービニーの風景画に描かれる「話された印象」よりも高尚な、「書かれた印象」、すなわち風景画と風俗画の中間の主題が表現されているのだという。ルドンのこの考えは、単なる風景画よりも「歴史的風景画」を推奨するものであり、*historique*、「肖像画」は人間の外観ではなくその内面、思想を描くものである。「静物画」よりも高尚だというアカデミズムの考えに沿うものである。ルドンは、「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」マネ作品の外観の中に、他に類を見ない独創性を認めながら、現実を忠実に再現した「見られた現実」は、「感じられた現実」に劣るといふ考えを示している。このように、

ルドンの批評には、失われた過去の芸術に対するノスタルジックな感傷のようなものが認められるのだが、彼がアカデミズムを擁護していると勘違いしてはならない。ルドンは形骸化したアカデミズムの生気のない手法を何よりも嫌っていた。彼はこの後、神話、聖書、東西の宗教伝説から、エドガー・アラン・ポーやギュスターヴ・フローベールなど、ありとあらゆる文学作品を典拠として、それらを自由奔放に解釈した精神的な主題を、自然研究をもとにした写真で真実味を与えながら描く方法を探求してゆくことになる。

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 図版のキャプションを註で付した。
- 一 「」で挿入した文章は、ことわりのない限り「一八六八年のサロン」からの引用である。

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三回（七月一日掲載）と第四回（八月二日掲載）を翻訳し、解題を付けたものである。
- (2) ウジエヌ・フロマンタン (Eugène Fromentin, 1820-1876) / リボ (Théodule Ribot, 1823-1891) / フェルディナン・ロワベ (Ferdinand Victor Léon Roybet, 1840-1920)。
- (3) 〔図一〕Eugène Fromentin, *Centures et centauresses*, 1868, huile sur toile, 205 × 131 cm. Paris, Musée du Petit Palais (Source: parismuseescollections.paris.fr)。画家であり、著述家としても活躍したフロマンタンの活動は、ルドンが画業と並行して美術批評や小説、自伝を執筆する模範となった。ルドンが一八七八年に執筆したオランダ絵画観賞旅行記は、フロマンタンの『昔の巨匠たち』*Les Maîtres d'autrefois* (1876) を手本としている。また、フロマンタンの自伝的小説『ドミニック』*Dominique* (1883) に感銘を受け、一

- 一八六八年に自宅を訪ねている。
- (4) ジャック＝ルイ・ダヴィッド (Jacques-Louis David, 1748-1825) の一派とは、フランスの新古典主義のこと。ルドンはダヴィッドを「公的美術の権化」(『*Bi-carnation de l'art officiel*』)と呼んだ(Odilon Redon, *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, H. Floury, 1922; réed. Paris, José Corti, 1961, p. 147)。
- (5) Gustave Moreau (1826-1898).
- (6) [図1] Eugène Fromentin, *Arabes attaqués par une femme*, 1868, huile sur toile, 142.2 × 102.9 cm, collection particulière (Source: artnet.com).
- (7) [図2] Théodule Ribot, *L'Haïre et les plaideurs*, 1868, huile sur toile, 212 × 152 cm, Caen, Musée des Beaux-Arts (Source: mba.caen.fr).
- (8) 所在不明のこの作品と思われる図版がオークションサイトに掲載されている(二〇二一年五月五日最終閲覧)。http://www.artnet.com/artists/ferdinand-victor-leon-roybet/le-partie-de-tric-trac-g8XVhDY500HVmZ2aBA9WTA2
- (9) ロドルフ・ブレスタン (Rodolphe Bresdin, 1822-1885) は一八六八年のサロンに出品していない。ルドンが一八六七年にサロン初入選を果たした銅版画《風景》(現在《浅瀬》のタイトルで知られる)はブレスタンの作風を受け継いでいる。ルドンは一八六九年に改めてロドルフ・ブレスタン批評を『ラ・シロン』紙に掲載した (Odilon Redon, «Rodolphe Bresdin. Dessins sur pierre, eaux-fortes, dessins originaux», *La Gironde*, 10 janvier 1869)。
- (10) Gustave Brion (1824-1877), *La Lecture de la Bible*, 1868, huile sur toile. 現在所在不明の本作はこのサロンで名誉大賞を受賞した。
- (11) アレクサンドル・ビダ (Alexandre Bidat, 1813-1895) は、ドラクロワの弟子で、東方趣味絵画を得意とした。エミール・ゾラは、一八六六年のサロン批評で、サロン審査員を務めたビダが「明日の巨匠たち」を落選させたことを批判した。オーギュスト・プレオー (Auguste Préault, 1809-1879)。
- (12) アントワヌ＝ルイ・バリー (Antoine-Louis Barye, 1795-1875) は、とくに動物を主題とする小型ブロンズ彫刻で公的評価を受け、本サロン開会直前にアカデミー会員に選出されていた。このサロンに出品はしていない。
- (13) レンブラント (Hermensz Van Rijn Rembrandt, 1606-1669) の技法を、ルドンは熱心に研究した。
- (14) [図四] Alexandre Bida (dessin) et Leopold Flameng (gravure), *Une scène du Nouveau Testament*, gravure, 43.3 × 32 cm, National Gallery, Washington (Source: ng.gov).
- (15) ロマン主義の戯曲作家、小説家アルフレッド・ミュッセ (Alfred Louis Charles Musset, 1810-1857)。喜劇『リアンヌの気まぐれ』、作家ジョルジュ・サンドと交際した実体験をもとにした小説『世紀児の告白』など。
- (16) シャルル・ジャック (Charles-Emile Jacques, 1813-1894) はバルビゾン派の画家・版画家。家畜や農民を描いた。
- (17) フェリックス・ブラックモン (Félix Braquemond, 1833-1914) は、衰退傾向にあった版画復興のための運動の中心にいた。ジャポニスムを取り入れた食器で一八六七年のバリ万博で金賞を受賞した。ロリュブリュム (Etienné-Octave de Guillaume de Rochebrune, 1824-1900) は、テール＝ヌーヴの城に住む貴族であり、画家・彫刻家・版画家。ルネサンス期の城建築を描いた作品が多い。
- (18) フラムシヌ・ララーヌ (François Antoine Maxime Lalanne, 1827-1886) はホルダー出身の版画家・素描家。彼が一八六六年に出版した教則本『エッチングの技法』は七版を重ねた。
- (19) 銅版画集『新しい挿絵』*L'Illustration nouvelle*, Paris, Cadart et Luce, puis Veuve Cadart, 1868-1888.
- (20) 原文でルドンはPerraultと書いているが、石膏作品《狩人》を出品したエドモン・レオン・ペロー (Edmond Léon Perrault, 生没年不詳) ではなくPerraultの誤りと思われる (Robert Coustet, «Notes», in Odilon Redon, *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, Borda, William Blake & Co. Edt., 2016, p. 109)。
- (21) シャン＝ジョゼフ・ペロー (Jean-Joseph Perraud, 1819-1876) はローマ賞受賞、アカデミー会員、一八六七年パリ万博金賞獲得のアカデミックな彫刻家。本サロンに《バックカスの幼少期》《ベルリオーズの肖像》を出品した。アレクサンドル・ファルギエール (Alexandre Falguière, 1831-1900) は一八五九年にローマ賞を受賞した彫刻家。カルポー (Jean-Baptiste Carpeaux, 1827-1875) も一八五四年にローマ賞を受賞し、オペラ・ガルニエの《舞踏》など公的注文制作で名を知られていた。
- (21) 自然主義の彫刻家ソラリ (Philippe Solari, 1846-1906) はこのサロンに《眠れる黒人》を出品した。

- (22) [図五] Auguste Préault, *Michkiewicz*, 1886, bronze, Cimetière de Champpeaux, Montmorency. ホーランドの詩人アダム・シッキエヴィッチ (Adam Mickiewicz, 1798-1885) の墓のために作られた肖像メダイヨン。写真は一九二〇年に Choumoff Pierre により撮影 (Source: Bibliothèque Polonaise de Paris. Source: Pauart. p1)。
- (23) 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, p. 140.

付記：本稿は、JSPS 科研費 19K0196 「オディロン・ルドンの作品研究―その起源と影響―」の助成を受けたものである。