

Graphic World of Odilon Redon

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/23270

ルドンの版画について

——モチーフと造形性——

今 井 治 男

はじめに

オディロン・ルドンは1840年、フランスのポルドーで生まれた。これは印象派として活躍したクロード・モネの40年、アルフレッド・シスレーの39年、オーギュスト・ルノワールの41年等、彼等とまったく同年代である。また、ルドンの青年期である63年に、印象派運動の先駆者であるエドワール・マネの〈草上の昼食〉が発表され、65年には〈オランピア〉がサロンに出品された。まさに、美術における新しい視覚が開かれはじめた時であった。印象主義は、自然再現を基盤として、光や空気をも描出しようとする科学的色彩理論をとりいれながら、きわめて感覚的に色彩世界を描出した。これは自然を構成している視覚的形態がどのように構成され、どのように見えるかを、光と色のハーモニーによってのみ把握することであった。しかし、ルドンは自然を研究し光の美しさにも心を寄せるが、自然の客観的なありかたを描くだけでは満足できず、心の奥深くに感じられる世界を求めてロマン主義のドラクロアにみられる主情的で、豊かな夢に感動した。また、幻想的画家ロドルフ・ブレダンや 神話、伝説を神秘的に表現したギュスターブ・モローに共感した。眼に見えるものの外形を写すだけでなく、眼に見えぬ内面の世界を描こうと、彼は内なる心の支配にまかせて、魔的なとも、謎のようなともいわれる夢想世界を現出させた。そして、印象主義という外光の明るさの中に人々が解き放たれる時、石版画の黒の中に20年以上もひたっているのである。ここでルドンにとってなぜ石版画が描

かれたか、特異なモチーフは彼の視覚とどのように関連するか、造形としてどのようなものなのかについて考えてみたいと思う。

ルドンは版画を21歳から手がけているが、版画世界に没入するのは40歳少し前から20年間である。作品数は全部で約210点あり、ほとんどが石版画で、銅版画は約30点みられるのみである。代表的な作品として、連作によって作られた石版画集をここにあげる。

『夢の中で』(1879年)、『エドガー・ポーに』(1882年)、『起源』(1883年)、『ゴヤ讃』(1885年)、『夜』(1886年)、『聖アントワヌの誘惑』第1集(1888年)、『ギュスターブ・フロベールに』(1889年『聖アントワヌの誘惑』第2集)、『悪の華』(1890年)、『夢想』(1891年)、『聖アントワヌの誘惑』第3集(1896年)、『幽霊屋敷』(1896年)、『ヨハネ黙示録』(1899年)。

I モチーフについて

ルドン作品には“首”がしばしば描かれる。最初の石版画集『夢の中で』の〈孵化〉〈地の神〉〈発生〉〈水盤の上で〉等をはじめ、怪物めいた首がよく登場する。版画のみでなく、木炭画でも盃上の首を描いたもの数点や、床上に転がる首等がある。画中に“切られた首”を描いた作品は、1810年代にフランシスコ・ゴヤによってつくられた銅版画や、1861年ギュスターブ・ドレがダンテの『神曲』地獄篇の挿絵として木版で血生臭く描いている。しかし、ルドンに直接影響を与えたのは、ギュスターブ・モローであろうといわれる⁽¹⁾。モローは、1865年〈オルフェ

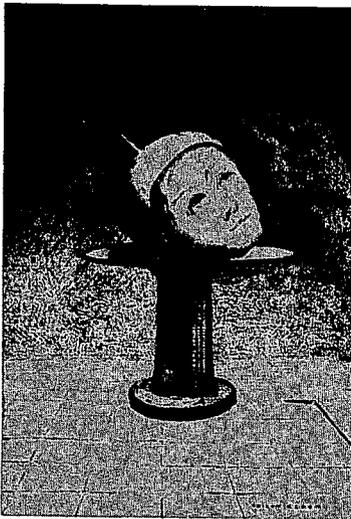


挿図1 石版画集『夢の中で』ヴィジョン

ウスの首を抱くトラキアの娘〉を描き、76年のサロンでサロメを主題とした一連の〈出現〉の中に、独創性に富んだ“首”を描いた。ルドンは以前からモローに強い関心をいただき、64年のサロンでモローの〈エディプスとスフィンクス〉をみて、自然主義の盛んであったその当時、この絵の印象は長く心に残り、彼の孤独な探求に力を与えたと後年記している⁽²⁾。〈出現〉で描かれたサロメの魔的魅力は、文学に与えた影響も大きかったが、美術でもルドンだけでなく、多くの作家がモロー的美感で“首”を描いている。モローの描く女について19世紀の文学者ユイスマンは、その著書『大伽藍』の中で「この処女にしてかつ淫婦、神学者にして男たらしの女を十全に表現し得るのは、あのサロメの画家、ギュスターブ・モローだけであろう。モローならば花と咲き誇る衣裳の下、炎のような宝石の襟飾りの下に、この女王の淫蕩な肉体を、その卓絶した、王冠状の髪飾りに縁取られた顔を、遠い国から謎をかけにやってきて、ソロモンというひとりの王の寝台に熱い血をたぎらせた、この無邪気な女スフィンクスの微笑を、けざやかに画布に写すことができるだろう⁽³⁾。」と13世紀のシバ女王をみたデュタルにつぶやかせて

いる。モローの描く世界は、女の悪魔的な性を劇的に物語り、きわめて緻密に飾ることによって神秘的幻想へと導いて行く性格をもっている。しかし、ルドンの作品は物語的狀況の説明を最少限にとどめている。たとえばルドンに、『エドガー・ポーに』と題する石版画集があり、この中にポーの『軽気球夢譚』を絵画化したかと思わせる〈眼は奇妙な気球のように無限に向かう〉がある。また、イエレミーアス・ゴットヘルフの『黒い蜘蛛』を思わせる87年の石版画〈蜘蛛〉がある。第4作目の石版画集『ゴヤ讃』もあるが、そのいずれの中にも文学の絵とき、あるいはゴヤ等の具体的な姿を求めることはできない。ただポーの一見暗い冥府を思わせる色合いや、現実世界から離れて閉鎖的に生活する者達に、また、ゴヤの銅版画の中に悪魔の王国や暗い幻覚をみて、彼の幻想と呼応させ題名を付しているにすぎない。ルドンの版画は特定の事件や、出来事を物語ってはいないのである。ルドンにとって必要だったのは、閉ざされた空間だけであった。彼が幼、少年時代を回顧して「いまはなき意識の遠い状態をできる限り再生させ、また生きながらえた意識の変化によって、こういった思い出をたずねると、そのころの悲しく虚弱な自分の姿が浮んできます。私は大きなカーテンのかけ、家の片すみ、遊び部屋の中にかくれることに奇妙に深い喜びを味わったことを思い出します⁽⁴⁾。」「何時間も、むしろ一日中、野原の人気のないところで地面に寝そべって、雲をみつめ無限のよろこびをもって、それらのつかの間の変化の妖精のようなまばゆさを追って過したものです。ただ自分の中だけに生きていました⁽⁵⁾。」と述懐している。生後2日目で里子に出され、また、年老いた伯父に預けられて少年時代を過したこの追想から、もし今日の絵画にあらわれる形が、一般にいわれるように少年時代の環境や生活体験によって彩られたものであるなら、“首”によってあらわされたものは、まさしく彼自身の自画像といえる。よこたわる首は部屋の薄暗い片すみで孤独であり、

物思うようである。浮遊する首も密室生活者の呪いをみせながら、孤独である。これはまた、ルドンの内省的性格による夢想世界ともいえる。彼の作品には球体が多いが、特に全く自由な発想で描かれた石版画集『夢の中で』には、球体や円に囲まれた形態が多い。円は形として中心から外に向かって、あらゆる方向に拡大するようにみえたり、内側に縮小するようにみえる。そして「点でさえも——ものが中心からふくらみ、進出し、環境の反対力にあってはばまれる姿としてうつる⁽⁶⁾」。円を点の拡大したものと考えると、外へひろがる力と同時に、外から圧迫される心をあらわす形ということができる。ルドンが周囲をできるだけ省略し、円や球に形を凝縮させたのは、彼の心の内面を表現するための一種の抽象作用であり、それによって夢想という彩りを帯びた自己表出を試みたのである。ルドンの〈ヴィジョン〉と題された作品は、モローの〈出現〉によって示唆され、作られたとされている⁽⁷⁾。〈出現〉では、切られたヨハネの首が再生し中央に光り輝き、サロメは画面左側で驚愕する様子が具体的に描かれている。しかし〈ヴィジョン〉では、巨大な眼球が画面中央に大きく浮遊し光っていて、左下隅に二人の男女がそれとわかる程度に描かれてい



挿図2 石版画集『夢の中で』水盤の上で

るにすぎない。いつ、どこで何があったかについて、ここでは語られていない。自己の内部世界を表現するには、眼球という球体があれば充分足りたのである。しばしば描かれる首も球体の変形とみることができる。この入口も出口もない球というフォルムが、彼の心を代弁しているとみることができる。ルドンがモローに魅せられたのは、自然主義的視覚が圧倒していた時代の中で、想像力が形をつくり、幻想に満ちた色彩世界を現出させていたからである。

II モチーフ——眼

ルドンの描く人間や怪物には、常に印象的な眼が描かれている。眼にあらわされた表情は、「哀しさ」や「さびしさ」があり、うらめし気である。また、「自虐的」であったり、「加虐的」であったり、「悪魔的」であったりする。眼は顔の中に描かれるだけでなく、〈ヴィジョン〉や〈眼は奇妙な気球のように無限に向かう〉のように、眼球となって浮遊したり、石版画集『起源』の中の〈おそらく花のなかで最初の視覚が試みられた〉のように巨大な眼を持った植物として描かれる。また、一眼巨人の巨大な眼として描かれたりする。この巨大に描かれる眼は、いずれも球形または真円で描かれ虚無的な表情を示している。顔や首にみられる見開かれた眼は、虚空をみつめ焦点のないうつろな表情であったり、遠い彼方に視線を走らせている。これは、球体またはそれに近いフォルムが眼をもつことで、閉じられた意識を強く訴えているといえる。時折しめす加虐的な眼や悪魔的な表情も、自虐的であることの裏返しであって、閉じられた空間の中での呪いのように感じられる。このような眼によって形に与えられた表情は、物を見てると同時にみられている意識を感じさせる。常に何物かによってみられている不安や恐怖感である。『エドガー・ポーに』の中の〈生命を導く息吹きもまた球の中にある〉や、『幽霊屋敷』の中の〈私はその上に、人の姿めいたもののぼんやりとした輪郭を認めた〉、あるいは〈つきまと

うもの〉等では、描かれた人物をみつめるもう一つの眼があり、見られる存在として人物が描かれているのである。このことは、特にきわだった眼を持たない女の横顔の場合でも、画面に描かれないもう一つの眼によってみられているという意識を感じさせる。

ルドンは作画について、白い紙の上に無作為に鉛筆を動かしていくと、黒が重なり合って、ある形が生まれ、それによって想像力が刺激されて明確な形へと発展していく⁽⁸⁾という意味のことを述べ、「芸術においては、何事も単に意志のみによって生まれるのではない。すべては、無意識の寄与に対する従順な服従から生まれてくるのです⁽⁹⁾」と述べている。絵は作為的につくるのではなく、文学的意味づけによって出来上るものでないことを意味すると思われる。この鉛筆や絵具による不定形からイメージを発展させる方法は、今日の心象的絵画の描法と一致しており、意識の奥底にあるものをこの無意識の中から呼声をみつけ、発展させ作者の内部世界を定着させる。20世紀の銅版画家ウィリアム・ヘイターは、抽象画の指導にあたって、すべてを忘れ、身体を自然にまかせることの重要性を説いている。この今日的作画法によって、敏感なルドンの心は苛酷な現実と、世紀末の怪奇嗜好を反映させてこの眼をつくり出している。

III モチーフ——墮天使など

石版画集『夢の中で』の〈賭事師〉は、ダイスをかuffed人をモチーフにして、重荷を背負った人間の姿を描き出している。『起源』の〈そして人間が現われ、彼が生まれ出た、彼を引き寄せる大地に問いかけながら、陰うつな光に向かって道を切開いて行った〉では、地底からはい出ようとする意欲と、抑圧され、眼にみえぬヴェールをかけられた人が、それを取りのぞこうとしているがまつわりついて離れないもどかしさを感じさせる。『ギュスターブ・フロベールに』は、フロベールの『聖アントワヌの誘惑』をよりどころにして作られたものであるが、そ



挿図3 石版画集『夜』その時、墮天使は翼をひろげた

の中の〈死—わが皮肉は他のすべてを超える〉でも、描かれた人物に同様のもたえをみることが出来る。また、ルドンによって描かれる天使は墮天使である。翔ばない天使である。翼をもったペガサスには、天空を飛翔しようとしても翔べないもたえがある。〈彼は面をふせたまま、深淵に落ちこむ〉では、馬は天空を駆けるが、馱者は黒い奈落へまっさかさまに落ちる。これらに共通している何物かに束縛され、抑圧されて、翔ぼうにも翔べないもどかしさ、むなしさは、先にあげた“眼”にみられる虚無感や孤独感とも通ずるものである。これは輝かしい光の中で躍動する姿でなく、敗北する哀しみであろう。しかし同時にこれらの中に抵抗する力をもみることが出来る。それは小さな生命の主張である。晴れやかな舞台上で主役を演じる、堂々たる存在ではないが、その影にあって生きているもう一つの存在の主張である。ルドンが17才の頃、後にボルドーの植物園長となった植物学者で微生物学者のアルマン・クラヴォーと親交を結んだ時、顕微鏡下に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ものをみて非常に興味を持ったのも、ただその異様に驚いただけではない。動物と認められないような小

さな生命の存在を知り、それによって受けた感動が、異様さと一体になってルドン芸術の底に流れているとみることができる。

IV 光と陰

ルドンの版画において、光と陰は重要な要素となっている。ルドンの光と陰、すなわち明暗に対する関心は、ブレダンのによってレンブラント芸術に深く接し、明暗のあり方をみてとったことや⁽¹⁰⁾、同じ頃、パリ国立美術学校でジャン・レオン・ジェロームの教室で絵を学んだ時に、まずあらわれる。ジェロームの指導について「私自身震えおののいているとみる形を、彼は輪郭の中に閉じこめるように私にすすめました。単純化を口実に——でもなぜでしょう——



挿図4 捕われのペガサス 石版画

彼は私に光に対して目を閉じ、実質のヴィジョンを無視させました。私にはそんなことは絶対にがまんできませんでした。私が感じるのは、ただ影とはっきりした浮彫りだけです。どんな輪郭もまちがいがなく抽象作用なのですから。私に与えられた教育は私の本性には合いませんでした⁽¹¹⁾。」とルドンは「芸術家の打明話」の中で語っている。彼には光と陰によって物をとらえる感覚が鋭くあったことがうかがえる。版画は

黒と白による芸術である。したがって形態は明暗によって表現されるが、光の美しさが主だった役割をしめしている場合と、形を説明するにとどまっている場合がある。ルドンの銅版画の師、ブレダンの芸術には、きわだった光の表現はみられない。ブレダンの場合は線的なものが緻密に集まり、夢幻の世界を形成して行く。しかし、ルドンにおいては形態のヴォリュームと光の陰の関係は深くつながり、形態の変化にそって明部から暗部にうつる階調の微妙な変化が非常に美しい。そして明部は、まさに光というにふさわしい強い白であらわされ、それに対応して最暗部は深々とした黒であらわされる。闇の中に投射された光によって現れ出た幻想のようにもみえる。ルドンが光についてしめた関心は、作品の題名にもあらわれ、くうつろいやすい光、無限にぶらさがった頭〈光〉〈そして至るところ、玄武岩の柱が立並ぶ……光が穹窿から落ちて来る〉〈私は大きな蒼白い光を眼にした〉〈光の横顔〉等、表現にしめる光の重さを語っている。また他の一面からみれば、ルドンは光を描くために、幻想的形態を案出したのではないか。彼の描く形態は土の上に根をおろさず、常にゆらめいているものが多い。幻想的形態は光に与えられた言葉のようにも見える。

ルドンの光は、また陰の美しさもつくり出している。陰は精妙な中間的階調と、漆黒の部分にわけられ、中間的階調はふるえるような美しい響きをしめし、黒は深々として豊かであり、光と陰の詩をうたいあげている。ルドンの“黒”はこのように光を描くことによって生まれている。

光の性質についてそれぞれ異なるが、ルドンを魅了したレンブラントや、ゴヤの版画にも光は表わされている。しかし何よりも光を正面からとり上げて描こうとしたのは印象主義である。先にも述べたように、印象主義者達と同世代であったルドンは、表現においては異なる視覚を有していたが、光の美しさについては同様に感じとっていたとしても不思議ではない。彼

も広く自然を研究し、その結果彼独自の表現をつくり出した。光の美しさについて印象派とルドンではその表わし方が異なるだけである。

V 石版画

ルドンが石版画を手がけるようになったのは、1878年画家ファンタン・ラトゥルが転写紙を用いて石版画を描くことをすすめてからである。銅版画については、1861年、21歳の頃のもの1点ある他、65年から66年にかけて11点つくっている。ブレダンの指導による作品であるが、まだルドンの独創があらわれていない習作である。ブレダンは銅版画家であると同時に優れた石版画も描いていたので、ルドンが石版画を試みることもできた筈である。しかし40歳近くまで作品化されなかったのは、石版石に直接描く方法しか知らず、石版石の堅い抵抗感がルドンを拒否したからである⁽¹²⁾。晩年に発表された油絵を除いて、ルドンの作品はすべて紙の上の作業として成果を上げている。それも若干の水絵画を別にすれば、木炭画、石版画、パステル画といった微粉末的材料によって描かれている。この微粉末的材料が最も適していると自覚しはじめたのは65年頃からであり、そのため木炭画を好んで描くようになった。70年、普仏戦争での兵役体験を経て彼自身の視覚のありかを知り、一層木炭画に熱中している。石版画を描くのは、転写紙を用いることによって、紙の上に木炭で描くのと全く同じ作業方法で、描き進めることができることを知ったからである。紙というやわらかで弾力のある質に、木炭や石版クレヨンが触れて繊細な明暗の階調をかたちづくっていく。絵画は頭の中で組立てたものを、ただ単に画布の上に置き換えることで成立つものでなく、使用する材料とのかかわりの中で発展し、深められていくものである。ルドンの繊細な感性にとっては、紙と微粉末的材料の奏でるハーモニーこそがイメージと結びついて、造形詩をつくり上げ得た最適のものであった。このことは、今日の絵画が意図的、積極的

にマチュールを工夫し創作することと同じことと考えられる。描画材料は、対象を描くためのみあるのでなく、材料そのものの質も絵をつくり上げる重要な造形要素となっているということである。現代のある種の絵画は、もはや対象を描こうとせず、材料の質だけで造形している。このようなマチュールに対する関心は、印象主義絵画においてすでにあらわれており、印象主義は自然再現を目的としながら、色の並置的効果を重視し、また、絵具の盛り上げによる、厳密には写実を離れた平面造形を意図している。ルドンの幻想的表現は、印象主義的表現と立場を異にするものであるが、同時代人として共通する新鮮な感覚を持っていたといえる。

最初に作られた『夢の中で』は、それまでに描きためられていた木炭画を、転写紙に石版クレヨンで描きなおして、石版石に転写し刷られたものが大部分である。それに版画集として一つのまとまりをつけるため、新たに何点かを石版画として描き加えたものである。扉絵をはじめとして〈孵化〉〈発生〉〈輪〉〈冥府〉〈賭事師〉〈地の神〉〈猫っかぶり〉〈ヴィジョン〉〈あわれな上昇〉〈水盤の上で〉の10点からなっている。したがって各作品は独立したものともいえるが、題名がしめすように彼の夢想世界を表わしている。技法的には、石版クレヨンと紙との摩擦によって生ずる効果そのまま美しくあらわされている。

石版画の経験を重ねるにしたがい、インクの美しさに興味を持ち、石版画特有の効果も作品に活用するようになる。82年に制作された『エドガー・ポー』では、鉄針でひっかいたり、黒の部分の効果が生きるように深く描きこんでいる。83年の『起源』ではクレヨンの他に、ペンで墨も使用している。また、鉄針で黒い空間を縦横にひっかくことで、クレヨンの調子を豊かにし、転写されたよそよそしさを解決して、版画による絵として定着させている。鉄針によるけづり取りは、以後の作品でもしばしば試み、古くからおこなわれていた伝統的の石版技法の中

に安住することはなかった。また、刷りに関して厳しい態度でのぞみ、石版職人との間でしばしばトラブルがあったといわれる⁽¹³⁾。版画は刷りの巧拙でかなり絵の結果が変わるものである。ルドンが如何に石版技法に熟知していたかは、『聖アントワヌの誘惑』や『幽霊屋敷』の諸作品の技法的あざやかさの中においても充分うかがえる。しかしルドンの作画方法は、基本的に転写紙にクレヨンで描き、石版石に転写する方法であった。「紙の上に最初の即興を何発かぶっつけたあとで、熱い煙をまき起こしたあとで、はじめて私には石というやつがわかってくるのです⁽¹⁴⁾」と述べているように、転写紙の上で発想を自由に展開させ、それを石に転写した後、石版石に直接加筆したり、修整したりしたことがわかる。はじめにクレヨンと紙とのかかわりで描かれたものが、インクと石とのかかわりとして、再度手を加えられて石版の絵として完成されたのである。その結果得られたインクの黒こそ、ルドンの精神と結びついた色として深く呼びかけてくれるのである。石版画によるインクの黒の美しさは、木炭では得られない特有の美しさであった。このことと微粒粉末のトーンが美しく生きること、これが石版画とルドンを結びつけた大きな原因である。

ルドンは、やがて石に直接描いた作品もつくようになるが、転写紙にはじめ着想する方法を最も好んだのである⁽¹⁵⁾。

紙のもつ柔らかい触感を味わいながら描出される精妙なトーンが、ルドン芸術にとって欠くことの出来ないものであったことは、銅版画の制作量の少なさがそれを意味する。ルドンの約30点の銅版画のうち12点は初期の作品であり創意がまだ成熟していないので、これを問題にすることは困難であるが、たとえば〈徒渉〉と題された作品の、うつむいた馬上の人物にみられるインクのにじみの中に、僅かルドンらしい黒の美しさを見つけることができるのは、これが明と暗の関係であらわれたもので、線的な美しさではないからである。1886年に作られた

〈悪い栄光〉、91年の〈邪悪〉、92年の〈マレーヌ姫〉〈スシアボード〉は、ルドンの成熟期の作品である。これらにも線的な要素はなく、微粒子的なものの集積がみられ、柔らかいトーンの変化によって白と黒を対比させている。88年の〈小さな司教〉は鉄針によるドライポイントであるが、線のささくれを利用してインクのにじみを活用し、線的なものを、柔らかいトーンの変化に置き換えている。ルドンのよく用いた腐蝕銅版画では、線による描写を主体とした時、意図した表現が容易に得られるが、トーンの美しさを表わすには好適な材料とはいえない。したがってルドンの銅版画には、石版画にみられる自由さが不足しているように思われる。光と陰によるトーンの美しさを表わすには、銅の板と、鋭利な鉄針では材料が硬すぎたのである。描画の過程において紙という質こそが、ルドンのイメージを発展させることのできる最良のものであったといえる。

VI インクの性質

版画による単色の刷りは、通常黒インクが使用され、時おり褐色のインクが用いられる。それ以外の色のインク、例えば、青、赤、緑などは刷り上りの効果として安定した印象を与えないので、単色刷りの場合は用いられないのである。青、赤、緑等の色は、視覚的に他のもう一つ以上の色を要求し、複数の色との均衡によって安定するからである。褐色も明度の高い色は安定を欠くが、明度の低いセピア色等は安定感を持ち、黒とはやや異なった、すなわち黒よりも紙の白との調和の柔らかい、土の色の連想につながる安らぎをもっている。黒は白との対比によって明確であり、細部を克明に写し出し、緻密な描線や調子の変化を表わすのに適している。特にインクの黒は、他の絵具では得られない深淵な魅力に富んでいる。したがって銅版画、石版画による単色刷りで優れた作品は、心の内側に眼を向けた思索的な作家による場合が多い。デューラー、レンブラント、ゴヤ、ブレダ

ン等は版画の黒の性質を巧みに生かし、創作版画として独立した一芸術分野を確立させている。ルドンも他の方法では得られない最も純粋な黒を、版画の中に見出し、彼の画想を実現させる最もふさわしい色として駆使した。黒インクのもつ、油性分の艶と深さ、陰微な感覚、そして版画の持つもう一つの性格、紙の上に刷られていることが、紙とインクの交わりによって親密さを感じさせる。版画は手の上で紙の触感を楽しみつつ、インクと紙によって奏でる視覚的な詩をみるのに、最も適した材料である。ルドンの心象を造形化した黒と白による詩は、版画の中で見事に生かされるのである。

VII 光と陰の変貌

ルドンの版画の美しさは、光をとらえたこと、そして物体をクレヨンによる微粉末の階調で表現したところにあった。しかし1896年につくられた『幽霊屋敷』について、駒井哲朗氏は、「この作品集で特に感じられることは、ルドンがもう完全に一般的な意味での明暗（クレール・オブスキュール）から脱却して独自の光を存在にまで高めたことだ。ここでは光はヴォリュームを表すための手段ではなく画面構成と表現のための大きな要素となっている。それはマラルメのいう〈少しも蒼白さのない白を示している……〉⁽¹⁶⁾」と指摘している。また、今まで黒の中にすべての色が集約され、ルドンの造形にとって不可欠となっていた白と黒が、別の色をも想像させるようになってきている。『聖アントワヌの誘惑』第3集についても、黒の中に刻みこまれたぎりぎりの厳しさに変って、豊かなふくよかさ、多彩な色彩を想像することができる。97年の〈子供の顔と花〉に至っては、本来色彩を用いて描かれるべきものためのデッサンかと思われる程、豊富な色彩を黒の部分にも、白の部分にも感じられる。ヴォリュームとその明暗で把えられていた黒と白が、造形的に自立した色として把握され、画面を構成する要素として、より自覚されるように変貌してきたのであ

る。これはまた、次のように考えることもできる。すなわち、光を描くことで暗い陰を描いた。そしてこの陰を表す黒の中に謎めいたといわれるさまざまな夢を描いて来た。しかしルドンの夢を育てた陰の黒が、やがて後退しはじめ夜の世界から昼の世界へ移行しはじめて、明部の変化で物を描こうとするようになってきたと思われる。



挿図5 子供の顔と花 石版画

94年デュラン＝リュエル画廊において51点の木炭画、9点の油彩画、10点のパステル画、22点の石版画による最初の回顧展が開かれた。明るさの変化で把える変貌は、石版画の世界からパステルや油彩の世界へ移行させて行く。1900年以降、パステルによって“花”をモチーフにして主に制作され、石版画は殆んど描かれなくなるのは、光に対する陰は姿を消し、明部の中の変化として暗部があるにとどまってしまうからである。陰の暗さの中に活躍した妖怪の形は、具体的な姿を消してしまうこの変貌について、彼を育んできた故郷、ペイルルバードの土地や家が売却されたことや、息子の誕生と成長による家庭的幸福、作品に対する支持者の増大等、孤独から脱却したことがあげら

れている⁽¹⁷⁾。

ルドンが変貌していったこの時期、すでにスラー等による新印象主義の活躍がはじまり、色彩を点描によって分割し描いたことは、絵画の平面性が、より強く意識されていることであり、セザンヌが印象派的手法から離れて、個々のものを統一ある構成によって組立てる造形手段で表現を試みている。また、ゴーギャン、ゴッホも独自の視覚で、個性的な絵画を表現している。自然を外光によって把え色彩を発見した印象主義の新しい波が、時代の推移と共に光を離れ、平面として画面を構成するものとして色が考えられるようになった。丁度、ルドンとほとんど同年の41年生れであるルノアールが、はじめ印象主義的手法で光のふるえを描き、80年半ばの停滞期を経て、うつろう光に左右されない彼独自の色彩世界を描出した。ルドンも全く視覚を異にししながら、光に対して同様な変貌があったことは興味ある符号の一致である。

む す び

ルドンは光と陰に鋭敏な感覚を働かせた。彼は印象主義の自然再現的描写に不満を感じていたが、印象主義が把えた光について、彼の方法で表現しようとした。そしてロマン主義の主情的表現に関心をいただき、見られる形態の構造的把握でなく、眼でみることのできない心の内面の表現を追求した。その結果、ルドン芸術における光は、彼の内省的性格と、ブレダンやモローの与えた神秘的で象徴的幻想、世紀末の怪奇な物への嗜好、頹廢的雰囲気彩られて形象化された。彼の光は、夜の世界にさし込んだ一条の光となって物体を照らし出す。音楽を愛した彼の柔かな感性は、精妙なふるえるようなトーンを生んだ。またかたちづくられる陰に深く心を寄せ、魔術的ともいえる深々とした純度をしめし、生命の存在を主張している。この黒が版画におけるインクの黒によって彼の精神と一層合体し、ルドンの色として結実する。〈陪審員〉〈聖アントワヌの誘惑〉〈悪の華〉〈幽霊屋敷〉〈ヨ

ハネ黙示録〉等、委嘱され、テキストにもとづいて制作された石版画も多い。したがって妖怪等は、テキストから借りたりしているが、単なる挿絵としてあるのではなく、ルドンの視覚によって造形された自立した絵画である。ルドンの私的な心の表現であり、日常的な世界の白と黒による造形詩である。紙とクレヨンによってつくられたやわらかなトーンが、石版インクによって何物にも変えがたい黒の世界をつくり出しているのである。まったく独自の探求をしたルドンが、光の把握と表現の面からみると、時代の一つの流れの中で呼吸し、自然主義が印象主義を経て文学的主题から絵画を自立させ、純粋な平面造形へと発展していったのに対して、彼はロマン主義にみられた情感と夢を現代へ運んだ特筆すべき画家であったということが出来る。

註

- (1) 高階秀爾：西欧芸術の精神。青土社、1979、290頁
- (2) 高階秀爾：美の回廊。美術公論社、1980、140頁
- (3) ジョリ＝カルル・ユイスマン 出口裕弘訳：大伽藍。桃源社、1970。
- (4) 宮川淳：ルドン その生涯と作品。「現代世界美術全集」10。集英社。107頁
- (5) 宮川淳：前掲書。107頁
- (6) アルンハイム 波多野完治 関計夫訳：美術と視覚下。美術出版社。1977、531頁
- (7) 粟津則雄：ルドン 生と死の幻想。美術出版社。1976。135頁
- (8) 東野芳明：グロッタの画家。美術出版社。1976。83頁
- (9) ジュリアーノ・ブリガンディ 高階秀爾訳：19世紀の夢と幻想「現代の絵画」7。平凡社。1977、27頁
- (10) 粟津則雄：前掲書。70頁。
- (11) 宮川淳：前掲書。169頁。
- (12) 粟津則雄：前掲書。128頁。
- (13) 駒井哲朗：ルドン 素描と版画。岩崎美術社。1979、4頁
- (14) 粟津則雄：前掲書。128頁
- (15) 粟津則雄：前掲書。129頁
- (16) 駒井哲朗：前掲書。16頁

- (17) 小倉忠夫：ルドンの版画。「世界版画美術全集」。
講談社。1981。129 頁

参 考 文 献

- 世界版画体系 Ⅷ 筑摩書房。1973
マルセル・ブリヨン 坂崎乙郎訳：幻想芸術：紀伊
国屋書店。1980
レナード・バリルリ 宮川淳訳 フランスにおける
象徴主義「現代の絵画」6。平凡社。1974
滝口修造：幻想画家論。新潮社。1959