

モネとルドン Claude Monet and Odilon Redon

モネ没後100年
ルドン没後110年

「モネとルドン」展について

三菱一号館美術館は、2011年と翌年にモネの油彩2点と、ルドンのパステル1点の寄託を受けています。これらの作品は美術館の所蔵作品の欠落を補う作品として、「三菱が夢見た美術館」展（2010年）をはじめとした展覧会に出品されてきました。また2024年にはルドンの油彩作品1点の新規寄託を受けることができました。

直前に寄託を受けたルドンの油彩作品《女の横顔》は、当館が所蔵する《グラン・ブーケ（大きな花束）》（1901）をはじめとする、他のルドン作品とともに、「オランジュリー美術館 オルセー美術館 コレクションより ルノワール×セザンヌ モダンを拓いた2人の巨匠」展（2025）で展示されました。この作品の来歴をたどると、1931（昭和6）年には日本国内に所在していたことが確認されており、戦後も長く個人所蔵家の手元にありました。しかし展示鑑賞の機会はなく、当館での一般公開は、最後に出版物に掲載されたから、半世紀以上の時を経ての公開でした。

ルドンの画業において、1890年代は転換期にあたります。《女の横顔》はルドンが、木炭と版画を中心とした「黒（ノワール）」の時代から、色彩の時代へと移行する、この時期に描かれています。この作品には、聖堂の中、横顔が描かれていますが、主要なモチーフであるにもかかわらず女性は、画面の端で切り取られています。また頭を覆う白いヴェールには、荒い筆跡が残されています。教会内の様子ははっきりとせず、緑から青そして灰色を帯びた白が、横顔の前に使われていますが、灰色が中心であろう建物の固有の色とは、無関係の色彩が使われています。

ルドンは印象派の画家と同世代であり、印象派の技法の特徴である筆跡を残した描写、主要モチーフを画面の端でトリミングする手法、さらには極端に遠近を強調し、逆に遠近感をなくして空間を平面的に表現する空間表現を、印象派の作品から学んでいます。それだけでなくルドンは、《女の横顔》に見るように、印象派の作品に倣い、固有色にとらわれない自由な色彩を施しました。ルドンは色彩の時代を通じて《女の横顔》に見られる色彩の探求を進め、夢の中や空想の世界を色鮮やかに描く、独自の表現を獲得していきます。

《女の横顔》は、三菱一号館美術館の展示に加わった初のルドンの油彩作品です。この作品を、既に寄託を受けていた作品群とともに展示することで、モネをはじめとする印象派の画家たちが切り拓いた新たな色彩表現の影響下に、ルドンを位置づけて紹介することが可能となりました。本作品の寄託により、当館のコレクション活動と展示研究はさらに豊かなものとなりました。ここに作品寄託者のご厚意に深く感謝申し上げます。

三菱一号館美術館 上席学芸員
本展示担当 安井裕雄

モネとルドン

Claude Monet and Odilon Redon

モネ没後100年
ルドン没後110年

ルドンとモネ 美術批評家ルドンが見た印象派 ルドン見る印象派の影響

はじめに カフェの集いとサロンの交友

クロード・モネ (1840-1926) とオディロン・ルドン (1840-1916)、このふたりは同じ 1840 年に生を受けている。同年生まれの彫刻家にはオーギュスト・ロダン (1840-1917) そして文学者ではエミール・ゾラ (1840-1902) がいる。ルドンを除く三人は皆、リアリズムを継承しながら、それぞれの分野で活躍しており、1880 年代から 90 年代にはすでに、時代を代表する芸術家と目されていた。

モネは第一回印象派展で《カピュシーヌ大通り》(1873、モスクワ、プーシキン美術館) と《印象、日の出》(1872、パリ、マルモッタン美術館)、ロダンは《青銅時代》(1877) をブリュッセルで公表し、物議を醸していた。またゾラは「ルーゴン＝マッカール叢書」(1871-1893) の壮大な計画に着手していた。翻って見るにルドンはこの当時、ようやく 1879 年に最初の版画集となる『夢のなかで』を以って、版画家としての第一歩を踏み出したに過ぎない。しかもこの最初の版画集は 25 部が刷られたのみ、ルドンを支援するごく限られた仲間内で引き取られていった。

ルドンは薄く彩色した紙の上に、木炭を主に用いて描いた作品によって、象徴主義の画家とみなされている。だがごく早い時期から、自然の陽光のもとで、油絵具を使った風景画も制作していた。木炭で描き貯めた作品を、版画集として世に問うことをルドンが決意したのは、1870 年代も終わろうとする頃である。ルドンは 1860 年代に一度、放浪の版画家ロドルフ・ブレスダンからリトグラフの手解きを受けていたが、改めてこの技法に取り組むようになったのは、アンリ・ファンタン＝ラトゥール (1836-1904) から、既存の素描を版に転写する転写式のリトグラフの手法を、学んだことがきっかけとされている。

ファンタン＝ラトゥールは、パリのバティニョール地区に所在するカフェ・ゲルボワにおいて、画家エドゥアール・マネ (1832-1883) の周囲に、集っていた芸術家のひとりである。1860 年代にパリの街角に散在したカフェは、文化の揺籃であった。マネは印象派展に出品こそしなかったものの、印象派の画家たち全員に影響を与えた。印象派のグループの中心にいた近隣に居を構えていたフレデリック・バジール (1841-1870) をはじめ、バジールのアトリエに出入りしていたモネとアルフレッド・シスレー (1839-1899) そしてピエール＝オーギュスト・ルノワール (1841-1919) が、カフェ・ゲルボワに顔を出していた。またマネと年齢の近かったエドガー・ドガ (1834-1917) と、カミーユ・ピサロ (1830-1903) さらにはピサロの教えを受けていたポール・セザンヌ (1839-1906) も、このカフェで、マネの面識を得ている。

印象派の主要な画家たちは、カフェを拠点として交流の場を広げていたが、良家の子女が一人で外出することが憚られた時代であり、印象派展に参加したベルト・モリゾ (1841-1895) は、このカフェでの集まりには参加していないのだがファンタン＝ラトゥールの知己を得て、ドガと交流があり、またマネのアトリエにも出入りしていた。

印象派展の初期の段階で参加者を熱心に募ったのは、モネとドガとピサロである。特にピサロは新規参加者の勧誘に力を入れた。1870年代の前半までは印象派風の作品を描きながら、後には印象派の次の時代を牽引するポスト・印象派の画家の代表セザンヌと、印象派展への参加は第四回目からとなるポール・ゴーガン (1848-1903) を仲間に引き入れるなど、最後までグループとしての印象派の活動に忠実だった。モネとピサロは、カフェ・ゲルボワでの集まりで生まれた人脈を手始めに、初期の印象派展の参加者を募った。画家の集いはカフェ・ド・ラ・ヌーヴェル・アテーヌでも見られた。モンマルトル地区に隣接するピガール広場に面し、ドガが出入りしたこのカフェは、師弟関係にあったピサロとゴーガンの決別の場としても知られる。師が店に入ると、関係が悪化していた弟子は挨拶をすることなく立ち去ったのである。

ルドンの場合には、遺族が遺稿を整理して上梓した『私自身に 日記 (1867-1915)』(1922) (邦訳は池辺一郎、『私自身に』、みすず書房、1983)を一読しても、カフェやビストロさらにはカフェ・コンセールやキャバレーなどの記述はどこにも見られない。ルドンの『私自身に』は自選集ではなく、遺族によって取捨選択され、そして編纂された手稿の抜粋である。同書に記述がないことは、ルドンがカフェに行かなかったこととは直結しない。だが特にコメントもないことから、カフェでの議論には興味がなかったようである。普仏戦争の前線に赴いたルドンは戦後、ド・レイサック夫人のサロンに出入りし、彼女の人脈により文芸と音楽のサロン内で、次いで文学者と文学愛好家の間で知られるようになるⁱ。次第に美術評論家の評価で知名度をあげ、顧客層を文学愛好家から美術愛好家へと移しているのであるⁱⁱ。

ルドンは一度だけ印象派展に出品している。最後となる第八回展へのルドンの新規参加は、1884年のアンデパンダン展がきっかけであるⁱⁱⁱ。印象派展は第七回展 (1882) までは1年から2年に一度のペースで開催していたが、七回展の後、次の第八展 (1886) の開催までに4年を要している。この4年間に、独立芸術家協会が主催し、無審査、無褒賞、自由出品を旨とするアンデパンダン展が、新たな展覧会として組織されている。当初アンデパンダン展の組織運営は混乱し、ルドンは一時、副会長を務めたがすぐに辞任しているのだが、アンデパンダン展の参加者であり印象派展にも第一回展から出品していたアルマン・ギヨマン (1841-1927) の面識を得て、ギヨマンの仲介で、印象派展に参加することになる。

アンデパンダン展の他の主要な参加者として、ジョルジュ・スーラ (1859-1891) とポール・シニャック (1863-1953) の名があげられる。フェリックス・フェネオン (1861-1944) の命名による新印象派に分類されるこのふたりもまた、最終回となる第八回の印象派展に出品している。後進の新しい試みには常に寛容だったピサロは、スーラとシニャックの影響を受け点描を試みて、『窓から見たエラニーの通り、ナナカマドの木』(n°8) は、その作例である。

1 美術批評家としてのオディロン・ルドン

画家を志していたルドンは、同時に美術批評家の道も検討しており、1868年のサロンに出品された作品を、地元の新報で論じている。この執筆はルドンにとって、自らの絵画観を言語化して、明確に示す機会となった。故にこの記事は、ルドン理解に資する点で重要なのだが、日刊紙『ラ・ジロンド』という地方紙に掲載されたことが災いし、1987年、ボルドー在住の研究者ロベール・クステがこのサロン評を翻刻したことで、美術評論家としてのルドンの業績が日の目を見るまでは、忘れられていた^{iv}。印象派の画家モネとピサロにも言及しているこの評論でルドンは、高と低、精神と物質、知性と感覚、高貴と卑俗の隠喩を、言葉と概念のふたつのレベルで繰り返している、とガンポーニは指摘している^v。このサロン評は、山上紀子によって邦訳されており、ルドンの批評を読み解くことで、ルドン作品の背景となる制作理念の理解にも資する^{vi}。

クステが紹介した『ラ・ジロンド』の展覧会評でルドンは、バルビゾンとその周辺のレアリスムの画家による客観描写を的確に指摘し、否定的な評価を述べていない。ただルドンによると芸術とは、客観描写だけでは不十分で、「真の芸術は感じられた現実のなかに存在する」。そして「これこそが、あからさまに排他的な小集団が認めようとしなないものなのだ」としており、ルドン自身とレアリスムの系譜につながる印象派の違いを明確にしている^{vii}。ルドンが排他的な小集団と呼んだのは、バルビゾン派とクールベをはじめとするレアリスムの画家と、マネを含めた後の印象派の画家のことであり、1860年代に彼らは、自然主義的な傾向とみなされていた。エミール・ゾラはこの自然主義という評言を好み、マネや印象派を擁護する際に用いた。だが革新性を擁護していたはずのゾラは、1880年、印象派には「力強く決定的な新しい定式 (formule) を、グループの誰一人として確立していない」と記し、印象派に対して批判的な態度に転ずる。モネはゾラから批判を受けたが、1894年のドレフェス事件後にゾラが寄せた記事「我糾弾す (J'Accuse...!)」の公開を機に、関係を回復した。

2 オクターヴ・ミルボーによる《沼の花》評

スペインの画家フランシスコ・ホセ・デ・ゴヤ・イ・ルシエンテス (1746-1828) は、宮廷画家としての栄達を極めたが、大病を患い聴力を失った後、1824年に弾圧を避けるためにフランスに亡命し、ルドンの生地であるボルドーで客死した。画家にして版画家であり、時に残酷な主題をも取り上げた「幻視者」ゴヤは、版画集『ロス・カプリチョス』(1799)などで知られる、ルドンの先達のひとりであった。ルドンからゴヤに捧げられた版画集の中の一点、本展示出品作の《『ゴヤ頌』II. 沼の花、悲しげな人間の顔》(n°4)は、60枚が頒布に付され、うち一枚が、第八回の印象派展に出品されている。当時美術批評を手掛け、後に小説に専念したオクターヴ・ミルボー (1848-1917) は、「絵画において自然主義の大潮流に抵抗し、体験されたものには夢見られたものを、真実には理想を対置する者といえば、オディロン・ルドン氏ぐらいのものである。オディロン・ルドン氏は、活力のない風景のなか、茎の先にうろつく一つの目を描く」、と第八回の印象派展に出品作《沼の花》を記述している。

ミルボーの展評で、《沼の花》の傍らに集結した注釈者が、この目について、「意識」の目や「不確かさ」の目と各々が好き勝手を並べる。混乱の最中、一人の傑出した注釈者が発した、「茎の先のこの目は、ただのネクタイピンでしかない」という一言で、議論に決着がつく。さらにミルボーは続けて、「理性の本質とは、漠然とした形しか決して示さないことで、魔法の湖であり、聖なる象でもあり、ネクタイのピンであるとともに、非自然界の花であり、さもなければ、何物でもないものである」。最後にミルボーは、「今日では、われわれは描かれたものが明確であることを要求し、画家の頭脳から生れ出た人物が動き、考え、生きていることを望んでいるのである」と持論を展開し、ルドン批判を締めくくる^{viii}。

3 ミルボーによる自然主義批判とモネ擁護、ルドン批判

オクターヴ・ミルボーは1884年、画商のポール・デュラン＝リュエル（1831-1922）を介してモネの面識を得ると、徐々にモネ擁護の論陣を形成した。ミルボーは、1860年代後半から70年代にかけてマネと印象派を擁護したが、後に印象派に対して批判的な言説を残したエミール・ゾラを仮想敵として、ゾラが展開していた自然主義に対して批判を加えていた^{ix}。

ミルボーは、第八回の印象派展の直前のサロン評で、「鼻もちならない程ではないが卑俗な画家たちの流派、[...]それは自然主義者たちだ」（1885年のサロン）と自然主義の画家を批判している^x。ミルボーが遡上に上げる自然主義者とは、アルフレッド・ロール（1846-1919）、レオン・ボナ（1833-1922）、レオン・レルミット（1844-1925）たち、つまりアカデミズムの画家をはじめ、アカデミズムと印象派などの先端的な表現の間に位置する中道の画家たちである。

ミルボーは、自らの考えや感情を通すことなく、ただ見たままの自然を模倣しているに過ぎない自然主義の画家を批判している。ミルボーはまた、「残念ながら、自然主義は、文学におけると同様に絵画においても、あらゆる物事、あらゆる存在をみすぼらしい確認事項に還元してしまう矮小なものなのだ」としている^{xi}。

ルドンの作品は、現実の存在の「確認事項」である自然主義とは程遠いものであり、むしろミルボーの「画家の頭脳から生れ出た人物が動き、考え、生きている」表現に該当する。ミルボーはまた、印象派とルドンの両方を、自然主義とは対極に位置付けていた。とするならば、絵画に明るさをもたらしたモネをはじめとする印象派と同様にルドンもまた、評価の対象になりそうなものであるが、ミルボーの評価は違っていた。

ミルボーは、《沼の花》（no4）でルドン描いた人の顔をした花のような、空想の産物が不得手であり、時間、場所、描かれた対象のいずれにも、曖昧な要素が残された作品を、評価することができなかった。《沼の花》の場合、衰えぬ好奇心の光を宿した目、と鼻口だけでなく、額によった皺や、顎を支えて食物を砕き嚙下する口から喉にかけての筋肉が衰えてたるんだ喉元と豊齡線に至るまで、ルドンは人間の、決して若くはない女性の顔を、極めて正確に描出している。ルドンは自然に忠実な描写の重要性を認めており、ルドンが想像力により描いた対象も、スケッチブックに描き留められた、自然の正確な描写に端を発する。

ルドンの作品には、『日の光』(n°6)の作中にあるような、生命体か綿埃かはっきりしない存在が登場する。ちょうどアルマン・クラヴォー(1828-1890)が研究していた「動物と植物のあいだ」の存在のように、ルドンは「不確かなもの」(ルドンが伝えるコローの言葉)を視覚化しようと試みたのである。1868年5月に与えられたというコローの言葉は、ルドンが自分の制作姿勢を正当化する拠り所であると同時に、ルドン自身の信条告白でもあった^{xii}。そして内面の世界の存在を描出するためにルドンは、曖昧な要素を残すことで、暗示の効果を得ようとした。ルドンは作品に、鑑賞者の想像力が働く余白を残したのだが、この遊びの部分はミルボーの非難的となる。

4 ルドンによる印象派批判と、固有色からの脱却

ルドンの印象派評としては晩年の、印象派とは「天蓋の低い芸術」であるという評言が良く知られている。産業革命後の近代社会における合理主義の時代の申し子である印象派には、神秘も暗示も欠けているということを指摘しているのである^{xiii}。同じ文章の中で、絵画の音楽性を標榜しているルドンは、晩年の作品で純粋な色を、ルドンの言葉を借りれば「響き合わせる」色彩表現を試みた。そしてルドンの色彩表現は、印象派が推し進めた、画布の上での純色の並置、筆跡を残して絵具を画布に置く手法に、多くを負っている。

印象派は、補色関係にある絵具の画布上へ並置して描いているが、この手法はまた、空は青、水は水色、雲は白から灰色、という固有色からの脱却也促した。ルノワールの《習作(陽光のほとけの裸婦)》(1876年頃、パリ、オルセー美術館)が公開された時に、批評家のアルベール・ヴォルフ(1825-1891)が裸婦の上に落ちる木漏れ日の効果を、「腐敗」「腐乱状態」「死斑」などの評言で論じたことは、よく知られている。ヴォルフの言説は扇動的であり、後に美術史家によって、印象派の不倶戴天の敵として、過剰にスキャンダラスに取り上げられたが、固有色を用いない色彩表現の、当時としては斬新で奇妙な表現の効果を、的確に指摘している。

このような固有色からの脱却は、ピサロとシスレーそしてモネのような、印象派の風景画家においては、さらに顕著である。三人ともひとしなみに、画業の初期、つまり1860年代のはじめには、自然の色調の再現を意図して、バルビゾン派の前例を踏襲するかのようになり、ベージュやモスグリーンそして深緑、あるいは茶色のような、大地を彩る色であるアースカラーを用いていたが、後半生では完全に固有色から脱却している。アースカラーつまり固有色からの脱却は、ピサロの風景画(n°8-9)に見られるだけでなく、かつてモネとともに、戸外で实景を前にしての制作を試みた、ルノワールによる屋外での群像表現(n°10)そして、後半生のモネにおいて顕著である(n°13-14)。

ルドンはこの固有色から脱した彩色を、印象派から会得している。そして「黒(ルノワール)」(n°2-6)から色彩(n°13-14)への劇的な作風の変化は、ルドンの画風の変遷を辿る上で最大の転換点とされている。結婚と、わずか六月半月の命であった長男の死、次いで3年後の次男アリの誕生が、転向の理由とされてきた。

別の理由として、ルドン自身が生後二日目から、11歳でボルドーの小学校に入るまで過ごしたペイルルバードの喪失が指摘されてきた。パリで過ごすことが多くなった後も、ボルドーに帰るたびにルドンは同地で過ごしていたルドンの精神的な故郷であり、「黒（ノワール）」の揺籃の地ペイルルバードは、19世紀末のヨーロッパの地でブドウの木を軒並み枯死させたフィロキセラ（ブドウネアブラムシ）の流行の被害を受けた後、1897年に売却されている。確かにこの時期にルドンは色彩の作品を多く描いているのだが、彩色された作品を初めて公表したデュラン＝リュエル画廊の個展は1894年で、時系列の上では逆転している。「黒（ノワール）」から色彩へのルドンの転向の理由はかつてこのように、次男の誕生、あるいは故郷の喪失という、ルドン自身の心理的な要因のみが想定されてきた。だが近年では、内面的な理由とともに、ルドンは、現実的な、経済的な問題に直面しようとしていたことが指摘されており、外的要因も考慮する必要がある。

5 ルドンの色彩への転換とその背景 個人蒐集家の時代

ルドンが色彩の作品に重きを置き始めた1890年代は、美術市場が大きな構造転換を遂げようとしていた時期である。ド・レイサック夫人のサロンから出発したルドンの画業は、ジョリス＝カルル・ユイスマンス（1848-1907）の『さかしま』によって称揚されたが、ルドンは文学者の評価に頼る「文学場」から、「美術場」への転換を図り、批評家の評価に頼りながらも、前衛芸術家として「黒（ノワール）」、白から黒にかけてのグレーの諧調による表現で、特定の流派には分類し難い前衛画家として、批評家の間で徐々評価を確立していった。

次の転機は1894年に訪れる。この年にルドンは、モネをはじめとする印象派の作品を1870年から扱っていたデュラン＝リュエル画廊において開催する。営業成績は芳しくなかったが、すでに1881年と翌年の小規模な個展の開催にこぎつけていたにもかかわらず、商業ベースに乗ることのできなかつたルドンにとっては、印象派の画廊デュラン＝リュエルでの展覧会は、「画商＝批評家システム」への最初の本格的な参入の機会となる。

「画商＝批評家システム」はxiv、19世紀後半のフランスで誕生し、1890年代から本格的に機能し始め、現代にまで続く美術品の評価と流通体系である。伝統的な国家権力による美術教育やサロン（官展）制度に代わるものとして、画商の販売促進と、批評家の理論的裏付けが結びつき、美術品の価値を創出し、価格の上昇へと誘導する。個展の開催を通してこのシステムをうまく活用したのは、1890年代のモネであり、「連作」の制作期と重なり、本展示出品作の《プティ・タイイの岬、ヴァランジュヴィル》（n°14）はその作例となる。

ルドンは作家ジョリス＝カルル・ユイスマンス（1848-1907）の『さかしま』（1884）に言及されたことで知名度が上がり、版画市場での流通性が拡大し、ルドン作品の本格的な蒐集家は、1890年代になって登場する。保険代理業を生業とした蒐集家アンドリース・ボンゲル（1861-1936）は、フィンセント・ファン・ゴッホ（1853-1890）の弟テオドルス（テオ：1857-1891）の友人で、妹ヨハンナ（ヨー：1862-1926）は、テオと結婚していた。ボンゲルはエミール・ベルナール（1868-1914）を介して、ルドンの面識を得る。

ロベール・ド・ドムシー男爵 (1862-1946) は 1893 年にはじめてルドンの作品を購入しているだけでなく^{xv}、1894 年には早くも、色彩の作品を購入した実績を持つ^{xvi}。これはデュラン＝リュエル画廊での個展の前のことである。1894 年から翌年にかけて大病を患ったルドンは、加齢と病後の体力の衰えにより、集中力を要する「黒 (ノワール)」の制作から、徐々に遠ざかるとされている。次男誕生や精神的故郷の喪失が理由として一般的に挙げられていることは先述したが、この時期から、急速に色彩の作品が制作されるようになる。適度な幻想性を保ちながらも、極端に謎めいたモチーフや主題は放棄されていることから、より大衆受けする作品となっていくことは否めない。ダグラス・ドルイックとピーター・ズィカーズの分析を借りるとこの時期にルドンは^{xvii}、リトグラフを放棄して主流である美術品の形態^{xviii}を受け入れるとともに、閉鎖的で難解な表現からより開かれた包括的な表現へと移行した。また神話とキリスト教の双方の伝統的な図像 (イコノグラフィ) に依拠する。

「黒 (ノワール)」の作品からルドンに関心を持った、ギュスターヴ・ファイエ (1865-1925) のような蒐集家もいる。初めてルドンの作品を購入するのは色彩への転向後の 1901 年になってからのことであり、希望通りには購入できなかったというが、ファイエはルドンの変化を受け入れ、最終的には所有する修道院の図書館を飾る装飾壁画《昼》《夜》(1911、ナルボンヌ、フォンフロッド修道院) の制作をルドンに依頼している。ロベール・ド・ドムシー男爵の城館の食堂壁画 (16 点のうちの一点が、《グラン・ブーケ (大きな花束)》(1901、東京、三菱一号館美術館) とボンゲルの装飾壁画 (1902、トゥエンテ美術館) に続く、ルドン最後の装飾壁画である。これらのコレクターの受発注は画廊を介することなく、画家と直接取引をしたことから、発注者の意向をルドンは汲むことができた。1906 年という木炭の作品としては遅い時期に、ルドンはすでにほとんど使わなくなっていた木炭で肖像画を描いた例外的な作品は、蒐集家の求めに応じて娘のジャンヌ・ド・ドムシーを描いたものである^{xix}。

1890 年代にはルドンの客層の変化が、作品名にも表れている。版画集として刊行された「黒 (ノワール)」の作品には、長い題名が付されていた (nos 2-6)。だが 1886 年に「現代的な作品」を、つまり版画集に含まれない独立した版画を出版し始め、1891 年以降に本格的に量産している。現代的な作品には、長々とした説明的なキャプションを伴わず、かろうじて読める程度の文字で題名が入れられたのみである。またこの頃以後の展覧会の出品目録では、旧作の作品名も省略される。購入者の間では、文学的言説の説明の助けを借りた作品の受容から、愛好家による美的作品享受への変化が起きている、とガンボーニは指摘している^{xx}。

並行して、木炭作品の制作にも変化が生じている。ルドンはリトグラフに着手した理由を、描き貯めた木炭作品を売却する代わりに、版画作品を制作していたかのように説明していた。そして木炭作品の販売を求められるようになると、1890 年代の蒐集家たちに対して木炭の作品を売却するときには、すでにヴァリアントの制作を終えたか、制作の目的が立った作品のみに限って売却していた。ところが 1897 年になり、ルドン家がペイルルバードのブドウ園の売却を余儀なくされた時には、75 点の手元に売れ残っていた、大部分が木炭で描かれた作品を、1899 年までの間にアンブローズ・ヴォラール (1866-1939) に売却している。

ヴォラールはルドンの「純真さ」を、オリジナル作品の木炭を破格の安値で売却した理由としてあげている^{xxi}。ダリオ・ガンボニーは、在庫処分の背景を、ペイルルバードからの収入の減少と、その後の売却を受けてのルドンの心理的、金銭的な状況を指摘している^{xxii}。ケヴィン・シャープの分析によるとこの頃には（木炭）素描や石版画とほぼ同数の絵画（油彩と水彩）やパステルを売却するようになっていたのである^{xxiii}。

6 「夢の王子」と「りんごの画家」

『ラ・ルヴェ・ブランシュ』誌の刊行者ナタンソン三兄弟のひとりタデ（1868-1951）は、1894年のデュラン＝リュエル画廊のルドン展の展評を書いている。タデ・ナタンソンはこの展評でルドンを、「夢の王子」と呼んでいる^{xxiv}。ルドンは「黒（ノワール）」の時代を通して一貫して、詩的なタイトルを付して、文学性を付与してきた。また美術批評家はルドンの作品を、視覚芸術としてではなく、詩や散文的な要素を、作品のタイトルなどから読み取って評価してきた。これに対してナタンソンは、ルドンが夢に形を与え、その形においては、色彩や線、そして構図など、実態のあるもののみが意味を生み出すと指摘し、絵画として（文学に依存することなく）「自律」していることを強調する。自律した絵画、という視点は今日では時代がかった批評言語だが、19世紀末の時点では、極めて有効な批評の切り口であった。もっともこの議論を補強するために、ナタンソンは、ドガを引き合いに出して、「造形的で純粋に絵画的な芸術」のみが「マラルメ氏を思考させるだけでなく、最も信憑性のあるドガ氏の注意を引くことができる」として、文学的評価から一旦ルドンを切り離している。

おそらくはその芸術の真の価値とともに基にある才能を見抜けなかったために、オディロン・ルドン氏を、同時に二つの芸術を股に掛け、画家以上にはいわないまでも同様に詩人である咎で告発した人がいる。彼の賞識者の中に仕事柄おしゃべりな作家がいるために、彼に対するいくつかの論評が、リトグラフの巨匠を文学的な芸術家とし、彼の作品をして素描の形をとった文学であるとして告発する結果となったのである^{xxv}。

ナタンソンはドガが、ルドンの「黒（ノワール）」を、「そのもの」として賞賛していたと、回想している^{xxvi}。さらにナタンソンによるとドガは、これらの「黒」の生み出す様図について、何も理解したためしかなかった、と公言することを楽しんでいたという。ルドンの作品は、同時代の作品の中に、形式主義的な観点から位置付けられはじめられ、ナタンソンにファイエが続く。ファイエの蒐集品は彼の故郷である小村ヴェズイエで、「美的教育」のために展示された。セザンヌやドガ、ルノワール、ピサロ、ロダンそしてモーリス・ドニ（1870-1943）などとともに、ルドンの作品も含まれていた。ファイエの手でルドンの作品は同時代の芸術家とともに、当時流行しつつあった形式主義（フォーマリズム）的評価のもとに、並べられたのである。

ナタンソンは1895年になると、『ルヴェ・ブランシュ』に、ヴォラールが個展を開催したセザンヌについて、記事を公表している^{xxvii}。デュラン＝リュエル画廊におけるルドン展を契機とする記事の後に書かれていることにも注意したい。

ポール・セザンヌが有しているのは、先駆者の資格だけではない。

さらにもうひとつの資格にも値している。

彼は既に、フランス画派における静物画の新たな巨匠の地位に就いている。

愛を込めて描かれ、そしてあらゆる才能で満たされた静物画のりんご。彼はりんごの画家であり、そうであり続ける。滑らかで、丸く、新鮮で、重たげで、輝きに溢れたりんごを描いた、りんごの画家。色彩の移り変わるそれは、食べたくくなるような、美食家の興味を引くための「トロンプ・ルイユ」(目騙し)をねらった類のものではなく、心を奪われるようなかたちを有したものだ。りんごに赤と黄の輝くばかりのドレスを纏わせたのは彼であり、その皮には眩いほどの艶を、その丸みには愛情を込めた線で輪郭を与え、りんごの味わい深い決定的なイメージを生み出したのである。それは、彼自身のりんごである。見事に目が行き届いているため、描かれたりんごは画家のものとなるのだ。(工藤弘二訳) ^{xxviii}

モネを通してセザンヌと面識を持った批評家のギュスターヴ・ジェフロワ (1855-1926) は「一個の林檎でパリを驚かせる」、とセザンヌが述べていたことを記している^{xxix}。本展示に出品されたセザンヌの《リンゴとテーブルクロス》(n° 12) も、かつてはヴォラールの所蔵であった。ヴォラールはセザンヌの肖像画のモデルとなった時に動いてしまい、リンゴのように動かないことを求められたというエピソードも、広く人口に膾炙している^{xxx}。

7 ナビ派世代によるルドンの「承認」

世紀の転換点を前にして、ルドンはついに「文学場」を離れて、「美術場」において、絵画芸術の中で位置づけられたルドンは独立芸術家協会の創設時以来、エミール・シュフネッケル (1851-1934) の知己を得ている。また第八回の印象派展ではゴーガン (1848～1903) の面識を得ており、1880年代末には緊密やりとりをして、互いに高く評価したことが知られている。さらにナビ派世代の画家たちとの交友もこの頃に始まり、1889年にはエミール・ベルナールやドニ、翌年にはポール・セリュジェ (1864-1927) と知り合っている^{xxxi}。後の評価としては、ルドンよりも一年遅れで1895年にアンブロワーズ・ヴォラールが個展を開催し、タデ・ナタンソンが称揚したセザンヌのほうがモダニズムの祖とされ、ルドンは周辺に位置付けられていくのだが、少なくとも1890年代を通して、ルドンはナビ派の画家たちの間で、存在感を保っていた。

1890年代になると、ナビ派世代の画家たちによる、ルドンへの賞賛が活字を通して公のものになる。『エコー・ド・パリ』紙のインタビューでベルナールが自分の名を挙げたことを知ったルドンは、すぐに感謝の意を示している^{xxxii}。また1896年にはドニが、「宗教に関する覚書」の中で「キリスト教に鼓舞されている」画家として、ルドンを賞賛する^{xxxiii}。自らの思想信条に反するこの下りに、ルドンは不安を覚えたが、ドニはルドンこそが、当時の知性や良心の面で、最も強い、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌよりも影響を与えた巨匠の一人であるとした。そしてルドンの絵画こそが、ドニの言葉では本質的な法則の論理へと立ち戻らせて、そのキリスト教的伝統を総括したのだ、と書いている^{xxxiv}。

おわりに ルドンの自然、「神秘の感覚」と評価

神秘の感覚 はつねに両義的な存在であり続けるもののなかにある。二重・三重の外見、外見への疑念（イメージ内部のイメージ）、やがて形成されるであろう形態（フォルム）、観る者の精神状態に応じて形成される形態のなかにある。これらはみな暗示以上の事象である。現にそこに出現しているからである。（1902年）

（藤原貞朗訳）^{xxxv}

『私自身に』に記された、ルドンの言葉である。冒頭に記したように、最終的に造形芸術を選択したが、文芸との二つの道で決めかねていたルドンは、画業の傍らで、自らの思考を書き留めてきた。ルドンの影響は、ナビ派のみならず広く及ぶ。とりわけルドンの「神秘の感覚」は、ヴイヤールとゴーガンによる考察を誘発し、ルドンが開拓した曖昧性の手法を、自らの表現に取り入れて展開した、とガンポーニは特筆している^{xxxvi}。

ゴーガンはルドンが1899年、ユイスマンスが美術評論集『いくたりかの人々』（1889）の「怪物」の章で、ルドンの想像の中の被造物たちを「怪物」としたことを批判している。

自然は、無限に神秘的なもので、想像する力を秘めている。[...] 自然はつねに、自ら作り出したものを変形しながら立ち現れるのだ。芸術家は、それ自体、自然が駆使する道具のひとつなのであり、私に言わせれば、オディロン・ルドンこそ、この連綿と続く創造行為において選ばれしもっとも重要な芸術家のひとりである

^{xxxvii}。

ルドンは、全てにおいて、ナビ派の画家たちに先んじていたわけではない。ルドンよりも先に、年下のナビ派の画家たちは、個人の邸宅に装飾壁画を描いていた。ルドンはロベール・ド・ドムシー男爵からの依頼で、最初の装飾壁画の制作した際にはおそらく、ヴイヤールが描いた壁画を実見して参考にしていただと思われる。三人の主要なコレクター、ロベール・ド・ドムシー男爵、アンドリース・ボンゲルそしてギュスターヴ・ファイエの装飾壁画にルドンは、ヴイヤールをはじめナビ派が好んだ、デトランプを用いたが、唯一当館が所蔵する唯一《グラン・ブーケ（大きな花束）》は、主にパステルで描いている。ルドンの《グラン・ブーケ》は、「唯一無二の作品(unicum)」と評されている^{xxxviii}。それにもかかわらず20世紀の最初の四半世紀を過ぎた時には、ルドンはセザンヌの後塵を拝し、以後のモダニズムの言説の中では周辺的な位置しか与えられず、間もなく美術史の主流からは脱落していく。

ルドンは、美術批評を執筆した経験故であろうか、批評家の評価に対しては過敏であった^{xxxix}。モネもまた、批評が作品制作に影響することはなかったが、批評家の評価には強く反応した。モネは、1926年に亡くなり、オランジュリー美術館に「大装飾画」を収め、睡蓮の二つの展示室として公開をされるが、不評であった。ふたりの画家が被った晩年から死後の評価の失墜は、フォーマリズムの批評と美術史記述が直接的な契機となる。19世紀末から20世紀初頭にかけての美術場における評価のせめぎあいの力学のダイナミズムの分析は、本展示とは別のテーマであり、改めて論ずることにしたい。

（やすい ひろお 三菱一号館美術館上席学芸員）

出品作品解説

I モネ、ルドンと印象派 Camille Corot, Odilon Redon and Impressionism

① はじめに n°1

1868年、画家と美術批評家の二つの途を同時に探っていた20代の後半のルドンは、サロン（官展）の審査を通過していた旧作の出品を取り下げた。地元ボルドーの日刊紙に、サロン評を執筆するためである。この展評でルドンは、コローとピサロそしてモネに言及している。また1880年の第五回印象派展についての所感を記し、ドガに言及している。ここではルドンの言葉を借りて、モネとルドンと周辺の画家の作品を読み解いていきたい。

n°1 カミーユ・コロー 《サン＝ジェルマン＝アン＝レーの小道》

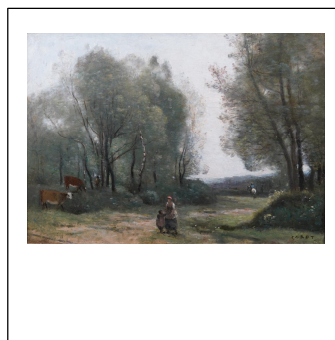
油彩、カンヴァス 32.2 x 45.5 cm 三菱一号館美術館寄託

Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)

Lane at Saint-Germain-en-Laye

Oil on canvas

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo



サン＝ジェルマン＝アン＝レーはパリ近郊イル・ド・フランスのイヴリーヌ県に所在する。ヴェルサイユ宮殿の庭園を設計したアンドレ・ル・ノートル(1613-1700)の庭園で知られる。1837年にはパリのサン＝ラザール駅から鉄道が開通しており、コローは幾度か訪れている。

コローは制作に際して、自然の観察に基づき風景を再構成し、古代風の建造物や人物や動物を配する、歴史的風景によってサロン（官展）で評価されたが、晩年の風景では、特定の物語を想起させる人物を描くことはなくなる。本作でも右手の木立から、日常的に見かけたであろう平凡な牛飼いと、二頭の牛が姿を現し、二人の女性が歩みを進め、後方で馬に乗った男性が去り行くが、いずれも同時代の人物像として描かれている。

コローは屋外でのスケッチをもとに、完成作はアトリエで制作する手順を、生涯にわたって貫いた。彼のスケッチはペンや木炭さらには油絵具を用いながら、自然を前に素早く描き留めており、印象派の風景画家が、目指した自然の瞬間の「効果」あるいは「印象」の表現に近い。コローを敬愛したルドンもまた、自然を観察してスケッチに描き留めた後、自室においてモチーフを組み合わせ、作品を組み立てる手順を踏襲した。

明るい彩色と、断片的な構図のコローのスケッチは、印象派の風景画家の作品に通底するが、印象派の風景画家たちは自然の情景を前に、最終的な、公表する完成作までしばしば仕上げた。ルドンもまた、無数の風景画の習作を描きためていたが、習作については発表する意思がなかった。コローにならったルドンと印象派の手順と姿勢の、相違点となっている。

印象派の画家たちはコローから影響を受けるだけでなく、直接教絵を受けている。ピサロとモリゾはコローから習い、シスレーとルノワールは、模写を通してコローに学んでいた。印象派の風景画家とルドンは、コローという共通の師を持ったことになる。

② ルドンの版画：黒（ノワール） n°s 2-6

ルドンが記録したコローの言葉に従えば、『夢のなかで』の《表紙=扉絵》n° 2 の樹は確かなもの、後光を背に豎琴を持つ有翼の人物は不確かなものとなる。人の顔をした《沼の花》n°4 は、茎の上から下へと、生物の発生段階を辿るかのように、成熟して開花する。ルドンは、植物学者アルマン・クラヴォー^{n°s 5-6}を通してダーウィンの『種の起源』（1859）を知り、最新の科学の洗礼を受けていたのである。

「不確かなものの傍らには、確かなものを置いてごらん」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かのように描かれているペンのデッサンを見せてくれた。

「毎年同じ場所に行って、同じ木を描くといい」と彼はつけ加えた。

（1868年5月、ルドン『私自身に』）¹

n° 2 オディロン・ルドン 『夢のなかで』《表紙=扉絵》 1879年

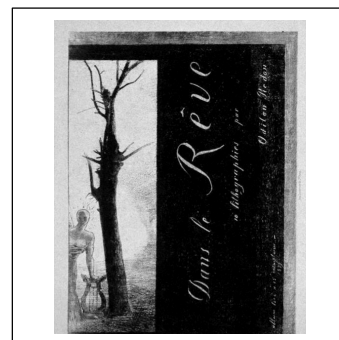
リトグラフ、紙 30.2×22.3cm (Image size) 三菱一号館美術館蔵

Odilon Redon (1840-1916)

In the Dream

Cover-Frontispiece

Lithograph on paper, Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. 20110183



ルドンはコローに続き、放浪の版画家ロドルフ・ブレスダン（1822-1885）、ルドンの生地ボルドー在住の在野の植物学者のアルマン・クラヴォーなどの多くの先人の影響下で画風を形成している。自著『私自身に』（1922）には、ルドンがコローからかけられた言葉が記されている。コローは自然の観察にもとづいて再構成した風景の中に、人物や動物を配し、物語を想起させる風景画によって、評価を確立していた。コローの教えは主として木炭を用いて紙に作品を描いていた「黒（ノワール）」の時代を通してルドンの指針として、強い影響力を保つ。本作の場合には、「確かなもの」としての樹であり、その傍らに置かれた「不確かなもの」、後光を背に豎琴を持つ有翼の人物は不確かなもの、と考えることができる。

¹ ASM, p. 16.

通説によるとルドンは夢の中を、空想によって描いたとされている。もちろん「毎年同じ場所に行って、同じ木を描くといい」というコローの言葉を一字一句そのままに実践したわけではないが、ルドンのスケッチブックなどに残された素描を見直すと、丁寧に自然の事物を観察した素描を数多く残した様子を追跡できる。本作に描かれた木も、ルドンのスケッチブック由来の素描に見出すことができる。後年にルドンは、「自然とともに閉じこもる」という言葉を残している。ルドンは想像上の世界を描くために、現実の自然を徹底的に観察して描き留めた後に、幼い頃から住み慣れた、ペイルルバードの家に閉じこもり、ヴィジョンを醸成したのである。

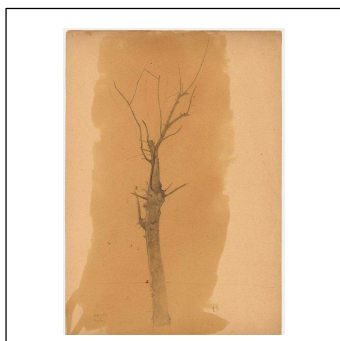


fig. 1

ルドン 《葉を落とした樹、メドック》

オルセー美術館蔵、ルーヴル美術館版画素描室保管

Odilon Redon, Arbre dénudé, Médoc, Paris, musée d'Orsay, conservé au département de l'art graphiques, musée du Louvre, RF 40713.

№3 オディロン・ルドン 『夢のなかで』《VIII. 幻視》 1879年

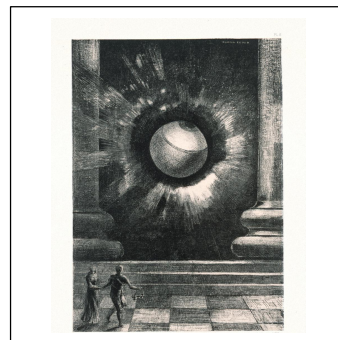
リトグラフ、紙 27.4×19.8cm (Image size) 三菱一号館美術館蔵

Odilon Redon (1840-1916)

In the Dream

VIII: *Vision*

Lithograph on paper, Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. 20110175



1865年、ルドンは歴史画家になるためにアカデミズムの画家ジャン＝レオン・ジェロームのアトリエに通い始めるが、間もなく挫折する。秋以降、ルドンは前々年に面識を得た版画家ブレスダンから、はじめリトグラフ、次いで銅版画の手解きを本格的に受ける。普仏戦争では従軍して戦線に赴き、除隊後にマダム・ド・レイサックのサロンに出入りし始める。

本作を含む『夢のなかで』は25部のみが刷られ、サロンに出入りする知人に引き取られた。本作はギュスターヴ・モローの作品《出現》(1874-76、パリ、オルセー美術館蔵)の影響が色濃く、フランスの国立図書館が所蔵している法定献本の刷りでは、現在では眼球がある部分に、空中を浮遊する頭が、うっすらと浮かんでいる。完成に近いところでルドンは、神殿内の高い所に位置していた巨大な頭部を、目に置き換えたと推定されている。

本作以降もルドンは、空中に浮かぶ目玉を、気球のバルーンに組み込み、あるいは空中で燃え上がらせて、転用する。本作で巨人を離れて浮遊し始めた目玉は最後に、《キュクロプス》(c. 1898-1900 or 1914、オッテルロー、クレラー＝ミュラー美術館) の作中で、ギリシア神話の『オデュッセイア』の主人公オデッセウスの計略によって片目をつぶされた巨人、山の向こうから妖精ガラテイアを見つめるポリュペモスの巨体に、回収される。

no 4 オディロン・ルドン 『ゴヤ頌』《II. 沼の花、悲しげな人間の顔》 1885年

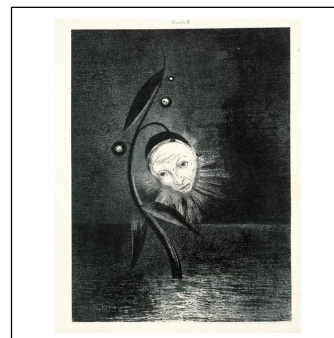
リトグラフ、紙 27.8×20.6cm (Image size) 三菱一号館美術館蔵

Odilon Redon (1840-1916)

Homage to Goya

II: *The MARSH FLOWER, a Sad Human Head*

Lithograph on paper, Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. 20110187



本作は奇想の版画家ゴヤへのオマージュとして、6点からなる版画集『ゴヤ頌』の第二葉として刷られた。夜の沼地で首をもたげた植物が、人間の顔の花を咲かせる本作の印象は鮮烈だが、主題は銅版画の名手ゴヤからの借用ではない。植物の花を人の顔にした先行例としては風刺画家グランヴィル(1803-1847)による、ラ・フォンテーヌの『寓話』の挿絵(1847)や、没後出版の『花の幻想』(1847)のうち「芥子たちよ、眠りから覚めなさい」(1844)があげられる²。さらにもとをたどると人の顔をした花の表象は、18世紀の後半からフランスを席卷し始める隠秘学、心霊科学的世界観に基づく擬人説の洗礼を受けた文学者たち、例えば詩人ヴィクトル・ユゴー(1802-1885)が「闇の口の語ったこと」『静観詩集』(1856)で示した、万物が生きて魂で満たされているという考え方や、ネルヴァルが「黄金詩編」(1845)において人間の精神と花を結び付けた一節、「花の一本一本は自然に咲いたばかりの魂だ」のような、文学者たちの記した言葉にもたどり着く³。またクラヴォーの小冊子『高等植物の受粉』⁴の、発芽した豆の挿図が、ベイルルバード近くの荒地ランドの沼の記憶とともに、本作の源泉となっているという指摘もある⁵。

多様なイメージ・ソースが想定される本作を描いたルドンであるが、自作について説明を加えることは多くはなく、特に版画については乏しい。だが本作の制作過程については、珍しく詳細な説明を残しており、オクターヴ・ミルボーによる批判への反論と目されている⁶。

² 山上紀子 「花はどこから来たのか：ゴブラン織り下絵に現れるルドンの植物相、『都市文化研究 = Studies in urban cultures』、22、2020年、39-52頁。

³ Lois Boe Hyslop, « Odilon Redon and Nineteenth-Century French Literature », dans *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Winter, 1986.

⁴ Armand Clavaud, *De la fécondation dans les végétaux supérieurs*, Hachette, 1868.

⁵ Barbara Larson, *The Dark Side of Nature : Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2005.

⁶ 「2 オクターヴ・ミルボーによる《沼の花》評」参照のこと。

数点、とりわけ「沼の花」を別にして、私のリトグラフはすべてデッサンを転写して複製したものであり、そうした転写の石はごくごく控えめな仲介者でしかない。それにまた、ひとりで制作するのでもない。諸々に骨折ってくれる刷り師がいる。彼はねっとりしたインクの下ごしらえをし、よく混ぜ合わせる。時にはやり直しになりもするが、それは格別に新しいことに挑みたい変った画家のために、いつものやり方に逆らって仕事を進める時に起こることなのだ⁷。

あえて作者自身が、本作「沼の花」を別にして全て転写、と記述していることから、本作は単なるデッサンの転写にとどまらず、石版の上にルドンが直接描線を残したと断ずることができる。

ルドンが版に手を入れたのは、池に映り込む後光差す人面花の額から頭頂を経て茎にかけてと、その周囲の光背を思わせるハロの部分、顔の下と水平線の煌く部分で、白い輝きを抑えるために、黒い上塗りが見られる。同じような筆跡は、葉の部分にも見られる。

no 5 オディロン・ルドン 『夢想（わが友アルマン・クラヴォーの思い出に）』

《I. それは一枚の帳、ひとつの刻印であった》 1891年

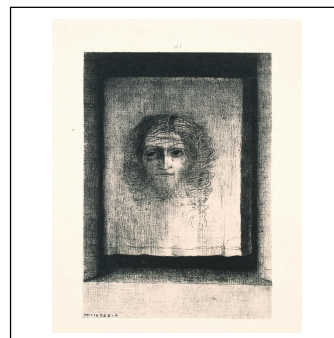
リトグラフ、紙 18.8×13.3cm (Image size) 三菱一号館美術館蔵

Odilon Redon (1840-1916)

Dreams

I: *It was a Veil, an Imprint*

Lithograph on paper, Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. 20110199



ルドンがボルドーの植物園に勤めていたアルマン・クラヴォーと面識を持ったのは、1857年頃のことである。プレスダンからルドンに宛てた書簡にはクラヴォーによろしくという文言があり、ルドンを含む三者の間では活発に行き来があったことが推測される。

博物学の知識を独学で身につけたクラヴォーは、1875年にボルドー・リンネ協会の正会員となり、ボルドーの植物園の市民講座を担当した⁸。クラヴォーはまた、『ジロンドの植物相（フロール）』を上梓した⁹。新種の車軸藻の発見者としても名を残しているという。

クラヴォーは「インドの詩を、何ものにもまして美しいものとして私に語ってくれました [...] フローベールの本がはじめて出た時、彼はすでにその重要性を見として私に教えてくれました。エドガー・ポーとボードレールも読ませてくれました。

『悪の華』を読んだのは刊行と同時でした¹⁰

⁷ Introduction et notes par Robert Coustet, *Odilon Redon, Critiques d'art. Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédées de Confidences d'artiste*, nouvelle édition revue et augmentée, Bordeaux, William Blake & Co. Édit., 2016, p. 39.

⁸ DURAND 1875 : Ariane Durand, « Odilon Redon et Armand Clavaud ou les étroits contacts entre la botanique, l'art et la philosophie », *Revue historique de Bordeaux*, 1975, n° 24, pp. 149-182.

⁹ Armand Clavaud, *Flore de la Gironde*, Paris, Bordeaux, 1882-84.

¹⁰ ASM, p. 18.

植物学者であり好書家であったクラヴォーは、ルドンの知的好奇心に応え、異文化への導き手になった。

しかし残された書簡を読むと、ルドンは晩年のクラヴォーとは多少疎遠になり、クラヴォーの死の前には、行き来が途絶えたか、少なくなっていたようである¹¹。

その頃彼〔アルマン・クラヴォー〕の知っていた私は、夢のなかにおいて、世界を見つめる感性だけで漂う存在だったのです。彼は私より年上で、科学を基礎とした確実な学識はあるし、現実生活でも、理想主義にもかかわらず岩のような存在でした。私は彼の言葉に従うだけでした。

ボルドーという地方都市にあって、諸文明の高度な文芸に親しんでいたこの孤高の植物学者は、付き合いが容易な人物ではなかったようであり、ルドンの足が遠のいたのもそのためという解説を、本江邦夫は記している¹²。

ルドンによるとクラヴォーは、「無限に微小なものの研究をして〔…〕知覚の限界のような世界で、動物と植物の中間の生命、花というか存在というのか、一日のうち数時間だけ、光線の動きによって生物として生きる神秘的な存在を研究していたのです」¹³。クラヴォーは顕微鏡により、可視領域よりも微小な世界をルドンに見せ、後の創作の源泉となっている。

長い間クラヴォーの人物像は知られていなかったが、1975年にアリアヌ・デュランによってクラヴォーについての研究が上梓されている¹⁴。デュランは本作に言及し、正面を向いた顔には、亡きクラヴォーの面影が描き写されているとしている。キリストのイメージに、クラヴォーの面影を重ねていたことも、あり得たかもしれない。

デュランの論文には、写真家シカールが撮影し、現在ではボルドーの植物園が所蔵している、クラヴォーの肖像写真が掲載されている。デュランはシカールの写真を論拠に、本作には亡き植物学者面影が重ねられていると述べているのであるが、似ているか否かの議論は水掛け論になるのだが、本作の人物像と類似点を見出すことは容易ではない。似姿を描くべき肖像という目的に鑑みると、必ずしも成功とはいえない。

ルドンは「黒（ノワール）」の版画集においては、科学や伝承を含む文学とそれに基づく作品名のレベル、モチーフあるいはモデルのレベル、そして描写のレベルという三層構造を、意図的に使い分けているようである。本作の場合には、男性の顔が転写された布が描かれている。ゴルゴタの丘を、十字架を背負い登る途中、躓き倒れたイエスに対して、ヴェロニカが布を差し出し、汗を拭ったところ、イエスの顔が浮かび上がった、「聖顔布」の伝承からモチーフが採られたとされる。ここに描かれているのは、クラヴォーとイエスのダブル・イメージとすることは、保留した方がよさそうである。

¹¹ 兄に宛てた書簡をはじめ、以下でも、故郷に戻った時に「会いに行けなかった」と述べている。Sven Sandström, *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*, Gleerup, Lund, 1955, pp. 64, 186.

¹² 本江 2007、69 頁。

¹³ ASM, p. 18.

¹⁴ DURAND 1875. 註 8 参照。

次いで作品名のレベルに目を向けてみたい。第一葉の作品名は、それは一枚の帳、ひとつの刻印であった」とある。「聖骸布と関連付けることができるのは、カタカナのヴェールとも訳すことのできる帳 (voile) と、刻印 (empreinte) の二つの単語のみである。ルドンは聖女ヴェロニカの名前など、福音書に由来する伝承に由来する語を慎重に作品タイトルから排除して、布にイメージが刻印されたという出来事を抽出している。二つの単語に目を向けると、向こう側が透けて見えることもある薄い布の意の「ヴェール (voile)」は、同時にある程度の厚みを持ち、視界を遮る役割を主とする「帳 (とぼり)」の意味を有している。また、「刻印 (empreinte)」という単語には「跡」、そして影響や印、人間を含む動物の跡、さらには動物行動学的には「刷り込み」さえも意味する。

「帳」という言葉に今一度注意を向けると、もともと多義語の多いフランス語であるが、ルドンは「帳」の意味を強く意識して取り入れている。本作に描かれた布地の下部を子細に見ると、深く折り返して縫われていることも、文字通り、内外双方向からの視界を遮る「帳 (とぼり)」という解釈が、作品名と組み合わせることで成り立つ。

本作を含む版画集『夢想』の全体の構造に目を向けると、「わが友アルマン・クラヴォーの思い出に」という副題が示すように、アルマン・クラヴォーの死を契機として制作された版画集『夢想』は、聖骸布「ヴェラ・アイコン」を思わせるヴェールであり同時に室内の窓に掛けられた帳でもある本作により幕を開ける。そしてクラヴォーの思い出に捧げる物語にして舞台は、第六葉において室内の窓が外に開かれ、幕を閉じる、という構成を読み取ることができよう。

no 6 オディロン・ルドン 『夢想 (わが友アルマン・クラヴォーの思い出に)』

〈VI. 日の光〉 1891年

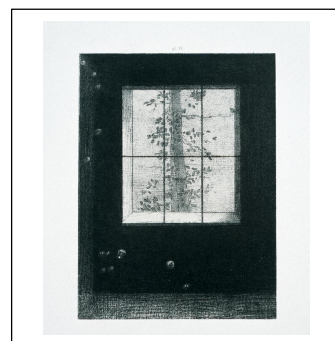
リトグラフ、紙 21.0 × 15.6cm (Image size) 三菱一号館美術館蔵

Odilon Redon (1840-1916)

Dreams

VI: Day

Lithograph on paper, Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. 20110203



ルドンが54歳の時に、蒐集家のボンゲルの求めに応じて1894年に書いた「芸術家の打ち明け話」の文中に通底する二つの死の層、里子に出された地のペイルルバードを記述す時と、当時の制作状況を語る時に浮かぶ死の影を見出したのは、夭折した弥永従史子であった¹⁵。弥永はさらに、「死」の影色濃い景観には、かならず植物が生えていたことを指摘しているのである。

¹⁵ 弥永従史子「再生する樹木—オディロン・ルドン『芸術家の打ち明け話』—」『再生する樹木』朝日出版社、1988年、66-82(66-68)頁。

ルドンについての最初の学術的な研究書を著したロズリーヌ・バクーは、ルドンが幼少期を過ごしたペイルルバードに近い「荒地 (Landes) のそばに生きる者にとって、死んだような大地の真ん中に立っている街木はある象徴的な価値をもっている。それは地下水があることを知らせる。それは生命の至上の努力なのだ」という一節を記し、ルドンの描く樹木が持つ生命力、あるいは死から生への再生を指摘している¹⁶。

本作は、版画集『夢想』の掉尾を飾る。ルドンは本作に至る『夢想』で、クラヴォーの生涯の、受難 (passion) と表裏一体の情熱 (passion) に満ちた人生を念頭にしている。バクーは、作品解釈にあたりルドンの人生にひき寄せすぎるとはあったが、『夢想』の結幕である本作は、バクーの解釈が的を射ているように思える。死の影の中、生命の至上の努力を以って生きる樹は、生命力の象徴であり、死からの再生の象徴なのである。

外には日の光差す空間に、再生の樹、そして室内に漂う、目がある頭部のようなものから、その未成熟なものまで、クラヴォーが顕微鏡をのぞき込んで研究していた、隙間に棲まう、中間的な、不確かなものであろうか。ここでは生命と、無生命の間を行き来する物体が、画面左上から画中下部へと空気の流れに乗って入り込む。そして床には落ちずに浮遊していく。宮崎アニメの「まっくろくろすけ (煤渡り)」¹⁷にみるような、ほほえみを誘うようなかわいさには欠けるが、本作のほうが本家である¹⁸。

③ 批評家としてのルドンと印象派 n° 7-10

1868年、ルドンはピサロのサロン (官展) 出品作品について、「全体の印象を、さらに鮮明に保ち続けるために、犠牲を払っている」と評した。ルドンの展評は、印象派を擁護した美術批評家テオドル・デュレの小論『印象派の画家たち』(1878) よりも 10年早い。ルドンは、印象派の画家に言及したごく初期の論者のひとりである。

n° 7 アルフレッド・シスレー 《ルーヴシエンヌの一隅》 1872年

油彩、カンヴァス 45.9 x 39.8cm 三菱一号館美術館寄託

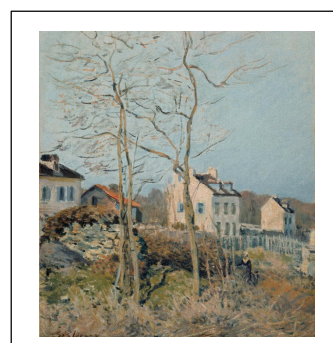
Alfred Sisley (1839-1899)

Environs of Louveciennes

1872

Oil on canvas

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. D20120007



¹⁶ BACOU 1956, t. I, p. 16.

¹⁷ 『となりのトトロ』(1988) 『千と千尋の神隠し』(2001)。

¹⁸ 山上紀子による「オディロン・ルドン没後 100年記念シンポジウム」2016年12月16日の発表。

Noriko Yamajyo, « Odilon Redon et les artistes japonais », Colloque international “Odilon Redon, Hier & aujourd’hui”, Bordeaux, 15-16 décembre 2016.

イギリス人商人の子として生まれたシスレーは、17歳でロンドンに修行に出されるが、パリに戻った後に、スイス人画家のシャルル・グレールのアトリエ（画塾）に通い始める。21歳の時には早くも、かつての王家の狩猟場であったフォンテーヌブローの森に隣接するバルビゾン村のガンヌの宿の、宿泊者名簿に名前を残している。バルビゾン村は、パリから近隣のムランまで鉄道が敷設されていたことから、制作シーズン中はパリ在住の風景画家が、屋外でのスケッチや作品制作のために訪れていた。コローは同地の初期の訪問者のひとりであり、同じアトリエに通っていたルノワールとモネそしてバジールも、フォンテーヌブローの森で習作を重ねている。

シスレーはサロンの審査に1866年から作品を提出し、1868年には審査を通過して出品された。1868年のサロンの審査には、若手の試みに寛容だったコローとシャルル・フランソワ・ドービニーが審査員であったことが幸いしたのだが、『ラ・ジロンド』のサロン評においてルドンは、シスレーに言及していない。

シスレーの家庭は豊かだったが、1870年の普仏戦争とその後のパリ・コミューンの争乱のために生活が苦しくなり、1872年の9月から、ルーヴシエンヌ近郊の集落ヴォワザンに暮らし始める。本作が描かれたのはルーヴシエンヌに移って日が浅い1872年の秋から、初冬にかけてのことと推定されている。シスレーは1874年の第一回から第三回までの印象派展に出品するが、同展への参加を取りやめてサロンに復帰している。1878年には再びサロンの審査に作品を送り始めるが、成果が得られず、1882年の第七回展が、最後の印象派展出品となる。生涯に二度フランス国籍を取得しようとして申請しているが、1888年には申請が通らず、1898年には帰化申請が通る直前に、ガンで亡くなった。

no 8 カミーユ・ピサロ 《窓から見たエラニーの通り、ナナカマドの木》 1887年

油彩、カンヴァス 55.7 x 46.0cm 三菱一号館美術館寄託

Camille Pissarro (1831-1903)

The Road at Éragny Viewed from the Window, the Rowan Tree

1887

Oil on canvas

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. D20120003



1884年にパリの北西約70km、人口500人足らずの町エラニーに移り住み、以後世を去るまでを過ごす。ピサロは印象派の中でも最長老であり、セザンヌやゴーガンに絵画を教えたこともあったが、新しい表現には常に関心を持っており、年下のスーラとシニャックの影響を受けて、本作が描かれた前後の数年間、点描を試みている。本作でピサロは点描により、自宅の窓から、町を貫通する通りを描いている。やや上から見下ろす視線が、急速に奥まっていって遠近法とかみ合って前景が極端に大きく、遠景が遠くに小さく見えている。手前の建物と奥の街並みの間が欠落したかのような、この中景脱落型の遠近法は、浮世絵によくみられる方法である。ピサロはこの遠近表現を、写真や浮世絵から取り入れているとされている。

1890年代にパリで開催された浮世絵展は、印象派の画家たちの関心を引いた。1890年に国立美術学校（エコール・デ・ボザール）で開催された大日本美術展で、多数の浮世絵の鑑賞機会が供された。1893年の1月にデュラン＝リュエル画廊において開催された浮世絵展は¹⁹、ジークフリート・ビング（1838-1905）が歌麿123点、広重210点により組織した展覧会であるが、印象派の画商として知られるデュラン＝リュエルの画廊で開催することで、日本美術愛好家のみならず、より広範な客層へアピールすることを意図していた²⁰。

ピサロは息子のリュシアンに、「デュラン＝リュエル画廊でサミュエル・ビングの企画による日本美術の展覧会が開催された。まったくすばらしい日本展だ。ヒロシゲは驚くべき印象派で、わたしもモネもロダンも要するに、感動してしまった。[...]日本の芸術家たちはわたしたちの偏った視覚を確信させてくれる」（リュシアン・ピサロ宛、1893年2月3日付）と書き送っている。

no.9 カミーユ・ピサロ 《エラニーのロックおばさんの農園》 1893年

油彩、カンヴァス 54.8 x 65.5cm 三菱一号館美術館寄託

Camille Pissarro (1831-1903)

Mère Rocque's Farmyard

1893

Oil on canvas

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. D20120001



1888年、新印象主義のリーダーと目されていたスーラは、盟友のシニャックへの書簡で、点描の表現が限界に達していることを言明している²¹。「われわれの仲間が多ければ多いほど、それだけわれわれは独創性を失うこととなります。そしていつか万人がこの技術を用いるようになると、これは無価値のものとなるでしょう。いずれ芸術家たちは何か目新しいものを周囲に探しはじめるでしょう。現に今すでにそうなのです」（1888年8月26日、ポール・シニャック宛）（有木宏二訳）。ピサロはこの状況を打開するために、「パサージュ」と名付けた理論を模索していたが、実を結ばなかった。この理論については、詳細不明である。

ピサロは若い時から、制作においては「感覚（サンサシオン）」の重要性を強調していた。「あの方法〔点描〕では時間がかかりすぎることと感覚（サンサシオン）に瞬間的に対応しえないということ」（リュシアン宛、1893年2月20日）が、「パサージュ」の模索へとつながるのだが結局、実を結ぶことはなかった。デュラン＝リュエルは点描の作品の購入を手控えてしまう。かわりにブソ・エ・ヴァラドン商会のモンマルトル大通りの支店の責任者だったテオ・ファン・ゴッホがピサロの作品を購入している。

¹⁹ *Estampe d'Outamaro et de Hiroshighé*, galleries Durand-Ruel, 1893.

²⁰ 齋藤達也「ジークフリート・ビングと1880年代末から1890年代半ばの西洋における浮世絵展の歴史」『実践女子大学美術史学』第40号、2026年、33-42頁。

²¹ 有木2005、299-301頁。

だが点描の作品の制作には時間を要し、ピサロの制作数はこの時期極端に少なくなる。テオによる作品購入も、大家族をかかえていたピサロの家計の危機的な状況を改善することはなかった。点描の制作スピードの遅さはピサロにとって、経済的にも、そして表現の上でも、致命的であった。自然を前にしたピサロの「感覚（サンサシオン）」に重きを置くことが困難になったためである。スーラが 1890 年に 31 歳で夭折すると、ピサロは経済的な理由から、そして自らの「感覚（サンサシオン）」に即応できる印象派の描き方に戻り、点描を離れる。

本作は印象派の作風への回帰後の作品であり、ピサロは午後の陽光を受けて影を成す樹のある農家の中庭の、さわやかな印象を描き留めている。

no 10 ピエール＝オーギュスト・ルノワール 《ピクニック》1912 年頃

油彩、カンヴァス 51.2 x 55.8cm 三菱一号館美術館寄託

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

Composition with Seven Figures in Landscape, or Picnic

Oil on canvas

c. 1912

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. D20110021



1901 年、ルノワールのアトリエをルドンは訪問している。ブルゴーニュのロベール・ド・ドムシー男爵の城館で前年の師走に壁画の一部を設置した直後である。男爵は食堂壁画を制作中のルドンを伴い、壁画制作の参考とさせるためにヴェネツィアやミラノを訪れている。ルドンによるルノワール訪問は、イタリアからの帰途上でのことである。1901 年 2 月、南仏ではミモザの花が咲き誇り、ルドンは以後、男爵の食堂壁画にミモザの黄色を配している。

洋画家の梅原龍三郎（1888-1986）は、1909 年 2 月、ルノワールが晩年を過ごしたカーニュ＝シュル＝メールのアトリエを、事前約束なく訪問し、歓待される。当時のルノワールはリュウマチのために手指の形が酷く変形していたことから、手にした絵筆を落とさないように布を巻いていたという。当時の板に大型のカンヴァスの四隅を留めて描いていた。木枠に張ったカンヴァスでは弾力性が強く、表面がたわんで力が入らないためである。そして車いすのままカンヴァスに向かい、複数の作品を同時に描き進めていた。

本作も、梅原が目にしたように、板に固定されたカンヴァスに、像が現れるのまで根気よく、何度も何度も薄く溶いた絵具が重ねられている。徐々に形成される人物像には、バラ色の肌とともに、赤や青の衣服がかたちづくられ、最後の段階で、輝かしいハイライトを見せる服の白がほどこされている。

④ ドラクロワの子どもたち n°11-12

ドガは、1855年にアカデミズムの巨匠アングルから受けたアドヴァイスに従い、素描の修練を重ねる。イタリア滞在中には、アングルの創作の源となったラファエロの自画像の部分を模写したn°11。セザンヌとは反りが合わなかったとも言われるが、ともにドラクロワに対しては敬意を抱いていた。ルドンもドラクロワの熱心な崇拜者であり、多くの模写を残している。またドガとルドンはともに、「進化論」に関心を抱いていた。

n°11 エドガー・ドガ 《ラファエロ〈アテネの学園〉の模写》 1857-58年

油彩、カンヴァス 46.3 x 36.2cm 三菱一号館美術館寄託

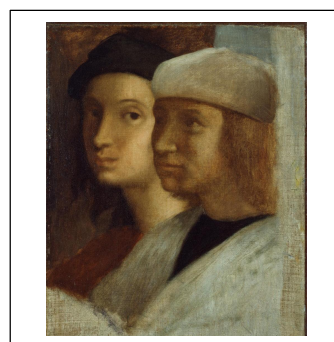
Edgar Degas (1834-1917)

Study after Raphael "School of Athens"

1857-58

Oil on canvas

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. D20110011



ドガはパリの国立美術学校に入学し、1年あまり正規の教育を受けた後1856年、父方の親戚のいるナポリに赴く。以後3年間イタリア各地で古画を見て研鑽を積んだ。

本作は、ヴァチカン宮内の「署名の間」を飾るラファエロ・サンティ（1483-1520）の壁画《アテナイの学堂》（1509-10、ヴァチカン市国、ヴァチカン宮殿）の右隅に描かれた、ラファエロの自画像（向かって左）とイル・ソドマ（1477-1459）の肖像を模写した部分である。

新古典主義の巨匠アングルに会う機会をもち、彼から「線で描く」ことの重要性を教えられたドガは、その教えを熱心に守っていた。ドガはアングルのアドヴァイスを受けて、自画像を熱心に描いていたことから、群像の中でもラファエロの自画像に関心をもちたと思われる。晩年になってもドガは、若き日のイタリアでの研鑽の思い出として、本作を手元に残していた。

ドガは膨大な数の美術品を蒐集していた。ドガが亡くなり遺産が処分される時には、その価値は周知のものとなっていた。第一次世界大戦中であるにもかかわらず、イギリスから購入のためのチームが派遣されて、売り立てに参加している。本作もまた、ドガの死後家に残されていた、膨大な数の美術品に含まれていた。だがこの作品は、古今東西の美術品とともに競売に付され、売り立ての時点から、作者不詳とされてきた。1984年になり、カタログ・レゾネ（作品総目録）が編纂された時にはじめて、ローマ留学中のドガの作品と断定された。

アングルに心酔していたドガは、同時にアングルの敵対者と位置付けられていたドラクロワも高く評しており、コレクションにも含まれていたことが知られている。

またドガは印象派という呼称を嫌い、「非妥協派」や「独立派」という名称を好んでいた。ルドンは1881年の第4回の印象派展の展評で、ドガを「真のパリ生活の観察者」と評価したが、この印象派展評は、生前未公開のままであった。

当時の批評家はドガを「科学的レアリズム」と評していた。ルドンは、クラヴォーから進化論の洗礼を受けているが、ドガの周囲で、知的好奇心旺盛な友人の間でも話題となっていた。進化論の影響を受けた人類学や考古学、さらには観相学もドガとルドンの共通の興味の対象であった。ドガはまた、ピサロとともに版画誌『昼と夜』の刊行を企てたことがある。またパステル作品の制作過程では、少数のみしか画像が転写できないモノタイプを用いていた。先に引いたルドンのリトグラフ作品についてのドガの評価は、版画技法に精通したドガならではの発言である⁴¹。

no 12 ポール・セザンヌ 《りんごとテーブルクロス》 1878-80年頃

油彩、カンヴァス 25.7 x 44.2 cm 三菱一号館美術館寄託

Paul Cézanne (1839-1908)

Apples and tablecloth

Oil on canvas

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, D20120004



セザンヌは1870年代後半に集中的に、テーブルの上に置かれた複数のりんごのみをモチーフに描いているが、本作は其中でも、最もりんごの個数が最も多いもので、横長のカンヴァスには、12個ものりんごがひしめきあっている。りんご以外で本作に描かれているのは、ひとときわ輝かしい白で彩色された、テーブルクロスのみであり、熱れたりんごに施された赤と、未熟なりんごの緑は補色関係にある。

この対極的な二色の橋渡しは、黄色が担っている。画面は1870年代の末にセザンヌがたどり着いた「構築的筆触」を、効果的に用いて、色間のグラデーションを巧みに生み出している。色彩のグラデーションによる形態の表現方法を、セザンヌは「モデュラシオン(転調)」と呼んでいたが、この技法の効果が存分に発揮されている。

モネはセザンヌの作品を高く評価して、セザンヌの作品を愛蔵していた。モネの所蔵品はセザンヌから贈呈された、としばしば誤解されるのだが、モネは画商そしてオークションからセザンヌ作品を購入していた。また制作が佳境を迎えている時のモネは、セザンヌ作品が目に入ると、衝動的に自作を破壊し始めてしまうことから、家族はモネの目の届かないところにセザンヌ作品を隠していた、というエピソードが残されている。

ルドンが、セザンヌの静物画を模写した時のエピソードも伝えられている。ある時ルドンのもとを訪れたアンドリース・ボンゲルは、直後にロンドンに立たなければいけなかったため、セザンヌの花の静物画を、ルドン家に委ねて出発した。予定よりも早く商用が終わったことからパリにもどると、ルドンは真新しくなったセザンヌの静物画を画架に置き、向き合っていたという。汚れた作品をきれいにしてくれたかと思ひ込んだボンゲルが礼を述べると、ルドンは模写であることを明かしたという。

世の中に混乱が生じることを避けるために、セザンヌの模写を渡すことをルドンは拒んだ、とルドンの息子のアリは証言している。だが最終的にこの作品はボンゲルの手に渡る。その後は市場に流れ、現在では、パサデナのノートン＝サイモン美術館の所蔵に帰している。

ルドンは 17 世紀のオランダの静物画や、前の世代のドラクロワやオリエンタリズムの画家たちの作品を熱心に研究したが、いずれも初期の、絵画修行の最中である。20 世紀になってから、しかも同世代の画家を模写の対象としたのはセザンヌだけであり、ルドンのセザンヌに対する関心の強さがうかがわれる。

II モネとルドン Claude Monet and Odilon Redon

①モネ n°s 13-14

1860年代のモネは、大画面に風景あるいは風俗の主題を、筆跡を残して描いてサロンの審査に提出し、しばしば落とされた。ルドンは、1868年のサロンに展示されたモネの海景画について主題、技法と作品サイズのバランスを欠く、と指摘している。モネの最初の個展は1880年、『近代生活（ラ・ヴィ・モデルヌ）』誌を刊行していた出版業者シャルパンティエの編集室の一角を会場とした。翌年にはルドンの初個展が、同じ会場で開催されている。

n° 13 クロード・モネ 《草原の夕暮れ、ジヴェルニー》 1888年

油彩、カンヴァス 80.2 x 80.5cm 三菱一号館美術館寄託

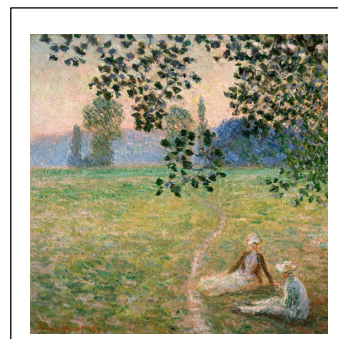
Claude Monet (1840-1926)

Evening in the Meadow at Giverny

1888

Oil on canvas

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. D20120010



背景には大気中の水蒸気で青白くけむる木立が描かれ、午後の陽光のもと草原が広がる。頭上からは枝葉が垂れ下がり、幹は見えない。手前は1892年にモネが籍を入れるアリス・オシュデ（1844-1911）のアリスの三女シュザンヌ（1868-1899）が、モネの長男ジャン（1867-1914）と語らっている。

モネは1883年、本作が制作されたジヴェルニーに移住している。本作制作の前後には、ノルマンディーとブルターニュをはじめ国内外の各地への制作旅行を繰り返していた。本作はアンティーヴの制作旅行の直後に描かれており、本作の制作後モネは渡英、ロンドンの滞在から戻った秋から冬にかけて、「積みわら」の「連作」の制作に着手している。

1891年に積みわらの連作を発表したモネが、セヌ川の支流エプト河畔のポプラと川面の反映を題材とした連作を公表するのは1892年のことである。この時に主要なモチーフとなるポプラは、遠景にひときわ高く、ポプラ独特の樹影を見て取るができる。

本作には、ほぼ同一構図の《朝の風景》（1888年、個人蔵）²²が知られている。同作では本作よりも早い、朝の陽光が描き留められており、本作は、時間の移ろいが見せる陽光の変化を、描き分けようとしていたモネの試みの成果である。

²²ウィルデンスタインの『絵画作品総目録』カタログ・レゾネの番号 W.1205。

しばしば最初の連作は「積みわら」とされるが、積みわらの制作途中にモネは、批評家ギユスターヴ・ジェフロワ（1855-1926）とともに詩人のモーリス・ロリナ（1846-1903）を訪ねて、中部フランスに滞在しており、同地での制作からパリでの発表までを、クルーズ溪谷を主題に体験している。この一連の「クルーズ溪谷」の作品群の制作体験は、「連作」の手法の確立に大きな役割を果たしている。

モネは本作を、クルーズ溪谷の連作とともに、1889年にパリで開催されたモネとロダン展に出品している。同展終了後に本作は、ジヴェルニーのアトリエに戻されたようだが、1892年にブソ・エ・ヴァラドン商会のモンマルトル大通りの支店の責任者であったモーリス・ジョワイヤン（1864-1930）により、同商会の在庫となった。ジョワイヤンはフィンセント・ファン・ゴッホの弟テオの後任の同支店長として、同時代の画家の紹介につとめ、アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック（1864-1901）の親友でもあった。

ジョワイヤンはまた、本館が所蔵するモーリス・ジョワイヤン・コレクションのトゥールーズ＝ロートレック作品の継承者である。後のオランジュリー美術館の「睡蓮」の「大装飾画」の制作の進行途中であったモネは、ジョワイヤンの店で、睡蓮の大作を意図したこともあったが、このアイデアは実現しなかった。

no 14 クロード・モネ 《プティ・タイの岬、ヴァランジュヴィル》 1897年

油彩、カンヴァス 73.8 x 92.6cm 三菱一号館美術館寄託

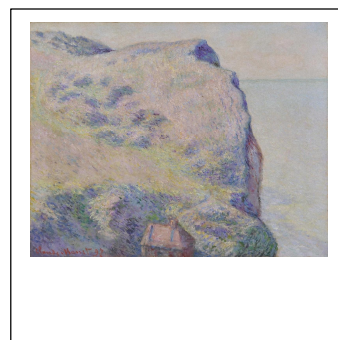
Claude Monet (1840-1926)

The Point du Petit Ailly, Varengeville

1897

Oil on canvas

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. D20110009



1890年代のモネは、1870年代の終わりから80年代にかけて制作した場所を再訪し、以前に訪問した時よりもひとまわり以上大きなカンヴァスに作品を描いている。1894年には印象派展に途中の第二回展から参加し始めたカイユボット（1848-1894）が亡くなり、翌年にはモリゾが世を去ったことをきっかけに、モネはかつての制作地を、再び描き始める。当時のモネは、ジヴェルニーでの「セーヌ河の朝」（1898年発表）や「睡蓮の池」（同1900年）の連作の合間を縫って、本作を描いたノルマンディー（1896-97年に再訪）、ついで最初の妻カミーユ（1847-1879）を失ったヴェルノン（同1901-02年）、さらには普仏戦争中に亡命したロンドン（同1899-1901年）へと精力的に出かけている²³。チャールズ・スタッキーによると、生涯を総括する、作品の制作を意図したとされる²⁴。

²³ Jean Pierre Hoschedé, *Claude Monet, ce mal connu*, Genève, 1960, t. 1, pp. 125-127.

²⁴ Charles F. Stuckey, *Monet: Water Lilies*, Hugh Lauter Levin, New York, 1988.

スタッキーの説によれば、モネはかつて描いた場所を主題に大型の作品を描き、最終的には壁画とすることを考え、本作もこの制作過程の一部をなしていた。生涯を総括するような壁画「大装飾画」が実現するのは本作の30年後、オランジュリー美術館の「睡蓮」の二部屋の展示まで待たねばならない。

本作は描かれた翌年の1898年に、ジョルジュ・プティ画廊で開催された個展に、24点からなる「断崖」の連作のうちの1点として出品された。24点の連作は5つの視点から眺めた風景のグループに細分され、本展示は3点からなる小連作「プティ・タイの岬」のうちの1点である。描かれているのは税関吏の小屋がある、谷の西斜面であるが、モネは3km西側にある「アイの岬 le Cape d'Ailly」と混同して作品名を付け、そのまま作品名として定着したという。

本作の制作経緯についてはスタッキーとは全く異なる視点からの指摘が、ダリオ・ガンポーニによってなされている。印象派展でモネとともに出品してきたドガは、肖像や社会風俗から題材を得た作品を出品していた。ドガは生涯に2度だけ、個展を開催しており、そのうちの第一回目は1892年にデュラン＝リュエル画廊で開催された。ドガはこの展覧会に、空想で描いた26点のパステルによる風景画のみを出品したのである。

ピサロとシスレーそしてモネは、实景を前にして屋外で、時に風雨に翻弄されながら、制作することを標榜していた。ドガは普仏戦争とそれに続くコムーンの争乱の中で目を傷めており、強い直射日光に耐えられないというハンディを持っていたことから、印象派の風景画家のように屋外制作は試みていない。ドガはかつての仲間たち、とくにモネが、アトリエを持たずに、現場で、瞬間をとらえることができるという画家像を、インタビューなどで繰り返し喧伝していたことも知っていた（モネは実際にはアトリエを持っていたのだが、晩年に至るまで、明言しなかった）。印象派時代には全く手掛けていなかったにもかかわらず、ドガがわざわざ、アトリエの中で風景を描いた、人影のない純粋な風景画ばかりで、展覧会を構成した理由のひとつにこのような旧友への皮肉も込めていたものと、考えられよう²⁵。

この1892年にドガが出品したパステル画のうちの1点《切り立った海岸線》(1890-92、ジョン・アンド・マリー＝アンヌ・クルジエ＝ポニアトスキー・コレクション旧蔵) (fig. 2)²⁶は、さらに込み入った制作手法を取ったことが知られている。ドガの旧作《髪を梳く裸婦》(1866-68、ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵) (fig. 3)を横に90度倒すと《切り立った海岸線》に近い画像が浮かび上がる²⁷。

²⁵ ガンポーニは、「風景画を舞台として、モネと競い合おうとする意図をもっていたのではないかとも想像される」としている。ガンポーニ 2012、202頁。Richard Thomson, *Degas: the Nude, London*, 1988, p.203-205. Richard Kendall, *Degas Landscapes*, New Haven and London, 1993, pp.212-229(219-220). Richard Thomson, « Landscape as Vision and Metamorphosis », *Landscape Painting in France 1874-1914*, pp. 99-107.

²⁶ 《切り立った海岸線》の図版および現所在は、東郷ファインアーツの東郷紀子氏のご教示による。

²⁷ メトロポリタンの《髪を梳く裸婦》と《切り立った海岸線》については、リチャード・トムソンによる。Richard Thomson, *Landscape Painting in France 1874-1914* (catalogue d'exposition), Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1994, p. 104. またケンダルは、少なくともあと2点の擬人的な風景画が、裸婦や踊り子をモチーフ

ドガが旧作から転用して描いたパステルによる一連の風景画を、モネは 1892 年にデュロン＝リュエル画廊で見たことは間違いない²⁸。本作を含む「断崖」の連作のうち小連作「プティ＝アイイの岬」のは、ドガの作品《切り立った海岸線》から着想を得ているのである。

ドガの作品に触発された本作では、筆触と鮮やかな色彩が際立ち、実景を描いたというよりも、「自律した」絵画として、絵具の物質としての質感が、強く際立つ作品となっている、というのが、ガンボーニの指摘である²⁹。

最後に本作の作品名と来歴について、一言書き添えたい。本作の額縁は二重構造の、いわゆるスペイン額になっている。内額のネームプレートには作品名として、作者名、制作年とともに「précipice」、つまり「断崖」と記されている。本作発表時の連作名である。

1927 年に東京で開催された「仏蘭西現代美術展覧会図録、第 6 回 (1927)」には、「10 モネー、断崖」という作品が記載されている。会場は東京府美術館、会期は 1927 年の 3 月 2 日から 31 日までのこの展覧会の主催は「日仏藝術社」である。この展覧会の図録のうち、東京都現代美術館の美術資料室版には、東京大阪での開催を思わせる書き込みがある。掲載された図版は白黒写真であるが、本作であることから、モネの死の翌年というごく早い時期から、日本に招来されていた可能性が高い。ダニエル・ウィルデンスタインの絵画作品総目録(カタログ・レゾネ)の来歴の項目によると、1920 年代にはパリにあったが、その後「Kubo, Japon」「Mitsui, Japon」の名が所蔵者に連なっていることも付記しておきたい。

本作品のタイトルも、長い間ウィルデンスタインのカタログ・レゾネの名称が踏襲されてきた。だがモネの発表時に命名した名称を尊重して、見直す必要がある。

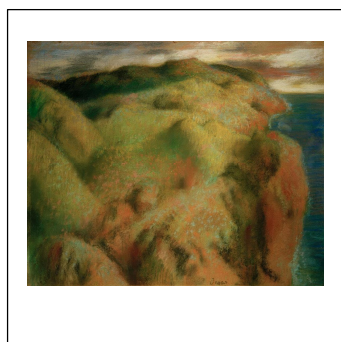


fig. 2

ドガ 《切り立った海岸線》

1890-92 年 ジャン・アンド・マリー＝アンヌ・クルジエ＝ポニアトスキー・コレクション旧蔵

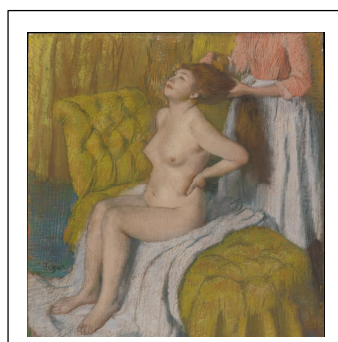


fig. 3

ドガ 《髪を梳く裸婦》

1866-1868 年 ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵
Edgar Degas, *Woman Having Her Hair Combed*, c. 1886–1888,
New York, The Metropolitan Museum, H. O. Havemeyer
Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929, 29.100.35

フとした別のドガ作品と関連付けることができるという。Richard Kendall, « A little mystery, some vagueness, some fantasy...: Degas' Anthropomorphic Landscapes », *Apollo*, no.139, February 1994, pp. 40, 44.

²⁸ Paul Hayes Tucker, *Monet in the '90s: The Series Paintings, 4* (catalogue d'exposition), New Haven and London, 1989, pp. 189-217.

²⁹ ガンボーニ 2007、202 頁。

② ルドン n°s 15-16

ルドンは最後の印象派展に、木炭と版画による「黒（ノワール）」の作品を出品した。一例が《沼の花》n°4である。だが小型の風景の習作では、印象派の明るい色彩を早い時期から採り入れていた。また1894年の個展以降に公表した色彩の作品では、対象の固有色とは関係なく自由に色を選び、筆跡を残しながら彩色しているn°15。ルドンは、外界の描写に拘泥したモネをはじめ印象派に対して批判的だったが、印象派の表現を習得しており、特に色彩表現は多くを印象派に負っている

n°15 オディロン・ルドン 《女の横顔》 1894-99年頃

油彩、カンヴァス 46.0 x 19.0cm 三菱一号館美術館寄託

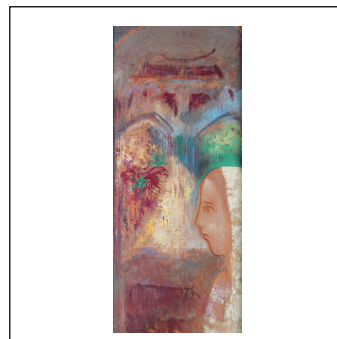
Odilon Redon (1840-1916)

Profil of Woman

c. 1894-99

Oil on canvas

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo



ルドンがキリスト教的な主題を多く取り上げるようになるのは、ドルイックとズイカーズの指摘するように、黒から色彩へ転向する、1890年代の後半である³⁰。先行する主題としては、本作のように教会とはっきりわかる空間ではなく、本展示に出品された《幻視》n°3にもみられるように、異教の建築空間として描かれていた。キリスト教の教会ないし大聖堂内が舞台であろうと想定される、穹窿のような弧を描いた建築空間と、画面の半分から横顔の三分の二のサイズの人物像の組み合わせは、1890年代を中心に描かれている。

◆穹窿（ルビ：ヴォールト）◆にはめられたステンドグラスを背景に、緊張した面持ちの、白いヴェールで髪を覆った横顔の少女が描かれている。一見、教会の中の聖女像にも見えるのだが、光輪や後光などの聖性を示す要素を欠く。額の銘もまた「女の顔（Profil de Femme）」となっていることから、「女の横顔」という題が最もオリジナルに近いと思われる。ルドンの◆『出納帳（Livre de Raison）』（リーヴル・ド・レゾン、しばしば研究所では「LR」と略記される）◆にもこの題名が見られ、「女性の横顔、灰色、青、赤で薄く色合いを付けた」〔1899, 396〕とメモされている。

ルドンの《初聖体拝領を受けるシモーヌ・ファイエ》（1908、個人蔵）は、背景にはシアトルの大聖堂のステンドグラスが組み合わされており、蒐集家の娘は、白いヴェールを被っている。ルドンにとって初聖体拝領は、特に印象深い出来事であった。

³⁰ Chicago, Amsterdam et Londres, 1994-95. p. 173. 「モネとルドン」註16。

ルドンはエッセー『私自身に』に、以下のように記している。

大きな感動を受けたのは、サン＝スラン教会の円天井（ヴォールト）の下で行われた、私の初聖体拝領（コムニオン）の時です。合唱が私を感動させたのです。家庭ではいい音楽を多く聞いていましたが、この合唱こそ、私が最初に受けた芸術の啓示でした³¹。

本作のタイトルには明示されていないが、白い衣装にヴェールを被るこの少女もまた、初聖体拝受の情景と考えることができよう。彼女のヴェールは白い絵の具が、筆触を強く残している。ルドンは「黒（ノワール）」の時代においても、小型の板あるいはカンヴァスに油彩スケッチを描いており、ルドンがモネをはじめとする印象派の影響を強く見せている。

ルドンの用いる色彩、この場合にはヴェールを被った女性の頭上の緑から青、顔の前の灰白色、そしてその横のバラ色から褐色にかけては、この聖堂の空間の固有色、石の灰色から黒に近い灰色とは、全く関係がなく、固有色を完全に無視してルドンは彩色している。色彩のルドンの絵画空間は、画家が選んだ華やかな色に覆われる。固有色を使わない表現こそ、ルドンが印象派から学んだ、決定的な表現要素である。

本作品は1931年の時点で、日本に所在し、大阪市立美術館の開館記念展に出品されたことが記録されている。

no 16 オディロン・ルドン 《小舟》 1904年頃

パステル、紙 63.7 x 52.6cm 三菱一号館美術館寄託

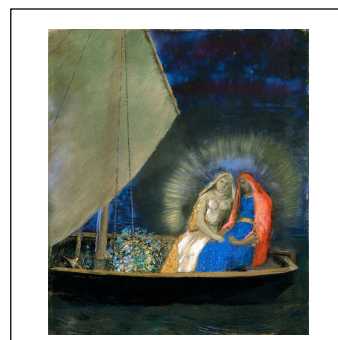
Odilon Redon (1840-1916)

The Barque

c. 1904

Pastel on paper

On loan to Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, INV. D20110007.



「小舟（パステル）。舵の近くに二人の女性、一人は年老いている。彼女たちの衣裳は、赤、白、青のハーモニーを形作る。暗い空にはいくつかの星」（LR, Fév. 1904, 541）、以上が『出納帳』の記述である。本作のように帆布の向こうの夜空に星、小舟の舵の近くに二人の人物という構成は、ニューヨークの近代美術館のイアン・ウッドナー・コレクションに所蔵されているヴァージョンに近い。

「神秘の舟」のテーマはプロヴァンス地方の伝説に由来する。キリストの昇天の後、マルタはマリア・マグダレナやラザロ（彼女の妹と兄）、マクシミリアン司教、そして聖母マリアの異母姉妹であるクロパのマリアとサロメとともに、帆も舵もない舟に乗り込み、マルセイユに漂着してタラスコンでキリスト教を伝えたとされている。《赤い舟》（c. 1900、パリ、オルセー美術館蔵）のヴァージョンがこの伝承に最も近いとされている。

³¹ ASM, p. 15.

伝承によると、漂着したのは聖母マリアの親族とされるマリア・ヤコベとマリア・サロメで、この二人のマリアは、従者サラと共にこの地に残り布教をしたことから、「サント＝マリ＝ド＝ラ＝メール」の町の名の由来となった。またマグダラのマリアは漂着後、現在では巡礼地となっているサント・ボームの山奥の洞窟にこもり、30年間祈りの日々を過ごしたと伝えられており、遺骨はサント・マキシマンに安置されたという。さらにマグダラのマリアの妹マルタは、カマルグからタラスコンの町へ向かい、そこで人々を苦しめていた怪獣タラスクを退治したという伝説が残る。一行に従っていた浅黒い肌の召使サラは、現在でもカマルグで、ジプシー（ロマ）の守護聖女として信仰されている。

本作とニューヨーク版は描かれたモチーフと構成内容がよく似ているのだが、ニューヨーク版についてルドンは、占星術師 *mage* か預言者 *prophète* と記している（『出納帳』による）。また本作のひとは年を取った女性としており、ルドンはかなり自由に人物を組み合わせている。小舟に乗っていたこの多数の人々のうちで、肌の色が濃い女性であれば、召使のサラと推測することができるが、青と赤の衣を身にまとった女性が誰かは同定しづらい。

本作は海を小舟で落ち延びる聖人の伝承を題材にしながらも、物語の忠実な再現ではない。夜光虫の光を発する植物の集合体を載せた小舟の二人の人物と、星が浮かぶ夜空の海との組み合わせは、本作と姉妹策のようなニューヨーク版に共通する。ルドンの関心は『出納帳』に記された女性（一人は年を取っている）、赤青白の色彩、暗い空の星に要約されるのだが、帆や、おそらくは聖女であることを示す女性たちの光背については説明されていない。他の曖昧要素はそのまま全て、鑑賞者の想像力が遊ぶ余地が残されている。



fig. 3

ルドン 《小舟》 1902年頃

ニューヨーク、近代美術館

Odilon Redon *The Barque* c. 1902

Pastel and charcoal on paper

Pastel and charcoal on paper 61 × 50.8 cm

New York, Museum of Modern Art,

Drawings and Prints,

Gift of The Ian Woodner Family Collection, 289.2000

参考文献

日記・随筆

・ASM : Odilon Redon, *A soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, 1922, 1961.

※オディロン・ルドン、池辺一郎（訳）『私自身に』 みすず書房、一九八三年。

書簡

・LETTRES DE REDON : *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, Paris, Bruxelles, G. Van Oest, 1923.

・LETTRES À REDON : *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, Paris, José Corti, 1960.

主要研究書

・BACOU 1956 : Roseline Bacou, *Odilon Redon*, 2 vols., Genève, Cailler, 1956, pp.155-156.

・WILDENSTEIN 1992-1998 : Alec Wildenstein et al., *Odilon Redon., Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, 4 vols., Paris, Wildenstein Institute; la Bibliothèque des Arts, 1992-1998.

・Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau: Odilon Redon et La Littérature*, Les éditions de minuit, 1989.

※ガンボーニ 2012 : ダリオ・ガンボーニ、廣田治子（訳）『「画家」の誕生—ルドンと文学』藤原書店、2012年。

・本江 2003 : 本江邦夫 『光を孕む種子』みすず書房、2003年。

・有木 2005 : 有木宏二 『ピサロ／砂の記憶 印象派の内なる闇』人文書館、2005年。

・Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Books, Londre, 2002.

※ガンボーニ 2007 : ダリオ・ガンボーニ、藤原貞朗（訳）『潜在的イメージ モダン・アートの曖昧性と不確定性』三元社、2007年。

展覧会カタログ

・Chicago, Amsterdam et Londres, 1994-95 : Douglas W. Druick et al., *Odilon Redon : Prince of Dreams, 1840-1916*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1994.

・Paris et Montpellier 2011 : Rodolphe Rapetti et al., *Odilon Redon, Prince du Rêve, 1840-1916*, Paris, Edition de la RMN et Musée d'Orsay, 2011.

・浜松・京都・東京 2011 : 『ルドンとその周辺 夢見る世紀末』、中日新聞社、2011-12年。

・東京・静岡・岐阜・新潟 2013 : 『オディロン・ルドン：夢の起源』、岐阜県美術館ほか、2013年。

・東京 2018 : 『ルドン 秘密の花園』、三菱一号館美術館、2018年。

・箱根 2018 : 『ルドン ひらかれた夢—幻想の世紀末から現代へ』、ポーラ美術館、2018年。

・岐阜・広島・東京 2024 : 「オディロン・ルドン 光の夢、影の輝き」、岐阜県美術館ほか、2024年。

文末脚注

- i ルドンとゴーガンの研究者であるダリオ・ガンボーニは、社会学者ピエール・ブルデューの場の理論を援用して「文学場」と位置付けている。ガンボーニ 2012。
- ii ガンボーニはブルデューの理論を同様に借りながら、「美術場」としている。ガンボーニ 2012。
- iii 稲賀繁美「アンデバンダン展とその周辺 第3共和制下の芸術家集団」『世界美術大全集 第23巻 後期印象派時代』、小学館、1993年、23-28頁。
- iv 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*, 1^{er} juillet 1868 ; *Id.*, « IV. Dessins M. Bida - Gravure - Sculpture, M. Préault », *La Gironde*, 2 août 1868.
- v ガンボーニはさらに、繰り返される隠喩は、言葉と概念の両レベルにおいて、美的価値と美術の世界の構造を、社会構造に関連付ける相同性（ホモロジー）を示している、と結んでいる。ガンボーニ 2012、64頁。
- 編者のクステは、これを「美術批評家としての第一歩」と見做している。Robert Coustet, Odilon Redon, *Critiques d'art : salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin précédées de Confidences d'artiste*, W. Blake, 1987, p. 65 (nouv. éd. rev. et augm., 2017).
- vi 山上紀子「オディロン・ルドン「一八六八年のサロン」訳・解題（上）」、京都芸術大学紀要、24号、2020年、94-103頁。同「オディロン・ルドン「一八六八年のサロン」訳・解題（下）」、京都芸術大学紀要、25号、2021年、48-57頁。
- vii 本江 2003、212頁。
- viii Octave Mirbeau, « L'Art et la nature », *Le Gaulois*, le 26 avril 1886, p. 1.
以下の文献を参照した。本江 2003、153頁。ガンボーニ 2012、238頁。
- ix 亀田晃輔は2022年に提出した博士論文で、1880年代後半のモネの作品展示と、ミルボーの一連の批評を、モネとロダンの二人展が開催された1889年を頂点となす、画家と批評家による共闘ととらえて論じている。第2章第2節「ミルボーの自然主義批判」では、当時の自然主義の潮流に対するミルボーの立ち位置を分析している。亀田晃輔「クロード・モネの評価確立の過程-美術批評を通じた分析を中心に(1880-1900年)」(神戸大学博士論文)、2022年。
- <https://da.lib.kobe-u.ac.jp/da/kernel/D1008221/> (最終閲覧 2026年6月4日)
- x Octave Mirbeau, « Le Salon (1). Coup d'œil général », *La France*, 1^{er} mai 1885, dans *Combats esthétiques*, op. cit., t. 1, pp. 161-162.
- xi Octave Mirbeau, « Notes sur l'art. Bastien-Lepage », *La France*, 21 mars 1885, dans *Combats esthétiques*, op. cit., t. 1, p. 143.
- xii 本展示の出品作 n°2『夢のなかで』《表紙＝扉絵》の解説参照。
- xiii 「たとえ私の芸術が、印象主義といういくぶんか天蓋の低い建物を建築させた、私の合理主義的な世代の公衆のなかに真っ先にその反響を見出さなかったとしても、今の世代は（全てのものが発展するからには）そのことをよく理解している。それに若者たちは、気質も今までと随分違っており、かつてフランスでそうであった以上に音楽の至高の波動に魅了され、当然のことながら私の芸術の理想主義的な造形の虚構と夢にも心を開いてくれるのである（1910年）」。ASM, p. 116.
- xiv シンシア・ホワイトとアリソン・ホワイトの提唱による。
Harrison C. White and Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting*, University of Chicago Press, 1965.
- xv 安井 2019、D01。
- xvi 安井 2019、D02。
- xvii Chicago, Amsterdam et Londres, 1994-95. p. 173.

^{xviii} 木炭と版画のような特殊な愛好家向けではなく、油彩やパステルのようなより一般的な素材技法を、ダグラス・ドルイックとピーター・ズィカーズは念頭に置いている。

^{xix} 安井 2019、D59。

^{xx} ガンボーニ 2012、282 頁。

^{xxi} アンブローワーズ・ヴォラール、小山敬三（訳）、『画商の思い出』、1980 年。

^{xxii} ガンボーニ 2012、280 頁。

^{xxiii} Kevin Sharp, Redon and the Marketplace before 1900, dans Chicago 1995, pp. 237-256.
Ido., Redon and the Marketplace before after, dans Chicago 1995, pp. 257-280.

^{xxiv} Thadée Natanson, « Expositions. Exposition Odilon Redon - Pastels et dessins de K. X. Roussel », *Revue blanche*, mai 1894, pp. 470-73.

^{xxv} *Ibidem*, p. 472.

^{xxvi} Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Albin Michel, Paris, 1948, p.54.

^{xxvii} Thadée Natanson, « Paul Cézanne », *La Revue blanche*, 1^{er} décembre 1895.

^{xxviii} 工藤弘二・今井敬子『セザンヌ—近代絵画の父になるまで』（展覧会図録）、ポーラ美術館、2015 年。

^{xxix} ギュスターヴ・シェフロワ、黒江光彦（訳）『クロード・モネ 印象派の歩み』東京美術、1974 年。

^{xxx} ヴォラール『画商の思い出』（註 18）、249-250 頁。

^{xxxi} LETTRES À REDON, pp. 189-90, 221-22.

^{xxxii} *Lettres à Emile Bernard*, Editions de la Nouvelle Revue Belgique, Bruxelles, 1942.

^{xxxiii} Maurice Denis, « Notes sur la peinture religieuse », *L'Art et la vie*, n° 54, octobre 1896, pp. 644-54. Maurice Denis, Jean-Paul Bouillon (ed.), *Le Ciel et l'Arcadie*, Hermann, Paris, 1993, pp. 47.

^{xxxiv} モーリス・ドニが、ルドンを「絵画におけるマラルメ」と呼ぶのは、1934 年のことである。Maurice Denis, « L'époque du symbolisme », *la Gazette des beaux-arts*, vol. I, 1934, pp.165-79 (174).

^{xxxv} ASM, p. 100. ガンボーニ 2007。

^{xxxvi} ガンボーニ 2013、286 頁。

Dario Gamboni, « Vuillard and Ambiguity », dans *Edouard Vuillard* (catalogue d'exposition), Washington, D. C.: National Gallery of Art, 2003, pp. 405-22.

ガンボーニ 2007。

^{xxxvii} Jean Loize, « Un inédit de Gauguin », *Nouvelles littéraires*, 7 mai 1953.

^{xxxviii} SALÉ 2011b, p. 311.

^{xxxix} ガンボーニは、「ルドンはこうした状況をよく意識しており、セザンヌの影響の広がりに対して幾分怒りを顕わにしていた」と指摘している。ガンボーニ 2012、331 頁。

^{xl} ナタンソンの評価。第 6 節(「夢の王子」と「りんごの画家」)参照。

本作品解説は、2026 年 6 月 13 日から 9 月 23 日まで三菱一号館美術館で開催される小展示「モネとルドン」のために作成したものです。無断転載を禁じます。

作成日：2026 年 6 月 10 日

最終更新日：2026 年 6 月 18 日

執筆：安井裕雄（三菱一号館美術館 上席学芸員）

ロゴデザイン：東京スタデオ