都市文化研究　Studies in Urban Cultures
Vol. 22，39−52頁，2020

◇論　文◇

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　――

山　上　紀　子

◆要　旨

オディロン・ルドン（Odilon Redon, 1840-1916）が1908年に国立ゴブラン製作所から注文を受けて制作した織物下絵は，晩年におけるルドンの社会認知を象徴する作品と捉えられてきた。本稿では，この作品についてほとんど論じられてこなかった造形的特徴を検討した。

現実のなかに突如として出現する非現実としてのルドンの「花」は，ただ空想にまかせて自由に描かれたものではない。そこには，伝統と革新，自然と想像，科学と宗教という3つの二重性があらわれている。ルドンはゴブラン織りの伝統に配慮しつつ，ロココ絵画とジャポニスムを融合させ，「花」という伝統的な装飾モチーフを用いながら，画材の使い方を工夫することによって抽象性の高い造形を試みた。しかしルドンの折衷表現，とりわけ多色による複雑な色彩調和は芳しい評価を得られなかった。それでもルドンは，自らの前衛性に対する評価を冷静に受け止め，複雑な外観のなかに，独自の造形的創意と多様な領域から示唆を得た着想を発揮した。自然と想像を融合させた花には，世紀末における科学の進歩と生命の起源にかかわる関心の高まりのなかでルドンが抱いた神秘的な宗教観，東西の融合，宗教と科学をむすびつける自然崇拝という思想を読み取ることができる。

人工の植物相のなかで躍動する花々は，穏やかな秩序に満たされたゴブランの花園を揺さぶっている。二重の外観をもつ花々，動物や昆虫のような花，眼のようなかたちをした花の表象は，観者の視覚と認識を刺激し，生命力と動的な印象をもたらしている。

キーワード：オディロン・ルドン，フランス，ゴブラン，装飾，花

（2019年8月30日論文受付，2019年11月8日採録決定　『都市文化研究』編集委員会）

オディロン・ルドンが描く花束は披針形の黄金色をした夢想の花々，噴射する一種の植物の妄想を絵画上に投影し暗闇の天頂に達したあと，落下しながら慎ましい小さなひなげしのかたちを取り戻す。

シドニー＝ガブリエル・コレット[1)]

はじめに

オディロン・ルドン（Odilon Redon, 1840-1916）は1894年にデュラン＝リュエル画廊で開かれた個展以降，愛好家と画商から求められた「花」を多数描いた。「花」は，「黒」を断ち切りパステルに手をつけた50歳頃以降のルドン芸術を代表する画題として広く知られてきたが，現実から切り離された幻想の産物と捉えられ，それぞれの作品がどのように描かれたのかについての実証研究はなされてこなかった。

しかし近年，花が描かれた作品を含むルドンの着想源や制作の意図にかかわる研究が進んでいる。2011年にパリで行われたルドン展では，1900年に蒐集家ロベール・ド・ドムシー男爵が委ねた城館装飾壁画の設置環境の再現が試みられ，カタログにはルドンが各作品の購入者，購入時期，金額を記した「出納帳」がCD-ROMで付された。2016年にはルドン没後100年を記念する回顧展とシンポジウムがボルドーで行われ，1910年に南仏ナルボンヌのフォンフロワド修道院の装飾壁画制作を

注文した蒐集家ギュスターヴ・ファイエの遺族が保管してきた書簡，デッサン，構想メモ等の史料が検討された。テオ・ファン・ゴッホの義兄アンドリース・ボンゲル（Andries Bonger, 1861-1936）とルドンが交わした書簡を含むこのアルシーヴ・ファイエは 2020 年に書籍として公開される。シンポジウムでは装飾壁画についても初めて蒐集家の遺族を交えて議論された[2)]。日本では 2018 年に三菱一号館美術館が「ルドン－秘密の花園－」展を開催した。ルドンの画業を単に年代記的に回顧するのではなく，「植物」と「装飾」というかつてない着眼から構成された本展の最大の意義は，「黒」と呼ばれる前半期の石版画による陰鬱とした幻想的作品群と「色彩」と呼ばれる 1900 年以降の輝かしい色にあふれた装飾的作品群を別々のものとして切り離さず，「植物」がルドン芸術全体の骨格をなす継続的な主題であることを多角的に検討したことである。本稿は，この展覧会にあわせて行われたシンポジウム「オディロン・ルドン－自然と装飾」（2018 年 5 月 12 日，日仏会館）で筆者が行った発表をもとにしている。シンポジウムでは，ダリオ・ガンボーニがパステル画の大作《グラン・ブーケ》（W2535, 1901 年，パステル，三菱一号館美術館蔵）について，能産的自然，善と悪という視点から新解釈を提示し，安井裕雄は同作品を注文したドムシー男爵の蒐集作品を跡付け，男爵の嗜好を分析した[3)]。本稿で論じるのは，展覧会の最終章に出品された装飾プロジェクトのひとつ，ゴブラン織りにかかわる作品群である。研究史においてこの作品群は晩年における社会評価を象徴する作品と捉えられており，筆者も国立ゴブラン製作所からルドンへの注文，制作，納品にいたる経緯を公的認知の文脈で検討したことがある[4)]。

古くから西洋絵画の重要な主題のひとつであった「花」をルドンが描いたこと自体はなんら驚くべきものではない。しかしルドンが描いた，現実のなかに突如として出現する非現実としての「花」は，ルドンが初期から行なってきた造形の延長線上にありながら，以前の「黒」にはない特徴をもっている。平穏だが，同時に躍動性と幾ばくかの不穏さを帯びた描写をはじめとして，ひとつの様式に収まらないその複雑な様相は，ルドンが晩年に意識を向けた複数の要因とかかわっている。そこで本稿では，第 1 章でルドンによるゴブラン織り下絵の造形的特徴を，色彩と輪郭の観点から整理し，伝統と革新がどのように折衷されたかを考察する。第 2 章では花の源泉を検討し，自然にもとづく写実と想像とを融合するルドン独自の手法を指摘する。二重の外観を特徴とする手法によって花は生命を宿し，観る者の視覚と認識を揺さぶってくる。そこにはどのような思想がかかわっているのだろうか。花々がわれわれに与える曖昧な印象はどこからくるのか。伝統と革新，自然と想像，科学と宗教という 3 つの二重性の観点から，この作品の造形表現を検討してゆく。

1. ゴブラン織り下絵の造形

(1) 色彩

はじめに，国立ゴブラン製作所からの注文[5)]に応じてオディロン・ルドンが描いた下絵の折衷的性格について，色彩の観点から検討する。下絵リストは本文の後ろにまとめておく。

ルドンのゴブラン織り下絵は，中心に向かって緩やかに収斂する花束と，平面に散らされた小さな花々を，衝立［図 1］，肘掛け椅子それぞれの画面に応じて組み合わせたものである。控えめだが華やかさも備えたルドンの下絵を「18 世紀ロココ風」と評したのはグロリア・グルームである[6)]。下絵は織物［図 2］に変換され重厚感を獲得したが，当時はいずれも芳しい評価を得なかった。一連の作品は，前衛画家が伝統美術にかかわる難しさを示している。まずは問題の多様な側面を示すやりとりから見ていこう。

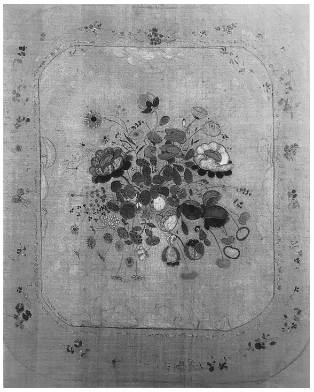

図 1

1909 年 3 月 2 日に開かれたゴブラン製作所審議委員会で，ルドンの衝立下絵を見た国立美術学校教授リュシアン・マーニュと批評家フェルナン・カルメットは，「これらの色彩の不快な調和」« l'harmonie de ces couleurs déplaisante » を指摘した。彼らに反論した批評家フランソワ・ティエボー＝シッソンもルドンの下絵については「魅力的だ」« charmante » という言葉を発したと記録されているにすぎない。批判は保守派の難癖だったのかもしれない。しかし下絵をあらためて見ると，ルドンは難しい多色配色を試みたと言わざるをえない。そこには，伝統の改革の最中にあったゴブラン製作所の状況を察し歩み寄ったルドンの試行錯誤が表れている。激烈な配色を避けた画面を引き締めるのは，三箇所に置かれた強い赤色の花である。ルドンは赤―紫，藤色―緑，黄緑―深緑のように，非補色関係の 2 色を相接させ，それぞれの色に段階的な明度と彩度を加えて複雑な色対比を試み

ている。全体において赤い部分は際立って視覚に強い印象を与えるが，この配色集合体でもっとも多く用いられている「緑」の明度と彩度が低く，緑が相接する紫の明度，彩度とも低いので，色の対比による訴求力は高くない。花束の中心では緑と紫が相接している。紫は隣り合った濃い赤を帯びて美しく見えるが，緑は紫の影響でくすみ，美しさが損なわれている。この色づかいは実在の花の再現ではなく，ゴブランの伝統に配慮しつつ画面上で視覚効果を求めた配色である。

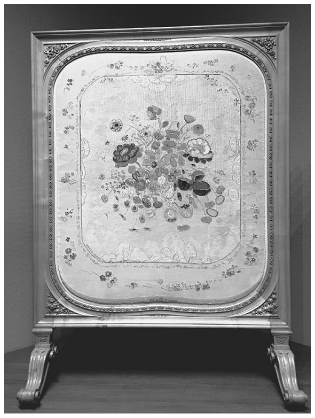

図 2

織物ができあがると，織物の色彩にも苦言が呈された［図 2］。批評家アンリ・エンヌは衝立について「藁を詰めたおぞましい月光」«un affreux clair de lune empaillée» と酷評した[7]。ルドンが直接カンヴァスにパステルで自由に描いた素朴な花は，職人の手により綴れ織の濃密な花に生まれ変わった。赤，紫，緑の濃淡が複数の色糸で強調され，中心の花束の周囲に即興的に塗布されていた白のパステルは青みのあるベージュのグラデーションで整えられた。国立ゴブラン製作所は，ギュスターヴ・モローやモーリス・ドニらの下絵を通じて 19 世紀末の絵画動向を取り入れていたが，下絵をただ正確に再現するのではなく，歴史画のような階調に整えるなど，絵画風表現を洗練させる芸術性と技術力を誇示していた[8]。この背景には，安価な機械生産品の大量生産に応じて注目を集めていた「装飾芸術」が，公的美術としても重視されていた事情がある。ウージェーヌ・ヴェロンは，1876 年に産業応用芸術中央連合で行われたタピスリーの展覧会の意義を強調し，織物は革命前のフランス 18 世紀美術やギリシャ美術が有していた伝統を受け継ぐ，正当で偉大な芸術であると述べた[9]。ルドンの下絵に関しては色調整が施されたほか，下絵では粗い調子で描かれていた部分，たとえば中央部分と周縁部分の境界線沿いに曖昧に描かれた反復的な不定形モチーフが，重厚な質感をもつ表現に置き換えられている。このモチーフは下絵では輝く黄色で彩色され，周縁部分に一部隠されたジャポニスムの「切断」の手法と即興的な筆致で画面中心に向けて広がっ

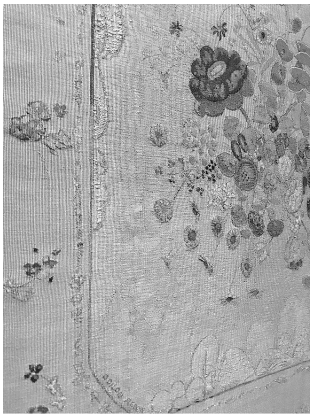

図 3

ていたが，織物では穏やかなベージュの糸を使い，ゴブランの新技法「クラポタージュ」（crapautage）を使って，やや硬さの感じられる抽象文様に換えられた［図 3］。

1908 年に国立ゴブラン製作所長に就任した批評家ギュスターヴ・ジェフロワ（Gustave Geffroy, 1855-1926）は，織物に仕立てられる際に下絵の特徴が損なわれてしまうことを嘆いた。「完成作では線や調和の妙，練り上げられた装飾的構図，色と濃淡のつなぎと反復くらいしか目にすることができないが，ルドンの自由な絵は，われわれが目にできない下絵においてすでに綿密に構築されていた[10]。」ジェフロワが言う通り，流動的な構図のなかで花々は，衝立では中心から外に向かって躍動し，肘掛け椅子では周囲に沿って旋回するようにうねりをなしている［図 4，図 5，図 6，図 7，図 8］。

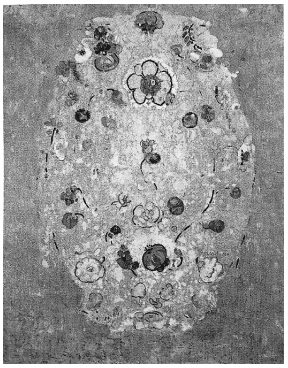

図 4

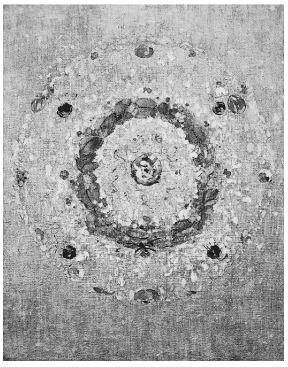

図 5

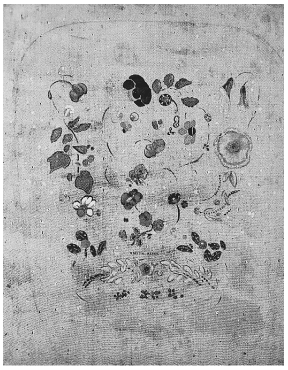

図 6

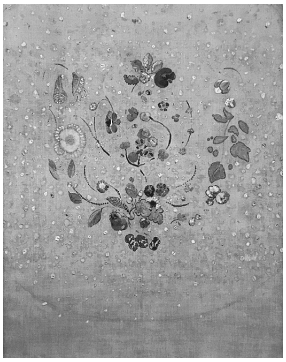

図 7

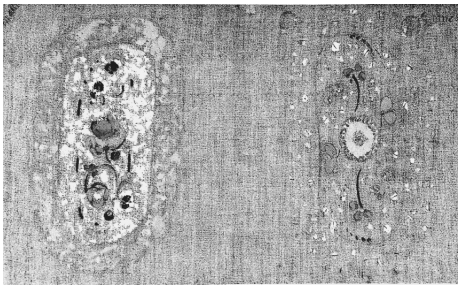

図 8

図 9

こうして，衝立と椅子のどちらにも奥行きのない混沌とした世界が出現している［図 9］。しかし，画面を支配するグレーベージュの色調は，複雑な多色配色とかたちの奔放さを抑制している。曲線的なアラベスクとハーフトーンの組み合わせは，ロココ絵画と日本趣味の両方に結びつき，東西二重の様式を合わせた印象をもたらしている。ジャポニスムの特徴はまず，国立ゴブラン製作所審議委員としてこの注文にかかわっていたメンバーのなかに参事院評議員オリヴィエ・サンセール（Olivier Sainsère, 1852-1923）とクロード・ロジェ＝マルクス（Claude Roger-Marx, 1859-1913）がいたことにおそらく起因する。ルドンはこのふたりと既知であったので，彼らの趣味に配慮した可能性がある。花の淡々としてやや枯れた描写と穏やかな中間色は，サンセールが 1904 年にルドンに注文した屏風（W2523）を思わせる。画面周縁部における奥行きのない小花の表現が着物の小紋のような散らし模様であることにもジャポニスムとロココ趣味の融合が見出されるだろう。他方，ルドンはジェフロワの前衛趣味も多少考慮した。ジェフロワは 1904 年のサロン・ドートンヌで，ゼラニウムが描かれたルドンの 2 点の油彩画を「傑作だ」« merveilles »，「緑と赤の調和が非の打ち所のない厳密さと，うっとりするような詩情を備えている」« l'harmonie des verts et des rouges est d'une rigueur savante et d'une poésie délicieuse » と称えていた[11]。またジェフロワは 1908 年にルドンのアトリエを訪問し，《赤い屏風》（W2524）と《イズー・ファイエの肖像》（W95）を激賞した[12]。アンドリース・ボンゲルのために描かれた《赤い屏風》は，激烈な「赤」を画面全体に撒いた作品である。不定形な赤い色面は，三枚の縦長画面の縁を超えて激しく溢れ出しており，画面左下部の鱗雲のような反復的筆触や右上部に大きく展開する勢いのあるストロークは，1900 年代の装飾的作品におけるルドンの「色彩」の表現主義的性格を典型的に示している。《イズー・ファイエの肖像》に描かれた横顔の少女の目の前には，鮮明なピンク，青，緑，紫の大ぶりな花々が奔放に咲き乱れているが，抽象的な形態は自然からかけ離れ，色は非現実的である。しかし，1908 年にルドンはボンゲルに次のように打ち明けた。「ゴブランはたしかに生まれ変わっていますが，できれば波風をたてたくないのです[13]。」この手紙を送った後，ルドンはフォーヴの画家が参加する展覧会への出品を見送った。このような意識のもとでは，ルドンが激烈な色彩を控えたのも無理はない。それにしても，ルドンを萎縮させたゴブランの伝統とはいったいどのようなものだったのだろうか。

染色工ゴブラン家から宰相コルベールが工場を買い上げ，1662 年に王立家具製作所が設立されて以降，ゴブラン織りは国王の庇護のもと重要建造物の装飾や諸国への贈答品として発展してきた。フランドルから多くの綴織工を招いて規模を拡大したゴブラン織りは当初から絵画を手本としていたが，とくに 19 世紀に絵画が大量に模倣されたため，織物の独自性が失われたという認識が広がり，革新的な批評家たちは改革を訴えた[14]。1870 年代は，絵画模倣の呪縛からゴブランがようやく解放されたことに対する評価があらわれた時期だが，斜陽を嘆く批評も多く書かれていた。アンリ・アヴァールは，「織物師の芸は，油彩画の色調を従属的に真似ようと努め，闇雲に巨匠の絵画を複製するために使われるべきでないことが理解された」と書いたが，ゴンクールは「織物は失われた芸術だ。それは色あせて暗い絵画の拙い模造にすぎない」と書いている[15]。こうして世紀転換期になってもタピスリーが「絵画」の複製芸術でありつづけたことは，ルドンに少なからぬ影響を及ぼしたと考えられる[16]。

とはいえ，絵画複製のために要求された絵画理論と技術が，ゴブラン織りに精度の高い色彩表現技術をもたらしたことも事実である[17]。絵画の模倣には，絵具に匹敵する色が欠かせなかった。17 世紀の色糸は，モクセイソウ，茜，藍，コチニールなどの素材でつくられたわずかな染料で染められていたが，18 世紀には自然染料の混合技術が進み 36000 色もの色数の再現が可能になった。これによって，C. A. コアペル，フランソワ・ブーシェらが提供した下絵をもとにつくられたロココ様式の装飾性豊かな織物はゴブランの栄華を象徴した。フランス革命を経て，1824 年から 1889 年までゴブラン製作所の染

色監督官兼所長の任にあった化学者ウージェーヌ・シュヴルール（Eugène Chevreul, 1786-1889）により，染色技法は飛躍的に改良された。空気や光に対する耐久性が強化され，色のコントラストや調和についての科学的理論が導入されたのである。シュヴルールは著書『色彩の同時対照および組合せの法則について』（1839）において，色彩の効果は顔料そのものよりも隣接する色の関係によりもたらされることを主張している[18]。シュヴルールによると，色の調和は「対比色の調和」と「類似色の調和」に二分される。「対比色の調和」とは，同一の色相，隣接する色相，補色の色相のいずれかにおいて，それぞれの色相で明暗や強弱が対照的なトーンを近づけることにより生まれる。他方「類似色の調和」は，同一の色相，隣接する色相において，それぞれの色相で明暗や濃淡が近いトーンを近づけるか，複数の色を主調色となる一つの色相で支配することにより得られる。

ルドンの下絵は，織物への変換に際して色相を狭められ，青みがかったベージュに支配された。この類似色の調和は，やや暗さを伴うロココ風色彩の様相を与えているが，同時に，緩和された前衛性とジャポニスムをほのかに漂わせている。国家新収蔵注文作品展を訪れた批評家ガブリエル・ムレイは「政府の趣味を反映している」と述べ，ルドンの下絵をもとに作られた衝立にゴブランの伝統と新監督ジェフロワへの敬意の折衷を読み取った[19]。

ルドンの下絵には，歴史画を手本とするゴブランの美学，ジェフロワの前衛美学，ゴブランの審査に直接かかわった政治家や批評家の日本趣味，政府注文の傾向など，多種多様な要素への配慮が重なっている。織物はこれを過去の伝統的な様式を遵守した絵画風に整え，そこにシュヴルールの色彩理論と織物の新技術を加えたものである。

(2) 輪郭線

色に続いて，線の表現について検討しよう。ルドンは若き日よりレオナルド・ダ・ヴィンチやレンブラントを手本に内面を描き出す素描術や明暗法を研究しており，「素描」には創造の秘密にかかわる重要な役割があると考えていた。1864 年に入門し翌年退学した官展派の巨匠ジャン＝レオン・ジェロームの私塾では，「震える外観を輪郭線のなかに閉じ込めよ」という指導に反発した[20]。ルドンにとって「素描」は単なる下がきや定まった輪郭線ではなく，制作を進める過程で次第に変容する流動的な芸術の一形態であった。つまり，作品の意味を決定せず，見る者に示唆を与え，画家自身の想像を喚起し創造を発展させるものでなければならなかった。

ルドンは衝立の下絵を描き終えた時点で，次はさらに写実を超えた作画を行うことを構想していた。1910 年にエミール・ベルナールを伴って国立ゴブラン製作所を見学したあと，友人シャルル・ワルトネーに宛て次のように書いている。「今のゴブラン織りは写実に偏しているので，独創的で想像力をそなえたペルシアやフランドルの織物を参考にしたい。」「特別な方法で描きたい。」ルドンは具体的にどのようなものを考えていたのだろうか。手がかりのひとつはこの書簡のなかの，「輪郭線を強調しつつ，なるべく柔らかく描きたい」「全体に調和を与えるのに苦労しています。背もたれと腰掛けがひとつの流れとして見えてきません。分析しすぎてもよくないでしょう」という記述である[21]。このときルドンはアンドロメダを主題とする大型タピスリーも準備しており，ジェフロワが心待ちにしていたアンドロメダの下絵をほぼ完成させたにもかかわらずゴブラン製作所には渡さなかった。グロリア・グルームによると，実現されなかった下絵は《アンドロメダ》（W757，1912 年頃，油彩，アーカンサス・アーツ・センター）［図 10］か《アンドロメダを救出するペガサス》（W1279，1910-13 年，油彩，個人蔵）のいずれかである可能性が高い。これは妥当な推測である[22]。その画面縁に沿って描かれた花々の描写は，ゴブランの下絵と似た特徴をもっているからである。タピスリーの大作が実現しなかった理由は複数考えられるが，ここでは，最終的にルドンが，花だけを描いた衝立と椅子の下絵を提出したことがどのような意味をもつのか考えてみたい。

図 10

すでに述べた通り，伝統装飾機関ゴブラン製作所は歴史画を中心とする絵画観に支配されてきた。19 世紀後半に公共的な装飾の役目を果たしたゴブラン織りは，ジョゼフ・ブラン，ジャン＝ポール・ローランス，アルベール・メニャン，アレックス＝ジョゼフ・マゼロル，ギュスターヴ・モローらの下絵にもとづく寓意像や神話的裸

婦像に代表される。20 世紀初頭，ルドンと同時期にタピスリーの下絵を提出した画家たちも，クロード・モネの《睡蓮》などわずかな例を除けば，寓意画，歴史画，物語画を描いた。大型タピスリーだけではない。衝立や椅子の小画面の図柄に関しても「花に囲まれた人物像」が慣例となっていた。したがって，ジュール・シェレの下絵にもとづく衝立，屏風，椅子の家具セットには，すべてに女性の寓意像が描かれた。女性でない擬人像としては，ロベール・ボンフィスの下絵にもとづく応接セット《戦争のサロン》（1925 年完成，GMT 24721, GMT 24722/1 à 4）がある。背面に，大砲，歩兵，水平，騎兵，航空兵が大きく描かれている。いずれにしても，花や動物など自然の風物のみを描いた衝立や椅子は，ルドンを除くとフェリックス・ブラックモンなどわずかな例に限られる。その意味で，ルドンが熟慮の末に神話画ではなく「花」の絵を提出したことは，ゴブランの装飾を過去追慕的な精神性から解放する企てとして意義があった。

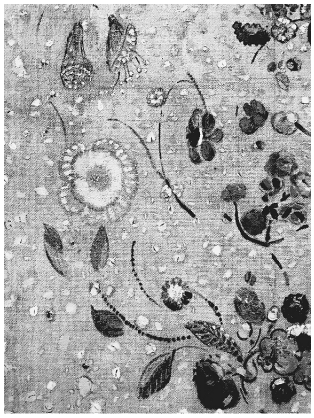

図 11

「線」は主題の側面のみならず，造形を純粋に成り立たせる要素としても貢献している。衝立の下絵をパステルで描いたルドンが，肘掛け椅子の下絵を油彩で描いたことに注目したい［図 11］。ルドンが絵具で描いた線は，もののかたちを縁取る輪郭線というよりも，独立した造形要素として成立し，立体的な筆触を特徴としている。モチーフを平面に配する際，ルドンは細部ではなく全体のバランスを眺め，「全体に調和を与えるのに苦労した」と述べた[23]。構図の中心が明快で，茎を外側へしならせる花々を束状にまとめた衝立と比べると，肘掛け椅子には中心がなく，茎のない花々は互いにある程度間隔を置いて平面状に並べられている。ルドンは座面と背面に同一構図の図案を反転させ一部を加工し，同じモチーフを繰り返すことで連続性を生んでいる。

躍動するような輪郭線と斑点で形成された花模様を広く展開させたルドンの図案は，ウジェーヌ・グラッセのポスター，ウィリアム・モリスの壁紙，アルフォンス・ミュシャのパネルなど，アール・ヌーヴォーやアーツ・アンド・クラフツ運動のなかで生み出された植物を主題とする装飾画と比較される。1900 年 4 月 15 日にパリで始まった万国博覧会ではサミュエル・ビングのアール・ヌーヴォー館が大成功を収め，植物をモチーフとする室内装飾の新様式が注目を集めていた。ルドンが 1900 年代に個人蒐集家たちの邸宅に描いた壁画の様式は，近代都市の市民生活を彩った装飾形態から影響を受けているが，ルドンは 1908 年の覚書に「自分の技法を確立した画家には関心がない」と書いており，一定の技法に決定せず，つねに新しい技法を探求しつづけた[24]。デトランプ，油彩，グアッシュなど複数の画材を混用した《オリヴィエ・サンセールの屏風》やパステルで大画面を仕上げた《グラン・ブーケ》のように保存に適さない方法も果敢に実践し，「手にした画材と画家を引きつける画材を分析する以外は，あまり分析しすぎず」，自らの感性に忠実に，素材の特性を尊重した[25]。1908 年頃に下塗りのないカンヴァスに絵具を直接塗布する方法で描かれた，一連の織物にかかわる作品群は，晩年の装飾的作品群のなかでもとくに前衛的かつ独創的な方法で素材を用いた実験的試みとして評価できるだろう[26]。しかし，ルドンが織物下絵への取り組みを通じて深めた物質的側面への関心は，ジェフロワ以外の批評家からは理解を得られなかった。他方ゴブラン製作所が，タブロー画への依存による衰退を教訓に，新しい造形技法として注目したのはリトグラフであった。リトグラフ・ポスターの巨匠ジュール・シェレ（Jules Chéret, 1836-1932）とルドンは，20 世紀初頭のゴブラン改革を代表する一対の画家として扱われながら，ゴブランからの支払額には，シェレの方がルドンよりも高い評価を受けていたことが表れている[27]。

ルドンが「黒」の石版画を見捨て「花」のパステル画制作に取り組んでいた 1900 年頃，パリの街では多色刷

図 12

り石版画によるポスターが観光と消費産業を活発化させていた。万博で公的な役割を担ったことで，石版画の地位を向上させたジュール・シェレは，批評家たちから美学的な承認を獲得した。シェレはゴブランの肘掛け椅子と衝立の下絵に，仰角で捉えた若い娘をむせかえるようなパステルの色彩で描きだしている。細部のデッサンにこだわらず，翻すドレスも反射する光も渾然一体にフォルムを捉え，人物の生命そのものを空気ごと提示するような着色を特徴としている。シェレの下絵にもとづくタピスリーには「四季」を表す4人の「薔薇」「麦」「葡萄の枝」「柊」の擬人像が，屏風には「無言劇」「喜劇」「音楽」「舞踏」を意味する擬人像が描かれている［図12］[28]。「向日葵」「林檎」「菊」「葡萄の実」を象徴する女性が花に囲まれている椅子のセットもある[29]。他方，ルドンは伝統的な擬人像と手を切り，ルドン自身が1880年代に描いていた擬人的植物とも異なる，「花」を中心に据えた新しい装飾画面を構想した。ルドンは細筆で引いた輪郭線と点描で軽快さを生み，ともすればバラバラになってしまう花々を緩い花綱のように線で連続させつつ筆触を強調することで，絵画の，あるいは非現実の花の，ありえない物質性を視覚化した[30]。

ルドンの「花」は，形態と線と色による自律的な造形という観点から，アルベール・オーリエが主張した，総合的で理念的な表現としての装飾芸術と関連づけられる[31]。「花」は自然から離れて抽象的な形態をとり，絶対的であると同時に主観的で本質的な存在である理念の純粋な形として表現されている。世紀末にルドンは，色彩や線を現実の模倣から解放し，想像上のものを表象する役割を強化した革新者とみなされていた。現実には存在しない線と平面的な色面構成からなる装飾的絵画を求めたナビ派の画家たちにとって，ルドンは指導的存在となっていた。モーリス・ドニは次のように述べ，彼らの革命の起源にルドンを配した[32]。「ルドンは，われわれがその後目撃することになるすべての美的革新と革命，あらゆる趣味の革命の起源に位置している[33]。」

2. 花はどこから来たのか

(1) 二重の外観

本章では，ルドンの下絵に描かれた花の二重の外観に注目し，独特の表現方法と影響源を，宗教と科学の二重性という観点から検討する。

ギュスターヴ・ジェフロワは，ルドンが描いたゴブランの下絵について次のように書いた。「ルドンはアラベスクを描き，巻きつき，呼応し，空中で突然に開花して，蝶のようにひらひらと舞う，生命を宿した花を作り上げた[34]。」ルドンの下絵にもとづく衝立を見ると，薔薇のようにも蓮のようにも見える紅白の花，蝶の羽のような花弁をもつスイートピー，眼のような形の赤いアネモネ（あるいは芥子）など，生き物のような様相をもつダブルイメージの花が目を引くが，ルドンのゴブラン織下絵の花は自然にどの程度もとづいているのだろうか。衝立下絵には約14種類の花が，肘掛け椅子の下絵には［座面］に約10種類，［背面］に約13種類，［肘掛部分］に約7種類，あわせて約30種類の花が描かれているが，このなかに実在の花として特定可能なものは半分もない[35]。ほとんどは実在の花を加工した花である。しかし，花を描いた自作について述べた1912年の言葉は，これらの花がある程度自然にもとづくことを示唆している。「表象の岸辺と記憶の岸辺，ふたつの岸辺に咲く花々[36]」。

ドムシー男爵城の壁画（1900-01年）とフォンフロワド修道院の壁画（1910年）を含む，この時期の大型装飾作品には，ルドンが1860年代に写生した樹木が描かれていることが指摘されている[37]。ルドンはそれぞれをいつどこで写生したかを明記していないが，自然の花の写生が，ゴブランの下絵を含む晩年の装飾作品に利用された可能性はある[38]。1909年に亡くなった義姉からビエーヴルの土地を相続したあとは，庭に咲く花を直接写生する機会も増えたのではないだろうか。

衝立の画面には，スイートピー，アネモネ，パンジー，睡蓮などの園芸品種と，アブラナ，芥子，カラスノエンドウ，ナズナ，ゴウダンソウ，ミモザなどの野の花が組み合わされている。肘掛け椅子には，自然の再現を逸脱した花々が大半を占めている。「背面」に芥子（右側のピンク），蓮またはアネモネ，コーレアなどの野の花が描かれているが，いずれも彩色はあまりにも非現実的である。

ジャポニスムの花に関しては，美術品から影響を受けた可能性もある。1878年，1889年，1900年のパリ万博には，蓮を伴う仏教美術の作品が展示されていた。しかし，ルドンがどの作品を見たかはわからない。またパリの自然史博物館（Muséum d'histoire naturelle）付属植物園では，日本で採集された植物や標本を見ることができた。横須賀造船所フランス技師団の主任医師だったサヴァティエ（Paul Amédée Ludovic Savatier, 1830-91）が採集し，パリで分類学者フランシェー（Adrien René Franchet, 1834-1900）が分類した約千八百種の植物や，宣教師フォーリー（Urbain Faurie, 1847-1915）が日本で採集した腊葉標本もあったが，ルドンがこれらの標本を参照した可能性は低い。

むしろ考慮されるべきなのは，ルドンがリヨン織物美術館でビザンチンとペルシャの古い絹布に目を奪われたエピソード（1910年）や，アムステルダム国立美術館で，レンブラントの《織物商組合の見本調査員たち》

（1662 年）は《夜警》（1642 年）を超える傑作だと述べたエピソード（1878 年，1913 年）が示すように，ルドンがオリエントの織物に並並ならぬ関心をもっていたことであろう[39]。ルドンは《織物商組合》の人物描写に惹かれたのではなく，この絵に描かれたインドの古い絨毯の描写の中に「年月を経て色づき，紫がかり，香辛料の香りを漂わせ，魅力的な花の咲く茂みと，アラベスク状に交錯し様式化された名もない生き物が住み着き，変化に富む光を放つ古いオランダとオリエント」を見出したことを友人アリ・ルブロンが証言している[40]。

19 世紀以降，フランス各地の美術館や展覧会で古代コプトやペルシャの織物が紹介され，オーギュスト・ロダンやポール・ゴーガンも魅了されていた。ルドンのパトロン，ギュスターヴ・ファイエはペルシャ織物の愛好家としても知られた人物だった。自ら下絵を描き，パリに構えた工房で職人に織らせたファイエの織物には，19 世紀初頭にカシミールのショールが広めたカルメット（ペイズリー）を思わせる東西融合の花の抽象モチーフが浮遊している[41]。日常生活ではおそらく，東西の綴れ織り，更紗などインドの綿布，それを模したフランス産の模様染がファイエ家を取り巻いていた[42]。ルドン作《トルコ風織物》（W2520）の中央のモチーフは，トルコの伝統モチーフ「雄羊の角」から着想を得た可能性があることも指摘しておこう[43]。ゴブランの下絵は，この作品や《装飾画》（W2519），《祈りの絨毯》（W2522）など同時期（1908-09 年頃）に描かれた他の作品群とは異なり，一目でわかる東洋のモチーフを描いたものではないが，そこには，魅力的な花の咲く茂みがあらわれている。肘掛け椅子の縁に沿ってアラベスク状に交錯する様式化された花々は，植物とも昆虫とも区別しがたい奇妙な生物のようにうごめいている。

以上のように，源泉の特定は困難であるが，ルドンが花を加工した方法は明快な特徴をもっている。画家は以下の 3 つの方法を併用している。第一に，「蓮」，「アネモネ」，「芥子」など，後ほど論じる二重の外観にかかわる花に対する偏愛がある。第二に，実在の花と空想の花を同一画面に並べている。第三に，別々の花をひとつに融合させている。ルドンはこの三つの方法を作品のなかで併用しているが，とくに第三の方法（花が二重の外観をもつ）は，観者の視覚と認識をゆさぶり，作品が提示する世界観を拡張する。衝立の花束左右に置かれた紅白の花は薔薇なのか，それとも睡蓮なのか。これは，二種類の花を融合した「半ば現実で，半ば想像の花」である。1999 年にモビリエ・ナショナルはこれを薔薇とみなし，「薔薇」« Roses » というタイトルでカタログに収録したが，花弁の形は睡蓮の特徴ももっている[44]。またその下方には睡蓮の花托が垂れ下がっており，上方には茎を長く伸ばした薄紫の蓮が一輪描かれている。このしかけによって，観者は同時に睡蓮や蓮を連想するよう誘導されている。日本，インド，ペルシアなどに分布する睡蓮あるいは蓮は，西洋人にとって東洋をイメージさせる花である。他方，薔薇はキリスト教とかかわる花であり，白いものは純潔を，赤いものは殉教を象徴する。また薔薇は，ナポレオンの元皇妃ジョゼフィーヌが熱心に収集したためフランスでさかんに栽培され，装飾モチーフとしてもっとも愛好される花になっていた[45]。したがって，この二重の花はジャポニスムの花，あるいは東西融合の花と解釈されうる。ルドンと同時期にゴブラン織りタピスリー下絵の注文を受けたモネも「睡蓮」を提出した。モネは 1889 年のパリ万博後に数種類の睡蓮の種苗を入手し，自宅で栽培した花を写生した。1900 年以降に撮影された記録動画を見るかぎり，モネはジヴェルニーの池のほとりにイーゼルを立て，2，3 秒ごとに対象を確認しながらカンヴァスに絵筆を走らせた[46]。しかし，この頃よりモネの目は白内障に冒され，視力が著しく低下していったことは周知の事実である。太鼓橋をかけた日本式池での写生を出発点として，モネも想像の日本，幻想の楽園を描いたのであった。

（2）聖なるものと自然の融合

1878 年，1889 年，1900 年のパリ万博には仏教美術の作品が多数展示されていた。ルドンがどの作品を見たかは分からないが，1904 年以降ルドンの造形は仏教色を帯びていく。友人たちがルドンに改宗を勧めたこの時期から，ルドンがカトリック信仰の代わりを満たすものとして仏教に傾倒したことをフレッド・リーマンは指摘している[47]。ロベール・クステが教会記録を調査し明らかにしたように，ルドンは素朴で敬虔なカトリック信仰に囲まれて成長した[48]。しかしクラヴォーの手引きで 1882 年にギュスターヴ・フローベールの小説『聖アントワーヌの誘惑』（1874 年刊）を読んだことをきっかけに，ヒンドゥー教に関する書籍や「ラーマヤナ」など多種多様な書物を手に入れ，やがてクラヴォーが「半ば宗教的に賞賛する」17 世紀オランダの哲学者スピノザの汎神論に共感するようになった[49]。のちに著者から贈られたエドゥアール・シュレの『奥義を極めた偉人たち』（1889 年）の影響は否定しがたいのだが，ポール・ケーラスの『ブッダの福音』（1895 年）やサダキチ・ハルトマンの『ブッダが見た 12 の風景』（1897 年）をふくむ蔵書すべてを読んだわけではないようだ[50]。ただルドンの造形には，仏陀と，蓮または睡蓮のモチーフがはっきりと現れるようになった。例を挙げると，1906 年頃に描かれたパステル画《仏陀》（W492，クレラー＝ミュラー美術館蔵）は，木炭画《茨冠のキリスト》（W496，個人蔵）と同構図で描かれている。ルドンは，1892 年頃に描かれたこの木炭画の構図にもとづき，1890 年代末に

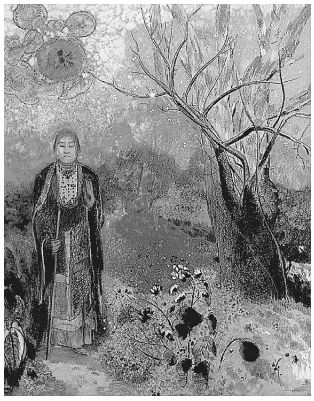

図 13

キリスト像《サクレ・クール（御心）》（W493，パステル，オルセー美術館蔵）を描き，1906 年にこれに蓮を加筆した作品を《仏陀》と改題した（W492）。

《仏陀》（1905-06 年，パステル，オルセー美術館蔵）［図 13］には，ルドンが異種配合させた人工の自然が表現されている。ボルドーでの写生をもとにしたと思われる樹木の横には，1878 年パリ万博に展示された日本の《赤衣の地蔵菩薩》（MG577，制作年不詳，ギメ美術館蔵）を加工した仏像が佇み，その足元には季節も原産地もさまざまな草木が緑青を帯びて神秘的な植物相をなしている[51]。目を閉じた仏の表情は穏やかであるものの，枝の周りには，クラヴォーの影響を受けた微細な生命体あるいは光の粒が胞子のように散乱しており，仏の頭上には，顕微鏡で見られる（クラヴォーの写生画に描かれた）細胞図のようなモチーフが浮遊している。こうした異種配合のモチーフには，生命の起源と進化に対する社会的関心の高まりのなかで，とりわけクラヴォーの影響を受けて読んだチャールズ・ダーウィンの進化論に東西の宗教を混ぜ合わせた，神秘的な宗教観も表れている。また，反り返った幹の膨らみにほとばしる生命感や，枝を伸ばす樹木の力強い形態は，クワガタなどの昆虫の姿を思わせる。植物の一部が動物に変容するこうした表現には，ルドンがボルドー時代 1865 年に銅版画の手ほどきを受けた画家ロドルフ・ブレスダン（Rodolphe Bresdin, 1822-1885）からの影響と，17 歳のときに出会った植物学者アルマン・クラヴォー（Armand Clavaud, 1828-1890）をはじめとするさまざまな影響を受けてルドンが形成した特異な宗教観と自然崇拝のイメージがあらわれている[52]。ルドンによると，クラヴォーが研究していた無限に小さな生命体は，「動物と植物の中間的生命，花もしくは存在。この神秘的な要素は，1 日に数時間だけ太陽の光のもとでのみ動物となる」[53]。動物と植物の中間，花もしくは存在というクラヴォーの研究対象からルドンが受けた影響のひとつは，ルドン作品にたびたび登場する胞子のような生命体である（『夢のなかで』1879 年，『起源』1883 年）。これは，クラヴォーが発見したフランス南西部ジロンド地方の微小な沼地植物から想を得たものである。石版画集『聖アントワーヌの誘惑』（第 1 集 1888 年，第 2 集 1889 年，第 3 集 1896 年）のなかで苦闘を続けるアントニウスは仏陀に出会い（第 3 集の第 12 葉），胎児のような生命体や（第 13 集），人間と動植物の異種混交する存在の撹乱を目にし，最後にこのモチーフを目撃する。周囲に繊毛を備えた小さな粒状の塊が動くのを見て，アントニウスは生命の起源をついに発見した激しい歓びに満たされた。ルドンは，フローベールの物語を独自に翻案したこの版画作品において，動物と植物，東西の宗教や思想の融合を図ろうとしている。

ルドン自身がスピノザの著作を読んだのか，クラヴォーが話すのを耳にしただけなのかわからないが，ルドンの芸術にゆき渡る宗教的な感性と自然形態に対する注意深い観察，それらをひとつのイメージのなかに両立させる方法は，自然崇拝というスピノザの思想と，科学者クラヴォーの微細極まる観察の影響を受けたものである。伝統的な信仰と，物質的で実態をもつ世界の合理的解明との両方に関心をもっていたルドンは，ふたつの世界を統合し，キリスト教を理性的な方法で信奉する手段として，神と自然を同一視するスピノザの哲学に惹かれたのであろう[54]。

ゴブランの衝立と肘掛け椅子の下絵では，ルドンが画面上の異種交配によって生じさせた人工的な植物の花と葉が二重の特徴を備えている。自然を加工し 2 種類の花を融合させた蓮／睡蓮＝薔薇のモチーフを通して，ルドンは東西の植物を融合させた想像の植物相を描いた。また，植物と動物を異種配合させた奇妙な生物のような形態をもつ花々は，生命の起源や科学と宗教の融合という思想と自然崇拝的な世界観をひそかに漂わせている。

さらに，花の二重の外観はわれわれに，網膜が捉えたイメージに対するわれわれ自身の認識への疑いを喚起する。網膜が捉えた視覚認識にまつわる科学的理論と絵画様式をみごとにむすびつけたジョルジュ・スーラ（Georges Seurat, 1859-1891）はこの頃すでに他界していたが，画壇において「抽象」へ向かう傾向が顕在化するなかで，ルドンは二重の外観の表現を通じて視覚にまつわる問題を深めていたと言えるだろう[55]。

(3) 視覚と想像

そこで，最後に，衝立の下絵で「眼」のような効果を示している 2 つの赤いアネモネ（あるいは芥子）に注目し，類似する形態が視覚にもたらす効果をルドンが意図的に利用した可能性を探ってみよう。

ルドンは 1880 年頃から，身体部位の中でもとりわけ「眼」に執着を示してきた。「眼球」を気球や頭部等の球体モチーフと結び付けた《眼は奇妙な気球のように無限に向かう》（『エドガー・ポーに』I，1882 年），《ヴィジョ

ン》（『夢の中で』VIII，1879 年）などの作品には，ダーウィンの進化論，顕微鏡や望遠鏡によるミクロとマクロの視覚の拡大，宇宙や海底探査による知覚世界の拡大など，科学の発達への関心と知識への欲求を読み取ることができる[56]。他方，《おそらく花の中に最初の視覚が試みられた》（『起源』II，1883）などに描かれた眼＝植物モチーフでは，睫毛や虹彩と花弁や萼の形の類似を利用している。このように植物を擬人化したイメージは，J. J. グランヴィル（J. J. Grandville, 1803-1847）の没後出版された『花の幻想』（1847 年初版）などと一見似ているが，シェレがゴブランのために描いた花の擬人像も含めて多くの画家は「花＝女性」という固定観念に支配されているのに対して，ルドンは性差を示さず，「花」というモチーフを伝統的意味や社会通念など固定された精神性から解放している。ルドン自身も，1900 年代に制作した女性や子供の像と同一画面に「花」をたびたび描いたが，彼は男性像や聖なる人物像も同様に花で囲んだ。この点においても，ルドンが描いた「花」の抽象的かつ普遍的なイメージには，両義的で不確定なものを志向する彼の芸術観があらわれている。

「眼」は本来，人間にとってもっとも身近で具体的なモチーフであるが，ルドンはこれを人間や動物から切り離して，花に与えて描くことで，観る者の想像力や状況に応じて，それを人間，動物，昆虫，怪物などさまざまな存在として出現させている。しかしそれは観者の主観が偶然捉えたイメージにすぎず，作品の意味を決定するものではない。

1890 年にフランスを離れタヒチに向かったポール・ゴーガンは，星のように見える眼球が描かれたルドンの絵を持っていった[57]。ゴーガンは翌年，ファン・ゴッホを哀悼する三点の向日葵を描き，そのひとつにルドンの「眼」を描いた[58]。この眼＝花は，ゴーガンを見ているルドンの像なのだろうか。あるいは，この眼＝花は，野蛮に成熟したゴーガンの芸術を表しているのだろうか。なぜならゴーガンは旅立つ直前に，「あなた［ルドン］が愛してくださる私の芸術は，まだ一本の萌芽に過ぎません。その芽が原始的で野蛮なものになるまで，私はタヒチで自分のために育てたいのです[59]」と書いていたからである。またこの眼は，われわれの視覚が偶然に捉えたイメージにすぎず，ただそこにあるかもしれないまぼろしなのかもしれない。

ゴーガンによれば，「［ルドンが描く植物の］本質は人間的なものであり，私たちとともに生きているものである」。ルドンが描く怪物は想像上の存在だが，木の幹にようやく見わけられる人間の顔のようなものは，人間なのか，ただ漠然と似ているだけなのか，じつは定かでないのだとゴーガンは書いている[60]。

定かでないと承知して眺めたとしても，衝立の下絵において，こちらを見ているような眼を携えた赤いアネモネ（または芥子）は，画面に動的な生命力を与えている。これを眺めるわれわれは，同時に見られているという意識をもつ。視覚が捉えるイメージの二重性と曖昧さを喚起するモチーフとして，ルドンは昆虫の擬態も取り入れている。《蝶》（W1322，1910 年頃，油彩，ニューヨーク近代美術館）には，飛翔する蝶の羽のように花弁を広げた白い花が描かれている。そして，この花に接近する蝶の羽は花弁のように広がっており，羽の上には擬態の眼模様が認められる。

こうしたイメージを，ルドンは進化論，昆虫学，植物学など多様な影響を受けて着想した可能性がある。蝶の擬態を最初に発見したイギリスの昆虫学者ベイツ（Henry Walter Bates, 1825-1892）は，アマゾン川流域で行なった調査で，有毒な蝶と無毒な蝶の外見上の類似性に注目し，無毒な蝶が鳥に捕食されることを避けるために有毒な蝶の外見に自分の外見を似せる擬態現象を発見した[61]。チャールズ・ダーウィンは，自然選択説を補強する発見としてベイツの蝶の擬態に関する論文を挙げている[62]。クラヴォーの影響を受けダーウィンを信奉していたルドンがこの現象に関心をもった可能性はある。ルドンは，ジュール・ミシュレ，アンリ・ファーブル，エミール・ブランシャールなど昆虫学にかかわる書物を読んだはずだが，どの程度読み込んでいたかは詳らかでない[63]。しかしフィンセント・ファン・ゴッホも作品に取り入れた昆虫の擬態（とくに「眼」模様）は彼らの作品に，装飾的効果と，不安や狂気など多義的な意味をもたらしている[64]。

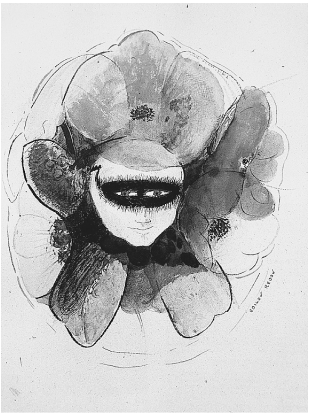

図 14

ただルドンは，生物が身を守るこの術をそのまま写すのではなく，まったく別の状況に置きなおしている。彼は，虫を捕食する鳥や動物ではなく，絵を見るわれわれの眼を騙す芸術上の術としてこれをさまざまな文脈に応用しているのである。例を挙げよう。1883 年のルドンの木炭画《告げ口心臓》（W1090）では，木板の木目が眼のような効果を呈し，エドガー・ポーの同題の作品の

主人公である語り手が同居する老人の目に怯え，殺しを企てる精神の昂りを表していた。版画集『悪の華』（1890年）章末の挿絵（M206）は，傾けた顔のように見える花の絵である。花芯のように見える部分には黒い眼窩が描かれている。

1900年以降になると，ルドンはより自然に即したダブルイメージを描くようになり，曖昧さはより強化されていく。たとえば《二つのアネモネのある花束》（W1538，1912年頃，油彩）は，釉薬の偶発的な広がりが人間の鼻の形に見える花瓶を描いた作品である。この花瓶に生けられた二本のアネモネの花芯は眼のように並んでいるため，観者はこの静物画に困惑した人間の顔を見出すだろう。それは観者の心理に困惑や不安をもたらすのだが，不確かなイメージであり，偶然に見出されるにすぎない。制作年不詳の《仮面のアネモネ》（W1188，水彩，個人蔵）［図14］は，花弁の形状や色模様に由来する自然のイメージから人間の視覚が受け取る偶発的なイメージを利用した作品だが，われわれはこのような作品を観て，偶発的な自然の模倣によって諸芸術が生まれたとする，芸術の起源に関する考え方を想起するとともに，そうしたイメージを能動的に読み取る観察者の行為そのものが，芸術の生成に深くかかわっていることを確認する[65]。本稿第2章の（1）で指摘したように，ルドンにはスミレ，蓮，アネモネ，芥子など，偶然のイメージに適した花に対する偏愛がある。ゴブランの衝立下絵の，静謐な画面に投入された「眼」のように見えるアネモネ／芥子には，また蓮のようにも薔薇のようにも見える人工の花には，生命力と動的な印象をもたらす効果がある。これは，伝統や公的美術に配慮されたゴブラン織り下絵の平穏な画面を不安定な状態に置き，不穏さや様子をもたらす要素ともなっている。

結論

晩年のルドン芸術における主要な主題である「花」はどのように描かれたのか。本稿では，「花」が描かれた作品のひとつであるゴブラン織りの下絵について，着想や表現の方法を具体的に検討し，その造形の意義を考察した。

現実のなかに突如として出現する非現実としてのルドンの「花」は，ただ空想にまかせて自由に描かれたものではない。その表現には，これにかかわる多種多様な要因が混ざり合っており，伝統と革新，自然と想像，科学と宗教という3つの二重性があらわれている。第1章で考察したように，その色彩と輪郭は平穏さのなかに躍動性と不穏さを秘めている。ひとつの様式に収まらない複雑な様相はルドンが晩年に意識を向けた複数の要因とかかわっている。ルドンはまず，絵画に依拠してきたゴブラン織りの伝統に配慮しつつ，前世紀的絵画とジャポニスムを融合させ，「花」という伝統的な主題を用いながら，画材の使い方を工夫することによって抽象性の高い造形を試みた。しかしルドンが行なった折衷表現，とりわけ多色による複雑な色彩調和は芳しい評価を得られず，織物への変換の際には，ルドンの下絵の即興的筆致が単純化され，明度と彩度を落とした色調に整えられた。

第2章では，花の図像の源泉を検討し，ルドンが影響をうけた多様な問題を検討した。画家は，自然にもとづく花と想像の花とを混ぜて描くことで，自然と想像を融合させている。ここには，世紀末における科学の進歩と生命にかかわる関心の高まりのなかでルドンが抱いた神秘的な宗教観，東西の融合，宗教と科学をむすびつける自然崇拝という思想を読み取ることができる。

ルドンは，彼のあらゆる創造活動のなかでもっとも制約の多い制作となったこの仕事を通じて，自らの前衛性に対する評価を冷静に受け止め，複雑な外観のなかに独自の造形的創意と多様な領域から示唆を得た着想を発揮した。ルドンの下絵をもとに作られた可動型画面（衝立と椅子）は，公共建築を装飾する壁画の代替として歴史画の複製を繰り返してきたゴブラン織りに一石を投じたが，ルドン芸術の観点から見ても，ゴブラン織りの下絵は，従属すべき織物から独立した作品として自立し，新しい世界観を示している。人工の植物相のなかで躍動する花々は，穏やかな秩序に満たされたゴブランの花園を揺さぶっている。二重の外観をもつ花々，動物や昆虫のような花，眼のようなかたちをした花の表象は，観者の視覚と認識を刺激し，生命力と動的な印象をもたらす。

国立ゴブラン製作所からの注文に応じてオディロン・ルドンが描いた下絵［すべてモビリエ・ナショナル蔵］

《衝立の下絵》カンヴァスにパステル，色鉛筆，1908年，0.98m x 0.79m，GOB 412/1-W 2529

《衝立の下絵》カンヴァスに水彩，色鉛筆，グアッシュ，1908年，0.98m x 0.79m，GOB 412/2-W 2529A（GOB 412/1-W 2529の素描）

《肘掛け椅子の下絵　背もたれ》カンヴァスに油彩，1911年，0.81m x 0.65m，GOB 426/1，W 2531

《肘掛け椅子の下絵　座面》カンヴァスに油彩，1911年，0.81m x 0.65m，GOB 426/2，W2532

《肘掛け椅子の下絵　座面》カンヴァスに油彩，1911年，0.91m x 0.72m，GOB 426/3，W2534

《肘掛け椅子の下絵　背面》カンヴァスに油彩，1911年，0.91m x 0.72m，GOB 426/4，W2533

《肘掛け椅子の下絵　肘掛け》カンヴァスに油彩，1911年，0.46m x 0.68m，GOB 426/5 et 6，W2534 A，B

図版リスト

図 1　オディロン・ルドン《織物下絵》1908 年，カンヴァスにパステル，色鉛筆，モビリエ・ナショナル蔵
図 2　オディロン・ルドンの下絵にもとづく衝立，1908-09 年，ウールと絹，モビリエ・ナショナル蔵
図 3　オディロン・ルドンの下絵にもとづく衝立（部分）1908-09 年，ウールと絹，モビリエ・ナショナル蔵
図 4　オディロン・ルドン《織物下絵［背面］》1910 年，カンヴァスに油彩，モビリエ・ナショナル蔵
図 5　オディロン・ルドン《織物下絵［座面］》1910 年，カンヴァスに油彩，モビリエ・ナショナル蔵
図 6　オディロン・ルドン《織物下絵［背面］》1910 年，カンヴァスに油彩，モビリエ・ナショナル蔵
図 7　オディロン・ルドン《織物下絵［座面］》1910 年，カンヴァスに油彩，モビリエ・ナショナル蔵
図 8　オディロン・ルドン《織物下絵［肘掛部分］》1910 年，カンヴァスに油彩，モビリエ・ナショナル蔵
図 9　オディロン・ルドンの下絵にもとづく肘掛椅子，1911-13 年，ウールと絹，モビリエ・ナショナル蔵
図 10　オディロン・ルドン《アンドロメダ》1912 年頃，カンヴァスに油彩，アーカンサス・アーツ・センター蔵
図 11　オディロン・ルドン《織物下絵［座面］（部分）》1910 年，カンヴァスに油彩，モビリエ・ナショナル蔵
図 12　ジュール・シェレの下絵にもとづくタピスリー《四季―薔薇―》1908-09 年，カンヴァスにパステル，モビリエ・ナショナル蔵
図 13　オディロン・ルドン《仏陀》1905-06 年，カンヴァスにパステル，オルセー美術館蔵
図 14　オディロン・ルドン《仮面のアネモネ》制作年不詳，紙に水彩，個人蔵

注

1．Colette, « Fleurs et fruits », *Comœdia*, 19 décembre 1942, p. 3.
2．Exp. *Odilon Redon, Prince du rêve, 1840-1916*, Galerie nationale du Grand Palais; Musée Fabre, Mantpellier, 2011; Exp. *La nature silencieuse: Paysages d'Odilon Redon*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux; Quimper, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 2016; Colloque "Odilon Redon, hier et aujourd'hui", Bordeaux, 2016. シンポジウムではフォンフロワド修道院装飾に関するドキュメンタリー映画も上映された。*Le Jour, la Nuit, le Silence. Gustave Fayet, Odilon Redon et les rêveries de paradis…* écrit par Thierry Bourcy et François-Henri Soulié, réalisé par Frédérique Cantù（production Les Films du Bouloi, 2016, 38 minutes）.
3．安井裕雄「ドムシー男爵旧蔵のルドン作品」『実践女子大学美學美術史學』33 巻，2019 年，23-53 頁。ガンボーニの講演録は，三菱一号館美術館研究紀要に採録される予定。
4．Gloria Groom, « The Late Work », cat. Exp., *Odilon Redon Prince of Dreams 1840-1916*, Chicago, Art Institute of Chicago, Amsterdam, Van Gogh Museum, Londres, Royal Academy of Arts; Chicago, Art Institute of Chicago et New York, H. N. Abrams, 1994, pp. 324-328; Nathalie Adamson, « "Circles of Beliefs": Patronage, Taste, and Shared Creativity in Odilon Redon's Decorative Painting », *Studies in the Decorative Arts*, printemps-été 1996, vol. 3, nº 2, pp. 121-123; Jean Vittet, « Odilon Redon et la manufacture des Gobelins », *L'Estampille L'Objet d'art*, nº 432, février 2008, p. 56; 山上紀子「政府注文と画家―オディロン・ルドンによるゴブラン織下絵制作について―」『美術史』第 55 号，2003 年，291-304 頁。公的承認をめぐるルドンの闘争については，A. N., F[21] 4336; Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Édition de Minuit, 1989, pp. 253-262.
5．« un panneau de M. Odilon Redon, "Fleurs", pour lequel décidé un prix d'environ huit cent francs »（A. N., F[21] 4854, F[21] 4262）.
6．Gloria Groom, *op. cit.*, pp. 419-427.
7．Maximilien Gauthier, « L'État actuel de la Manufacture des Gobelins », *L'Art et les artistes*, nº 40, oct., 1923, pp. 25-33（p. 30）.
8．Raymond Lachat, *Mobilier national, manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie*, Paris, Mobilier national, manufacture nationale des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, 1993.
9．Eugène Véron, *L'Esthétique*, Paris, C. Reinwald et Cie, 1878. 天野知香『装飾／芸術―19-20 世紀のフランスにおける「芸術」の位相―』ブリュッケ，2001 年，72 頁。
10. Gustave Geffroy, « L'art modern des Gobelins », *Les Arts*, nº 155, octobre 1916, p. 18.
11. Gustave Geffroy, « Salon d'automne », *L'Humanité*, 20 oct. 1904, pp. 1-2.
12. ルドンからファイエ夫人宛書簡（1908 年 4 月 4 日，*Lettre d'Odilon Redon, 1878-1916, publiées par sa famille avec une preface de marius-Ary Leblond*, Paris; Bruxelles, G. Van Œst et Cie, 1923［以下 LF］, p. 81）および，ルドンからボンゲル宛書簡（1908 年 4 月 10 日，*Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes…*, éd. Suzy Lévy, Paris, Corti, 1987［以下 LI］, p. 156）。
13. ルドンからボンゲル宛書簡（1911 年 9 月 16 日，*LI*, p. 212）。
14. Jean Cassou, Max Damain, Renée Moutard-Uldry, *La Tapisserie française et les peintres cartonniers*, Paris, Tel, 1957,（19 世紀の織物の斜陽については pp. 10-14）.
15. Henry Havard, *Le Temps*, 18 mai 1873; *Journal de Goncourt*, tome V. 1872-1877, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 138. ゴンクールの日記は 1874 年 9 月 14 日付。
16.「何度でも言おう，タピスリーは 60 年ものあいだ絵画でしかなかった。」Léon Deshairs, « Les tapisserie de Jaulmes », *Art et décoration*, tome XXXLII, janv.-juin 1920, p. 17.
17. Pascal-François Bertrand, *La Peinture tissée. Théorie de l'art et tapisserie des Gobelins sous Louis XIV, Rennes,* Presse Universitaire de Rennes, 2015.
18. Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, 1839（réed., Paris, Léonce Laget, 1969）.
19. Gabriel Mourey, « L'État-mécène. Petit Dialogue entre N'importe-Qui et Quelqu'un à l'Exposition des Acquisitions et Commandes de l'Etat livrés en 1909 », *L'Opinion*, nº 49, 4 déc. 1909, p. 19.
20. ジェロームの指導については Odilon Redon, *À soi-même*,［以下 ASM］, p. 21. 素描が宿す精神性や素材から受ける着想についてはボンゲル宛ての文章で説明している。*ASM*, pp. 10-29（« Confidence d'artiste »）; pp. 123-139（« pour une conférence faite en Hollande à l'occasion d'une exposition de ses œuvres（janvier 1913）»）.
21. ルドンからシャルル・ワルトネーへの手紙（1910 年 4 月 12 日，

LF, p. 91）
22. Gloria Groom, *op. cit.*, pp. 339-340.
23. ルドンからシャルル・ワルトネーへの手紙（註 21）
24. *ASM*, p. 110.
25. ガブリエル・フリゾー宛書簡（1909 年 7 月 27 日，*ASM*, p. 112）
26. 山上紀子「記憶としての織物―オディロン・ルドンによる織物下絵連作」『美学美術史研究論集』，第 24 号，名古屋大学，2010 年，113-130 頁; 山上紀子「芸術作品の物質性―時に委ねられるオディロン・ルドンの作品―」日仏美術学会第 132 回例会口頭発表，京都大学，2014 年 12 月。
27. シェレへの支払い額 5000 フラン対して，ルドンへの支払い額は 800 フラン。批評家ヴォークセルは「陽気で装飾的なシェレのパネルと魅力的なルドンの衝立を素晴らしいと思ったとしても，この正しい選択に政務次官はなんらか関わりがない」と述べた。Louis Vauxcelles, « “L’État, c’est moi”, dit Dujardin-Beaumetz, donc l’État a mauvais goût, *Le Gil Blas*, 29 nov. 1909.
28. GMT 25535.
29. GMT 25538/3, 4, 8 et 9; GMT 25537/1 et 2.
30. « Procès verbal du Séance du mardi 2 mars 1909 », Archives du Mobilier National.
31. Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, nº 15, mars 1891, pp. 155-165.
32. モーリス・ドニ《セザンヌ礼賛》1900 年，油彩，オルセー美術館蔵。
33. Maurice Denis, « Hommage à Odilon Redon », *La Vie*, nº 41, 30 novembre 1912, pp. 129-136 (p.129).
34. Gustave Geffroy, « ’art moderne des Gobelins », *Les Arts*, nº 155, oct. 1916, p. 18.
35. 植物同定作業でご協力いただいた大阪市立自然史博物館学芸員の横川昌史氏に感謝の意を表します。
36. *ASM*, p. 120.
37. Fred Leeman, « Redon et le décor », *Odilon Redon. Prince du Rêve 1840-1916*, Paris, Grand Palais, 2011, p. 56. ルドンは自然にもとづく写生を「作者のためのエチュード」と呼んで自分の制作のために保管した。
38. W. 1358-W. 1365（Alec Wildenstein, *Odilon Redon: catalogue raisonné*, vol.III, Paris, Wildenstein Institute: Bibliothèque des Arts, 1996），*Musée du Louvre. La Donation Arï et Suzanne Redon*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, pp. 148-153 など。
39. ルドンからシャルル・ワルトネー宛書簡，1910 年 4 月 12 日（*Lettres d’Odilon Redon*, éd. cit., p. 91）; Odilon Redon, *ASM*, p. 79; Ary Leblond, “J’ai vu Odilon Redon face à face avec Rembrandt”, *Arts*, nº 590, 24 octobre 1956, p. 14.
40. Ary Leblond, *op. cit.*
41. René-Louis Doyon, *D’autres couleurs ou les tapis de Gustave Fayet*, Paris, L’art décoratif moderne, 1924.
42. 修道院内部の生活空間（当時）を撮影した写真がある。Alec Wildenstein, *Odilon Redon: catalogue raisonné*, vol. IV, Paris, Wildenstein Institute: Bibliothèque des Arts, 1998, pp. 224-225.
43. Jorn Train, *Oriental rug symbols: their origins and meanings from the Middle East to China*, Londres, Philip Wilson, 1997. p. 51.
44. *La Manufacture des Gobelins dans la première moitité du XXe siècle. De Gustave Geffroy à Guillaume Janneau. 1908-1944,* Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie, 1999, P. 105
45. マルメゾンへの出入りを許されたピエール・ジョゼフ・ルドゥーテが出版した『バラ図鑑』には世界各地から集められた野生種から人工交配種まで 169 種類もの薔薇が描かれている。Pierre-Joseph Redouté et Claude-Antoine Thory, *Roses, décrites et classées selon leur ordre naturel par Claude-Antoine Thory*. Paris: Dufart, 1828-1830; *L’Impératrice Joséphine et les sciences naturelles*, Rueil-Malmaison, Musée national des Château de Malmaison et de Bois-Préau, Paris, RMN, 1997.
46. https://www.youtube.com/watch?v=w8JpFbprjHE（2019 年 8 月 18 日最終閲覧）
47. Fred Leeman, cat. Exp., *Odilon Redon Prince of Dreams 1840-1916*, Chicago, Art Institute of Chicago, Amsterdam, Van Gogh Museum, Londres, Royal Academy of Arts; Chicago, Art Institute of Chicago et New York, H. N. Abrams, 1994.
48. Robert Coustet, « Odilon Redon miraculé », *Revue de l’art*, 1993, nº 100, pp. 84-85.
49. *ASM*, p. 20; Nancy Davenport, « Odilon Redon, Armand Clavaud, and Benedict Spinoza: Nature as God », *Religion and the ARTS*, Boston, Brill Academic Publishers, 2006, pp. 1-38. ルドンが著者エドゥーアル・シュレから直接贈られた『奥義を極めて偉人たち』（1889 年刊）では古今東西の偉人や宗教者が同列に扱われている。シュレによると科学と宗教は対立せず，諸宗教を開いた先見者たちは全生物の相関性と生命進化の必然性を予知していた。セリュジエやランソンもこの書を愛読した。
50. Roseline Bacou, « La bibliothèque d’Odilon Redon », *Festchrift to Eric Fischer*, Copenhagen, 1990, p. 36.
51.《赤衣の地蔵菩薩》については，松島健『地蔵菩薩像』（日本の美術 Nº 239）至文堂，1986 年; Bernard Frank, *Le pantheon bouddhique au Japon. Collection d’Émile Guimet*, Paris, Collège de France, 2017, p. 150.
52. ロドルフ・ブレスダン《死の喜劇》（1854 年，石版画，BnF）
53. *ASM*, p. 18.
54. ルドン作《仏陀》（1904 年，テンペラ，アムステルダム，ファン・ゴッホ美術館）を購入したアンドリース・ボンゲルもクラヴォーの汎神論的思想に関心を寄せていた。
55. Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books, 2002（ダリオ・ガンボーニ『潜在的イメージ』藤原貞朗訳，三元社，2009 年）. ルドン作品に明瞭なかたちであらわれる可視イメージは，同じ作品のなかに潜在する不可視なイメージが源泉となって生成する。二重のイメージは，ルドン芸術をはじめ近現代美術にとどまらず，古今東西の美術の生成に本質的にかかわる。*Voir double. Pièges et révélations du visible*, sous la direction de Michel Weemans, Dario Gamboni et Jean-Hubert Martin, Paris, Hazan, 2016.
56. 1878 年の木炭画（ニューヨーク近代美術館蔵）をもとにした石版画集『エドガー・ポーに』I（岐阜県美術館蔵）。ボードレールが訳した「ハンス・プファールの冒険」，普仏戦争やパリ万博で利用された気球，ダーウィン進化論など複数の着想源が考えられる。
57. ゴーガンからルドン宛書簡（1890 年 9 月，*Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren… à Odilon Redon, présentées par Arï Redon*, Paris, Librairie José Corti, 1960, pp. 193-194.）「あなたについては，あなたがやった仕事の大部分は頭のなかに入っていますし，私は星をひとつもっています。タヒチの私の小屋でそれを眺めながら，お約束しますが，私は死ではなく，逆に永遠の生，生のなかの死ではなく，死のなかの生を想うでしょう。」
58. ポール・ゴーガン《肘掛け椅子のひまわり》1901 年，エルミタージュ美術館蔵
59. *Ibid.*
60. Paul Gauguin, *Oviri, Écrits d’un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Edition Gallimard, 1974, p. 60. ポール・ゴーギャン『オヴィリ－野蛮人の記録－』関谷公二訳，58-59 頁。

61. Bates, H. W. *Contributions to an insect fauna of the Amazon valley*, Trans. Linn. Soc. Lond., 1862, pp. 495-566.
62. Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, New York, D. Appleton and Company, 1889, (1ère éd. 1871), p. 28.
63. Jules Michelet, *L'Insecte* [*1857*], *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, t. XVIII, 1992; Jean-Henri Fabre, *Souvenirs entomologiques*, vol. 1 à 10, Paris, Librairie Ch. Delagrave, de 1879 à 1907; Émile Blanchard, *Histoire des insectes*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1845.
64.《巨大な孔雀蛾》(1889 年，油彩，ファン・ゴッホ美術館蔵）はサン・レミの精神病院に入院中に描かれた。「描くために殺してしまわなければならなかった。それ程蛾は美しかったので惜しかった。」(ファン・ゴッホ第 592 信，1889 年 5 月 25 日)『ゴッホの手紙（下）テオドル宛』硲伊之助訳，岩波文庫，1970 年。
65. Gamboni, *op. cit.* 陶芸家マリー・ボトキン作の花瓶の釉薬の戯れに触発され，頭部など潜在的イメージを描きこんだ可能性が指摘されている。

Where do These Flowers Come from? Flora in the Models of Odilon Redon for the Tapestry of Gobelins

Noriko YAMAJO

Tapestry designs created by Odilon Redon (1840-1916) for the Gobelins Manufactory (Manufacture nationale des Gobelins) have been regarded as a symbol of the social recognition he gained in his later years. In this article, we examine some of the artistic features of his work that are rarely discussed.

Redon's "flower," which has been conceived as an unreality that suddenly appears in reality, is not something that was freely drawn from his imagination. It has three dualities: tradition and innovation, nature and imagination, science and religion. While considering the tradition of Gobelins, Redon tried to create a high level of abstraction by fusing Rococo painting and Japonism, using "flower," which is a traditional decorative motif, and devising an imaginative use of the art materials. However, Redon's eclectic expression, especially the complex color harmony arising from the use of multiple colors, was not well received.

Redon created a complex appearance by combining modest avant-garde features with his own creative ingenuity and ideas inspired by various fields. The flower that fuses nature and imagination demonstrates the mysterious view of religion, the fusion of east and west, and the pantheism (worship of nature) that he held in the midst of the rise of social interest in science at the end of the 19th century.

The dynamic flowers in his artificial flora sway in the Gobelins garden, filling it with gentle order. Flowers with a double appearance, animal- or insect-like flowers, and flowers that look like eyes stimulate the viewer's vision and perception, bringing vitality and dynamic impressions.

Keywords：Odilon Redon, France, Gobelins, decoration, flower

本稿は，JSPS 科研費 K19K00196 の助成を受けたものである。