

| | |
|------------------|---|
| Title | ピエール・ボナール：自然への回帰 |
| Sub Title | Pierre Bonnard : Retour à la nature |
| Author | 安倍, 富子(Abe, Tomiko) |
| Publisher | 慶應義塾大学藝文学会 |
| Publication year | 1967 |
| Jtitle | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.24, (1967. 12) ,p.94- 110 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00240001-0094 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ピエール・ボナール

—— 自然への回帰 ——

安 倍 富 子

「南はとても魅惑的です。私がこちらに着いたとき、それはアラビアン・ナイトからぬけ出してきたもののようにみえました。海、黄色い壁、そして全てが光と色に満ちて反映し合っています。私は今、小石が、小さな壁が、オリヴの樹が、そしてかしの木がどんなものであるのか発見しつづつあります……でも、私はまもなくあの緑の野とそこに遊ぶ牛たちがなつかしくなるだろうと思います。」

一九一〇年

地中海より

ピエール・ボナール

母へ

(1)

ボナールは自然をよくみた。まさに全身が二つの眼と化したように実によくみた。彼はまた、或る一つの場所に長く留ることをしない。自転車旅行に、自動車旅行、とにかく彼は旅行を愛した。パリ、ノルマンディ、カンヌ、サントロペそしてル・キャンネと、ボナールは一生動いてまわっている。自然を眺めてそのスケッチをする必要にかられるのではない。それはまるで信心深い男が日曜日

になるとかかさずミサに行くようなものに見える。その日になると彼は自転車を取り出して出かけずにはいられないだけである。それは努力などということにはほど遠いし、半分無意識の中に習慣化して、そして、何よりも先ずそれは彼の本来的なよろこびなのである。だから、ボナールの目は一種先天的に自然とそこに生きる人間達に結びつけられていた。彼の目は鋭かった。何処にいても恐らく無意識に自分の周囲を注目した。といつて、彼は対象を客観的に観察しているというのではなかった。ボナールは絵具だのイーゼルだのを旅行に持ち歩かない。彼は目でみさえすればよいのである。スケッチをしてもそれはマッチの燃えさし等と一緒にポケットにまゝめ込まれていることもまれではない。彼はみたものをそのまま風景としてきっちり額縁におさめることをしない。それがカンヴァスにあらわれるときはいつもきままつてボナール独得の同じ形をとるのである。即ち、庭園の中の家族の憩いの時、化粧室の女、室内や戸口からみえる木立、花といったカジュアルな主題であり、ボナールが手紙の中でなつかしがった「緑の野」である。ボナールにあつては、彼のみた大きな自然は「緑の野」においてのみ始めて姿をとるのである。

何故こうなのだろうか。ボナールの裸婦はさまざまポーズをとる。だが常に透明になるまで光を媒介しながら、自分以外のものにはいたつて無関心である。室内も奇妙に平和で、かたわらの動物の眼も人間の眼も等しく外部の世界に対して無表情である。アトリエの小窓から見下された庭園はまた常に静かで外の出来事の騒音は入り込む余地がない。ボナールはなぜこの庭を愛し、なぜここにくり返しくり返し立ち戻り、そして何をそこで表わしたかったのであろうか。

ジャン・カスーは、ボナールの絵の本質は根本的には「悩みを知らない幸福なもの」だといふ⁽²⁾。これは単純なようにて重大な問題を含む発言である。ボナールは自分の一番よく知っているもの、自分の一番親しんだものを描いた。それも、そうすることに對して何の心の苦渋も感ぜずにである。彼の作品にあつてはすべては柔らかく心地よいのである。もしこういふと、この言はこれだけでかなりの説得力をもっている。われわれはすぐに、あの女の横顔にあつた透明な光、織物のように溶けあつた壁紙や床や家具の色、穏やかな風の通りぬけて行く花や果実が一緒になつた食卓の雰囲気を感じ出す。そしていふ。「そうだ、これが幸福なものでなくて何であらう。」と。レイモン・コニアはいふ。「ボナールは決して家の中で人々がはたらいたり、訪問客の相手をしているような場所を描かなか

った。それは外の世界に開かれたもので、ブライヴェートな生活には属していないからだ。彼はレジャーというものがその存在の重大な部分を占めている世界に属しているのだ⁽³⁾。これはなるほど事実である。ボナールはある一つの世界に属していた。微かに揺れるカーテン、趣味のよい壁飾、長く親しんだアラベスク模様のカーペット、そのあらゆるものの上に、庭に張り出した窓から風が自然の香と豊かだが決して強烈ではない光の流れを運んでくる。それは住み心地はよいが、一つの外界の日々の動きからは閉ざされた住居—ブルジョワの住居である。ボナールは自分がこの住居の住人であることを意識的に考えたことはおそらくなかったのかもしれない。

彼は一八六七年、中産階級の家庭に生れた。ルイ・ル・グラン・リセを経て、大学で法律を学び、その後絵の方が好きになって画家になった。一八九〇年代のことである。ちょうどその時、世は *fin de siècle* の新しい芸術意識の意気盛んになった頃である。ボナールも「ナビ」派に参加した。だが彼自身、何か既成の価値感—例えば写実主義、客観主義といったもの—に対する反抗の徒という気負いは毛頭もっていない。あの彼の静かな室内に小窓からちよつとばかり新鮮な風が吹き込んできて、今まであった調度を少し古めかしくしたのである。だから、ボナールも自分の周囲の友人達と共にごく当然のなりゆきとしてその新しい風にのつたのである。決して一人だけでその住みなれた室内からぬけ出ようとしたナビ（予言者）だったのではない。彼はどんなに独創的で、皮肉で、熱情的である時ですら、自分に与えられた状況に不信とか反抗の念とかを抱くこと—少くともそれを頭に示すことがなかった。彼の属する階級には暗黙の明日の生活への信頼と安心感があつたのだ。ドリヴァルのいうように、ボナールはこの安心感の最後の生きた証人であるのかもしれない⁽⁴⁾。彼の一生は画家としてこれほど非ドラマチックなものがあるかと思われるほどのものである。彼の生活で極立っている要素は二つ—病的にまで自分の健康に神経質な妻 *Marthe* への愛と、絶えず居をかえて移り住んでいるということくらいである。それもその二つともがまた「情熱」というより、「自分の一部になってしまった本性のようなもの」によって動かされているのである。この小心で控え目な、目立つこととまったく二つの眼鏡ごしにじっと凝視する癖のある眼と不器用に大きな手ぐらしかない男のイメージと、あの平和で波風の立たない色彩のよろこびともいうべき画面とが重なる。すると精神的苦悶も現状に対する批判もない「幸福な芸術」という言葉がすべてを解決してしまう気持がするのである。ボナールは幸福なブルジョア社会のアンティミス

トなのだ。それで良いのではないか、というわけである。

これがカスーの言葉の意味するすべてのことなのであろうか。ここで納得してしまう前にもう一度考えてみよう。人間は普通或る画家が、何を、なぜ、そしていかに描いたかということに関心をもつ。ここでもわれわれは、ボナールはどういうものを、どういふわけで、そしてどうやって描いたかを問おう。彼の生活範囲の狭さ、彼のすべてに調和のある解決を求めずにはいられない精神的態度との二つがすでに大方の解答を与えているかのようである。だが最後のいかにして描いたかという点に関してわれわれはもう少し観察の目を向ける必要がある。何故なら、ボナールの色彩の一見したところ平穩な心地よさが、往々にしてわれわれの執念深い観察好きの眼を麻痺させてしまいがちだからである。

ボナールの絵には苦さが無い、批判がない、辛辣さが無い、と人は認める。ドガやロートレックが持たずにはいられなかったあの辛辣さといら、ちである。ジエームス、エリオットは「彼の後期の作品には以前よりもっとブルジョア生活への共感がみられる。しかしそれは決して無批判の共感ではない。」⁽⁵⁾と語っている。だがこの「無批判の共感ではない」という言葉は一体何を意味するのだろうか。そしてこういう感じを観者に抱かせるものがあるならそれは何なのだろう。ボナールの作品は批判の要素を感じさせないと同時に、一種手放しの対象との結合をも感じさせない何かがあるのだろうか。彼の画面にわれわれが見るものは、落着きなのか、歎びなのか、華やかさなのか。

一九三二年、ボナールは「昼食」を描いた。彼が何度もくり返して描いた花や食卓や婦人や何やら分らぬ色々のものが渾然一体になった室内である。一九三五年にはル・キャンネの「庭」を描いた。これも彼が終始そこに戻って来ずにはいられなかったあの緑の庭である。この二つの絵に注目してみよう。或る時は微細に、或る時はなめらかに揺れ動く光線が色彩に生命を与え、一斉に目覚めた色彩が周囲を一つの流れへと溶かし込んでいく。そこでは、印象派がわれわれに教えてくれたあのすべてを柔らかく包みこむ光が観るものをやさしく迎えてくれるかのようである。それに何よりもまずなじみ深いテーマがわれわれを安心させる。だが、更に長くその絵の前にいるとわれわれは或る「疲れ」をおぼえるのを感じる。それはばらばらに分離された感のある色彩の群を注意深く視覚にたよって寄

せ集めては現実の事物に帰属させる作業、つまり色彩の乱舞の中からそこに何が描かれているかを頭の中で組み立て直す作業のためではない。問題は一つには色彩そのものの中にある。ポナールの色彩は強靱なのである。穏やかそうでいて、その実一つの色から他の色へ観者の目を簡単に移行させない「ひっかかる色彩」である。硬いというのでもなく冷たいというのでもない。エリオットのいうように、ポナールにおいては、安易さと優美さが時として「慎しみのなさ」に結びつけられ、「無心」さが「感能」に、「常識」が「実験的大胆さ」へと何の予告もなく結び合わされているのである。⁽⁶⁾

われわれは気持のよい第一印象からそこに厳然と存在するこちらの存在などは気にかけないといった色彩の自己主張に気づいて狼狽する。ポナールの色は強いコントラストで生かされるというより、段階的な階調の優美さで意味をもつことの方が多いことはその作品をみれば明らかである。ポナール自身も「烈しい色彩はいたずらに眩惑感をあたえるものだから、それを使う場合は同じ強さの調子の色合の間にしだいに吸収されるようにしなければならぬ」と語っている。⁽⁷⁾ それにもかかわらず、その奥に潜む人を寄せつけないような強さの性質は何なのだろうか。それは、みるものをも含めた自分以外のもの全体に対する「無心」或いは「無関心」としか呼べないあるものなのだ。ゴッホ、ルノアール、ルドンの色彩はどうであろうか。それは、はなやかで、燃えるように、狂熱的で、陰湿である。だがいずれにしてもそこに人間が食いこんでいけるような手がかりをあたえてくれる。こちらの心の中にも否応なしに押し入ってくるかわりに、こちらと一緒に人間的強さや弱さを共有することを許し、うながすものである。これに対して、ポナールの色彩はなるほどわれわれが画面の中に入ることを拒むものではない。ただ、最初からそれを積極的に期待はしていない。そんな事は超越しているというより本来的にそういうことから自由なのである。それは人間の感動を予定するものでなく、それ自体とその周囲との連結、調和において既に完結しているものである。だから、人はそれを顔縁の外から眺めて、性急に目を離れたものでは、本当に何が語られているのか聞くことは出来ない。色彩は光線に溶ける以前にその表わす「もの」自体なのである。

ポナールの色彩のこの特徴を発見したものは更に、ポナールの対象に近づく態度そのものの一種の超脱感に目を開かれる。ポナールの裸婦をみよう。彼女はいつも無心に光の中に立ち、何げなく化粧をし、あるいはゆったりと浴槽に身を横たえている。彼女は一人の

生きた人間である。だが、彼女は人間である前に、その室内に偶然存在しているにすぎない他の諸々の細々としたものの一つである。カーベットの赤を溶かした微動する光は何の異なる気分もみせず裸婦の上を通りすぎ、更にそのままカーテンの動きに合流している。彼女自身もこちらにむかって微笑みかけようとはしない。彼女はわれわれを意識していないのだから。「庭での朝食」、「ヴェルノンのテラス」をみよう。何でもない朝食の時、何でもない憩いの時である。そして、またしてもそこに写し出された人物達は毎日そうしている普通の動作の一瞬をとらえられて画面に現われているにすぎない。われわれは思わぬところに女が、犬が、花が存在するのにぶつかって驚くことが少くない。一つのものは注意深い凝視によってまた違ったものとして浮上ってくるのである。彼等は自分を囲むまわりの状況にも、また自分が絵画としての画布の中におさめられていることにも無関心、否、無意識であるといった方がよいかもしれない。彼らは余りにも身近なものでありながら、そうかといって、観るものはその気易さをもって簡単に画面に入りこんでいくことは出来ない。そこには detachment の性質が厳然と存在するのである。それは投げやりな態度を意味するものではない。その色彩も、形体も、構図も、他の何ものでもない自分自身をあるがままの状態で主張している。奇妙な表現だが、それはわれわれに何も求めず、何も与えないかわりに、かえって自己の存在を強く主張する。印象派の光が分け与えてくれた外気のようなよるこびは、ここでは画面の外側に立っているわれわれに無条件でさしだされないのである。すべてはこの無心の強さともいべきものによって甘さを逃れ、どっしりと重みをもったものと化されている。不注意な一べつは許さない強さである。従って、もしポナールの或る一つの作品に對面して、軽く次の作品に移ろうとする者があるとすれば、その試みはかなりの努力を要するものとなる。画面自体が意識的に観る者を引きとめようとするのではない。ただ、観者の方がそうせざるをえないのである。別の言い方をすれば、作品自体の自覚の有無にかかわらずポナールのカンヴァスは長く、じつくりと對面することによって始めてその本質を明らかにするものなのである。ちょうど、ドリヴァルがナビ派の絵画と音楽との共通点について述べたあの言葉を興味深くも思い出させるものがここにもある。すなわち、ポナールの作品も観る者に長い注意力の集中を要求し、そのテーマがはっきりするにつれて感動がますます深まるといのである。⁽⁸⁾それはわれわれに具体的な手がかりは何もあたえないのにその印象は深く充実しているのである。

さて、ボナールの作品の中核へとつき進んだものは、画面に描かれた「自然」が決してそこに静的に固定された「特定」のものではないことを発見する。われわれは既にそこに描かれたものが無限に流れ行く時の偶然の一断面を表わすものであることをみた。従って、確かにボナールの絵も或る意味では写真のスナップ・ショットを思わせる。ただ、問題なのはそのスナップが自然を前にして定められた一地点から撮られたものではないという点である。強いていうならば、観る者の予期に反したさまざまな角度からとった別々の写真を組み合わせたような効果とでも表わせようか。つまり、一つのしっかりとした堅固な地盤の上の一つ一つ下から上へと積み上げられた画面ではないのである。C・ベルはこんなことをいつている。

「ボナールは、下から積み上げる型ではなく、上から置くような型のデザインをした数少いヨーロッパ画家の一人である。ボナールの絵は一般的にいつて樹木のように生えていない。それはすいれんのように浮んでいるのである……：ボナールの絵のデザインは、あたかも乾いた草の上のみに限りなく貴重な紗を注意深く置くかのようにカンヴァスの上に配置されているようにみえる」⁽⁹⁾

深い意味をもつ言葉ではないか。ボナールのカンヴァスの中では自然は固定していない。しかもそのどんな小さな一片一片もが、基底とはなれて独自の意味を与えられて結晶している。それでは生涯かかってあんなにも鋭くボナールが注意を向けた自然は、ばらばらに解体してしまったというのだろうか。それらしく充実した形体、明確な輪郭、重量感に満ちた構築的性質といったものはすべてボナールにおいては犠牲にされ、忘れ去られてしまっているのだろうか。

巻頭にあげた母親への手紙を書いた数年後、ボナール自身も自分の作品に不安をおぼえる時期を通過している。皮肉にも彼が本質的に求めていたあの「緑の野」に戻ってからのことである。時は一九一四年頃、第一次大戦中のことであった。ボナールはサンジェルマンに居を構えていたが、甥であり生涯の友であったシャルル・トラスに次のように語っている。

「私は色のことはかり考えていた。私は知らないうちにフォルムを犠牲にしていたのだ。フォルムは実在するものである。気ままなやり方でそれから逃れることは不可能だ。だから私はデッサンを学ぶ。そしてその次にはコンポジションがくるのだ」⁽¹⁰⁾

ボナールはフォルムが、アクサンが、骨格がほしかつた。いや、急にこの時期に至って気づいたというより、これらのことは常に彼

の頭をはなれることのなかつた関心事であつたという方が當つていよう。「町」「牧歌」「楽園」といった一連の作品は何よりもまずポナールの透明な光への本来的傾向とどしりとした秩序への要求との間の葛藤の結果である。これらの作品の中には、デッサンや骨格への意志の下から、ポナールの自由な目が所々に浮ぶような色彩の花を咲かせている様子がかがわれて興味深い。

人はポナールを最後の印象派と呼ぶ。印象派達は究極的にはリアリストである。彼らにとって宇宙は光によつてなり、光によつてのみ再現される。光は色彩に濾過され、宇宙は色彩と反映と揺れ動くヴィジョンの総合体となる。そしてポナールもまた、リアリストである。彼はどちらかというと室内の薄明りを好んだとはいへ、大気の中に渾然と一つになった自然をそのまま描くことによるこびを見出した。自然がとるどんなに目立たない姿でもその一つ一つが彼に制作への靈感をあたえた。しかし、彼の目はその自然の一瞬の姿そのものに制約されることはなかつた。彼の目はその自然の再現という枠から自由になりたがつたのだ。ここに自然に基づきながら自然に隸属しないというポナール独自のパターンが生れる。筆の一つ一つがしつかりとした形体の重みをもちながら同時にポナール自身の目を濾過されていなければならない。逆にみれば、平凡な風景の中のたった一本の樹木でも、また例の室内のたった一つの花びらでも単なる光の重切のための場であつてはいけないのである。それらはいかに華麗であつても形体を内にひめることのない生命をもたないぬけがらであつてはならない。

そしてポナールの場合このフォルムを抱く本質的役割をするものは色彩である。彼は一生自然から受ける色彩の調和の感動を自己のカンヴァスの上に移すことに没頭した人物だともいえる。⁽¹¹⁾一九二五年、ル・キャンネルの小さな家に引き移つてからの作品とそれ以前の作品とを比較すると、われわれは彼が生涯を通じて追求していた色彩がどんなものであつたかを知る。骨格もアクサンもすべてを中に包含しつゝ、しかもそれ自身の価値を最大限に發揮する色彩である。それがいわゆる視覚的形態をとどめているという意味ではない。物質的形態の把握という点でなら前期の作品の方がむしろ色彩は分散していない。ただ前半期の作品は一筆で置かれた斑点の一つが現実の物体のフォルムの重みをもち切れていないということである。いわゆる危機の時が通り過ぎた時、ポナールの色彩は決して構築的に固定されたままでいるということではなかつた。それは以前にも増して豊富さと深みを身につけ、以前よりもさらに気ままに行動

することを好むものであった。微妙な階調で変化する色彩の各々が自己を主張するため、その効果はしばしば幻覚的でさえある。そこに物体の陰影をさがすことは非常に困難である。陰影の痕跡をみつつけ、それをたどろうとするものは、余りにしばしばひるむことを知らぬげの強い照り返しのような輝きに出会い、その試みを放棄せずにはいられないだろう。そしてこの影によって囲れることを知らない色彩の被覆と並列が、かえって全体に統一と骨格を与えているという事実こそポナールの奇蹟であろう。タッチの各々がオブジェの一部分でありながら、それ以上に対象とは独立した次元の美的構成に参加しているのである。形体や輪郭の探求はポナールの色彩を少しも拘束しなかったばかりか、それにより確固とした活動の土台をあたえることになった。「ポナールにとってこれが(自然の)リアリティとモビリティを保つ一つの方法だったのだ。それも単なる対象としてではなく、絵画の要素としてである。」⁽¹²⁾というユニアの言葉が真実をもつてくるのはこの点である。

われわれはポナールの色彩が、その事実が表面に出るかどうかは別として、非常に注意深く慎重に選択されていることを認めざるをえない。彼は一つ一つ偶然の結果をも含めてその効果を吟味しつつ筆をかさねていくのである。ル・キャンネのアトリエを訪れた者はポナールが全くイーゼルを使わずに大小様々のキャンヴァスを壁にとめ、その上に同時に筆を走らせている姿を発見している。庭を見下す小窓を通して彼は自然に接している。例の通りどこからどこまでを画面に定着させようという意志を彼はもっていない。第一、彼のカンヴァスは皆大きさが不定なのである。ポナールは庭から目を戻しては次々に異なったカンヴァスに色を置いていく。現実に見える風景のどの部分を写しているのか、誰も恐らくポナール自身でさえも分らない。それにそこに描かれたものは各々全くといってよい位異なったものである。われわれはここでもまた、ポナールの芸術において偶然性の占める大きさに改めて気づくのである。

しかし、ここで新たに注目されるのは彼の一区切りつつ色を置いていく技法である。充分の構図をとることなく、純白のカンヴァスに先ず数本のタッチが試みられる。それから一段落すると、今度はフィルムの一コマをみるように壁に掛けられたカンヴァスを眺める。そして自分の心にデッサンがまとまるのをじっと待つ。それから、あちらに一筆、こちらに二筆というように色を重ねる。そしてまた、突然の休憩が次ぐといった具合である。一つの色の上に他のもう一つの色が加えられる時、新しい色は古い色との調和において

はじめてその新しさを主張出来る。つまり双方とも段階的に均等の重要性をもって存在するのである。これは版画の手法を思わせる。あの実に何回も何回も色彩が重ねられ、並べられ、そしてその度ごとに時には急激に、時には緩慢に、とにかく画面は厚みと骨組みを増していく版画独得の過程を思わせるのである。ポナールは定められた時間内に作品を仕上げることはまれであった。加筆、休止、瞑想、そしてまた加筆の疲れを知らないくり返しがいつまでも続くのである。あたかも、ポナールは各プロセスごとに画面にもたらされる効果の新鮮さから得る歓びを捨て切れないように。しかもその場合、色の一片一片が決して存在価値のない無駄なものであることは許されないのである。版画において、或る一つのプロセスをぬかしては完全な緊張関係より成っている微妙なバランスは全て崩壊し、全体の価値を無に帰してしまうのと同様である。ポナールの中に恐らく彼に自覚する時も与えずに、この過程が根を下してしまつたようである。彼自身の言葉に耳をかたむけよう。「ポスターというものは四色か五色をたがいに対置するだけでいきいきしたものになるのだから、その下絵からいろいろ教えられるところがある。この意味で自分の絵の石版の複製は私のオリジナルよりも興味深く思われることがある」⁽¹³⁾。ポナールはこういつている。彼のローズ、グリーン、ターコイズ・ブルー、サファイヤ・ローズ、それにモウは何を重ねられ、何を対置されてもそれ自体の本質と新鮮さを失つてはならない。多彩な色彩の組合わせの結果から生れる幻惑的な誘惑に負けてこの危険に落ちこむことをポナールは恐れていたに違いない。

ここでわれわれは青年時代のポナールの活動を思わないわけにはいかない。挿絵画家であり、石版画家であり、装飾用スクリーンやポスターのデザイナーであつた若いポナールである。画家として成長期に達したポナールに *fin de siècle* は実に多種多様の活躍の場を提供してくれた。この多方面の創作活動という自体が、当時の芸術精神の重大な一つのポイントを表わすものであつたのだが、ポナールは他の誰よりもましてこのイーゼル・ペインティングの範疇をこえた創作に芸術的可能性を見出していたと思われる。そして彼は装飾性の追求に基づいた何でもない下絵や単に通俗的でさえある石版画の制作に従事するまさにその過程を通して、生涯の芸術的活動の方向づけを成した基礎的体験を得ていたのではないだろうか。もちろん、これはまた同時に、ポナール自身の中にこのような要素を受け入れ育てる内的ヴィジョンが本来的に準備されていたということを意味するものでもある。

一八九〇年代のヨーロッパは客観主義という一つの大きな砦がくずれかけ、次にまた何か新しい堅固なまとまりを求めて雑多な芸術精神が激しく渦巻く動揺の時期であった。もっとも一つの明確な透視的意図は構成されていないにしても、写実主義、特に印象派の外光分析的な瞬時の再現への傾倒に対する反撥は一八八〇年より動き始めていた。パリの Independents やブリュッセルの Les Vingt を中心にして、ゴッギャン、スーラ、ルドン等がそれぞれのやり方で新しいスタイルへの方向づけを達成しつつあったのである。彼らの二つの大きな理論的柱は、装飾的(反写実的)様式化による総合性と象徴主義ということであった。芸術家は外的事物の中に内的感覺の等価物を見出し、その交感関係の上に象徴的意義を創つて外的自然描写の制限を越えようとする。だから、「芸術家の思想の自由な支配ということが重要になり、その中においては感情とか印象は単純化された線、多くを物語る雄弁な輪郭、構成的色彩、緩慢な動きといったものに変化させられる」⁽¹⁴⁾のである。こうした新しい美術精神はその力強い共鳴者を多く見出した。その中に、特にゴッギャンの影響を受けたジュリアン画塾の画学生、セルジエやドニヤランソン、それにボナール等がいた。彼らはパリで一つのグループをつくった。やがて国立美術校生だったヴィヤール、ルッセル、ヴァロトン、マイヨール等がこれに加った。このグループが「ナビ」である。前にも述べたように、ボナールとナビ派の結びつきに関してはそれほど必然性がないとする考えもある⁽¹⁶⁾。確固とした信念に基づいて参加したわけではなく、どちらかという友人との結びつきから自然に仲間となったという考えである。これはある面ではたしかに真理であるが、しかし、もしそうであるためにボナールがこのナビ派の活動で結果的に得たものを悔むようなことがあるとすれば、重大な誤りを犯すことにならう。一体ナビ派なるものの組成自体がそもそも雑多な要素を含んでいるのである。彼らはただアカデミックな写実主義に対する強烈な離別の意志という点でつながっている幾つもの同心円の集合体のようなものであった。しかしその接点においての共通の感覺は強かった。彼らは「目にみえるものをただ写すだけで、何の自己の解釈ももたずに写真のようにそのまま再現するアカデミックな写実主義」⁽¹⁶⁾を身ぶるいするほど嫌悪した。ナビにとつて「芸術とは先ず第一に自己表出の手段であり、それにとつて自然は単に誘因にすぎないところのわれわれの精神の創造物なのである」⁽¹⁷⁾。各々の芸術家が自己の主観的鑄型に従つて自然を画面に定着させる時、内外の世界の調和、そしてまた、画面自体の構成と絵画というジャンルのもつ性格との調和をなしとげる方法は一つしかな

い。即ち二次元的な平面である。ある一定の秩序に従って集められた色彩によって被われた平面、絵画そのものの法則に従った装飾的平面である。そこでこそ形体と情感との間の緊密な交感関係が保たれ、一つの線、一つの色の区割はちょうど詩人の言葉のようにそれぞれの内容を荷っている。従ってここでいう装飾は何かの付随的意味をもっているのではなく、それだけでイデーのこだまであり、暗示であるのである。とにかく、装飾的平面が最高の芸術的綜合の場としてあらゆる形式に先行する価値をあたえられる時代が来ていたのである。ドニガ、オーリエガ、セルジエガ高々と彼らの理論を打ち上げた。ボナールがこの理論にどの程度唱和していたのかを彼の言動から正確に判断することは出来ない。というより、このようなことは大して重要ではないのである。何故ならば、彼の広範囲にわたる芸術作品そのものが彼の真髄がどこにあるかを十分に物語っているからである。前述したように、この世紀末の美術の傾向は「描写するより暗示する」という点にアクセントをおく。しかしその場合にも、象徴主義と結びついた主観的な方向と、その二次元的描写法といった技術的な側面の探求を極める方向の二つの流れがあるわけである。前者は絵画としての本質的畫面構成を超越してますます神秘主義的、精神主義的な幻想世界への耽溺を深めていく。そして後者はイーゼル・ペインティングの否定へ、壁面装飾に対する異常な執心へと加速度的に転っていく。この渦巻の只中であってボナールがどちらにも共鳴しつつ自分の独自の道を歩んでいる様は興味深い。ボナールはルドンを尊敬していた。「ルドンは純粹な内容と神秘的表現という二つの全く相反するものを結合した⁽¹⁸⁾」ボナールはこういう。おそらくボナールはルドンの中に彼が考えていたある可能性をみつけてこの言葉を発したのであろう。だが面白いことに彼はルドンから影響を受けなかった。ルドンの想像力、感受性は共有することは出来た。しかしルドンにあっては、自然に対する関心より内的ヴィジョンが優位を始めていた。これはボナールには本来的に踏み込めない世界である。彼にとつて自分の周囲の存在物と自分のヴィジョンとは常に均衡を保っていないなければならないはずのものなのだ。そしてボナールの関心は常にいかにこの張りつめた均衡状態をすっぱりと絵画表面に移動させるかという点にあつた。彼はさまざまな素材にとりくみ、その違った効果に非常に興味をおぼえたものと思われる。ボナールは「ナビ・ジャポナール」と呼ばれた。この場合も異国趣味とか神秘趣味の要素はボナールにとつては第一義の重要性を持っていたのではない。版画の二次元的色彩分割が彼に新鮮な画面に切りこむ手段を暗示したのである。そして特に興味

深いことは通俗的ともいえる装飾性を強調した作品をはなれた後にこそ、このアール・ヌーヴォーの精神が見事に濾過され、昇華されているという点である。否、ボナールは装飾芸術に対しても、ナビを離れてからの作品に対しても、いつも同じ目で接し、そこに求めていたものも同質のものであったといった方が適当かもしれない。ルヴュ・ブランシュの表紙、シャンペンのポスター、装飾的スクリーン、こんな一連の作品を画家の青年期のちよっとした遊びとして切りすててしまうことは出来ない。われわれは、彼がそこで自分と合ったものを次第に身につけていっているのを発見する。即ち、彼が自然に向う折の不思議な柔軟さ、自由な視点の位置、二次元的画面構成の意識等に徐々に身をゆだね、さらにそれを彼自身本来もっているものと結合させて本当に自分に適合している世界を手さぐりしていっている姿をみるのである。

ここでまた、あのボナールの「緑の庭」へ、光の満ちた空気の漂う「室内」へ、なにげなく裸婦の身じまいする「化粧室」へ再び戻ってみよう。ナビの影響による色彩の明暗の葛藤もデッサン探求の動揺期をも通りぬけた、あの「生のままの宝石」とよばれる色彩の乱舞へである。ナビのボナールから円熟したボナールへのこの差にわれわれは何を感じるであろうか。それは根本的に異質なものであろうか。われわれはボナールの色彩の独得の強靱さ、そして画面設定の一種の自由な浮動性といったものにはふれてきた。これは互に関係しあってはたらいっている要素であった。彼のカンヴァスには何一つとして対象物に完全に固定しているものはない。しかし、そうかといって対象物から離散して浮動しているのではない。ボナールの場合、カンヴァスに提示された姿の偶然性ということと同時に対象の移ろい行く瞬時の精密な描写を意味するものではないし、またその反対に現実よりの完全な離脱を予定するものでもない。この何となく現実につかずはなれずの雰囲気、これに至達するためにボナールは装飾芸術の活動を通り抜けてきたのではないだろうか。

彼の作品に親しむものは誰でも、主要な作品にくり返し現われてくる構図に気づく。それは時には小さな窓を通して俯瞰的に見下された庭や街の眺めであり、時には鏡に映された室内の前景のくり返しである。ボナール夫人のいる食堂の戸口や窓から外の庭を臨むテーマが一つの典型である。それはいつも強い光に照らされた外景が比較的鈍い採光の室内から見渡される構図である。またボナールの鏡の使用も極立った特徴である。鏡の前に立つ女の姿がその鏡に映り、その鏡に映った女の姿がまたその奥にある別の鏡に映っている

のにしばしばわれわれは接する。これらすべての構図は普通にいえば奥行きを表現するものでなくて何であらう。だがそれを予想した目は必ず裏切られるのである。われわれはそれを長くゆっくりみななければならぬ。われわれは窓から見渡す眺めを決して前景も、観者にとって同じ強さをもって迫ってくるのである。一言でいえば平面的な効果といえるものであるが、観る者が窓の外の風景の中に入ったり室内のテーブルの席にいたりすることを不可能にする平面ではない。しかもその平面は後景に目を引きこむ斜線を不明瞭にしたり、故意にいくつかの平面を分離したりすることによって得られたものというのでもない。鏡に映る裸婦や静物にしたところが意識的にその面が前景と同じ基準線まで突出されているというのでもない。いわば、われわれは画面の縁辺から画面の中に踏み入り、鏡と裸婦の間に立っているような錯覚をおぼえる。そして一度その位置に身を置いてみると、画面にあらわれたものすべてがいきいきと現実感をもってその存在を明らかにしてくる。今まで目ざわりともいえる不思議な強さをもっていたものが、その観点からみると極めて自然に全体の中の一つとして動きはじめるのである。

この現象は何も奥行きを全く異なった平面をもって縦に分割するといった構図をとらない場合にも認めうる。エリオットも指摘しているように、われわれはボナールの作品において画面の隅角ともいえる位置に突然非常に強い存在をもつ人物を見出して当惑することが多い。⁽¹⁹⁾それは、いわゆる単純な遠近法の無視ということでは片づけられないものである。等しい強さをもって描かれた静物の中から徐々にある一つの点がある存在を確固として主張してくるのである。それは画家の強調点或いは視点というものがその点に注がれているというばかりでなく、画中のすべてのものがそこから見られ、描かれていることをこそ意味するものではあるまいか。ボナールの絵の前に立ち、それを外側から眺めるものはまず、平面感と立体感の奇妙な混合に気づかずにはいられない。外気に向って開かれた窓からみえる遠くにあるはずの光景が前景の室内に一緒にいる。また、鏡に映ったものの姿が、何が前景にあり、何が後景にあるのかわれわれの眼を幻惑する。だが一度われわれの視点が画家の視点と合ったとき、すべての空間はわがものとなるのである。

われわれが画面の外側に身を置いてそれをみると、カンヴァスには平面的縮結感が前に立ち、時にはそのためのデフォルマシオン

さえもうかがわれるのである。しかし、重要なことはポナールはこれを意識しているのではなく、ただ対象の中に自分を置いて描いているだけだということである。そしてまた、ポナールは決してそれ以外には描けないということである。「ポナールは自然の中にあるのであって、外側からながめていたのではない」と、カスーがいうのはこの意味である。彼は自由に自然の中に入って、いわば画面の奥からこちらを向いているようなものである。彼の視点は自由にとぶのであるから、そこに視点の違うヴィジョンの交叉、重切、摩擦が起り、緊張関係をもたらすことになる。そこには当然、線的なデフォルマシオンや波動が出てくる。そして、この或る意味では複眼的な視覚の領分をもって画面を構成することには、どうしても彼が若い頃「裝飾的」と考えていたあの画面構成と一脈相通するところが出てくるのである。勿論、あの裝飾芸術を彼が到達した造型的アブストラクシオンの世界の上にそのまま重ねることはできない。しかし、自然に切りこみ、自由に視点を据えて自分の眼に従って対象を取捨選択し、それを画面に構成するということにはあの裝飾芸術におけると同じ視覚があるように思われる。それは彼生来の視覚であり、最初からはたらいでいたアブストラクシオンの視覚である。

ポナールの目は決して自然からはなれることのない常に注意深く対象をみている目である。そして、彼はこの目のみるままに忠実である。ポナールはその目をはなれて抽象を試みたのではない。敢えていうなら彼の目が抽象に導いたといえるのかもしれない。だから、彼は自然の「移ろいゆく瞬間の追求」という点からいえば、印象派を越えてさらに深くまで行っているといえる。与えられた表面に従って方向を定めるといふことから彼ほど遠い画家もいない。彼の図の縁線や隅角は完全に拘束力を持っていないし、故意にアレンジされた構図ではない。しかし、ポナールの場合、それは人間の目にとって一瞬時の姿であると同時に、絶えず自然が本来あるその姿と無縁であることは出来ないものである。絵画的平面に人間が一瞬間享楽するだけの自然を再現するのみでなく、彼は自分の目と実際の自然との間の葛藤に知らず知らずのうちに身をまかせているのである。

ポナールは自然をよくみた。自然の本質をみたのである。そしてそこから自由にふるまった。彼の独得の総合的様式への傾倒が自然と混り合って、その晩年には印象主義の瞬時性をもこえた真の象徴主義の輝きに達した。色彩の散乱としか呼びようもないその画面はわれわれの視覚的錯角機能を全く越えた存在である。しかし、その存在は必ず自然によって裏付けられたものである。そして、その自

然らば彼の目が隅から隅まで届く狭い範囲でなければならぬ。彼はそれを学びとてしまわねばならぬ。そしてさらに、それが画面にあらわれるとき目に映るままの写実でなく、一度彼の心の目を通して再構成されたものでなくてはならないのである。いわばそこには二人のボナールがいるのである。ボナールは感覚的経験を表現することに心を傾ける画家であると同時に、絵画平面をデザインする装飾家でもある。その感覚的経験はボナールの狭い空間に対する注意の集中によつてますます強められ、また、その装飾へのヴィジョンは空間的制限に拘束されない想像力が自由にその上を遊べる大きな表面を要求するのである。従つて、彼の作品は自然の構造と彼本来の画家としての性向が一致した時にはじめて成功するのである。ボナールの限られた対象の中にはあらゆる自然の姿の可能性がかけられているわけである。ボナールという人間が自然に直面し、自然に応えたのがその作品である。人はこれを単純とよび、彼を「緑の庭」と明るい室内の調和を追求して終つたものとするだろう。なるほど、これも一面で真理を伝えていよう。事実ボナールにはそれらのものが是非必要であつたのだから。しかし、もし彼がそこで行つていた自然との対話、實在への追求を忘れるなら彼への正当さを欠くことになるだろう。そしてまさにボナールの単純な自然への回帰と執着こそが、フォービスマやキュービズムの洗礼を受けたわれわれの目を彼に対する正当な理解から遠ざけてきたものである。ボナールの作品はたとえ平和で保守的であつたとしても、その非凡なヴィジョンはそのような価値の範疇をこえて観る者の心をとらえるのである。

註1 Vaillant, Annette, *Bonnard, with a dialogue between Jean Cassou and Raymond Cogniat*, London: Thames and Hudson, 1966, p.115.

2 *Ibid.*, p.21.

3 *Ibid.*, p.20.

4 「ボナール」福永武彦解説、みすず書房、昭和三十五年、九一頁

5 *Bonnard and His Environment*, New York: The Museum of Modern Art, 1964, p.22.

6 *Ibid.*, p.23.

7 「ボナールからアルブへ」、一六の横顔「滝口修造著、白揚社、昭和三十年、七頁

- 8 Dorival, Bernard, *Les Peintres du Vingtième Siècle*, Paris : Pierre Tisné, 1957, p.23.
- 9 *Bonnard and His Environment*, p.11.
- 10 *Bonnard*, p.117.
- 11 *Bonnard and His Environment*, p.25.
- 12 *Vaillant, Bonnard*, p.11.
- 13 瀬口義徳著「十六の藝壇」十二頁
- 14 *Art Nouveau ; Art and Design at the Turn of the Century*, Ed. by Peter Selz and Mildred Constantine, New York : The Museum of Modern Art, 1959, p.52.
- 15 *Bonnard and His Environment*, p.23.
- 16 Dorival, *Les Peintres du Vingtième Siècle*, p.15.
- 17 *Ibid.*, p.16.
- 18 *Vaillant, Bonnard*, p.64.
- 19 *Bonnard and His Environment*, p.27.
- 20 *Vaillant, Bonnard*, p.19.
- 21 Raynal, Maurice, *Modern Painting*, Geneva: Skira, 1956, p.44.