

ウィリアム・ドウグーヴ・ド・ナンクと象徴主義

——ベルギー象徴派における〈風景画〉の考察——

三 田 順

序

ウィリアム・ドウグーヴ・ド・ナンク⁽¹⁾ (William De-gouve de Nuncques, 1867-1935) はベルギー象徴派の画家として知られているが、これまでこの芸術家については日本ではもちろんベルギー本国でも学究的に十分論じられて来なかった。モノグラフィイとしては一九五七年にアン・ドレ・デ・リッデルによって著わされた『ウィリアム・ドウグーヴ・ド・ナンク——ベルギー美術のモノグラフィイ——』⁽²⁾の一冊のみで、そこに収録されている作品もカラー図版一点にモノクロ図版二十五点という簡素なものである。ドウグーヴの名はベルギー象徴派という文脈で比較的よく挙げられるものの、大半の概説書や展覧会カタログ

で主に伝記と代表作についての簡単な解説が記されるに留まっている。彼の象徴主義期の作品は発表当時から一貫して夜、夢、静寂、憂鬱といった言葉と共に語られ、そこに満ちる夢想的、幻想的雰囲気は批評家の印象に基づいて指摘されている。加えて文学的な影響についても当時からしばしば指摘されているのだが、いずれにしても具体的な考察が行われては来ず、ドウグーヴはベルギー象徴派において一風変わった、いわば周縁に位置する画家として扱われてきた。しかし彼の作品を支配している静寂性、不動性といった特色が、やはりベルギー象徴派に属するグザヴィエ・メルリ (Xavier Mellery) の作品と明らかな類似性を示していることに加え、ベルギー象徴派には他にもドウグーヴ同様「周縁」的評価をされながら、同様の志向を示

す画家が少なからずおり、筆者はここにベルギー象徴派の性格に関わる重要な特色があると考えている。こうした状況から本論ではドゥグーヴの象徴主義期に一貫して描かれている「風景画」を採り上げ、具体的にいかなる方法によって象徴主義と評される表現が行われているのかを考察し、その性格を明らかにしたい。

第一節 伝記⁽³⁾

ウィリアム・ドゥグーヴ・ド・ナンクは一八六七年二月二十八日、フランス領アルデンヌ地方のモンテルメで古いフランス系貴族の家に生まれた。因みに彼の母マリー＝ルイズ・ステイル (Marie-Louise Still) はストラスブール出身のドイツ系アルザス人であった為、彼の中にはゲルマン系の血も流れていたことになる。普仏戦争勃発後の一八七〇年に一家はベルギーへの移住を決意し、最終的にブリュッセルに居を定める。結果ドゥグーヴは本来オランダ語地域フラーンデレン (Vlaanderen、仏：フランドル、Flandre) 地方に位置するも実質フランス語圏であった首都ブリュッセルの国際的な環境で成長することとなる。

ドゥグーヴは青年期にブリュッセルのイグゼル・アカデ

ミー (l'Académie d'Ixelles) に入学し、ポルタールス (J. F. Portails) のクラスでパステル画等を学び始めるものの、馴染まず直ぐに辞めてしまい、以降正規の美術教育を受ける機会を持たなかった。しかしドゥグーヴは一八八三年にオランダ人の画家ヤン・トーロプ (Jan Toorop) と知り合い、ブリュッセル近郊の町マッヘレンでアトリエを共有するようになる。後にオランダ世紀末絵画の代表的画家となるトーロプとのこうした親密な関係がドゥグーヴを象徴主義へと導く契機となったことは疑いない。そしてまた間もなく同年代の画家アンリ・ド・グルー (Henri De Groux) と知り合い、彼もまた共同生活に加わった。

ドゥグーヴが本格的に画家としての活動を始めるのは一八九〇年代に入ってからである。一八九〇年にオーギュスト・ロダンに勧められ、「ブリュッセル美術総合展 (L'Exposition Générale des Beaux-Arts de Bruxelles)」に参加、一八九四年にはパリの「シャーン＝デュ＝マルス展 (Salon du Champ-de-Mars)」に出品している。ベルギーでは一八九三年に最後となった第十回「二十人 (Les XX)」展に招待されると、その後を継いだ「自由美学 (La Libre Esthétique)」展には一八九四年の第一回展覧会から

九〇八年まで定期的に参加している。一八九四年にエミール・ヴェルハーレン (Emile Verhaeren) の妻マルトの妹ジュリエット・マサン (Juliette Massin) と結婚し、当時ベルギー象徴派を代表する詩人にして美術批評家であったヴェルハーレンという知己を得たことは画家ドゥグーヴにとって最も重要な出来事の一つであった。以後ヴェルハーレンを通じて『若きベルギー (La Jeune Belgique)』を中心とする文芸サークルで活動し、そこで独自の象徴主義的な作品が評価された。一方「ノマッド (nomade)⁽⁴⁾」とも評されるドゥグーヴは特にこの時期頻繁に旅に出ている。それは彼の芸術活動において重要な役割を果たしており、旅先での体験やそこで見たものは作品と密接に結び付いている。

しかし一九一四年に第一次世界大戦が勃発するとオランダへの亡命を余儀なくされ、ドゥグーヴ夫妻はブラーリキウムに移住する。大戦終結後一九一九年にドゥグーヴ夫妻はベルギーへ戻りブリュッセル近郊のユックルに居を定めるも直後に妻ジュリエットが他界し、ドゥグーヴは失意からしばらくの間創作活動を停止する。その間長年の友人であった批評家シュザンヌ・プレ (Suzanne Poulet) が

支えとなり(後一九三〇年に結婚)、一九二二年ベルギー南部ワロニー地方の町スタヴローに移住したことが彼に再び活力を与えた。近郊の村ワルシュに定住して創作活動を再開すると、一九三五年に当地で没するまでアルデンヌ高地の風景、とりわけ雪に覆われた風景を好んで描き続けた。

先に挙げたドゥグーヴのモノグラフィイーを監修したデ・リッデルによればドゥグーヴの作品は大きに三期に分けられる⁽⁵⁾。即ち一八七七年から一九一四年までの「ブラバント期」(ブラバントはブリュッセルを中心とするベルギー中部の州)、一九一五年から一九一九年に至る亡命時代の「オランダ期」、そして最晩年の「ワロニー期」である。そして以下で中心的に考察するドゥグーヴの「象徴主義期」は実質的にブラバント期の遅くとも一八九二年頃から始まっていると考えられる⁽⁶⁾。象徴主義期のドゥグーヴの作品はデ・リッデルが述べているように、決して「自然主義的」作品でも神話や伝説に題を取った「挿話的 (epico-digue)」作品でもなかった⁽⁷⁾。一般的に写実主義と象徴主義という十九世紀後半を代表するこの二つの傾向の間でドゥグーヴが描くのはごく身近な事物や風景である。しかし彼の作品に一貫して現れるこのモチーフは一般に理想主

義の主題を志向する象徴主義という文脈では異質であり、ここに彼の独自性があると考えられるのである。

第二節 象徴主義における風景画

ドゥグーヴ作品のモチーフが風景を中心としていることは神話的、物語的な主題を志向した象徴主義においては特異な傾向である。無論風景という主題によって象徴的な表現を行うこと自体はそれまでも存在していた。象徴主義がロマン主義に多くを負っていることはしばしば指摘されてきたが、それは風景画においても同様である。啓蒙主義にとつて風景画は地理学に従属するものでしかなく、ドイツの思想家レッシングにおいて「魂を持たない」が故に、初め絵画の対象となりえなかつた風景はオランダ風景画を経て、とりわけドイツのフリードリッヒ(C. D. Friedrich)に代表されるドイツ・ロマン主義の画家によつて宗教的象徴の地位を与えられた。⁽⁸⁾フリードリッヒは強い宗教的感情の表現の場として、人間に畏怖の念を抱かせる壮大なる風景を描いており、ここにおいて風景それ自体が芸術家の観念を表現し得るモチーフとなつた。⁽⁹⁾このことは風景画が感覚的、精神的なものを含み得る場としても

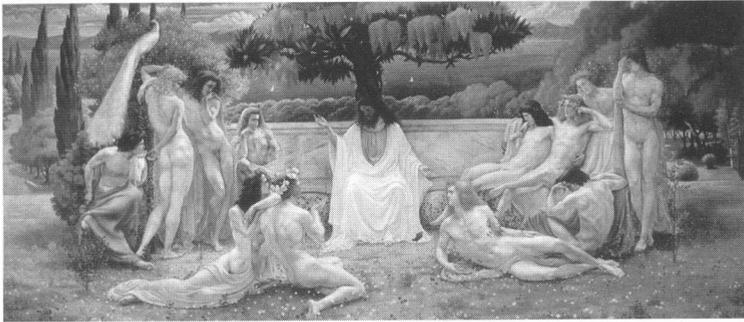
認識される契機となり、描かれた自然の外面的形象と表現されている画家の内面的感情という二重性において象徴主義を予告するのである。そして「風景、それは魂の状態(état d'âme)である」というスイスの思想家アミエル(H. F. Amiel)の言葉がしばしば引用されるように、⁽¹⁰⁾象徴主義において今や風景そのものが画家個人の魂(精神)のある状態を暗示する。「風景画とは、言い換えれば地形学上の光景の複製物というよりも自画像である。意識的、無意識的ということは問題ではないが——世界から作品へと至る——創作過程中のどこかで、絵画は芸術家の確信や疑念、そして生についての解釈や周囲の世界についての理解といったものが投影され、象徴的形態が与えられる個人的スクリーンとなる」。⁽¹¹⁾つまり風景はもはや自然との関わりの中でロマン主義のように宗教的自然観のみが表象される場ではなく、画家のごく個人的な感情、精神状態が反映される場となるのである。

では象徴主義における風景画とは具体的にどのようなものとして現れるのであろうか。ドイツの世紀末芸術研究者であるホーフシュテッターは著書『象徴主義と世紀末芸術』で「ロマン派において、人物像は風景の中で点景とし

て機能し、風景の形態のみが象徴内容を表現し得た一方、(十九) 世紀後半には、神話的人物像を画面に挿入することで象徴的表現を明確にしようとする欲求が次第に認められるようになった⁽¹²⁾(傍線、括弧内筆者)と指摘している。ここで述べられている「神話的人物像を画面に挿入する」絵画は、世紀末フランスで神秘思想団体「薔薇十字(Rose + Croix)」会を率いたジョゼファン・ペラダン(Josephin Péladan)の言う「プッサン(N. Poussin)風」の所謂「理想的風景画」に対応していると考えられる。ペラダンは自ら主催した「薔薇十字展」に出品されるべき芸術作品として理想的、神秘的主題、伝説、神話、寓意画等を奨励したが、一方であらゆる現実的主题、即ち歴史画、風俗画、静物画、肖像画を拒絶していた。そしてそこには風景画も含められていたのだが、ただ「プッサン風」の「理想的風景画」のみは認められていたのである。⁽¹³⁾十七世紀フランスの画家ニコラ・プッサンの風景画では確かに風景が中心な題材になってはいるものの、その舞台は古代ギリシャ・ローマの神話世界であり、神話上の人物達が登場する。そして十九世紀に至るまで特にフランスのアカデミスムではこうした風景画が規範とされていたのである。⁽¹⁴⁾

そもそも象徴主義の原動力の一つは芸術家達の近代社会からの逃避願望であったが、風景はしばしばその避難所として理想的に描かれた。それは例えばフランス象徴主義の先駆者ピエール・ビュヴィ・ド・シャヴァンヌ(P. Puvis de Chavannes)の作品に典型的に認められ、ベルギー象徴派ではジャン・デルヴィル(Jean Delville)を中心に形成された「理想主義者(les Idealistes)」の作品に顕著に現れている。⁽¹⁵⁾ペラダンの信奉者で初め「薔薇十字」展にも参加していたデルヴィルは後に諸教混淆的秘教主義に傾倒して行き、一八九六年には「理想主義芸術展(Salon d'Art Idealiste)」を創設する。彼は自らの芸術思想の理論化にも熱心であり、『芸術の使命—理想主義的美学研究』⁽¹⁶⁾等その方面の著作も多く残している。そこでデルヴィルは理想主義者の芸術に「精神美」、〈造形美〉、〈技巧美〉⁽¹⁷⁾を要求し、彼によればこの理想が実現されていた古代ギリシャを賛美している。こうした志向は《プラトン学派(École de Platon)》(図一、一八九八年、オルセー美術館)等に明確に現れている。ここでは古代ギリシャのプラトンのアカメディアが豊かな自然の中にアカデミックな理想的身体を有した人物と共に描かれている。またやはりデルヴィ

図一 《プラトン学派 L'Ecole de Platon》(一八九八年、オルセー美術館)



ルの「理想主義芸術展」に参加していたコンスタン・モントルド (Constant Montald) は例えば《靈感の泉 La fontaine de l'inspiration》(一九〇七年、個人蔵) のような風景画で、中世において宗教画の背景に使用された金地風の装飾を取り入れることで宗教的、理想主義的效果を高めている。同様にデルヴェイルの周辺で活躍していたレオン・フレデリック (Léon Frédéric) は《人民はいつの日か日の出を見るだろう Le Peuple verra un jour le soleil se lever》(一九〇一年、ベルギー・フランス語共同体庁舎) のような作品で、風景という場を借りて自らの宗教心に基づく理念を三複対^{トリプレット}という宗教の様式を用いて描き出している。そしてとりわけベルギー象徴派では当時からこうした理想主義的絵画が中心的に評価されていた背景があるのである。結果、象徴主義において風景が描かれる際は一般的にこのように神話的な人物像を配した理想的世界を描く場として現れるのだが、これは事実上美術史における広義の歴史画(物語画)の域を出ない、アカデミックな性質を有するものであったといえるであろう。

第三節 ドゥグーヴにおける「風景」主題

しかしながらドゥグーヴの描く風景画はこうした理想主義的風景画とは大きく異なっている。例えば《ブリュッセル王立公園の夜景 *Nocturne au Parc Royal de Bruxelles*》(図二、一八九七年、オルセー美術館)、『ミラノ公園 *Parc de Milan*》(一八九五年、クレラー・ミュラー美術館)等、まさに庭園を描いた作品を始め、『黒鳥 *Le Cygne Noir*》(一八九六年、クレラー・ミュラー美術館)、『孔雀 *Les Paroisses*》(図三、一八九八年、ブリュッセル王立美術館)といった作品では、親しみ深く静謐な雰囲気漂わせる身近な場所が選ばれ、『運河 *Le Canal*》(一八九四年、クレラー・ミュラー美術館)、『盲目の家 *La Maison Aveugle*》(一八九二年、クレラー・ミュラー美術館)等の作品では一軒の古い家が描かれる。これらの風景はいずれにしても雄大さ、無限感とは無縁であり、寧ろ箱庭のような閉鎖性を喚起する密やかな空間である。ドゥグーヴの描く風景はロマン主義的な超越的で畏怖の念を抱かせる自然でもなければ、現実から遊離した理想的神話世界でもない。それは極めて日常的で身近な風景なのである。

さらに注目すべきは彼の描く風景の中では「人物」という要素が極力排除されている点である。そこは概ね無人であるか、人物が登場したとしても彼らはごく控えめに、ほとんど闇に紛れるようにして描かれるのである。従ってその作品の中にはファミ・ファタルやスフィンクスといった象徴主義の典型的な人物モチーフは登場せず、畢竟、神話的、物語的要素が排除されるため、前節で挙げた理想的風景画とは大きくその性質を異にするのである。

ここで問題となるのが、こうした彼の風景画がいかんにして象徴主義の中に位置付けられ、評価され得るかという点であろう。事実、所謂象徴主義という枠内においてこのようなモチーフを中心に描き続けた画家は極めて珍しく、この点がドゥグーヴに注意が余り向けられて来なかった要因ともなっている。以下ではドゥグーヴの描く「風景」を幾つかの側面から考察することで、人物像を排した身近な風景というモチーフを描きながらどのように象徴主義的表現がなされているのか、その方法を明らかにしてみたい。

第四節 「夜」の効果、「青の時刻」

ドゥグーヴの風景画には制作時期によって注目すべき特

色がある。即ちブラバント時代初期の風景画を始め、オランダ期、そしてスタヴロー移住後のワロニー期の作品において描かれるのはいずれも日中の風景であるのに対し、象徴主義期のドゥグーヴが描くのは、総じて「夜」の風景なのである。「二十人展」次いで「自由美学展」というベルギー象徴派の中心的展覧会で活動していたものの、一般的に象徴主義で好まれた物語的題材を描かないドゥグーヴが象徴主義の枠組みで評価されたのは、他でもなくこの

図二 《ブリュッセル王立公園の夜景 Nocturne au Parc Royal de Bruxelles》(一八九七年、オルセー美術館)



「夜」の世界が喚起する印象によってであった。「ドゥグーヴは夢の芸術家である」⁽¹⁸⁾と評したヴェルハールレンを始め、M・ビエルメ(M. Bierné)⁽¹⁹⁾、デ・リッデル等同時代の批評家からドゥグーヴの作品は常に「夢」、「夢幻的」、「神秘的」といった言葉と共に評されている。現代の研究者G・オランジュエーザンクはその理由をドゥグーヴという画家の生来の瞑想的資質に帰しているが、ドゥグーヴに対する象徴主義者としてのこうした同時代評価は、戦後に先駆的な象徴主義研究を行ったホーフシュテッターの「象徴主義の画家や詩人達は昼の事象には何ら影響力を持たず、それどころか基本的に昼の事象から排除されていた」⁽²⁰⁾という指摘に一致する。

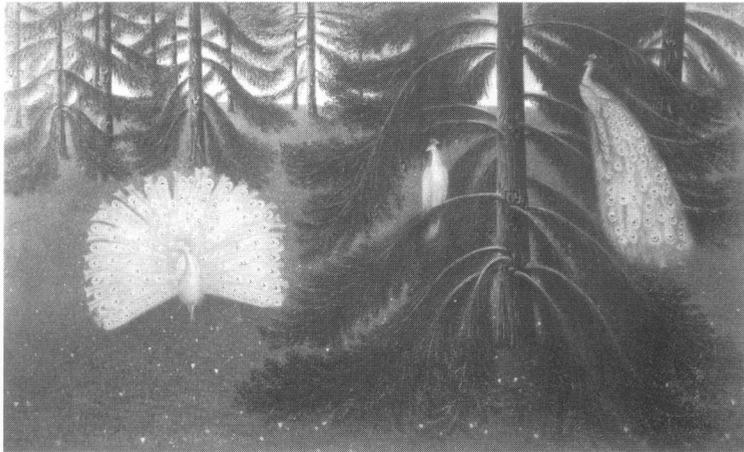
夜は人間の活動が停止する時である。昼の鮮やかな光が去り、闇が訪れると共に沈黙が辺りを支配する。ドゥグーヴが描く「夜」とは就中陽光の昼と暗黒の夜との「狭間」、即ち「薄明」、「薄闇」の支配する時である。この時間を表すために例えば独語には「青の時刻」(die blaue Stunde)という表現がある。中村聖司は十九世紀末スカンディナヴィアの風景画に関する論考の中でこの種の表現が指す時刻について触れ「夏の夕暮れ、太陽が地平線に沈

み、空がかすかに霞みがかったような状態を指す。また日没時だけでなく日の出前を含める考え方もある。その時間の空の色、そして地上を覆う色から発想された呼び名であろう」と述べている。⁽²³⁾ 彼ら北方ゲルマンの画家達も当時の時刻の風景を好んで描いており、ここにドゥグーヴとの嗜好の類似が垣間見えもする。ただ、確かに彼らもまた特異な象徴的モチーフを画に挿入することなくして象徴主義的表現を行っているものの、ゴーガンに多くを負っているこれら北方の画家達の「青の絵画」^{ブルー・ペインティング}と呼ばれる風景画には色彩自体の持つ効果や装飾性への強い関心が主に現れており、形象は太い輪郭線を用いることで単純化され、平坦な色面、色彩によって装飾的な効果が画に与えられている。だがドゥグーヴの場合、描かれる風景はより簡潔には描かれるものの、基本的に自然主義的な形態を保っており、身近な風景を描くドゥグーヴにデ・リッデルは印象主義との類似を見ているが、ドゥグーヴの風景画を支配する非現実的な表現はやはり印象主義には収まらないとし、この時期のドゥグーヴの風景画を自然主義と理想主義との狭間に位置する「象徴主義的印象主義(impressionisme symboliste)」⁽²⁴⁾と名付けてもいる。

薄明と薄闇の交錯する青の時刻の風景でドゥグーヴは光源を露わにせず、夢想的色彩を際立たせる。《ミラノ公園》では、手前に鬱蒼と繁る木々の隙間から覗く対岸の木々が黎明の涼しげな光に包まれ、画面上下部の闇の狭間で翠玉色に染まる。同じく夜明けの薄明の中《曙光 L'Aurore》(一八九八年、ヘント美術館)で描かれる無数の松は淡い光のヴェールを纏い、夢幻的な存在へと姿を変える。《孔雀》にはデルヴィルの《プラトン学園》(図一)にも描かれる白い孔雀が登場している。(図二) アカデミックな様式を志向するデルヴィルにおいて、この白い孔雀は伝統的な図像学の解釈に従って永遠の命の象徴として読むことができ、この絵の主題を鑑みて永遠不滅のイデアとの関連を見ることもできよう。しかしながら基本的にそうした寓意表現を作品に使用しないドゥグーヴがこうした理念を割り当てるために孔雀を描いたとは考え難く、ここではただ黎明の淡い光の存在を暗示する為に孔雀達が描かれていると見るべきではないだろうか。

ドゥグーヴによって見出され、青の時刻という時空間で変容する風景達が纏う夢幻的雰囲気はバステルの淡い質感によって一層強められている。ベルギー象徴派について体

図三 《孔雀 Les Paons》(一八九八年、ブリュッセル王立美術館)



系的にまとめた著作を残しているルグランは「実際、彼(ドゥグーヴ)は《peintre》とはいえず、油彩よりもパステルに一層惹き付けられていたように見える」(括弧内補足筆者)と指摘している。ここで *peintre* という語は、素描ではなく「油彩画」を描く画家であるという意味合いで使用されているのだが、これはベルギー象徴派においてアカデミックな性質を有していた、デルヴィルを中心とする理想主義者達が油彩を好み、時には金地をも使用していたことに対比させたものと見ることが出来る。デルヴィルは魂の霊的な光を表現する為にテンペラを用いてルネサンス風のフレスコ画を髣髴とさせる記念碑的作品を描きもしているが、一方のドゥグーヴが象徴主義期の作品のほとんどにパステルを用い、他の時期には逆に油彩しか使用していないという事実はパステルの持つ淡い質感と色合いがドゥグーヴによって象徴主義的作品の暗示的效果を演出する為⁽²⁶⁾に意識的に選択されていたことを示している。ドゥグーヴにとって油彩は「重すぎ⁽²⁷⁾ (trop lourde)」、肉感的すぎる(trop channelle)」が故に夢幻的な青の時刻を描くに際し現実的に過ぎる画材であったのであろう。

パステルを用いた夜の効果的表現は代表作の一つである

図四 《夜の効果 *Effet de Nuit*》（一八九六年、イクゼル美術館）



図五 《コモ湖 *Le Lac Côme*》（一八九七年、個人蔵）



《夜の効果 *Effet de Nuit*》(図四) 一八九六年、イクゼル美術館)に良く見ることが出来る。ここに描かれているのは何の変哲もないブラバント地方の穏やかな一風景であり、そこには何か際立ったモチーフが描かれている訳でもない。淡いパステルの抑えられた色彩により、画面中部に並ぶ木々の輪郭は淡くぼかされ、それらは遠近法からも逃れて背景の影に溶け込むようにも見える。手前に流れる川と夜空とは同じ青に浸されて対称の空間を作り出す。そして更にパステルの質感から淡く霞みがかった大気が生じ、家々の窓から洩れる照明や満月の光を弱める効果をも醸し出し、描かれた夜の風景は夢想的詩情を一層濃く漂わせるのである。

《「F」湖 *Le Lac Come*》(図五) 一八九七年、個人蔵)

ではドゥグーヴとしては比較的広大な情景が対象となっているが、やや俯瞰的な視点から描かれた情景の中で、周囲を山に囲まれた湖はやはり箱庭のような閉じられた親密な空間へと変貌し、パステルで淡く霞がかかった霧囲気の中でひっそりと深い青を湛えている。この作品についてF・カレットは「ドゥグーヴの夜は詩人、哲学者、恋人達の時であり、この特別な一時に、——夏——暑さが弱まり、風は

和らぎ、そして夜が、感覚を鎮め瞑想するのに相応しい平和と沈黙の感情をもたらす。私達がその遠景に見出だすのは湖を縁取る山々の——調和のとれた——様相で、湖にはその影が対を成して映り込み、互いに語り合う」と述べ、その夢想的な表現をやはりドゥグーヴの描く夜に見ると共に、この人物の描かれない画の中で、風景そのものが現実の束縛を離れて語り始めるといふ非現実的感覚をもまた見て取っている。人物が排除されるドゥグーヴの風景画では風景そのものに生命が吹き込まれる。青の時刻は眠りに沈む昼の生物の不在と、そこで目覚める夜の静物の存在を喚起する。それは昼の光の去った時であると共に、そこに生ずる神秘的、夢想的微光が、世界を浸す闇の存在そのものを照らし出し、そのぼんやりと曖昧な霧囲気の中で息づく描かれた対象の生命、魂の存在を淡く浮かび上がらせる。ここでの光はそれが太陽の光の如くあからさまではなく控えめであることで、暗示し、喚起するという象徴主義的効果を有するのである。

第五節 「光」の効果、光と闇の対照

前節で考察したようにドゥグーヴの描く身近な風景はま

図六 《我が玄関 *Mon Vestibule*》(一八八九年、個人蔵)



ず「青の時刻」とも名指される夜の光景を描くことにより、卑近な現実性から解放され、象徴的雰囲気を与えられていたが、そこには「夜」を浮き立たせる特殊な「光」もまた存在していた。ドゥグーヴにおいてはこの「光」の効果もまた彼の象徴主義の作品を特徴付けるものである。中でも「控えめな光」は象徴的效果を演出するための重要な要素であるが、この点でR・ゴールドウォーターが遺著『象徴主義』で、やはりベルギー象徴派において光と闇の効果に意識的であったグザヴィエ・メルリの一連の素描作品を例に挙げ、以下のように指摘していることは注目し値する。「メルリが〈天の神秘的声〉と名付けた、静寂を通してのみ聞き得るその感覚は、慣習的アトリビュートによってではなく、彼自身が親しんだ室内の仄暗い虚ろな空間表現によって、より直接的に表現される」(傍線筆者)メルリが室内で試みたことはそのままドゥグーヴの風景にも当てはまる。メルリもまた物語的要素や慣習的寓意を用いず、日常的な室内を木炭等で簡素に描いた。両者に共通しているのは、伝統的な画像学や慣習に依拠し何らかの意味を象徴するアトリビュートを用いずに身近な光景を描く際、仄暗い控えめな光を意図的に使用し、現実を超える世界を描き

出している点である。黙する神秘的存在は光と影の微妙な交流の中で浮かび上がるが、そこには昼の光とは無縁の控えめな二種類の光が存在している。一つは辺りに漂う薄明として薄闇の存在を浮き立たせるために作用する「遍在する光」とでも呼ぶべき光で、メルリは主に木炭や黒鉛筆を使用し、その濃淡によって室内に漂う「仄暗い虚ろな空間」を現出せしめ、ドゥグーヴはパステルの淡い質感で「青の時刻」という、輝く陽光の昼と漆黒の闇の夜との狭間、黎明の時に生ずる青みがかった薄明と薄闇とを描き出した。他方、この控えめな光は時として集められ、いわば「偏在する光」となる。W・ファン・デン・ブッシュはドゥグーヴの幻⁽³⁰⁾ 灯への関心に触れ、その影響を「薄暗い部分の描かれ方、和らげられた光の下で特定の個所に焦点を合わせ、魔術的性格を呼び起こす仕方に」見出し、「この方法によって明確に描かれた場所や、それらが主に占めている中心部の重要性が強調される」と述べているが、これは「偏在する光」の神秘的な効果を的確に指摘したものである⁽³⁰⁾。

そしてこれらの光源はしばしば所在が明らかでなく、メルリの室内では『我が玄閣 *Mon Vestibule*』(図六、一八

八九年、個人蔵)に見られるように像の陰等に巧妙に隠される。ベルギーの象徴主義研究者M・ドラゲはこの光の効果をメルリの作品を手掛かりに以下のように分析している。「対象物は光が覆いを取る過程で生じる。即ちメルリの素描は、光がごく僅かな部分だけ際立たせる、神秘的内部を描き出している。芸術家はものの生命に注意深くあり、彼の筆はその生命の形態よりも魂を追求する。現実はそので暗がりに囚われている。照明は未知のものを問い質すが、多くを明らかにはしない。闇の中で蠟燭の戯れ、扉の隙間から差し込む光線、テーブルの隅に置き去られたランプは、意識に侵入してくる〈不安を抱かせる奇妙〉な感覚を日常の只中呼び覚ます⁽³¹⁾」(傍線筆者)。興味深いことに、これらメルリの「偏在する光」の効果から喚起される幻想性はしばしばエドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe) のそれに比されてきた⁽³²⁾。蠟燭から石油灯、ガス灯、電気灯へと発展した十九世紀は室内と照明の関係に特に注意が寄せられた時代である。W・ベンヤミン曰く「室内の最初の観相家」たるポーはボードレールを始め象徴主義の芸術家達の多くの靈感源となっていたが、彼もまたこの光の効果にとりわけ敏感であり『家具の哲学』と題した一文

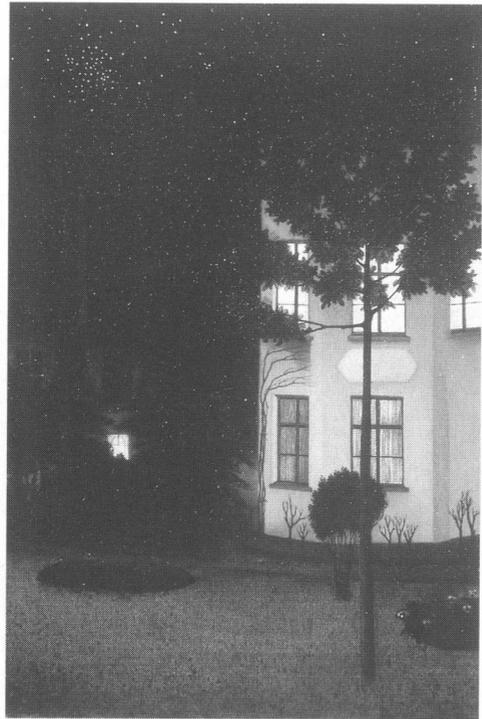
の中でガス灯の「そのけばけばしく、不安定な光」⁽³³⁾を嫌悪し、「初期の無地の磨りガラス笠のアルガン式ランプ、そしてその和らげられ、均一な月光のような光」⁽³⁴⁾、(傍線筆者)こそ室内には相応しいと強調する。ポーは理想的な室内の調度として一枚の円鏡、紫檀製の椅子、深紅のカーテン等を挙げ「こういったものの他には、無地の深紅の磨りガラス笠のアルガン式ランプが一つあるだけである。それは高いアーチ型の天井から一本の細い金の鎖で吊るしてあり、静穏な、しかし魔術的な輝きを、部屋中に投掛けているのである」⁽³⁵⁾(傍線筆者)と述べている。

ドゥグーヴはこれと同様のことを室内ではなく風景の中で実行したといえる。『プリュッセル王立公園の夜』⁽³⁶⁾ (図二)で光源となる街灯の焰は木蔭に隠され、輝きは抑制される。閉鎖された空間である故に、日中でも容易に陰ないし闇の生じ得る室内に対し、屋外である風景に光と闇の効果を生み出す為に、ドゥグーヴはまず夜の風景を描き、そこでメルリにおけるランプの燭光がしばしば家々の窓明りという形で現れる。光は窓を透過して来るため光源は完全に隠され、その光は決して揺らめかぬ「静穏な、しかし魔術的な輝き」となり、平凡な風景は「不安を抱かせる

奇妙な感覚」に満ちる神秘的な空間へと変貌するのである。

そしてドゥグーヴのこうした作品はメルリ同様やはりポーの小説をしばしば喚起させている。一八九四年の「自由美学」展評の中でヴェルハーレンはドゥグーヴについて述べ、(ドゥグーヴの)『運河』、『盲目の家』はエドガー・ポーの幾つかの物語の大変美しい挿絵になり得るだろう⁽³⁷⁾ (括弧内筆者)と評している。ここで言及されている一八九二年の『盲目の家』⁽³⁷⁾はドゥグーヴの象徴主義期の初期の作品として位置付けられるものだが、彼が愛読していたとされるポーのゴシック短編『アッシャー家の崩壊』⁽³⁸⁾ (1839)との関連性が発表当時からヴェルハーレンを中心に指摘されている。だがその影響関係についてはドゥグーヴがポーの作品を愛読していたという話が伝わっているのみで、実際に具体的な分析が行われたことはなかった。確かにこの作品は『アッシャー家の崩壊』の挿絵として描かれた訳でもなく、当時象徴主義の画家と作家の間ではしばしば見られたように、ドゥグーヴ自身が一種のオマージュとしてこの作品を描いたと伝わっている訳でもない。しかしながら筆者は両者の作品の間に明確な類似を見、これを文

図七 《盲目の家 La Maison Aveugle》(一八九二年、クレラー=ミュラー美術館)



学と絵画の興味深い照応関係として考えている。

まず少々長いが『アッシャー家の崩壊』の冒頭部の一文を見てみたい。「一体何なのだ——私は立ち止まり、考えてみた。——アッシャー家を見つめる間、かくも私の気持ちを挫くものは一体何なのか。それは全くもって不可解な謎であり、物思いに耽る間に湧き起こった暗い妄想に對峙することもまたできなかつた。不満足極まる結論ながら、実

こで——しかし一層慄然と身を震わせながら——灰色の管、幽鬼じみた木の幹、そして虚ろで人の目に似た窓どもの、構成し直された逆像にじっと目を落としたのであつた」⁽³⁸⁾
(傍線筆者)

ドゥグーヴの《盲目の家》(図七)では鬱蒼と繁る樹々に囲まれた薔薇色の館が夜陰にくっきりと浮かび上がり、そしてまた前景には夜にも青い緑の芝生が重ねて鮮やかな

に単純な自然の事物が組み合わさり、それが我々に影響力を有するのは確かだとしても、この力を分析することはしかし我々の思惟を越えているのだと考える他なかつた。その光景の個々の部分を、その絵の細部を僅かでも違った配置にできれば、と私は考えた、物悲しい印象を与えるその力を和らげ、あるいは全く無にすることができない、ではないか。この思い付きに従って、その切り立った縁へと私が馬を進めた黒々と不気味な沼は、館の傍らでさざ波ひとつ立つて輝いており、私はそ

コントラストを成している。邸の下階の二つの窓は窓掛が下ろされて薄暗いが、二階の窓は煌々と照り輝き、内部を窺い知ることとはできない。左上方に繋る木々の葉群から星々の如き光が瞬き、対角線上右手前の植え込みには花々の白い花卉が密かに輝いている。画面左下方奥で発光するもう一つの窓が見えるが、この光はその家の存在をごく僅かに浮かび上がらせるのみであり、どこから射して来るのか不可視の光源に照らし出され浮かび上がる、あるいは自ら発光しているかとも思わせる。この手前の薔薇色の館によって、この風景は非現実的象徴空間へと変貌している。

この光源の不明な夜の風景に浮かび上がる深紅の壁面を有する館はドゥグーヴ作品では他にヴェルハーレンも挙げている『運河』、『プリュージュの夜 *La Nuit à Brugge*』(一八九七年、個人蔵)にも登場しており、靈感源を同じとするモチーフである。そしてこの深紅という色はポーの理想的な室内では、窓掛け、絨毯、壁紙、長椅子等、豊富に用いられなければならず、部屋の性格を決定付けるものであった。⁽³⁹⁾もし本当にドゥグーヴがポーの『アッシャー家の崩壊』を意識していたとするならば、これらの家を赤く染めるのは、アッシャー家の崩壊を照らし出した「血のよう

に赤い月」⁽⁴⁰⁾の魔術的な輝きとも解釈できるだろう。

この画を構成している各要素は必ずしも超自然的、ないしは怪奇的なものではなく、現実存在する「実に単純な自然の事物が組み合わさって」いるだけなのであるにも拘わらず、それは観者に不安を抱かせ、様々な想像を掻き立ててきた。「ドゥグーヴ・ド・ナンクの非常に特殊な作品。それは内気で汚れなき芸術の中に蘇ったゴシックの、魅力と詩情に満ちた憂愁の内を身を疎めている、つまりは実に繊細な魂なのである」⁽⁴¹⁾。「親しみ深いものと同時にまた何か不可思議なものが、青いベンガル火花の散る空の下、ほとんど修道院の禁域の如き庭で荒々しく照らし出されたこの薔薇の家から立ち現れる。珍しい花々の生育する、非常に甘く色付いた芝生がさらに神秘的で宗教的な様子を増す」⁽⁴²⁾といった同時代の評論家達の言葉にそれは明らかであろう。『盲目の家』という題は当然のことながらこの画中に偏在し、発光する館の「虚ろで人の目に似た窓ども」⁽⁴³⁾が眼球を失った眼窩の如く空虚な空間を暗示している所から来ている。窓明かりは本来その中にいる住人の存在を喚起させるが、ここで邸の住人の存在感は完全に消え去り、存在感を増すのはこの神秘的な輝きの中で浮かび上がる「盲目の

家」という「もの」それ自体である。

この空間に生まれる偏在する光は同時代の批評家C・ルモニエがメルリに当てた手紙の中で指摘しているものに対応する。「君は光を生み出した。その光は我々に対してものの真の姿を覆ってしまふ光を否定するものであり、それは寧ろ君の脳内にある、君の思考の神秘に相応しい光に思われる。なぜなら神秘や影への不安、深い黙考そして静寂は、まさに君の思考形態そのものだからである」⁽⁴⁴⁾。ドゥグーヴの風景に偏在する光の効果もそれと同質のものである。それ故にその「光」への関心は印象主義者達のそれと決定的に対照を成すものである。「印象主義者達が外から照らされたものを見るのに対して、ドゥグーヴ、彼においてそれは内から照らされたものなのである」⁽⁴⁵⁾とハーサールツがまさに指摘する内面的、精神的輝きであり、そこで生じる光と闇の拮抗はホーフシュテッターの言う十九世紀を立ち越えて行く対照の緊張である。「対照の緊張は十九世紀の象徴主義には滅多に見られない。その緊張に内在している能動的で、表現豊かな動因が要求する精神状態は、憂鬱や諦念といった（つまり十九世紀末的な）類殫の意識とは相容れないからだ。我々は従って象徴主義の種々

の力が、精力的に十九世紀を立ち越えた彼方を指示している至る所で対照の緊張を見出すのである」⁽⁴⁶⁾（括弧内筆者）。この時ドゥグーヴの作品が「十九世紀を立ち越えて」二十世紀の超現実主義との親和性を示しているのは偶然ではない。《盲目の家》について語られる時、ほとんど常に引き合いに出されるのがベルギー超現実主義の大家ルネ・マグリット（René Magritte）の《光の帝国 *L'empire des lumières*》連作である。マグリットがドゥグーヴの《盲目の家》を見ていたという記録は見つかっていないが、参考資料によればマグリットは同名の作品を一九五二年から制作し始め、その数は二十二点に及んでいる⁽⁴⁷⁾。それらはいずれも鬱蒼と繁る森の中に何の変哲もない一軒の家が街灯のぼうっとした明りに照らし出される様子を描いたものである。画面の下半分は密度の濃い闇に包まれ、建物の窓がやはり虚ろな眼の如く発光している。そして画面の上方、即ち空は柔らかな白雲の浮かぶ真昼の青空であり、ここには昼と夜の二つのイメージが拮抗し、現実界の平凡な素材から成り立つ一場面を異空間へとずらす。この一連の作品についてマグリット自身は次のように語っている。「《光の帝国》というこのタブローで表現されているのは私

が抱いたアイデア、つまり夜の風景であり、尚且つ昼間に私たちが見るような空である。風景は夜を、空は昼を思い起こさせるのである。夜と昼のこのような想起は、私たちを魅了し、驚かせる力を秘めている。私はこの力を詩情と呼ぶ⁽⁴⁸⁾。マグリットの超現実^{シュルレアリスム}もまた現実を出発点とし、リンゴやパイプ、空、室内といった個々の事物を理想化させることなく、あくまで写実的に描きながら超現実の世界へと達した。マグリットの超現実主義作品においては描かれたイメージは総体として現実に存在し得ず、伝統的絵画としても明らかに不自然なものであり、この点がドゥグーヴの象徴主義作品と決定的に異なる点ではあるものの、マグリットの作品に見られる光への関心は観者に前者の影響を喚起させずにはおかないのである。

結

本論ではウィリアム・ドゥグーヴ・ド・ナンクという、これまでほとんど知られていなかったベルギー象徴派の画家を取り上げた。彼の作品については当時から象徴主義のサロン等での絵が観者に与える神秘的で夢想的な印象に依って象徴主義的作品として評価されていた訳だが、本論

では本来理想的な主題を志向する象徴主義において日常的な風景を描くというドゥグーヴの独自性に注目し、その具体的な表現方法について考察した。そこから彼の描く風景が象徴主義で風景を主題とする際に一般的に見られた神話的題材を描いた風景画でもなく、さらには人物的モチーフが画から排除されているが故に物語的要素を持たないのにも拘わらず、「青の時刻」と呼ばれる神秘的な「夜」の風景をパステルという画材を意識的に選択して描き、さらにそこで「偏在する光」と「遍在する光」という二種類の光を効果的に使用することで象徴主義的表現を行っていたことを明らかにした。

しかしながら本来ドゥグーヴの独自性であるこうした点が象徴主義という文脈の中で評価を難しくしており、これまで彼についての研究がほとんど行われず、ベルギー象徴派において周縁的画家として評価されるに留まってきた要因の一つと考えられる。だが本論最終節で試みたように、彼の作品はポーの小説ともその精神において非常に親しい性質を有しており、挿絵やオマージュといった直接的な影響関係とは異なる仕方でも文学と美術が関わりを見せている点でも非常に興味深い対象である。またしばしば比較対照

としてあげられるグザヴィエ・メルリの他、ヘルギー象徴派にはドゥグーヴに似た志向を有する画家が少なからずいるのだが、恐らく同様の理由からいずれも十分な評価を得ておらず研究も非常に少ない。しかし筆者はこれらの画家達の持つ傾向がとりわけヘルギー象徴派において特徴的且つ重要な性格を示しており、そこで中心的に評価され続けてきたアカデミックな志向を有する理想主義者達に対してヘルギー近代美術から現代美術への流れを考える上で実は彼ら周縁の画家達こそが中心的な役割を果たしたと考えている。そのため今後の研究ではそこに存在する共通要素を明確にし、ヘルギー象徴主義との関係性を探って行きたい。

- (1) William Degouve de Nuncques の日本語表記に関してはこちらまで様々なものがあつたがこの論文では原音に最も近い「ドゥグーヴ・ド・ナンク」と表記し、略す際にはヘルギーにおいてと同様「ドゥグーヴ」とする。
- (2) André De Ridder, *WILLIAM DEGOUVE DE NUNQCQUES, Monographie de l'art belge*, Bruxelles, 1957.
- (3) ドゥグーヴの伝記については主に以下の文献を参照した。Luc et Paul Haesaerts, *WILLIAM DEGOUVE DE NUNQCQUES*, Bruxelles, 1935; *William Degouve de Nunc-*

- ques, l'art contemporain, avec l'étude par Arnold Goffin, Antwerpen*, 1936; André De Ridder, *WILLIAM DEGOUVE DE NUNQCQUES*, Antwerpen, 1939; André De Ridder, *WILLIAM DEGOUVE DE NUNQCQUES, Monographie de l'art belge*, Bruxelles, 1957; *William Degouve de Nuncques et les intimistes vernétois*, excat., Bruxelles, 1990; *Les XX et La Libre Esthétique: honderd jaar later = cent ans après*, ex: cat., Bruxelles, 1993; *De l'impressionisme au symbolisme L'avant-garde belge 1880-1900*, Antwerpen, 1994; *Les peintres du silence*, excat., Bruxelles 2001.
- (4) 例えは Luc et Paul Haesaerts, *WILLIAM DEGOUVE DE NUNQCQUES*, Bruxelles, 1935, p.9.
 - (5) André De Ridder, *WILLIAM DEGOUVE DE NUNQCQUES, Monographie de l'art belge*, Bruxelles, 1957, pp. 12f.
 - (6) デ・リッデルは一八九五年からとしているが、一八九一年には既に彼の象徴主義期の代表作である *La Maison Aveugle* や *L'Enfant au Hibou* が描かれ、象徴主義者のサロンで評価されていることから他の研究者達と同様一八九二年をドゥグーヴの象徴主義期の始点と見るのが良いであろう。

- (7) Ridder *op. cit.*, p.7.
- (8) Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln, 1965, p.161.
- (9) 具体的作例としては『山上の十字架』(別名『チャレンザ繪画』一八〇八年)や『海辺の僧侶』(一八一〇年)等。またフリードリッヒの風景画研究としては主として『文藝』を挙げるべき。Herbert von Einem, *Caspar David Friedrich*, Berlin, 1939; Helmut Borsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München, 1973; Tina Grütter, *Melancholie und Abgrund: die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich: ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*, Berlin, 1986; Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, New Haven, 1990.
- (10) *Symbolism in Danish and European Painting 1890-1910*, ex.cat., Copenhagen, 2000, p.74.
- (11) *Ibid.*
- (12) Hofstätter *op.cit.*, p.164.
- (13) *Salon de la Rose + Croix: règle et moniteur*, Paris, 1891, p.292.
- (14) 「理想的風景画」については特に以下を参照。Erwin Panofsky, *A mythological painting by Poussin*: in the Nationalmuseum Stockholm, Stockholm, 1960; Margaretha Rosholm Lagerlof, *Ideal landscape: Annabale Carracci, Nicolas Poussin, and Claude Lorrain*, New Haven, 1990.
- (15) シルキー象徴派における「理想主義」については以下の研究が詳しい。Michel Draguet, "Idéalisme et Symbolisme en Belgique: Une Perspective," 『ルネキークルシエの回顧展』高知県立美術館他。株式会社セノールド。一九九六年。三二頁—四六頁; Michel Draguet, "L'Idéalisme: un territoire marginal à redécouvrir" et "IDÉA, IDÉALISME: FIGURES DU MYTHIQUE," *Splendeurs de l'Idéal: Rops, Knopff, Delville et leur temps*, ex.cat., Gent, 1997, pp.7—100.
- (16) Jean Delvilles, *La Mission de l'Art, étude esthétique idéaliste*, Bruxelles, 1900.
- (17) Jean Delville, *La Mission de l'Art. Étude esthétique idéaliste*, extr. de Paul Aron, *la Belgique artistique et littéraire*, Bruxelles, 1997, p.212.
- (18) Émile Verhaeren, *L'Art moderne*, 24 mars 1895, in *Émile Verhaeren, ÉCRIT SUR L'ART*, Bruxelles, 1997, p.657.
- (19) Maria Biermé, *Les artistes de la pensée et du senti-*

- ment, Bruxelles, 1912. (extr. de *William Degouve de Nuncques et les intimistes verriétois*, ex. cat., Bruxelles, 1990, p.19.
- (20) Ridder, *op.cit.*, p.6.
- (21) Gisèle Ollinger-Zinque, "William Degouve de Nuncques," *William Degouve de Nuncques et les intimistes verriétois*, ex. cat., Bruxelles, 1990, pp.19f.
- (22) Hofstätter *op. cit.*, p.28.
- (23) 中村聖司「視るごとく聞くことのはなまで——十九世紀末スカンディナヴィアのブルー・ペインティングをめぐる」、『スカンディナヴィア風景画展』(展覧会図録)、読売新聞社、二〇〇一年、一七頁。
- (24) Ridder, *op.cit.*, p.13.
- (25) Françoise-Claire Legerand, *Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles, 1971, p.201.
- (26) パステルという画材はヘルギー象徴派の画家達がしばしば好んで使用しており、クノップフ (F. Knopff) も同様であるが、スフィンクスを描いた代表作「愛撫」等の理想主義的作品では油彩が使用され、ローゼンバッハの『死都ブリュージュ』に挿入された写真を元にクノップフが二十世紀に入ってから制作し、ドゥグーヴの風景画と強い親近性を示しているブリュージュ連作がパステルで描かれてゐる事は見逃せなからである。
- (27) Legerand, *Ibid.*
- (28) Francis Carrette, "Les peintres du silence," *Les peintres du silence*, ex. cat., Beuxelles, 2001, p.17.
- (29) Robert Goldwater, *Symbolism*, New York, 1979, p. 29.
- (30) ウェリー・ファン・デン・ブッシュ、「序——美術史的背景について」、『ヘルギーの巨匠5人展——アンソールからマグリット、デルヴォー』(展覧会図録)、印象社、二〇〇二年。ただし引用は同カタログ掲載の英語原文から筆者が訳した。Willy Van Den Bussche, "Introduction to the exhibition: art—historical background", p.34.
- (31) シュル・トラゲン「理想主義と象徴主義——ヘルギーに関する一見解」、『ヘルギー象徴主義の巨匠展』所収、高知県立美術館他、株式会社ホワイトPR、一九九六年。ただし引用は同カタログ掲載の仏語原文から筆者が訳した。
- Michel Dragnet, "Idéalisme et Symbolisme en Belgique: Une Perspective", p.38.
- (32) Legerand, *op.cit.*, p.46.
- (33) Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Furniture* (1840), in *Poe, Poetry and tales*, New York, 1984, p.384.
- (34) *Ibid.*

- (35) *Ibid.*, p.387.
- (36) Émile Verhaeren, *L'Art moderne*, 8 avril 1894, in *Idem, Ibid.*, p.600.
- (37) この作品の題名は和語で *La maison du mystère* (神秘の家) または *La maison rose* (薔薇の家) であることがわかっている。
- (38) Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher* (1839), in Poe, *Poetry and tales*, New York, 1984, pp.335 f.
- (39) Poe, *op.cit.* (註33), pp.386-387.
- (40) Poe, *op.cit.* (註38), p.136.
- (41) *L'Art Moderne*, 1892, p.315.
- (42) *L'Art Moderne*, 1893, p.74.
- (43) Poe, *op.cit.* (註38)
- (44) Lettre de C. Lemonnier à Mellery, Bruxelles 8 janvier 1899. (extr. de *Peintres de l'imaginaire*, ex. cat., Paris, 1972, p.31)
- (45) Luc et Paul Haesaerts, *op.cit.*, p.11.
- (46) Hofstätter, *op.cit.*, p.165.
- (47) 『ペンリット展』(展覧会図録)『Bunkamuraギャラリー』中「ペンリット展」中「新聞社」1001年104頁。
- (48) *Ibid.*

「二〇〇四年四月二日受稿
二〇〇四年五月二八日レフェリーの審査
掲載決定」

(一橋大学大学院博士課程)