

私の顔が青いのは…

——モーリス・ドニ 《夕映えの中のマルトーマルト・サンボリストー》(1892年) ——

佐々木奈美子

序

I—背景

- 1 1892年のドニ
- 2 マルトー靈感の源
- 3 象徴主義者—メーテルリンク

II—作品

- 1 「黄昏」—緑色
- 2 領縁—共同作業
- 3 壺—隠された署名

結

序

モーリス・ドニの《夕映えの中のマルト》(マルト・サンボリストー) (口絵、図1)は、1892年の「第8回アンデパンダン展」に、《夕暮れの装飾の中の肖像画 —Portrait dans un décor de soir—》というタイトルで出品されている⁽¹⁾。左頬を観者に向いている女性の名はマルト・ムーリエといい、この翌年に妻となるドニの婚約者である。

マルトはやや縦長のキャンヴァスに、どちらかというと中央よりも右側に寄せられて描かれている。また全身像ではなく、膝までの部分がクローズ・アップされているため、画面の左側と上方に、舞台設定としての様々な仕掛けを施す余地が残されている。

画面の左上には、いくつかの建物と、寄り添って小道を歩く二人の人物が見える。対する右上の角には、オレンジ色の半円として表された太陽が、今まさに山の端に沈もうとしている。そしてその日没の光を遮るかのように、マルトの背後には樹木とその葉が大きく広がる。この濃い緑色の葉の間には、縦書きに記されたドニの署名が隠されているのだが、肉眼では残念ながらほとんど判別することはできない。樹木の左側に

は、おそらく庭の仕切りとなっているのであろう煉瓦の壁が顔を覗かせている。樹の手前には画面を左右に横切るように手すりが走り、欄干の間を透かして、庭を散策する女性ともう一人の人影が僅かに見られる。

手すりの前に立つマルト・ムーリエは大きな柄の華やかなワンピースと、小花を散らした赤いエプロンを身につけている。彼女の衣服の柄は植物的な装飾性を見せ、まるで周囲の花や樹木と呼応するかのようである。伸ばした彼女の左手のあたりには、緑色の数輪の花が添えられている。似たような花を盛った、奇妙な模様の壺(花瓶?)が画面の左下にある。

画中の植物の模様は、形を変えて、黒を基調とした領縁にまで延び広がっている。領縁の木の葉の間にも、煉瓦の壁が見え隠れしている。

このように、この一枚の絵の中には、領縁まで含めて様々なモチーフが盛り込まれているのだが、実際に初めてこの作品を目にしたときには、それら一つ一つを読み取るよりもまず、全体を覆うその奇抜な色合に注意をひかれることであろう。手といい顔といい、マルトの肌にはくまなく緑色としかいいようのない色が塗られている。彼女の皮膚を不健康そうに染め上げているこの緑色は、青ざめた、という以上の一層異様な外觀を若い女性の肖像に与えている。このような表現は、それほどありふれたものではない。

この作品は長く市場には現われず、近年まで遺族の手元にあった。ドニの場合、遺族の元に止め置かれた作品はこれに限らず少なくないが、この縦長の肖像画は、ドニの生前には、展示のために貸し出されたことすら無い。今日までに、この作品の出品が確認された1ダースにのぼる展覧会は、初出のアンデパンダン展(1892年)を除けば全て1943年のドニの死後に開催されている。

以下は今までに出品が確認された展覧会の一覧で、かっこ内は出品時のタイトルである。

註

- (1) 初出展: 1892, 8e Salon de la Société des Artistes Indépendants,
19 mars-27 avril, Pavillon de la Ville de Paris, no. 356.
来歴: Artist himself./Coll. J.-F. Denis, Alençon./1994年、
Paul Josefowitz より新潟県立代美術館が購入(Inv.no.,
961-洋387)。

- 1892 Indépendants;** 8e Salon de la Société des Artistes Indépendants, 19 mars-27 avril 1892, Pavillon de la Ville de Paris, no. 356. (Portrait dans un décor de soir)
- 1958 Salon;** Salon annuel de la Société National des Beaux-Arts, Hommage à Maurice Denis, Palais d'Art Moderne de la ville de Paris, 16 avril-4 mai 1958, no. V.
- 1963 Paris;** Maurice DENIS 1870-1943, Galerie des Beaux-Arts, Paris, avril-mai 1963, no. 13. (MARTHE SYMBOLISTE)
- 1963 Albi;** Exposition MAURICE DENIS, Peintures-Aquarelles-Dessins-Lithographies, Musée Toulouse-Lautrec, Albi, 28 juin-29 septembre 1963, no. 19. (MARTHE SYMBOLISTE)
- 1966/67 Levante;** Maurice Denis, Galleria del Levante, Milan, June-July 1966/Rome, 15 September-15 October 1966 / Munich, 27 January-27 February 1967.
- 1970 Orangerie;** Maurice Denis, Orangerie des Tuilleries, Paris, 3 juin-31 août 1970, no. 41. (MARTHE SYMBOLISTE)
- 1971/72 Denis;** Maurice Denis, Gemälde Handzeichnungen Druckgraphik, Kunsthalle, Bremen, 17 October-5 December 1971 / Kunsthaus, Zurich, 29 January-12 March 1972 / Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 8 April-7 Mai 1972, no. 32. (MARTHE SYMBOLISTE - Symbolistisches Bildnis Marthe Meurier/Symbolistisk portræt af Marthe Meurier)
- 1972 Symbolist;** French Symbolist Painters, Puvis de Chavannes, Redon and their followers, Hayward Gallery, London 7 June-23 July 1972/ Walker Art Gallery, Liverpool, 9 August-17 September 1972, no. 38. (MARTHE SYMBOLISTE-Symbolist Portrait of Marthe)
- 1972 Simbolismo;** El Simbolismo en la Pintura Francesa, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Octubre-Noviembre 1972/Museum of Modern Art, Barcelone, Diciembre 1972, no. 29. (MARTHA SIMBOLISTA)
- 1975 Honfleur;** Exposition Maurice Denis 1870-1943, Salles d'Exposition du Grenier à Sel, Honfleur, 26 juillet-30 août 1975, no. 16. (MARTHE SYMBOLISTE)
- 1979 Pont-Aven;** Maurice Denis 1868-1943, Musée de l'Hôtel de Ville, Pont-Aven, 17 juin-15 septembre 1979, no. 9. (MARTHE SYMBOLISTE)
- 1985 Alençon;** Maurice Denis(1870-1943), 100 Ans après à Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, 6 juillet-29 septembre 1985, no. 5, pp.14-15. (MARTHE SYMBOLISTE)⁽²⁾

つまり1892年にアンデパンダン展の会場に出向いた人を別とすれば、一家に親しい立場にない限り、この作品を目にする事は極めて難しかったことになる。

それにしても何故、どこか不自然とも思われる彩色が施されているこの油彩画が、遺族のもとで囲い込まれるように大切にされることになったのであろうか。最愛の婚約者を描いているから、というだけでは十分な説明にはならないよう思う。なぜなら、二人が婚約をした1891年から1893年6月の結婚式に至るまでドニが描いたマルトの登場する作品は、実に夥しい数にのぼるからである。

本稿ではできる限り、この肖像画が描かれた1892年に制作時期が近い他の作品との比較を通して、この図に特徴的ない

くつかの点を確認していくこととした。またそのために、やや煩瑣にはなるが、1892年当時のドニが必然的に、あるいは選択して身を置いていた環境を、大づかみにでも把握しておく必要があるだろう。なお作品のタイトルだが、出品されてきた殆どの展覧会でこれが《マルト・サンボリスト》と呼ばれてきたことに鑑み、便宜上、本稿でも以降はこの表記を探ることとした。

この彩色を、ものみな間に溶け込む寸前の夕暮れの妖しい色合いと受けとめればそれでいいのかもしれない。<黄昏どき>という時刻はまた、この作品が長く呼ばれてきた《マルト・サンボリスト》という名にも符丁するように思えるが、ではなぜ、マルトが「サンボリスト（象徴主義的）」なのだろうか。そもそもこの緑色は、一体何なのである。



図1 夕映えの中のマルト（マルト・サンボリスト）1892

(2) また次の文献には、本作品のrepr.が掲載されている。

1976 Barilli; Renato Barilli, L'Arte Moderna, Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1976, p.75.

Bouillon 1993; Jean-Paul Bouillon, MAURICE DENIS, Genève: Skira, 1993, p.39.

その他主として参照した文献および展覧会カタログは以下の通り。

Theories; Maurice Denis, Théories 1890-1910 du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique, Paris: Rouart et Watelin éditeurs, 4eed., 1920.

Journal; Journal 1884-1943, 3 vols., Paris: La Colombe, 1957-1959.

1981 ドニ展; 「モーリス・ドニ展」カタログ、国立西洋美術館/京都国立近

代美術館、1981年。

1993/94 Nabis; Cat. Nabis 1888-1900, Kunsthaus, Zurich/Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1993/94.

1994/95 Denis; Cat. Maurice Denis 1870-1943, Musée des Beaux-Arts, Lyon/Wallraf-Richartz Museum, Cologne/Walker Art Gallery, Liverpool/Van Gogh Museum, Amsterdam, 1994/1995.

なお本稿では止むを得ない場合を除き、造形作品にせよ評論の類にせよ、後年のもの、たとえば1934年展覧会の序文として書いた“L'Epoque du Symbolisme”(Gazette des Beaux-Arts, mars 1934, p.165ff.)などを典拠としては取り上げないこととした。

I-背景

1 1892年のドニ

1870年も終わりに近い11月25日に生まれたモーリス・ドニにとって、1892年というのは、ようやく22歳を迎えるか迎えないかの年に過ぎないのだが、そのことは、彼の事績を調べる者に、一種奇異の念を抱かせる。というのは、生涯に決定的な影響と意味を与える経験や出会いのはほとんど全てを、彼はその年までに手に入れているように思えるからである。

ドニはグランヴィルに生まれ、子供時代にサン=ジェルマン=アン=レイに転居し、学生生活を送るためにパリ暮らしや、もっと短期間の各地での滞在、旅行などを別とすれば、終生をそこで過ごした。彼の生涯を辿る上で欠かせない日記をつけ始めたのは13歳、1884年の夏からで、これは晩年まで続けることになる。

ヴュイヤールやルーセル、そしてリュネ=ボーといった面々と学友になるのは、十代半ばを過ごすパリの高等中学、リセ・コンドルセでのことで、余談めくがマルセル・プルーストも同じ時期に同校に通っていた筈である。1888年、アカデミー・ジュリアンで残りのナビたち、ボナール、イベル、ランソンらと出会い、エコール・デ・ボザールへの入学を果たしたその年の10月、ポン=タヴェンのゴーギャンのもとから戻ったセリュジエと、そのお土産の「護符(タリスマン)」と呼ばれた小さな風景画を囲み、仲間たちで「ナビ派」を結成することになるのは周知の通りである。

翌1889年、パリ万博の年にルドンと会い、また万博会場のすぐ傍らのカフェ・ヴォルピーニで行なわれていた「印象主義者と綜合主義者たち展」で、直接ゴーギャンの作品に触れ、強い衝撃を受けた。この年からヴェルレーヌの『叡知-Sagesse-』の挿し絵に着手。それが実際にヴォラールによって出版されるのは1911年になってのことだが(図2)、このための素描は1891年のアンデパンダン展に出品され、アンドレ・ジッドの関心を惹くことになった⁽³⁾。

ドニが公に仕事を発表始めたのは、二十歳を迎えようとしていた1890年であるが、まるでその後の美術とのかかわり方を暗示するかのように、造形作品と批評活動のそれぞれの実



図2 教知より 一表紙—
Sagesse -Couverture-
1899(出版:Vollard, 1911年)

質上のデビューが、同じこの年であった。まず5月1日から始まる「ソシエテ・ナシオナル・デ・ボザール展」に、わずか1点ではあったがパステル画を出品する⁽⁴⁾。そして夏、おそらくより重要なことであろうが、後に広く人口に膾炙することになる有名な「新伝統主義の定義」を『芸術と批評』誌上に発表した⁽⁵⁾。「絵画とは、軍馬とか裸婦とか何かの逸話とかである前に、一定の秩序によって配された色によって覆われた平面であることを忘れてはいけない」というこの時のドニの言葉は、キュビズムの予告として、ひいては多様に乖離、展開していく現代美術の諸相の予言的暗示として、その後あらゆる場面で引用されていくことになる。もちろんそれは後代から見た話しだろうし、シュルレアリストたちによって熱狂的な再評価を受けたアルフレッド・ジャリの劇作がそうであったように、1890年の発表段階で、哲学のバカラシアをとつて2年にも満たない、ようやく展覧会に1点の作品を発表したばかりの若者の言葉がどのような迎えられ方をしたのか、正確なところはわからない。しかし、たとえそれが一部の美術関係者の口の端に昇る程度のものであったとしても、並々ならぬ意欲と使命感による気負いがそのまま受け入れられていく背景には、既

(3)この1891年のアンデパンダン展に出品した《カトリックの玄義》(1890、参考図1)はドニの名を記載するのに一役かった(1891 Indépendants,no.356.; 1891 Paris, no.17.)。これはアンリ・ルロルに購入され、今は個人蔵となっている。現在ブリュッセル美術館やクレラー=ミュラー美術館(オーテルロー)に所蔵されているものは、求めに応じて描かれたそのヴァージョンであるとされる。

(4)L'enfant de choeur (pastel, 1889, coll. part.).

(5)Maurice Denis, "Définition du Néo-Traditionnisme", *Art et Critique*, 23 et 30 Août, 1890, reprinted in *Théories*, pp.1-13.なお理論家としてのドニについては稻賀繁美氏の優れた論文の数々を参照させていただいた。

にそれを許す土壤があったことを忘れてはいけないだろう。ちなみにドニより3歳年長のボナールも、1889年早々にフランス・シャンパニュ社のためのポスター・デザインを採用され、1891年には街頭に張り出されている。このような一部のナビたちの早すぎるよりも感じられる世間とのかかわりは、ドニやナビ派を語るというよりむしろ、この時代を物語る一つのエピソードであり、彼らを生み出した背景についての説明である。ランボーの先例をひくまでもないが、美術の分野に限らず早熟さが人目につく時代だったのであり、言い換えれば誰もが状況を変化させる何かを待っていたのだろう。よりネガティヴに見ていいならば、未熟ささえ先端となりうる、それまでに経験したことのないような状況が、20世紀の先触れ的に一瞬、この時代の気分となっていたとさえ言えるかもしれない。ドニも後に一緒に仕事をするテアトル・ダールのポール・フォールは、劇場を興した1891年には僅か19歳だったのである⁽⁶⁾。

早かったのは仕事ばかりではなく、ポール・ブイヨンの説を取るならば、ドニがマルト・ムーリエと出会ったのは1890年の10月、二十歳の誕生日よりも前のことである⁽⁷⁾。もっとも親しさを増したのは翌年で、マルトはドニの作品のモデルとなり、やがて婚約者となった。

1890年というのはまた、大規模な「浮世絵展」がエコール・デ・ボザールで開催された年で、おそらくナビたちも目にした筈である。またこの年には、後に修道僧となるヤン・フェルカーデがオランダから来て、新たにナビ派の仲間に加わっている。

1891年、その2年ほど前からリエージュで活動を行なっていたナタンソン兄弟が、パリで『ルヴュ・プランシュ』の刊行を始めた。この頃よりアントワネット・ルロルの芸術家サークルなどに入りするようになっていたドニは、しだいに文学や演劇畠の人々との交流を深めていく。これは彼にとって他のナビ派のメンバーにとっても重要な、舞台装置やコスチューム、プログラム作成などに彼を導いていく一つのきっかけとなった。ドニが室内装飾への取り組みを始めたのもこの年で、初期の重要なパトロンであったルロルの求めに応じてのことである。

展覧会活動に関していえば1891年は、初めてのグループ展を開くなど、ナビ派にとっては実質的な始動の年であったといえる。彼らが各種の展示会場に精力的に作品を発表してい

くことになるのは、おおむねこの年以降であると考えていい。ドニはすでに前年の1890年に一度、展覧会に作品を出品していたが、1891年には、2月に「第7回アンデパンダン展」、8-9月にサン=ジェルマン=アン=レイ城での作品展、そして12月にル・バルク・ド・ブトヴィルでの「印象主義および象徴主義の画家たち展」と、都合3回の展覧会にそれぞれ複数の作品を出品する機会を得た。

翌1892年にはさらに回数が増え、まず2月のブリュッセルの「20人展」に始まり⁽⁸⁾、続く3-4月に「第8回アンデパンダン展」、5月には「第2回印象主義および象徴主義の画家たち展」、8-10月にサン=ジェルマン=アン=レイの展覧会、11月に「第3回印象主義…展」と、この年には計五つの展覧会に、のべ30点の作品を送り込んでいる。もっとも二つ、もしくは三つの展覧会にまたがって出品されている作品も少なくないので、この年の展覧会出品作品の絶対数はそれよりは少なくなる。以下は1890年から92年までに、ドニが作品を送った展覧会の一覧である。

[1890]

1890 Paris; 108e exposition du Salon de la Société des Artistes Français, à partir du 1er mai / no. 2767.

[1891]

1891 Indépendants; 7e Salon de la Société des Artistes Indépendants, Pavillon de la Ville de Paris, 19 mars-27 avril, 1891 / nos. 356-365.

1891 Saint-Germain-en-Laye; 1er exposition Annuelle des Beaux-Arts, Château National, Saint-Germain-en-Laye, 1er août-30 septembre, 1891 / nos. 72-76, 294, 419.

1891 Paris; 1er exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes, Le Barc de Boutteville, Paris, décembre, 1891 / nos. 17-19.

[1892]

1892 Bruxelles; 9e exposition des XX, février, 1892 / nos. 1-5.

1892 Indépendants; 8e Salon de la Société des Artistes Indépendants, Pavillon de la Ville de Paris, 19 mars-27 avril, 1892 / nos. 350-359.

* この時の356番が『マルト・サンポリスト』である。

1892 mai; 2ème exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes, Le Barc de Boutteville, Paris, mai, 1892 / nos. 17, 18, 18bis.

1892 Saint-Germain-en-Laye; 2ème exposition Annuelle des Beaux-Arts, Château National, Saint-Germain-en-Laye, 14 août-16 octobre, 1892 / nos. 99-104.

1892 novembre; 3ème exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes, Le Barc de Boutteville, Paris, novembre, 1892 / nos. 28-33.

したがって《マルト・サンポリスト》を出品した1892年の「第8回アンデパンダン展」は、ドニにとって6度目に経験し

(6) Paul Fort(1872~1960)。ポール・フォールは1891年にテアトル・ダールを興したのだが、その前身であるテアトル・ミクストを始動させたのは更にその前年、1890年である。

(7) Bouillon 1993, p.25.

(8) ドニはロートレック、《フェネオンの肖像》を出したシニャックと共に招待出品であった。なお「20人展」はこの第9回展に、装飾美術部門を設けている。

た展覧会だったということになる。

前年の「第7回アンデパンダン展」で、ヴェルレーヌの『叡知』のための素描を見ていたアンドレ・ジッドとは、この1892年に芸術愛好家であるフィナリ夫人のサロンで顔を合わせ、ジッドはその時に執筆中だった『ユリアンの旅』の挿し絵をドニに依頼した(出版は1893年、図3)。また同年、最初のポスター《トゥールーズ新聞》(図4)の制作をしている。この頃までに、マイヨールやヴァロットンも仲間に加わり、およそ「ナビ派」に属するとされるメンバーは大体顔を揃えたことになる。

このように、ドニの人生における主要人物は、ほぼこの時点までに勢揃いしている感がある。もちろん1894年にイベルを介して知合うことになるジークフリート・ビングをはじめ、これで全てというわけではないが、たとえばビングとの邂逅と共同作業が、少なくともドニのためには実りある結実をもたらさなかったように、画家(=芸術家)としての彼にとって真に意味のある出会いは、この頃までに一段落していたようである。逆にいえば、画家としての豊かな仕事が、およそ前半生に、それも初期に集中していることと、それは無縁ではないのかもしれない。

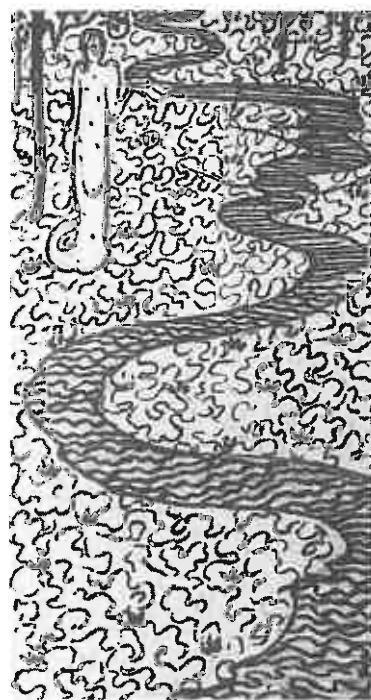


図3 ユリアンの旅より 『小川のほとりを散策する若い娘』
Voyage d'Urien - Jeune femme debout au
bord du ruisseau
1893(出版:L'Art Indépendant)



図4 トゥールーズ新聞
Affiche pour La Dépêche de Toulouse
1892 カラーリトグラフ

初期のドニの作品には、人にしろ物にしろ、外界からの影響が強く反映されており、その跡づけが比較的明瞭である点に特徴があろう。ナビ派の結成年のあたりは、ゴーギャンへの心酔がそのまま作品に表れ⁽⁹⁾、1890年から翌年にかけては新印象主義風の点描の試みが目立つ⁽¹⁰⁾。柔軟に自らの作品の枠を広げるのは若い時期には必然であり、ゴーギャンやスー
ラへの傾倒は、その経緯や時代背景から考えても何ら不思議なことではない。この二人からの強い影響は他のナビたちも多かれ少なかれ同じように受けしており、テオ・ヴァン・ライセルベルへのように生涯にわたって点描を続ける者もいたのである。

他の画家からの影響ばかりではなく、その時どきに关心を寄せていた人物や事物も、ドニの作品の中には繰り返し登場する。それはカトリックの教義であったり、理想的な風景であったり、家族や仲間たちの像であったりするが、もし描かれる回数がその時の胸の内の興味の度合いに比例していたのだとしたら、1891年から93年にかけてドニの心の中は、その大部分が出会って間もないマルト・ムーリエに占められていたに違いない。この時期に描かれ発表された作品の大半で、マルト、あるいは彼女を発想源とした、ドニにとっての普遍的な女性像が表わされているのである。

ムーリエ一家は1889年からサン=ジェルマン=アン=レイに住み、同地に実家のあるドニと知合った⁽¹¹⁾。1891年の8月に始まる展覧会に出品した7点の内の一枚に、《ランプの下の二人の姉妹(ランプの傍らの若い娘たち)》(図5)という小品がある⁽¹²⁾。ここに描かれている‘二人の姉妹’というのは、おそらくマルトとその姉妹のエヴァのことであろう。この図で二人の娘はピアノに寄り、茶色の目のエヴァが演奏し、その向こうに立つ青い目のマルトが譜をめくる、あるいは押さえるような仕草をしている⁽¹³⁾。姉妹ともに音楽を愛し、特にエヴァの方は十代から地方のコンサートでその才能を披露し、後には子供たちにピアノを教えるなどした⁽¹⁴⁾。マルトも職業としたわけではないが、楽器を弾き、時には歌を歌ったといふ。

ドニがマルトを描いた作品の中で、公に発表されたものとしては、おそらくこの《ランプの下の二人の姉妹》は最も早

い⁽¹⁵⁾。同展の会期が8月1日から9月30日までであったことから、ドニとマルトが出会った後、作品のモデルとなるほど親密になっていった時期の、およそその見当が付けられよう。彼らはこの年の内に婚約し、およそ2年を経た1893年6月12日に結婚することになるが、その間の経緯や心情は、当時の日記の言葉をタイトルにした連作版画集《愛》の各葉が詳しく伝えている。



図5 ランプの下の二人の姉妹 または ランプの傍らの若い娘たち
Les deux sœurs sous la lampe or Jeunes filles à la lampe
1891 油彩・キャンヴァス
個人蔵

《愛 -Amour-》は表紙を含めて13枚からなるリトグラフ集で、1892年から99年にかけて制作されたが、1891年から93年までの婚約期間のドニとマルトがテーマである。当時の日記や素描が下敷きとして用いられている上に、構想から完成までに一定時間をしているため、構図やモチーフに関して、1890年代のドニの変遷を示す様々な要素が盛り込まれている。かなり早い段階のスケッチや準備稿が生かされている例も多く、1890年代前半の幾つかの油彩作品との関連も深い。

ここでは一例としてあげることになるが、このリトグラフ集の中には《マルト・サンポリスト》と共にモチーフも多数見られる。たとえばマルトの服装のことだけでも、第11葉「青白い銀の長椅子の上で」(図6)で、格子柄のブラウスと茶色のスカートの上に花柄の赤いエプロンを身につけたマルトは、《マルト・サンポリスト》でも同じエプロンと似た柄のワンピースを着ている⁽¹⁶⁾。色が淡くて見づらいのだが、第7葉「たそがれは古い絵画のような優しさをもつ」(図7)は更に似てお

(9)たとえば1890年の《テラスの日没》(参考図2)や、現在は二枚しか残されていないジンコグラフ「ブルターニュの洗濯女たち」(参考図3)。それから《緑のキリスト》や《オレンジのキリスト》など。

(10)註(3)で触れた《カトリックの玄義》やほぼ同じ時期の《神祕の葡萄造り》、1891年に描かれた《三位一体の夕暮れ》(註39参照)ほか何枚かの作品で点描が用いられている。

(11)1892年のアンデパンダン展のカタログに掲載されているドニの連絡先は⁹、rue des Ecuyers, à Saint-Germain-en-Laye'(サン=ジェルマン=アン=レイにおけるドニの最初のアトリエの住所)となっている。もっともこのカタログは表紙に‘1893’と記されており、発行が翌年であった可能性もある。ボナールやリュネ=ボーらと共同で借りていたパリのビガール街9番地の方も、この頃はまだ維持されていたらしい。

(12)1891 Saint-Germain-en-Laye, no.74(Jeune filles à la lampe); Bouillon 1993, p.28. / 1993/94 Nabis, p.147. / 1994/95 Denis, p.143.

(13)この図だけでは彼女たちが何をしているか、はっきりとはわからないが、連作版画集《愛》の第9葉「私たちの魂はゆっくりとした動作の中に」(参考図4)を見ると、同じランプがピアノの上に置いてあることがわかる。1993/94 Nabis, p.147. エヴァを単独で描いた肖像画も残されている。(《緑色の服を着たエヴァ・ムーリエの肖像》、1891年、個人蔵、参考図5)。

(14)ドニは1898年にエヴァの生徒たちのコンサートのために、プログラムのデザインをしている。1994/95 Denis, p.143.

り、衿の形まで含めて殆ど同じ服を着ているように見える。後述することになるがこの第7葉は、服装ばかりではなく全体の構図も共通しており、『マルト・サンボリスト』と極めて密接に関連していることはおそらく間違いないだろう。

他の油彩作品とのつながりに触れる余地はここではないが、版画集《愛》は、細部の表現にしても構図のとり方にしても、1890年代のドニの様々な試みの反映が随所に見られ、まるでこの時期の彼の仕事の集大成のようにすら思える。そして同じようにこの版画集の主人公マルトも、それぞれ関連する油彩において、またそれらを描いた時点のドニにとって、重要な意味を持っていたことは疑いあるまい。

さて、エヴァとマルトの姉妹が芸術家サークルとかかわりを持ち始めたのは、父シャルルが仕事の都合で、ポアッソニエにあったメソニエのスタジオに出入りしていたことがきっかけであったらしい。エヴァはメソニエの弟子の一人で、ドニとアトリエが隣同士であったフィリップ・パロールコントとそこで知り合い、結婚した。姉妹とも画家を伴侶に選んだわけである。

このようにマルトが芸術一般に親しむことは家庭環境によつても後押しされていたわけだが、それはドニの妻となってからも途切れることはなかった。ドニ自身も孤高の内に制作するタイプの芸術家ではなく、パリやその近郊、または旅先の各地で足繁く知人、友人と交際し、そのような繋がりを大切にしていたので、マルトも自然それらのメンバーとの面識ができてき、その中には美術界ばかりではなくたとえば前衛音楽家のサークルとの交際も含まれていた。エルネスト・ショーソンが1896年に、カミーユ・モークレールの詞に曲をつけてマルトに捧げているのもその流れの内にある⁽¹⁷⁾。

このショーソンの義理の兄が画家で作曲家でもあったアンリ・ルロルで、彼はドニの最初のコレクターであり、1890年代早々からしばしば作品を買い上げたり、制作の依頼をしたりしている。ルロルとショーソンは、ドニを様々な音楽家、たとえばドビュッシーやポール・デュカス、アイザック・アルベニス、シャルル・ボルド、ヴァンサン・ダンディらに引き合わせるという役割も果たした。ちなみにドビュッシーもサン=ジェルマン=アン=レイの出身で、ドニは『選ばれし乙女』の楽譜の表紙のデザインもしている(図8)。

- (15) ただし発表されたかった作品の中に、マルトを描いたより早い作例があつてもおかしくない。たとえば1890年に制作されたと思われる『カルヴァリオの捧げ物』(個人蔵)で、十字架上のキリストに緑色の花束を捧げている女性がマルトと仮定されている場合もある。1993/94 Nabis, p.142.
- (16) 関連する素描および油彩(参照:Cat.1970 Orangerie, no.40.)があり、それでは『マルト・サンボリスト』同様に、ワンピースを来ていているように見える。1890年代前半に制作されたものであるためだろう。また別の例をあげておくと、1891年の『婚約者たちの行列』で、娘たちの中央にいるマルトが羽織っている袖つきマントの柄がやはり類似している(参考図6)。
- (17) Thérèse Barruel, "Maurice Denis et Ernest Chausson. Correspondance inédite et catalogue des œuvres de Denis ayant appartenu à chausson", Revue de l'Art, no.98, 1992, p.69.



図6 愛 [第10葉] —青白い銀の長椅子の上で—
Amour [10] -Sur le canapé d'argent pale-
1892-99 カラーリトグラフ



図7 愛 [第6葉] —たそがれは古い絵画のような優しさを持つ—
Amour [6] -Les crépuscules ont une douceur d'ancienne peinture-
1892-99 カラーリトグラフ

- (18) 左からルドン、ヴュイヤール、メリリオ、ウォラール、ドニ、セリュジエ、ランソン、ルーセル、ボナール、マルトである。もともとルドン讚として構想されていたこの作品がセザンヌへの讃歌となつたのは1899年になってからのこと。なぜここにマルトかいのかについて、未だに満足のいく回答は提出されていないよう思う。
- (19) ナビ派のメンバーは月に一度、安食堂で食事を開く他に、毎週決まった曜日にモンパルナスのランソンのアトリエに集まり、議論をしたり、ただ話をしたりするのを常にしていた。その時に彼らをもてなすランソン夫人は仲間たちから「神殿の光」と呼ばれていた。ドニはしばしばこのランス・ランソンの肖像を描いている。たとえば『マグム・ランソンと猫』(図31)や『緑の服を着たランソン夫人』(参考図7)など。

前衛音楽家をはじめとする若い芸術家たちとの交流は、ドニの生活を多彩なものにしたが、その傍らには常にマルトの姿があった。やがて大勢のこどもたちの母親になってからも、彼女がドニの絵の中に繰り返し描かれることは変わらず、たとえば1900年の《セザンヌ頌》(オルセー美術館)のような作品にさえ、ルドンや他のナビ派のメンバーたちに交じって彼女は姿を見せている⁽¹⁸⁾。

もっともドニが繰り返して描いた女性が他にいなかったわけではなく、たとえばポール＝エリ－・ランソンの夫人フランス・ランソンはナビ派の集会の時などに頻繁に顔を合わせる、メンバーにとっての特別な存在であったし⁽¹⁹⁾、重要なパトロンであるアンリ・ルロルの娘イヴォンヌのためには部屋の装飾用パネルを制作したり、肖像画を描くなどしている。また後の時代のことになるが劇場で知合ってしばしばモデルとした女性や、1919年のマルトの死後再婚した二度目の妻を描いた作品も少なからず残されているのだが、いずれの場合にも、夥しく繰り返されたマルトの像の圧倒的な数には及ぶべくもない。

ドニは前出した《ランプの下の二人の姉妹》(図5)に限らず、複数の女性が登場する図をしばしば描いたが、はじめはたとえば姉妹として見分けられていた彼女たちも、やがて複数のマルトのような外観を呈していく。『新訳聖書』のマルトとマリアの逸話と関連するとも言われる《神秘的寓意(お茶)》(1892年、図9)⁽²⁰⁾の二人の女性は、完全に双子のように見えるが、それは《婚約者マルトの三重肖像画》(1892年、図10)⁽²¹⁾の3人、《9月》(1891年、図11)⁽²²⁾の4人、さらには《4月》(1892年、図12)⁽²³⁾の6人と、人数が増えていても変わりなく、ついには1893年の《ミューズたち》(オルセー美術館)に至る。肖像性を持たない女性像はみな、次第にマルトと一体化していき、様式化された世界の中で同じ顔をした複数の女性たちが、無言劇を繰り広げることになる。このように、まるでスタンプを押すようにマルトの姿が増殖していった背景には、1890年代前半のドニが女性像の一つの「型」を必要としており、それを彼女が提供することになったことを示している。なおこのようなステレオタイプ化は、この段階ではマルトにとって特権の一つとまでは言えないまでも、匿名性の内にその存在をおとしめるようなものではない。というのは、神秘性と日常性とが交錯するこれらの作品は、ドニの様式と彼

の絵画理論とが依っていたこの時代の考え方、ことに象徴主義の流行と無縁ではないように思われるからである。

La demoiselle élue



図8 選ばれし乙女
La demoiselle élue
1892 カラーリトグラフ(3色)

3 象徴主義者——メテルリンク

先に1892年までのドニの生活と創作活動にかかる部分を簡単に拾いあげたが、その頃、彼を取り巻いていた社会や諸芸術にはどのようなことが起こっていたのだろうか。1880年代の終わりというのは、まさに世紀末を迎えるとする転換点であり、状況は目まぐるしく変化していた。すでに1886年に「印象

(20) 1892 Saint-Germain-en-Laye, no.100; 1892 novembre, no.31; 1993/94 Nabis, pp. 163-164.

(21) 裏面には別の絵が描かれている。1993/94 Nabis, pp. 162-163.

(22) 1892 Bruxelles no.4.; 1892 Indépendants, no.354; 1993/94 Nabis, pp.154-155; 1994/95 Denis, p.143. この《テラスの女性たち》とも呼ばれる作品には、《マルト・サンボリスト》と似た形の欄干が表されている。

(23) 1892 Indépendants, no.352; 1892 novembre, no.28; 1993/94 Nabis, pp.157; 1994/95 Denis, p.154.



図9 神秘的寓意 あるいは お茶
Allegorie mystique or Le Thé
1892 油彩・キャンヴァス
個人蔵



図11 九月 あるいは テラスの女性たち
Septembre or Femmes sur la terrasse
1891
油彩・キャンヴァス
所蔵:装飾美術館、パリ



図10 婚約者マルトの三重肖像画
Triple Portrait de Marthe fiancé
1892 油彩・キャンヴァス
所蔵:県立モーリス・ドニ(ブリュッセル)美術館、サン=ジェルマン=アン=レイ



図12 四月
Avril
1891 油彩・キャンヴァス
所蔵:クレラース=ミュラー美術館、オテルロー

派展」は第8回の、つまり最後の展覧会をもってその役割を終え、ゴッホやゴーギャンはパリを離れ、代わって若いスー^ラがセンセーションを巻き起こしていた。1889年に「ムーラン・ルージュ」がオープンし、街にはポスターが貼られ、芸術的な議論の舞台はサロンからカフェに移ろうとしていた。

新しい雑誌の発刊も多かった。『ラ・プリュム -La Plume-』の創刊は1889年の4月、その年の12月に『ルヴュ・ブランシュ -La Revue blanche-』がベルギーのリエージュで生まれ、91年、パリに本拠地を移す。『メルキュール・ド・フランス -Mercure de France-』の創刊は1890年である。印象主義から新印象主義への移行の時期にもジャポニズム熱は衰えず、ビングが『芸術の日本』を刊行したのもこの時期、1888年から91年にかけてであり、1890年の4月から5月にかけては大規模な「浮世絵展」を開催している⁽²⁴⁾。

同時代の人々との繋がりの中で自分の位置を確かめ、進むべき方向を確かめていた1892年頃のドニも、やはり周囲の動きと無関係ではいられなかった。彼はいくつかのグループに属しながら仕事の道をさぐることになるが、その時もっとも重きを置いていたのはやはり<ナビ派>のメンバーとの濃密な交際である。これは彼の人生のいわば土台であり、後には血縁関係が生まれるほどの強い結びつきであった。次いで、上でも見たような音楽家サークルをはじめとする、比較的年令の近い芸術家たちとの、プライベートな部分をも含めた交際があった。それに加えて、もとよりそれらとも部分的に重なり合っているのだが、より上の世代との交流、ことにマラルメやメテルリンクらを含む象徴主義文学者たちからの影響は極めて大きかった。ただしこれはドニに特徴的なことというより、時代の気分の反映として認識しておくべきものであろう⁽²⁵⁾。

1870年代以降ずっと自然主義との比較によって論じられてきた「象徴主義文学」は、一定の認知を得て、この時期にはむしろ流行に変じようとしていたが、それは美術の分野にも波及しつつあった。ジャン・モレアスが『ル・フィガロ』に「象徴派宣言」を発表したのが1886年であり、アルベール・オーリエが『メルキュール・ド・フランス』に「絵画における象徴主義——ポール・ゴーギャン」を載せたのは1891年であるが、これはまさにドニが社会に出ようとしていた時期と一致する。既に波は足元まで来ていたのである。折しも1890年に

ゴッホが自殺し、91年には32歳の若さでスー^ラが死亡した。頼みのゴーギャンが船に乗って遠くへ行ってしまい、指針を失いかけていた若いナビたちにとって、印象主義(=自然主義)の超克と精神的なものの復権をうたう象徴主義を否定する理由はなにもなかつた⁽²⁶⁾。

象徴主義美術を一言でまとめることは困難だが、あえて言うなら、印象派の美術によって推し進められてきた感覚重視の方向に異義を唱え、目に見えないもの、手で捉めないもの、精神に属するものを美術に呼び戻そうという動きといえるかもしれない。だが多くの芸術分野にまたがり、一つの時代を席巻したはずのこの「象徴主義」という言葉自体の意味が、美術の領域に限らず今ひとつはつきりしないのは、それが広がりすぎて流行現象に近いものになってしまったことと、また、各人がその欲望を満たす入れ物としてそれを使ってしまったことに由来しよう。

ただ二つだけ確かなことがあるとすれば、まず、個々の作品上でのあらわれは様々であったものの、一様に「自然」の克服を求めていたということ。それは美術や文学における「自然主義」という形式や観念の克服という意味ではなく、もちろんそれも含めてだが、まさに文字通りに「自然」を否定する気分がその底には流れていた。この時期に噴出した「ありのままのもの」に対する恐怖と嫌悪感とは、近代化する世界に生きる不安と自己嫌悪とを隠蔽するために、まるで表裏一体の標的を見付ける必要があったかのように、一気に顕在化している。

確実なことの二つ目は、美術に限らず象徴主義に携わるものたちの全てが、物理的な拘束のない「音楽」を最高の芸術形式であると一致して見做していたことである。これは逆にいうと、物理的な制約から決して離れることのできない造形美術は、常に手に入れようのない何かを追い求める作業に従事しなくてはならないものとして位置づけられていることを意味している。

むろん、全ての芸術を総合することが一種の了解事項として掲げられていた以上、美術も、詩(文学)や音楽、演劇などと目標に対峙していた距離は同じだったのかもしれないが、個人の頭の中にある「至聖所」から夢や幻想の形で引き出されてくる目に見えないものを、キャンヴァス上にしろ何にしろ

(24) ナビ派にとって日本美術、ことに浮世絵との関連は重要である。《マルト・サンボリスト》と浮世絵との関わりについては、前川誠郎、「美術連話(2) ジャポニズム」、『雪椿通信』、第2号を参照のこと。

(25) 参考までに1892年に刊行された文学にはメテルリンクの『ペレアスとメリザンド』やローデンバッックの『死都ブルージュ』などがある。エドゥアル・シユーレの『レ・グラン・イニシエ』は1889年に既に世に出ている。なお1892年がペラダンによる「薔薇十字サロン」が開かれた年であったことも忘れてはいけないだろうが、本稿ではドニのカトリシズムと同様、深く掘り下げる余地がない。政治に関して言えば、パナマ運河の汚職事件が起きた年であり、ドレフュス事件の前夜という時期にあたる。

(26) 象徴主義についての研究は非常に多く、我々に多様な指針と情報とを提供してくれている。ここではこの度参考した近年のものをあげておく。

Pierre-Louis Mathieu, *La génération symboliste 1870-1910*, Genève:SKIRA, 1990. / D. Gamboni, "Le 'Symbolisme en peinture', et la littérature", *Revue de l'art*, 96, 1992, pp.13-30. / Juliet A. Simpson, "Albert Aurier and Symbolism—from suggestion to synthesis in French art", *APOLLO*, Oct. 1995, pp.23-27.

物理的に固定された状態で提供しなければいけないことを運命づけられている造形美術は、その距離を縮めるための手段が余りにも異なっていた。詩、音楽、舞踏などは、たとえば音楽劇という形で空間を同時に共有することによって、音が演者と客席との間を相互に浸透する際に一瞬交差しうるかもしれないが、そこに美術家がかかわる仕事は、舞台装置や衣裳、プログラムのデザインなど、みな事前に用意されるものでしかありえず、実際、ドニを始めとするナビ派の若手たちもそのような手段で舞台へと参加していくことになる⁽²⁷⁾。

さて、1880年代のパリに起こったワーグナー旋風は、音楽を筆頭とする前衛芸術の新機軸といふことにとどまらず、ある種の精神主義、依るべき哲学のようなものに変貌を遂げていく。もっとも当地では、デュジャルダンやマラルメの手で一度濾過されたことによって、一種の洗練を見せたことも忘れてはなるまい。民衆の神話の中にひそむ思想を普遍化させ、登場人物や事件を解体し徹底的に抽象化して、個人を越えたある《観念(イデー)》と群衆とを合体させるための経験の場として芸術を置くという位置付けは、まさにカトリックの《聖体拝領(ミュニオン)》の置き換えであり、宗教が既にそうであったように、芸術と日常生活とを無理なく調和させるための一つの仕掛けとしてさえ使いうるものとなつたのだといつてもいい。それは中庸を重んじるフランス精神にとって、一部の熱狂的な思想よりも遙かに容易に受け入れ易かったであろうし、事実マラルメのワーグナー論における指摘は様々に形を変えながら広く継承されていくことになる。その末端をナビ派の中でも天分に恵まれていたボナールやヴュイヤールらの、日常的なものの中に主題を求めながらも、感知できぬ世界の扉を開いていく志向などに見い出すことは可能かもしれません、もちろん彼らに限らず芸術に携わる若い世代にとって多かれ少なかれその影響は必然に近かつたと思われ、それはドニにとっても例外ではなかっただろう。

ちなみにドニがマラルメの「火曜会」に初めて顔を出したのが1890年4月22日であったことは、遺族のもとに残されている招待状が伝えている。また前述したアンリ・ルロルの催す集会に、マラルメやドガ、ルノワール、ポール・クローデル、ピエール・ルイス、オクターヴ・モースら、各世代、各分野の顔触れが集うこともあり、他にもジッドと出会ったフィナ

リ夫人の夜会のように、愛好家たちが催す集まりは頻繁であった。そのような様々な機会に得た象徴主義文学者たちをはじめとする人々との邂逅が、ナビたちを舞台・演劇の畠へと導いていく一つの突破口となつたのだろうし、またもともとリュネ=ポーという演劇人が仲間のひとりだったこともあり、彼らは早くから劇場をも活動の場の一つと見做していたのである。

リュネ=ポーが「テアトル・ルーヴル」を興すのは1893年だが、ナビたちはそれ以前からアンドレ・アントワーヌの「テアトル・リーブル」やポール・フォールの「テアトル・ダール」で仕事をしていた。テアトル・ダールが1891年5月20日に、生命の誕生と死への不安とが折り重なるようなメーテルリンクの戯曲『招かれざる客 -L'Intruse-』⁽²⁸⁾を初演した時、その上演プログラムを制作したのはドニである(図13)⁽²⁹⁾。その年内に、彼はこのデザインのタブロー化を試み、やがてそれは2枚に切られることになるのだが、その片方が後述することになる《二人の姉妹-『招かれざる客』の断片》(図14)で、まるでメーテルリンクの劇中の登場人物のような特徴を示す、青ざめて憂いに沈んだ二人の女性が表されている⁽³⁰⁾。

ドニはこの種の演劇のプログラムや楽譜の表紙、本の挿し絵の制作などに精力的に取り組んだ。ドビュッシーの《選ばれし乙女》の楽譜(1892年)などはその好例である⁽³¹⁾。だが、多くの象徴主義文学者、演劇人、音楽家らととかかわっていた彼が、1890年代の前半に最も深く傾倒していたのは、ペルッキ=ペトリが詳しく指摘しているとおり、ベルギーの劇作家モーリス・メーテルリンクであったと考えて間違いないまい⁽³²⁾。『招かれざる客』の上演と同じ1891年にドニが描いた油彩画《ピアノの前のマルト -Marthe au piano-》(図15)は、より直接的にドニとメーテルリンクとの繋がりを示している。座るマルトの向こう側、ピアノの上に置かれているのは、メーテルリンクの戯曲『マレーヌ姫』をもとにピエール・エルマンが作曲した楽譜である(図16)⁽³³⁾。ドニが表紙をデザインしたこの楽譜は現在では失われているのだが、この図の中に「マレーヌ姫のメヌエット—'Menuet de La Princesse Maleine'—」というタイトルまでが読み取れるほど明瞭に再現されている⁽³⁴⁾。その他にも1893年5月にやはりテアトル・ダールで初演された『ペレアスとメリザンド』のプログラムの表紙を制作したり(図17)、またナビ派のマリオネット劇場ではメ

(27)「書き割り」芸術に飽きたりなくなったせいかどうかナビたちはすぐに自分たちのマリオネット劇場を作り、小規模ながら企画・演出を含めて自ら総合プロデュースを試みることになる。

(28)La Wallonie 1890年1月号に掲載。

(29)La Plume 1891年9月1日号に付録としてつけられた。

(30)この作品はしばしば《二人の日本人少女》と呼ばれてきた。また裏面には別の絵が描かれている。1993/94 Nabis, pp.152-153; 1994/95 Denis, p.166.

(31)この曲の詩の作者はダンテ・ガブリエル・ロセッティ。なおこの1892年にドニは、エドワルド・ドュジャルダンの『古の騎士』やイプセンの『海から来た夫人』(いずれもテアトル・モデルヌで上演)の劇場用プログラムを作成している。

(32)両者の共通点ばかりではなく、ひたすら死に向かってすすむようなメーテルリンクに対して、ドニの場合には信仰が未知なるものへの恐怖を失わせていることも正しく指摘されている。Ursula Perucchi-Petri, "Denis und Maeterlinck", in Die Nabis und Japan, Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis, München:Prestel, 1976, pp.191-197. /ウルズラ・ペルッキ=ペトリ、「モーリス・ドニの作品」、「1981 ドニ展 カタログ」に掲載(n.p.)。

(33)エルマンは1889年にドニが制作を始めたヴェルレーヌの『観知』の作曲もしている。ドニは1893年に出版されるその楽譜の表紙も手がけている。



図13 「招かれざる客」のプログラム
L'Intruse
La Plume 1891年9月1日号の付録



図14 二人の姉妹、「招かれざる客」の断片
Les deux soeurs, fragment de L'Intruse
1891 油彩/キャンヴァス/彩色された額
所蔵:国立ヴァンセンヌ・ヴァン・ゴッホ美術館、アムステルダム

- (34)この楽譜と同じ絵柄は、のちにピングを介してもたらされる、ティファニーのステンドグラス・プロジェクトの折りに描いた下絵《小川のほとりの女たち》(1894年、参考図8)で、ほぼそっくり繰り返されている。また、両手を上げて後向きに立つ女性の姿は、連作版画集《愛》の表紙(参考図9)などでも使われている。
- (35)ランソンの残したプログラムには、1892年4月10日の日付がある。いずれにせよ、《マルト・サンポリスト》の出品された「第8回アンデパンダン展」の前後には、マリオネット劇場の活動が始動していたようである。

ーテルリンクの別の戯曲、『七人の王女』を取り上げてもいる⁽³⁵⁾。

1892年4月、アルベール・オーリエは前年に引き続いだ論文「象徴主義者たち」を『ルヴュ・エンサイクロペディク』に載せるのだが⁽³⁶⁾、それにはドニを含むナビ派たちの挿し絵が添えられていた。象徴主義美術を例示するに相応しい挿し絵として彼らを認めたということであろうが、もしもっと長く生きていたらどういう感想を持ったか。若者たちの台頭をゴーギャンに印象づけたその論文を発表したその年の内に、オーリエは死亡してしまう。

ドニ自身の作品の中で、タイトルに「象徴主義 -symbolisme-」という言葉がそのまま使われているものは意外と少なく、たとえば1890年頃の木炭素描《象徴主義的な接吻 -Le baiser symboliste-》(図18)などが例としてあげられよう。後に連作リトグラフ集《愛》の「それは敬虔な神秘さだった」(図19)のための下絵となるものである。

作品を見る限りにおいて、ドニが何をもって「象徴主義(的)」としたのか、判断することは難しい。前述したワグナーに関するマラルメの解釈を筆頭に、象徴主義の信奉者たちに広まっていたいくつかの特徴、つまり劇中の登場人物(=物語)の解体、または抽象化を含む、時、所、性格の無性格化、見えない世界で演じられている劇の表徴としての日常性、という観念は、ドニが作品の中で果たそうとしていたものとおおよそ重なる。マルトのイメージの際限のない増殖も、その努力の一つのあらわれと捉えることもできよう。しかしながら、一見解体され抽象化されたように見える構成の中にも、なお物語(=逸話、エピソード)の残滓があり作品を左右していること、触れるもの全てに情を注がずにはいられない性分が、一面ではこの上ない魅力としてこの時期のドニの作品を支えてもいる。

- (36) Arbort Aurier, "Les Symbolistes", *La Revue encyclopédique*, 1 (avril 1892), pp.475-487, reprinted in *Oeuvres posthumes*, as "Les Peintres symbolistes", 1893, pp.293-309. なお手に入りやすい版として、Arbort Aurier, *Le symbolisme en peinture, Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen:L'Échoppe, 1991, pp.47-66.



図15 ピアノを弾くマルト または マレーヌ姫のメヌエット
Marthe au piano or Le menuet de la princesse Maleine
1891 油彩・キャンヴァス
個人蔵



図18 象徴主義的な接吻
Le baiser symboliste
1890 フュザン、グッシュ・紙
個人蔵



図16 ピアノを弾くマルト 一楽譜(図15の部分)



図19 愛【第4葉】
-それは敬虔な神秘さだった-
Amour [4] -Cet fut un religieux mystère-
1892-99 カラーリトグラフ



図17 ペレアスとメリザンド
Pelléas et Mélisande
1893 リトグラフ

II-作品

1 「黄昏」——緑色

ドニの初期の作品がメーテルリンクの劇作と時に近い印象を与えるのは、少ない動きがもたらす神秘幻想的な雰囲気や、やや病的にも見える静謐さ、そしてそれによって夢の世界を顕在化しようとしている点であろう。その傾向が特に顕著なのは、夕ぐれ時の薄暗さが青や緑の淡いペールになって影を落としている、画面全体が単色に塗り込められたような作品の中においてである。舞台として朝よりは夕べ、昼より夜を好むのは、象徴主義の流行にともなう一般的な傾向であり、たとえばボナールも、《マルト・サンポリスト》が出品された1892年の「アンデパンダン展」に、まさに《黄昏 -Crépuscule-》(1892 Indépendants, no.173.)というタイトルの作品を出品している。もちろんこれは一例であって、他にも同様の例は枚挙にいとまがない。

ドニ自身のこの時期の作品にも、「黄昏」や「夕暮れ」を描いたものは極めて多い。たとえば1891年の「第7回アンデパンダン展」には《夕暮れ(le soir)の思い出 I、II》という二点の作品が出されている。一枚はサン=ジェルマン=アン=レイの近隣であるル・ペックの葡萄園で働く人々が表されたもので(…II)、図20)、もう一枚にはセーヌを渡る船上で洗濯をする女性たちが描かれている⁽³⁷⁾。《黄昏の中の裸婦 -Nu au crépuscule-》(図21)⁽³⁸⁾でも、裸婦の背中越しに、やはりセーヌの光景が広がっている。

いまだ点描の方法が残る《三位一体の夕暮れ -Soir trinitaire-》(図22)にも同様に、サン=ジェルマン=アン=レイの眺めの良い高台(=テラス)から見下ろす川と橋のある風景が描かれている。これは1891年の「第一回ナビ派展」に出され、翌年ブリュッセルの「二十人展」にカタログ番号1番として送られ、次いで《マルト・サンポリスト》と同じ「第8回アンデパンダン展」と、続けざまに展覧会に出品されている⁽³⁹⁾。

《マルト・サンポリスト》自体も、1892年の「アンデパンダン展」に出品されたときには《夕暮れの装飾の中の肖像 -Portrait dans un décor de soir-》というタイトルであった

ことは先に触れた。〈黄昏どき〉に対する興味がドニやボナールに限らず、時代の好みであったことを忘れないようにしながら、ここでドニ自身が日没の刻限というものについてどのように考えていたのか、再び連作版画集《愛》に戻って確認してみたい。



図20 夕暮れの思い出II または ル・ペックの葡萄園
Souvenir de soir or La vigne du Pecq
1890 油彩・キャンヴァス
個人蔵

このリトグラフ集は前章で触れた通り、ドニの1890年代初頭の日記の記述と関連づけられていて、表紙を含めて13枚の連作中の11枚に、日記から引用されたタイトルが付いている。それらは‘マルトの愛 -Amour de Marthe-’と題された1891年6月30日から翌年にかけての一年弱に綴られたもので、中でも1891年9月30日の記述からは、4作品のタイトルがとられている。重要なと思われる所以で、引用しておく。

(37) 1891 Indépendants, no.362; 1891 Paris, no.18.
《…I》はその1891年の内にアンリ・ルロルが、《…II》は1893年に批評家のロジェ・マルクスが購入している。

(38) 制作年は明らかではないが、1892年のサン=ジェルマン=アン=レイ城の展覧会に出品された《黄昏の中の美女 -La belle au crépuscule-》がおそらくこれにあたると考えられている。1892 Saint-Germain-en-Laye, no.99; 1994/95 Denis, p.148.

(39) 1891 Saint-Germain-en-Laye, no.76. (Sur le Thème de Soir Trinitaire d'Ad. Rette. Peinture ornementale); 1892 Bruxells, no.1; 1892 Indépendants, no.351; 1892 maiにも、《復活祭の朝》と差し替えて出品されていた可能性がある(no.18)。

Retteの詩はドニの油彩の前年である1890年8月に、ベルギーの雑誌Wal-

lonieに断想が掲載され、完全な形としては翌1892年に雑誌L'Ermitageに発表されたという。1994/95 Denis, p.163. この作品のように同一人物を複数の視点から見た作品を、ドニはしばしば描いている。



図21 黄昏の中の裸婦
Nu au crépuscule
c.1892 油彩・キャンヴァス
個人蔵



図22 三位一体の夕暮れ
Soir trinitaire
1891 油彩・キャンヴァス
ショセフォヴィツツ・コレクション

Au soir——on se sent plus beau quand on aime. Les attitudes sont faciles et chastes. La vie devient précieuse, discrète : les couchers de soleil ont une douceur d'anciennes peintures. Mais c'est le cœur qui bat trop vite, en vérité. On est bon et miséricordieux....

夕暮れ (le soir) ——愛を知ると自分を気高く感じる。物腰は優しくなり、清らかになる。人生は貴重で慎み深いものとなる。日没 (les couchers de soleil) は古い絵画のような優しさを持つ。けれど実際には、余りに高鳴る心。わたしたちは善良にも慈悲深く…⁽⁴⁰⁾。

この一節から引いた4枚とは、第2葉「物腰は優しく清らかな」(図23)、第6葉「日没 (= 黄昏) は古い絵画のような優しさを持つ」(図7)、第11葉「人生は貴重で慎み深いものとなる」(図24)、そして最後の12葉「けれど余りにも高鳴る心」(図25)である⁽⁴¹⁾。この日以前の記述では、愛に対しの憧れや期待は同時に、畏れや不安になお裏打ちされたものであったが、この辺りから言葉は感情に素直に従い始める。

上述したように、第6葉は《マルト・サンポリスト》と同構図であり、細部もよく似ている。たとえば彼女の服装と髪型、右下に数輪の花が添えられていること、背後にある衝立てのように大きく葉を広げた樹木、遠くに見える建物(ただし位置は反転して右側にきている)など、共通しているモチーフはきわめて多い。このタイトルのもととなる、日記の記述は「日没 (les couchers de soleil) は古い絵画のような優しさを持つ」であったが、リトグラフでは、画面の左下版上の標記が「たそがれ (les crépuscule) は…」となっている。

画中に「MA V D 98」とあるのに従い、これの完成を1898年だとすると、油彩とリトグラフの間には6年の歳月が流れているわけで、タイトル以外にも若干の相違点が生じている。たとえばマルトが膝までの、やや斜めを向いた姿で表されている点は同じであるが、版画の方ではマルトの顔は観者を正面

(40) *Journal*, I, p. 86

(41) 他の7枚はそれぞれ、1891年10月16日(第8葉)、10月23日(第5葉、第10葉)、10月25日(第9葉)、11月8日(第4葉)、1892年1月1日(第7葉)、4月6日(第3葉)の日記からとられている。

から見つめている。また、《マルト・サンポリスト》のいくつかの要素は版画の方では省略されてしまっている。たとえば沈む太陽や奇妙な壺、手摺り、さりげなく登場していた他の人物たちなどは、リトグラフには表されていない。そして細部の差異以上に決定的なのは、色彩の変化であろう。両者ともく夕暮れ〉という一日の同じ頃を舞台としているにもかかわらず、1890年代初頭にその種の作品群を覆っていた病的な薄暗い色合は完全に捨てられ、パステル調の淡い色彩で画面で仕上げられているのである。《マルト・サンポリスト》の緑色は、6年後のリトグラフでは痕跡すらとどめられていない⁽⁴²⁾。



図24 愛〔第11葉〕 人生は貴重な慎み深いものとなる
Amour [11] -La vie devient précieuse, discrète-
1892-99 カラーリトグラフ



図23 愛〔第2葉〕 一物語は優しく清らかな
Amour [2] -Les attitudes sont facile et chastes-
1892-99 カラーリトグラフ



図25 愛〔第12葉〕 人生は貴重な慎み深いものとなる
Amour [12] -Mais c'est le coeur qui bat trop vite-
1892-99 カラーリトグラフ

(42)リトグラフ集『愛』が完成された1890年代後半に〈夕暮れどき〉を描いた作品としては、《黄昏の中の画家と妻の肖像(庭でのデザート)》(1897、参考図10)や《黄昏の中の裸婦(ライラックと女性)》(1898、参考図11)などがある。両者とも薄青色の背景で覆われてはいるが、豪華な印象は消え去り、特にロレンツォ・ディ・クレディ風に描いたという後者はカラーリトグラフの『愛』同様、パステル調に仕上げられている。
なお枚数の関係上ここでは〈黄昏どき〉を描いた作品だけを取り上げたが、たとえば同じ1892年の《眠れる女性》(参考図12、ボナ美術館、バイヨンヌ、ただしヴァージョンの可能性あり)でも、マルトの肌の色を含めて画面全体が緑色に塗られている。これは《秋の森の美女》(参考図13、個人蔵)と並んで、ガブリエル・トラリューの『森の美女の夢』と関連する作品である。この劇はフィナリ夫人のサロンで上演されたもので、劇中に

は「森の中で100年にわたってまどろみ続けてきたように青白い」という一節があるという。1993/94 Nabis, p.160.

2 額縁——共同作業

《マルト・サンポリスト》にはあって、リトグラフ集《愛》の第6葉「たそがれは古い絵画のような優しさを持つ」で失われているものがもう一つある。それはイメージの外側にあって、作品全体を完成させる役割を果たしていた「額縁」である。もともとイメージの補完やイリュージョンの付与に貢献する「ポーダー」の芸術というのはジャン・ピュセル以来、版画やタピスリーを主な舞台として展開してきた筈のものだが、ここでは逆に、タブローにあった珍しいオリジナルの額が、リトグラフでは消えてしまっている。残されているのは一定間隔でイメージを取り囲む白いマージンだけで、全体の色調をさらに明るいものにしている。

油彩画の方を見てみると、周囲を今なお飾っている木製の額は、黒い色合いで重い印象を与えていた上に、その中に表されている木の葉の装飾的な模様も、決して軽やかとはいえない。もちろん夜を迎えようとする時刻を考えると、その重たげな印象は不自然なものではないのだが。木の葉は濃淡3種類の緑色で描かれており、画中のモティーフの中では、欄干の柱に絡みついている植物の形態に似ている。額縁の葉の間から見え隠れしている煉瓦の壁は棒線と平行に配されているが、画中の壁の方は斜めになっており、両者の間に連続性は感じられない。

この珍しい額縁を実際に筆をとって仕上げたのがマルトではないかということは、クエスチョンマーク付きながらしばしば指摘されてきた⁽⁴³⁾。ヴァン・ライセルベルヘやシニヤック、スーラらがそうであったようにドニも「ポーダー」をタブローを完成させるものと見做していたのだろうか⁽⁴⁴⁾。マルトの関与は仄めかされる程度にすぎないが、もしこれが事実だとすると、作品の最後の仕上げの段階にドニは自分以外の手を入れたことになる。マルト自身がどの程度絵画に親しんでいたかはわからないが、たとえば、陶器の皿に絵付けをするマルトの素描が残されている(図26)⁽⁴⁵⁾ことなどから、装飾のために筆をとる機会がなかったわけではないことは確かである。後のフランス・ランソンのタピスリー・プロジェクトのことなどを考えて、ナビ派の妻たちは発表する場の有無は別として、日用品

の制作に携わる機会は少なくはなかったのだろう。日常の中に芸術を持ち込むことは、ナビ派の画家たち自身にとっても大切な取り組みであったのだが。



図26 陶器に装飾をするマルトの肖像
Portrait de Marthe décorant une céramique
1892 水彩・紙
個人蔵

《マルト・サンポリスト》と似たような装飾のある額縁は、他にもいくつかの作品で見られる。たとえば一年遅るが1891年の、前出《二人の姉妹一『招かれざる客』の断片》(図14)。このしばしば《日本の二人の娘》と呼ばれてきた作品は、先に見た通りメーテルリンクの戯曲を題材にしたタブローの断片だが、周囲には赤字に黒の花柄の装飾された額がついている。画中にも同じ模様が見られ、連続性は《マルト・サンポリスト》以上に強い。若干描かれ方が違うし、少し後の例なのだが、トゥールーズ新聞社のトップのために描いた1894年の《春》と《秋》にもオリジナルの額がある。

それから《マルト・サンポリスト》と同年の1892年にアンリ・ルロルの求めに応じて描かれた《葉の中の梯子(天井装飾のための詩的アラベスク)》(図27)がある⁽⁴⁶⁾。緑の葉が茂った樹に梯子を掛け、女性たちが軽やかに昇っていくところである。枝葉の間を透かして、白い雲の浮かんだ空が見られる。宙に浮いた女性の姿が《トゥールーズ新聞》(1892年、図4)

(43) たとえば、Bouillon 1993, p.41.

(44) そう言われていることもある。Ex. Cat., Maurice Denis, Galerie Huguette Berès, Paris, 5 juin-13 juillet(22 juillet) 1992, no.16.

(45) 1891 ドニ展, no. 94.; 1994/95 Denis, no.205.

(46) 1892 Saint-Germain-en-Laye, no.102.はじめルロルはリップル=ロナイの助言でマイヨールに任せようと考えていたが、下絵が気に入らず、ドニに変えたのだという。1994/95 Denis, p.157.

の女性像を思わせるこの構図は、下から光があたっている様子なども含めて天井画の特性をよくふまえており、またポスター・デザインの利点をそのまま油彩に生かすことに成功している一例でもある。装飾パネルに関してドニの代表作といっていいだろう⁽⁴⁷⁾。

1892年のサン=ジェルマン=アン=レイ城の展覧会に出品されたこの作品の額縁は、同じ制作年のせいか《マルト・サンボリスト》と印象が近い。特に、画面に描かれた植物のアラベスクに呼応するかのように、濃淡二色の緑で表された装飾模様は、《マルト・サンボリスト》のそれと強い親近性を見せている。この額の左下には「MM (Marthe Meurier)」というイニシャルがあり、このタイプの額縁の作者を一様にマルトだと推測する一つの根拠になっている⁽⁴⁸⁾。ドニ自身の署名は、右側中央部に縦書きで、「MA V D 9 2」という、いつものモノグラムが示してある(図28)。



図27 葉の中の梯子 または 天井装飾のための詩的アラベスク
L'échelle dans le feuillage or Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond
1892 油彩・カルトンの上に貼られたキャンヴァス/彩色された額
所蔵:県立モーリス・ドニ(アリウレ)美術館、サン=ジェルマン=アン=レイ

(47)注文主であるアンリ・ルロルの娘の肖像画《三方向からのイヴォンヌ・ルロル》(1897、参考図15)を、ドニは5年後に描いているが、それにも額縁がある。この作品はモノクローム彩色が施されている点や、足元に開いた花があること、背後の樹木、風景など、《マルト・サンボリスト》からの展開の跡を感じさせる作例である。

(48)なお、他にマルトの署名を見つけることは難しいが、木の幹にドニのサインを描くマルトの作品を5年後に描いている。(参考図14)



図28 葉の中の梯子 一署名 (図27の部分)

3 壱——隠された署名

「MA V D」という縦書きのモノグラムは、早くも1891年頃より姿を見せ始め、20世紀の初頭に横書きの署名を復活させるまで、多くのドニの作品に添えられてきた。その他にも、円形の枠の中に文字を組み合わせた記号が用いられることがあるが、両者ともその出自は直接あるいは間接に日本の浮世絵にたどり得ることができるよう。

《マルト・サンボリスト》には縦書きのサインが採用され、しかも「MA V D E N I S 9 2」という、彼自身あまり使わない8文字の形が用いられている(図29)⁽⁴⁹⁾。これは、マルトの背後の樹木の茂みの中、彼女の右上方に当たる部分にあるのだが、濃い緑色を背景としてえんじ色の絵の具で書かれているため、肉眼では殆ど見ることができない。むしろ、一枚一枚の葉の輪郭を示す線に巧みにまぎれこまされている様子は、あたかも敢えて判別を困難にさせられているかのようである。

《マルト・サンボリスト》を出品したことのある展覧会〔2頁参照〕の中で、カタログにこの縦書きの署名についての言及があるのは、実に1979年のポン=タヴェンの「ドニ展」カタログに「右上に縦書きの署名と年記」とあるのが最初である⁽⁵⁰⁾。制作から87年後のことである。よほど目立たなかったのであろう。

この図にはもう一つ、厳密には「署名」とは言えないが、

(49)他ではたとえば、点描を用いた1891年の作品《アネモネ(4月)》が、「MAVDENIS91」という8文字タイプを探っている。

(50)'Signée datée verticalement en haut à droit', in Cat. 1979 Pont-Aven, p.36.

ドニが自分の存在を証したようなものが、すぐには目につかない場所に表されている。それは画面の左下にある不思議な形をした壺、あるいは花が生けられているので花瓶というべきかもしれないが、これが把手を両方の腕とみなした奇妙な人型をしているのである。更に驚くべきことには、この把手型の腕には、もう一つ別の顔が抱えられているのだが判別できるだろうか(図30)。この顔について明言することは難しい。署名同様、《マルト・サンボリスト》の歴代の出品展の図録でも、やはり気付かれなかったのかもしれないが、当初は触れているものはほとんど無い。

この壺(=花瓶)についての言及が初めて現われるのは、「花瓶の上にM.D.というモノグラム」と書かれた1970年のオランジュリー美術館の「ドニ展」カタログであろう⁽⁵¹⁾。



図29 マルト・サンボリスト 一モノグラム(図1の部分、写真をなぞって強調したもの)

(51)'Initiales M.D. en bas à gauche, sur le vase', in Cat.1970 Orangerie, p.28.

(52)'bez.u.l.auf der Vase: M.D.', in Cat.1971/72 Denis(German ed.), p.39.; 'Initiales M.D. en bas à gauche sur le vase', in Cat.1975 Honfleur,no.16.

(53)'Signed lower left on the vase with a monogram: M.D., and also with the artist's face', in Cat.1972 Symbolist, p.37.

(54)'Qu'il suffise de mentionner dans Marthe symboliste(1892), le mystérieux (auto-?)portra in-monogramme sur le pot dans le coin inférieur gauche, ..., 1994/95 Denis, p.27.

「M.D.」というのは不明だが、1971年から翌年にかけてドイツ、スイス、デンマークを巡回した「ドニ展」、そして1975年のオンフルールの展覧会カタログでも、この記述が踏襲されている⁽⁵²⁾。

<顔>の存在についての言及は、1972年にヨーロッパを巡回した「フランス象徴主義の画家展」で、「M.D.(モノグラム)に加えて、作者の顔が描かれている」とされているのが最初であると思われる⁽⁵³⁾。ここで「ドニの顔」と言われているのは、もちろん抱えられている方の顔のことで、確かにこれは、目から鼻にかけてのつながったラインなど、ドニが自画像として描く自分の顔とよく似ている。1994年の「ドニ展」のカタログではギイ・コジュヴァルがこれを「肖像—モノグラム」と呼び、クエスチョンマーク付きながらドニの自画像かもしれないとして、ゴーギャンの《遠い声》に近い表現があることを指摘している⁽⁵⁴⁾。

制作年の近いドニの作例の中で、他に同様の表現がないかどうかと考えると、すぐに思い当たるのは《マルト・サンボリスト》と同じ1892年に制作された《マダム・ランソンと猫》(図31)である。茶褐色を基調とした縦長の画面には、ポール＝エリー・ランソンの夫人で、仲間たちから「神殿の光」と呼ばれていたフランス・ランソンが手にお茶を持ち、椅子に腰をおろした姿で表されている。上半身はプロフィールで、下半身は流麗な装飾性をもつように描き分けられ、そして彼女の足元には身をすり寄せる猫が一匹いる(図32)。正面から観者を見つめるこの猫の顔は、《マルト・サンボリスト》の壺に抱かれた男の顔と奇妙な類似を見せており、しばしばこれにもドニの面影があると言われている⁽⁵⁵⁾。

最後にもう一点、この種の表現の最初の試みだと思われる《婚約者の扇》(1891年、図33)をあげておこう。ドニはしばしばこのような扇絵を描いているが、これは18本の軸に貼られた紙に、グアッシュで川辺の風景を描いたもので、右手にはまだらの表面をした木の幹が見え、川辺には二羽の白鳥、その左にマルトが立っている⁽⁵⁶⁾。この扇には、年記と署名、そしてやはり不思議な顔が描き込まれている。

画面の左手、小川のほとりの水盤のようなもの⁽⁵⁷⁾の上に四角い枠があり、そこには「17.NOV 91」という年記がある。そしてその水盤の下、マルトののばした左手の先に、判りに

(55)たとえば1970年のオランジュリー美術館のドニ展の記述など(Cat.1970 Orangerie, no.42, p.29.)。ちなみに《セザンヌ頌》にも、イーゼルの足下に毛を逆立てた猫がいる。余談だが1892年頃にランソンが描く素描などにもしばしば三毛猫が登場しているが、実際にランソン家で飼われていたのかもしれない。もっとも縦長の画面に女性と小動物という組合せは、ランソン自身やボナールなどの作例がすぐに思い出されるように、掛け軸を意識したこの時期のナビたちの常套的な表現でもあった。

(56)この図の右手に本を持つ女性の姿は、『叢書』の表紙でも用いられている。

(57)ブイヨンは「聖水盤」としている。Bouillon 1993, no.29.

「いがく顔」が描かれている。前髪を中央で分け、目から鼻にかけてのラインがつながった、《マルト・サンボリスト》とよく似た顔である。そして反対側、右下にも四角い枠があり、その中にはマルトの名前「M A R T H E」が記されている(図33a,b)。マルトの名と、年記の他に、ドニ自身の署名はない。彼のものと覚しき顔があるだけなのである。



図33 マルト・サンボリスト 一筆(園工の部分)



図31 マダム・ランソンと猫
Madame Ranson au chat
1892 油彩・キャンヴァス
所蔵: 県立モーリス・ドニ(アリ)美術館、
サン=ジュルレマン=アン=レイ



図32 マダム・ランソンと猫 一猫 (図31の部分)



図33-a 婚約者の扇 一左下 (図33の部分)



図33-b 婚約者の扇 一右下 (図33の部分)



図33 婚約者の扇
Éventails des fiancailles
1891 18の軸の扇/グッシュ・紙
高さ 30cm
左下に縦書きの年記:17 nov. 91./右下に記銘:MARTHE
所蔵:県立モーリス・ドニ(ブリュ)美術館、サン=ジェルマン=アン=レイ

『婚約者の扇』というタイトルの作品を見たところで、《マルト・サンボリスト》をめぐる様々な側面をなぞるのを一先ず中断し、そろそろ最初にたてた間に戻ろう。この絵はドニにとってどのような意味を持っていたのか。そしてなぜ彼女の皮膚は、このような緑色をしているのだろうか。

1892年当時、創作活動や評論活動に本格的に取り組みはじめていたドニが、時代の気運である象徴主義の洗礼を受け、それに傾いていたことは疑いない。象徴主義文学者たちは日常的に交流し、画家としては出版物の挿し絵を描いたり、演劇の舞台装置や衣装、プログラムの制作などを通して活動をしていた。中でもベルギーのモーリス・メテルリンクの戯曲の数々は、この時期のドニにとって特別に思い入れのあるものであり、幾度も取り上げて作品化している。メテルリンクの劇作を元に作曲された『マレーヌ姫のヌエット』の楽譜の表紙をドニが作っていること、そして画中画のようにそれが《ピアノの前のマルト》(図15)の中に再現されていることについては先に触れた。

ドニの『日記』の中に、この『マレーヌ姫』について触れている部分がある。1891年10月19日、月曜日である。

...Elle relit La Princesse Maleine jusqu'à deux heures de la nuit. Elle est pâle, enervée, caressante. -Des douleurs pour moi et encore des doutes. Toujours des doutes. N'importe. C'est la vie....

彼女(=マルト)は『マレーヌ姫』を夜中の二時まで読み返していた。彼女は青白く(pâle)、神経質で、あまりにも情愛深い。私にとって苦しみであり、いまだに確信がもてない。いつまでも疑わしい。何ということはない。それが人生...。(58)

彼女は「青白い(pâle)」と言われているが、それはマルトの様子であると共に、メテルリンクの劇中の登場人物、特に死の影を漂わせた「遙かな国の王女たち」に対し

て、常套的に使われる形容詞である。メテルリンクはマレーヌ姫を、「緑色の顔と白いまつげ(avec sa face verte et ses cils blancs)」で、現われ「夜の空気が彼女を4週間たった溺死者よりもっと緑色にしていた(l'air du soir l'a déjà rendue plus verte qu'une noyée de quatre semaines)」と表現している⁽⁵⁹⁾。溺死体より緑色かどうかはともあれ、「緑色の顔と白いまつげ」というディスクリプションは、《マルト・サンボリスト》のマルトの顔貌にそのまま一致している。

さてドニとマルトが教会の結婚式をあげるのは1893年6月12日で、これはもちろんカトリックの儀式であるが⁽⁶⁰⁾、それに先立つ1891年、《婚約者の扇》が作られた年に、「ナビ派的儀式」として「婚約式」が行なわれ、二人は仲間内の認知と祝福を受けたという。この実態のよくわからない「婚約式」についての情報を提供してくれるものは余りなく、かなり後に書かれたものだが、以下を参照しておきたい。

Lorsque Maurice Denis, le Nabi aux belle icône décide de se marier avec celle qu'il appelle "la jeune fille pâle", Marthe Meurier, on organise au "Temple" une cérémonie de fiançailles nabiques. Une estrade drapée de blanc et fleurie de blanc est dressée....

美しきイコンのナビであるモーリス・ドニが、“青ざめた若い娘(la jeune fille pâle)”と彼が呼ぶマルト・ムーリエとの結婚を決めたとき、我々は“神殿”でナビの婚約の儀式を行なった。壇は襞ができるように白い布で覆われ、白い花が添えられた...。(61)

ここで「神殿」と呼ばれているのは、ランソンのアトリエのこと、そこに集まって飾り付けをし、セレモニーを行なったのである。ひょっとすると少し異教的な味付けが施されたり、セリュジエかランソンが祭司の姿で儀式をしたかもしれない。が、ここでこの引用文中で注目したいのは、マルトが「“青ざめた若い娘”と呼ばれていた」という一節である。

ナビ派のメンバーは、仲間たちそれぞれにあだ名をつけて

(58) Journal, I, p.87.

(59) Maurice Maeterlinck, Théâtre I, Bruxelles, 1911.p.8F.8L. Cité de Ursula Perucchi-Petri, op. cit., p.224./ウルズラ・ペルッキ=ペトリ、前掲論文より引用(註:32参照)。1993/94 Nabis,p.152.

(60) ドニは新婚旅行から帰った1893年8月24日に《マルトとドニの結婚式》という絵を描いているが、ここには異教的な雰囲気は全く見られない。(参考図16)

(61) Agnès Humbert, Les Nabis et leur époque, 1888-1900, Genève, 1954, pp.87-88, reprinted in 1993/94 Nabis, p.149.

「日本かぶれのナビ(ボナール)」とか「赤く輝く髪のナビ(セリュジェ)」、「彫刻家のナビ(ラコンブ)」、さらには「外人のナビ(ヴァロットン)」とまで呼んでいた。「ナビ派」というグループの名称すら、東洋の文化と言語に詳しかったカザリスがつけたあだ名のようなものである。身内にだけ通じる言葉を発達させようとする指向はいつの時代でも若い世代に特有の欲求であり、また当時は大人たちの間にさえ秘儀や結社を作ることが横行していたのだが、それにしても、あらゆるものに自分たちなりの呼称をつけてしまうナビ派の「見立て好き」が彼らの特徴の一つであることは知られている。

あだ名はナビたちばかりにではなくその妻にも及んでおり、ランソン夫妻が「神殿の光」と呼ばれていたことは前述したが、同じようにマルトにも何らかの呼称があったとしても驚くにはあたらない。少なくともドニ自身がマルトを「青ざめた娘」と呼んでいたのだとしたら、それはメーテルリンクの戯曲とまったく無関係ではないだろう。仲間たちの間でもそれで通っていたのだとしたらなおさらのこと、《マルト・サンポリスト》のマルトが不自然なくらい緑色の顔をしていることにも一つの説明がつくのではないだろうか。

ドニの初期の作品の中では、たとえ人物像であっても、時にそれは肖像を越えて、不可視の世界を表すためのよすが(=象徴物)として表されることがある。それはそのまま、メーテルリンク、ひいては象徴主義の文学者や劇作家、あるいは画家たちが望んでいた形での匿名性、音楽に近い表現をめざした結果であるとも考えられる。

マルトはそのように<象徴物>として自らのイメージを提供し、多くの作品の中でスタンプのように繰り返される観念的な存在となっていくと同時に、たとえば《葉の中の梯子》(図27)のような作品では、額縁を装飾し作品の完成に手を添えることによって、象徴を操るものとの両域にも一步近付いている。

モデルであり、かつまた制作協力者。このスタンスは額縁に「M.M.」と明示してある《葉の中の梯子》から仮定されるものの、他の作品では明瞭に示されているわけではない。だが《マルト・サンポリスト》の中には、署名とはいえないまでも、その代わりとなる奇妙な<顔>が添えられ、何かを我々に伝えようとしていることを上で見てきた。同様の<顔>は1891年の《婚約者の扇》(図33)にも見られるが、この扇の中に文

字として書かれているのは年記(1891年11月17日)とマルトの名(MARTHE)のみで、ドニの署名はなく、描かれている<顔>が署名の代りになっている。顔が描かれている場所は左下の水盤のところで、後向きに立つマルトの左手の先が触れるか触れないかの位置にある。

《マルト・サンポリスト》に描かれている<顔>も、やはり画面の左下の、奇妙な形をした壺(花瓶)のところである。しかもこちらでは顔は二つに増えている。壺自身に一つと、その把手の先にもう一つで、それはまるで人の姿をした壺が別の顔を抱いているように見える。《婚約者の扇》の<顔>がドニの署名代わりであったとすると、こちらはドニとマルトを示しているのだろうか。マルトの腕に抱えられているドニの顔と断言するのは憚られるが、かなり暗示的に二人物が示されているとは言っていいだろう。名前をあえて記さず、目立たない場所に、わかりにくい方法で、しかし確実に画布の前に立つ二人を映し出した、何かの、たとえば婚約の記念であるようにも思える。

この《マルト・サンポリスト》が初めて出品されたのが、1892年の「第8回アンデパンダン展」であることは、本稿冒頭から繰り返してきた。この展覧会の会期は3月19日から4月27日までで、スーラの回顧を兼ねた同展に、ドニは規定いっぱいの10作品を出品している⁽⁶²⁾。最後にもう一度だけドニの『日記』に戻ることにしよう。1892年3月20日、日曜日の頁である。

Le printemps avec elle, tout un après-midi de soleil et de joies partagées. L'enchantement du Vendredi saint entendu dans la même extase. Et les lambeaux de nos rêves dans la salle des Indépendants!

彼女といふ春、午後中、日差しと喜びとを分かち合う。同じ恍惚の内に理解される聖金曜日の魔術。そして「アンデパンダン展」の会場にある、我々の夢のかけらたち！

(62) アンデパンダン展の出品は、一人10点まで。この年にドニが出品したのは350番から359番までの以下の作品である。

- No.350 Le mystère de Pâque. 『復活祭の朝』(参考図17)
351 Sujet poétique(quatre panneaux pour la décoration d'une chambre de jeune fille). 『三位一体の夕暮れ』(図22)がこれに含まれる。
352 Avril. 『4月』(図12)
353 Juillet. 『7月』(参考図18)
354 Septembre. 『9月』(図11)
355 Octobre. 『10月』(参考図19)
356 Portrait dans un décor de soir. 『マルト・サンポリスト』(図1)

357 Les fiancées.

358 Sur fond de brume.

359 Stella Matutina(mosaïque de marbre, exécutée par M. L. Provost).

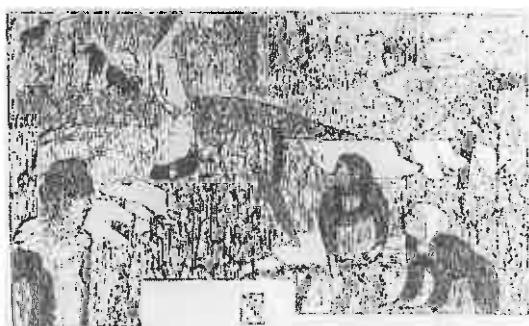
(63) Journal, I, p.89.



参考図1 カトリックの主義 -Mystère catholique-
1890 直筆 油彩・キャンヴァス



参考図2 テラスからの日没 -Tache de soleil sur la terrasse-
1890 油彩・カルトン



参考図3 ブルターニュの洗濯女 または レ・ヴォカシオン
-Lavandières bretonnes or Les vocations-
1890 シンコグラフ



参考図4 愛〔第9集〕 一私たちの魂はゆっくりとした動作の中に一
Amour [9] -Nos âmes, en des gestes lents-
1892-99 カラーリトグラフ



参考図5 緑の服を着たエヴァ・ムーリエの肖像
-Portrait d'Eva Meurier en robe verte-
1891 油彩・キャンヴァス



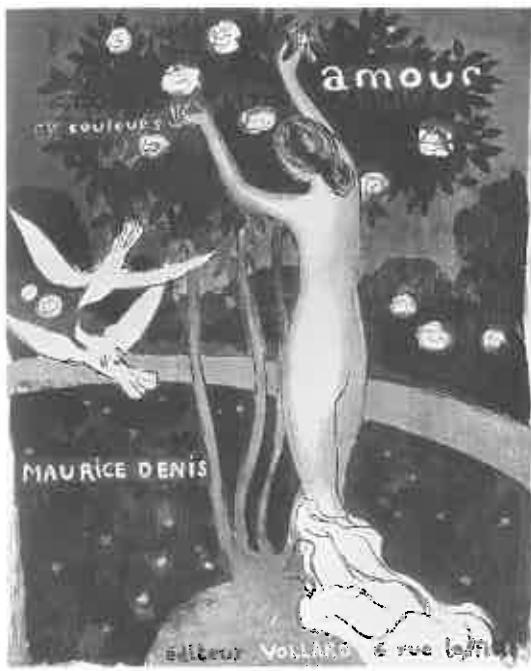
参考図6 婚約者たち -Les fiancées-
1891



参考図7 緑の服のランソン夫人の肖像
-Portrait de Madame Ranson,
en vert-
1893 油彩・キャンヴァス



参考図8 小川のほとりの女性たち -Femmes au ruisseau-
1894 グアッシュ・紙



参考図9 愛 -表紙-
Amour -Cover-
1899 カラーリトグラフ



参考図12 眠る女性 -Dormeuse-
1892 油彩・キャンヴァス



参考図13 秋の森の美女 -Belle au bois d'automne-
1892 油彩・キャンヴァス



参考図10 黄昏の中の画家とその妻の肖像 または 庭のデザート
-Portrait de l'artiste et de sa femme au crépuscule or Le dessert au jardin-
1897 油彩・キャンヴァス



参考図14 春の風景の中の人物 または 聖なる森
-Figures dans un paysage de printemps or Le bois sacré-
1897 油彩・キャンヴァス



参考図11 リラの女性たち または 黄昏の中の裸婦
-Femmes aux lilas or Nus au crépuscule-
1898 油彩・キャンヴァス



参考図15 三方向から見たイヴォンヌ・ルロルの肖像
-Portrait d'Yvonne Lerolle en trois aspects-
1897 油彩・キャンヴァス/彩色された額



参考図17 復活祭の神祕 または 復活祭の朝
-Mystère de Pâques or Matin de Pâques-
1891 油彩・キャンヴァス



参考図18 七月 -Juillet-
1892 油彩・キャンヴァス



参考図16 マルトとドニの結婚式 -Noce de Marthe et Denis-
1893 油彩・キャンヴァス



参考図19 十月 -Octobre-
1891 油彩・キャンヴァス