



Title	アンリ・リヴィエールに見る諧調表現について
Author(s)	中野, 仁人
Citation	デザイン理論. 1995, 34, p. 27-42
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/53105">https://doi.org/10.18910/53105</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# アンリ・リヴィエールに見る諧調表現について

中野 仁人

京都工芸繊維大学

キーワード

ジャポニズム, 西洋木版画, 浮世絵, ほかし

Japonism, Woodcut in Europe, Ukiyoe, Gradation

1995.7.5.受理

序

1. リヴィエールの生涯
  2. エヴィエールの木版画
  3. 浮世絵の影響
  4. リヴィエールの諧調表現
- まとめ

## 序

西洋での造形の世界における19世紀後半の偉大なる進歩のひとつは、色刷りの印刷が一般化したことである。もちろんそれ以前にも多色刷りの銅版画や木版画は存在していたが、しかしそれらは特殊なものであり、稀少品であったため、大衆を対象とした媒体とは成り得なかった。1798年にアロイス・ゼネフェルダーがリトグラフの技術を発明したものの、半世紀以上を過ぎた1870年代になってようやく、色刷り印刷はジュール・シェレのポスターという形で広く人々の眼前に現れ、大衆レベルへと浸透する。

19世紀後半は同時にジャポニズムという現象がヨーロッパを席卷していた。その影響は日本の美術品や工芸品を例えば直接、油彩画のモチーフにしたり、その形態や色彩を一部に取り入れるといった短絡的な方法から、やがて日本のそれらの制作される段階の技術面と精神面を汲み取り反映させていくといった方法へと移りつつあった。

このジャポニズムを支えた重要なアイテムに浮世絵木版画がある。日本における浮世絵の木版多色刷り印刷は、18世紀後半にはすでに量産体制が整えられ、大衆を対象とした媒体として機能していた。

本論は、ヨーロッパにおいてこうした背景のもとに木版多色刷りという印刷技法に魅せられ、情熱を注いだ作家の一人アンリ・リヴィエール (Henri Rivière 1864~1951) を取り上げ、彼

が特に浮世絵の特色の一つであるぼかし技法を多用した作品を多く残した点に着目し、印刷史上における彼の位置を確認しようとするものである。

## 1. リヴィエールの生涯

リヴィエールは1864年3月パリのモンマルトルに生まれている。トゥールーズ・ロートレックと同年である。幼少の頃よりルーブルやリュクサンブール美術館に熱心に通い、15歳で羽毛の輸入商に勤めるが、すぐに抜け出し、やがてモンマルトルで絵を描くようになる。1881年にロドルフ・サリがロシュアール通り84にキャバレー「黒猫 (Chat Noir)」を開店、リヴィエールはそこでポール・シニャックやジョルジュ・オリオール、テオフィル・アレキサンデル・スタンランと知り合い、雑誌『黒猫』の編集をおこなう。その中でリヴィエールは腐食版画による挿絵をいくつか手がけている。彼の最初のグラフィック作品であるそれらのモチーフはパリの風景と、後に彼の作品の大半を占めるブルターニュの風景が中心であった。

1885年、21歳のときにリヴィエールは影絵芝居のアイデアを思いつき、翌年にはサリから「黒猫」のためにその装置(図1)の制作依頼を受ける。1887年のナポレオンの田舎についての叙事詩をテーマにした最初の上演は大成功を収める。観客の一人、モーリス・ドネは以下のように語っている。

「アンリ・リヴィエールは影絵の芸術性がかつてない段階にまで高めた。1メートルの四角い光の幕の中で、ピンクの山の白いオーロラ、トパーズ色あるいは銅色の空に沈む太陽、緩やかに揺れる海の上の青い月の光など、彼は雄大な景色を作り上げた。彼は画家であり詩人であり、同時に物理学者、化学者、メカニシャン、優れた映像技師であり、ルネサンスの偉大な芸術家を思わせた。」<sup>2)</sup>

リヴィエールの影絵芝居は、1897年の「黒猫」閉店まで続けられる。中でも1893年の『パリ



図1 影絵芝居舞台裏 1887

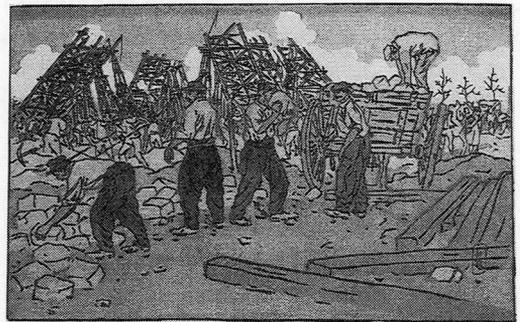


図2 「エッフェル塔の工事現場」1889

のサンジュヌヴィエーヴ (Saint-Geneviève de Paris)』は3カ月連続上演の大成功を収め、15,000フランの収益をあげている。リヴィエールが大衆に向けて発した最初の示威運動は、見事に的を得ていたのだといえよう。

さて、リヴィエールが初めて木版画を制作したのは1889年、彼が25歳の時である。最初の版画は『エッフェル塔の工事現場 (Chantier de la tour Eiffel)』(図2)というテーマであったが、それは彼のまた別の表現媒体である写真を元にして構成されたものである。リヴィエールは写真家でもあった。1889年は万国博覧会の年であり、その記念として彼は自らが撮影したエッフェル塔の工事現場の写真(図3)のアルバムをギュスタヴ・エッフェルに贈っている。

1890年には19枚のブルターニュ風景と3枚の波の木版画を制作し、デュラン・リュエルの画廊で初めての展覧会を行う。この展覧会は好評であり、翌年には17枚のブルターニュ風景と『エッフェル塔36景 (Trente-six vues de la tour Eiffel)』の一部を制作、さらに1892年には5枚続きのブルターニュ風景と波シリーズ3枚を制作し、版画家サロンで再び展覧会を行っている。33枚のブルターニュ風景が並べられたこの展覧会は、当時最も優れた批評家の一人であったロジェ・マルクスをして「展覧会の中の展覧会だ」と言わしめている。<sup>3)</sup>

リヴィエールは、1884年20歳の時以来1916年52歳まで毎年のように夏をブルターニュ地方で過ごしている。スケッチを描き、写真を撮影し、パリに持ち帰って版画に置き換えていく。

1893年には始めてリトグラフを制作する。それは『オリジナル版画 (l'estamp originale)』誌のために刷師ユージェーヌ・ヴェルノーによって100枚刷られた。この雑誌は1893年から1895年まで刊行され、ルペール、オリオール、ヴェイヤール、ボナール、ロートレック、モリス・ドニ、エミール・ベルナルなどのこの時代の革命的な作家たちの作品が掲載された。

以後毎年リトグラフの制作を続け、木版に取って代わることになる。1898年には代表作でもある『自然の諸相 (les aspects de la nature)』とポスターのための『林の空地 (la clairière)』等12枚を自由劇場ロビーに展示し、好評を博している。

1900年、万国博覧会の委員を務めていた林忠正に出会う<sup>4)</sup>。また、この博覧会で作品が認められ、金賞を受賞する。その後、林忠正には、彼の東京の自宅に飾る絵を依頼され、4枚の大きなキャンバスを制作する<sup>5)</sup>。

1902年リトグラフ版画集『エッフェル塔36景』を出版し、毎年ブルターニュ風景の作品を手懸けるものの、1913年、刷師ユージェーヌ・ヴェルノーの死去によりリトグラフ制作が困難になり、やがて公の制作活動に終止符を打つ。趣味としての水彩画を続けながら、以後は美術本の編集・出版に力を注ぐようになる。

## 2. リヴィエールの木版画

リヴィエールが初めて木版画を制作したのは、1889年のことである<sup>6)</sup>。1882年にキャバレー「黒猫」に通うようになった頃から、おそらく日本の浮世絵木版画を目にしていたことと思われるが、その木版技法についてどのように知識を得たかは、くわしく知られていない。

1867年のパリ万博で正式に浮世絵が出品され、1869年にはパリの美術中央連合（のちの装飾美術館）で浮世絵版画の道具類が展示されたが<sup>7)</sup>、リヴィエールは1864年生まれであるため、おそらくそれらを見ていないであろうし、1878年のパリ万博（この時日本から林忠正が通訳として始めてパリに来た）の時でさえ、わずか14歳である。

彼の年譜を調べてみても、1900年の万博で林忠正に出会うまで、日本人との接触（ことさら浮世絵職人との接触）はなかったようである。

また、1883年4月のルイ・ゴンス主宰のパリのジョルジュ・プティ画廊での『日本美術展』を彼はおそらく見たであろうが、その当時はまだフィリップ・ビュルティやS. ビングとの交流もなかった<sup>8)</sup>。直接浮世絵や日本美術に触れたのは、キャバレー「黒猫」で同じグループの仲間であったジョルジュ・オリオールを通してであったが、木版画の技法については、たぶん知識を得ることは出来なかったと思われる。

1883年、ルイ・ゴンスが、林忠正と若井兼三郎の協力で、展覧会とともに『日本美術 (l'art japonais)』という本、全2巻を出版したが、その中で浮世絵制作について触れられていたり、1884年、S. ビングが編纂した『芸術の日本 (le japon artistique)』という美術雑誌の中で技法が解説されており<sup>9)</sup>、リヴィエールがこれらの書物によって研究していたということは十分に考えられる。また、1888年頃にオーギュスト・ルペール (1849～1918) によって木版技法を伝授されたという説もある<sup>10)</sup>。ルペールは最初イギリスで銅版画の彫師としての修行をし、やがて木口木版と浮世絵木版画の技法から板目木版の制作に力を注いだ人物である。

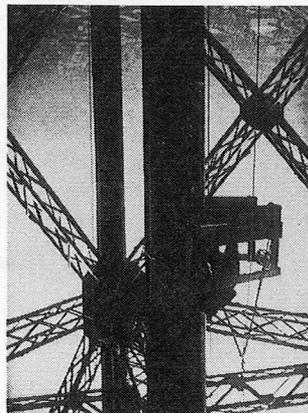


図3 リヴィエール撮影  
エッフェル塔の工事現場 1889



図4 オーギュスト・ルイ・ルペール  
「病みあがり：ルペール夫人」1892

しかしリヴィエールは自分の回想録の中で木版技法について次のように述べている。

「私は数カ月来、私の心を占めていた大きな仕事に取りかかった。しかしそれは多くの苦勞と時間を費やすものであった。私はブルターニュ風景というテーマで、1シリーズの色刷り木版を作ろうとしたのである。

日本は、陶器、漆器、銅製品などあらゆる美術品、そして挿絵集、とりわけ我々を魅了した色つきの版画などを我々に送り出した。それらは我々が使うような油性のインクではなく水性のインクで、プレスを使わず、手で刷られていた。そして私はそれと同じように刷ろうと決心した。しかしどうやって……？私はインクを塗ったり、刷ったり、位置を合わせたりを手でするための道具を知らず、自分で探そうとした。私はまず、どうやって刷ったらいいか分からないまま、板目に切った梨の木に輪郭と色版（5～8版）を彫った。3、4カ月の間、私は数多くの実験をし、ついに望んでいた結果を得ることが出来た。しかしそれは既に存在していた方法を見つけだしたに過ぎなかった。ずっと後になって私は、日本の刷師たちによってよい条件に整えられてきた方法を知ったのであるが、林は私がずっと使っていた原始的な道具を見て、笑いものにしたものだ。」<sup>11)</sup>

この回想録を読む限りでは、リヴィエールは誰からも木版技法を教わることなく、全く自分で研究したようである。また、リヴィエールは1880年代末に「日本の多色木版（錦絵）の技術を〈再構築〉した。」と言い切っている<sup>12)</sup>。

西洋の木版画は、1500年代にデューラーによって銅版画と並ぶ、タブロー的要素を持つ芸術にまで高められたが、それ以上の技術的限界を超えることが出来ず、やがて銅版が主流となり、木版は一部の民衆版画以外では途絶えてしまった。それは西洋の木版が、常にデッサンを基本としての線による表現に固執し、いわばデッサンの複製としての役割を担っていたからでもある。

1780年頃にはトマス・ビューイックによって木口木版が発明され、銅版に劣らない、大変細かい線とデリケートな段階的色調を作り出すことが可能となったが、しかしこの技法もまたデッサンに基づく線による表現の追求にすぎなかった。つまり板目の版材の面的な使用というものは、浮世絵木版が西洋に伝わるまではほとんど試みられなかった技法であった。

そしてフランスにおいて、この浮世絵木版の際立った特徴である表現を銅版画やリトグラフではなく、同じ木版画で最も早い時期に試みようとしたのが、オーギュスト・ルペールであり、アンリ・リヴィエールであった。

ルペールは、1879年に木版工房をつくり、おもに木口木版を制作していたが、やがて板目木版を実験し始める。(図4) 彼はこの板目木版への移行を次のように語っている。

「私は、エッチングの持つ柔らかさや深みなどを、木版で細かい線や陰影の複雑な方法を使用

して表現しようとしていたが、もう諦めた。どうしても鮮やかな効果が得られない。効果的で単純な表現に立ち返ることが、木版画本来の姿だ。』<sup>13)</sup>

リヴィエールが浮世絵木版画に触れることが出来た機会としては、キャバレー「黒猫」の間（ジョルジュ・オリオールら）以外に、やはり美術商が考えられる。1887年にゴッホが「カフェ・デュ・タンブラン」で日本美術展を行ったが、それまでにリヴィエールはゴッホの弟で美術商のテオとすでに知り合いであったし<sup>14)</sup>、1889年頃には美術商を通して東京から大量の和紙を購入している。この時期、日本から直接美術品を輸入していた美術商としてはS. ビングがおり、たぶんリヴィエールは彼を通して和紙を購入したのであると考えられている<sup>15)</sup>。

後にリヴィエールは、骨董商のランヴェイユ夫人とその娘夫婦と家族ぐるみのつきあいをし、多くの日本美術品を購入するが、しかし彼等と付き合いだすのは1897年になってからなので、木版技法の実験段階には関与していない。

さて実際のリヴィエールの木版技法であるが、彼の回想録の中でも述べられているように、数カ月間の実験段階が続いていたようである。

まず絵の具は、油性を使わず水性で、しかもリヴィエールは自分自身で顔料を砕いて調合している。そしてそれは、木版に適した絵の具を作り出すというためだけでなく、日本の浮世絵のもつ柔らかさ、奥行きのある色彩、そしてその中で彼の自身の制作モチーフであるブルターニュ風景の色彩を生み出すための調合であった。

版材に絵の具をのせる方法としては、日本では馬のたてがみで作られた刷毛が用いられる。これはある程度の硬さがあるので版面に絵の具を十分に延ばすことができ、またその細かい毛先によって版の表面への絵の具の定着が可能である。

西洋では絵の具は主に油性が使われてきたので、その展色法としては専らローラーが使用されていた。しかしリヴィエールはタンポあるいはスポンジで絵の具をのせたという記録が残っている<sup>16)</sup>。これは両方とも吸水性あるいは保水性があるので、広い面の版に絵の具を行き渡らせるための水分と糊をある程度保っていられるので、それなりの効果は得られたものと思われる。しかし、絵の具を版面に均質にのせるのにスポンジは適しているとは言えず、事実、彼の1889年あるいは1890年という初期の作品のうちの何点かにおいては、その広い色面で絵の具の展色のムラが見てとれる。(図5) それは絵の具と糊、あるいは水が完全には混ざっておらず分離した状態で、展色した際の手の方向が表われていたり、水分が多すぎるために点状に絵の具がかたまるムラ（浮世絵ではわざとそのようなムラをつくるゴマ刷りという技法が存在する）が表われていたりしている。

紙については先にも述べたように、日本の和紙を買っている。回想録の中でも「東京の工場の在庫一掃により、形の整った、くっついていない非常に多くの美しい紙の束を、幸いにも手



図5 「ブルターニュ風景」より「ユー村の野菜畑」(部分) 1890



図6 リヴィエールの落款

に入れることができた。」<sup>17)</sup>とその喜びが、語られている。水性絵の具を使うために必要なドウサは自らがひいたようである。

彼の版画は6版から12版ぐらいで出来ているので、その彫版から印刷までを考えると相当な仕事量である。しかも木版画を始めた1889年の翌年1890年には、一気に22枚もの作品を仕上げている。つまり、この時期彼は、板目木版という新しい技法に相当な思い入れをして制作を続けていたと想像できる。

### 3. 浮世絵の影響

ここで彼の作品における日本の浮世絵の影響について考えてみる。

まず表面的な部分からみると、第1にモノグラムの使用がある。日本の落款をイメージしたもので、リヴィエールは生涯を通じて数種類使用しているが、木版の作品ではおもに、頭文字 H. R. を縦に組んだものが朱色で押されている。これは1889年に彼の仲間ジョルジュ・オリオールがデザインしたものである。(図6)

第2に紙のフォーマットである。彼の木版画は全て間判あるいは大判で刷られている。間判は34cm×25cmで、浮世絵で最も多く使われた判型である。もちろんリヴィエールが日本の和紙を使っていたので、その大きさが必然的に決まったのであろうが、逆にその紙の大きさから、版木の大きさが決まり、その版木の大きさの中での彼の木版技術の効果的な展開が計画されていたものと推定できる。

第3にシリーズものという概念である。彼はプライベートに制作したエッチングを除いて、木版画とリトグラフのほとんどをシリーズとして展開している。『ブルターニュ風景』は53図を目指して、結局40図に終わったが、『海 (la mer: études de vagues)』シリーズ、『エッフェル塔36景』、『自然の諸相』、『時の魔術 (la fèerie des heures)』など、あきらかに広重の『東海道五十三次』や『名所江戸百景』、北斎の『富嶽三十六景』などを意識したものである。

しかしこの形式としてのシリーズという概念の模倣は、やがて彼に自然に対する様々な角度

からの視点というものを与えることになる。例えば『エッフェル塔36景』において、エッフェル塔というひとつのモチーフをあらゆる角度、あらゆる時間、季節といった自然の変化を通じて表現している。それは、北斎が富士山をあらゆる角度から描いたのと同じ考え方である。つまり、シリーズという概念はリヴィエールを時間や天候による変化を的確に捉え、版画に再現していくという方向へと向けたのである。

次に浮世絵の影響としてあげられるのは、構図および表現形式である。

俯瞰ぎみの視点、斜めに横切る地平あるいは水平線、画面の端で断ち切られるモチーフ、黒い輪郭線、広い色面による構成、そしてぼかし技法を用いた諧調表現、(図7) これらは浮世絵木版画において、限られた版型の中でモチーフを端的に表現するために生まれてきた構図であり、表現方法である。

リヴィエールは浮世絵木版画の表現を形式的にだけ取り入れようとしたのではなく、まず同じ木版技法を使うという点から、取り入れていこうとしたのである。そしてその中に浮世絵木版独自の技法としてのぼかしがあり、それは彼の風景版画の表現手段の重要な要素となっていたのである。

#### 4. リヴィエールの諧調表現

では彼がぼかし技法による諧調表現というものをどのように捉え、どういうふうに分の作の中に展開していったかを、顕著な例を数点あげながら検討していくことにする。

『ブルターニュ風景』シリーズの中で、ごく初期に制作された『サンブリアの入江の浮標 (les balies: la bouche, St. Briac)』(図8) は、夕暮れ時の静かな入江の情景が描かれているが、空、海、陸と、画面の大部分をしめる色面にぼかしが用いられている。

黒い輪郭線がほとんど省略され、画面中央の岩の部分だけになっている。空、海はもちろん、画面下部を斜めに横切る陸においても輪郭は描かれず色面のみ構成である。

空は青から緑、黄色、オレンジへとゆるやかに変化する諧調表現、陸は遠いところが紫で、

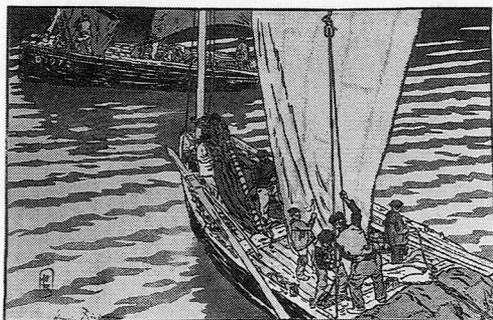


図7 「ブルターニュ風景」より「トレブールの鱈漁出港」1893

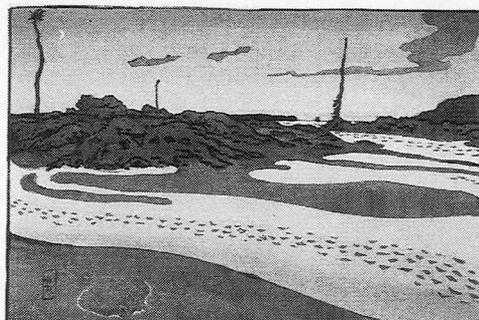


図8 「ブルターニュ風景」より「サンブリアの入江」1890

近くなるにつれ、明るい茶色になっている。そして海は黄昏時であるにもかかわらず、波打ち際のあたりのみが淡いエメラルドグリーンで、あとは白く刷り残されている。

おそらく彼がこの版画を作るための下絵として写生した水彩画の段階では省略というものではなく、しかも自然に忠実な色彩で描かれていたものと思われる。(他の作品のための下絵の水彩画をみると明らかである(図9))ところが板目木版という形式に置き換えるときに、線が省略され、単純化され、やや写実性を失い始めるのである。

しかも中景に岩の細かい表現がなされ、前景の方が単純な色面だけで処理されている。明らかに写実性を軽視した表現になっている。

同じく『プルターニュ風景』の『ユー村の野菜畑 (potager à la Ville Hue)』(図10)を見ると、これは黒い輪郭線が画面全体を支配してはいるが、しかし画面全体の3分の2という広い面に渡ってぼかしが用いられている。手前になるほど白く、むこうに行くほど濃いぼかしでしかも輪郭線による地面の凹凸の描き出しが手前になるほどなくなり、ほとんど空白部分となっている。普通の絵画であるならこの空白は構図として成立しがたい要因となるであろうが、この図の場合、2色にわかれた2つの広い色面内のゆるやかなぼかしが画面に奥行きを与えるとともに色彩の純造形的な働きによる装飾的効果を引き出している。ぼかし技法を効果的に用いるために計算された構図であるといえよう。

同シリーズの『デコレ岬、ギャルド・ゲランからの眺め (pointe du Décollé, vue de la Garde Guèrin)』(図11)の場合は画面中央に大きく入江が描かれ、微妙な色彩の変化を持つ諧調表現がなされている。手前の地面と中景の岬のつらなりは、まるでこの広いぼかしの色面を際立たせるために構成されているようにさえ見える。そしてこのぼかしの色面だけを見てみると、水面なのか空なのか分からないほど写実性を失っている。淡いオリーブグリーンの水面にうすむらさきの影が描かれている点などには装飾性が感じられる。

『トレストローの葬列 (enterrement à Trestraou)』(図12)では、空気遠近法を実現するためにぼかしが使われている。草むらの緑は遠ざかるにつれ薄くなり、遠景にはシルエットの木々が4段階の微妙な色相の差をもってうすく消えていっている。広重の『東海道五十三次之内、三島』(図13)や『木曾街道六十九次之内、宮之越』の表現の影響が色濃く見られる例である。

画面手前の人物や藁の山が丹念に描き込まれているが、それらは画面全体の下半分であって、上半分は全く輪郭線を持たないぼかしの色面で占められている。これもかなりぼかしの比重の大きい作品である。この画面ではシルエットの装飾的表現とともにこの空間における湿度や空気の冷たさが象徴的に表われているといえよう。

『穀物を選り分ける人々 (vanneuses)』(図14)になると、空の表現がかなり装飾的になっ

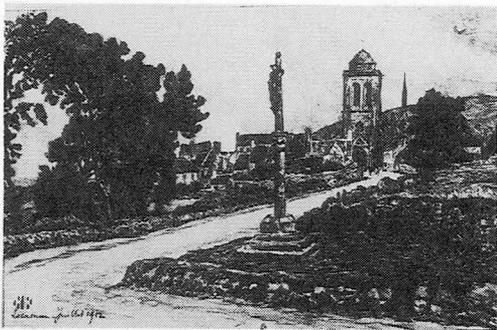


図9 「ロクロナン」1912



図10 「ブルターニュ風景」より「ユー村の野菜畑」1890

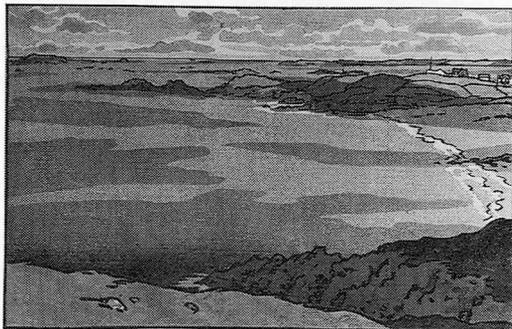


図11 「ブルターニュ風景」より  
「デコレ岬 ギャルド・ゲランからの眺め」1890



図12 「ブルターニュ風景」より「トレストローの葬列」  
1891



図13 歌川広重「東海道五十三次之内 三島」1833



図14 「ブルターニュ風景」より「穀物を選り分ける人々」  
1891

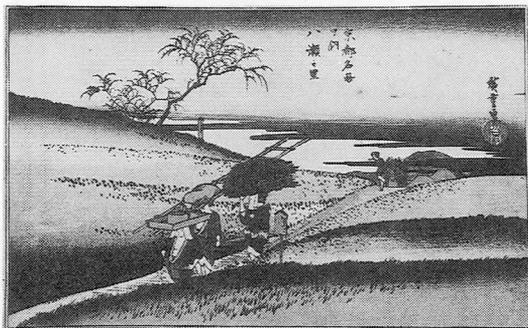


図15 歌川広重「京都名所之内 八瀬之里」1834



図16 「ブルターニュ風景」より  
「エイ岬 ギャルド・ゲランからの眺め」1891

ている。青から水色へのぼかしを背景に、オレンジと紫の有機的な曲線の色面が雲を形づくっている。それは描き出すというタイプの表現ではなく、板目版を彫るという作業の中から得られる表現になっている。そして前景および中景の色彩がごく抑えられ、空との対比でほとんど夕暮れの中のシルエットとなっている。浮世絵木版の技法の中に、彼が携わっていた影絵芝居におけるシルエットの考え方が結び付いた結果の作品であろう。

ここでリヴィエールの木版作品の中のぼかしと、浮世絵の中のぼかしを比較してみる。ここでは彼が大きく影響された広重の作品を例にとる。一見して分かる違いは、広重の方は足がごく短い一文字ぼかしが多用されているのに対し（図15）、リヴィエールの方は、足の長い緩やかなぼかしである。（図16）例えば空の表現はリヴィエールの方は高い所から低い所へと徐々に変化していて、自然である。ところが広重の方は、画面最上部あるいは水平線のすぐ上あたりに濃い色の一文字ぼかしが施されている。昼間の情景であっても、非常に濃い一文字ぼかしが使われる。それは自然の空の様子を描き出すということよりも、その一文字ぼかしがあることによって、そこが空であることを見る者に認識させる一つの形式化であり、また、画面全体をひきしめる構成要素ともなっているからである。

色彩については広重のほうは、決して色数が多いとは言えない。しかしぼかしは、単色であっても多彩感を与えているし、黒の多用や、物体に与えられた色彩が、ぼかしに用いられている色彩を際立たせているし、逆にぼかしの色彩も人物や建物や岩など物体を際立たせている。

ところがリヴィエールの木版の色彩は、ぼかしが広い面にわたって施されており、選ばれた色彩は、それぞれの色自体が強く主張している。（図17）広重のように無彩色に近い色と、そうでない色との極端な対比というのではなく、どの色も全て等価値で存在している。

このことを言い換えれば、広重においては画面の中で中心的モチーフが極端に際立っていたりするのにに対し、リヴィエールの木版では、画面全体あるいは画面自体が彼の表現の中心モチーフとなっている。

リヴィエールは木版の制作を1889年に始め、代表的なシリーズ『ブルターニュ風景』や『海』を1890年から1894年にかけて制作する一方で1893年にはリトグラフの制作を始め、やがてリトグラフが木版画にとってかわるようになる。

リトグラフにおける諧調表現についても具体的に見ていく。

『自然の諸相』シリーズの1897年作の『山（la montagne）』（図18）を見ると、あきらか

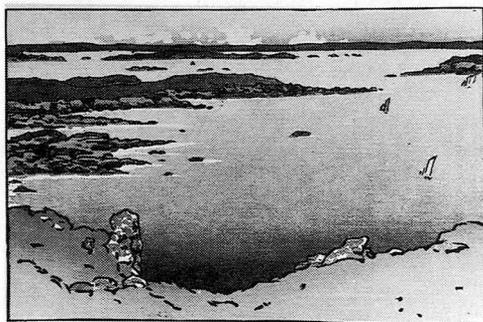


図17 「ブルターニュ風景」より「フレネー湾」1890

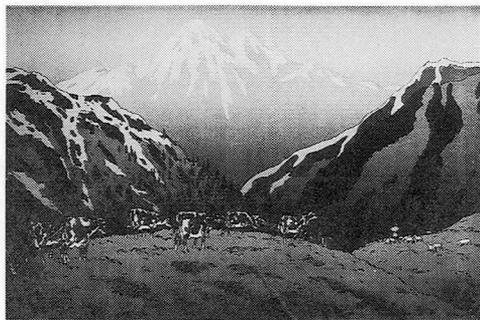


図18 「自然の諸相」より「山」1897

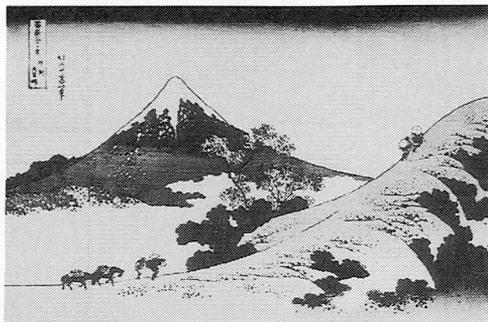


図19 葛飾北斎「富嶽三十六景 甲州大目峠」1831

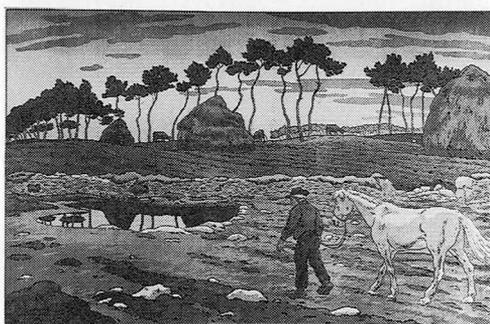


図20 「自然の諸相」より「黄昏」1898

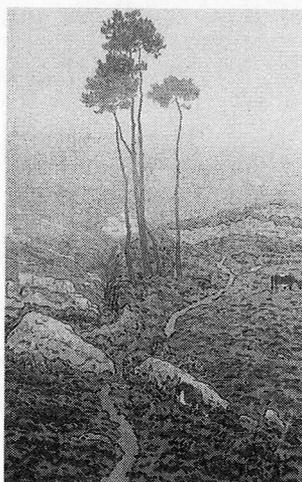


図21 「ロギヴィーの霧の朝」1903

に北斎の『富嶽三十六景』(図19)の影響がうかがえる。遠景の山には輪郭線が無く、ぼかしの色面だけで距離感と光の変化が捉えられている。前景は細かく描き込まれ、中景で輪郭線が減り、ぼかし表現が加わり、そして輪郭線のない遠景となっている。十分に計算された技法の使い分けである。それは同じく『自然の諸相』シリーズの『黄昏 (le crépuscule)』(図20)についてもいえることである。前景の人物、馬、そして地表の凹凸などかなり細かく描き込まれ、遠景の空に大きくぼかしが使われている。

しかしこの2点を見てもわかるように、前にあげた木版画『ブルターニュ風景』に比べ、かなり写実的になっている。木版では一色のベタ刷りの色面ですまされていた部分にもリトグラフでは細かい表現がなされている。これは当然、技法の違いからくる表現の差異である。リトグラフは石版の上に描画しさえすれば、それがそのまま版になり得るのである。つまり描き込めば描き込むほど細かい表現になり、下絵に忠実な写実的な画面になり得るのである。リトグラフにおける遠景の諧調部分を見ても、前景や中景の写実的な描写と呼応するように根拠のある形態の色面となっている。つまりリトグラフにおいては、諧調表現はむしろ写実性を画面に

与える働きをするようになっていたのである。

1903年の『ロギヴィーの霧の朝 (matin de brume à Loguivy)』(図21)を見ると、画面全体をぼかし表現が支配している。しかも色相によるぼかしではなく、彩度によるぼかしは、霧の立ちこめる情景を写實的に再現している。俯瞰的な視点や、ぼかしを用いての画面構成という点では浮世絵木版からの影響を受け継いでいるが、自然の中の光の変化の写實的な表現はもはや彼独自のものとなっている。ぼかしを使って時間や季節による自然の移ろいを表現するという浮世絵の考え方をリトグラフという技法に則して展開しているともいえるであろう。

リヴィエールの木版におけるぼかしは、技法的な面からかなり装飾的になり、大胆な画面構成が行われるようになるが、しかしぼかしに用いられる色彩、足の長い緩やかなぼかし等を考えあわせると、写實的表現の域を完全に脱することは出来なかったのではないだろうか。むしろ彼としては、どうしても写實的表現から脱したくないという感覚が潜在的に働いていたのであろう。それは彼が一方で写真を撮り続けていたことから推察できる。1887～88年ころから写真を撮り始め、以後版画制作と並行して撮り続け、あるときにはそれを版画の下絵として用いている。つまり、写實的表現への強い意識があったからこそ、それがより可能なリトグラフへの移行があったのではないだろうか。

リヴィエールが木版からリトグラフに移行した別の理由としては、エディションに関する問題がある。木版の方は、一つの作品につき、10枚前後の版木を全て自分で彫り、絵の具を自分で作り、そして自分で刷らなければならない。彼は一つの作品につき20部刷るのがせいぜいであった。ところが彼は、版画というものを絵画とは明らかに分けて考えている。彼は「私は日常生活を美しくするために作品を作り、絵画マニアのカルトンにしまうために作るのではない。」<sup>18)</sup>という強い意思を示している。つまり彼は自分の作品を印刷物として、広く人々の手に渡らせたいと考えていたのである。彼のリトグラフは、1000部という著しい発行部数で、1枚7Fから10Fという非常に安い値で販売された。しかも、印刷業者や画廊によってだけでなく、本屋のネットワークでも取り扱われていたようである<sup>19)</sup>。またリヴィエールはリトグラフの大判を「エスタンプ・ムール (壁面版画)」と呼び、それらは民衆のための壁画であり、いつか学校の装飾に用いられることを強く望んでいた<sup>20)</sup>。こういう点からすると、彼は版画の持つ複数性の中に、大衆を対象とするメディアとしての機能を強く意識していたと捉えることができるであろう。

#### まとめ

浮世絵は江戸時代においては、大衆を対象とした、最も大きなマスメディアであり、娯楽の一つであった。それは広告のチラシや、カレンダー、プロマイド、手引き書等の役割を果たす。

リヴィエールが最も影響を受けた広重や北斎の風景画は、それが風景画という絵であるとともに、名所旧跡のガイドブックでもあった。画面には必ずシリーズ名とその地名が明記され、時にはその地に因んだ俳句や短歌などの情報が盛り込まれている。つまり大衆はあまり絵画という感覚では浮世絵をみていなかった。ぼかし技法による諧調表現はそんな中で季節や天候や時刻などを象徴的にあらわす役割を果たすようになった。

北斎や広重はよく写生に出かけたようだが、しかし雪の中や雨の中や宵闇の中でじっとスケッチしていたわけではない。地形の把握さえできれば、天候は彫りや刷りの段階で自由に変えることが出来た。実際に同じ版でありながら、始めに刷られた時は青いぼかしが入られ、昼の情景であるのに、2回目に刷られたときには黒い一文字ぼかしで夜の情景に変えられているというような例もいくつかある。こういった木版という印刷技術の制約の中で、作る側と見る側との間で共通する感覚が形式化され、単純化されるために、抽象性を帯びていったのである。

リヴィエールが木版画を始めようとした当初は、他の画家たちと同様に「日本の絵のように色面が分かれ、輪郭がはっきりしているもの」を目指していた。しかし、板目木版という技法を使うことで、浮世絵の影響は単に表面的な模倣ではなく、技法的必然性をもって表われてくるようになる。『プルーターニュ風景』の中の単純化は、版木を彫るという製版方法の中から生まれている。あるいは彼の木版技術の稚拙さからその抽象性が出てきているのであろう。しかし彼はこの技法によって得られる色面のぼかしに、浮世絵のような形式化は与えていない。それは先にも述べたが、浮世絵では一文字ぼかしを多用したが、リヴィエールは足の長い緩やかなぼかしを使って、しかも様々に色を変化させ、その色彩の展開として気候や天候をあらわしていったことから明らかである。

つまり彼はあくまでも浮世絵技術の模倣として木版を始め、その構図や表現を研究したが、やがて木版という技術の中でぼかし技法の可能性を知り、浮世絵における自然の描写というものを自分の作品の中で彼なりに押し進めていったのである。それは必ずしも浮世絵と同じ方向性を示してはいなかった。

リトグラフの作品になるとその抽象性は薄れ、写実的になっている。そしてぼかしもより写実性を高めるために使われている。木版とは異なり、自由に描いたものがそのまま版になるリトグラフにおいては、浮世絵的な表現をしようとしたときには、かなり意図的に計算した画面構成をしなければ、それには近づかない。

つまりリヴィエールは、リトグラフを浮世絵木版の表現形式に近づけようとしたのではなく、木版技術を通じて得られた自然の捉え方をぼかしを用いながらリトグラフの中に展開しようとしたのである。

リヴィエールについて興味深いことは、1880年代から90年代にかけての彼の大きな仕事のひ

とつがキャバレー「黒猫」での影絵の興行であったという点、そして1917年以降、版画制作を全くしなくなってからは専ら画集等の出版に力を注いだという点、そして水彩画やエッチングはあくまでもプライベートな制作であって、木版画とリトグラフが正式な制作作品であると考えていたという点である。そこには常に大衆というものが彼の頭の中で存在していたように思われる。そうすると、彼の作品が視覚的には浮世絵と異なる視点に進んでいったにせよ、自分の版画の存在価値についてはむしろ日本における浮世絵木版の働きに近い考え方を持っていたのだと言えよう。

## 註

- 1) ここでは日本の美術品・工芸品をモチーフにしたり、その形態や色彩をそのまま造形に取り入れるといった流れをジャポネズリー、それらを包括して日本の造形思想を西欧の造形全体に反映させるという流れをジャポニスムというふうに区別して解釈したい。
- 2) Pierre Gamet, Henri Rivière, Chasse-Marée, 1989, p. 13.
- 3) Georges Toudouze, Henri Rivière, Peintre et Imagier, 1907, p. 120.
- 4) Pierre Gamet, Ibid., p. 18.
- 5) Georges Toudouze, Ibid., p. 83.
- 6) 1888年からエッフェル塔のシリーズを始めたとう説もあるが、まだ実験段階であり、Pierre Gamet 著 前掲書には1889年に始めたと記載されている
- 7) 『版画に見るジャポニスム展』カタログ、そごう美術館、1989, p. 103.
- 8) François Fossier, Henri Rivière, Gravure et Photographe, Musée d'Orsay/Bibliothèque Nationale, 1988, p. 9.
- 9) Theodore Duret, La Gravure Japonaise, Le japon artistique, n°7, 1889  
S. Bing, La Gravure Japonaise, Le japon artistique, n° 25, 1890
- 10) 岩切信一郎、欧米人による浮世絵版画（多色木版画）制作の系譜、ジャポネズリー研究会会報 14, 1994, p. 18.
- 11) Henri Rivière, les Detours du Chemin, 1944, cit., Pierre Gamet, Henri Rivière, Chasse-Marée, 1989, p. 14.
- 12) Phillip Dennis Cate, 序、『芸術のニッポン展』カタログ、1993, 日本アドヴィザー, p. 6.
- 13) Jacquelynn Bass, The Artistic Revival of the Woodcut in France, The University of Michigan Museum of Art, 1984, p. 49.
- 14) Pierre Gamet, Ibid., p. 13.
- 15) Jacquelynn Bass, Ibid., p. 73.
- 16) François Fossier, Ibid., p. 9.

17) Henri Rivière, Ibid., p. 14.

18) Pierre Gamet, Ibid., p. 27.

19) Pierre Gamet, Ibid., p. 27.

20) 『版画に見るジャポニスム展』カタログ, 1989, p. 97

※ 本稿は、意匠学会理論分科会において口頭発表した「諧調表現についての考察～アンリ・リヴィエールの作品をめぐって」を加筆・訂正したものである。