

1920年代における19世紀美術史の成立とモーリス・ドニ	
《フランス美術の歴史》（プティ・パレ丸天井壁画、1921-25年、図1）	
野中 顕子	比較社会文化学専攻
期間	2006年1月30日～2月19日
場所	フランス サン＝ジェルマン＝アン＝レイ、パリ
施設	モーリス・ドニ美術館、 プティ・パレ美術館、 フランス国立図書館、 ポンピドーセンター附属カンディンスキー図書室、 ルーヴル美術学校附属図書室

内容報告

近年、美術史の方法論への関心の高まりを受け、ポール・ドラローシュ《大芸術家たちの集い》（1837-41年、パリ、国立美術学校半円形講堂壁画、図2）に関する研究が深まっている。というのもこの作品が描かれたのは、ロマン主義的芸術家観や芸術家のアイデンティティの問題がクローズアップされたのと同時に、ジョルジオ・ヴァザーリ『芸術家列伝』の仏訳刊行（1839-42年）やフランス行政府における歴史記念建造物局の創設といった美術史観の展開を見た時代であり、ドラローシュによる芸術家の集団肖像画はこうした問題と複雑に絡み合っているからである。《大芸術家たちの集い》において、ドラローシュは中世末期以降17世紀までの著名な造形芸術家70名を選び、時代順にではなく、当時の美術学校のカリキュラムや「色彩派」対「素描派」といった芸術観の違いに沿って配置した。アポロンやミューズ、あるいは諸芸術等の寓意像^{アレゴリー}によって芸術を表象したそれまでの作例と比較するなら、ドラローシュの壁画が、たとえ時代順に芸術家たちを配置したのではないにしても、芸術の歴史の表象としては新奇なものであることが了解され、同時代のヤコブ・ブルクハルトやフランツ・クルーガーといった美術史家・文化史家の関心を引いたことにも納得がいくのである*1。

こうした芸術の歴史の視覚化は、しかしながらド

ラローシュ《大芸術家たちの集い》にとどまるものではない。1921年から1925年にかけて、モーリス・ドニもまた、1900年パリ万国博覧会のため建造されたパリ市に委譲されて美術館となったプティ・パレに、市当局より与えられた「勝利」という主題に基づき、中世から後期印象主義までのフランス美術を一望に収める壁画《フランス美術の歴史》を引用の織物として提示したのである。この壁画は、フランスにおいて広く「近代美術史」が成立した1920年代に制作されたという点からいっても、またモーリス・ドニその人が『理論集』（1912年）、『新理論集』（1922年）、およびその他の著述を通じて近代美術史に介入する意図を抱き続けた点からいっても、きわめて興味深い作例といえる。

とはいえ、本作品に関する先行研究はほとんど存在しない。ジャン＝ポール・ブイヨンやフランス国内の収蔵美術館による若干の研究を除けば、20世紀以降のドニの制作活動に関する研究はなおざりにされてきた。また美術史の方法論や成立事情への関心の高まりをまっぴらしてはじめて、この作品の解釈に新たな可能性が開かれたともいえる。他方、1920年代に成立した近代美術史の主要な著作については、エリー・フォーール『近代美術』（1923年）、アンリ・フォション『19世紀絵画』（1927-28年）といった著名なものを除けば、同時代の評価も明らかではなく、日本

国内に所蔵されていないことさえあった。

こうした研究事情により、この作品とその文脈としての近代美術史観を研究するにあたっては、まずフランスにおいて基礎的な資料から収集する必要があった。そこで今回の海外調査研究においては、(1)ドニ《フランス美術の歴史》について、習作を含めた画像資料、および手紙や同時代批評などの一次資料、(2)1920年代のフランス近代美術史の諸著作を収集することとした。

一次資料の調査から、ドニ《フランス美術の歴史》の成立事情を以下のように明らかにすることができた。1918年7月12日、パリ市議会でプティ・パレ改修工事とドニへの壁画発注が可決される。ドニは同年11月2日の万霊節のミサで、第一次世界大戦の勝利と戦死者哀悼を主題とした第一案の着想を得る。1919年4月16日のパリ市議会で、報酬5万フランとエスキスの提出が決定される。それと前後して、ドニは病床の市議会議員アドリアン・ミトゥアールにおそらく第1案の壁画のエスキスを見せている。1921年11月、第4委員会で第2案のエスキスが承認される。すなわち1919年4月から1921年11月の間に第1案が提出され却下されたことになる。ドニ美術館所蔵の習作(全体図)が第4委員会に提出された第2案エスキスとすれば、構想の大枠は以後変更されなかったことになる。1923年、プティ・パレ美術館所蔵のマケットが制作される。1924年3月27日の雑誌記事にプティ・パレの部分図2点の目撃証言があり、ドニがまず「中世美術」(図3)と「印象派」(図4、現在の「同時代美術」)から完成させたことが分かる。同年のパリ、バヴィヨン・ド・マルサンにおけるドニ展で、マケットと部分図「中世」「印象派」が展示される。また同年5月26日付ドニ宛のジャモの手紙から、ドニがクールベ《こんにちは、クールベさん》の複製の有無を問い合わせたことが判明した。従って「19世紀美術」と「印象派」をつなぐ部分の最終案は、これ以後に成立したことになる。以後、残りの6場面が順次制作され、丸天井への貼り付けは1925年4月から5月にかけて行われた。なお、ドニの壁画に関連する第4委員会の議事録については再度の調査をまちたい。

部分図「中世美術」「印象派」は他に先駆けて完成されたが、それはこの2つの時代の美術が、ドニの脳裏に最も明確な見取り図として存在し最も容易に視覚化するものであったからだと考えてよいだろう。

さらに「フランス美術の通史」という枠を超えて、ドニ自身が強い関心を抱いていた時代であったからこそ1924年の個展に間に合わせたとも推測される。「中世美術」は、1919年のアトリエ・ダール・サクレの創設を一端とする宗教美術へのドニの強いコミットメントを想起させる。新しい宗教芸術の普及を掲げたモーリス・ブリヤンが、ドニの個展で「中世美術」に着目し、『20世紀のフランスにおけるカトリック美術』(1927年)において言及しつつ複製図版を掲載しているのもそれを裏づけている^{*2}。またルイ・ジレは「彼の公平さに言及しなければならない。印象主義の巨匠たちへの彼の敬意のこもった態度、ルノワールやドガのような画家たちへの敬愛の念」^{*3}と評しているが、それは『理論集』以来のドニの近代美術の系譜学、すなわちセザンヌとゴーギャンを象徴主義の父に据えて古典回帰を謳ったドニの主張が、1920年代にはすでに広く受け入れられるに至っていたことを証明している^{*4}。本研究では、このドニの近代美術の系譜学に焦点を絞り、同時代の近代美術史観との比較を通じて、モダニズム芸術家がオリジナルであることを課せられ、それゆえオリジナルな自己の起源、系譜学を必要とし、それを自ら構築するに至る、その過程での時代の文脈、とりわけ美術史や美術館という制度との相互作用と反作用とを明らかにしたい。また、ドラローシュや、他の芸術家によるプティ・パレの装飾壁画との比較によって、アカデミックな画家による美術史の視覚化との相違が浮かび上がってくるだろう。

ドニは、《フランス美術の歴史》全体を通じ、その時代を代表する建築物を背景に、芸術家の肖像と作品とを引用して組み合わせ、中世から印象派までのフランス美術を一種のページェントのように視覚化している。その中で寓意像はあまり大きな役割を担っていない。丸天井に貼られたカンヴァスは、8つの部分に分けて制作されたが、「印象派」では、ロダンと《考える人》、パレットを手にするセザンヌと《静物》、ルノワールと浴女、ゴーガンのタヒチ人女性、左下にヴァン・ゴッホの自画像とルドンの版画、ドガと競走馬、ベルト・モリゾ、カリエールの《メランコリー》、ギュスターヴ・モローと《オルフェウスの首を持つトラキアの女》が描かれ、背景には19世紀を代表する建築としてサクレ・クール寺院とブローニュ・ピランクールの工場の煙突が描かれている。こうした芸術家と作品の選択は、ルイ・ジレの

いう「公平」な選択と敬意よりもむしろ、1912年に『理論集』としてまとめられたドニ自身の著述およびセザンヌやドガ訪問を連想させることは否めない。画中のセザンヌ像は1906年の自作からの引用であり、また「印象派」という題名にもかかわらず、むしろ印象派を超克した画家たちが画面の前景や中心を占める点もそうした側面を強調している。この「印象派」の部分図は、セザンヌとゴーギャンを象徴主義の父に据えて等価物の理論を展開し、さらに古典回帰を唱えたドニの近代美術の系譜学を視覚化したものだといえるだろう。

一方、レオンス・ベネディットによる1900年万国博覧会美術部門の報告書(1904年)は、19世紀美術の歴史化の最も早い例だが、「過剰な変形をすることなく、しかも殆んど完全な形で、かくも異例な一時期における美術の動きの全体を、一つの見取り図の中に分類して示す」*5こと、作品と文献に基づき、それぞれの芸術家の伝記的逸話よりも「各時代の美術の理想がどのように形成されたか」「それらが互いどのように関連しているか」*6を記述することを目指すものだった。芸術の起源神話や芸術家列伝が古くから存在するのに対し年代記は存在しなかった芸術の歴史記述は、19世紀において歴史主義と実証主義とを受けて科学的客観的よそおいをまとった美術史学として確立し、それはパリ高等研究院で文献学と歴史を修めたベネディットの19世紀美術史観にも引き継がれた。ベネディットは、ヘイドン・ホワイトのいう歴史の物語化の過程のうちプロット化や論証、イデオロギー操作をなるべく避け——具体的には芸術家の神話化やいずれかの「主義」への肩入れを避け、客観性を目指そうとしていた。それでもなお、印象派の位置づけや美術の「主義」同士の関連づけなど、必ずしもイデオロギーから自由なわけではなかったが、この点に関する考察は更なる課題としたい。ベネディットによるこの報告書は、『19世紀美術史』として版を改め普及し、さらに同書がドニに言及し作品図版を掲載していることからみて、ドニが同書を目にしたことはほぼ確実と思われる。しかし、ベネディットの近代美術史とは異なり、ドニによる近代美術の視覚化は、先に見た通りプロット化とイデオロギー操作によって自己の系譜を捏造する、芸術家としての自己のアイデンティティ成立に関わる物語=歴史記述なのである。

さらに図像的観点からいえば、ドラローシュの《大

芸術家たちの集い》においては、自画像を含む画家たちの肖像画や、ヴァザーリの『芸術家列伝』第2版(原著1568年、仏訳1839-42年)、デザリエ・ダルジャンヴィル『最も著名な画家たちの生涯の概要』(1745-52年)の挿絵等を参照して肖像性を追求しているが、彼らは芸術作品など持物を伴うことなく、その肖像性によって同定される。プティ・パレを飾る他の画家の壁画、すなわちフェルナン・コルモンによる「歴史」の主題に基づく北側ギャラリー壁画(1910-11年)においても、アルフレッド・ロールによる南側ギャラリーの壁画(1913-20年)においても、人物の同定は肖像性によって可能になっている。このような美術史もしくは歴史の表象形式は、作品にはほとんど無関心で人物そのものに光が当てられているという点で、列伝的表象と呼ぶことができるだろう。他方、ドニの場合は、芸術家とともにその作品中の人物あるいはモチーフが、持物というよりはるかに大きく、ほぼ同等の比重を持って扱われている。また芸術家は描かれずにその芸術家の作品中のモチーフによって代理表象されている場合もあり、これは先例のない形式である。そうしたモチーフは、多くはルーヴル美術館所蔵品から選びだされ(図像が入手できない際にはポール・ジャモに複製入手の助力を仰いでいる)、ときに芸術家の肖像と組み合わせられて、まるでルーヴル美術館のガイドブックか美術史の概説書のように著名作品のコラージュとなっている。ドニによる美術史の表象においては、天才の徴候や技量の卓越性を示すエピソードなど個人の伝記的逸話よりも作品が明らかに優位に立っており、これは仮に美術館的表象と名づけられよう。ドニの表象形式は、19世紀後半におけるフランスの美術史学の成立と列伝から美術史への脱却、近代的美術館の成立と知や規範の普及装置としての機能の拡大、メディアの発達による複製されたイメージの流通といった、より大きな変化によって可能になったものと考えられる。それはまた、作品のアイコン化と表裏一体をなしてもいる。この点に関しては、稿を改めて更なる考察を加える予定である。

報告者は過去の研究において、モダニズム芸術家の言説に見られる伝統と系譜意識についてキュビズムの場合を考察し、あるいはパリにおける未来派の登場を契機とした前衛と伝統との関係の変化について検討を加えた。それらもまた、稿を改めた上で「芸術家による系譜学」という共通するテーマのもとに

統合して博士論文を構成しようとする。今後の研究課題としては、19世紀末からの美術館・美術史に対する意識の変化や、今回検討した以外の近代美術史の著作について、その言説形成の形式やイデオロギーを分析する予定である。それらは、今回の調査研究を含めた各論のバックグラウンドを準備することになるだろう。なお、近代美術史観とドニの《フランス美術の歴史》については、『人間文化研究年報』もしくは『人間文化研究論叢』に投稿を予定しており、かつ構想中の博士論文「近代芸術家の系譜学と19世紀美術史」の一章となる予定である。

注

- *1. ドラローシュの《大芸術家たちの集い》については、C. Allemand-Cosneau, « L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts de Paris ou l'histoire figurée de l'art », dans *Paul Delaroche. Un peintre dans l'Histoire*, cat. exp., Paris, 1999; S. Bann, *Paul Delaroche: History Painted*, Princeton, 1997; *idem.*, « Paul Delaroche à l'hémicycle des Beaux-Arts. L'histoire de l'art et l'autorité de la peinture », *Revue de l'art*, no. 146 (2004), pp. 21-34; S. Boyer, « La peinture de Paul Delaroche à l'École des Beaux-Arts », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1996, pp.155-170; 鈴木杜幾子「大芸術家たちの集い：時代と国を超えた芸術家たちの対話」木村重信・高階秀爾・樺山紘一監修『名画への旅 第18巻 19世紀II 都市のユートピア』講談社、1993年、16-35頁；三浦篤「大芸術家の肖像：ドラロッシュの壁画をめぐって」『I S』第85号（2000年）、27-32頁を参照。
- *2. M. Brillant, *L'art chrétien en France au XXe siècle*, Paris, 1927.
- *3. L. Gillet, « À propos de l'exposition Maurice Denis », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre-octobre 1924, p. 212.
- *4. 『理論集』と《セザンヌ礼賛》を中心としたドニの系譜学に関しては、稲賀繁美『絵画の東方』名古屋大学出版会、1999年所収、「補章 画家に棲まう美術史——モーリス・ドニ『理論集』の軌跡」、345-398頁を参照。
- *5. L. Bénédite, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Introduction générale. Deuxième partie. Beaux-arts*, Paris, 1904, p. VII.
- *6. *Ibid.*, p. X.

図1 モーリス・ドニ《フランス美術の歴史》
1925年、プティ・パレ丸天井壁画



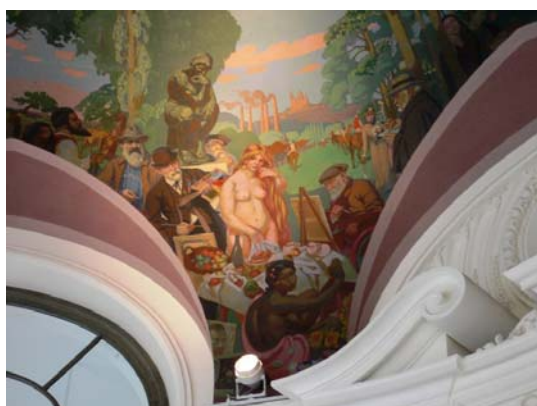
図2 ポール・ドラローシュ《大芸術家たちの集い》
1837-41年、国立美術学校半円形講堂壁画（部分）



図3 ドニ《フランス美術の歴史》部分図「中世美術」



図4 ドニ《フランス美術の歴史》
部分図「印象派（同時代美術）」



のなか あきこ／お茶の水女子大学大学院 比較社会文化学
akikononakajp@yahoo.co.jp

指導教員のコメント

野中顕子の研究は美術作品における過去の美術の表象を、同時代の美術史言説の成立との関わりで分析するという独創的かつ意欲的なものであり、特に近年欧米の研究者によって押し進められてきた主要な問題関心の1つである美術史の歴史化のプロセスを、具体的な視覚表象およびテキスト分析によって実証するという重要な意味を持っている。そのテーマであるモーリス・ドニの『フランス美術の歴史』については、報告書にある通りほとんど先行研究のない作品であり、その作品生産のプロセスを再構成するためにはフランスにおける一次資料の調査が不可欠であったが、野中顕子は今回の海外調査研究によって得た重要な資料の分析により、作品成立の事情とその構想が固まる時期をほぼ特定し、同時代の言説との関わりに関して明確な視点を得るに至った。したがって今回の海外調査はきわめて充実した成果をもたらしたと言え、この重要な研究テーマを完成させるために不可欠な役割を果たしたと判断される。

(人間文化研究科 助教授 天野 知香)