

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第67回

アカデミズムの世紀——フランス公式絵画再訪

島根県立美術館・開館10周年記念『フランス絵画の19世紀』
に寄せて(2)

稲賀 繁美

(いながしげみ／国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

3 寓意の変貌と裸体画の蹉跌

19世紀も半ばを迎えると、写実主義と呼ばれる傾向が顕著となる。その様子は、1850年の国立美術学校ローマ賞受賞作となったポール・ボードリー (Paul Baudry 1828-1886) の《アラクス河畔で牧人たちに発見されるゼノビア》(1850)にも如実に刻印されている。意表を突く出題に梃子摺って、制作時間が足りなくなったためか、背景の人物などは十分には描きこまれておらず、一部未完成といってよい作品であるが、画面の印象は、歴史に題材をとりながらも、それ以前の受賞作とは一変している。筆触の効果を意図的に画面に残す制作法や、リベラなどスペイン派の流儀を汲んで、褐色を多用しつつ陰影を強調する画面構成、さらに画布中央に照明を絞り、周囲を意図的に暈す焦点法と、登場人物たちの腕の連鎖が作る斜線によって、明暗の効果を助けるX字の構図など、必ずしも画家個人の創意には帰することのできない工夫が随所に見られる。美術学校の教育方針において、なんらかの変化が兆していた。その時代の兆候が、この受賞作にも露呈している。

とはいえ、写実的な描写法の流行は、作品に寓意的な教訓を盛り込むことを妨げはしない。この直前、1847年のサロンに、縦

4.66メートル、横7.75メートルの超大作《頽廃期のローマ人》を出品して話題をとったトマ・クチュール (Thomas Couture 1815-1879) には、それに先立つ時期の作品として《黄金への欲望》(1844) があり、第二帝政期の後期にあたる1866年には《ダモクレス》に至る展開を見せる。守銭奴の胸中の不安を寓意的に描いた前者。黄金を所持しながら鎖に身を繋がれた囚われの詩人を描いた後者。そこには世俗の富にたいする画家の一貫した不信感がさまざまに変奏され、世相への批判として息づいている様を想定できよう。

1858年に《アベルの死体を見つけるアダムとエヴァ》でローマ賞を受賞したジャン＝ジャック・エンネル (Jean-Jacques Henner 1829-1905) の場合、闇のなかに裸体が半ば溶け込むような、特異な陰影表現が、この段階ですでに異彩を放っている。こののち画家は宗教画の主題を離れ、70年代末には《牧歌》(ca.1879) のように、もはや特定の主題には囚われない、静謐な詩的情緒に傾いてゆく。真珠のような光沢を放つ裸体が、輪郭も臍に浮かび上がる。これといった特定の物語的下敷きもない作品でありながら、幅300センチ、高さ160センチという巨大な寸法を取る《牧歌》は、黄昏の暗い風景描

写や、人物の憂愁も含め、当時の絵画伝統のなかでは極めて特異な例といってよい。どの流派とも無縁の個人的塗装技法の追求が、美術アカデミー会員の名声に結びついた稀有の経歴を、ここに見たい。

このように若干の作品を見るだけでも、1848年の二月革命以降、第二帝政期さらには1871年からの第三共和制初期に至るまでの時期に、絵画表現の規範が、主題と技法との両者にわたって大きな動揺を見せ始めていた様子が窺われる。そのなかで象徴的な出来事が1863年に発生する。一方ではそれまで美術アカデミーに一任されていたローマ賞や美術学校の運営が、これ以降、実質的に国家の管理下に置かれることとなる。また同年、官展サロンの峻厳な入選審査を不服とした画家たちの訴えに皇帝ナポレオンⅢ世が応えることで、いわゆる落選者展が開催された。この1863年のパリ美術界を復元展示する企画が実現されれば、まことに興味津々というところだが、本展は、この点でもひとつ大きな成果を収めている。

というのもこれが三つ目の眼目だが、1863年のサロンに出品されて話題を沸かせた三点の巨大な裸婦像が、今回松江で、146年ぶりに揃って並陳されたからだ。63年のサロンにはアングルの弟子、アモリー＝デュヴァル (Amaury-Duval 1808-1885) の《ヴィーナスの誕生》(1862, リール美術館)、先述のポール・ボードリーによる《真珠と波》(1862, ブラッド美術館)、さらにボードリーと1850年のローマ賞を競ったアルクサンドル・カバネル (Alexandre Cabanel 1823-1889) の《ヴィーナスの誕生》が並んで展示された。今回展示されたカバネルの作品 (ca.1864, ニューヨーク、ダハッシュ美術館) は、パリのオルセー美術館所蔵のサロン出品作のレプリカだが、カバネル自身が筆を加えて署名を施し、1870年には北米、フィラデルフィアで売却された、という由緒ある来歴を誇る。リール、マドリッドそしてニューヨークに散らばっているこれら三点の作品を一堂に集めるだけでも、並大抵の手間ではない。それが企画者たちのどれほどまでの熱意と努力

の賜物であったか、またそこにどこまで舞台裏の苦労があったかも推測できよう、というものだ。

このヴィーナス三点揃い踏みには、さまざまな価値が認められよう。とりわけ1863年といえば、西欧近代絵画史上、落選者展出品のエドゥアール・マネ (Édouard Manet 1832-1883) 《草上の昼食》(1862) が「スキャンダル」を招いたことで、特筆大書されてきた。実際には、これがどこまで史実だったと言えるのかについては、重大な疑義なしとしない。この一件については拙著『絵画の黄昏』で詳述したので、ここでは省略しよう。ただ、図録の序文で三浦篤氏もガエタン・ピコンの著書『1863年 近代絵画の誕生』に拠つつ正当に追認するとおり、1863年当時には、この年の落選者展が、その後構築される「近代絵画史」なる物語のうえで、決定的な分岐点をなすことになろうなどは、同時代人たちはまだほとんど認識していなかった、ということだけは確認しておこう。その同じ年にサロンに揃って堂々と入選し好評を博した裸婦群はいか



図10 パリック《サロン戯画評》(『ル・モニター・ユニヴェルセル』, 1863年6月13日付)

なるものだったのか。それを実地見聞することなくしては、そもそもマネ問題の意義を再検証することも不可能だろう。

当時これらの裸体がどれほどの人気を博したかは、宮廷御用命からも推測できる。皇帝ナポレオンⅢ世はカパネルの《ヴィーナスの誕生》を購入し、ウジェーヌ皇后はボードリーの《真珠と波》を自らの化粧室のために買い上げた、と言われている(その逆だったとの異説もある)。波の上に浮く非現実的なカパネルの裸婦には、駆け出しの美術批評家エミール・ゾラが「淫らな砂糖菓子」と悪態を付き、くっきりと引いた眉のお化粧の跡も鮮やかなボードリーの《真珠と波》の生身の裸婦モデルは、教訓好きの社会主義者ブルードンから、視線と唇があまりに「挑発的で不謹慎」だと弾劾された。ひとり年長のアモリー=デュヴァルの理想主義は、時代遅れと揶揄されもした。だがそれらは一様に、当時の公衆の嗜好に巧みに訴えて名声を勝ち得た。理想化された裸体と

神話的な口実さえあれば、見事な裸体像は、よし道徳的なお小言は頂戴しても、よもやサロン落選となる心配などない。ましてや1865年のサロンでマネの《オランピア》が蒙ることとなる騒然たる嘲弄と怒号とは無縁な、市民社会公認の美的規範の具現が、ここに見られる。

人畜無害に脱臭化され、審美的な官能性を振りまきつつ鑑賞の対象へと純化された裸婦と、それをもてはやす世相。皇帝ナポレオンⅢ世下の統治が安定を見せ、金融資本主義が発達を見せつつあった当時の社会的良識が、現実にはいかなる抑圧の産物であり、そこにはいかなる偽善性が人知れず巢食っていたのか。そこに骨がらみ染まればこそ、その病理を見事に例証する時代の証言者といってよいのが、第三共和制下で美術学校教授を勤めることとなる、これらの巨匠たちの作品群といってよいだろう。今回の展覧会は、19世紀当時に、立身出世を遂げ、名士として社会的にも名声を博し



図11 ポール・ボードリー《真珠と波》1863年(部分)



図12 アモリー=デュヴァル《ヴィーナスの誕生》1862年(部分)

* 図版10-12貝殻や波の描写が、何の隠喩なのは、一目瞭然。バリックの戯評は、「ヴィーナスのサロン」(テオフィール・ゴーチエ)と呼ばれた、1863年のサロン話題作を集めたカリカチュア。落選者展の「醜聞」で記憶されるマネの《草上の昼食》は、サロン公認の裸体群の裏面、当時の社会が抑圧しようとした、隠されるべき真実のありかを指す。

たこれら大画伯たちの営みを、過不足なく堪能させてくれる。

その代表格となるのが、カバネル (1823-1889)、ジェローム (Jéan-Léon Jérôme 1824-1904)、ブグロー (William-Adolphe Bouguereau 1825-1905)、それにメソニエ (Jean-Louis Ernest Meissonnier 1815-1895)、ドローネー (Jule-Élie Delaunay 1828-1891) といった面々で、いずれも定員14名の美術アカデミー終身会員としての生涯をまっとうした人物たちだ (アカデミー会員の詳細な任期一覧は、図録巻末付録にあって、重宝する。これ一冊あれば、というお買い得だ)。カバネルは1863年から美術アカデミーに入会するが《パオロとフランチェスカ》(1870)はダンテの『神曲』にも見える歴史上の恋愛悲話に題材をとった、1870年のサロン出品作の、縮小レプリカ。一見してドラロッシュの物語話法の影響は歴然としている。《狩りの女神ディアナ》(1882)は、栃木県立美術館蔵の作品だが、ヘラクレス英雄譚に取材したドローネーの《ネッソスの死》(ca.1870)と比較すれば容易に分かるように、女神に仮託したコスチューム・プレイの肖像画であり、画家の世間的な人気を物語る。ジェロームも1863年に美術アカデミー会員に推挙され、ブグローともども、定員3名の美術学校終身アトリエ主宰者として、絶大な権力を行使した。25歳のときの作品《弟子にベルヴェデーレのトルソを見せるミケランジェロ》(1849)では、自らも19世紀後半最大の彫刻家を自負することとなるこの芸術家が、ルネサンスの巨匠に自らを重ね合わせていることも明白だ。あるいは画中の幼い弟子こそ、ミケランジェロの衣鉢を継ぐジェローム自らの姿であったやも知れぬ。

ここで画面の形状やそれを囲む額縁の拵えにも注目してみよう。《酔ったバックスとキューピッド》(1850)は若きジェロームの代表作のひとつといえようが、陶磁器を思わせる滑らかな光沢に富む絵肌が、古代顔負けの職人芸として賛美された。長径159センチを誇る楕円の大画面だが、これと左右を接して会場に配されたのが、ブグロー

の《フローラとゼフィロス》(1875)。20年ぶりの来日のはずだが、こちらは直径185センチに達する円形の大作であり、両者とも神話主題など、もはや若々しい裸体を描く口実に過ぎぬことを隠さない。巧みな円形構図が、まことに豪華絢爛たる金無垢の見事な額に収まっている。前者はボルドー美術館、後者はミュルーズ美術館において19世紀当時、サロン絵画の代表格として据えられたことが、来歴や記録からも窺える。図録にも額縁付き写真が欲しいところだ。

これらの大作とは好対照をなすのが、メソニエの《フルートを吹く男》(1858)。34×22センチの小さな板絵だが、ルイ15世紀当時の衣装を綿密に写した歴史風俗画として新境地を開いた。正確無比の時代考証と、細筆の職人芸を駆使して入念に描き込まれた、メソニエの細密描写は、大仰な歴史画に退屈し始めていた裕福な市民から、個人の邸宅壁面にも容易に飾れる珠玉の逸品として歓迎された。垂涎的となったメソニエの小品は、巨匠たちの大作に劣らぬ高額で取引された。

こうした第三共和制下の代表格たちのなかで、いささか孤立して特異な地位を占めるのがピュヴィ・ド・シャヴァンヌ (Pierre Puvis de Chavanne 1824-1898) だろう。1866年のサロンに出品された《幻想》(1864)は、大原美術館蔵の作品。壁面装飾家としての天職に目覚めた画家独自の美意識を代表する作品が日本に存在するのも興味深い。《聖ジュヌヴィエーヴの幼少期》(ca.1875)は、パリの守護聖人としてバンテオンを飾る聖女の生涯を描く大装飾壁面の、油彩習作の最終版で、1998年以来、島根県立美術館の所蔵となっている。どちらも、フランスを始めとして世界各地から本展覧会のために集められた破格の名品たちと肩を並べて、いささかも見劣りしない。多くの花形同業者とは異なり、劇的な大見得を狙うことなく、温和で静穏な構図を好み、人々の営みを淡々と連ねるピュヴィの作例は、イーゼル絵画からの脱却を謳う世紀末の象徴主義への先鞭をつける貴重な先例となった。

4 アカデミー対前衛の対峙へ

展覧会最後の第4部は「アカデミズム第三世代と印象派以降の展開」と題され、松江会場では、一階の最後の区画から二階へと跨いでいる。普通こうした19世紀フランス絵画を鳥瞰する展覧会では、アカデミー系の物語絵画からの脱却と印象派以降の風景写生・外光の発見、色彩の自律と人体解剖学からの解放、厳格な透視図法や陰影法の放棄と、即興の制作、筆致の尊重と、仕上げ塗りの破棄といった物語が、いわば予定調和の展開として語られる場合が多かった。さもないければ、印象派以降の作品をいわば客寄せ広告として確保しつつ、フランス地方美術館の隠れた名品、知られざる大作を将来する類の単発企画が、過去何度か浮上してきた、というのが実情だろう。だが今回の展示は異なる意思に統御されている。

とともに、主催者たちの意思とは別に、作品は自律する。この時代以降の絵画作品たちは、もはや同一の壁面に押し込めようにも、収まりきれない不協和音を醸し出す。そうした不穏なる騷擾は、1874年のいわゆる第一回印象派展以降、急速に深まっていった。その様子が、本展では生のかたちで放り出されている。

そこに観衆は奇妙な落ち着きの悪さを感じるのではないだろうか。すでに一階の最後の区画でマネの《カルメンに扮したエミリー・アンブルの肖像》(1880)と初対面の榮に浴した折にも、あれまあ、なんと異質なものが闊入していることか、という戦慄が如実に実感できた。5年後のラファエル・コラン(Raphaël Collin 1850-1916)《エリーズ嬢の肖像》(1886、島根県立美術館)は、黒田清輝や久米桂一郎ほかの日本人たちが私淑した中庸派の手堅い佳作だが、その傍らに置かれると、マネの筆遣いや原色併置、背景の簡略な薄塗りなど、「絵画以前の乱雑な荒描き」と、当時の批評家連中から酷評されたのも、むべなるかな、と妙に納得してしまう。

そして、ここまでフランス19世紀正統の

アカデミー作品を熱心に見てきた鑑賞者は、二階の第二展示場が上がってみると、予想外の視覚体験に出くわして、さぞや驚嘆したのではあるまいか。これは迫って観衆への質問票の返答が集計されて、結果が公表される折を楽しみにしたいところだ。筆者に関していうならば、これはまんまとフカール先生の目論見に嵌ったというべきか、印象派に対して今まで漠然と抱いてきた信頼感や安心感あるいは確信が、ここでふいに揺らぐのを実体験しないわけにはゆかなかった。すでに長年親しんできたはずのモネ(Claude Monet 1840-1926)の《ジヴェルニーの積みわら》(1889-89)やアルフレッド・シスレー(Alfred Sisley 1839-1899)の《舟遊び》(1877、島根県立美術館)、《積み藁》(1895、諸橋近代美術館)あるいはピサロ(Camille Pissarro 1830-1903)の《立ち話》(ca.1881)《エヌリー街道の眺め》(1879)といった、その多くが日本のあちこちの公共美術館に所蔵されている名作群が、なにか見慣れない異物に変質し、それが突然視野に侵入するような感覚をさえ覚える。ルノワール(Pierre-Auguste Renoir 1841-1919)晩年の《パリスの審判》(1913-14)なども、19世紀の神話画に浸ってきたあとでいきなり対面すると、周知のはずの「分かりやすい作品」とは異質の、形容し難く疎遠な存在へと、突如変貌を遂げる。リューマチの不自由な腕で模索した斬新な筆遣いは、無茶な筆法に見え、晩年のルノワールの特徴となる朱を多用した色調は、常軌を逸した色遣いとも見まがえる。それらと、古臭い神話的な主題との結合も、なにやら唐突で無理やりの同居、といった不調和な印象を助長する。

おそらくこの驚愕は、初めてサロンで印象派絵画を目にした19世紀フランスの公衆の驚きを、ある程度まで追体験させてくれるものなのだろう。第一回印象派展の翌年にあたる1875年のローマ賞受賞作、コメール(Léon-François Comerre 1850-1916)の《羊飼いのお告げ》など、それまでの三四半世紀の絵画の登竜門を通覧してきた眼には、かえって違和感なく映じるだろう。そればかり

りか、そこにいかなる技法上の刷新があるのかも、素直に納得がゆく。さらに、日本の近代絵画に親しんでいる方がこの作品を目にすれば、脳裏に浮かぶ作品があるだろう。中澤弘光(1874-1964)には、光明皇后の事績に想を受け、尼僧の前に菩薩が来臨する幻想を描いた《おもいで》(1909)が知られるが、これはコメールの《洗礼》が日本で受容された経緯を伝える、油彩仏画の一例だったとは言えまい。

このコメール作品が受賞した背景にはカパネルの裏工作があったとされ、それゆえ栄誉を受け損なった若手が、同じカパネルの弟子として出発したバスティアン＝ルパージュ(Jules Bastien-Lepage 1848-1884)だった。後者の《羊飼ひへのお告げ》は、メルボルのヴィクトリア美術館に所蔵されているが、この挫折ゆえにバスティアン＝ルパージュは、風俗画や農民画へと転進を遂げる。その《干し草》(1877)は1877年のサロンで注目を浴び、印象派には飽き足らない思いを抱き始めていたエミール・ゾラから、1879年のサロン評で「印象を実現する」才覚を認められ、印象派よりも優位に立つ技量の持ち主として、その将来を囁目されるに至った。もっとも、この若者が器用に過ぎ、あまりに容易に名声を勝ち得たことに、いまや自然主義の文豪となったゾラは、憂慮の念を禁じえなかった。

ゾラが観察したように、1870年代末には印象派の影響がアカデミー系の画家たちにまで及ぶようになっていた。バスティアン＝ルパージュはそうしたなかで、己が航路を巧みに吟味している。腕達者な運筆には印象派の大胆さを加味しつつ、それを安定した技法へと転化し、浮世絵版画にも見られる俯瞰法を交えながらも、アカデミーの教程を応用して堅牢な構図に仕立てる。その傍ら、主題の扱いについても、中期ミレー(Jean-François Millet 1818-1875)の《施し》(1858-59)のような甘口の道徳的味付けへの誘惑は退け、ジュール・ブルトン(Jules Breton 1827-1906)の《休息》(1864)のように、農婦に記念碑的な威厳を与える類の崇高化も避け、か

いて性急な社会批判にも走らない許容範囲で、農作業の倦怠ぶりを、臆せずして歴史画的な寸法に仕立てあげる。右手に覗く木立が画面で断ち切られる構図には、すでに定型となっていた日本趣味消化の痕跡を認めることもできるだろう。

そのバスティアン＝ルパージュが肺結核のため夭折して数年後の1887年、レルミット(Léon-Auguste Lhermitte 1844-1925)による《落穂拾い》(1887)が登場する。これはミレーが30年前に描いた《落穂拾い》(1857)を換骨奪胎して、麦藁積を背景とする俯瞰構図に流し込んだ作品だが、そこにはもはやミレーが初期に試みたように、過酷な低賃金労働に社会批判を込め、農作業に宗教性を託すような姿勢は認められない。仰角の視線が農作業に英雄性を授け、黄金の丘は富を暗示する。レルミットの画面は、工業化が進む時代にあって、田園への郷愁の情に訴えかけ、もっぱら一幅の絵画作品としての、映像的な審美性と完結性とを目指している。

松江会場では、バスティアン＝ルパージュの《干し草》(1877)と、ピサロの《りんご採り》(1886)とを左右に対比しようとする展示意図が如実に窺われた。たしかに地面を見下ろす俯瞰視点や、斜め上方から見下ろされた地面に菱形の構図を設ける手法は双方に共通するが、両者を並べると、むしろ両者を隔てる異質性が際立つ。80年代半ば以降のピサロは、新印象派を標榜したシニャックやスーラの点描法に傾倒し、印象派の感覚的制作に理論的裏づけを与えるべく腐心していた。対するバスティアン＝ルパージュの修辭には、寂寥感のなかにも、感傷的な農村風景へと妥協して、公衆に密かに甘美な媚びを売る姿勢が、透けてみえる。だがこうした文学趣味の志向を、無政府主義者ピサロは、その政治姿勢においても、芸術的信条においても峻拒する。ピサロの理念は、素朴だが力強い描法によって、果樹園での労働に威厳を添え、そこに装飾的な安定感を与えようとするものだった。

かつて、バリはオルセー美術館初代館長

を勤めたフラソワーズ・カシャンは、1986年の開館当時、インタビューに答えて、こんな告白をもらしていた。印象派の作品とアカデミー系の作品とを同じ壁に懸けてみると、なぜかはわからないけれど、うまくゆかなかった。それで、結局は並列するのを諦めたのです、と。その結果、といってよいだろうか、オルセー美術館では、アカデミー系の作品は、中二階奥の一番目立たない部屋に押し込められることとなった。日本人団体ご一行様などは、お急ぎの事情もあってか、この中二階は通り越し、まっすぐ最上階の天窗付きの屋根裏へ「昇天」し、印象派詣でに直行する。そのため、第三共和制時代のアカデミーの代表作は、死角となり、日本人観光客の目には留まらない。

こうした棲み分け展示は、アカデミーの復権を画策する新保守派・反前衛の学者たちからは、声高に非難された。これではカシャンが信望する前衛史観擁護のための逃げ口上にほかならぬ、というわけだ。実際、カシャンがシニャック(Paul Signac 1863-1935)の末裔に当たることは、斯界では公認の事実だった。シニャックが長らく会長を勤めた独立(アンデバンダン)展が主張した前衛主義史観こそが歴史的誤謬であり、むしろ19世紀、とりわけその後半は、諸派並存・折衷の時代だったのだから、その折衷の様子を忠実に再現することこそ、19世紀美術

館たるオルセー美術館の使命とされるべきだ。当時、パリ第4大学のアントナン・シュナペール教授、コレージュ・ド・フランスのジャック・テュイリエ教授、ジュネーヴ大学のピエール・ベッス教授などは、そう声高に主張していた。この潮流の若き貴公子にして急先鋒のひとりが、本展覧会監修者、フカール教授だった。

いささか皮肉なことに、松江での展覧には、カシャンの証言を裏書するような不協和音も聴き取れる。たとえばレオン・ボナ(Léon Bonnat 1833-1922)の《十字架のキリスト》(ca.1873)は、第1回印象派展と同年のサロンで、宗教的理想化とは無縁な刑死遺体さながらの写実性が大方の悪評を招いた作品の、下絵である。本画は『1874年パリ[第一回印象派展]とその時代』(国立西洋美術館、1994)にも展示されたが、そのとき同様今回もまた、この醜聞を招いた磔刑図を、同時代の印象派の作品と直に並べることは避けられた。さらにまた「アカデミズム第三世代」と呼ばれ、最後の歴史画家の異名を取るジャン=ポール・ローランス(Jean-Paul Laurens 1838-1921)。かれも鹿子木孟郎や中村不折ら日本人の弟子に恵まれた画家だったが、年齢のうえでは、ポール・セザンヌ(Paul Cézanne 1839-1906)よりわずか一歳年上の1838年生まれだった。《ラングドックの扇動者》(1887)や横浜美術館が所蔵する《カ



図13 バスティアン＝ルパージュ《干し草》1877年

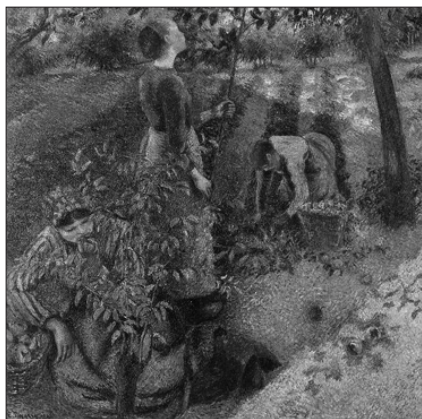


図14 カミーユ・ピサロ《りんご採り》1886年

ロリング王朝最後の王座》(1888)のほか、日本にはナポレオン戦争に取材した大作《マルソー将軍の死》(1877)が泉屋博古館に所蔵されている。異端審問や英雄・王族の末期といった芝居仕立て・死体愛好趣味も濃厚なその美学と、金属や衣類の再現に抜群の技量を見せるその筆捌きは、会場の都合もあってのことだろうか、ピサロの《りんご採り》(1886)の横に並べるわけには参らなかった。ゾラは「大芸術の復興者」として一部の期待を担ったローランスを「巨大な着色石版画」を拵える「時代遅れ」と揶揄して憚らなかったが、《ラングドックの扇動者》はピサロの《りんご採り》の翌年の制作。両者ほぼ同一寸法なのだが、ふたつを並べてみると、ピサロのほうが8歳年長なのに、とても同時代の作品とは思われない。

その一方、セザンヌの《ガルダンヌから見たサント=ヴィクトワール山》(1891-95)

は、つい数ヵ月前、横浜美術館の『セザンヌ主義』展で再見し、改めてその造形的な「実現」への一途な探求ぶりに感銘を受けた名作。だが、アカデミーの作法の究極的到達点を代表するウジェーヌ・ビュラン(Jean-Eugène Buland 1852-1926)の《無垢な結婚》(1884)と斜向かいの位置に置かれると、セザンヌが発揮するはずの造形的求心力すらも、なぜか霞んでしまう。最近、再評価がなされているビュランだが、その大作《無垢な結婚》は、マルヌ川に沿った小村を舞台背景とする佳作であり、微光のなかでどこことなく憂愁な世紀末独特の雰囲気、あたりを包む。若い男女を縁取る野薔薇やキャベツの綿密な描写には、制作のうでの迷いなど何もなかったように、無垢な善意が横溢している。屏風を思わせる穏やかな装飾性が、横長の画面全体を統御しており、これを鑑賞するには、もはや特別な古



図15 ジャン=ポール・ローランス《ラングドックの扇動者》1887年

*図版13-15 官立サロン末期の時代の見取り図。アカデミズム折衷派・ルバージュの農村風俗画と、教条的前衛・ピサロによる新印象派風の実験的作例、そして最期の歴史画家・ローランスの物語絵画の対比。



図16 ポール・セザンヌ《ガルダンヌからみたサント＝ヴィクトワール山》1891-95年



図17 ウジェーヌ・ビュラン《無垢な結婚》1884年

*図版16-17 セザンヌの造形的実験は、ビュランの無垢なアカデミズム信奉に対する「懐疑」をなす。

典的知識や文学的教養などは、一切不要だろう。セザンヌ作品を前にすると、われわれはともすれば、やおら身構えて姿勢を正し、理論武装のうへ「眼と精神」に関わる哲学的議論に熱中する。過剰なまでの知的要請が享受態度にまで刷り込まれていて、その囚人となった美術鑑賞は、もはや無垢からは程遠い。だが、ふと後ろを振り向いて《無垢な結婚》の親しみやすさに心身を晒すと、もう白旗。その瞬間に「セザンヌの懐疑」と正面から向き合う知的勇氣も、雲散霧消する。

アカデミーでは基礎教程に組み込まれていた人体表現にも、こうした違和感と表裏一体の、なんとも形容しがたいキマリの悪さを味わわれる。カロリウス＝デュラン(Carolus-Duran 1837-1917)がエルネスト・フェード夫人をモデルとして制作した《犬を連れた婦人》(1870)は、等身大の巨大な肖像画であり、薄紫の繻子の光沢や質感を油彩で文句なく再現する技量には、人気の秘密も窺える。だが妙技の見せびらかしや、社交界におけるモデルの話題性とは反比例して、絵画としての内容には、いささか空虚な印象が拭えない。この大作は会場一階で辺りを睥睨していたが、とても二階には収まりそうもない。その二階には、肖像画家として大成功を勝ち得たこの画家が、同時代の戯曲に想を得た、優美さと若さの女神《へべ》(1874)や、最後の官展派として君臨したフェルナン・コルモン(Fernand Cormon 1845-1924)の、力量こそ圧倒的だが「意味不明」な《海を見る少女》(1882、バブル期に日本に持ち込まれ、島根県立美術館に収まったもの)、さらにラファエル・コランの端麗な《フロレアル(花月)》(1886)などの裸婦が、個性豊かな表情を見せる。だが彼女たちは、印象派のご近所では、こんな場所には飾ってほしくない、とでもいいたげな名状しがたい居心地の悪さを、周囲に色濃く漂わせていた。

5. 爛熟と未開との彼方？

ある伝統の爛熟がなにかしら覆いがたい

頽廃を感じさせる。その脇でまだ洗練とは程遠い様相ながら、水と油のように遊離する運動が芽を伸ばしはじめる。その実感をもっとも素直に表現したのが、1884年のマネの没後回顧展を美術学校で目にした、女子画学生マリー・バシュキルツェフ(Marie Bashkirtseff 1860-1884)ではなかったか。「マネの作品はほとんどいつでも醜いし、形も歪んでいる。でも、どれもとっても生き生きとしていて、その印象はまばゆいほど」。それは「天才の幼少期」だ、と彼女は日記に書き付けた。これはひとりマネにのみ妥当する観察ではなく、この世紀末全般に敷衍できる命題ではないだろうか。

例証として、フェルナン・コルモンの《人類》(1897)は、パリ自然史博物館古生物大教室の天井画として依頼された作品の下絵であり、人類の黎明期を描く壮大な絵巻の構想を示している。その圧倒的な構築力は、しかしアカデミーの老衰のなかでの最後の輝きではなかったか。その傍らでは、最後の印象派展にノルマンディーの《水飼い場》(1886)ほかを出品していたゴーガン(Paul Gauguin 1848-1906)が、タヒチに居を移して、始原に回帰し、プリミティヴな未開の美を追求しはじめていた。そして最期のアカデミシャン・コルモンのアトリエが、そうとも知らずゴーガンに、ラヴァル(Charles Laval 1862-1894)やエミール・ベルナル(Emile Bernard 1868-1941)ほかの有力な弟子たちを供給し、この媒介がブルターニュにおける新たな美学の揺籃となった。その様は、図録に収録された薦谷典子の論文が卓抜に指摘するとおり。

コルモンのアトリエにはトゥールーズ＝ロートレック(Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901)やファン・ゴッホ(Vincent Van Gogh 1853-1890)も集まったが、世紀末の象徴主義の文脈で語られることの多いギュスターヴ・モロー(Gustave Moreau 1826-1898)もその晩年、国立美術学校の教授を勤め、美術アカデミー会員にも納まっている。そのアトリエからはマティス(Henri Matisse, 1869-1954)、ルオー(Georges Rouault 1871-1958)、マルケ

(Albert Marquet 1875-1947) らが育ち、20世紀初頭にはフォーヴすなわち野獣派と呼ばれる画家たちが輩出したことも、周知の事実。そこにアカデミーが自己刷新の潜勢力をもっていた証拠を見出すか、それとも制度の束縛からの解放が、あらたな孵化を促したものと断ずるべきか、にわかに判定できない。晩年のモローには、不透明水彩で不定形の抽象とも見まがう色彩構成を実験していた事実が知られ、その斬新さは後世から高く評価されている。グアッシュの小品《岩上の女神》(ca.1890)でも、その背景をなす岩肌は、黎明の闇から仄かに浮かびあがりながら、そこにはまだ理性で統覚することができない不定形が漂っている。

その一方で、モローに私淑するオディロン・ルドン(Odilon Redon 1840-1916)は、自身古典的な教養の持ち主であり、音楽への造詣も深かったが、アカデミックな教育への違和感を、はっきりと表明していた。その手記のなかでルドンは、ジェロームの画塾での経験を回顧している。ルドンの眼には生き生きとして映る素描を、ジェロームは無理やり輪郭のなかに閉じ込めて圧殺する。このお師匠の厳格このうえない修正ぶりは、それは容赦ないものだったので、先生がルドンの画架に近づいてくると、周囲の画学生たちに緊張が走るほどだった、という。ジェロームは1900年のパリ万国博覧会で、マネや印象派の展示を唾棄し「これはフランスの恥辱です」と大統領の入室を押し留めたという風評を残す。美術アカデミー会長には、輪郭のうちに形態を把握できない素描など、芸術上の「恥辱」と映ったのだ。

このように今回の展示の最終部分は、さまざまな価値観の対立や葛藤を、中和することなく衝突させている。ここまでの記述で示そうとしたように、会場の作品配置には、周到な配慮が縦横に張り巡らされており、全体として高い整合性を目指した展示が目論まれている。だが展覧会の最終第4部に至ると、個々の作品が訴えようとする志向は、互いに他を相殺し、いささか錯綜した潰し合いの印象を与えずにはいない。

とはいえ、それが19世紀末の真実の一斑だったのだろう。80年代後半からは競合する複数のサロンが乱立し、それを舞台に発生していた背反の状況が、松江の会場には、妥協することなく再生されている、と見てもよからう。

そうしたなかで、最後の区画には、とりわけ目立つ作品が三点認められる。ひとつはリュック=オリヴィエ・メルソン(Luc-Olivier Merson 1846-1920)の《エジプト逃避途上の休息》(1880)。片多裕子氏の作品解説によれば、夜景の設定と、スフィンクスを登場させたところに、本作品の新機軸がある。東洋趣味(オリエンタリズム)と新約聖書の聖家族の物語とが、沙漠の深い灰緑色の星空の下で、巧みな融合を遂げ、燃えさしの焚き火から上がる一条の煙の糸が、逃避行のつかの間の休息に詩情を授けている。平穩で堅実明晰な文体ゆえに1879年のサロンで熱狂的な支持を得た本作には、多くのレプリカが知られ、1989年の京都では、京都国立近代美術館と、お向かいの京都市立美術館でのふたつの展覧会に、たまたま本作のふたつのヴァリエントが同時に展示された。そのため、どちらが本物なのかという問い合わせが殺到し、関係者が返答に難儀した、という笑えぬ実話がある。

もう一点は、ポール=フランソワ・カンサック(Paul-François Quinsac 1858-1929)の《青春の泉》(1889)。ジェロームのアトリエの優等生でありながら、ついにローマ賞には恵まれなかったカンサックは、ボルドー出身の地域性によって、その生涯を刻印された。1889年のサロンで三等賞を受賞した本作では、煩雑なまでに手抜きのない細密描写のなかに、病的なまでの白さで裸婦が浮かびあがる。刈取りの鎌と砂時計という「時の翁」お決まりの持物(attributs)が、永遠の若さを獲得しようとする女性の足元に転がっており、伝統的な寓意表現を形式的には踏まえている。だが、教訓性は希薄で、全体を覆う憂愁には、時代特有の閉塞感がある。

これらふたつの作品の傍らで、本展覧会

最後のどん詰まりの壁を飾るのが、モーリス・ドニ(Maurice Denis 1870-1943)《フィレンツェの夕べ、浴女たち》(1910)。ドニといえば、1890年に弱冠20歳にして「絵画とは軍馬や裸婦である以前に、ある秩序のもとに覆われた色彩による平面である」と、20世紀抽象絵画を予言するような宣言を公表したことで知られる。だが、この若き国粹的前衛はその後1898年、ローマにおいて古典に開眼し、劇的な伝統回帰を遂げ、「古典的反動」réaction nationalisteを歴史的使命と任じて、20世紀の古典復興を目指した。そのように大きな振幅を描いたドニは、フランス本国で近年急速に復権され、日本でも充実した回顧展が開催されるに至っている。そのドニの室内装飾壁画の一部をなす台形のパネルを、本展覧会の最後に据えた意図は、いかなるものだったのか。そこには「印象派を美術館の芸術のように長持ちするものにすると語った晩年のセザンヌにいち早く着目し、その評価に先鞭をつけるとともに、ルドンを動員して世紀末象徴主義とゴーガンと古典主義とを和解させ「古典的なプリミティブ」実現への夢をアルカディアに紡いだドニ、異教的なトスカ

ナをフランス・カトリックの伝統と融合させようとした宗教芸術家、折衷と融和を目指した壁面装飾家の姿が浮かび上がる。アカデミーの刷新派バスティアン＝ルパージュと、前衛の理論家ピサロの、合い対峙する作品を両翼として、その奥に、会場最後に現れるような位置に配置された、《フィレンツェの夕べ》、ドニの古典的で健全な肉体を謳歌する浴女たちとともに、天上を見上げることで、本展は幕を閉じる設計となっている。

だが、この周到な演出にこそ、本展覧会最大の謎が仕掛けられているのではなからうか。ドニの天井装飾では、下から見上げるアーケードの彼方に、無限の蒼穹をなす天蓋が続き、それが未来への希望を約束する開口部のように見える。ところが、松江の展示会場は、このドニの装飾パネルを最後の壁にして、その先はもはや行き止まりとなっている。現実の閉塞とその代価たる夢としての彼方への誘い。ここには、アカデミーが辿った19世紀の運命に対する、矛盾した解釈が止揚されている。



図18 モーリス・ドニ《フィレンツェの夕べ、浴女たち》1910年

* 図版18 ドニの描くアルカディアの風光は、将来への希望か、それともアカデミーの末路か。

閉塞か、それともあらたなる旅立ちか。21世紀を迎えて、ドニの作品から百年を経過した今日なお、この問いに最終的な回答を示すのは、時期尚早だろう。そしてこの問いは、すでに明らかなように、今回同様の展覧会がフランス本国では容易に実現できないという現実とも密接に結びついている。アカデミーの教育を是認する立場と、前衛を信望する立場とは、いまなおフランスにあっては、容易に妥協点を見出してはいない。むしろ図録巻末の主要文献目録からも判明するとおり、19世紀フランスの美術を批判的に総覧するような意欲的な展覧会は、ほかならぬ極東の日本において、この20年ほど、異様なほど、あるいは威容といってもよいほどの充実ぶりを聞いている。欧州でも北米でもなく、なぜ日本なのか。こう問えば、そこには直接の政治的利害からは離れていながら、留学した画学生たちを経路として、密接な文化交流を培ってきた、日仏150年の過去の対話が、背景として浮かびあがる。そのなかでも今回の展覧会は、普通の企画ならこれ一点将来すればそれで目玉、という水準の珠玉の名品が、文字通り目白押しに到来していて、別格の企画であり、将来された作品の質量もまた、尋常ならざる圧巻をなしている。

もちろん、大掛かりな傑作ばかりを集めようとする志向が、サロンの提唱した名作主義の価値観を反映していることは否定で

きまい。その限りで、本展は時代遅れな価値観を反映しているかもしれぬ。これとは対照的に、第三共和制期以降の「現代」は、著名画家の小品が商業市場に広く流通することを是認し、印象派方式の安直な絵画生産をに市民権を授けた。見ようによっては粗製濫造だが、大量生産が推奨された。だがこの世相への追従は、それから1世紀後の1980年代以降、もはや恒常的な過剰供給に陥って、食傷気味の反応を招いている。そうした状況を踏まえた本展は、フランスの地方美術館の改装閉鎖に便乗しただけの他人任せの作品選定や外貨稼ぎの外国巡業、あるいは国内業績への顧慮から、観客動員数にのみ囚われた、近視眼的な企画とは一線を画する。文化交渉史の過去を踏まえ、企画の歴史的意義を認識した、国際文化政策上の英断といつてよい。実現に尽力された関係者の、並大抵ではなかったご苦労に、この場を借りて改めて御礼申しあげたい。とともに、その違いを目聡く見抜き、それを支援するだけの成熟した慧眼を持つ観衆だけが、世間の風評などには囚われず、松江に続き、横浜の会場を訪れて下さるようにと、祈らずには居られない。

美術館存続の是非を巡る議論は、学術水準と国際的通用性に配慮した企画の是非を踏まえ、現場に立脚した評価に基づいて、練り上げてゆきたいものなのだが……。

2009年5月（2006年5月9日取材）

* 本展「フランス絵画の19世紀」は、島根県立美術館に続いて横浜美術館に巡回（2009年6月12日－8月31日）。なお、掲載図版は主として本展図録から採らせていただいたが、出品作以外のものも含まれている。

* 本稿簡略版が、この展覧会の公式サイトに掲載予定であることを、ひとことお断り申し上げる。

〔筆者〕