

氏名	かな い ただし 金 井 直
学位(専攻分野)	博士 (文学)
学位記番号	文博第140号
学位授与の日付	平成11年7月23日
学位授与の要件	学位規則第4条第1項該当
研究科・専攻	文学研究科美学美術史学専攻
学位論文題目	美術史学における新古典主義彫刻の位置 ——アントニオ・カノーヴァをめぐる——

論文調査委員 (主査) 助教授 中村俊春 教授 岩城見一 教授 吉田 城

### 論 文 内 容 の 要 旨

本論文は、新古典主義を代表するイタリアの彫刻家カノーヴァ (Antonio Canova, 1757-1822) を研究対象としている。とは言え、彫刻家の生涯と作品を包括的に扱った、いわゆる作家研究が意図されているのではない。パトロンとコレクション、美術館の展示、複製版画を用いた作品批評など、美術をとりまく諸々の環境とカノーヴァがどのように関係し、そしてまた、美術史においてそれがどのように論じられてきたのか、カノーヴァという名前が動く「場」を問題とすることで、ひいては学としての「美術史」のあり方をも浮かび上がらせようとする試みなのである。論文は、以下のように3部構成になっている。

「ヴェネツィアからローマへ」と題した第1部では、カノーヴァのローマ進出という実際の「場」の移動と、彼の様式展開を結びつける一般的な見解に対して、再検討を試みる。第1章においてはヴェネツィア時代の特殊な依頼作について、第2章においては新古典主義宣言とも見做される墓碑彫刻について、それぞれ、作品の機能・受容の側面、およびジェンダー論的観点を視野に入れて論じる。

#### 第1章 ふたりの大使

本章ではカノーヴァの初期の活動と、それを支えたヴェネツィア共和国の芸術保護を概観する。ジローラモ・ズリアンはカノーヴァをローマに迎え入れた共和国大使であり、カノーヴァが新古典主義に向かうきっかけを用意した人物として知られている。カノーヴァに対する彼の支援は、今日まで主にローマの芸術状況、すなわち初期新古典主義と絡めて語られてきた。しかし、本章においてはズリアンの側から、つまりヴェネツィア18世紀の芸術保護の文脈で捉え直す。そのうえで、カノーヴァ研究から完全に排除されているもうひとりの在ローマ・ヴェネツィア大使、アンドレア・メンモの活動についても取り上げる。彼はパドヴァの商業活動の拠点となる公共空間を構想し、実現させたが、この広場を飾る複数の彫像のなかに、カノーヴァによる作品と、さらにカノーヴァを表した像を含み込んだのである。今日、言及されることのほとんどないこの二体の公共彫刻を通して、ズリアンとは異なるメンモの機能主義的な芸術観、彫刻観を確認する。

カノーヴァ周辺のふたりの大使の活動をあとづける本章においては、最終的に、ヴェネツィア共和国の芸術保護の多様性、新古典主義の発現の多面性を指摘することになる。これは、カノーヴァの様式転換をヴェネツィアからローマへの移動と結びつけることで、都市ヴェネツィア内部の文化的コンテクストを単純化していた先行研究に対して異義を唱えるものである。

#### 第2章 《クレメンス14世碑》をめぐる

本章は実質的にカノーヴァのローマ・デビューとなった教皇墓碑に関する作品論である。周知の通り、アレゴリー像の表現において、カノーヴァはバロックの伝統から断絶する。つまり誇張された姿態ではなく、自然な追悼の所作を人物に与えたのであった。これは一般的には19世紀の新しいシンボリズムの端緒と見做されるだろう。だが、ここで無視できないのは、カノーヴァの墓碑作品には相変わらず女性像ばかりが登場するという点である。抽象的な観念を専ら女性像に付与する

アレゴリーの規則を捨てたのであれば、墓碑をとりまく人物は男性でもよいのだが、カノーヴァは女性像に拘泥するのである。アレゴリーという高度に人工的な記号操作の中では一種の虚構として了解することの出来た女性像の利用は、カノーヴァによってその姿態のみ「自然化」されると、むしろ男性の不在という「不自然さ」を露呈してしまうのではなかろうか。

第2部「彫刻の場・記述・複製」においては、20世紀に至る批評言語の問題（第1章）、作品記述と複製版画、展示環境の問題（第2章）、石膏モデルと複数の所謂「オリジナル」の問題（第3章）へと、段階的に論点を広げ、彫刻を見るということの条件（あるいは困難）を明らかにする。

### 第1章 柔らかな彫像

歴史的にみると、カノーヴァ批判は主に2つの立場から行われた。ひとつはカノーヴァと同時代の新古典主義者の観点。もう一方は20世紀前半のモダニスト的観点である。前者は大理石表面に官能性を認め、これを指弾するのに対し、後者は逆にその冷たさを否定的に扱う。カノーヴァ作品に疑問を呈する点では共通であるにもかかわらず、18世紀末と20世紀前半の批評はまったく反対の温度感覚を示すのである。しかしながら、私はこの二種の温度感覚の共通点を指摘したい。つまり新古典主義者にしてもモダニストにしても、作品を見る際、基本的に一定の距離を保つのである。これに対し、「柔らかさ」という語を用いながらカノーヴァ作品を評価するカトルメール・ド・カンシーは、大理石作品の表面に眼差しを注いでいく。彼はさらに「柔らかさ」という語自体の意味の幅を利用しながら、エルギン・マーブルズとカノーヴァを結びつけ、両者の芸術的特性を相乗的に称揚していくのである。カトルメールが作品に対して取る距離は極めて自由である。時に表面の抑揚をみつめる彼の眼差しは彫刻理解の可能性を広げてくれるものだろう。

### 第2章 複製版画と鑑賞の場

芸術作品の記述に複製図版が添えられることは一般的であるが、この種の図版の歴史に注目すると、18世紀末、造形芸術の複製手段として、緻密な陰影付き版画にかわって極端に単純な輪郭線版画が登場したことに気づくだろう。重要なのは、こうした図版が彫刻の記述にも影響を与えていく点、さらに記述が図版を想定するという逆転が生じる点である。チコニャを筆頭に幾人かの作品記述を例示し、大理石の彫像よりもむしろ複製版画と呼応する彼らの言説を確認する。

もちろんこうした輪郭線版画の優位とは相容れぬ作品記述も存在する。例えばバルゾーニは輪郭線の揺れについて記述しているが、これは彼が燈火の下で微細な彫像表面の抑揚に目を凝らしているからである。このような具体的な例から明らかとなるのは、彫刻を見る我々の構えは、図版・記述・展示環境といった場の力学のなかではじめて規定されるということである。「作品に即す」ということの困難、あるいは不可能性が自ずと感得されよう。

### 第3章 彫像の内・外

大理石の彫像を制作する際、その自重をいかに支えるかという極めて物理的な問題が生じる。また、指先のような破損しやすい細部をいかにまとめるかは、彫刻家の技量を示すポイントともなる。バロック期の彫刻家は、支えを可能なかぎり用いないようにする。あるいはそれを隠そうとする。つまりは支えは彫像の内にその場を占めるのである。カノーヴァも当初はこのような立場で制作していたが、彼の後期作品においては支えが顕在化する。すなわち、彫像の足もとに寄り添う木の幹と、指先をつなぐピン状の切片である。前者は幹を再現してはいるものの、主題との連関は希薄であり、この意味で彫像の内・外を揺れる支えと言えるだろう。転じて、彫像を古典的に見せるエンブレムとして機能することになる。一方、後者は非再現的で即物的なピンであり、彫像の外にある支えである。注目すべきは、このピンの挿入を可能にした彫像の生産・消費の現場である。すなわち、オリジナルの石膏像と複製版画の連鎖のなかから生じる彫像の複合的イメージが、指先にピンを持つ大理石の「完成作」以上に有力な作品イメージとして流通するという事態である。

以上、第2部においては社会的文脈からは一定の距離をとり、考察の対象を「作品」の傍らに常にある作品記述・複製・展示といった領域に絞り込んだ。作品に即すのではなく、作品に寄り添うこと。ここから明らかとなるのは「作品」を名指すことの困難であろう。複数の作品イメージが流通するなか、法的にオリジナルな、作品という財を名指すことは可能であっても、そのような「オリジナル作品」が優勢な作品イメージとなるとは限らないのである。また合法的オリジナル作品であっても展示環境に応じて複数のイメージを立ち上げてしまう。要するに、物理的な「オリジナル作品」自体、複数のイメージを抱え、連鎖する複数の場の一つと化してしまうのである。記述や複製や展示空間といった「場」を頼りにする作品に（即すのではなく）接近してみると、「作品」そのものの「揺れ」が明らかとなるはずである。

第3部「カノーヴァと『古代』」は作品の「場」をめぐる具体的な議論となる。第1章においては芸術作品の固有の「場」

を求めて争う諸言説に目を向ける。ひとことでこの章の結論を先取りするならば、固有の「場」という問題設定の限界である。「場」は多数多様であり、作品もまたひとつの「場」として機能し得る以上、固有性やオリジナル性の強調は恣意的なものに留まってしまふ。同様の問題意識は第2章にも引き継がれる。作品自体が「場」であることを拒否した象徴的な事件として、20世紀の彫刻修復を取り上げる。

### 第1章 カノーヴァ、カトルメール、エルギン・マーブルズ

フランス革命からナポレオン体制期にかけて、イタリアの美術品の多くがフランスに持ち去られた。これに対してカトルメール・ド・カンシーやカノーヴァは作品のコンテクスト依存性を主張し、ナポレオン主導の美術館形成に反対した。作品は本来の位置においてその美点を明らかにするのであって、他都市の美術館に送り込まれるべきではないというのである。ところでナポレオン体制の崩壊後、彼らはまた別の態度選択を行っている。すなわちアテネからロンドンに運び込まれたエルギン・マーブルズの称揚である。カノーヴァもカトルメールもその芸術的特性に注目するばかりで、作品が本来の場から引きはがされた事実には目を向けないのである。コンテクスト重視の反美術館論者から美術館内の作品鑑賞者に転じてしまふ彼らの振る舞いは、変節、政治的妥協としてまずは捉えられるだろう。が、見方を変えれば、矛盾を抱え込んでいるのは「固有の場」という発想そのもののように思われる。芸術作品にとって理想的な場が(美術館の外であれ内であれ)ただひとつあるという前提こそ問われるべきなのである。

### 第2章 戦後の彫刻修復

16世紀に創設されたヴェネツィア考古学博物館には、その当時修復された古代彫刻が多数収蔵されていた。16世紀人は古代遺品の断片に四肢や頭部を付加し、完全な人物像を作り上げていたのである。ところが第一次大戦後、これらの彫像は「再修復」され、あらゆる後補箇所を失ってしまった。20世紀の修復担当者は自らの行為を科学的な純化として正当化するが、ここに垣間見えるのは断片を愛好する時代の傾向である(断片化されたカノーヴァ作品の写真などもこの時期に流通する)。また、「科学的純化」は、作品自体が「場」と化し、観者にイメージの重層を呈示する可能性をも切り捨ててしまった。「純化」は「古代」に16世紀の趣味が重なることを不可能にし、「オリジナルな」作品のみを残したのである。作品が近代的な美術館という場に固定されるや、そのイメージも特権的で排他的な「古代」に切り詰められたわけである。

第3部で問題とするのは、作品の固有の場という発想自体の限界と、オリジナルな「定点」としての作品という発想の限界である。これは第2部の観点とも通底するものである。作品が固定されない以上、場が固定されないのは自明である。

## 論文審査の結果の要旨

本論文は、イタリアの新古典主義の彫刻家アントニオ・カノーヴァを扱っている。これまで我が国における新古典主義の美術の紹介ならびに研究は、ダヴィッドを中心としたフランス絵画が主で、イタリアの新古典主義の彫刻に関する詳細な論考はほとんどなかったと言える。このことはある程度、戦後の欧米における研究傾向を反映していると考えられる。確かに、1969年にはG.C.アルガンが、1983年にはF.リクトがカノーヴァに関するモノグラフィーを発表しているし、1994年からはカノーヴァの著作集の刊行も始まった。しかし、新古典主義の時代の美術について論じるとき、研究者たちの関心は、総じて、彫刻よりも絵画に向けられることが多かったのである。だが、これは、当時の彫刻に対する強い関心からすると、実に奇妙な逆転現象であると言わねばならないだろう。

本論文は、この点で非常に貴重なものであるが、カノーヴァの彫刻の展開と変遷を年代順に追うという通常のモノグラフィー的な研究方法からは距離を取っている。むしろ、カノーヴァの彫刻作品とカノーヴァの時代に高く評価されていた古代彫刻、両者をめぐるコレクターやパトロン活動、美術史的な批評言説、彫刻作品の展示の問題などを取り上げることに、様式史や図像学という方法にもとづいて発展してきた近代以降の美術史の見方が見落とさざるを得なかった、あるいは意図的に無視してきた、彫刻作品に付着するさまざまな特質を明るみに出すことが試みられているのである。

第1部では、ヴェネツィアからローマへと移住し名声を確立した時期のカノーヴァの様式展開が論じられる。第1章では、パドヴァのプラート・デッラ・ヴァッレに立つ《ポレーニ像》を取り上げて、従来、単に、新古典主義の様式を確立する以前の過渡期の作品とされてきたこの像が、実は、注文主メンモの、公共空間を飾るための彫刻という機能主義的な芸術観の反映であることを明らかにして、作品の様式が注文主の好みを強く反映していることを指摘する。第2章は、カノーヴァがローマで受けた最初の重要な注文である《クレメンス14世碑》について論じる。この墓碑の女性のアレゴリー像は、寓意性

が弱まり、自然主義的に表現されている点に特質があるとされてきた。しかし、ダヴィッドの絵画の中の女性たちとの比較を通じて、実は、カノーヴァは男性のアレゴリー像のみを放棄したのであり、女性像には、依然として概念装置としての機能が与えられていることが論じられる。この解釈には、フェミニズムの方法論が援用された。こうして第1部では、従来の様式論的な枠組みを越えたところに、様式の変化の原因が探られ、様式には、その特徴に応じた意味が付随することが明らかにされたのである。これらの点に高い独創性が認められる。

第2部では、彫刻作品を言葉で記述することの困難さ、そしてその困難さ故に彫刻をめぐる批評言語がどのように単純化され、それが彫刻の見方に如何なる影響を与えたのかが論じられる。第1章では、カノーヴァと同時代の新古典主義者たちと20世紀前半のモダニストたちが、カノーヴァの彫刻に対してまったく異なった判断を下していたことに着目して、彫刻の見方が論じられる。前者は、カノーヴァの彫刻の官能性を批判し、後者は、カノーヴァの彫刻が冷たすぎると指摘するのである。しかし、その見解の相違にもかかわらず、両者は、彫刻は一定の距離を保って眺めるべきだと言う点で共通している。一方、カノーヴァのよき理解者であったカトルメール・ド・カンシーにとって、彫刻は、接近したり、離れたたり、距離を自由にとって眺められるものであり、そのことが彼の彫刻理解を豊かなものに行っているのである。第2章では、彫刻の輪郭線だけを単純化して描出した複製版画の普及が、彫刻の見方を規定し、後の美術史における彫刻の記述方法にきわめて大きな影響を与えたことが指摘される。彫刻の表面は捨象され、輪郭線だけが注目されるのである。しかし、カノーヴァの時代、夜間にろうそくのみで彫刻を鑑賞することが流行したことに明らかのように、彫刻は、その表面の効果にこだわって鑑賞されることもあったのである。第3章では、大理石像《へべ》の第1作と第4作を、特にその支えの表現の相違と、第4作の指先にみられるピン状の切片に着目して論じている。一見、彫刻にとっては取るに足らないような些細な点を問題にしているように思われるかもしれない。しかし、石膏モデルにもとづいて工房の助手によって彫られ、カノーヴァは仕上げの鑿をふるうのみという大理石の彫刻の制作方法において、ひとつのオリジナル作品と呼ぶべきものなどありうるのか、という問題へと論考が進められ、この章でも、美術史における作品記述の困難さが端的に示されるのである。第2部は、作品をめぐる批評言語の限界というものを指摘しながら、カノーヴァの作品の特徴とその実り豊かな鑑賞法を具体的に示したという点で、本論文中最も優れた部分で、彫刻研究にひとつの新しい方向性を呈示したと言えるだろう。

第3部では、美術館における彫刻の展示という問題が論じられる。もともと神殿、教会、宮殿などの定まった場所に設置されていた美術作品を、美術館に移送して展示することは作品に付随していたコンテクストを消し去ることであり、それは作品の「死」をも意味しかねないという見解が、今日盛んに唱えられている。第1章では、こういった考え方が、既に新古典主義の時代にカノーヴァやカトルメール・ド・カンシーによって主張されていたことが指摘される。しかし、彼らは、その一方で、エルギン・マーブルズのロンドンへの移送を批判しないのである。第2章では、16世紀に創立されたヴェネツィアの考古学博物館所蔵の古代彫刻が、第一次大戦後に修復され、古代のオリジナル部分だけを残して、16世紀の後補部分が取り去られてしまったことが論じられる。その結果、「断片化した」作品は、博物館の建物、あるいはヴェネツィアという都市と奇妙な齟齬をきたしてしまっている。こうして近代の美術史のオリジナル主義の弊害が指摘されたのである。美術館と展示をめぐる研究は、まだ比較的新しい、歴史の浅い分野であり、第3部は、その意味で貴重な論考と言えるだろう。

このように本論文は、カノーヴァの彫刻、あるいはそれを取り巻く状況をめぐって、多彩な方向からのアプローチを試みたものである。全体を通じて、彫刻について記述することの困難さが考察され、同時に、彫刻作品が見せる豊かな表情を鮮やかに浮かび上がらせることに成功している。しかし、もちろん、いくつかの問題も残している。新古典主義の芸術理解にとっては、きわめて重要な問題である「古代彫刻」と「自然」との関係について、ほとんど考察が行われていない。彫刻の表面効果のことが頻りに論じられるだけに、「自然」に対する考察が必要であったと思われる。また、カノーヴァをめぐる批評言語をよりどころにカノーヴァの彫刻に接近しようとする姿勢は理解できるが、その視点が、時に、あまりに細分化しており、ひとつのまとまりとしての彫刻作品に関する記述が不十分になっている。しかし、このような欠点は、この論文の価値をおとしめるものではない。本論文は、広義における受容美学的な視点をカノーヴァ研究に導入した、注目すべき研究成果である。

以上、審査したところにより、本論文は博士（文学）の学位論文として価値あるものと認められる。なお、1999年5月11日に調査委員3名が論文内容とそれに関連した事柄について口頭試問を行った結果、合格と認めた。