

要旨

ジャン＝オノレ・フラゴナールの研究－意図せざる近代性の解明

吉田朋子

ジャン＝オノレ・フラゴナール (Jean-Honoré Fragonard 1732-1806) は、歴史画家として当時望み得る最高の教育を受けながらも王立絵画彫刻アカデミーからは距離を取り、歴史画以外のジャンルを中心に制作した画家である。彼の作品には、19世紀以降の潮流を先取りしたような特徴を備えたものが散見される。「愛の寓意画」には、風俗画の主題ながらもプレ・ロマン主義とも呼ばれる強い情念表現が見られる。風景画《サン・クルーの祭》は、現実の娯楽を主題とするとともに、造形的には、油彩画でありながら素描との連続性を感じさせる技法を用いている。一群の「幻想的肖像画」は、筆触の造形的な面白さに集中しているように思われる。核家族への関心を反映した家族の情景、なぐりがきのように表現的なアリオスト《狂えるオルランド》のための素描なども先進的な印象を与える。ただし、造形的には独自性の強いフラゴナールだが、理論的な性格でも闘争的な性格でもない。置かれた状況の中で制作していた結果、直観的に近代的に見える表現に到達した可能性がある。また、彼の作品に近代を読み取るのは、受け手側の問題でもあろう。

本論文では、上記のようなフラゴナール作品に見られる傾向を「意図せざる近代性」ととらえる。本人が意図しないならば、何がそれをもたらしたのか。本論文では、その生成過程を状況に即して理解するための手がかりとして、彼が長期間歴史画家としての教育を受けたことに注目する。これは従来のフラゴナール研究では重視されなかった観点である。彼が歴史画に背を向けた理由については、フラゴナールの孫の証言をもとに、金銭的なものであったという解釈が基本となっている。たしかに、18世紀は展覧会や批評などの新しい制度が確立し、美術の受容層が格段に拡大した時代である。そもそもフラゴナールがアカデミーから離れて活動できたのは、富裕なパトロンや、複製版画を求める愛好家が存在したからである。そのため、先行研究では、彼の受けた教育や、準会員ではあるが歴史画家としてアカデミーに属し続けていたことの意味は重視されてこなかった。

しかし、それだけでは、フラゴナールの重要な側面を取りこぼしてしまうだろう。彼の経歴の特徴は、歴史画から進路変更したということに加えて、長期にわたって歴史画家となるべく教育を受けたということにもあるからだ。

フラゴナールが長期間学校に通うことになったのは、当時のアカデミーが歴史画の復興

を目的に教育改革に取り組んだためである。18世紀初頭以降、古典主義的な絵画は好まれなくなり、ロココ美術が発展する。しかし、趣味の軟弱化は歴史画にも及び、アカデミー外の愛好家たちからも糾弾される事態となった。歴史画の「偉大な様式」を復興しようとするアカデミーの動きは1740年代末に本格化した。王室建造物局総監であったド・トゥルネムとアカデミー院長のシャルル・アントワヌ・コワペルのもとで、歴史画家となる学生の育成が重視されるようになった。フラゴナールはこのような状況下で長期間の修業時代を送ることとなった。本論文は、フラゴナールと歴史画との関係を分析し、アカデミーの教育によって育成された歴史画家としての立場が画家活動の基礎であり続けたことを明らかにする。この作業を通じて、彼の「近代性」の内実を明らかにすることを目指す。

第1章では、フラゴナールが全面的にアカデミーによって育てられた画家であることを示す。第1節では、王立絵画彫刻アカデミーとはどのような組織だったのか、実際に所属して日々の運営に携わる会員たちの立場から考察する。議事録をもとに、アカデミーが宗教上の規則や慣習を尊重する前近代的な性格を持つ団体であり、官僚的に規則的に運営されていたことを示す。また、アカデミーの展覧会「サロン」の開催の歴史と実務を詳しく検討し、この展示が会員たちにとって負担の大きいものであったことを明らかにする。以上から、アカデミーの維持には構成員のかなりの貢献が必要であり、特に役職についている会員には、作品制作以外の多様な能力が要求されたことが確認される。

第2節では、アカデミーに所属している画家たちが、自分自身の工房の運営も行わなければならなかったことに注目する。彼らはアカデミー会員として学生教育などの義務を果たす一方で、各自の工房を維持していた。知的活動としての造形芸術の地位向上を目指しており、同業組合と一線を画すはずのアカデミーだが、個人工房のあり方は共通している。一方で、作品販売や後継者問題、顧客との関係などに関しては、両者の違いも大きい。アカデミー会員たちは、いわば二重の生活を送っていたことを指摘する。

第3節では、フラゴナールが学んだ王立特待生学校の事例を通して、18世紀半ば以降にアカデミーが言語優位な性格を強めていくことを論じる。従来より歴史画家には学識や言語的能力が求められてきたが、1749年に開校した王立特待生学校は、その傾向を加速させる。この学校の歴史、教育内容、学生たちの特権、アカデミー内からの反発をクラジヨの研究を基礎に検討する。さらに、1775年の王立特待生学校廃校後に設立されたプティ・テコールの例から、歴史画家には宮廷でも通用するような品位ある人物像までもが期待されていたことが裏付けられる。また、王立特待生学校卒業生たちの活躍と比較して、フラゴナール

ルがアカデミーの期待にいかにかに反したかを示す。

第2章では、フラゴナールが、歴史画から手を引きながらも、歴史画の様々なボキャブラリーを駆使しながら風俗画を制作したことを論じ、それらの作品では歴史画と風俗画の境界が攪乱されていることを明らかにする。第1節では、《ぶらんこ》(ウォレス・コレクション)を取り上げる。本作品はフラゴナールが風俗画で活躍し始めた時期に注文によって制作したものである。その経緯からは、アカデミー画家たちの密接な人間関係をうかがうことができ、歴史画家が不道德な主題を描くことに意味があったことが推測される。本作品でのぶらんこや人物表現は同時代の同主題作品とは一線を画するが、これは歴史画からポーズや人物の性格設定を取り込んだためである。さらに、当初注文を打診された歴史画家ドワイヤンの《麦角中毒の奇跡》(サン・ロック聖堂)への言及が画中に織り込まれていることを指摘する。

第2節では、対作品《門》《羊飼いの礼拝》を扱う。対作品は左右対称に展示され、お互いに関連付けながら鑑賞される形式であり、通常は同じジャンルの似たような主題が選択される。風俗画と宗教画は大変特異な組み合わせである。すでに《羊飼いの礼拝》を所有していたヴェリ侯爵が対作品を注文した結果制作されたのが《門》であった。先行する素描作品が存在していたが、フラゴナールは歴史画的な手法を用いて、まったく異なる荘重な雰囲気仕上げた。様式を変更したことによってナラティブの破綻が発生するが、それは《羊飼いの礼拝》の画中人物への参照として解決されている。

第3節では、「愛の寓意画」においても、フラゴナールがジャンル越境的な試みをしていることを考察する。この作品群は、高揚した情念表現が特徴であり、同時代文学からの影響の可能性が指摘されているが、本論文では「古代への言及」「寓意」という歴史画に用いられる二つの手法が使われていることに注目する。まず、「古代」については、フラゴナールの連作《恋の成り行き》が却下された際に、代わりに指名されたヴィアンと比較する。大物歴史画家であるヴィアンは古代を舞台に風俗画を制作して人気を得た。これは歴史画の語法の風俗画への移入という点でフラゴナールと共通する試みである。また、同時期にシュヴェーラ王立特待生学校出身者により「巫女」という親しみやすい主題で古代をテーマに歴史画が描かれていることも、フラゴナールに刺激を与えたと考えられる。「古代」が歴史画家の専有物であったのに対し、「寓意」は諸ジャンルの画家たちも取り入れることができ、作品の格を上げるために使用された。「愛の寓意画」は「古代」「寓意」の両方を使えるという歴史画家フラゴナールならではの特権を生かし、人間の恋を高い次元に引き上げて描いたも

のといえる。

第3章は、ジャンルの上下関係において明確に歴史画よりも格下である風景画、肖像画が対象である。第1節では、風景画の大作《サン・クルーの祭》(フランス銀行)を主題という観点から分析する。この作品は、雅宴画やパストラルの伝統を引き継いだものである。そもそもこれらのテーマ自体が、風俗画と風景画のジャンル融合であり、古代にさかのぼる文学伝統や演劇とのつながりを持っている。雅宴画やパストラルは穏やかな自然の中で男女が雅に交流する理想的な姿を描いているが、18世紀後半には、サロン文化によるマナー涵養や庭園の整備、ルソーの影響による自然回帰思想の結果、絵に描かれてきた状況が現実のものとなっていた。フラゴナールが《サン・クルーの祭》において実在の同時代の娯楽を主題とすることができたのは、諸条件によって、人々が自然を楽しむという状況が現出していたからである。

第2節では、《サン・クルーの祭》など第二次イタリア滞在後の風景画を造形的な側面から検討し、新たな制作手法が見られることを示す。まず、当時の風景画の修得方法を確認し、フラゴナールが歴史画家であったからこそ、イタリアと北方の二つの地で風景画の技術を深める機会を得られたことを示す。彼は、ローマのフランス・アカデミー留学生としての第一次イタリア滞在と帰国旅行(1756年12月～1761年9月)の時点で、風景素描に非凡な才能を示していた。愛好家ベルジュレに同行しての第二次イタリア滞在(1773年10月～1774年9月)でも、風景素描は重要な活動であった。二度のイタリア滞在では、風景素描に使う画材に変化がある。前者は赤チョークが中心であるが、後者において褐色淡彩が登場する。フラゴナールは画材の違いに敏感な画家であり、風景画を描く際には、自らの風景素描の構図をそのまま油彩画に変換することはあまりしてこなかった。それが第二次イタリア滞在後には変化を見せ、素描に見られる広い空間表現を取り入れた作品が現れる。《サン・クルーの祭》はその最も成功した例である。また、本作品には、つとめて仕上げすぎないような配慮が見られ、マティエールとしても素描的な油彩画とすることができる。このような画期的な表現の背景には、連作《恋の成り行き》がデュ・バリー夫人から却下されて新機軸を打ち出す必要に迫られたという状況があった。

第3節では、「幻想的肖像画」を取り上げる。この作品群については実在のモデルの有無が長らく議論されていたが、2012年にモデルの名前をメモしたスケッチが発見された。モデルが判明したからといって、従来の研究の意味がなくなるということはないが、今後さらに研究の進展が期待される。本論文では、従来より指摘されている「インスピレーション・

ポーズ」「自由な筆触」という二つの大きな特色について、1990年に提示されたシュリフの画期的な分析を批判的に継承する。シュリフは、「幻想的肖像画」は、肖像画の約束事を利用して特定のモデルなしに「肖像画の肖像」を描いたメタ的なものであり、自由な筆触によって、画家の「熱狂」をも装った作品であると解釈した。シュリフの読解は明快で斬新ではあるが、18世紀当時、手を使う活動である絵画が、知的活動として微妙な立場に置かれてきたことを十分に配慮していないという欠点がある。本論文では当時筆触が画家の天才の痕跡として評価されたのかという問題について、3点から検証を試みた。当時の貴顕の肖像画では音楽を嗜む姿が描かれるのに対して、造形活動を行っている姿は描かれず、手の技術が忌避されたことが分かる。また、靈感を受けた熱狂状態を指していた「火」という言葉の用例を検討すると、絵画においては、手による制作ではなく、構図決定についての靈感が対象であった可能性が高い。ブダール『イコノロジー』（1766）でも、「火」があくまで頭脳活動を対象にしていたことが裏付けられる。以上から、絵画に関して積極的に評価されたのは、あくまでも知的活動としての側面であったと結論づけた。「幻想的肖像画」においては、インスピレーションを受けて知的活動を行っている人という主題が重要である。フラゴナールは、この主題を自在な筆遣いで描くことによって、絵画の造形的な側面の価値を称揚していると考えられる。

以上取り上げた各事例からは、フラゴナールにとって歴史画が制作の根幹にあったことが立証された。歴史画家であったからこそ長期間にわたる特権的な教育を得られており、風景画についても風景画家以上に研究する機会に恵まれている。そして、彼においては、絵画を制作するための様々な様式、手段が目的とは分離される形で、自由に使用されていた。この発想は、絵画を要素に分けて習得するというロジェ・ド・ピールが論じているような学習方法を知っている画家には自然なものであろう。

また、『ぶらんこ』や『門』では他の作品を参照するように誘導する仕掛けが読み取れたが、ここにも、歴史画家としての教育が反映している可能性が高いと考えられる。歴史画の場合は、有名彫刻や有名作品への言及や引用はよく見られる。また、実際に制作に取り入れるかは別にしても、常に他の作例のストックを意識することを歴史画家は訓練される。

フラゴナールの「意図せざる近代性」はこのような手段や技法の分離、作品の相互参照への意識から生まれているのではないか。歴史画家としてアカデミーの教育を受け、ジャンルを越境し、横断しながら活動したからこそ、そして、言語的な能力が優遇される当時のアカデミーの中で自己の造形的才能と向き合ったからこそ、「意図せざる近代性」が生まれてい

るのではないか、これが本論文のひとまずの結論である。

本論文では、フラゴナールが手がけた歴史画以外のジャンルを網羅することを目指して、風俗画・風景画・肖像画という三つのジャンルをすべて扱った。これにより、彼にとって歴史画家であることがあらゆる場面で意味を持ったことを明らかにすることができた。「意図せざる近代性」へのアプローチは、歴史画との関係で尽きるものではない。しかし、少なくとも、従来重視されてこなかった歴史画家になるべく受けてきた教育と歴史画家としての立場が彼の独自性の基礎になっていることを示すことができたと考える。