

聖化する未熟

十九世紀フランスに於けるフラ・アンジェリコ受容

喜多崎親

一

「聖なるものをそれに相応しく描く」というのは、ルネサンス以降の西欧の美術史の中では、歴史画に於ける「デコールム（適切さ）」の問題であった。このデコールムという概念は、歴史的人物を描く際に、容姿や服装やポーズ等をそれらしく見えるように描くべきであるという議論であって、様式選択の問題ではない。システイーナ礼拝堂にミケランジェロが描いた裸体に後に腰布が付け加えられたという事例にも明らかのように、忌避されたのは肉体賛美や官能性といった異教的要素であり、様式自体が問題になったのではなかった。ところが十九世紀のフランスでは、それが聖なるものを描くに相応しい様式の選択、即ち「ヒエラティック・モード」の問題として現れてくる。

大革命の際にカトリック教会が否定され、聖堂が民衆の略奪と破壊の対象となって荒廃するという、所謂ヴァンダリズムと呼ばれる状況が出来したフランスでは、一八〇一年第一執政ナポレオン・ボナパルトがローマ教皇ピウス七世と政教条約を結

び、カトリック教会が復活した。以後フランスの聖堂は各県の管理下に入り、特に七月王政期には、ヴァンダリズムによって荒廃した各地の聖堂の復興が計られ、新たな聖堂が建てられただけではなく、既存の聖堂のためにも数多くの壁画や天井画が注文された。宗教画を如何に描くべきかという問題はその中で顕在化し、聖堂装飾やサロン出品の宗教画に関する批評は、しばしばその問題に言及するようになる。

そしてその中で着目されるのが、十五世紀のフィレンツェの画家フラ・アンジェリコ（一三八七／一四〇〇—一四五五年）なのである。本名をグイド・デ・ピエトロというこの画家は、フィエゾレのドミニコ会修道院に入り、修道士フラ・ジョヴァンニとして生涯を送り、宗教画を描き続けた。ヴァザリによって、絵を描くことで神に仕え、絵筆を執る前には祈りを欠かさず、自らの描いた磔刑像に涙したと伝えられ、その敬虔な態度から、アンジェリコ、即ち「天使のような」と称された¹⁾。十九世紀のフランスではしばしば「フィエゾレのジャン (Jean de Fiesole)」とも呼ばれている。様式的には国際ゴシックの華やかさを残しながら、線的遠近法による空間や陰影による人体把握を採り入れ、初期ルネサンスに位置づけられている。フィレンツェのサン・マルコ修道院やヴァティカン・ニコリーナ礼拝堂などの壁画が代表作として特に有名であるが、ラファエッロのように規範として後世に大きな影響を与える存在では決してなかった。ところが、十九世紀中頃のフランスでは、フラ・アンジェリコの様式は宗教画のひとつの規範と目されるようになったのである。

フラ・アンジェリコを含むイタリア・プリミティヴ絵画、所謂「ラファエッロ以前」への回帰自体は、ドイツのナザレ派やイギリスのラファエル前派といったほぼ同時代の運動の中にも認められるため、この現象は当初こうしたイタリア・プリミティヴ絵画への再評価という文脈で論じられてきた²⁾。だがイタリア・プリミティヴ絵画への回帰という現象は、ラファエッロ以前の様式の採用ではあっても、フラ・アンジェリコの様式のみを差異化して評価するものではなかった。従ってフランスに於けるフラ・アンジェリコの突出は他と比較して極めて特異なものであったと言える。

この問題に関して積極的に触れてきたのは、宗教画研究であった。一九八七年に刊行されたブルーノ・フーカールの『フランスに於ける宗教画の刷新（一八〇〇—一八六〇年）』は、この時期のフランス宗教画を概観し、百科辞典的とも言える網羅的な構成を持つものであるが、特に第二章に於いて、七月王政期の自由主義カトリックの中から、ラファエッロの後期以降の

様式を否定しそれ以前に戻るべきだという議論が出てきたことを、明確に跡づけている^③。

フーカールは、自由主義カトリックの思想家アレクシス・フランソワ・リオの存在に着目し、十九世紀の初頭から目立ち始めるイタリア・プリミティヴへの再評価の動きをリオが初めて宗教性と結びつけたと評価し、リオが一八六一年に出版した四巻本『キリスト教美術に就いて』^④をもとに、十三―十五世紀のイタリア美術に関するその論旨を整理した。即ち、ドゥッチオに代表されるシエナ派は未熟な中世美術ではあるがキリスト教精神を体現しており、対するフィレンツェ派はチマブーエとジョットによってビザンティンの性質から脱却したものの、その流れはマザッチオの自然主義によって異教的色彩を帯び、やがてラファエッロ後期の異教主義的画風を産む。そしてそれに対立するものとして、フラ・アンジェリコが定位されるというのである。フーカールは、シャルル・ド・モンタランペールやエティエンヌ・カルティエ等、リオの周辺の批評家達の著作からも補完して、この二項対立的な枠組を明確化した。

また一九九二年にマイケル・ポール・ドリスケルが著した『表象する信仰』^⑤は、七月王政期から世紀末に至るフランスの宗教画に於けるモードの問題を、再現的・写實的な様式と非再現的・記号的な様式という二項対立的な図式に基づいて論じたものであり、七月王政期と世紀末とは、保守派と前衛派とでスタイルの転換は起こるものの、非再現の様式が終始、聖なるものを表す「ヒエラティック・モード」として機能したという観点に立ち、フラ・アンジェリコ再評価もその文脈で捉えられる^⑥。

ドリスケルもまた、リオが「聖なる」様式とその対立物としての「自然主義」とを区別したと評価し、リオの様式観を十九世紀のフランス宗教画に於けるヒエラティック・モードの中心に据えた。その議論の根底には、リオは自然主義を異教主義と同意であると見なし、反自然主義的な様式がヒエラティック・モードとして認識されるという、やはり明確な二項対立的図式が見て取れる。

だが、これらの先行研究には、疑問点もある。十九世紀の批評家達が自然主義を異教的なものとして認識したのならば、ヒエラティック・モードとして選択されるのは、論理的には非再現性の明白な中世美術になるべきであるにも拘わらず、何故フラ・アンジェリコだったのかという点である。フラ・アンジェリコの様式が宗教画に相応しいものとして選択されるには、先

ずこの画家の様式が他のイタリア・プリミティヴの画家達のそれとは異なるものとして認識され、次にその様式が何らかの理由で特に宗教画に相応しいと判断される必要がある。従ってフラ・アンジェリコの様式に就いての具体的認識は、この問題に関する最も基本的かつ重要な要素である筈なのだが、これまでの研究ではそれが具体的にどう認識され、差異化されたのかという点に関する検討が欠けているのである。

従って本論文は、十九世紀の中頃までのフランスに於けるフラ・アンジェリコに就いての言説を時系列に沿って検討し、かつそれをフラ・アンジェリコ様式を選出した画家の具体的な作品と比較することで、この画家の様式がヒエラティック・モードとして如何に認識されたかを明らかにすることを目的とする。

二

フランスに於けるイタリア・プリミティヴ絵画の再評価に関して、最も早い時期に位置づけられているのが、アレクシス・フランソワ・アルトール・ド・モンツールである。一八〇八年に刊行された『ラファエッロの世紀に先立つ四世紀に於けるイタリアの絵画の状況に関する考察』は、自らのコレクションの解説付きカタログにエッセイを加えたものだが、十二、十三世紀のイタリア美術に主眼が置かれ、フラ・アンジェリコに関しては、作品二点が挙げられるだけで具体的な言及はされなかった。⁽⁶⁾

具体的な記述が認められるのは、一八一―一八二〇年に刊行されたジャン・バティスト・ルイ・ジョルジュ・セルー・ダジャンクルの『モニュメントによる美術史 四世紀に於ける没落から十六世紀に於ける刷新まで』である⁽⁷⁾。この六巻本は、三二五点に及ぶ豊富な挿絵で十三世紀に亘る西欧美術全体を概観するもので、中世美術の再評価の先駆けとして位置づけられている⁽⁸⁾。その第二巻ではフラ・アンジェリコに関して以下のように記述されている。

彼の絵は、ポーズの本当らしさや、感情表現の甘美さと活発さ、そして特にその点で感嘆される天使や聖人や聖女達の美

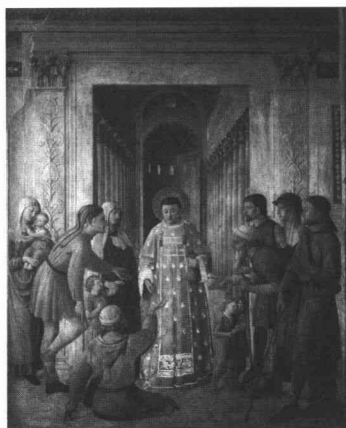


図1 フラ・アンジェリコ《施しものをする
聖ラウレンティウス》1447-1449年、ヴァティ
カン、ニコリーナ礼拝堂

しい頭部のために、今日でもまだ賞賛されており、常に信者の教化に役立っている。これらの人物像に相応しい高貴な性格は、ヴァザーリの言葉を借りれば、*Non possono essere altrimenti in Cielo*。(天国にしか存在しえない)というくらいに、とてもうまく表されているのである。アンジェリコの名は、確かに彼の徳に相応しいものではあるが、この美こそがその名を作者にもたらしただのである¹⁰⁾。

ここで着目されているのは、人物に於けるポーズや表情であるが、それらが人物の行為や感情表現を表す要素であることに取り敢えず注意を喚起しておきたい。セル・ダジャンクルは次いで、ヴァティカンのニコリーナ礼拝堂の壁画(図1)を採り上げて、フラ・アンジェリコの欠点にも言及する。

デッサンは正確さを欠いてはいない。しばしば人物は短縮されているとはいえ、それは書物のミニアチュールの中でついた習慣に、あるいは狭い縁の中や、「小さな物語^{イストリエツト}」と言って主題を小さく扱うことになっている、プレデッラと呼ばれる絵の下を横断する帯の中に描くことを余儀なくされたのに由来するのだろう。

控えめな態度、思いやりのある様子、人物を活性化させるように思われる敬虔な表情は、そこに自然からの模倣を認めることが出来るために、何かしら心を打つものがあるのである¹¹⁾。

アカデミックな美術に於いて最も重視された人物のデッサンが「正確さを欠いてはいない」というのは、逆に明らかにそこに問題があるからなのである。実際セル・ダジャンクルは、フラ・アンジェリコの描く人物のプロポーションが「短縮されている」と判断した。そしてその理由として、フラ・アンジェリコが、写本の挿絵画家であっ



図2 フラ・アンジェリコ《聖母戴冠》1434-1435年、パリ、ルーヴル美術館

たことや、祭壇画の裾に展開する小画面であるブレデッラを制作していたことを挙げる。しかし画面が小さいことが何故人物を小さく描くことではなく、人物を短縮して描くことに繋がるのか。この点に関しては後にまたリオに関する部分で考察することにした。

次に特筆されるのが、ドイツ出身のアウグスト・フォン・シュレーゲルが一八一七年にフランス語で発表した『聖母戴冠と聖ドミニクスの奇跡——フィエゾレのジャンの絵画』である^⑫。このエッセイは、一八一二年にフィエゾレのサン・ドメニコ修道院聖堂からルーヴル美術館にもたらされ、現在もその所蔵になっているフラ・アンジェリコの《聖母戴冠》^⑬（図2）一点のみを採り上げて論じたものであるが、フラ・アンジェリコの敬虔さとその美術の様式とを明確に結びつけている点で画期的であった。彼は先ず、ヴァザリーやランツイといったイタリアの文献によって、フラ・アンジェリコの敬虔さを伝える逸話を紹介し、次いでフラ・アンジェリコの様式の中に十二世紀のジョットに近いものがあることを指摘する。

ヴァザリーが言うように、彼は自ら進んで自分の絵を直しはせず、初めのアイデアに満足したが、それは彼がそういうものが神の意志であると考えたからである。ランツイ^⑭は正当にも、概してフィエゾレのジャンの絵の中には、同時代の画家達の絵の大部分の中よりもっと、ジョットの古い手法が見出されることを指摘している^⑮。

そしてその様式に関しては、人物表現に着目して以下のように述べるのである。

裸体のデッサンはフィエゾレのジャンの得意とするところではない。（稿者補・ブレデッラの）復活の小画面の贖主の体（図3）は、痩せてぎこちない。ニコリーナ礼拝堂を飾る笈打ちの場面の中では、それは少し華奢だといえ、もう少しし

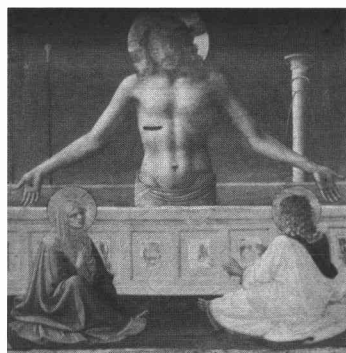


図3 フラ・アンジェリコ《聖母戴冠》(プレデッラの一部)

生気があり、しなやかである¹⁶⁾。かつて絵画が最も習慣的に専心していた目的は、服を着ていない体を表す機会をたまにしか芸術家達に与えなかった。その点については、習慣も衣装も自然の観察に好都合ではなかった。羞恥と質素に対する修道士の理想は、彼を全くこの研究から遠ざけた。即ち芸術は未だこの欠如を埋める本来の資質を持っていなかったのである。従って、解剖学はフィエゾレのジャンにとっては全くなじみのないものに留まった。彼は顔や首や手など、自分が覆わなかった部分に於いて、忠実に観察し、自然をその表面で模倣した。しかし、彼のデッサンは皮膚の下に隠された運動組織や各部の内的構造を正確に説明しているとは言いがたい。全ての大型の作品の中では、ひとつとしてむき出しの腕はなく、更に驚くべきことには、露出しているにせよ覆われているにせよ、一本の脚だに見ることはないのである¹⁷⁾。

シュレーゲルは、フラ・アンジェリコの描く人物達が、ルネサンス絵画のひとつの特色である解剖学的正確さを持っていないことを的確に指摘し、顔と手を除く殆どの部分が衣装に覆われていると述べる。引用箇所が続く文章で、シュレーゲルが、「その代わり、フィエゾレのジャンは衣装を描くのに熟達した才能を持っていた¹⁸⁾」と述べているのは示唆的である。古代風の長衣のように足下まで覆う衣が作る襞の凹凸は、本来は体に沿った流れを作るものとはいえ、フラ・アンジェリコの場合には寧ろ体の線そのものを覆い隠す役割を果たし、肉体があることを感じさせないのである。

だが人体よりも頭部の方が重要だと考えていたシュレーゲルは、特にこのフラ・アンジェリコの描く人体の拙さを問題視はしていない。

ギリシア人の芸術は肉体に由来していた。しかるに近代人の芸術は魂に由来している。ギリシア人の作品の中では、肉体は既にその構造の全き完成のうちに表されていた。全ての身体的動作、全ての力の展開は、魂が顔に表れる前に、最大の活力を以て模倣されていた。感情表現や部位の關係とは独立して存在す

る頭部の尊厳と美とが、比較的であつてさへもギリシア人達によつて発見されたのは、ずっと後になつてからであつた。對してキリスト教の古えの画家達に於いては、肉体は非常に不完全な方法でデッサンされた。それはある種の必要惡としてしか付加されなかつたが、一方でこれらの芸術家達は、様々なフィジオノミーの中で、既に甘美な優美さを以て実感に溢れた違いを示し、魂の美とも言うべきものを描くのに成功した。彼らは世界を知的な目でしか見ず、また基本的に自分達の前にいるのはギリシア人達とは異なつた人種だと思つてゐた。近代人が肉体の表象に於いて完全になつたのは、古代の模倣によつてではない¹⁹⁾。

ここで語られてゐるのは、魂の状態を表すのは何よりも顔であるという、感情表現の問題である。古代ギリシアは確かに人体表現に於いては理想的な境地に達した。ルネサンスも人体に関してはまさしくそれを再生するより他なかつた。だが、表情は、「肉体は非常に不完全な」描き方しかなかつた「キリスト教の古えの画家達」、つまり中世の画家達に由来してゐるというのである。セル・ダジャンクールが造形的に評価したフラ・アンジェリコの頭部表現に、シュレーゲルはキリスト教的な意味を見出しているのである。

このようにフラ・アンジェリコの様式的特徴に意味を見出す方向は、一八三六年に出版されたアレクシス・フランソワ・リオの『キリスト教の詩情に就いて…美術の形態 絵画』に於いて一層明確になる²⁰⁾。この書物は、先に触れた四巻本の『キリスト教美術に就いて』の原型とも言える著作だが、四巻本がイタリア美術のみを対象としたのに対して、この一巻本では古代やビザンティンにも言及しており、リオの中世美術觀を知ることが出来る。

リオは、シュレーゲルは勿論、ドイツのナザレ派とも交流があり、その影響を受けていた²¹⁾。従つてシュレーゲルの見解を引き継いで、フラ・アンジェリコの作品に見られる、特に人体表現の稚拙さを指摘するが、それは欠点と言うよりは寧ろ、この画家の敬虔さ、現実に関する無關心へと結びつけられる。

ヴァザーリがこれほど美しい贊美を贈るこの優越は、しかしながらデッサンの完璧さや、人物の立体感や、細部の本物ら

しさの中にはない。絵としての構成は、マザッチオのフレスコ作品に於けるように影と光との巧みな配分によって支えられているのでは決してない。そして幾人かの観察者には更に驚くべきことに思われるに違いないのだが、頭部に溢れ上半身に漲る活力は、下半身に於いては次第に弱まり、それらに人工の支えの堅さを与えるまでに至っている。しかしながらこの真に神的な筆の制作物に於いてこうした技術的な不完全さを全てを綿密に指摘するようでは、適切に心構えの出来た魂の中にキリスト教美術がより甘美な感情で生まれさせることが出来るあらゆるものに、全く接近することが出来ないに違いない。しかもこの不完全さは、この芸術家に於いては制作の不能に由来するというよりも、彼の敬虔な想像力を占めていた先験的な目的にとって関係のないもの全てに對する無関心に由来しているのである²²。

興味深いのは、リオもまた表現を変えつつも、フラ・アンジェリコの描く人物の上半身に表現力を認め、下半身の硬直と對比している点である。ここで我々は、セル・ダジャンクルが、フラ・アンジェリコに短縮された人体を見、その理由を小画面という物理的な条件に求めていることを思い出す必要がある。シュレーゲルやリオの言うとおり、フラ・アンジェリコの描く人物が、その顔や上半身によって表現性を得ているのだとすれば、実際のプロポーションはそうでなくとも、下半身に比べてより動きのある上半身が大きく感じられ、更に、特に小さな画面では、意味のある上半身が相対的に大きく描かれることも考えられるからである。

実はこの点に、リオがルネサンスの再現性を異教的だと見なして非難しながら、明らかに非再現的なビザンティンや中世の絵画に回帰すべきだとは主張しなかった理由のひとつがあるように思われるのである。再現性を離れて象徴と化していた中世の絵画は、当然のことながら表情や身ぶりの表現には限界があったからである。こうして、フラ・アンジェリコの様式は、具体的な肉体を軽視しながらも、上半身、特に顔の表情によって魂を表すことで、宗教画の規範として認められるのであるが、その性質はラファエッロとの対比で明らかになる。

ラファエッロに関してリオは、「この美しい天才の頽廃は、それゆえ彼が《聖体の論議》（稿者註…ヴァティカン宮署名の間の壁画）の最後の筆を置いたその日から始まったのだらうか」とし²³、その前後の様式を明確に分離した。

この奇妙な分裂は美術の歴史や理論に真剣に取り組んでいる者全てを驚かせた。ある者達は以下のように考えた。ラファエッロの初期の絵画群は、ふだん消極的な人々にとってより魅力的であつたに違いない。というのもそれらの絵画はこうした人々を永遠の平安が支配する無垢と静謐の世界にゆっくりと移し替えるものだからである。一方、この芸術家による最後の作品群は、自分の能力に就いてのより際だった意識、登場人物の更なる活力と感情表現、形態の更なる多彩さと大きさによって、活動的な想像力に一層好かれるに違いない⁽²⁴⁾。

ここでは、「無垢と静謐の世界」に対して、後期のラファエッロに特徴的な大きな身ぶり、体全体で表される感情表現が對比される。そしてこうした抑制の感覚は、古代ギリシアに繋がるものでもあつた。

彼〔稿者註…ドイツの思想家ルーマー〕によれば、古代の芸術家達は常に動きと感情表現とを、線と形象と形態との結合全てに於ける調和に対する数学的な本能のために犠牲にした。そしてこの感覚は、古代に倣って美しい外形を創り上げる努力を傾けられた多くのモニメントが示すように、中世の闇のさなかにあつても部分的に保存された。しかし、十五世紀の間には線の秩序の美はフィレンツェ派の中では殆ど失われ、対してそれはベルギーノ派の中で特別な配慮を持って培われた。そしてラファエッロはその若い頃の初期作品に、このあらがい難い魅力を与えることが出来た。続く時代には、目的の変化が必然的に手法の変化をもたらした。つまり美の均衡的要素は絵としての要素へとその座を譲らざるをえなくなった。色彩の融合と調和、調子、空気遠近法、明暗法、光と影の大きな区分、繊細なニュアンスのグラデーション、及び美術の他の技法がそれまでなかったほどに、美的重要性を獲得することになったのである⁽²⁵⁾。

シュレーゲルによって魂よりも肉体を重視するものとして否定的に捉えられていた古代ギリシアの美術を、リオは、自然主義ではあるが調和に対する数学的な本能によって動きや感情表現を抑制するとして肯定的に評価している。そしてキリスト教

美術はそれが生まれた同時代のローマ美術ではなく、この古代ギリシア美術に直結すると考えた。

生まれつつあるキリスト教は、その自由になる新しい技法を持っていなかったため、キリスト教美術の産物は、長い間衰退の外的兆候をすら示さなければならず、キリスト教の理想は、長い間古代の伝統的形態の中で動かざるをえなかった。そこから文字通り〈古代風〉と呼ばれる様式が生まれるのだが、もしその言葉を〈高貴〉と〈単純〉というより美しい意味に取るなら、それは同時代の異教の作品の様式に対するよりも相応しいものですらある。それは我々の紀元の第二世紀より後のローマのミニュメントの殆ど全てが確実に持っていない質なのである²⁶。

古代風の様式とは具体的には、自然主義的な技法である。

技法的な部分に関するものとしては、コンスタンティヌスの時代から遠ざかるにつれて、人の姿を取り巻く線が鈍く引かれるようになり、陰影と半階調とが次第に消え、輪郭に於ける確実さ、大胆さ、完全さが減少する。この頽廃から逃れたように思われる唯一の作例はカタコンベの幾つかの絵画であり、とりわけ聖ブリシラの墓の絵画であった²⁷。

矛盾しているようではあるが、リオは自然主義的傾向そのものは異教的だとして否定するにもかかわらず、ビザンティンや中世の絵画に見られるような非再現の様式はローマ的頽廃として受け入れられない。とすればフラ・アンジェリコの様式は、中世的な非再現性を脱却しながらルネサンス的な自然主義には完全に染まっていけない点にこそ存在意義があったことになり、従ってその人物表現の歪みは、弁護される必要があったのである。

リオの友人であり、その著作の書評も書いているシャルル・ド・モンタランペールは、一八三八年から翌年にかけて出版された『ハンガリーの聖エリザベトの物語のミニュメント』の中に、「フィエゾレの福者フラ・アンジェリコに就いての紹介」²⁸という短文を執筆しているが、ヴァザリとリオからの引用が大部分を占めており、特に新しい見解はなかった。

リオによって消極的ではあるが認められたフラ・アンジェリコの不完全な様式が、積極的に評価されるに至るには、一八五三年にアンリ・ドラボルドによって書かれたフラ・アンジェリコに就いての短いエッセイ「フィエゾレのフラ・アンジェリコその新しい伝記とトスカーナに於けるその弟子達」²⁹を待たなければならなかった。

最初の試みから、この芸術家は自らの思想を表現するのに最も適した様式を見つけ出していた。その後、彼はその様式の諸形式を純化していくことだけしかせず、ラファエッロやアンドレア・デル・サルトや他の巨匠達が、同じことを拒否し自分達が始めに信じていたことを覆そうと努めたのとは全く異なり、生涯変わることなく、同一の主義、同一の理想、同一の制作方法に忠実であろうとした³⁰。

フラ・アンジェリコの様式に、生涯大きな変化のなかったことが、ここでは停滞ではなく、永遠との関わりの中に捉えられている。そして、リオがラファエッロを論ずる中で引き合いに出した抑制された表現が、ドラボルドの中では非物質的なものと結びつけられる。

フラ・アンジェリコの作品を注意深く調べれば、全ての中に、それらがどんな時に作られたものであるとも、技法の極端な単純さ、筆の素晴らしい繊細さを証明する表現と筆致の新鮮さ、ひと一言で言えば、大変控えめな制作への好み、その制作そのものが何か非物質的なものを持っていることが見て取れる。とりわけ精神主義的な画家であるフラ・アンジェリコは、その人物それぞれを描くにあたり、人体の現実の形というものを表すよりは、いわば透明な外皮の中の魂を感じさせようとした。そして、デッサンと色彩とは、自分の思想を翻訳する方法によって、正確な模倣ではなく、真実のデッサンと色彩のイメージを提供する。そして彼が好んで扱った主題は、超自然の秩序、人間的な事柄や生活の上の感覚の領域に属している³¹。

リオの評価では「無関心」に由来するとされていた要素に、ここでは「人体の現実の形というものを表すよりは、いわば透明な外皮の中の魂を感じさせようとした」「正確な模倣ではなく、真実のデッサンと色彩のイメージを提供する」というように、意図的な選択であるような評価が与えられている。この後ドラボルドはフラ・アンジェリコの好んだ主題の例として聖母戴冠や最後の審判を挙げており、それら自然や人間の領域を超えた世界を描くために、フラ・アンジェリコは自然の正確な模倣を避けたと言わんばかりなのである。

こうしたフラ・アンジェリコ評価の掉尾を飾るのが、一八五七年に出版されたカルティエの『説教者兄弟会のフィエゾレのフラ・アンジェリコの生涯』である³²⁾。これまでのものが、あくまで著作の一部や記事に留まっていたのに対し、漸く一冊がこの画家に捧げられたのである。

カルティエは、古代からルネサンスに至るキリスト教美術と異教的美術の桎梏を概説した序文の最後で、フラ・アンジェリコを採り上げる理由を以下のように語っている。

我々が以上の頁を書いたのは、宗教と美術とのこの新しい結合に働きかけるのを願ってのことである。我々は、過去から、その例が偉大な教えとなるような一人の芸術家を選んだ。フラ・アンジェリコは、中世とルネサンスとの境目である十五世紀の初めに生きた。伝統の忠実な信奉者であり、ジオット派の最後の後裔であり、レオ十世の治世を予告する芸術家の誰にも、その才能に於いて負けてはいなかった。彼は偉大な画家であり、偉大な聖人であり、かくしてその生涯と作品とに於いて、神の似姿、キリスト教芸術の永遠の対象を再生産するのである³³⁾。

言うまでもなく、教皇レオ十世はメディチ家出身の芸術愛好家であり、ラファエッロやミケランジェロの庇護者である。カルティエはフラ・アンジェリコを彼らに劣らないと位置づけるのである。だが、ルーヴルの《聖母戴冠》に関する以下のような部分には、彼がフラ・アンジェリコの様式に不備を感じざるをえなかったことを示している。

デッサンは申し分ない。長い衣ドレープ襷が全ての人物の肉体の形と脚とを隠しているとはいへ、ポーズはうまく表現されており、とりわけ頭部の動きは感嘆すべき素晴らしさである。人物は真似の出来ない清らかさを伴って描かれ、モデリングは完璧で、それを写そうと試みなければ理解できない。手だけが少々おろそかにされている。衣ドレープ襷は静謐で優美である。この芸術家はそこに、文様の途方もない贅沢さを並べてみせる。布地は全て壮麗な模様と魅力的な刺繡で飾られている。円光には金と宝石とが載せられている。これらの細部は全て、想像力の信じ難い豊かさで多様性を与えられ、礼拝と呼んでもいいくらいの細心さで仕上げられている。

カルティエはフラ・アンジェリコが描く手の形に不正確さを見ながら、デッサンそのものには欠点はないと言う。ここには現実の再現性からの逸脱が魂の表現であるといった見解は見られず、欠点は単に隠蔽されようとしている。だが、フラ・アンジェリコは、明らかにルネサンスの自然主義と相容れないという認識はあった。そのことは、この画家を同時代の建築家ブルネレスキ、彫刻家ギベルティ、画家マザッチオと比較した第九章の末尾に明らかである。

恐らく幾人もの人が、形の完成としてはマザッチオをフラ・アンジェリコの上に置く。というのも、彼らはキリスト教的インスピレーションよりも、科学を重んじているからである。しかしその点に関してさえ、フラ・アンジェリコは彼の同時代人に劣っているとは思われない。

(中略) マザッチオは、その人物像の優美さと自由さによって、よりラファエッロに似ている。しかしフラ・アンジェリコは、伝統から得た偉大さと様式とを持っており、それによって、しばしばラファエッロその人よりもギリシア人に近づいている。

かくして、そのインスピレーションの聖性によって全ての芸術家の模範であるフラ・アンジェリコは、同時にそのインスピレーションに外見を与える形によっても彼らの模範なのである。彼はルネサンスの初期に居合わせ、自然の美の方へ前進していることを見抜いたが、道徳的美を固持し続けた。彼は個人的な栄光に対する欲望に惑されるままになることなく、地

上の美の中に天上の美の反映しか見なかった。神を愛し、そして、神を愛させることを望んだ。彼の至上の目的はそこにあった。そして彼の才能があらゆる頽廃から守られていたのは、彼がそれに忠実だったからである³⁶⁾。

フラ・アンジェリコの様式をギリシア人に直結させるカルティエの見解が、リオに基づいているのは明らかだろう。カルティエはフラ・アンジェリコの様式の自然主義的な意味での不完全さに関する指摘は行わない。だがその様式は、ルネサンスの理想とは明らかに異なったものとして認識されている。でなければ、フラ・アンジェリコがそのキリスト教的インスピレーションに於いてのみならず、形に於いても「模範」とされることはあり得ないからである。

実際、カルティエの著作にも言及するポール・マンツが二年後の一八五九年に発表したエッセイ「フィエゾレのフラ・アンジェリコ」³⁶⁾を見れば、フラ・アンジェリコの様式がルネサンス的基準から見て未熟と見做されていたことが判る。

フラ・ジョヴァンニは、イタリアの特質がまだ躊躇い、理想の道を模索していた時期の人間である。科学に頼るのではなく直感によるデッサン家であり、人の形や遠近法に関しては哀れなくらい無知であった。あやふやな色彩家で、巨大な板絵を写本の羊皮紙を装飾した時のように描いている。色価の法則を全く知らず、自分が配置する要素を色彩の相関的な関係に従わせるということはない。神の顔と同じくらい、上祭服に縫い取られた文様が彼を没頭させた。しかし彼は、未熟な純真さの中で非常に単純で純粹で誠実である。彼の甘美な空想は、それほど清澄な領域に住んでおり、人物のフィジオノミーは真に迫り、様々に個性化している。彼の天使達、ヴァザリーの心を奪った美しい天使達は、恍惚の熱狂の中にかいま見られた創造物であるので、歓喜と勝利の日の天の宮廷によって、彼が我々に与えた、同時に莊重で親しみやすい表象の前で、立ち止まらずにはいられないのである³⁷⁾。

こうして約半世紀の間に、フラ・アンジェリコの未熟さは、単なる欠点を超えて魂の表現として認められるようになった。そして、ほぼ一貫して評価されたのが、まさしく魂の表現として位置づけられた、人物の顔の個性化と感情表現とに他ならな

かったのである。

三

ところで、こうした批評家達の見解は、どのように画家達に受け入れられたのであろうか。ここでは、一八四〇—一八四四年にかけてアモリーリ・デュヴァル³⁸が制作したバリのサン・メリ聖堂サント・フィロメーナ礼拝堂の壁画³⁹を例に、その点を検証してみたい。

アモリーリ・デュヴァル（一八〇六—一八八五年）は、新古典主義の領袖ジャン・オーギュスト・ドミニク・アングルの弟子で、一八三〇年に肖像画でサロンに初入選し、以後サロンでの受賞や叙勲を受けたアカデミックな画家である。イタリアでナザレ派に接触し、バリのサン・ジェルマン・ロクセロワ聖堂聖母礼拝堂（一八四四—一八六六年）やサン・ジェルマン・アン・レの教区聖堂の内部装飾（一八四九—一八五七年）などの宗教画を残している。

サン・メリ聖堂のサント・フィロメーナ聖堂の装飾は、聖フィロメーナの生涯の場面を描いた壁画と祭壇画とで構成されており、東壁（図4）は上段に《イエス・キリストと聖フィロメーナ》、下段に《冠を授けることによって聖フィロメーナを護歩させようとするディオクレティアヌス帝》、西壁（図5）は、上段に《聖母と聖フィロメーナ》、下段に《殉教の後、天に運ばれる聖フィロメーナ》、祭壇画（図6）は、《天使達によって救われる牢獄の聖フィロメーナ》である⁴⁰。壁面の保存状態は悪いが、造形的特色は十分に判別することが出来る。両壁面の上段は共に、キリストや聖母の玉座を中央に厳格な左右対称の構図を採っている。東壁下段は、中央に聖女を正面観で立たせて奥行きを封じ、右に皇帝と建築、左に天使と女性達を配することと左右のバランスを取っている。西壁下段は奥行きを大きなアーケードでふさぎ、中空に左右から天使によって抱えられる聖フィロメーナを画面と平行に描き、下には群衆をほぼ左右対称に配している。祭壇画は、手前に画面と平行に横たわる聖女とそのうしろに中腰で坐る二人の天使を描き、背景は殆ど闇で閉ざしているが、よく見るとそこにも画面と平行する二つのアーチが認められ、奥行きを閉ざしている。人物はいずれもはっきりとしたプロポーションを与えられ、襟や袖口に金の刺繍

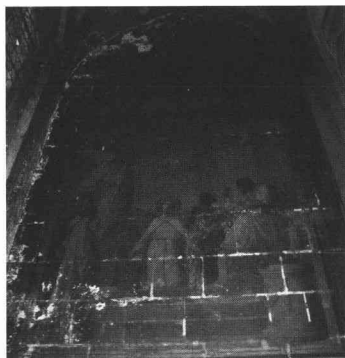


図4 アモーリ＝デュヴァル《冠を授けることによって聖フィロメヌを譲歩させようとするディオクレティアヌス帝》1840-1844年、パリ、サン＝メリ聖堂サント＝フィロメヌ礼拝堂



図5 アモーリ＝デュヴァル《殉教の後、天に運ばれる聖フィロメヌ》1840-1844年、パリ、サン＝メリ聖堂サント＝フィロメヌ礼拝堂

この丹念な仕事の中には、デッサンの美質や配置に対する相当の技術が認められる。しかしこの作品の全体でも細部でも、我々が賞賛しかねる偏向が支配している。その方法のおかげでデュヴァル氏は博識な、しかし現実では意味のない絵を描くが、それは動きと生命とを欠いているからである。ある絵画にとって、色彩が副次的な質であるとか、余計なものであると
 言うのは、我々が決して同意できない矛盾である。しかしそれこそが、A・デュヴァル氏が示すことが出来ることなのだ。
 アングル氏の全ての弟子の中で、彼はこの巨匠が光と真実に対して表明する軽蔑に最も忠実に固執する者である。デュヴァ

が施されたものはあるが、単色の衣に全身を包まれている。衣装の色彩は白や薄めの中間色を用いられている。衣ドレイパリーの陰影も単純で深くはない。人物のポーズや表情は穏やかで、激しさとは無縁である。フラ・アンジェリコとの比較というのであれば、サン・マルコ修道院のフレスコとの印象的な類似を看取することは比較的たやすい。このような様式に対して、同時代批評は如何に反応したのだろうか。
 先ず、後にフラ・アンジェリコ論を発表することになるポール・マンツが、壁画の完成した一八四四年に『芸術家』誌に記した批評から見ていこう。



図6 アモーリ＝デュヴァル《天使達によって救われる牢獄の聖フィロメヌ》1840-1844年、パリ、サン＝メリ聖堂
サント＝フィロメヌ礼拝堂

ル氏の礼拝堂と比べてみれば、〔稿者補…同じアングルの弟子である〕フラ
ンドラン氏のサン＝セヴランの礼拝堂は、ヴェロネーゼのように輝かしく見
えるだろう。色彩と影との偶然などというものは、彼にとっては妄想にすぎ
ない。デッサン、構図、人の形に関しては、デュヴァル氏は十四世紀まで遡
る。特に天使は聖人伝の挿絵に基づく写しである。礼拝堂の飾りは、ゴシッ
クの何らかの祈禱書に借りている。全ては学識豊かな者にとってはとても興
味深いに違いない。しかし模倣というものは、それが持ちうるであろう物質
的な出来映えにも拘わらず、決して真剣には受け取られまい。人はプリミテ
ィヴ画家の絵画の前で一瞬立ち止まるにしても、それを真似はしない。絵画
に於いては、哲学に於けると同様、その時代に根ざしている必要があるの
ではないだろうか⁴¹⁾。

マンツはこの画家の手腕は認めながら、その様式が過去を模倣するものであることに異議を唱えている。フラ・アンジェリ
コの名は直接出てこず、ゴシック末期の様式を見ているのだが、写本との類似や色彩の弱さなどはフラ・アンジェリコに就
てしばしば言われてきたことと通底する。しかし問題は、仮にマンツが両者に同質のものを見出しているのだとしても、過去
の様式の模倣ゆえに、アモーリ＝デュヴァルは断罪されているという点なのである。

同様の指摘は、同じ一八四四年の『芸術家の雑誌』^{ジュルナル・デ・ザルティスト}に無署名で記された批評にも認められる。

これほど感動的な聖人伝を、アモーリ＝デュヴァル氏はどのように利用したのか。我々は否定的になる恐れなしに、それ
を言うことが出来る。即ち、優しい詩情、天使のような繊細さ、完全な趣味、申し分ない純粹さ。控えめで単純で、構想は
明確さに満ちている。至るところに精神主義が認められる。しかし恐らく、あまりに非物質的な精神主義が。この芸術家は、

肉体というものを忘れてしまったと考えられる。

(中略)

五点の作品の各々で、こうしたこと全てが、中世とフィエゾレのフラ・ジョヴァンニとに由来する素朴さによって、見事になされている。しかし我々はその時代の詩情を取り戻さなければならないのだろうか。時代は進んでいないのか。キリスト教は限界を持っているのではないか。物語は真実なのか幻影なのか。我々は肉体と精神との結合した存在ではないのか。このような異なる疑問は、アモーリー・デュヴァル氏の絵画が感じさせる、甘美で純粋な感情に思わず引きずられつつも、自問する気を起こさせるのである⁴²。

ここではフラ・アンジェリコを思わせることが明言され、「優しい詩情」「天使のような繊細さ」「申し分ない純粹さ」「控えめ」「単純」「非物質的な精神主義」「肉体というものを忘れてしまった」といった言葉に、フラ・アンジェリコに関する言説と共通のものが見出される。だが、フラ・アンジェリコでは宗教美術として肯定的に捉えられたこうした様式が現代に採用されることに對しては、やはり疑問が呈されている。

その点、翌年絵入新聞『イリュストラシオン』に掲載された、幾つかの聖堂裝飾に関するやはり無署名の論評は、より同時代のフラ・アンジェリコ觀に近づいていると言うべきか。

後者〔稿者註…サント・フィロメーナ礼拝堂〕は、聖フィロメーナと前の記事で述べたアルカイスムによって刷新された新しい絵画システムとに、同時に捧げられている。我々はここでは十三世紀と十四世紀にいる。キリスト教は物質を精神化するようになったという条件から出発して、A・デュヴァル氏は自分がキリスト教を体現しているかのように、物質を減らし、消し、そしてそれを否定は出来ずとも損なうのである。即ち空間の三次元に関しては、彼はそのひとつである奥行きを消滅させる。首尾一貫したことに、光と影の戯れも取ってしまう。やむを得ず対象にその固有色は残しているが、彼の絵の中では、肉体は空中の光の反射によってではなく、それ自体で光っているようである。彼はこれらの幽霊全ての中に本当の太陽

光線が射せば、それらを一掃し、活き活きとさせることがよく分かっている。また彼は全てに精彩のない、単調な色彩を広げている。彼は動きも光と同じくらい慎重に避けている。動きは生命だからだ。感情表現は残っている。従って、A・デュヴァル氏の才能は、より一層とは言えないまでも、そこに避難するのではないか。感情表現は人間の個性である。それはまた別の顔をした生である。しかしながらそれは、名もなき作品ではない。それは、咎められ、非難される可能性のある、しかし画家の才能によって確かな価値を持つ、あるシステムの中で構想された作品である。ではその長所はどのようなものか。それは全体の完璧な調和や、効果の統一や、手法の単純さによる静謐や、とりわけこの全体の一致に由来する悲しみと神秘の印象といったものである。キリストによって裁かれ、聖母によって殉教処女の一団に入ること許されたフィロメヌを表した上部の二つの区画は、ジョットとフラ・アンジェリコの模写のようである⁽⁴³⁾。

非再現性に物質性の否定が結びつけられるとともに、感情表現への言及がある点は、明らかに一連のフラ・アンジェリコ論と共通しており、この批評家は、アモーリッ・デュヴァルの作品に一定の評価を与えていると言える。しかし、描かれた人物を「幽霊」と呼び、「咎められ、非難される可能性」を指摘する表現には、それを完全に受け入れることへの抵抗も明らかに見て取れる。

これら三つの批評はその評価こそ違え、共通してアモーリッ・デュヴァルの作品に動きや立体感の欠如を指摘し、それはフラ・アンジェリコに関して言われたことに近い。だがより重要な点は、フラ・アンジェリコの未熟さを示すとされたプロボーションの不備に就いては、全く触れられていない点である。実際この壁画を見れば明らかのように、アモーリッ・デュヴァルの描く人物のプロボーションは寧ろ長めだと言ってもいい位なのである。アモーリッ・デュヴァルがアングルの弟子であったことを考えれば、人工的なまでの理想のプロボーションが採用されていることは納得できる。つまり画家はフラ・アンジェリコの様式を選択的に、言い換えれば戦略的に模倣し修正しているのである。

四

以上のように、当初フラ・アンジェリコの様式は、寧ろルネサンス以来の人体表現の基準から見ても未熟なものとして認識され、そこに絵画の形式のような外的な制約が理由として与えられていた。しかしやがてその人体表現は、キリスト教の肉体観と結びつけられ、敬虔な画家の現実世界への無関心として記述されるようになる。忘れてはならないのは、その際にフラ・アンジェリコの描く人物達のフィジオノミーや感情表現には高い評価が与えられていることで、そこに中世美術との差異が見出されたであろう点である。ラファエッロ後期の様式を異教的なものとして明確に否定したリオの著作が、それでも「ヒエラティック・モード」として中世の絵画様式を賞賛しない背景には、そうしたフラ・アンジェリコの人体表現への評価があった。それはやがてドラボルドによって本質論にまで高められることになる。

だがこれと並行して、アモリーリ・デュヴァルのような画家が宗教画にフラ・アンジェリコを思わせる様式を採用した時、批評家達とはまどわざるをえなかった。アモリーリ・デュヴァルは、フラ・アンジェリコ同様、体を覆う長い衣ドレイン襲や、特に下半身の動きを抑制したポーズ、弱められた陰影、抑制された色彩などによって、肉体の現実感を軽減することを試みた。だが彼は、古典主義的な教育を受けた画家として、人体の理想的プロポーションをないがしろにすることは出来なかった。つまりこの画家は、フラ・アンジェリコの様式を修正して採用したのであり、それによってフラ・アンジェリコの様式そのものとは一致しなくなった。批評家達がアモリーリ・デュヴァルの作品を評する際に、フラ・アンジェリコだけではなく中世にも言及するのは、まさしくその様式が、フラ・アンジェリコに限定されないことを意味している。しかもこうした過去の様式の模倣は、時代に相応しくないものとして断罪されるのである。

フラ・アンジェリコの様式は、フランスでは十九世紀の中頃に確かに宗教画の規範として認識された。しかし一方ではそれが、実際の宗教画の様式として採用されることは極めて難しかった。この事例は、観念としてのヒエラティック・モードが、具体的な様式として成立することが如何に困難であったかを示しているのである。

附記

本論文は、稿者を研究代表者とする科学研究費補助金 基盤研究 (B) 「近代西欧に於ける〈ラファエッロ以前問題〉の研究」の成果の一部である。

註

- (1) この呼び名に関しては既にヴァザーリの『芸術家列伝』第一版のフラ・フンシエリロ伝に於て「Frate Giovanni Angelico da Fiesole」¹⁾と記されている。Giorgio Vasari, *Le Vite de' Pittecellenti pittori scultori e architettori*, vol. 3, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1966, p. 269. 藤本トキヲのキリスト教語訳「ピッセルレンティ・ピットリ・スクルトリ・エ・アチテットリ」²⁾。英語：Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects*, trans. by Gaston Du C. de Vere, vol. 3, London, 1912, pp. 27-39³⁾ 及び邦訳：ジエモンシヨ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川祐弘他訳、白水社、一九九七年、八十一―九十頁の「フラ・フンシエリロ」(小谷年司訳)を適宜参照した。

- (2) 十九世紀のフランス美術に於けるラファエッロ以前の回廊に就ては、以下の文献を参照：Camillo Von Klenze, "The Growth of Interest in the Early Italian Masters from Tischbein to Ruskin", *Modern Philology*, 6, October 1906, pp. 1-68; Madeleine Lamy, "La découverte des Primitifs italiens au

XIX^e siècle: Séroux d'Agincourt (1730-1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français", *La revue de l'art ancien et moderne*, vol. 39, 1921, pp. 169-190; Madeleine Lamy, "L'Italie vue par les élèves d'Ingres, Précurseur de Puvis de Chavannes", *La revue de l'art ancien et moderne*, vol. 41, 1922, pp. 219-225; Tancréd Borenius, "The Rediscovery of the Italian Primitives", *Quarterly Review*, vol. 239, no. 475, April 1923, pp. 268-270; Madeleine Lamy, "Le Préraphaélisme Français de 1850 à 1860", *Notes d'art et d'archéologie*, janvier 1926, pp. 1-7; André Chastel, "Le Gout des (Préraphaélites) en France", *Exh. cat. De Giotto a Bellini: les primitifs italiens dans les musées de France*, Paris, Orangerie des Tuilleries, 1956, pp. vii-xxi (rep. in André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, vol. 2, Paris, 1978, pp. 227-238); Klaus Berger, "Ingrism and Préraphaelitism", *Actes du XIX^e congrès international d'histoire de l'art*, Paris, 1968, pp. 479-485; Daniel Ternois,

françaises Nazarener", *Exh. cat. Die Nazarener*, Städt-

ischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 1977, pp. 337-354

参照。著者の文庫は終巻に附して附記を添附したので。

(32) *Ibid.*, p. 192.

(33) *Ibid.*, pp. 297-298.

(34) *Ibid.*, p. 299.

(35) *Ibid.*, pp. 299-300.

(36) *Ibid.*, p. 4.

(37) *Ibid.*, p. 11.

(38) Charles de Montalembert, "Notice sur le bienheureux frère

Angélique de Fiesole", in *Oeuvres de M. le comte de Mon-*

talembert, vol. 6, *Mélanges d'art et de littérature*, Paris, 1861,

pp. 328-337.

(39) Henri Delaborde, "Fra Angelico de Fiesole. Ses nouveaux

biographies et ses disciples en Toscane", *Revue des Deux*

Mondes, 15 decembre 1853, pp. 1229-1249.

(40) *Ibid.*, p. 1238.

(41) *Ibid.*, p. 1239.

(42) Etienne Cartier, *Vie de Fra Angelico de Fiesole de l'ordre*

des frères prêcheurs, Paris, 1857.

(43) *Ibid.*, p. 36.

(44) *Ibid.*, pp. 147-148.

(45) *Ibid.*, pp. 262-263.

(46) Paul Mantz, "Fra Angelico de Fiesole", *Gazette des beaux-*

arts, 15 fev. 1859, pp. 193-206.

(47) *Ibid.*, p. 198.

(48) Amaury-Duval, 以下の各は画家自身が名と姓の一部を繋いで

作った筆名であり、通常ハイフンを付けたらこの姓と名

扱うが、同姓代姓記の Amaury Duval, 以下の姓のイニ

記をわづらひておもしろ。本編では、引用部分では元の表記

を採用した。

(49) アンローニ・デ・カマニの作記に照しては、*Exh. cat. Amaury-*

Duval, 1808-1885, Montrouge, 1974, カマニ・アンローニ

役記を果たしては。

(50) 各巻面の題字は、以下の文庫にあり。Préfecture du

département de la Seine, Direction des Travaux, *Inventaire*

général des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris

dressé par le service des Beaux-Arts: Édifices religieux, vol. 1,

Paris, 1878, p. 372.

(51) Paul Mantz, "Peintures de Saint-Méry: MM. Amaury Duval

et Henri Lehmann", *L'Artiste*, 10 novembre, 1844, p. 162.

(52) Anonym, "Eglise Saint-Méry: chapelle de Sainte-Philomène,

par M. Amaury Duval", *Journal des artistes*, 24 novembre,

1844, pp. 393-394.

(53) Anonym, "Beaux-Arts: Peinture murales et décoration artis-

tiques de quelques églises de Paris", *L'Illustration*, 11 jan-

vier 1845, p. 299

(著者の名を、以下に記述する各巻の巻頭)