

タイトル Title	「地中海的古典主義」再考—20世紀初頭におけるフランスとカタルーニャの文化的共鳴— <i>Reconsidering Mediterranean Classicism: Cultural Resonance between France and Catalonia in the Early 20th Century</i>
著者 Author(s)	花澤 志 <i>HANAZAWA Yuki</i>
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 eジャーナル 第4号 <i>Society for Art &amp; Art History Studies at Kansai University E-Journal, no.4</i>
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 <i>Society for Art &amp; Art History Studies at Kansai University</i>
刊行年月日 Publication Date	2024-3-19
公開年月日 Release Date	2024-3-19
資源タイプ Type	学術雑誌論文 <i>Journal Article</i>
URL	

## 「地中海的古典主義」再考

—20 世紀初頭におけるフランスとカタルーニャの文化的共鳴—

### *Reconsidering Mediterranean Classicism: Cultural Resonance between France and Catalonia in the Early 20th Century*

花澤 志

*HANAZAWA Yuki*

*The first decade of the 20th century saw a revival of classical subjects among avant-garde artists. Starting with Aristide Maillol's sculpture Mediterranean (1905), the Symbolist painter Maurice Denis and Neo-Impressionist Henri-Edmond Cross created pastoral landscapes juxtaposed with traditional bathing nudes and figures in Greco-Roman costumes on the Mediterranean shore. The 1990 exhibition On Classic Ground at the Tate gallery revealed the characteristics of this type of classicism, Mediterranean classicism, in France, Spain, and Italy from 1910 to 1930. Based on the perspective provided by this exhibition, this paper aims to reconsider the relationship between avant-garde art and Mediterranean classicism, as well as how it was received in Catalonia.*

*Chapter 1 discusses the development of Mediterranean classicism in France in terms of classicism as a national identity and primitivism as the criticism of academic art by avant-garde artists. By the end of this chapter, it would become clear that the modernist discourse, which attempted to see Post-Impressionist painters as precursors of both classicism and primitivism, was affected by Denis' historical accounts about them. Chapter 2 examines how Mediterranean classicism in France influenced the formation of Catalan cultural identity through the regional movement Noucentisme that emerged in 1906.*

*Alastair Wright's research on Henri Matisse connects the significance of Mediterranean classicism not to the discourse of modernist art history, but to the problem of identity in the subject of modernism. Chapter 3 explores the disruptive nature of Matisse's *Le Bonheur de vivre* (1905-6) against Mediterranean classicism according to Wright's perspective. And the conclusion is that Mediterranean classicism attracted many avant-garde artists because it offered a clear vision to the French and Catalans of the early 20th century, who were facing an identity crisis caused by racial and cultural mixing, brought about by colonization and internationalization.*

## はじめに

今から 30 年以上前の 1990 年、テート・ギャラリーで開催された展覧会「古典的地平において：ピカソ、レジェ、デ・キリコと新古典主義 1910-1930」(On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930)は、第一次大戦前から戦間期にかけてのフランス、スペイン、イタリアのアヴァンギャルド芸術における古典主義に正面から切り込んだ画期的な展覧会であった。アヴァンギャルド<sup>1</sup>の意義は、現在でもしばしば伝統の拒絶として語られるが、展覧会はそうした単純な二項対立に異議を唱え、古典主義に新たな意味を吹き込むことを意図していた。

展覧会タイトルから私たちがまず想起するのは、おそらく《海辺を走る二人の女(かけっこ)》(1922 年)【図 1】のようなピカソの新古典主義の時代の作品だろう。第一次大戦直前



【図 1】パブロ・ピカソ《海辺を走る二人の女(かけっこ)》  
1922 年 カンヴァスに油彩 32.5×41.1 cm  
パリ ピカソ美術館

の 1914 年夏頃から、ピカソはすでに総合的キュビズムの手法と並行して、《画家とモデル》(1914 年、麻布に油彩とクレヨン、58×56cm、パリ、ピカソ美術館)のような具象絵画に着手しており、1920 年初頭には、多くの画家たちもこれに追随するかのようによ具象的・古典的な主題へと回帰していった。このような傾向は、1926 年のジャン・コクトーの著作から取られた言葉「秩序への回帰」によって顕在化したことは言うまでもない<sup>2</sup>。

こうしたアヴァンギャルドの古典回帰を、保守的で懐古的な態度と戦時におけるナショナリズムとに結びつけることは、これまでも多くの研究においてなされており、それらにも多くの真実があることは間違いない<sup>3</sup>。しかしながら、この展覧会を企画したエリザ

<sup>1</sup> リンダ・ノックリンによれば、クールベを経たアヴァンギャルディズム(前衛主義)は、「精神的、社会的、存在論的な意味における疎外概念」に基づくものとして、マネ以降の芸術に見出される特質である。(リンダ・ノックリン『絵画の政治学』[坂上桂子訳]、星雲社、1996 年。)また、ペーター・ビュルガーは、1910 年から 30 年代のダダやシュルレアリスムにこの言葉を当てはめている。(ペーター・ビュルガー、『アヴァンギャルドの理論』[浅井健二郎訳]、ありな書房、1987 年。)このように、アヴァンギャルドという言葉の定義については諸説あり、それを論じるのは本稿の目的ではないため、「既存の芸術的観念や形式を否定する先端的な芸術の一般的な呼称」(『ブリタニカ国際大百科事典』[2006 年度版]より)として今日では広く用いられていることも考慮し、20 世紀の最初の 10 年間にこのような芸術的性質を志向した画家や彫刻家たちに対してこの語を使用していることを予め断っておきたい。

<sup>2</sup> アヴァンギャルドと古典主義の問題を包括的に扱ったものとしては次を参照のこと。松井裕美、木俣元一編「古典主義再考Ⅱ 前衛美術と〈古典〉」、中央公論美術出版、2021 年。

<sup>3</sup> 有名なものでは以下がある。Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, New Jersey, 1989; Christopher Green, *Cubism and its Enemies: Modern*

ベス・コウリングとジェニファー・マンディ(以下「コウリングたち」)にとって、ナショナリズムは多くの要因の一つに過ぎない。それよりも彼らにとって重要なのは、古典主義という主題の価値を、ナショナリズムやファシズムにだけ結びつけて理解しようとする先入観から救い出すことだった。彼らはカタログ序文において、「ファシストたちが古典主義をプロパガンダのために賞賛し、芸術家たちが彼らの国の大望あるいは力を称揚するよう求められたときにはいつも、あたかも他に可能な選択肢がないかのように古典的なモデルへと回帰するという事実は、古典主義という言葉そのものへの不信を招いてきた。それが最悪の場合には、独裁主義的で圧政的であるか、よくても誇張的でまがい物であるという不信感があるのだ」<sup>4</sup>と強調する。そして、この新たな古典主義の動機を戦争だけに求めるのではなく、その源泉を 19 世紀後半のポスト印象派の画家たちにまで遡り、歴史的に紐解いていった。これから見ていくように、展覧会で提示された概念のいくつかは、現在でもアヴァンギャルドと古典主義の関係を考察するための有効な指標であり続けている。

なかでも筆者が目にするのは「地中海的古典主義」という主題である。この言葉は、展覧会に際して出版された書籍の中で、古典古代の彫刻と、ピカソと同時代のカタルーニャの彫刻家たちが彼のプロト・キュビズムの時代に与えた影響を考察するため、ピカソ研究者マリリン・マッカーリーによって提示された<sup>5</sup>。本稿ではこの語の適用範囲を広げ、地中海世界に共通したアルカディア的概念を、個人と国家両方のアイデンティティと結びつけるような絵画と彫刻作品の特質に対して用いることにしたい。

20 世紀の最初の 10 年間に早くもフランスに復活してくるこの主題は、多くは明らかに南仏と特定できる明るい陽射しに満ちたパストラルの絵画として描かれ、一糸纏わぬ裸婦や、白いたっぷりとした襜のあるギリシア・ローマ風の衣装を身に着けた人物たちがとりわけ象徴的である。同様に彫刻でも、円筒形へと単純化された滑らかで豊かな体躯の裸婦像が好まれた。ナビ派や新印象派の画家たちをはじめ、マティスやドラゴンといったフォーヴィスムの画家たち、ピカソやブラックをはじめとするキュビズムの画家たち、マイヨールら彫刻家たちにも共通しており、世紀末の退廃的な世界観とは対照的な特徴を備えていたと言える。こうした古典主義的な態度を、ナショナリズムの発露として一義的にとらえたり、古臭いまがい物として遠ざけたりするだけでは、コウリングたちが述べたように、この主題が有する豊かでありながら問題含みの意味を見誤ってしまうことにならないだろうか。このような観点から、本稿はこの「地中海的古典主義」とはどのようなものだったのかを、とりわけ 20 世紀の最初の 10 年間におけるフランスとカタルーニャとの文化的共鳴を通して明らかにすることを目的としている。

ではまず、なぜカタルーニャを含めているのかを説明しておきたい。それは、マルセル・

---

*Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, Yale University Press, New Haven and London, 1987.

<sup>4</sup> Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Tate Gallery Publications, London, 1990, p.11.

<sup>5</sup> Marilyn McCully, *Mediterranean Classicism and Sculpture in the Early Twentieth Century*, in *Ibid.*, pp. 324-337.

デュシャン(1887-1968)による油彩画《階段を降りる裸体 No.2》(1912 年、カンヴァスに油彩、147.3×88.9 cm、フィラデルフィア美術館)(以下《No.2》)を、それ以前の裸体画との関係において理解したいと考えたからである。この絵画は 1912 年のアンデパンダン展に出品されるはずだったが、仲間のキュビストたちからタイトルを変更するよう求められたデュシャンが会場から持ち去り、そのすぐ後にバルセロナのキュビズム展で展示されたという経緯がある。キュビストたちがなぜこうした行動に出たのか、彼らはどのような裸体を許容していたのか。また、バルセロナで展示された当時、この絵画はどのように受容されたのか。これらの問いに対して、筆者はこれまでに《No.2》が展示されたバルセロナでの受容に焦点を当て、当地の論客たちがキュビズム絵画における古典主義的性質に共鳴していたことを指摘した<sup>6</sup>。しかしながら、こうしたパリとバルセロナに通底する古典主義的態度が、いつどこでどのように生起し共鳴することになったのかという問題を十分に検討することができなかった。ゆえに本稿において、コウリングたちの理論を下敷きにしながら、以上の問題に一定の見解を示しておくことが必要だと考えたのである。

しかしそれと同時に、すでに 30 年以上の時を経た今、コウリングたちの理論をどのように読み直す必要があるかを考えることも忘れてはならないだろう。そのためには、古典主義とプリミティヴィズムとの関係、当時の美術界とナショナリズムとの接近について、適宜筆者の考察を加えた。そして III では、マティス研究者アラステア・ライトによって提示されたモダニズムにおける主体の問題を通して、「地中海的古典主義」の意味を簡単にではあるが再検討してみたい。

## I フランスにおける「地中海的古典主義」の形成

### I-1 国家的アイデンティティとしての古典主義

1990 年のコウリングたちの視点が新しかったのは、アヴァンギャルドにとって拒絶すべきはずの古典的伝統への回帰を再検討するための視座を提供したことにある。彼らは、アヴァンギャルドが古典という既存の価値を完全に否定し刷新したわけではなく、それらを巧みに読み換え、新たな時代に即した価値へと作り変えていったことに着目したのである。

では、古典主義に対する新たな視座とは具体的にどのようなものなのか。まずは当時多くの芸術家たちが共有していた地中海的なアルカディアのイメージについて見ていくことにしたい。展覧会が焦点を当てたフランス、イタリア、スペインの 1910 年代から 30 年代の作品には、地中海沿岸のラテン民族として、古代ギリシア・ローマの文化的遺産を共有し、それらを再解釈するという古典主義の特徴が表れており、それは、言うなればこれらの国々の「一種の国家的アイデンティティ」<sup>7</sup>への参与を意味していた。コウリングたちは、不変

<sup>6</sup> 拙稿「マルセル・デュシャン《階段を降りる裸体 No.2》と 1912 年バルセロナの〈キュビスト芸術展〉」、『関西大学芸術学美術史研究学会 e ジャーナル』、第 2 号、2021 年。

<sup>7</sup> Cowling, Mundy, *op.cit.*, p.12.

で時が止まったような世界、何度も繰り返し描かれるある神話に注目する。少々長いが本文を引用してみよう。

おそらく、全てのうちで最も説得力のある神話は、アルカディアとしての地中海世界のそれである。近代的で産業化された世界の不浄な物質主義から守られ、争いや対立から自由な地上の楽園、キリスト教ではない異教の、墮落していない無垢の、夢に見た調和に未だ到達できる場所である。テオクリトスやヴェルギリウスの田園詩と、先の時代の数えきれないパストラルの絵画によって生まれた神話は、太陽の光と静かな青い海、自信に満ちて整った容貌の裸体、あたかも何世紀もの間何も変わっていないように彼らの日常生活を送る農民たちで満たされた、大きく広がる肥沃な風景の官能的なイメージを生み出した。その核心には、深遠なメランコリー(喪失の感覚と、理想は決して手にすることのできないものだと悟ること)への潜在性を秘めていた。ロラン、プッサン、コロアのパストラルの絵画に浸透しているメランコリーのように、それは新たな古典主義者たち(ドラン、ピカソ、とりわけデ・キリコ)のいくつかの絵画に浸透している。時折、神話はオウィディウス的な外観を装った。しかし、設定が明らかに現代である場合には、常に意図的な曖昧さがあり、現在は過去という視野を通して見られるがゆえに、理想化され、より誇張される。

8

こうした地中海的アルカディアのヴィジョンは、すでに 19 世紀終盤には多くの芸術家たちを魅了していた。早くは 1880 年代にセザンヌやルノワールがこのような「地中海的古典主義」へと回帰し、1888 年にはゴッホとゴーギャンがアルルに滞在したことはよく知られている。1890 年代初めには新印象派のポール・シニャック(1863-1935)が、アンリ＝エドモン・クロス(1856-1910)とともに南仏を目指した。とりわけ両者は、地中海沿岸をアヴァンギャルド芸術のための場所だと主張し、アナキストの楽園的な未来像を投影したパストラルを描いてマティスに大きな影響を与えることとなった<sup>9</sup>。

では、20 世紀の古典主義はいつどのように幕を開けたのだろうか。コウリングたちが注目するのは、1905 年のサロン・ドートンヌである。この展覧会がマティスらフォーヴの画家たちのスキャンダルによって席卷されたことは言うまでもないが、その裏で、画家から彫刻家へと転身を遂げたアリスティード・マイヨール(1861-1944)の《地中海》(1905 年)【図 2】が展示され、批評家たちから賞賛されたことはあまり知られていない。ナビ派の論客モーリス・ドニ(1870-1944)は、1905 年 11 月号の『西洋』誌において、この彫刻を「古典的

<sup>8</sup> Ibid., pp.12-13.

<sup>9</sup> Anne Dymond, "A Politicized Pastoral: Signac and the cultural geography of Mediterranean Provence," *The Art Bulletin*, Vo. 85, No.2(June 2003), p. 353.

プリミティブ(un Primitif classique)』と評した<sup>10</sup>。象徴主義者だったドニが古典主義へと転向したのは 1898 年頃と言われており<sup>11</sup>、1912 年の著書『理論集—象徴主義とゴーギャンから新たな古典的秩序に向けて—』では、タイトルの通り 20 世紀の古典主義のルーツをポスト印象主義の画家たちの中でもとりわけゴーギャンに見出している。

ドニにとって古典的芸術とは、「全体としての美」であり、「自然と様式、表現と調和との間の均衡を必要」とする「総合の概念」であって、美は幾何学的にあらわすことができ、均衡によって生まれる調和



【図2】アリスティード・マイヨール《地中海》  
1905年 ブロンズ 110×120×69 cm  
パリ マイヨール美術館

であるという擬古的な理論を展開する。彼にとってその理想は 5 世紀のエジプトやギリシャ、さらにゴシック美術をも含んでいた。そして、フランス南部のバニユルス＝シュル＝メール出身のマイヨールは、古代ギリシア・ローマの遺産を受け継ぎ、青い空、太陽、オリーブとブドウを称え、「故郷と深い根でつながっている」のだが、彼は同時に「ゴシックの優雅さ、親密さ、西洋的感覚」も備えた人物である<sup>12</sup>。ドニにとってのマイヨールは、フェイディアスの時代の人々と同じように感じる本能を持った「古典的プリミティブ」なのだった<sup>13</sup>。その後もドニは絵画と理論の両面で彼自身の古典主義の理想を探求するが、このような古典古代への憧憬はドニに限ったことではなく、保守と急進いずれの画家や批評家たちにも広く共有されていた。ドニのような保守主義者とは対照的に見えるシニャックたちアナキストも、彼らが理想とする未来のユートピアのイメージを、ギリシア・ローマの精神を受け継ぐ地中海の風景や文化と重ね合わせていたのである<sup>14</sup>。

ライトの考察に従えば、アングルが《ホメロス礼賛》(1827年、カンヴァスに油彩、386×515 cm、パリ、ルーヴル美術館)において、ブッサンを通して彼の新古典主義を高らかに宣言したように、「20 世紀初頭において、そうした主張は新しい共鳴を獲得した。というのも、それらはフランス国民に、彼らが想定するラテン的アイデンティティと、東と北(すなわちドイツ)の野蛮な土地とを区別するのを可能にしたからである。ゆえに、〈古典的〉という意味は、全体として安定している訳ではなかったが(ある者にとってはフランスのアカデミーであり、他の者にとってはギリシアとローマの芸術的遺産を意味していた)、それはほ

<sup>10</sup> Maurice Denis “Aristide Maillol”, *L’Occident*, Novembre, 1905, in Maurice Denis, *Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 3e édition(Originally 1913), Hachette Livre/BnF: Paris, 2021, p.235.

<sup>11</sup> ドニの「古典開眼」に関しては次を参照した。稲賀繁美『絵画の東方—オリエンタリズムからジャポニスムへ—』、名古屋大学出版会、1999年、377-379頁。

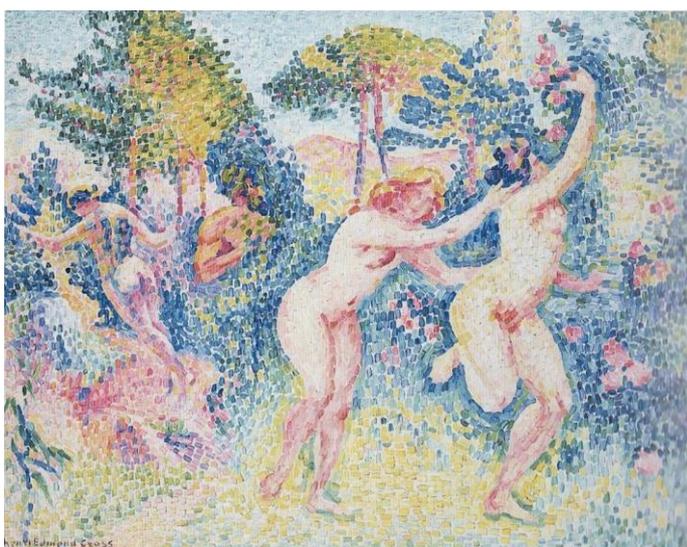
<sup>12</sup> Denis, *op.cit.*, pp.228-231.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>14</sup> Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France: Painting, Politics and Landscape*, Ashgate Publishing Limited, Burlington, 2007, pp. 146-154.

とんどいつも南ヨーロッパの国々に質的に固有のもの」だと考えられていた。ラテン民族としてのアイデンティティを国家のアイデンティティの基盤とするこのような古典主義の在り方は、20 世紀初頭の右派と左派の両陣営に影響を及ぼすこととなった<sup>15</sup>。

こうした国家的アイデンティティの問題を詳述する余裕はないが、絵画においてもそれは目に見える形となっている。1906 年のクロスによる《ニンフたちの諍い》(1906 年)【図 3】は、点描技法という科学的手法の「冷たさ」がそれまで批判的に受け止められていたにもかかわらず、1906 年のアンデパンダン展では、この絵のニンフたちの裸体を包み込む空気の「暖かさ」が「古典主義の血の通った復活の合図」として批評家たちから好意的に迎えられた<sup>16</sup>。



【図 3】 アンリ＝エドモン・クロス 《ニンフたちの諍い》  
1906 年 カンヴァスに油彩 73×92 cm  
パリ 装飾美術館

同年のドニによる《水浴者たち(小さな聖堂のある浜辺)》(1906 年)【図 4】でも、「地中海的古典主義」への明らかな傾倒が見て取れる。前景には地中海の暖かな陽光の下で水浴する女性や子どもの姿、遠景の小高い丘の上にはギリシア・ローマ風の列柱のある神殿のような建物が見える。よく見ると、当世風の頭飾りやカンカン帽を被った女性と子どもの群像の中に、たっぷりとしたドレープのある白い衣装をまとった女性が紛れ込んでいる。近代的な人物と古典的な人物とのこうした組み合わせは、同じ時期のドニの絵画に何度も登場する設定である。古典古代と現代との結合は、マネやスーラ、セザンヌがすでに「近代的古典」となったこの当時において、すでに「19 世紀の古典主義の死した慣習」へと回帰することが十分ではなくなったことを意味していた<sup>17</sup>。それは、象徴主義以降のアヴァンギャルドの

<sup>15</sup> Alastair Wright, *Matisse and the Subject of Modernism*, Princeton University Press, New Jersey, 2004, pp.98-102.

<sup>16</sup> Ibid., p.104.

<sup>17</sup> Ibid., p.103-104. 1905 年のサロン・ドートンヌでは、アングルとマネの作品がまとまって回顧され、その前年には

芸術家たちをプリミティヴィズムへと駆り立てる原動力でもあったと考えられる。



【図 4】 モーリス・ドニ 《水浴者たち(小さな聖堂のある浜辺)》  
1906 年 カンヴァスに油彩 114×195 cm  
ローザンヌ州立美術館

## I-2 「地中海的古典主義」にみるプリミティヴィズム

1938 年、美術史家ロバート・ゴールドウォーター(1907-1973)は、著書『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』において、19 世紀的な「オリエンタルなもの、概してエキゾチックなもの、キリスト教的なもの、素朴で古典的なもの、地方色のあるもの」やアール・ヌーヴォーは、ある種の単純さを取り戻す試みであり、「かつての調和をもつ黄金時代への回帰という古臭い概念に満ちて」いるとして、キュビズムを代表とする 20 世紀の獰猛なプリミティヴィズムから排除した<sup>18</sup>。

それからほぼ半世紀後の 1984 年に開かれた「20 世紀美術におけるプリミティヴィズム」展においても、ウィリアム・ルービン(1927-2006)は、1906 年頃の「プリミティヴ」という語は、「まだ〈アルカイック〉な宮廷美術と〈第二義的に〉より自然主義的なアフリカの様式」を指しており、「民衆美術、そして西洋の古い時代の美術など」の中に「部族美術」も混在していたが、「第一次大戦前までには、キュビズムの作家たちがその語を主にアフリカとオセアニアの美術を意味するものに変えただけでなく、これらの文化が生み出したもののうち最も挑発的、抽象的なフォルムの探求に向かった」<sup>19</sup>のだと述べ、ゴールドウォーター

---

ピュヴィ・ド・シャヴァンヌとセザンヌが、1906 年にはゴーギャンやスーラが、二つの独立系のサロンで大規模に回顧されていった。このことは、彼らがその後の画家たちの靈感源となっただけでなく、フランス美術の国家的伝統へと列聖されたことを意味していた。

<sup>18</sup> Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Harvard University Press, Cambridge and London, 1986 (Originally 1938), p. 22. [邦訳：ロバート・ゴールドウォーター『二十世紀美術におけるプリミティヴィズム』(日向あき子訳)、岩崎美術社、1971 年。] プリミティヴィズムをめぐる言説の変遷については次を参照のこと。大久保恭子『〈プリミティヴィズム〉と〈プリミティヴィズム〉—文化の境界をめぐるダイナミズム—』、三元社、2009 年。

<sup>19</sup> William Rubin (ed.), *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I, The Museum of

一のプリミティヴィズムをほぼなぞっている。

両者の見解に代表されるように、アメリカを中心に展開したフォーマリスティックな美術史は、ヨーロッパ的歴史観に根差したプリミティヴな主題を排除し、非西洋的なプリミティヴ・アート(その文化的コンテクストもまた排除された<sup>20</sup>)だけを取り入れ形成されていった。しかし先にも述べた通り、20 世紀の最初の 10 年間には、彼らが排除した古典的なものが主題として復活してくるのであり、ましてピカソやブラック以外のキュビストたちの絵画を古典主義抜きに語ることはできないだろう。

コウリングたちは、20 世紀のアヴァンギャルドとプリミティヴィズムとの関係を歴史的に次のように説明する。

ロマン主義の時代以来、「プリミティヴィズム」は、純粋性と真正性の概念と、仮定上での現在の退廃と過剰な洗練からの逃避とともに、アヴァンギャルドの位置を与えられてきた。「プリミティヴィズム」の純粋性という神話は、近代の偉大な神話であり続けてきたのであり、実際、ヴィンケルマンの時代以来起こったあらゆる古典リヴァイヴァルは、この理念と密接に結びついていた。というのも、古典的な過去への回帰は、原初への回帰と考えられるからである。しかしながら、繰り返しを通して、それぞれの世代はそれ自身に適した規範をつくり出しているために、新しかったものがいったん圧倒的な主流派となった途端に、それに続く世代は不満を抱くようになり、再生と、より一層の純粋性、つまりさらなる「原初的」な形態への回帰を要求するのである。<sup>21</sup>

古典主義とは、言わば一種のプリミティヴィズムなのである。1908 年、マイヨールはマルセイユからナポリ、ポンペイを経てギリシアを旅している。旅の途中、ギリシアと故郷パニュルスに同じ地中海文化を見たマイヨールは、フェイディアスよりアルカイック期のクローロス像のほうがいいと呟いたという<sup>22</sup>。このような志向は、プリミティヴィズムに典型的なものと言えるだろう。

マイヨールのように、20 世紀初頭のアヴァンギャルドにとって、とりわけアルカイック

---

Modern Art, New York, 1984, pp.7-10. [邦訳：ウィリアム・ルービン(編)『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム—〈部族的〉なるものと〈モダン〉なるものとの親縁性—』(吉田憲司ほか訳)、淡交社、1995 年。] この展覧会は、当時その手法をめぐってジェイムズ・クリフォードら文化人類学者たちから大きな批判を浴びた。1989 年に開催されたボンピドゥー・センターの「大地の魔術師」展はこうした批判を受け止め、植民地主義的世界観からの脱却を目指す多文化主義を反映させた展示が試みられたことはよく知られている。

<sup>20</sup> ジェイムズ・クリフォード『文化の窮状：二十世紀の民族誌、文学、芸術』(太田好信ほか訳)、人文書院、2003 年、257 頁。

<sup>21</sup> Cowling, Mundy, *op.cit.*, pp.25-26. アヴァンギャルドにおける原初回帰については、コウリングたちによってニーチェの「ディオニュソス的なもの」との関係が指摘されたものの、十分な検討がなされたとは言えなかった。しかしその後、この問題はキュビズム研究者グリーンによって引き継がれている。Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern Antiquity: Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011.

<sup>22</sup> 氷見野良三『マイヨール』、グラフ社、2001 年、100 頁。

期や 5 世紀頃のギリシャ美術の匿名性と抽象性が理想となっていたのには、19 世紀から 20 世紀の初頭にかけて大いに進展した考古学的発見が関係していたことはよく知られているだろう。早くもピカソは、1874 年以来ルーヴルで展示されていた紀元前 6 世紀の 2 点のクーロス像や、1904 年からルーヴルで展示されていたアルカイック期の浅浮彫に着想を得ており、そこから盗まれた 2 点のイベリア彫刻を購入してさえいる。

1870 年から 1914 年までの数十年間は、アテネのアクロポリス、デルポイ、デロス、オリンピア、サモス島のヘラ神殿、コリントスといった古代世界の発見によって「偉大なる発掘の時代」と呼ばれているが、いずれも発掘にはルーヴルが指導的役割を果たしていた<sup>23</sup>。そしてそれは時代を経て次第に地域ごとの考古学的発見を促がしていくことになる。ピカソにとっての古代イベリア彫刻や、イタリアでのエトルリア美術の発見は、芸術家たちの祖国の古典的遺産の発見であると同時に、アルカイック期のように、それらが「アカデミーの使い古された手本ではなかった」からこそ価値があったのである<sup>24</sup>。このようにして、マイヨールを評したドニの言葉「古典的プリミティブ」は、アヴァンギャルドにとって究極の理想となっていく。

### I-3 アヴァンギャルドのアカデミー批判

プリミティヴィズムによく表れているように、アカデミックな伝統に対するアヴァンギャルドの複雑な態度についてここで改めて整理しておきたい。コウリングたちは、アヴァンギャルドとアカデミーとの本質的な違いを、「模倣」に対する両者のアプローチの違いだとする。つまり、アカデミーが「ペリクレスの時代と、ローマ皇帝アウグストゥスの時代(ラファエロの時代にイタリアで再び獲得される)を文明の頂点」とし、それらの時代の遺物のように「高度な相似を要求するため、結果として革新には懐疑的」であるとするなら、アヴァンギャルドは、「永続的に価値があることが古典主義の本質的な原理」であると考え、「形式的な創造に、より一層自由な立場を取っていた」のである<sup>25</sup>。すなわち、古典的伝統に対して、アカデミーが写実性に重きを置くとすれば、アヴァンギャルドはそれを個人的で自由な解釈による新しい表現へと、古典主義の在り方を押し広げていったとも言える。

1900 年初頭のヨーロッパの画家や彫刻家たちの訓練の基礎には、依然としてギリシア・ローマ時代の彫刻の石膏塑像を用いた正確な素描や、ルネサンスや新古典主義の絵画の模写があり、こうした実践は私立の画学校でも同じだった。アカデミックな伝統とアヴァンギャルドは、言わば地続きの関係にあったのである<sup>26</sup>。しかし、コウリングたちは、19 世紀アヴァンギャルドの芸術家たちが、「真」の古典主義と「偽」の古典主義とを区別することで、

<sup>23</sup> Green, Daehner, *op.cit.*, pp.5-6.

<sup>24</sup> Cowling, Mundy, *op.cit.*, p.26.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>26</sup> アカデミーとアヴァンギャルドとの関係については次を参照した。アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』(森雅彦ほか訳)、三元社、2005 年。

古典的伝統を新たな目で見るとのロジックをつくり出したことを指摘する。例えば、スーラはエジプト美術やパルテノン神殿のフリーズから、ゴーギャンはギリシア彫刻や仏教寺院などから着想を得ていたが、彼らはポンピエたちのように写実的な手法でもって過去の遺産を見ていた訳ではない。ここにポスト印象主義を起源とする「真」のアヴァンギャルドと、「偽」であるアカデミーの通俗的な画家たちという対立項が生み出されることとなった。

こうしたロジックは、批評家ロジェ・アラール(1885-1961)による 1911 年のキュビズム評にも垣間見ることができる<sup>27</sup>。1909 年の未来派宣言と 1912 年の未来派展において、イタリア人たちが伝統の完全な否定を声高に叫び出した時でさえ、キュビストたちのフランス的伝統への自負が揺るがなかったのは、こうした読み換えのロジックがすでに浸透していたからだと考えられる。アカデミーとアヴァンギャルドを隔てるためのこうしたロジックは、20 世紀のアヴァンギャルドが古典主義を語るための理論的な基盤として受け入れられていった<sup>28</sup>。

#### I-4 起源としてのポスト印象主義

しかしながら、こうしたロジックの起源をポスト印象主義の画家たちに求めるような、言わばモダニズムの美術史的言説の危うさも指摘しておかなければならない。先ほどのプリミティヴィズム展において、ジャック・フラムは、1906 年頃の時代の先端を行く芸術家たちは、「視覚的なものや物質世界のどうでもいいような細部や物語を詰め込まれた図像に代わるもの」を求めており、そうした姿勢は「理想的なもの現実的なものの結合、あるいは概念的なものと知覚されるものの総合という新しい方向への深い関心と軌を一にしていた」とし、その起源をポスト印象主義の何人か(ゴーギャンを除く)と、「異国風で反自然主義的な美術」(日本、ペルシア、エジプト、古代近東、古代イベリアなど)に求めている<sup>29</sup>。少々論調は異なるが、ルービンも「プリミティブ」という言葉の中で西洋の古典的なものと未分化だったにしても「部族美術」が受け入れられるようになった理由は「最前衛にあった芸術の性格が視覚的認知に根差した様式から、概念化に基づいた様式へと根本的に転換したことに関係している」として、マネはその兆候であり、ゴーギャンはその起源であると位置付

<sup>27</sup> Roger Allard, "Sur quelques peintres," *Les Marches du Sud-Ouest* (Jun. 1911), in Mark Antliff, Patricia Leighton (eds.), *A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914*, The University of Chicago Press, Chicago and London, p.115. 詳しくは註 5 の拙稿を参照のこと。

<sup>28</sup> 典型的な例として、コウリングたちはアポリネールによるヴィンケルマン批判を挙げている。1916 年にドランの個展評で、「真の芸術が、ヴィンケルマン(彼の有害な影響は決して誇張されるべきものではない)以来ずっと闘ってきた偽物の古典主義、つまりアカデミズムを考案したのは、ドイツの美学者や画家たちである。彼の影響に対して常に反応してきたことは、フランス派の栄誉であり、19 世紀を通じたフランスの画家たちの勇敢な革新は、とりわけ芸術の本物の伝統を再発見しようと努めたことだ」(Cowling, Mundy, *op.cit.*, p.20.)と書いている。だが、このような批判は、第一次大戦中の 1915 年頃のフランスにおける反ドイツ、反ユダヤ主義の高まりを全く考慮しない訳にはいかないだろう。この問題に関しては次を参照した。Fae Brauer, *Rivals and Conspirators: the Paris Salons and the Modern Art Centre*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013, pp.329-385.

<sup>29</sup> Rubin, *op.cit.*, p.212.

けていた<sup>30</sup>。

このように、プリミティヴィズムの起源について考察するとき、あたかもそれが自明のことであるかのように、ポスト印象派の画家たち、とりわけゴッホへと立ち戻るこうした思考パターンが、コウリングたちの古典主義をめぐる理論にも同様に反映されてはいないだろうか。アヴァンギャルドにおける古典主義がプリミティヴィズムをめぐる展開しているとすれば、なおさらこの類似性は偶然ではないと考えられる。おそらくそこで注意しなければならないのは、彼らのポスト印象主義の歴史的な位置づけにおけるドニの影響である。この問題を詳述するのは本稿の目的ではないが、ドニによる「後期印象派史観」が古典回帰を果たした後に再構築され、ロジャー・フライに引き継がれていったことが、稲賀繁美によって明らかにされたのは、コウリングたちによる展覧会から少し後のことだったとだけ指摘しておきたい<sup>31</sup>。

## II カタルーニャとの交感にみる「地中海的古典主義」の展開

### II-1 象徴主義から古典主義への変容

この章では、フランスの「地中海的古典主義」が、隣国スペインではどのように展開していったのかをたどることにしたい。再び 1905 年の《地中海》【図 2】にもどろう。円筒形へと単純化された女性の身体の表面は、内側から溢れんばかりの生命力を湛えて張り詰めている。地面にどっしりと腰を下ろして片膝を立て、瞑想するかのように静かにうつむくこの女性像は、同時代のポンパドール風の髪型を除けば、神話的な無時間性の中にある。古典古代と現代を結ぶこうした折衷的な特徴はドニの絵画にも通じる。マイヨールはこの裸婦像によって、ロダンの彫刻に代表される退廃性や官能性、表面の陰影を駆使したドラマティックな表現と、アール・ヌーヴォーの可変性や自然の喚起という前世紀的な性質と決別し、彫刻家ブールデルやデスピオーたちと共に、堅固で均整のとれた調和を目指す 20 世紀的な彫刻表現へと舵を切ったのだった。

注目すべきは、1900 年春に始まるこの人物像のタイトルが、1905 年には《女性》とだけ付けられていたにもかかわらず、その後彫刻家本人によって「日陰の庭のための習作」から「思考」、「ラテン的思考」、そして最後に「地中海」（1930 年頃に付けられた）と少しずつ改変されていったことである。マイヨールはこの作品を「ラテン的思考」と呼んだ理由を、「シャルル・モーラスがそれを理解している意味で受け取られる言葉」<sup>32</sup>だと述べた。

シャルル・モーラス(1868-1952)は、右翼政治団体アクション・フランセーズを設立した復古主義の作家であり、「象徴主義宣言」(1886 年)で知られるジャン・モレアス(1856-1910)と共に、1891 年に文学と詩の流派「エコール・ロマーヌ(l'École romane)」を立ち上げてい

<sup>30</sup> Ibid., pp. 11-12.

<sup>31</sup> 稲賀、前掲書、362-377 頁。

<sup>32</sup> 以下より引用。McCully, *op.cit.*, p. 324.

る。その少し前から、ギリシア系フランス人のモレアスは、「象徴主義は死に瀕していると宣言」<sup>33</sup>し、ギリシア・ラテンを起源とするラテン系言語の総称であるロマン語<sup>34</sup>の純粋性と高潔さを求めて、19 世紀の退廃的な世界観から脱しようとしていた。そして、同年 7 月の『ラ・プリュム』誌はモーラスをゲスト編集者に迎え、プロヴァンスの地域言語であったオック語とその文化の保持を掲げた文学運動「フェリブリージュ(Félibrige)」<sup>35</sup>に捧げられた<sup>36</sup>。モーラスは、1854 年に詩人のフレデリック・ミストラル(1830-1914)らプロヴァンスの詩人たちが創設したこの地域主義運動の熱狂的な崇拝者であり、誌面ではミストラルの「目を覚ませ、ラテン民族よ…」というリフレインからなる四連詩も掲載され、ラテン民族、言語、女性、大地、海が賛美された<sup>37</sup>。

しかしモーラスはこの直後、フェリブリージュに政治的要素を持ち込んだことで団体から除名されている。エコール・ロマーヌの作家たちも、モーラスの急進的な政治性とは一線を画したが、彼らの思想がモーラスと全く異なっていたわけではない。エコール・ロマーヌの詩人エルネスト・レイノー(1864-1936)は、1895 年の『メルキュール・ド・フランス』誌に次のように書いた。

思考と様式の両方における均衡と調和への回帰……我々は、奇矯な発明や外国人たちの想像も及ばない混沌に対抗するための我々自身の秩序、尺度、調和に対する生得的な志向をもって、ラテンの女神たちの遺産を守ることを引き受けたのであり、それはフランス精神と美の支配の健全さのために、我々のあらゆる力をもって闘うためのものだ。<sup>38</sup>

秩序、尺度、調和とラテン的伝統を結び付けるこうしたエコール・ロマーヌの理念は、象徴主義者たちにも大きな影響を与えたと考えられる。マイヨールも 1892 年頃からゴーギャンやナビ派の画家たちと交流し、彫刻に転向する前の絵画やタペストリーのデザインにはその影響が顕著である。マイヨールからモーラスの名が出てくるのは自然な流れだったのだろう。こうして 19 世紀末には、バルセロナからパリに出てきたピカソも含めた多くの芸術家たちが、古典主義へと変貌を遂げていく象徴主義を目撃していたのである。

<sup>33</sup> 以下より引用。Ibid., p. 325. 自身の新刊を祝して 1891 年 1 月 1 日の『ラ・プリュム』誌が特集した象徴主義の特別号からわざわざ数週間後のことだった。

<sup>34</sup> ロマン語とも言われるラテン系言語の総称で、フランス語、イタリア語、スペイン語、ポルトガル語、ルーマニア語が公用語として認められており、カタルーニャ語とプロヴァンス語も含まれている。

<sup>35</sup> フェリブリージュの政治に関しては次を参照した。福留邦浩「〈フェリブリージュ〉運動の形成とその理念—地域言語復興活動に内在する政治理念〈フェデラリズム〉をめぐって—」、『立命館国際研究』(立命館大学国際関係学会編)、22(2)、2009-10 年、pp.437-470。

<sup>36</sup> この特別号は、1891 年 5 月に死去した主要なフェリブールの一人で、ミストラルの師でもあった詩人ジョセフ・ルーマニーユ(1818-1891)に捧げられた。

<sup>37</sup> 1891 年 7 月号の『ラ・プリュム』誌に関しては、次のウェブサイトで文字資料のみの複製版を参照した(全文は PDF 版)。https://maurras.net/textes/22.html(最終閲覧日 2023 年 11 月末日)。

<sup>38</sup> 以下より引用。McCully, *op.cit.*, p. 325.

マッカーリーは、このようなラテン民族の称揚とプロヴァンスの地理的特性を絵画において実現していたのはまさしくセザンヌであり、「古典的遺産を近代的な文脈の中に喚起する彼の《水浴者たち》は、その画面構成と技法に対するラディカルな姿勢においても若い画家たちに大きな影響を及ぼした」とする<sup>39</sup>。《地中海》の前年 1904 年は、折しもミストラルがノーベル文学賞を受賞<sup>40</sup>し、サロン・ドートンヌではセザンヌ作品が初めてまとまった形で展示されている。「地中海的古典主義」の素地はすでに醸成されつつあった。

## II-2 カタルーニャにおける「地中海的古典主義」の受容

それでは、こうしたフランスでの変化に対して、カタルーニャ州の州都であるバルセロナで 1906 年に興った「ノウセンティスム(Noucentisme)」によって、この「地中海的古典主義」はどのように展開したのだろうか。ノウセンティスムは、思想家エウジェニ・ドルス(1882-1954)によるカタルーニャ語の日刊紙『カタルーニャの声』のコラム「グロザリ」(1906-21 年まで掲載)において成文化された<sup>41</sup>。ドルスたちノウセンティストは、モデルニスモの世紀末的世界観から出発しながら、ギリシア・ラテンに靈感源を求める 20 世紀の新たな芸術精神を表明していた。フェリブリージュとエコール・ロマーヌの理念にも通じるこの地域主義運動は、「基本的には(新しいカタルーニャ社会のモデルとして)カタルーニャの芸術を純化することを目的とし、その〈地中海的〉アイデンティティと文化的遺産を、残りのスペインから切り離すことも重ねて主張し」<sup>42</sup>たのであり、この点で地理的にも政治的理念においてもフェリブリージュとは親和性の高い関係にあった。スペイン国境の街バニェルスに生まれ、カタルーニャ語を母語とするマイヨールがこうした動向を知らないはずはない。フェリブリージュは非政治性を掲げていたとは言え、南仏全域の文化・政治の団結と地方分権主義による連邦制を目指し、カタルーニャとも緊密に連携を図っていたからである<sup>43</sup>。

ここで、20 世紀初頭のフランスとカタルーニャとの共鳴において最も興味深い出来事がある。モレアスは、1905 年に「私の本能は、我々が真の古典主義と真の古代へと回帰しなければならないということを自分自身に警告するのに長くはかからなかった。……今日、私は全ての者が古典主義と古代へと回帰していることを認めてうれしく思う」と書いている<sup>44</sup>。そして翌年には、ドルスと彫刻家マノロ(Manuel Hugué, 1872-1945)たちがパリのモレアスを訪問し、彼らは数時間に渡って議論を交わすこととなった。それはちょうどドルスがノウ

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> 当初ミストラルと共同での受賞者として、カタルーニャ復興運動「ラナシェンサ」にも参加した劇作家アンジェル・ギマラー(1845-1924)が有力視されていたが、最終的にはマドリードの劇作家ホセ・エチェガライ(1832-1916)が選ばれた。

<sup>41</sup> ノウセンティスムの芸術についてはマッカーリーによる次の展覧会カタログも参照した。*Homage to Barcelona: The city and its art 1888-1936*, exh.cat., the Hayward Gallery, London, 1985.

<sup>42</sup> McCully, *op.cit.*, p.326.

<sup>43</sup> ミストラルの生涯にわたる活動とカタルーニャとの関係に関しては次の「ミストラル年表」と「解説」に詳しい。フレデリック・ミストラル『プロヴァンスの少女—ミレイユー—』(杉富士雄訳、岩波書店、1977 年、278~327 頁)。

<sup>44</sup> 以下より引用。McCully, *op.cit.*, p.327.

センティスムの理念を形成し始めた年と重なる。同じ頃、マイヨールもまた、後にノウセンティストとなるジョゼップ・クララ(1878-1958)やエンリク・カサノヴァス(1882-1948)といった彫刻家たちと交流している。彼らが熱狂的に支持した《地中海》の着想源は、マイヨールがバニユルスで見たカタルーニャ女性の裸体だが、それは彼らにとって地中海的アルカディアのイメージそのものだったに違いない。

カタルーニャにおける「地中海的古典主義」の受容はまた、芸術家たちがカタルーニャ独自の文化的アイデンティティを自覚する契機だったとも言える。20 世紀初頭のカタルーニャでは、自治政府によってカタルーニャ語の公用語化と図書館や大学などの教育機関の設置が進んだことで、地中海主義が自覚的に推進された。政府は 1907 年からローマ時代のバルセロナの歴史や神話に関する調査を開始し、1909 年にはカタルーニャ北部の海岸でイベリア人の古代都市アンプリアス(Empúries)遺跡の発掘調査が始まる。こうした一連の古代遺跡の発掘は、当時のカタルーニャの芸術家たちが古典古代との直接のつながりを実感する契機ともなった。1907 年には、画家ジョアキン・トレス＝ガルシア(1874-1949)が、「芸術の地中海的伝統へと立ち戻り、フランスの印象主義、英国のラファエル前派、ドイツの象徴主義を除き去らねばならない。……たとえそれらが未だに流行していたとしても、それらはここから出現したわけではないからだ。我々は我々の土壌から生じた芸術に立ち戻らねばならない」<sup>45</sup>と述べた。そこではミストラルによるプロヴァンスの民族、言語、大地と同じように、カタルーニャにおける地中海的な理念が新たな力を帯びて表れていたと考えられる。

ノウセンティスムの自称指導者となったドルスは、こうした地中海的イメージに、文学的・哲学的な形式を与えた。テレサと呼ばれるラテン女性とノウセンティスムの理念との関わりが、1912 年に出版された彼の本で理論化されている。マッカーリーによれば、ドルスは最初 1911 年夏にカタルーニャの小さな海辺の村の想像上の若い娘を思い描いていた。テレサは、ドルスにとって純粋なカタルーニャの民族性と、古典世界の静穏を表す現代女性である<sup>46</sup>。このようなカタルーニャの擬人化としての女性像は、ノウセンティストたちにとって古代の地中海世界を想起させる存在であったが、概してミストラルの叙事詩『ミレイユ』(1859 年伝説版出版)の女主人公の焼き直しのようにも見える<sup>47</sup>。このように、ドルスたちノウセンティストは、エコール・ロマーヌやフェリブリージュに共鳴し、カタルーニャにおけ

<sup>45</sup> 以下より引用。Ibid., p.328. トレス＝ガルシアの生涯と作品については次を参照のこと。Luis Pérez-Oramas, *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern*, The Museum of Modern Art, New York, 2015.

<sup>46</sup> McCully, *op.cit.*, p.329.

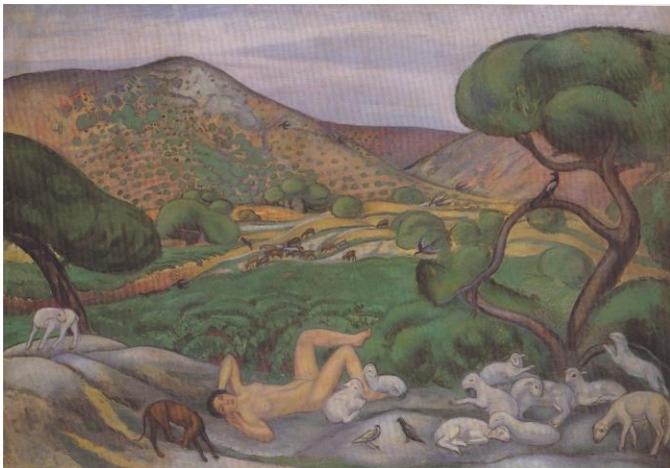
<sup>47</sup> 1904 年 12 月 10 日のスウェーデン・アカデミーによる授与演説では、『ミレイユ』の価値は、プロヴァンスの文化や慣習、風景、伝説、そして羊飼いや住民たちの昔から続く生活を、読者の眼前に鮮やかに浮かび上がらせている点にあり、女主人公ミレイユは、心理ではなく自然を拠りどころとして素朴な子どものように、いわば「ほころびそめた薔薇の蕾」のようだと評されている。彼女は純粋無垢で穢れを知らない、いわば「よき時代」の象徴である。演説の内容に関しては次を参照した。「フレデリック・ミストラルに対するノーベル文学賞授与に際しての歓迎演説」、『シュリイ・ブリュドム(ノーベル文学全集 23)』(川崎竹一他訳)、主婦の友社、1971 年、73-74 頁。

る「地中海的古典主義」のヴィジョンを生み出していった。しかしながら、それがノウセンティストたちの絵画や彫刻の主題としてあらわれてくるのは 1910 年以降のことである。

1911 年のマノロの裸婦彫刻《若いカタルーニャ女性》(1911 年)【図 5】は、円筒形に単純化された身体はマイヨールを、片腕を頭上に挙げ、片足に重心をかけてゆったりと立つ姿は、アングルの《泉》(1820-56 年、カンヴァスに油彩、163×80cm、パリ、オルセー美術館)を想起させ、マノロの古典主義への傾倒が見て取れる。他方、ドルスによる「地中海的古典主義」の理想を最も忠実に再現したのは、ヨアキム・スニエーの《パストラル》(1910-11 年)【図 6】だろう<sup>48</sup>。カタルーニャの詩人ジュアン・マラガイ(1860-1911)は、この絵画の女性について、「彼女はあらゆる創造の歴史を表しており、山々の曲線を生み出した創造的な力は、人間の身体的な曲線を避けがたく生み出し続けた。女性と風景は全く同じ段階にあるのだ」と記し、この絵に「カタルーニャ的感受性」を見出していた<sup>49</sup>。両者の作品は、いずれもドルスによるカタルーニャの擬人化としての女性像に明確に呼応していたと言えるだろう。ノウセンティストにとってこうした女性像は、老齡のマラガイが言い当てたように、カタルーニャの肥沃な大地、作物を生み出し家畜を育てる大いなる自然の同義語である。換言すれば、彼らの子孫を絶やすことなく生み育てる「多産」の象徴であり、マイヨールの《地中海》のように地に腰を据えて静かに佇む受け身の存在であった。



【図 5】  
マノロ《若いカタルーニャ女性》  
1911 年 ブロンズ 高さ 46.5cm  
マンハイム市立美術館



【図 6】ヨアキム・スニエー《パストラル》  
1910-11 年 カンヴァスに油彩 106×152cm  
カタルーニャ自治州政府  
(ジュアン・マラガイ・アーカイヴ)

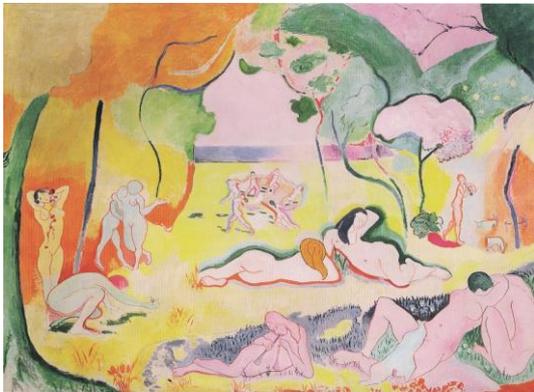
### III マティスによる「地中海的古典主義」の攪乱

<sup>48</sup> この絵に関しては、註 5 の拙稿も参照されたい。

<sup>49</sup> 以下より引用。Cowling, Mundy, *op.cit.*, p.252.

20 世紀初頭の「地中海的古典主義」が目指したのは、ラテン民族が共有する古典的遺産の復活だったが、それは閉ざされた文明内部での秩序、均衡、静謐、調和といった概念による国家と個人のアイデンティティの維持であったと言い換えることができるかもしれない。それほどに、20 世紀初頭のフランスは、植民地支配と国際化による異文化の侵入に絶えず脅かされていたのであり、当時の美術界とナショナリズムが急速に接近していくのは、両者がこのような状況に敏感に反応していたからに他ならない。

だが、この問題を語る場合に最もよく言及されるであろうピカソの《アヴィニョンの娘たち》(1907 年、カンヴァスに油彩、243.9×233.7 cm、ニューヨーク近代美術館)は、当初親しい友人たちを除いて大衆の目に触れることはなかった。それに代わって、「地中海的古典主義」を脅かすものが何であったかを最も雄弁に物語っていたのは、パリのサロンに出品されたマティスの絵画だった<sup>50</sup>。最後にこの章では、ライトによるマティス研究をもとに、コウリングたちによって明らかにされたアヴァンギャルドにおける「地中海的古典主義」が、30 年の時を経てどのような視点から新たに読み直すことができるかを考える。



【図 7】 アンリ・マティス 《生きる喜び》  
1905-6 年 カンヴァスに油彩 174×238cm  
フィラデルフィア パーンズ財団

マティスと「地中海的古典主義」の関係性を最もよく表しているのは《生きる喜び》(1905-6 年)【図 7】だろう。この絵の設定は、パストラルを描いたアゴスティーノ・カラッチ(1557-1602)による銅版画が靈感源の一つだと言われており、画面向かって右側の笛を吹く人物はアルカディアの牧人に通じる。また、遠景で輪になって踊る人々やルプソワールとして配された木々は、1890 年代のシニャックやクロスの絵画からの影響は明らかである<sup>51</sup>。だがしかし、ここでの目的はそうした引用元を特定すること

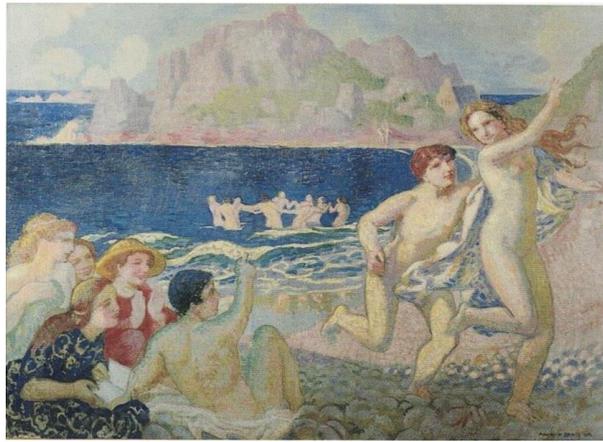
ではない。また、この絵画の設定が古典的遺産に負っていることは確かだが、それによってこの絵画がドニやクロスのそれのように、1905 年に幕を開けた「地中海的古典主義」への参画を意味しているのだと言うことでも(画家自身はそう考えていたかもしれないが)ない。ライトは、この絵画が 1906 年のサロン・ドートンヌで展示された時、むしろドニを含めた古典主義の復活を期待する批評家たちから、大きな落胆をもって迎えられたのがなぜだ

<sup>50</sup> マティス研究については次を参照した。天野知香「マティス研究の現在から一二、三の批判的考察」、永井隆則編『フランス近代美術史の現在—ニュー・アート・ヒストリー—以後の視座から—』、三元社、2007 年、275～316 頁。

<sup>51</sup> シニャックは、自身の絵画《調和の時代》(1894-95 年、カンヴァスに油彩、310×410 cm、モントルイユ市役所)の遠景で輪になって踊る人々を、プロヴァンスやカタルーニャ地方の民族舞踊「ファランドール」と呼んだ。Roslak, *op.cit.*, p.146.

ったのかを明らかにする。

その理由の一つは、この絵の支離滅裂な絵画的構造にある。例えば、前景と中景、中景と遠景の隔たり、人物たち間の空間的な関係は非常に曖昧であり、人物のスケールも首尾一貫していない。モチーフはただ単に並置されるだけで、画面の中で統合されることはない。さらに、画面のあちこちに現れる鉛筆の下描きのような線、絵の具の塗りむらも支離滅裂さを際立たせている。こうした特徴は、先ほどのドニの絵画のように、古代以来地中海世界に降り注ぐ暖かな光に照らされた、首尾一貫した空間における穏やかで調和に満ちた過去との融合とは対照的である。ドニはこの絵画に反応して同じ設定で《ガラテア(おいかけてっこ)》(1908年)【図8】を描きさえし、マティスに対して批判的だった<sup>52</sup>。



【図8】 モーリス・ドニ《ガラテア(おいかけてっこ)》  
1908年 カンヴァスに油彩 97×130 cm  
サンジェルマン＝アン＝レー  
モーリス・ドニ美術館

そしてもう一つは、マティスによる古典主義の「生命感の無さ」、絵の中の「伝統そのものである身体に充満する冷淡さ」である。ドニやクロスが批評家たちから賞賛されたのは、彼らの絵の暖かな生命感が、「ジェローム(あるいはアングルでさえも)の銜学的な考古学的古典主義」のように冷たいも

のではなく、血の通った国家的伝統の復活と解釈されたからだということ、ライトの綿密な資料読解を通じて明らかにされている。「対して《生きる喜び》の冷たく乾いた伝統は、ドニやその支持者たちによって称賛された古典的なものと近代的なものの組み合わせを表してはいるが、それを死んだものとして提示して」いるのだった<sup>53</sup>。ライトはこの絵の折衷的な性質をドニのそれとは区別し、「過去に対する芸術家の関係が骨抜き」になっていると指摘する。そしてこの絵に向けた美術批評家マイアー＝グレーフェ(1867-1935)の言葉を次のように引用する。「以前は、皆が安心して腰を下ろし、伝統の影に従っていた。それは〈伝統〉という言葉が概して何かを意味している場合に、彼らがどこに属しているかということだった。今やその土地は荒涼とした沼地となってしまった」のである<sup>54</sup>。

マティスの《生きる喜び》は、「19世紀の再現的伝統と、来るべきフォーマリスタ的抽象との間の天秤の支柱の上」にあり、一連の先行する絵画的慣習が終盤に差し掛かってはいたが、それらがまだ完全に無力化されていなかった時期に制作された」がゆえに、一部は伝統の内部にあり、他方は外部にあるような不安定さがある。この絵の支離滅裂さは、過去の文

<sup>52</sup> ドニのマティス批判については次を参照した。稲賀、前掲書、387-394頁。

<sup>53</sup> Wright, *op.cit.*, p.113.

<sup>54</sup> 以下より引用。Ibid., p.114.

化的な遺産を継承しつつそれを進化させ、上書きしていくような伝統への関与として、あるいはまったくの「美学的な遊び」、つまり「快樂的なフォーマリズム」と見なされてきたし、それらにも多少の真実が含まれているのは確かである。しかしながらライトは、こうしたこれまでのモダニズムの美術史的言説に明らかに抗っている。マティスによる「伝統の解体」は、マティスのモダニズムと伝統とが絡み合う瞬間であって、「それによって個人的で文化的なアイデンティティが確定されるような一連の絵画的慣習」も解体される。したがって「そこでは個人と文化的なアイデンティティはますます不確定なものになるのだ<sup>55</sup>。こうしてライトは、マティスの「地中海的古典主義」を、モダニズムの美術史が作り出した普遍的な物語へと組み込むのではなく、作品を生み出す主体におけるアイデンティティの問題へと接続したのである。

### 結びにかえて

最後に最も重要なことを明確にしておきたい。コウリングたちが芸術における古典主義を「古典古代の模倣と、古代人たちに帰せられる一連の価値という前提の上に築かれた媒体へのアプローチ」<sup>56</sup>と普遍的に言い表そうとしたように、どの時代の芸術家たちにとっても古典は豊かな靈感源であり、それを厳密に定義することは極めて困難だということである。まして、完全にではないにしてもアカデミーの規範から解き放たれた 20 世紀初頭のアヴァンギャルドの芸術家たちが、それぞれ個人的次元で何を古典としたのかという問いに、首尾一貫した回答を見つけることができるだろうか。これまで見てきたように、彼らの拠りどころとする古典とは、古典古代であるギリシア・ローマ時代の遺産でも、それ以前のアルカイック期でも、あるいはルネサンスかそれ以前のプリミティブの画家たちでも、または非西洋的なプリミティブ・アートでもあり得るからである。

このように、「古典とは何か」という問いに答えることの難しさは、20 世紀初頭の芸術家たちの絵画の主題を考察する時常に浮かび上がる問題である。しかしそれは言い換えてみれば、調和と安定によって秩序付けられたフランス的伝統は、個人レヴェルでも国家レヴェルでも芸術家のアイデンティティと密接に関わってはいしたが、根幹では常に一貫性を欠いた不安定なものだった。「地中海的古典主義」とは、このような状況に応じた一つの明確な理念とヴィジョンを提示したがゆえに、多くの芸術家たちの主題となったのではないだろうか。

<sup>55</sup> Ibid., pp.12-13.

<sup>56</sup> Cowling, Mundy, *op.cit.*, p.12.