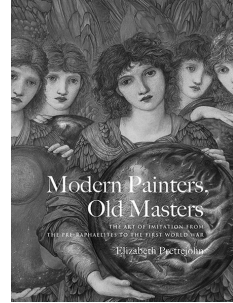
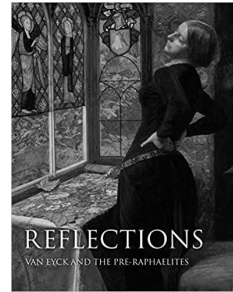


書 評

Elizabeth Prettejohn, *Modern Painters, Old Masters: The Art of Imitation from the Pre-Raphaelites to the First World War*
(New Haven: Yale University Press, 2017)



Alison Smith et al., *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites*
(London: National Gallery Company, 2017)



高橋 ひろこ
裕子

本稿では、ヴィクトリア朝の画家による「オールドマスター」の模倣という共通のテーマを持つ2冊を取り上げる。どちらも2017年の刊行だが、多少先行し(*Reflections*の参考文献表に挙がっている)、内容もより多面的な*Modern Painters, Old Masters*を中心に論じることにした。現在ヨーク大学教授である著者エリザベス・プレットジョン(Elizabeth Prettejohn, 1961～)は、1990年代からラファエル前派や唯美主義に関する研究を多数発表しており、すでにこの分野の重鎮と言える美術史家である。

序論の冒頭で、執筆の趣意は次のように説明される。「本書は、美術家と観者がいかにして、時間的・空間的な遠近を問わず他の美術家や観者と関係を結ぶのかに注目しており、そうした関係が成り立つ条件について美術家と観者双方が強い関心を持っていた19世紀英国の例を通して、この問題を検討する。本書が、ヴィクトリア朝美術の研究者のみならず、より広範な読者——美術作品が、それが生み出された時と場所を超え、時代や民族を異にする観者にも訴えかけると信じている読者——の関心をも惹く

ことを希望している」(要約)。

続いて、美術史学では文学における間テキスト性の研究に相当するものが未発達であるに加え、過去半世紀間、作品が生まれた時代のコンテクストが重視されるあまり、作品相互の超時代的關係の研究は軽視されがちであったことが指摘される。また、伝統を断ち切った美術家や作品のみを特別視するモダニズムのイデオロギーにも、著者は疑問を呈している。

序論に続く第1章は、‘The Victorians and the Masters’ と題されている。著者によれば、これは2009~10年にロンドンその他を巡回した展覧会のタイトル ‘Turner and the Masters’ を「模倣」したものである。この展覧会は、J. M. W. ターナーが17世紀フランスのクロード・ロランをはじめとする過去の巨匠たちの芸術を模倣しつつもそれを乗り越え、独自の境地を拓いた経緯を示したものだ。プレットジョンは、ハロルド・ブルームが『影響の不安』(1973年)で指摘した、こうした ‘competitive imitation’ のみに注目するのではなく、多くの先人や同時代人から広く学んで自分の芸術を形成し、伝統を後世に伝えようとする ‘generous imitation’ に積極的意義を認めようとする。さわめて多様な影響源を持つ例として、ラファエル前派周辺の画家フレデリック・サンズの《メディア》(1866~68年、バーミンガム美術館蔵)を取り上げ、レオナルドの《モナ・リザ》、ロセッティの女性半身像、イタリア中世の金地祭壇画、日本絵画、エジプトの工芸品などの「模倣」を指摘する。

影響源の多様性は、19世紀に美術館が次々と開設され、過去あるいは遠隔地の作品を展示する展覧会の制度も確立されたこと、また、色刷り石版画や写真による複製が豊富に出回るようになったことと切り離せない。このような時代に、いったい何を手本にすべきなのか——1878年から18年間もロイヤル・アカデミー総裁を務めたフレデリック・レイトンさえも、アカデミーでの講義において、こうした美術学生の困惑に理解を示している。1世紀前の初代アカデミー総裁レノルズの時代とは異なり、古典古代とイタリア・ルネサンスのラファエロの伝統に連なりさえすればよいとは言えないと感じたレイトンは、講義の準備のためにスペインに赴き、それまではごく一部しか知られていなかったこの国の美術を研究している。その際、彼が参照したのは、美術史学の先進国ドイツのカール・ユスティが

著した『ベラスケスとその時代』(1888年)だった。美術史学の発達と、美術史・美術評論を多くの読者に近づけた書物や雑誌の刊行、さらに大陸旅行の大衆化も、影響源を増加させた。英国における17世紀スペイン美術、特にベラスケスへの関心の高まりとホイッスラーやサージェントに対する影響は、第4章‘The Art of Spain’で詳しく論じられている。

第2章‘Artist and Mirror: Pre-Raphaelites and Others’では、1842年にロンドン・ナショナル・ギャラリーが購入した15世紀フランドル絵画《アルノルフィニ夫妻像》の影響の大きさが語られる。この作品には、伝統的に「油彩画の発明者」として知られたヤン・ファン・エイクの署名があり、1434年という制作年も記され、しかも、保存状態は驚異的に良好だった。ナショナル・ギャラリーで展示されると、卓抜な油彩技法による緻密な写実だけでなく、画面中央の凸面鏡の効果も画家たちの模倣意欲を刺激した。以後20世紀初頭まで、鏡は英国の画家たちの作中に頻出することになる。それも、単なるアクセサリーとしてではなく、象徴的意味を担ったり、画中空間を複雑化する仕掛けとなったりした。

第3章‘Buried Fire: Finding the Early Renaissance’において、章題の「埋もれた焰」はウォルター・ペイターの『ルネサンス』(1873年初版、1888年第三版)の中のヴィンケルマン論に由来する言葉だが、今の美術史学で当たり前のように使われている「ルネサンス」という時代区分は、ブレットジョンによれば、英国ではこのペイターの著書によって1870年代以降に定着したものだ。今日「初期ルネサンス」と呼ばれるイタリアの14～15世紀は19世紀半ばまで未熟な「中世」と見なされ、ラファエロから始まる1500年以降の円熟した「近代の(Modern)」美術との間に、明確な価値判断上の境界線が引かれていた。

ラファエロ以前の「中世」の絵画に新たな模倣対象を見出したのが1848年結成の「ラファエル前派兄弟団」だが、当時ロンドン・ナショナル・ギャラリーにあった1500年以前の作品は《アルノルフィニ夫妻像》だけだったから、実際にはこのフランドル絵画の影響が大きい。しかし、グループが成立した1848年に、ナショナル・ギャラリーは初めて「中世」のイタリア絵画を入手した。15世紀初頭のロレンツォ・モナコによる聖人群像2点で(当時は14世紀のジョットの弟子の作とされた)、人物表現における様式化と

写実性の微妙な均衡、人物配置の工夫などが、ミレイやロセッティの作品に直ちに影響を与えている。

この第3章では、アカデミーのカノンに含まれないばかりか存在自体を忘れられていたイタリア「中世」の画家たち(ボッティチェリやピエロ・デラ・フランチェスカ)が、19世紀の英国で「再発見」され急速に知名度を上げたことが強調されている。著者によれば、この現象には美術史家や学芸員だけではなく、美術家たちが貢献したことも見逃せない。D. G. ロセッティは1867年にボッティチェリ作の女性半身像《スメラルダ・バンディネッリ》(1470~80年頃、ヴィクトリア&アルバート博物館蔵)を20ギニーという安値で入手し、この作品は構図や人物タイプにおいて、以後彼の作品の重要な靈感源となった。1880年にロセッティがこの絵を手放した時には値段は15倍になっていたが、それは、その間にロセッティやその追随者の「模倣」を通じて、当初は人々に違和感を与えたボッティチェリの画風が、新たな美として認知されたことによる。

ピエロ・デラ・フランチェスカの単純化された形態や明晰な構図は、ヴィクトリア朝の美術家よりも20世紀のモダニストに評価されたと見なされがちだが、プレットジョンはピエロに対するバーン＝ジョーンズの注目を指摘する。1874年にナショナル・ギャラリーが購入した《キリストの降誕》(1470~75年)の奏楽の天使たちは、直ちにバーン＝ジョーンズの《天地創造の日々》(1875~76年、フォッグ美術館蔵)の天使たちの手本となった。

最後の第5章 ‘On Beauty and Aesthetic Painting’ では、オスカー・ワイルドが「嘘の衰退」(1889年)で自然と芸術の関係を論じた逆説に倣い、美術史学の方法論の中にある常識的序列(作品の当初の意味とコンテキストを、後の受容の上に置く)の逆転が提案される。16世紀初頭のヴェネツィアの画家ジョルジョーネの場合、今日、確実に彼に帰し得る作品はほとんどない。私たちにあって、ジョルジョーネの作品とは、ペイターが『ルネサンス』所収の「ジョルジョーネ派」で語った、同時代や後世の模倣者による「ジョルジョーネ風」の作品であり、また著述家たちが「発明」したものだと、著者は述べる。そして、「私は著述家の中に美術史家も入れるが、実証的データに基づいて仕事をする研究者の受容を、美術的・文学的受容に対して特権化すべきではないとも主張したい」(214頁)。いわば、「読者の自由」に

対応する「観者の自由」(美術史学ではまだ存在しないと序論にある)の可能性を示唆して、本書は終わる。

さて、作品の作者や制作時のコンテキストよりも、後世の蒐集や美術史的・批評的記述に注目する受容史研究に以前から関心を持っているため、私は本書に大いに共感を覚えた。そこで、この書評も内容紹介に傾き過ぎたかもしれない。ただ、異論もある。それは、ロセッティによるミケランジェロの模倣という重要な問題が看過されている点についてである。

プレットジョンは、後期のロセッティの画風をもっぱら当人所蔵のボッティチェリ作品との関連で論じているが、この時期の神話的女性像の容貌や、しなやかで力強い腕と表情豊かな手の描写は、ミケランジェロがシステーナ礼拝堂天井画に描いた裸体青年像や巫女、メディチ家礼拝堂の彫刻(特に《夜》)に遥かに近い。ロセッティはイタリアを訪れてはいないが、これらの作品の複製はロンドンでも入手可能だった。さらにナショナル・ギャラリーは、ミケランジェロの初期の絵画《キリストの埋葬》と《マンチェスター・マドンナ》を1868年と70年に購入しており、大英博物館にはミケランジェロの素描も蔵されていた。ミケランジェロはボッティチェリと違って、再発見の必要がない存在だったから、「模倣による再発見」という著者のテーゼに合致しないということで除外されたのかとも思ったが、バーン＝ジョーンズに対する影響源としては言及されているので、説明がつかない。

ロセッティとミケランジェロの関係は、拙著『世紀末の赤毛連盟』(岩波書店、1996年)で提唱した私のペットセオリーだが、私がプレットジョンの本でこの点にこだわるのは、そのためだけではない。ロセッティとボッティチェリの女性像の比較が精緻な分析を欠いており、それは著者自身が現在の美術史研究の問題点として挙げていることに通じるからである。彼女は、鑑定のための種々の科学的手段が発達した結果として、美術史家が自らの感覚を駆使した作品の詳細な様式分析から遠ざかり、作品自体より歴史的コンテキストに集中しがちであるという研究の現状に疑問を呈している(229頁)。この場合「歴史的コンテキスト」は作品の制作当時のそれであろうが、プレットジョンは、模倣による忘れられた画家の再発見という後世のコンテキストに重きを置くあまり、同じ陥穽に落ちているのではな

いだろうか。

さらに、全体として釈然としないものを感じたのは、「模倣」の種々相の違いがあまり重視されていないように見えることである。著者は、複数の作品の関係を論じる本書のキーワードとして‘imitation’を用いると序論で述べており、ロマン主義以後の19～20世紀に、「独創性」の反対概念として否定的に捉えられるようになった「模倣」に、ルネサンスから18世紀のレノルズに至る肯定的意味を回復したいという彼女の企図そのものは理解できる。しかし、たとえば前述したバーン＝ジョーンズによるピエロ・デラ・フランチェスカの模倣は、画中の天使たちのグループという形態に関するものであった。他方、モダニストが模倣したのは、幾何学的な構図に代表されるピエロの様式であり、個別具体的な形態ではない。

もちろん著者もその違いを意識していないわけではないし、「模倣」について読者の間に更なる関心や探究心を喚起することが、著者の狙いともいえる。本書が知的刺激に満ちた好著であることは間違いない。

* * * * *

Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites は、ロンドン・ナショナル・ギャラリーとテイト・ブリテンの協力で前者を会場に開かれた展覧会(2017年10月2日～18年4月2日)の図録で、執筆者は両館の学芸員ら4名である。出品物は、ナショナル・ギャラリーの《アルノルフィニ夫妻像》と、テイト・ブリテンその他のラファエル前派の作品だが、《アルノルフィニ夫妻像》を複製版画付きで紹介した『イラストレイティド・ロンドン・ニューズ』の記事(1843年)や、ファン・エイク兄弟の代表作《ヘント祭壇画》の色刷り石版画複製(1868～71年)も取り上げられ、ヴィクトリア朝の人々が過去の美術に接し得た環境を具体的に示している。また、ファン・エイク作品と共に草創期のラファエル前派の綿密な写実に影響したものとして、実用化されたばかりの写真術が挙げられている点も興味深い。

ところで、いわゆるオールドマスター展は、通常は公開されていない作品を一時的に一箇所で多くの人々に鑑賞させるため、1800年前後に始まった。しかし、昨今では何らかのコンセプトに基づいた展覧会が求められる傾向にある。そこで、ラファエル前派に対する15世紀フランドル絵画の影響(reflection)をテーマに展覧会が企画されたわけだが、このテーマは、

展覧会よりもむしろ、多くの参考図を載せられる書物の形でこそ活きるものだろう。「ラファエル前派」が、自称にもかかわらず、当初、フランドル絵画のほうに具体的な影響を受けていることは間違いない。が、それを例証するためには、実は《アルノルフィニ夫妻像》だけでは足りないのだ。一方で、展覧会である以上、会場には見栄えのする展示品を並べる必要があり、《アルノルフィニ夫妻像》の中でも反射 (reflection) を引き起こす「鏡」というモチーフに焦点を絞り、事実上、鏡を描いた絵の展覧会になった。テニスの「シャロットの女」(1832年)の絵画化例が多く、図録にはこの長い詩が全文掲載されている。

鏡を含む絵ということで、17世紀のベラスケスの《ラス・メニーナス》(の模写)も出品された。英国の画家ジョン・フィリップが1862年に制作したロイヤル・アカデミー蔵の部分模写で、プレットジョンが語っている、英国におけるスペイン美術への関心の高まりを示す好例である。宮廷画家ベラスケスがスペイン王室蒐集の管理者として、当時その中にあった《アルノルフィニ夫妻像》を模倣したと推定されているため、ファン・エイクで始まりベラスケス(の模写)で終わるというこの展覧会は、いちおう筋が通っていることになる。だが、来場者がその筋を理解できたかどうか。——実際に展覧会場を訪れた私は、本展に現在の展覧会が抱える問題の一端を見出したが、それについてはいずれ別の場で語りたい。

——学習院大学名誉教授