

ハンス・フォン・マレーの「ナポリの フレスコ画」について（中の2）⁽¹⁾

高 阪 一 治

（平成元年6月30日受理）

※図版におけるM.-G.とは、Meier-Graefe,
Julius: Hans von Marées. Bd. 2, München
1909における図版を指し、G.-L.はGerlach-
Laxner, Uta: Hans von Marées. München
1980における図版をいう。

7の2

さて、前稿でみたように、『ペルゴラ』（図1）の画面中央で謎めいて「君臨」する女性こそ（図2）、その日常的表現の奥に、「友情」の擬人的性格を秘めた存在であるとすれば、つぎに、美術史における「友情」表現についても、一瞥を加えなくてはならない。

友情を造形的に表現するとなると、その表現方法には様々なものがありうる。だが、この問題に詳しいクラウス・ランクハイトによれば⁽²⁾、これには、大別して、次の三つの方法があげられる。（1）直接的方法としては、二人ないしは群像による友情肖像画（2）間接的方法としては、寓意と象徴による友情表現（3）文芸や神話、歴史にことよせて、対ないしは寄り集まった友人たちを出来事画として描き出す友情歴史画なるジャンルと挿絵。この区別にしたがえば、今われわれが問題とすべきは（2）の方法であり、とりわけ、一人の女性像が友情を表現するという場合である。

この場合を考えれば、友情表現の豊富な作例を提供するランクハイトの著作のなかで、適合する事例は三例しかない。一は、13世紀に表現された、シャルトル大聖堂北袖廊左入口の飾りアーチにある環状装飾に、また少しおくれては、同じ大聖堂南袖廊中央入口にも現われた「友情」である。^{アミキテイア}若く美しい女王として表わされ、四羽の鳩で飾られた楯をひとつ持つこの像は、一連の徳と悪徳の表現にならって描き出されたものである⁽³⁾。二は、ロンドンにある、フランス語で書かれた14世紀初頭の写本に見える「友情」の像である。これは「憎しみ」の像と向かいあわせに置かれ、やはり女

王として登場し、竜を踏みつけている。手には円い楯をもち、これにも白い鳩が見える。図像上の典拠としては、先のシャルトルの彫刻群があげられるであろう⁽⁴⁾。三は、チューザレ・リーパの『イコノロジア』に見える「友情」^{アミキテイヤ}像である⁽⁵⁾。

これらの三例の中、最初の二例は、「友情」と鳩との結びつきでわれわれにも示唆するところがあるとはいえ、宗教的な図像と女王としての表現の点で、あまりわれわれの参考にはならないものである。一方、リーパの「友情」像は、世俗的で、しかも『イコノロジア』そのものが周知の如く美術家に大きな影響を与えた点からすれば、われわれの注意をひくに足るものである。以下、リーパの「友情」像を、1603年版の『イコノロジア』をもとに、しばらく眺めてみる⁽⁶⁾。

ここに示される「友情」像（図3）は、白い粗末な衣服に身を包み、髪が乱れた、裸足の若い女性立像として現われる。彼女は左手で、緑の葡萄の樹がからみつく干からびた榆の樹をつかむ一方で、裸の胸に置かれた右手でもって、心臓を示している。ここからは、「遠い、近い」（LONGE ET PROPE）と書かれたモットーが出ており、裾にも「死と生」（MORS ET VITA）と読める銘が縫いこまれている。

こうしたモチーフの二つについて、本文はその意味を記しているのであるが、これをいう前に、本文には語られていて、木版挿絵には現われていない七点について記しておかねばならない。まず、彼女の頭部にはミルテと柘榴の花で編まれた花冠があり、その前面には、「冬、夏」（HYEMS, AESTAS）と書かれた銘がつけられていることである。つぎに、彼女は右手に花束をもち、左腕で一匹の白い小犬を抱きながら、右足を髑髏の上に置いている点である。さらに五点目の裸体の三美神と、六点目の、脚の不自由な者と盲目の者との組み合わせ、そして最後の、燕の巣がこれである。

さて、これらのモチーフがもつ意味について本文が語るところを要約すれば、次の様になる。白い粗末な衣服については、飾りのない魂の純真さを、真の愛を示すものである。乱れた髪にしても同様で、追従の潜む華かな見せかけの虚栄心とは無縁であることを告げるものである。この女性が左肩と裸の胸を見せ、「遠い、近い」と書かれたモットーつきの心臓を示しているのは、真の友は近くにしようと遠くにしようと愛する友の味方であり、心からの結びつきでもって決して離れることはないということを、また、裾に見えるモットーや、花冠の前面に示されるはずのモットーは、時や運命がいかに変わろうとも、真の友は変わることなく友情に生き、また死ぬ用意のあることを物語っている。髑髏もまた同様に、真の友情は死を恐れず、死に通じる場合のあることを示すものである。

裸足については、友の世話に際しての機敏さ、迅速を告げるものであり、柘榴の花をまじえた常緑のミルテの花冠についてはどうかといえば、これらは一致した愛と内面の結合の果実であって、模範、すなわち、賞賛さるべき立派な行為（友情）のかぐわしい香りを放つものとして、ここに現われているのである。小犬はまぎれもない忠節の象徴であり、三美神は友情につきものの恩恵の三

段階を示す、よき完全な友情の視覚化として、逆に、燕は、不実な友の象徴として語られている。ところで、「友情」は、緑の葡萄の樹がからみつく干からびた榆の樹を抱きしめているが、ここで意味されているのは、次のことである。すなわち、順調のなかに生まれた友情はつねに永続するものであること、加えて、ひどい窮乏の折にも、それはいつにもましてその実を示すべきことの二点である。最後に、脚の不自由な者と眼の不自由な者との組み合わせは、友情による相互扶助の譬えである。

以上が1603年のローマ版による「友情」像の概略であるが、18世紀半ばのヘルテル版に見られる場合も(図4)、基本的にはこれと異なるものではない。ただ、ここでは、1603年版では視覚化されていなかった本文内容が形象化されているというにとどまらず、モチーフが聖書からもとられていて(創世記第33章、エサウとヤコブの兄弟愛)、図像内容はより豊富なものとなっている。

ところで、こうした伝統的な友情の寓意像は、18世紀中頃までの美術家にはよく知られた存在であり、事実、18世紀には、これを描いたファルコネ作の彫像が見出せる⁽⁷⁾。

さて、こうした図像伝統を踏まえた上で、ふたたび『ペルゴラ』の図に戻ることにする。

一見すれば、われわれの解釈にとって重要と思える女主人の姿には、先のリーパの女性像を思わせるものは何もない。たしかに、この1870年代の女性像には、もはやモットーもなければミルテと柘榴の花冠もなく、また、榆の樹も葡萄の樹も見当らない。それだから、両者の比較にどれほどの意味があるのか、怪しむ向きもあるだろう。また、一般的にいつて、19世紀も後半の美術に、伝統的なイコングラフィーがどれほど通用するものかといった疑いも残る。だが、われわれはすでに、南壁の二図において、かなりの改変をへたとはいえ、伝統的なイコングラフィーが受け入れられている点を見ている⁽⁸⁾。

そこで、今度は、油彩習作に眼を転じてみたい(図5)。すると、すでに述べたことであるが⁽⁹⁾、手すりに腰かける女性は白のシャツと濃い緑のスカートという質素な身なりで、胸をはだけ、しかも裸足である。加えて、画面手前には、白い小犬が登場する。

さて、今一度、フレスコ画の女主人に注意を向けよう。すると、着衣におけるある変化に気がつく。油作習作における女性像にくらべていくぶん整えられたとはいえ、同様に質素な身なりを示すこの女性の着衣の組み合わせは、同じく白と緑であるが、白のシャツは同じ色のエプロンに替えられ、緑色はぐっと明るさを増して、全身を被うにいたっている。この色の組み合わせとこの変化は、何を意味するのであろうか。従来見過されてきたこの色の組み合わせは、実は、先に見た伝統的な友情観を反映するものではないのか。すなわち、真の愛、真の友情を意味する白と、変わることもなき友情、一致の愛を意味する常緑の緑と考えられはしないであろうか。

もとより、この色とその組み合わせについては、さほどとりたてていう程のこともなく、たんに

造形上の観点から選ばれただけのことである、と見ることも可能である。だがこの見方では、すでに述べた、この女主人の画面上に占める特異な位置⁽¹⁰⁾を説明することはできないであろう。

女主人の着衣とその色について述べたのと同様のことは、画面左の友人の集うテーブルに置かれたワインについてもあてはまる。人の集まるところ、それも友人の集まりにワインが置かれるのは、ごく自然な光景である。だがそれにしてはワインが飲まれた様子がなく、テーブル上にも、ワインがたっぷり入ったグラスがひとつ、盆の上のワイン瓶の手前に、まるで気づかれぬように置かれている。そこで、習作同様に、友人たちの手にグラスがないことを考えあわせると、フレスコ画では、ワインは楽しみのために飲まれる対象ではなく、いわば何らかの意味での儀式性、象徴性を具えた存在なのではあるまいか。こう考える時、友人間に漂う一種厳粛な雰囲気にも納得がゆくのである。すなわち、このワインにも、伝統的な友情観を受けつぐものとして、先にみた葡萄の意味を、つまり、葡萄の樹が楡の樹と組み合わせられた時に生じる、死をも恐れぬ友情の不朽性、永続性を伝えるものと考えられるのである⁽¹¹⁾。

以上、われわれは、『ペルゴラ』の図の全体的解釈を試みる者として、いわば図の内容面から造形要素を眺める道を辿り、リーパの「友情」像まで遡りながら、これが伝える伝統的な友情観が、形を変えながらも、本図にまで流れこんでいると見なすにいたった。

だが、マレーがいつ、どこでこうした見方を知ったのか、またそれは何によってであるかという点になれば、目下のところ、言うことはできない。イタリアに来る以前か、以後か。イタリアに来てからだとする、それはこの企画にもなつてのことか、それとも第一回のイタリア滞在（滞を終えるにあたっての、フィードラーとのヨーロッパ旅行を含めて、1864—70）の折か。このイタリア滞在以前だとすれば、ミュンヘン時代（1857—64）か、あるいはベルリン時代（1853—57）か。ミュンヘン時代のマレーについては、J. レノルズの『講演集』に対するマレーの高い評価に関して、ミュンヘン時代からこれを知っていたのではないかとする、ヒルデブラントの言がある⁽¹²⁾。だが、ベルリンの美術アカデミーや、C. シュテフェック（Carl Steffeck 1818-1890）のもとでの、いわば絵画学習の時期に目にした可能性も否定できない。いずれにしても確証はない。

こうした問題は残るものの、さて以上のように見てくれば、『ペルゴラ』の図の意味は、全体として、いかなるものと考えられるであろうか。画面に登場する老女や建築物の意味あいについても、ここで触れたい。

『ペルゴラ』の図は、厳格な構図が際立つとはいえ、一見すれば、画家が仕事の後にヒルデブラントや研究所の仲間たちと過した、南イタリアでの一夕を描いたものと映るであろうし、その場が居酒屋であれば、そこの女主人や物売りの老女がいても怪しくはない。その意味では、この画面は風俗画に近い、ごく日常的な光景を描き出したものと受けとられるであろう。しかし、これにとど

まらず、画面左手前ではドイツ・ロマン派をひきつぐ友情肖像画が認められ⁽¹³⁾、中央の女主人には伝統的な「友情」の寓意的性格が受けつがれている。画面右手前の老女にしても、また、「文明の標⁽¹⁴⁾」としての画面奥の建築物にしても、人物群から一人離れて眠る様子や（とはいえ、この老女にしても、構図上、内容上で、他の人物群と切り離された存在でないことは、すでに指摘した通りである。）⁽¹⁵⁾、建築物が廃墟であること⁽¹⁶⁾を考え合わせると、これらによって、ひとまず、先の髑髏に代わる死が、換言すれば、これを乗り越えるべき友情が暗示されていると見ることができるであろう。

だが、『ペルゴラ』の図はこうした見方でつきののではない。そもそも画家は、なぜこうまで友情を強調するのであろうか。友情でもって何を語ろうというのか。そしてまた、先の疑問のひとつ⁽¹⁷⁾、すなわち、友人群において、友情の絆でもっとも強く結ばれているはずの画家と若い彫刻家が、奇妙なことにこのグループの中ではもっとも小さな画面しか与えられていないのはどうしてか、という疑問がまだ答えられていない。

こうした点を考えるにあたっては、先に制作された南壁との関連を眺める必要がある。南壁の二図（図6、7）については以前に詳しく述べたことがあるので⁽¹⁸⁾、ここではくり返さないが、結論の一部をいえば、南壁の二図が一對のものとして「人生の諸段階」を告げ、そこに鳴り響く調子は愛にもとづく現在の至福、というものであった。両図はマレーの描く地上の楽園の、また黄金時代の像であったが、同時に、個人的な要素も秘め、画家個人の現在の至福を謳いあげるものとなっていた。そして、このことを可能にしたのが、一女性もさることながら、イタリアの地であり、この企画であり、この企画に携わった人々、なかんずく、画家のよき理解者として、有能な助手として、というよりもむしろ共同制作者として立働いたヒルデブラントなのであった⁽¹⁹⁾。

南壁の二図について語られたこうした見方は、『ペルゴラ』の図にもあてはまる。小さく、しかし中央近くに自分とヒルデブラントを描きこむことは、一見矛盾するようでありながらも、今南壁について述べたことと、充分、辻褄があうのである。というのも、これまで見てきたように、中央の女主人に「友情」の擬人的性格があるのだとすれば、二人はこの女性にもっとも近い位置を与えられ、しかも、この「友情」像にまるで庇護されるかのように、手すりの背後に奥まった姿で現われるからである。すなわち、この描写は、二人がもっとも強く友情で結ばれていることを、また同時に、若い彫刻家に対する画家の感謝の念を視覚的に表現するものである⁽²⁰⁾。こう考える時、二人がいわば重なるように、また画家が彫刻家の方をじっと見つめるように描かれていることにも納得がゆくのである（図8）。実際、画家はある書簡のなかで次のように書いている。

「私はヒルデブラントと一緒に仕事をしています。私たちはそれぞれ互いに補う身であって、もとはといえば同じひとつの身なのです。それだからこそ、わたしたち二人は同じ事に打ちこめたのです。⁽²¹⁾」

一心同体といえよいか、マレーはヒルデブランドと心をひとつにして制作を進めた次第が、ここに読みとれるのである。

ある意味では、この画家と彫刻家の友情表現こそ、本図の核心というべきである。だがこの個人的な要素は、友人間でも大きな位置を占めてはならなかった。というのも、画家は、この企画が本来は研究所の一室の装飾であり、その研究所はといえば、アントン・ドールンをはじめとする自然科学者の研究の場であることを顧慮せざるをえなかったのである。いや、実は、後に見るように、このいわば公的要因こそ、画家の、そして彫刻家の制作に深く関与するものであったのである。それだからこそ、友人間では手前に大きくドールンが、またその後ろに、彼の研究助手のクライネンベルクが、いささか目立つように描かれたわけである。そして、この美術家と自然科学者の間に位置し、両者を橋がけするのが、はやくから両者と親しい存在であった、詩人のグラントなのであった⁽²²⁾。

したがって、かすかに打ち寄せる波音と互いの鼓動しか聴こえぬこの画面には、強い友情の絆がすみずみにいたるまで張りめぐらされているといっても、それも突きつめれば、画家と若い彫刻家の友情に、さらにいえば、この彫刻家に対する画家の友情の思いに帰着する。この思いをもとに、この企画に携わった友人たちとの友情を思うことは、画家にとって、この企画との出会いを、またイタリアの地を、そして現在の至福を思い起こすことに他ならなかったのである。この意味において、『ベルゴラ』の画面は、さしあたり、全体として、友情を記念するものだけということができる。

だが、この友情の永続を願い、現在の至福の持続を願う画家の欲求も、今一度、老女や建築物に眼をやれば、かすかに漂う儚さとともに受けとられるべきであるかも知れない。

また、この『ベルゴラ』の図が、一連のフレスコ画の制作を締めくくるものであることからすれば⁽²³⁾、この図は、いわば内輪の、フレスコ画完成記念の図ともなっており、またさらに、研究所の開所が翌1874年の2月であることからすれば、開所に先立つ、親しい者の間での開所式という意味をもおびて、われわれの前に現われてくるであろう。

8

さて、こうして四壁にわたる一連のフレスコ画を眺めたからには、つぎに、これらを全体として見た場合の意味について考えてみよう。

これまでもしばしば触れたように、また、研究者の指摘⁽²⁴⁾をまつまでもなく、この四壁のフレスコ画は多くの対比でみちている。裸体と着衣、海と陸、労働と憩い、動と静、そして超時代性（ないし無時間性）と時代性。さらに自然と文化。

これらの対概念は、概ね東西の壁を両極として展開する。前者が西壁（図9）を、後者が東壁を

示すものであることはいうまでもない。北壁（図10）と南壁の図はその間にあって、たしかに、なにがしかを東西いずれの図とも共有するが、東壁に見られるような建築物をもたず、またそこに描かれたものが、古来から変わることなくつづく素朴な人間の営みであってみれば、西壁と共有するものの方が多いことは否めない。したがって、東壁と他の壁との対比という図式が浮かび上がってくる。むしろ、東壁の『ベルゴラ』の図については、先に見たように、時代性ばかりか、ある意味での超時代性をも具えたものであることが明らかになったのであるが。

たしかに、東壁の図は目立つ存在である。ここに登場するのが、文化を代表する学者と芸術家であることは、もはやくり返すまでもない。かれらのしかつめらしい様子と重たげな身なりは、他の画面に比しては、奇異の感さえいだかせる。それゆえに、この東壁の図に、全体における不協和音を認める向きもある⁽²⁵⁾。

またこの他にも、この四壁の図に裸体と着衣が同居することから、不統一を指摘する声があがっている⁽²⁶⁾。だが、この組み合わせについていえば、ルネサンスはいうに及ばず、19世紀にも、ルネサンスにならう美術家たちにとどまらず、ドラクロワやクールベ、それにマネにも見出されるのである。不統一を指摘するポールにしたところで、それだから、すぐ後で、マネの『オランピア』と『草上の食事』を引きあいに出したのであった⁽²⁷⁾。

もとより、こうした種々のコントラストにみちた画面を、不統一なものとしてでなく、むしろ積極的に評価する立場もありうる。W. ホーフマン、L. D. エトリンガーの見解がこれであって、筆者もこの立場に立つ者である。

だが、このことを述べるに先立って、今一度みておくものがある。すでに引用した⁽²⁸⁾、マレーの書簡にうかがえる画家の構想が、これである。重要な点であるから、再度、引用する。

「主題はすべてLeben(生命, 生活, 人生)からとられています。洞窟や島, 岩の見える浜辺, 建物——とともに描かれた海。そしてこの海には, 網をひろげ, 一漕の船を海へと押しやっている漁夫たちがおり, この船そのものの中には, ドールンやクライネンベルク, グラント, ヒルデブラント, それに私自身の肖像が見える。海ぞいの居酒屋。そしてまた今度は, まったく陸にあがって, 窓のある側には実物大のオレンジ苑とそれに相応しい人物たち。人物たちはすべて等身大です。この他には, 二つの描かれた, 芸術と学問の巨大立像。主要壁の下の方には二つの暖炉部分。またまん中には, 水の流れる泉。人物の大部分は裸体です。一般的なものについては, これ位です。…。⁽²⁹⁾」

すでにわれわれは、『ベルゴラ』の図を眺めた時、この構想に触れたのであったが⁽³⁰⁾、今ここで問題とすべきは、この構想において、いわば企画全体に言及している箇所である。すなわち、(1)主

題はすべてLebenからとられていること、(2)二つの描かれた、芸術と学問の巨大立像、(3)泉の三点が、それである。この中、(2)と(3)についていえば、(2)はこの構想のままに立ち消えとなったが⁽³¹⁾、泉についてはヒルデブランドの手によって、北壁中央下部に描かれた。だが、それも、この部屋が図書室に変わる時点で取り払われ、かわって出入口となっている⁽³²⁾。

ここにいう泉は、ひとまず、生命の泉と考えることができるであろうが、立ち消えとなったとはいえ、芸術と学問の巨大立像、それも寓意像が⁽³³⁾、画家の構想のなかにあったという事実は、このフレスコ画連作全体の意味を考える上で、少なからぬ意味をもつものである。

(1)の、主題がすべてLebenからとられているという時の、このLebenという語の取り扱いには、注意を要する。いまさういまでもないが、英語でいうLifeに等しく、生命、生活、人生などの豊かな意味を具える語であるからである。したがって、主題がすべてLebenからとられているという時、このLebenを生命と考えれば、画面上の植物(オレンジ苑など)、動物(海洋動物、鳥類、兎、犬)、人間(子供、女性、男性、老人)がこれに含まれ、生活と考えれば、自然で素朴な生活(漁夫のくらし、あるいは単純な農耕のくらし)から、いわば文化的、精神的な生活(学者、詩人、美術家)までを含むことになる。人生と考えれば、画面に潜む、愛、友情、至福、そして人生の三段階といったものに及ぶであろう。すなわち、動植物における生命から、精神生活における価値といったものにまでわたることになる。

さて、主題がこうした広範なものに及ぶということは、何を物語るのであるのか。

ところで、W. ホーフマンは、東西両図の対照に注目して、次のように指摘した。研究者とイタリアの漁夫とを、計画の上でひとつにまとめるということは、美術家の意図したところでなかったかもしれない。だがそれにもかかわらず、いや、それゆえにというべきか、画家は継ぎ目のないLebenの統一を打ち立てるのに成功している⁽³⁴⁾、と。

そしてL. D. エトリンガーは、この四壁のフレスコ画の主題として、海、地上の耕作、テーブルを囲むフレスコ画のパトロンと美術家という三点をあげ、これらはいずれも、「地域に根ざした主題」であると考えた⁽³⁵⁾。

こうしたホーフマン、エトリンガーの見解は、マレーの構想を理解する上で、示唆に富むものである。というのも、これらは、われわれの注意を再度、この研究所(図11)に、またドールンその人(図12)に向けさせるものであるからである。

ホーフマン、エトリンガーといえども、四壁のフレスコ画全体をこの研究所に、ひいてはドールンに関連させて論じてはいない。しかし筆者は、先にみたマレーの構想の意味を、またこのフレスコ画の全体の意味をとらえようとするならば、この点を見逃してはならないと考える者である。以下、この角度から論じることにはしたい。

研究所の立地条件、性格、またドールンの人となりについては、すでに触れたことがある⁽³⁶⁾。ただそこでは、四壁のフレスコ画の全体的解釈という視点から眺めたのではなく、いわば制作の機縁を、背景を述べるにとどまっていた。今や、その点に、フレスコ画全体の解釈という新たな角度から、ふたたび光を当てなくてはならない。

この時、問題となるのは、立地条件もさることながら、ドールンが与えた研究所の性格である。すでに述べたように、ナポリ臨海研究所は、第一に、彼が心酔するダーウィンの精神にもとづいて、自然界での生存競争による種の淘汰を観察し、ひいては、包括的な生命の研究活動を行うところであった。それだからこそ、この研究所の一階に水族館が設置されているのであるが、マレーがフレスコ画を描いた部屋は、その上に位置するのである。

こうしたドールンの考えを、また研究所の性格を、画家が知らなかったはずはない。事実、友情で結ばれた忠実な協力者というべきヒルデブラントは、協力の一環として、この折に、研究所に指針を与えたダーウィンとペーアの彫像（ブロンズ）を制作しているからである⁽³⁷⁾。この二体の彫像は、今日もなお、フレスコ画とともにある。

加えて、これもすでに触れたことながら⁽³⁸⁾、マイアー・グレーフェは、制作依頼の経緯を語るなかで、画家がなんらかの形で生物学との結びつきを考えていたことを示唆している。

このように見てくれば、画家は、フレスコ画の制作にあたって、注文主であるドールンの意向をながしき斟酌したと仮定しても、さほど怪しくはないであろう。

では、それはどこに認められるであろうか。

この時、手がかりとなるのは、先のホーフマンが指摘した「継ぎ目のないLebenの統一」という見方である。さらに、このように見れば、実に興味深いのは、マレーの構想における最初の言である。これについては、われわれはこれを画面に適用して、その言の理解を試みたが、その際画面に見出されたものはなほだ広範囲に及び、もはや対比などというものではなく、むしろ、Lebenの連鎖とでもよぶ他はない多様にみちていた。

筆者はここに、画面における注文主の意向の反映を見る。端的にいえば、それは、ドールンが心酔していたダーウィンの進化論の、画家なりの解釈ということになる。すなわち、植物、動物、人間とつづく生命の、単純なものから複雑、高等なものへと次第に変化発達するさまを視覚的に表現することこそ、四壁のフレスコ画のすべてを貫く、隠れた一大主題と考えられるのである。

もとより、このように眺めれば、人間の精神生活がこの連鎖の最高位に位置するのは、いうまでもない。したがって、東壁『ペルゴラ』の図に登場する自然科学者と芸術家こそ、この企画に携わった友人たちという直接的な意味に加えて、また、生命活動の最高の営みを象徴する、学問と芸術を体現する存在なのである。それだからこそ、画家の構想にあって、後、描かれることもなく消えてしまった、「学問」と「芸術」の巨大立像も、重複するものとして、あえて描くまでもなかったわ

けである。そしてまた、学者と芸術家が、「友情」の庇護の下に、同じテーブルについているということ、学問と芸術とが、いつまでも友情関係にあることをも語るものであろう。

とはいえ、画家は、いく度か聴かされたことがあるにせよ、ダーウインの進化論がいかなるものであるかを厳密には知らなかったであろうし、またその表現も、他に思いつかなかったであろう。事実、画面に描かれているのは生命活動の変化発展の様そのものではなく、個々の生命体であり、生物であり、それも、とりわけ人間の、自然、文化双方にわたる生命活動の具体的な姿である。この時、画家が、いわば身近なところから主題を組み立てていったことはいうまでもない。すなわち、このナポリ周辺で見かけられるものをもとにして（ここには友人群も含まれる）。

また、それだから、画面には、自然淘汰や生存競争を思わせるものは何もない。闘争どころか、四壁のフレスコ画は全体として、むしろ、生きとし生けるものすべての一致や調和を、また協力を感じさせる画面となっており、楽園を想起させさえるのである。この意味では、東壁『ペルゴラ』の図に見られる女主人も、この図にとどまらず、四壁全体においても「友情」として君臨しているように思えるのである。

以上、われわれは制作順序に従って各図を眺め、これらを全体としてとらえるにいたった。そこに見出されたものは、注文主アントン・ドールンとその研究所に考慮を払った画家の制作意図であった。したがって、ナポリのフレスコ画は、全体としてみれば、ドールンに敬意を表して、彼に、また彼の研究所に捧げられたものだけということが出来る。そうであればこそ、画家の了解の下に、あるいは指導下に、ヒルデブラントの手になる二体の彫像も生まれたのであった。

とはいえ、その画面に、画家はひそかに個人的要素を持ちこみ、個人的な意味でも楽園の図としたのであった。この意味では、それゆえに、ナポリのフレスコ画は、画家自身の思い出と、イタリアの地に捧げられたものといえるのである。

註

- (1) 抽稿「ハンス・フォン・マレーの『ナポリのフレスコ画』について」(上)は鳥取大学教養部紀要第17巻、昭和58年(1983)、77—118頁所収。また同題抽稿(中の1)は同紀要第21巻、昭和62年(1987)、65—86頁所収。
- (2) Lankheit, Klaus: *Das Freundschaftsbild der Romantik*. Heidelberg *Kunstgeschichtliche Abcandlungen*. NF. Bd. 1, Heidelberg 1952, S. 8.
- (3) Lankheit, K.: *op. cit.*, S. 14, 49. *amicitia* は友愛, 親愛とも訳されるであろうが、ここでは友情としておく。
- (4) Lankheit, K.: *ibid.*
- (5) Lankheit, K.: *op. cit.*, S. s. 50—53.

- (6) リーパの『イコノロジア』が最初に世に出たのは1593年（ローマ）のことである。この時の版では、木版による挿絵は入っていない。挿絵入りの最初の版は、1603年にローマで刊行された、増補・第三版である。リーパの『イコノロジア』について種々の考察は、Mandowsky, Erna : Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa. Diss. Hamburg 1934に詳しい。またLankheit, K.: op. cit., S. 50—52参照。われわれがリーパの「友情」像を考察する時、手にするのは次の三つの版である。Ripa, Cesare : Iconologia. 2. Nachdruckauflage der Ausgabe Rom 1603. With an introduction by Erna Mandowsky. Hildesheim, Zürich, New York 1984, S. 15—18. Ripa, Cesare : Iconologia. Reprint of the 1611 edition, Padua. With an introduction by Stephen Orgel. A Garland Series : The Renaissance and the Gods. New York and London 1976, pp. 16-18. Ripa, Cesare : Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel edition of Ripa's "Iconologia". With introduction, translations and 200 commentaries by Edward A. Maser. New York 1971, p. 52.
- (7) Mandowsky, E.: op. cit., S. 70. また, Mâle, Émile : L'Art Religieux après le Concile de Trente. (1972), p. 424. 参照。
- (8) 拙稿, (上), 93—99頁。
- (9) 拙稿, (中の1), 70頁。
- (10) 拙稿, (中の1), 67, 68, 73—75頁。
- (11) Henkel, Arthur und Albrecht Schöne (Hrsg. von) : Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Sonderausg. Stuttgart 1978, S. 259.
- (12) Brief Hildebrands an C. Fiedler vom 9. Dezember 1889. In : Jachmann, Günter (Hrsg. von) : Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler. Dresden o. J. (1927), S. 290, 358.
- (13) Vgl. Keller, Harald : Entstehung und Blütezeit des Freundschaftsbildes. In : Essays in the History of Art, presented to R. Wittkower to his 65th birthday, London 1967, pp. 161-173, esp. p. 172.
- (14) Lenz, Christian : Die Fresken von Marées in Neapel. In : Lenz, Christian (Hrsg. von) : Hans von Marées. Auss. Kat. München 1987, S. 57.
- (15) 拙稿, (中の1), 68, 72, 73頁。
- (16) 拙稿, (中の1), 66, 67頁。
- (17) 拙稿, (中の1), 73頁。
- (18) 拙稿, (上), 87—99頁。
- (19) 拙稿, (上), 82頁をも参照。
- (20) 拙稿, (上), 82頁。
- (21) Brief Marées an Frau Tauber vom 5. Juli 1873. In : Meier-Graefe, Julius : op. cit., Bd. 3, München 1910, Br.-Nr. 124.
- (22) 拙稿, (中の1), 66頁参照。ところで、ここで、マレーの生誕150年、没後100年を記念して、1987年にミュンヘンで開催された二つの展覧会の共通カタログにおいて、レンツが述べたところを見ておきたい(註14参照)。レンツはこの「ペルゴラ」の図に、「地中海的—古代的主題と齟齬をきたす」ものを認めた。結局、それは「北方と南方の両極性であり、古代と現代との対立」なのであって、「友人たちはかれら自身が関与しえない南と古代とを、北と現代からメランコリックに眺めている」としたのであった。こうしたレンツの見方の鍵をにぎる存在は、画中のドーレンである。彼こそは、レンツによれば、「この素朴で古代的な世界を憧憬する他はない人々」のなかにあつて、先の見方を体現するものである。この見方をレンツに促したのは、いうまでも

なく、ドールンの姿勢であって、彼は「漁夫を描いた二つの図のある方へと、メランコリックに身を傾けている」とされたのであった (Lenz, Christian : op. cit., S. 60, 57.)。

ドールンの姿勢については、たしかに研究者の注目するところであり、われわれもまた、すでに触れたことがある (拙稿, 中の1, 71頁)。

たしかに、レンツの見方は、充分、成立しうるものである。ただ、あまりにも一般的であって、画家と彫刻家をはじめとする他の友人群との関連や、女主人の位置をよく説明するものではない。すなわち、画面全体との関連からいえば、不充分といわざるをえない。

われわれの見方はすでに本文で述べたが、念のために記せば、次のようになる。すなわち、ドールンが身を傾けている点については、二つの理由があると思われる。ひとつには、それは、他の友人たちと同じような厳格な観面や姿勢を示せば、画面があまりにも窮屈、単調になることを恐れた画家の造形上の配慮を、つまり、変化をつけたことを示すものである。二つは、研究者にして画家の注文主であるドールンその人を際立たせる配慮からである。したがって、この意味では、グローテがというような見方も (拙稿, 中の1, 71頁参照)、留保つきながら、認められるであろう。

しかし、このことは、ドールンがいわば友人群の結びつきを弛める役割をはたすものであることを意味しない。というのも、すでに指摘したように、油作習作からフレスコ画に移る時点で、ドールンが手にもつものは杖から帽子に替えられたが (拙稿, 同前)、この帽子にも、特徴的なことに、テーブル上のワインと同じ色が用いられているからである。

- (23) 完成は1873年11月。拙稿, (上), 80頁参照。
- (24) たとえば, Pohl, Sieghard : Betrachtungen zum Freskenwerk des Hans von Marées in Neapel. Diss. Wien 1977, S. 25-35.
- (25) Lenz, Chr. である。註22, 14参照。
- (26) Pohl, S. : op. cit., S. 29ff., ferner S. 24, 26.
- (27) Pohl, s. : ibid. S. 33f.
- (28) 拙稿, (上), 81頁。
- (29) Brief Marées an C. Fiedler vom 20. Juli 1873. In : Meier-Graefe, Julius : op. cit., Bd. 3, Br.-Nr. 126.
- (30) 拙稿, (中の1), 66頁。
- (31) Lenz, Chr. : op. cit., S. 51.
- (32) 拙稿, (上), 82頁参照。
- (33) Lenz, Chr. : ibid.
- (34) Hofmann, Werner : Das irdische Paradies. 2. Aufl. München 1974, S. 248.
- (35) Ettliger L. D. : Hans von Marées and the Academic Tradition. In : Yale Univ. Art Gallery Bulletin. No. 3, Oct. 1972, vol. XXXIII, p. 73f.
- (36) 拙稿, (上), 77-79頁。
- (37) 拙稿, (上), 82頁参照。
- (38) 拙稿, (上), 79頁。

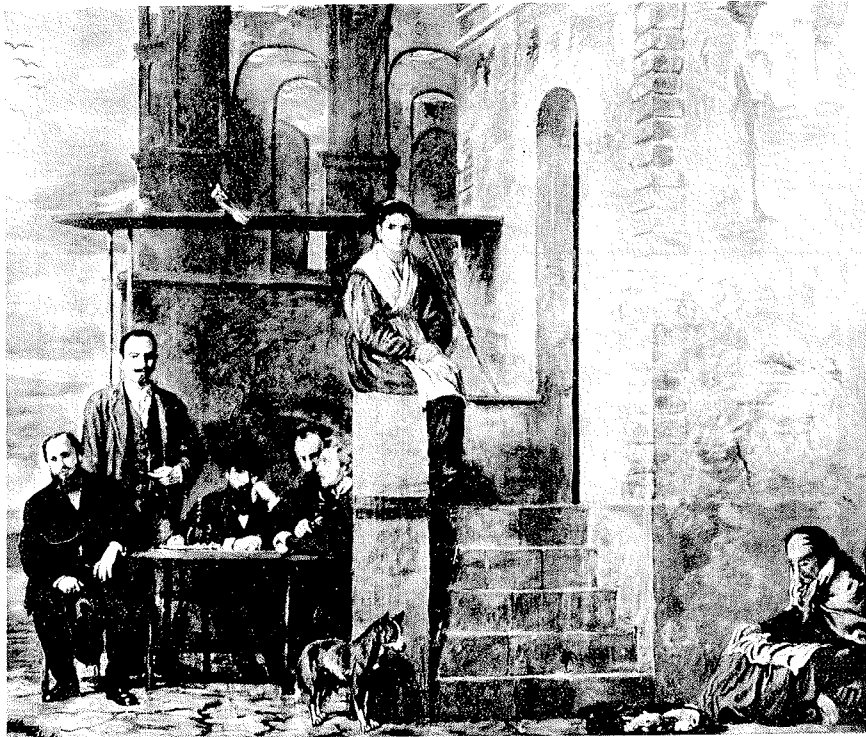


図1. 東壁 ペルゴラ 1873年 フレスコ 350×408cm

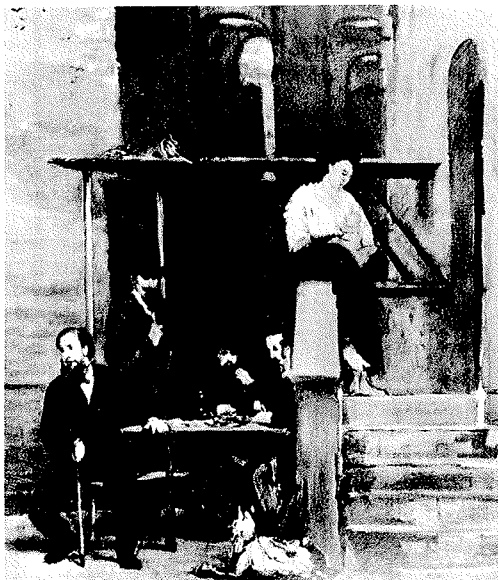


図5. ペルゴラ 油彩習作 73.5×63cm
ヴッパータール
フォン・デア・ハイト美術館



図2. 図1の部分



図8. 図1の部分

AMICITIA



図3. 友情 (アミキティア)
C. リーパ『イコノロジア』
1603 ローマ版

AMICITIA

*Jacob et Esau se arment in praelia, fratres
Sed tandem ponunt foedera belligeri.*



Die Freundschaft.
Jacob, Esau waren Feinde,
Küßen Berden Sie vereinte.

Bibler del.

Hortel scul.

図4. 友情 (アミキティア)
C. リーパ『イコノロジア』
1758—60 ヘルテル版

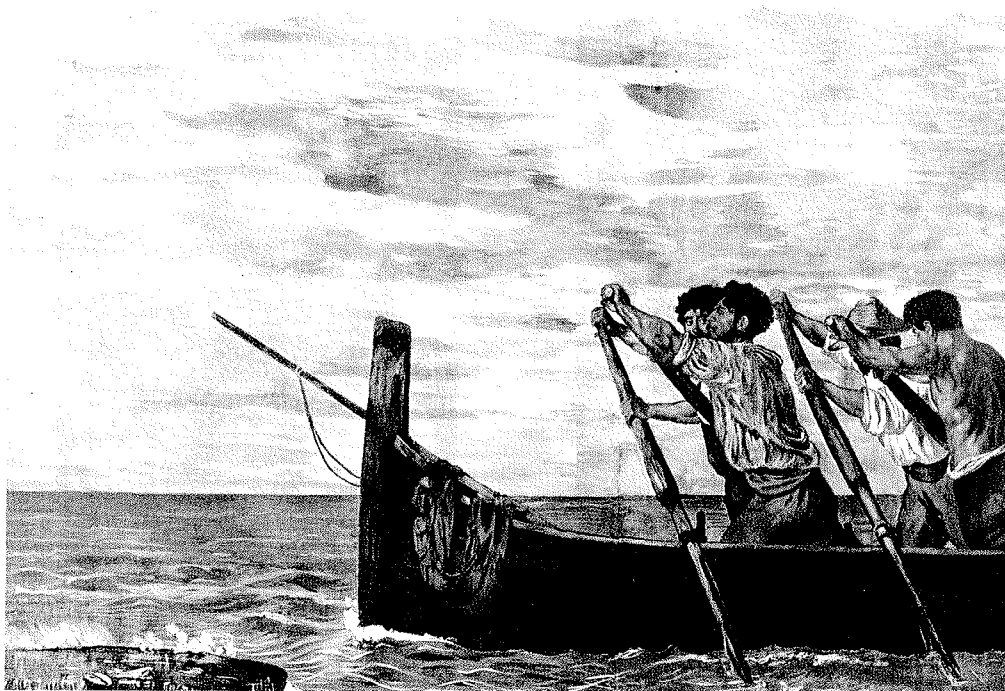


図10. 北壁中央図 漕手

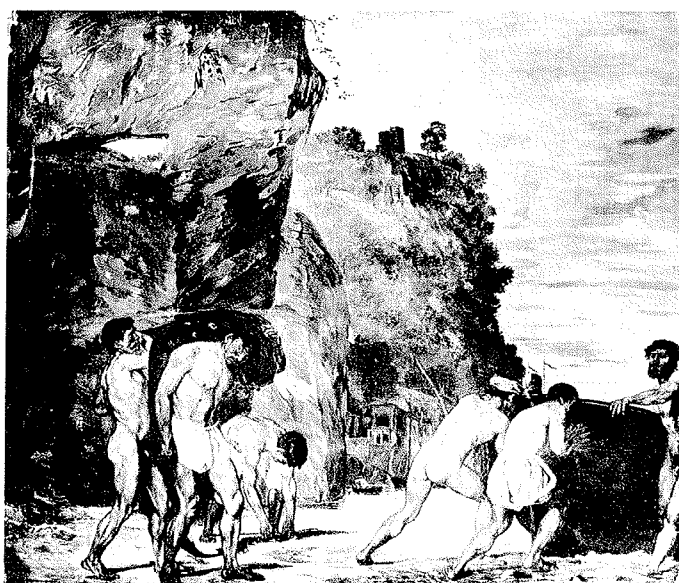


図9. 西壁
漁に出かける漁夫たち



図6 南壁左側
二人の女性のいるオレンジ苑



図7 南壁右側
オレンジをもぐ男



図11. ナポリ臨海研究所



図12. アントン・ドールンの肖像
油彩習作 ナポリ 個人蔵