

## 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1）<sup>(1)</sup>

高 阪 一 治

（昭和62年5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1

さて四壁のフレスコ画の中、われわれが考察すべき最後のものは、東壁のいわゆる「ペルゴラ」の図である(図1)<sup>(2)</sup>。マレーのいう「五番目の、最後の図<sup>(3)</sup>」である。

海と海に生きる男たちを描いた北壁、西壁の両図が、激しい労働の息吹きを伝える、動きに富む画面であったのに対して、南壁の両図は陸にあがって、楽園のイメージをとどめる静かで穏やかな、動きのあまり感じられない、安らぎにみちた画面となっていた。「ペルゴラ」の図は、陸での静けさ、憩いというものを南壁の図と共有し、南壁の図をうける形をとる一方で、画面左端に海と空を配して、北壁の図につなぐ一面を有する。本図が四壁の画中、もっとも厳格な構図をとり、動きに乏しく、またほとんど音のきこえない静寂の世界だと見る点では、研究者間の一致がある<sup>(4)</sup>。激しい水しぶきとオールを漕ぐ音、それに漕手の歌声がきこえてくるかと思える北壁中央図から始まった一連のフレスコ画は、西壁、南壁とへて次第に音を減じ、「ペルゴラ」の図において静寂の極みに達したかの観がある。そしてこの図は、建築物が画面に大きく描かれている点で、マレーの作品においては特異な位置をしめるものである<sup>(5)</sup>。

本図で研究者の注目を集めてきたのは、画面左下、四分の一をしめる友人群である(図2)。食卓のまわりには五名の男性が集まっている。向って左端に、帽子を手にして腰かけているのがアント

ン・ドールンであり、その隣に正面向きで立つのが、ドールンの研究助手をつとめる動物学者ニコラウス・クライネンベルグである。中央で帽子をかぶり、肘をついてこちらを見つめる男性が、ヒルデブラントの学校時代の英語の教師にして友人であり、またドールンの友人でもあったスコットランド人の詩人、チャールズ・グラントである。残る右端に腰かける二人の中、左側がマレーその人であり、側面観をみせる若い男性がヒルデブラントである。

さて、この五人をフレスコ画の中に描く計画は、当初から存在した。すでに引用した手紙（1873年7月20日付、フィードラー宛）において、四壁のフレスコ画のプログラムを説明するなかで、マレーはこの五人に言及している。

「……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。……<sup>(9)</sup>

したがって、この時点では、五名は船中に配されていたわけであるが、「ペルゴラ」の図では、引用文中の「海ぞいの居酒屋」との関連で現われる。この変更を促したのはマレーの願望であった。デーゲンハルトやゲルラハ・ラクスナーが指摘するように<sup>(7)</sup> マレーはこれに先立つ手紙（1873年7月3日付、イレネ・コペル宛）のなかで、こう書いている。

「夕方になると、私たちはたいてい海にくり出します。私の気に入りの行き先は、海ぞいの宮殿です。この宮殿からほど遠くないところにレジーナ・ジョヴァンナとよびならわされる廃墟があり、これが私たちのいきつけの居酒屋です。いつかここに友人のすべてが集まって、卓をかこむとしたら、どんなにすばらしいことでしょう。……<sup>(8)</sup>

したがって、画家は元来この思いを懐いていたものの、いったんは五名を船中に描く構想を立て、その上でこの構想を元に戻して、「友人のすべてが集まって、卓をかこむ」という自己の願望をフレスコ画に実現したのだと考えられる<sup>(9)</sup>。しかも、ゲルラハ・ラクスナーのいうように、この五名は当時ナポリにいて、常時顔を合わせていたわけだから、実際、この願望が実現する機会も充分あったであろう<sup>(10)</sup>。その意味では、この友人群像は、画家の願望に発して、現実にもとづくものと見ることも可能である。ところで、引用文中の「海ぞいの宮殿」とは、ナポリ湾に面したポリリッポ通りにある、パラッツォ・ドナンナのことでありとされるが<sup>(11)</sup>、この宮殿は17世紀に未完のままに残され、1688年の地震によって完全に廃墟と化したものである<sup>(12)</sup>。すでにユベール・ロベールやカール・プレッヘンの画中<sup>(13)</sup>に見えるこの廃墟と化した宮殿を、マレーは「ペルゴラ」の図に導入した。画面左

半分の人物群の背後にそびえる建築物が、それである。

以上の点を念頭において、「ペルゴラ」の画面を手短かに記述してみよう。まず目につくのは、人物がこちらを眺める視線の強さもさることながら、建築物が画面にしめる大きな割合である。やや白っぽい膚をみせる、飲食店として用いられている建築物が階段と手すり、それにペルゴラを伸ばして、画面右半分と中景を支配する。そして背景には、先に触れた宮殿がより褐色を増して薄暗くそびえ立ち、アーケードをつらねる。本図は、判型からいえば正方形に近いやや横長の画面であるが、建築物や手すり、建築物への人口、ペルゴラを支える二本の細い柱、食卓の脚等に垂直線がくり返し現れることから、また、二つの建築物の上部を枠が切れることもあずかって、むしろ縦長と思える、垂直の方向の勝る画面となっている。<sup>(14)</sup> 水平線も階段やペルゴラの屋根板、それに食卓の台等がつくる線によって幾重にもくり返されるが、垂直線が生み出す効果には及ばない。したがって、画面のいたるところに縦長の矩形が出現する。

建築物に着目すれば、グローテのいうように<sup>(15)</sup> 人物にはせまい舞台しか許されていない。画面には男性ばかりの友人群のほか、二人の女性が登場する。右下隅の牡蠣を売る老女と(図3)、中央で手すりに腰を下ろしてこちらを見つめる、この飲食店の女主人がそれである(図4)。画面に登場する人物たちは——多少の逸脱は認められるものの——、ランクハイトのいうように、「基本線の網目にとりこまれた存在であって、なかんずく手すりに腰かける女主人と立つ友人とは、建築に支配された彫像のような効果を発揮し<sup>(16)</sup>ている。この二人は垂直の方向を際立たせる一方で、ペルゴラの屋根板とその支柱、また手すりとともに大きな矩形を構成する。とりわけ女主人については、ポールの指摘するように手すりの内側がつくる線が画面の中心軸となるために<sup>(17)</sup> 多彩な色彩においては、やや前傾姿勢をとって眠っているようにもみえる老女に劣るとはいえ、緑の衣服に白のエプロンをかけた彼女が図の中央に位置して、造形上大きな役割を果たしている。

ところで、画面には三種の動物が登場する。画面手前の犬と老女の前の籠に入った海産物、そしてペルゴラの尾根板にとまる二羽の鳩、それに画面左上方で夕映えの中を舞う鳥たちである。

さてこのように見てくれば、画面は、画家が仕事の後でヒルデブランド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、その女主人や物売りの老女がいても別に不思議はない。その意味では、この図は風俗画に近いものといえようが<sup>(18)</sup> 友人が一団となって肖像で描きこまれている点に着目すれば、群像肖像画、わけでもかれらの友情を記念して描かれた友情肖像画とみることもできよう(後述)。

人物に注目すれば、本図が群像肖像画と自由に案出された人物構成とからなるものであることを指摘したのは、ポールである<sup>(19)</sup> 彼は次のように述べる。

「絵の全体と形式上の編成から出発するとすれば、友人の一団の群像肖像画は上位にくる自由な人物構成の一成分となり、この構成では、牡蠣を売る女性が、わけても手すりに腰かける若い女性が、少なからぬ意味をもって来る。絵の内容に関する問いが考察の出発点にくるならば、まず注目されるのは飲食店の食卓をかこむ友人たちである。構成上特異な位置をしめるとはいえ、この知的な人々の無言の集まりが、本来の絵の中心となるのである。……<sup>(20)</sup>

ここではひとまず、このポールの指摘に従って、まず造形面から、ついで内容面からこの図に検討を加えることにしたい。両面は本来、互いに切り離しえないものであるが、この点については後に「ペルゴラ」の図の全体的解釈において考察する。

造形面からいえば、この図で問題となってきたのは、すでに触れた構図の厳格性もさることながら、線遠近法が用いられていないこと、視点の複数性である。だがこの問題に立ち入る前に、一般的な注意が必要である。手すりの内側がつくる線がこの図の中心軸に一致することはすでに述べたが、ポールは画面が縦に四分されること、そして右半分の中央線はこの飲食店の壁の縁がつくる垂直線に符号することを指摘した<sup>(21)</sup>そしてその上で、彼は、すでにホーフマンが示唆した点をうけて、<sup>(22)</sup>画面には伝統的な三角形の構図がとられている事実を明らかにした。すなわち、画面中央に位置する女主人を頂点として、<sup>(23)</sup>一辺をクライネンベルク、あるいはドールンとで、もう一辺を老女とでつくる三角形の構図である。この三角形の構図により、人物群は互いに関連づけられるとともに、この若い女性は質素な身なりながらも、正面観をとっているということもあずかって、画面中央で手すりの上に「君臨<sup>(24)</sup>する存在として現われる。

さて奥ゆき表現についていえば、人物像はほぼ同じ大ききで描かれていることから、かれらは同一空間層に位置するかにみえる。しかし、実は、ポールの指摘するように、かれらの間には三つの空間層が区別できる<sup>(25)</sup>画面手前の第一の層をしめるのは老女と犬である。手すりが正面から見られているがために老女と同じ層に、あるいは見様によっては友人群と同じ層に位置するかと思える中央の女主人は、第二の層をしめる。というのも、このことは、手すりが犬によって一部覆われ、階段が画面奥へと退いていることから、また他方で、この手すりが友人群の右端に位置するヒルデブラントの身体をなかば覆っていることから、明らかだからである。そしてもういうまでもないことだが、左手に位置する友人群が第三の層をしめるのである。ポールの指摘に加えれば、この友人群の背後にペルゴラと飲食店の左端部分が位置し、そしてこれらの背後で、宮殿跡が最後の空間層をしめる。

以上の分析からも明らかなように、この画面がルネサンス以来の線遠近法にもとづくものでないことは、従来から指摘されていた。すでにマイアー・グレーフェはここに「遠近法の解体」が生まれていることを指示して、「彼（マレー）は面と奥ゆきとを、もはやそれらが区別しえないまでに曲

芸的にとり扱っている」と記した<sup>(26)</sup> またシューラーは「ペルゴラ」の図に「線遠近法の直接的な拒否」を、「意識的な反-遠近法的構成」をみた<sup>(27)</sup>。そしてこの構成が多数の消尽点にもとづくものであって、これがため画面に見入る者の「奥へと向かう視線はいわばブレーキをかけられるのだ」と述べ、この画面に強い平面性を認めたのであった<sup>(28)</sup>。そしてポールは、これらの指摘の上に、画面の左右がそれぞれに消尽点をもつこと、またいずれの消尽点にもよらないものがあることを明らかにして、平面性を確認した<sup>(29)</sup>。

画面に登場するすべてのものを基本的な軸線に従わせ、しかも形象を正面観と側面観という明瞭な観面でもって描きつつ、奥ゆき以上に画面の平面性を重視するこの造形手法は、今後のマレーの制作を決定づけるものであった。厳格な法則性に裏打ちされた単純で明快、しかも雄大な画面というのが彼の今後の目標となってゆくのであるが<sup>(30)</sup> 時をへるに従っていよいよ現実から遠ざかり、観念的性格や「瞑想的性格<sup>(31)</sup>」を強めてゆく後期のマレーの作品とは異なって、ここナポリの作品には、まだはっきりとした写実的性格がある。

この写実的性格は、「ペルゴラ」の図においては、友人たちを描いた群像肖像画の部分に顕著である。画家はこれまでもしばしば肖像画を描いてきたが、この友人群像は、たしかにポールのいうように、「彼（マレー）の肖像画の頂点」であり、また、「彼の個人に寄せる関心の、もっとも力強い表現」となっている<sup>(32)</sup>。

さて、この「ペルゴラ」の図には、同題の油彩スケッチ一点（M.-G. Nr. 217, G.-L. Nr. 120/III/1a）（ヴッパータール、フォン・デア・ハイト美術館）（図5）と、肖像の油彩習作が四点残っている。「グラント、マレー、ヒルデブラントの三友人群像」（M.-G. Nr. 218, G.-L. Nr. 120/III/1b）（ヴッパータール、フォン・デア・ハイト美術館）（図6）、「アントン・ドールンの肖像」（M.-G. Nr. 220, G.-L. Nr. 120/III/1c）（ナポリ、個人蔵）（図7）、「ニコラウス・クライネンベルクの肖像」（M.-G. Nr. 219, G.-L. Nr. 120/III/1d）（フランクフルト・アム・マイン、シュテーデル美術研究所）（図8）、そして「牡蠣を売る女性」（M.-G. Nr. 222, G.-L. Nr. 120/III/1f）（ベルリン〈西〉、国立美術館）（図9）がこれである。「手すりに腰かける女性」（M.-G. Nr. 221, G.-L. Nr. 120/III/1e）（ベルリン〈西〉、国立美術館旧蔵）（図10）については所在が不明である。そこで、以下、このフレスコ画の内容上の検討に先立って、これらの油彩習作との比較をまじえながら、人物モチーフを中心に「ペルゴラ」の図を形体の上から眺めることにする。

まず油彩習作の「ペルゴラ」（図5）についていえば、ここにはフレスコ画との細かな相違にもまして、大きな違いが認められる。すなわち、この習作には、フレスコ画に描かれた画面右四分の一が省かれているという事実がある。つまり、建築物もさることながら、老女が描かれていないのである。このことは老女が、何らかの観点から、遅れて他の人物たちの仲間となったことを意味する。ポールは三角形の構図をつくるべく彼女が導入されたと考えているようであるが<sup>(33)</sup> はたしてそれだ

けの理由によるのであろうか。この点については後に内容面で触れるとして、ただともかく、この老女の形体については、習作(図9)とフレスコ画との間(図3)には相違が見られない。そしてこの形体については、ティツィアーノの「マリアの宮詣で」(ヴェネツィア、アカデミア美術館)(図11)における画面手前中央寄りの老女との関連が、くり返し指摘されてきた<sup>(34)</sup>

手すりに腰かける若い女性に関しては、この女性を単独に描いた油彩習作(図10)とフレスコ画(図4)との間に相違点は認められない。だが油彩習作の「ペルゴラ」における彼女の像(図12)と、フレスコ画における像とはいささか趣きを異にする。それも当然で、油彩習作の「ペルゴラ」におけるこの部分は、協力者ヒルデブラントの手になるものである<sup>(35)</sup>しかし、この部分がマレーの構想とは無関係に成立したとは考えにくいし、それどころかマレーの考えの下に描かれた可能性の方が圧倒的に大きいのであるから、この部分をフレスコ画との比較から除外するわけにはいかない。フレスコ画における像と異なる点をあげれば、彼女は赤ん坊を胸に抱き、授乳しているようにもみえること、そして彼女は赤ん坊の方を見て、側面観に近い頭部をみせていること、またエプロンをかけていず、しかも裸足であるようにみえることである。着衣の色彩については、濃淡の差はあるものの基本的には同じで、白のシャツと濃い緑のスカートの組み合わせである。

さてこの女性のモチーフについては、従来あまり顧慮されていなかったが、ポールは、間接的にはあるがこの女性をプッサンの「階段の聖母子」(ワシントン、ナショナル・ギャラリー)(図13)と関連させた。ポールは直接的には、人物による三角形構図と、建築による枠に平行な絵画構造との緊密な結びつきから、プッサンの作品を引き合いに出したのであるが<sup>(36)</sup>このことは手すりの女性の形象とも関連をもつものである。階段や手すり、背景の宮殿跡、それに全体のための習作における赤ん坊などと考え合わせるとこの比較は大変興味深いだが、それだけに、ポールもいうように、相違点も明らかである。すなわち、キリスト教的主題の有無は別としても、プッサンの場合には遠近法がゆきわたって空間が安定し、しかも量感が豊かであるのに対して、マレーの場合には平面的で物体感に欠けるきらいがある<sup>(37)</sup>加えて、マレーの画面には何よりも友人群が登場する。

この友人群を描くにあたっては画家は入念な準備を重ね、友人群全体の習作(油彩習作の「ペルゴラ」における)に加えて、五人を三つの組に分けて検討した。いずれも胸から上の肖像画であるとはいえ、これらのいわば個別習作(図6, 7, 8)はほとんどそのままフレスコ画に登場する。この点とはりわけ右側の三名、グラント、マレー、ヒルデブラントを描いた習作(図6)において歴然としているが、この習作は、1870年に描かれた「ヒルデブラントとグラントの二人肖像画」(M.-G. Nr. 154, G.-L. Nr. 104)(マンハイム、クンストハレ)(図14)を引き継ぐものである。油彩習作の「ペルゴラ」における五人の群像(図15)は、フレスコ画におけるそれ(図2)とはいささか異なっている。構成は基本的には同じであるが、フレスコ画の場合よりも五人の結合度はゆるやかで、よりくつろいだ様子が見うけられる。クライネンベルグはここでは帽子をかぶって左手を胸に

あてがい、ドールンはフレスコ画の場合以上に頭部を左に向け、画面の外を眺めている。左手の位置も異なるとともに、右手には帽子のかわりに杖が握られている。右端のヒルデブラントにいたっては、頭部はほとんど見えない。

このように見てくれば、フレスコ画における友人群像の方が構成度が高く、またよりモニュメンタルな効果をあげていることは明らかである。かれらは皆あまり特徴のない当時の男性モードに身を包み、ワインとパンがある食卓のまわりに集まっているが、さりどて談笑している気配はまったくない。ただわずかに画家自身が、信頼するに足る若い友人の方をじっと見つめている姿が注意をひく。ドールンは疲れているのか<sup>(38)</sup>それともグローテのいうように、科学者でありながらも「起伏に富む感情生活を有する、芸術を解する人の顔立ち、体型、姿勢<sup>(39)</sup>」を示しているのか、外を眺めてこの友人群像に変化をつけ、見る者に一息つかせてくれる。画家とドールンにはさまれた二人は、一見すると同じようにわれわれの方を凝視しているようにみえるが、しかし、クライネンベルクには「つめたく厳しい分別とけわしい態度」が現われているのに対して、グラントの眼には、どこか「夢見ごち」のところがあ<sup>(40)</sup>このように、この友人群の表現には「鋭い個人の描き分け」と、「はなはだ冷静なオランダ人の描く静物画にも見当らない、まったくつめたい客観性」が認められるのである<sup>(41)</sup>

さて、先にも触れたが、かれらが当時の「衰れな男性モード<sup>(42)</sup>」に身を包んで画面の重要な一角をしめることは、研究者の注意を喚起した。すでにマイアー・グレーフェは、「われわれが身につける上着やズボンに記念的作品にふさわしいものなのか<sup>(43)</sup>」と書いているが、画家はよくこの男性モードを使いこなして<sup>(44)</sup>一方で時代の刻印を記すとともに、しかもそのことを忘れさせるほどに配列や姿勢、観面などによって、不動の永遠性というものを伝えている。このごくありふれた日常的世界を、同時代の衣服のままに写實的に、しかもモニュメンタルに描き出す手法は、しばしば指摘されてきたように<sup>(45)</sup>クールベやマネを思わせるものがある。クールベとマレーの関係についてはとりわけホームページが詳しいが、この関連において、レピーンは、この食卓に集う友人群のモチーフをクールベの「オルナンでの食後のひととき」（1848/49、リール、美術館）（図16）に結びつけた<sup>(46)</sup>

さてしかし、このモチーフを美術史の伝統に照らして考えてみる時、まず思い浮かぶのは17世紀のオランダでよく見かけられる風俗画であり、群像肖像画である。杯を打ちならし、にぎやかに笑い興ずる場面が多いとはいえ、時に、マレーの作品に近いものがある<sup>(47)</sup>しかし、こうした作品にもましてマレーの友人群像に近づくのは、クールベに先立つ、フランス17世紀のル・ナン兄弟のものである。デーゲンハルトの指摘<sup>(48)</sup>をうけて、ポールは「農民の家族図」（1642、パリ、ルーヴル美術館）（図17）と「ペルゴラ」の図との比較を試み、人物たちが無言で何をするでもないという事実、描写の客観性、そして人物たちが前後の層において、しかも並列的に配されている点で、両作品は共通することを明らかにした<sup>(49)</sup>ポールの指摘に付け加えれば、共通点はさらに広がり、明瞭な観面

と鋭い視線、近よりがたい厳肅な雰囲気といったものがあげられるであろう。

だが、食卓のまわりの数人を描いたものということになれば、忘れてはならない図像伝統がある。エマウスでの晩餐の図である。なかでもマレーの作品に近いのはティツィアーノのものと同プラントの作品であるが、<sup>(50)</sup> 宗教的、世俗的の相違は別にしても、先のル・ナン兄弟のもの以上にマレーの人物群に近いとはいえない。

さて、眼を友人群から、その手前に位置する犬に転じると、油彩習作の「ペルゴラ」とフレスコ画では多少の相違が認められる。犬は、習作では、種類を異にすることに加えて、腹ばいになって頭部を友人群の方に向けている。他方、フレスコ画では逆に、犬は老女の前の海産物を見つめる姿で現れる。

さて「ペルゴラ」の図を内容面からとらえるとすれば、本稿のはじめの方で指摘しておいたように、この図がマレーの願望にもとづくと考えられるところから、友人群像に注意が集まるのは当然である。事実、これまで「ペルゴラ」の図は主にこの視点から眺められてきたし、先に引用したポールの言も同様である。したがって、この作品の代表的解釈としては、たとえばゲルラハ・ラクスナーがいうような、「友情と喜びにみちた思い出の記録」という見方があげられよう。<sup>(51)</sup>

ところで、友人群が描かれていることから、この図がドイツ・ロマン派に顕著な友情肖像画にあたるか否かが問題になっていた。友情画ないし友情肖像画については、マレーはこれまで「レーンバハとの二人肖像画」(1863, ミュンヘン, 新絵画館) (M.-G. Nr. 105, G.-L. 62) をはじめとして、ここナポリの南壁にいたるまで二、三点描いている。<sup>(52)</sup> 『ロマン派の友情画』の著者クラウス・ランクハイトは、ペルゴラの下に友人群を画家が「友情の記念」として描いたことを認めつつ、しかし同時に、もはやそこには——油彩習作におけるほどではないにせよ——「内的結合」が認められず、むしろそれは「19世紀の人間の救いようのない孤独を裏がきする」ものだとして述べた。<sup>(53)</sup> そしてまた、ランクハイトは別のところでも、友人群のモチーフは内容上重要であるとはいえず、画面の四分の一をしめるにすぎない事実から、絵画構造に仕えるものであることを示唆した。<sup>(54)</sup> 友人群だけをとりあげれば友情肖像画とみることができるとしても、「ペルゴラ」の図全体をみれば、このモチーフが画面にしめる割合や位置、そしてこの友人群に直接関係がないと思われるもの(女主人、老女)が画面に登場することから、このフレスコ画全体を厳密な意味で友情画とみる研究者は皆無である。<sup>(55)</sup> といえ、ポールはこのフレスコ画を友情画の系譜の上に置くことを試み、もしそう考えるなら、カール・フィーリップ・フォールの一点が(図18)、<sup>(56)</sup> このマレーの図の先例になることを示唆した。<sup>(57)</sup>

さて、「ペルゴラ」の図全体の解釈を試みようとする者にとって、問題となるのは、本図が二つの中心をもつこと、すなわち、造形上では手すりに腰かける女性が中心をしめ、内容上では友人群が



中心となる事態そのものである。マイアー・グレーフェ以来、この図は研究者を当惑しつづけてきたが<sup>(58)</sup>その理由の大半もこのことにある。研究者の見解は造形上の厳格な構成と内容上の友情の記念との間を揺れ動き、すでにみたように、内容上の中心を造形上の構成の中に包摂せざるをえないのであった。しかし、それでもなお、かれらはこの一見すれば南国の光景を映したと思われる画面の奥に、何かがあると感じてきた。グローテは、この場面は「不思議な夢見ごち<sup>(59)</sup>を与えるという表現でもってそのことをいい表わし、ポールは端的に、「写実的描写の背後には何か夢のような、非現実的なものが潜んでいるように思える<sup>(60)</sup>」と書いた。

このように見てくると「ペルゴラ」の図は急に謎めき、さまざまな疑問に包まれる。いったい二つの中心はいかなる関連をもつのか。これまでのように内容上の中心は——内容とは関係なく——、造形上の構造に包摂されるしか道はないのか。逆の道はないのであろうか。そもそも女主人は、内容上友人群に無関係だとすれば、なぜ画面の中心をしめ、しかも「君臨」しているのか。手前の老女はなぜ画面に登場してくるのか。ポールのいうように画面に三角形の構図を確保するためだとしても、それがなぜ老女である必要があるのか。彼女はなぜ他の人物群から離れて一人、眠った様子で描かれているのか。犬や鳩はなんのために登場しているのか、また二つの建築物の意味あいはいかなるものなのか。そして友人群にしても、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。画家はまた、なぜ互いに顔を合わせず、談笑もしていない場面を選んだのか。——こうした数々の疑問に答えられる解釈は今のところまだない<sup>(61)</sup>。「ナポリのフレスコ画」についてももっとも詳細な研究を示したポールにしても、「ペルゴラ」の図に関しては、造形分析が主たる関心事であった。

われわれはこれまで述べてきた事柄をふまえながら、以下において、従来の考察とはいわば逆の道をたどって、この「ペルゴラ」の図全体の解釈を示したいと思う。すなわち、内容の点から造形要素を眺める道をとって、本図の解釈にたどりつきたいと思う。

さて、この試みを企てるにあたって、鍵をにぎる存在は手すりに腰かける若い女性である。彼女が造形上いかなる位置をしめるものであるかについては、すでに述べた。ここで重要なことは、それが内容上でどのような意味をもつのかという点である。すなわち、彼女が中央で「君臨」するのみならず、三角形構図においても、画面の両端の二つのモチーフ、つまり、友人群と老女をつなぎ、しかもまとめる存在であるという点は、内容上いかに解すべきかということなのである。

この若い女性が友人群と密接な関連をもつことを示すものは、なにも三角形構図にとどまらない。すでに述べたように、彼女とクライネンベルクとで矩形が形づくられること（この矩形の一辺であるペルゴラの屋根板には二羽の鳩がいることに注意したい）、また彼女が腰を下ろす手すりはヒルデブランドの身体の一部を覆うこと、そして後脚を友人群の前に置き、手すりを横切る形で画面右端

を見つめる犬は、友人群と老女とをつなぐ役割を演じるとともに、手すりをへだてて友人群と彼女との結びつきをも暗示すること、——こうしたすべてのことは、この若い女性がすべての人物群を内容上也統轄する存在であることを、わけても、彼女が友人群と内容上也密接な関連をもつ存在であることを強く示唆するものである。彼女が画面中央で「君臨」する所以もここにある。

だがそれなら、両者の間にどのような結びつきが考えられ、この若い女性はいったいいかなる存在であるのか。この点を考えるにあたってはとりわけ犬と鳩の存在が重要であるが、そのことを論じるに先立ってしておくことがある。女主人についてはポールも注目した。ポールは、科学者と美術家の集まりがこの絵の精神的、知的中心をなすとはいえ、これがこの図の唯一の内容なのではなく、図の構成全体からみれば、もうひとつの中心、すなわち若い女性に明らかに従属する存在だとした上で、<sup>(62)</sup> この女性について内容にも踏みこみ、次のように指摘した。

「この女性こそ、まさしく本能と感情の擬人化として、知的な人々の集まりの上に君臨する存在である。彼女は——こう解釈できようが——、厳しく、だが威厳にみちた品位をもって、直観的なものを、つまり合理的に説明しえないものを表わしている。この直観的なものがあるればこそ、精神的被造物、とりわけ美術家の制作過程も、およそはじめて可能となるのである。<sup>(63)</sup>」

だがこのポールの指摘はこれ以上の展開をみず、この面から「ベルゴラ」の図全体の解釈に進むこともなかった。その上、この解釈は彼女の身近にいる美術家たちを説明するには都合がよいとしても、他の登場人物への配慮を、まったくといっていいほど欠いている。造形上の要ともいえるこの女性の際立つ位置からすれば、この内容上の規定は不充分であり、説得力をもつものではない。

さて、元に戻って、われわれなりに女主人について考えてみると、彼女が内容上、友人群と密接な関連をもつことは、今や充分予想できる。ところで、友人群については、かれらの友情の記念が主題であるとはいうものの、その描写の仕方から、こう断定することに疑問の余地がないわけではなかった。しかし、この点に関しても、決定を促す要素が画面には二つある。犬と鳩がそれである。犬は周知のように、古来馬とともに人間にもっとも忠実な動物とされてきたが、ために花嫁が主人に忠節を誓う、あるいは花婿・花嫁が互いの忠節を誓う婚姻の場面にもしばしば登場する<sup>(64)</sup> では「ベルゴラ」の図では、犬は(図2)どのような忠節を意味するのであろうか。友人間の互いの忠誠がそれである。そしてまた犬は、老女への意味的関連をも示唆する存在である。では鳩は(図4)どうか。この二羽の鳩については、油彩習作においてではあるものの、レピーンの言及がある。すなわち、全体のための習作における赤ん坊を抱いた女性同様、鳩は豊饒を示唆するというものである<sup>(65)</sup> もちろんこの解釈も充分考えられようが、ここでの一対の鳩は互いに向き合っていることからする

と、むしろ一致、和合を意味するものと解した方が適当ではなかろうか<sup>(66)</sup>ではいったい何の一致なのか。もういうまでもないであろうが、鳩のしめる位置から考えて、友情による友人たちの一致、結合がそれである。ごく自然に画面に導入された犬や鳩をこのように解する時、友人群の主題が友情の記念であることはもはや確実である。また、このように友人群が内容的に規定されれば、これまで述べてきたことからして、中央の女性がこの主題の圏内に入ることはまず疑いえないであろう。すなわち、この質素な身なりをした女性は、何らかの意味あいでも友情を体現しているのである。しかも、友情を表わすこの女性が、彫刻のように画面にそびえ、正面観で他の人物たちの上に君臨する存在として描かれていることは、この女性が個人を超えた普遍的、寓意的な存在であることを強く示唆するものである。すなわち、この女性こそ、日常的表現の奥に、擬人化された「友情」の意味を担う存在なのである。

#### 註

- (1) 拙稿「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。
- (2) 画面なかほどに簡単なベルゴラがあることから、マイアー・グレーフェ以来こう呼ばれている。
- (3) Brief Marées an Fiedler vom 1. Nov. 1873. In : Meier-Graefe, Julius : Hans von Marées. 3 Bde. München 1909-1910, Bd. 3, Brief Nr. 134.
- (4) 最初に指摘したのは、もちろんマイアー・グレーフェである。Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 269.
- (5) マレーの作品中、建築物が画の中に見えるのは、他に、初期の「ミュンヘン宮内グロッツのある中庭」(1862/63, M.-G. Nr. 84, G.-L. Nr. 53)と、晩年の三連画「求婚」(1885/87, M.-G. Nr. 916-918, G.-L. Nr. 163)の中央図があるばかりである。
- (6) In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 126. 拙稿(上) 81頁。
- (7) Degenhart, Bernhard : Hans von Marées. Die Fresken in Neapel. München 1958, S. 45. Gerlach-Laxner, Uta : Hans von Marées. Katalog seiner Gemälde, München 1980, S. 133, 137.
- (8) In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 123.
- (9) Degenhart, B. : op. cit., S. 45.
- (10) Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 133.
- (11) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 123 u. Anm. Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 137.
- (12) Palazzo Donn'Annaについては、Thoenes, Christof unter Mitarbeit von Thuri Lorenz : Reclams Kunstführer Italien Bd. VI, Neapel und Umgebung, Stuttgart 1971, S. 301-303に詳しい。
- (13) Thoenes, Chr. : op. cit., S. 302. Pohl, Sieghard : Betrachtungen zum Freskenwerk des Hans von Marées in Neapel. Diss. Wien 1977, S. 148f. Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 137. Hubert Robert (1733-1808)の作品については、これの版画がThoenesの前掲書S. 321の左にあがっている。Karl Blechenの作品「(ナポリ湾ぞいの)洞門の修道僧」(1829)については、Ost, Hans : Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19.

Jahrhunderts, Düsseldorf 1971, Abb. 35としてあがっている。

- (14) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 272.
- (15) Grote, Ludwig : Hans von Marées. Die Fresken von Neapel. Stuttgart 1958, S. 13.
- (16) Lankheit, Klaus : Hans von Marées. Die Wiederentdeckung der Form. Wuppertal 1952, S. 11. またGrote, L. : op. cit., S. 13, 17.
- (17) Pohl, S. : op. cit., S. 20f. またLankheit, K. : op. cit., S. 12.
- (18) Grote, L. : op. cit., S. 14.
- (19) Pohl, S. : op. cit., S. 18.
- (20) Ibid.
- (21) Pohl, S. : op. cit., S. 20f.
- (22) Hofmann, Werner : Courbet et Marées. In : Revue de l'art, Nr. 45, 1979, S. 35.
- (23) Pohl, S. : op. cit., S. 154.
- (24) Grote, L. : op. cit., S. 13. Pohl, S. : op. cit., S. 29, 150.
- (25) Pohl, S. : op. cit., S. 19f.
- (26) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 272.
- (27) Schürer, Oskar : Der Bildraum in den späten Werken des Hans von Marées. In : Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 28, 1934, S. 176.
- (28) Ibid. シューラーはここで具体的に二つの消尽点をあげている。
- (29) Pohl, S. : op. cit., S. 21f, 155-157.
- (30) Grote, L. : op. cit., S. 17. Lankheit, K. : op. cit., S. 10f. Von Einem, Herbert : Hans von Marées. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philoso.-histo. Klasse, Sitzungsberichte, Jg. 1967, Heft 4, München 1967, S. 8, 12.
- (31) Baumgart, Fritz : Idealismus und Realismus 1830-1880. Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft, Köln 1975, S. 138. Und Lankheit, K. : op. cit., S. 13.
- (32) Pohl, S. : op. cit., S. 72, 152.
- (33) Pohl, S. : op. cit., S. 154.
- (34) たとえば Degenhart, B. : op. cit., S. 45.
- (35) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 2, S. 161, 194.
- (36) Pohl, S. : op. cit., S. 155. プッサンの「階段の聖母子」については, Hibbard, Howard : Poussin : The Holy Family on the Steps, London 1974 を参照。
- (37) Pohl, S. : ibid.
- (38) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 274.
- (39) Grote, L. : op. cit., S. 13. Vgl. Heuss, Theodor : Die Begegnung mit Marées. In : Degenhart, B. : op. cit., S. 11.
- (40) Grote, L. : op. cit., S. 13f.
- (41) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 270.
- (42) Grote, L. : op. cit., S. 14. Degenhart, B. : op. cit., S. 45.
- (43) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 270.

- (44) Grote, L. : op. cit., S. 14. Degenhart, B. : op. cit., S. 45.
- (45) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 270. Degenhart, B., : op. cit., S. 46. Ders. : Marées Zeichnungen, 2. Aufl. Berlin 1963, S. 7. Ettliger, L. D. : Hans von Marées and the Academic Tradition. In : Yale Univ. Art Gallery Bulletin. Nr. 3, Okt. 1972, Bd. XXXIII, S. 84. Schiff, Gert : Hans von Marées and His Place in Modern Painting. In : Yale Univ. Art Gallery Bulletin. Nr. 3, Okt. 1972, Bd. XXXIII, S. 90. Hofmann, Werner : Das irdische Paradies. 2. Ausg. München 1974, S. 85. Ders. : Der Weg nach Neapel. In : Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24. 11. 1978. Ders. : Courbet et Marées. In : Revue de l'art, Nr. 45, 1979, S. 31-36. Pohl, S. : op. cit., S. 33f., 71, 73, 106-108, 111-113, 123f., 139-141, 153. 拙稿「ハンス・フォン・マレー——その芸術の基本的立場を求めて——」同志社哲学年報, 第3号, 1980, S. 52-73 の注(7), (9)および拙稿(上) 1983, S. 96f.参照。
- (46) Leppien, Helmut R. : Die deutschen Maler. In : Courbet und Deutschland. Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 462.
- (47) たとえばフランス・ハルスが1664年に描いた「養老院の理事たちの肖像」(ハーレム, フランス・ハルス美術館)。ピーテル・デ・ホーホの風俗画, 「園亭のある中庭で飲む者たち」(1658, エディンバラ, スコットランド国立美術館), In : Sutton, Peter C. : Pieter de Hooch, Oxford 1980, Col. Plate VIII については, 建築物と画面右の人物群との組み合わせにおいて「ベルゴラ」と似ていなくもないが, この方が雰囲気はざっと柔らかで, その相違も重大である。
- (48) Degenhart, B. : Marées. Fresken. S. 46.
- (49) Pohl, S. : op. cit., S. 151. Thuillier, Jacques u. Michel Laclotte (Hrsg. von) : Les frères Le Nain. Ausst. Kat. Paris 1978/79 にあがっているル・ナン兄弟の作品を見れば, 「農民の家族図」に限らず, 「ベルゴラ」の図と共通点をもつ作品は数点ある。ル・ナン兄弟の作品とマレーとの関係については, 研究の進展が望まれる。なおThuillier は同カタログで, 「農民の食事」(また「農民の家族図」)が造形上はエマウスでの晩餐の図からとられていることを指摘している (Thuillier, J. u. M. Laclotte : op. cit., S. 180)。本カタログを参照しえたのは, 神戸大学教授池上忠治氏のご好意による。ここに厚く御礼を申し上げる。
- (50) ともにパリ, ルーヴル美術館所蔵。
- (51) Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 133.
- (52) 拙稿「ハンス・フォン・マレー——その芸術の基本的立場を求めて——」1980, S. 55f. 拙稿(上) 1983, S. 90.
- (53) Lankheit, Klaus : Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. NF. Bd. 1, Heidelberg 1952, S. 163.
- (54) Lankheit, K. : Hans von Marées. Wuppertal 1952, S. 11.
- (55) Beenken, Hermann : Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgabe und Gehalte. Versuche einer Rechenschaft. München 1944, S. 342 は女主人や老女が画面に登場することがこの図では本質的であると述べ, 以下の研究者たちはいずれもこのフレスコ画を厳密な意味で友情画とみていない。Hofmann, W. : Courbet et Marées, S. 35. Pohl, S. : op. cit., S. 149f. Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 137.
- (56) In : Lankheit, K. : Das Freundschaftsbild der Romantik, Abb. 12.
- (57) Pohl, S. : op. cit., S. 149.
- (58) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 269.
- (59) Grote, L. : op. cit., S. 17.
- (60) Pohl, S. : op. cit., S. 148.
- (61) ポールは女主人について, ゲルラハ・ラクスナーは背景の建築物について, そしてレピーンは鳩について, それ

ぞれその意味に言及した（後述）が、画面全体の意味連関を問うまでにいたっていない。

(62) Pohl, S. : op. cit., S. 150.

(63) Ibid.

(64) Hall, James : Dictionary of Subjects and Symbols in Art. Rev. ed. London 1979, S. 105 (Dog). Henkel, Arthur und Albrecht Schöne (Hrsg. von) : Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Sonderausg. Stuttgart 1978, S. 556f. (Hund).

(65) Leppien, Helmut R. : op. cit., S. 462.

(66) Hall, J. : op. cit., S. 109 (Dove). Vgl. Henkel, A. und A. Schöne (Hrsg. von) : op. cit., S. 859f. (Turteltauben). Réau, Louis : Iconographie de l'art chrétien, Tome I<sup>er</sup>, p. 80f. (la colombe).



図1 東壁 ベルゴラ 1873年 フレスコ 350×408cm

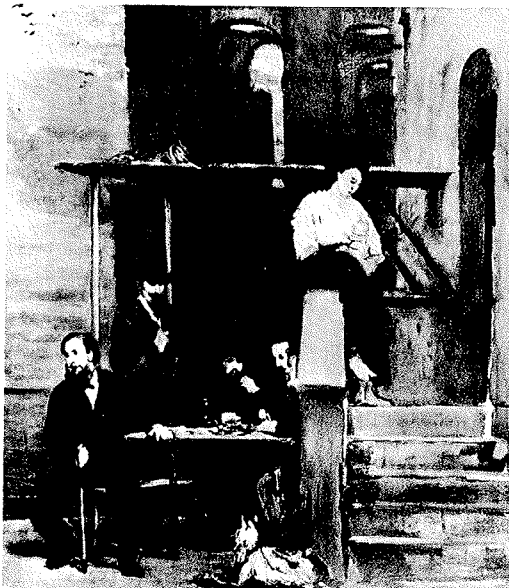


図5 ベルゴラ 油彩習作 73.5×63cm  
ヅッパータール  
フォン・デア・ハイト美術館



図2 図1の部分



図15 図5の部分





図3 図1の部分



図11 ティツィアーノ 「マリアの宮詣で」の部分 油彩 1534/38年  
ヴェネツィア アッカデミア美術館

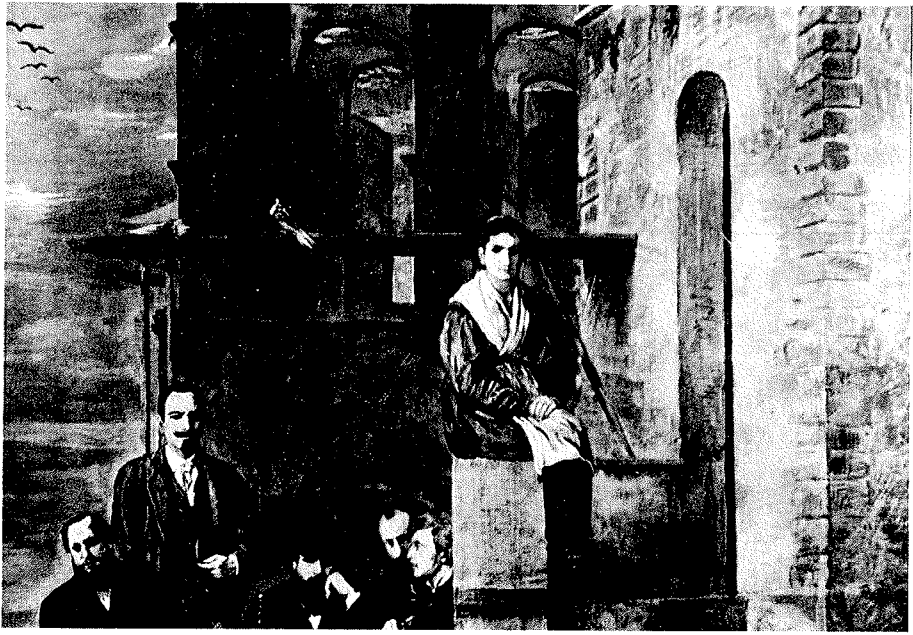


図4 図1の部分

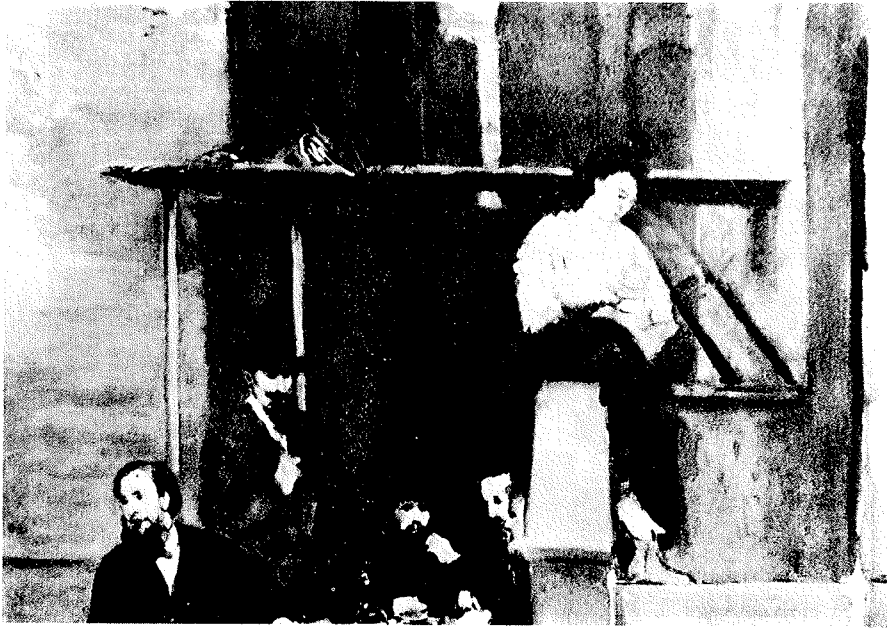


図12 図5の部分



図6 グラント，マレー，ヒルデブラントの三友人群像 油彩習作  
ヴッパータール フォン・デア・ハイト美術館



図14 ヒルデブラントとグラントの二人肖像画 1870年 油彩  
マンハイム クンストハレ



図7 アントン・ドールンの肖像  
油彩習作 ナポリ 個人蔵



図8  
ニコラウス・  
クライネン  
ベルクの肖像  
油彩習作

フランクフルト・アム・マイン  
シュテューデル美術研究所



図10  
手すりに腰かける女性  
油彩習作 所在不明  
ベルリーン〈西〉  
国立美術館旧蔵



図9 牡蠣を売る女性 油彩習作  
ベルリーン〈西〉 国立美術館

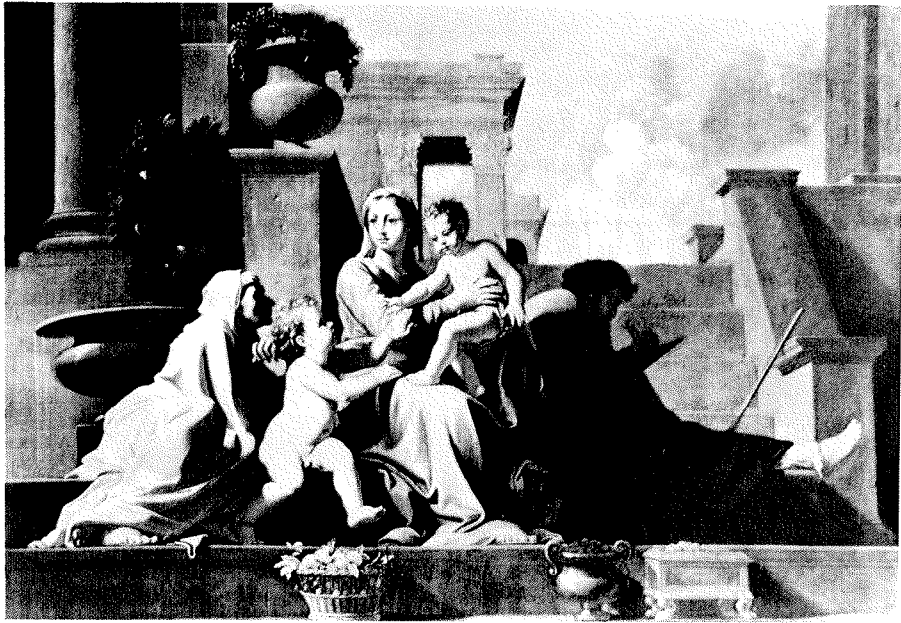


図13 N. プッサン 階段の聖母子 1648年 油彩  
ワシントン ナショナル・ギャラリー



図16 G. クールベ オルナンでの食後のひととき  
1848/49年 油彩 リール美術館



図17 ル・ナン兄弟 農民の家族図 1642年 油彩  
パリ ルーヴル美術館

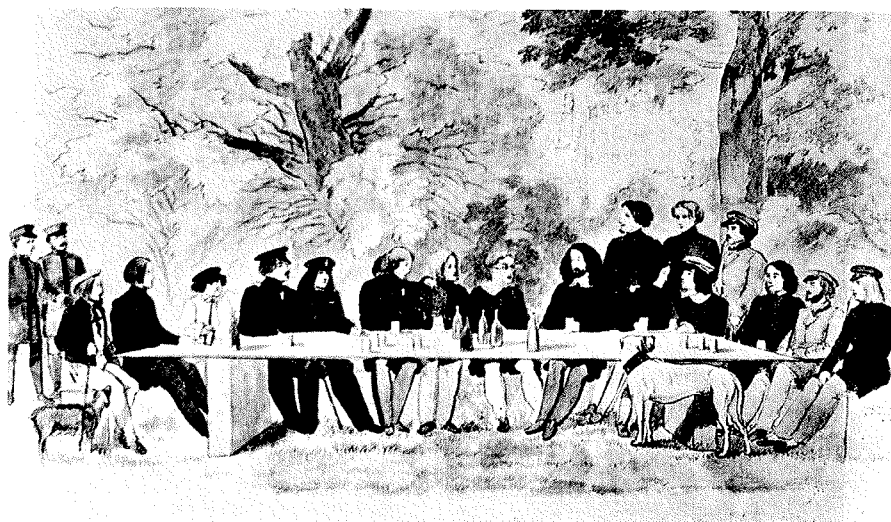


図18 C. Ph. フォール 学生の一団 1816年 水彩