The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	クローデルの『オランダ絵画序説』考
Author(s)	永瀬, 純子
Citation	Gallia. 2001, 40, p. 99-106
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/10903
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

クローデルの『オランダ絵画序説』考

永瀬　純子

1934年11月のデン・ハーグでの講演テキストとして執筆された『オランダ絵画序説』*Introduction à la peinture hollandaise*は、当時ベルギー駐在大使であったクローデルが前年に行ったオランダ旅行における美術館めぐりが契機となっている。彼は自論を展開するにあたり、フロマンタンの『昔日の巨匠たち』*Les Maîtres d'autrefois*（1876年）を対立項に置き、19世紀来の伝統的な見方、17世紀オランダ絵画（オランダ画派）＝写実主義絵画という通説に真っ向から異を唱えようとした。本論ではクローデルがどうして伝統的な見方を覆すに至ったのか、またそれは美術史の流れの中でどのような位置づけを持つものであるかを考察してみたい。

Ⅰ　17世紀オランダ絵画をめぐる解釈の変遷

フロマンタンは、17世紀オランダ絵画とは「オランダの外観を美化することなく、忠実に正確に、そっくりそのまま描いたオランダの肖像に他ならない」（F659）と定義づけたが、このような見方は19世紀に成立したものとされ、1876年の刊行以来何度も版を重ねたフロマンタンの著作は、17世紀オランダ絵画の伝統的イメージを流布・定着させるのに大いに力があったと思われる。現在でもフロマンタンの定義はオランダ絵画に関する議論の出発点としてしばしば引用されている。

このような通説に疑義が申し立てられ、本格的に覆されるのは、20世紀も半ばを過ぎてからである。1970年代になってド・ヨングら図像学者たちが17世紀オランダ絵画とヤーコプ・カッツらの当時の寓意図像集（エンブレム・ブック）との関連を指摘し、オランダ絵画は単なる写実主義絵画ではなく、写実的外観の下に、道徳的教訓などの寓意性・象徴性を隠し持つとの見方から、オランダ絵画（中でも風俗画）を図像学的に解釈する論文を次々に発表していった。とりわけ1976年、ド・ヨングがアムステルダムで組織し開催した展覧会『教訓と愉悦のために』は、このような新たなオランダ絵画像を世間一般にも知らしめることになった。

しかしこのような図像学的な方法は決して万全のものではなく、当初から過剰解釈の危険を孕むものであった。1983年の刊行と同時に欧米で大きな反響を呼んだアルパースの『描写の芸術―17世紀のオランダ絵画』は、このような図像学的方法への批判の書と言えるものである。すなわち、ド・ヨングらの解釈に従うならオランダ絵画は「心地よい表層の下に道徳的教訓を隠す視覚化された抽象観

使用テキスト：
Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Gallimard, « La Pléiade », 1965 (Cと略記).
Eugène Fromentin, *Œuvres completes*, Gallimard, « La Pléiade », 1984 (Fと略記).

念[1)]」に他ならず、それではオランダ絵画の特質ともいえる職人技的な見事な描写性については何一つ解明されず、「深層としての意味」の前に、「表層としての表象[2)]」すなわち視覚体験が犠牲にされるというものである。アルパースのこの著作は毀誉褒貶かまびすしく、美術史界の側からは様々な批判や疑問が提出されたようである。一方、ド・ヨングらの方法に対しても解釈の行き過ぎを批判する声や、絵画の種類によっては有効性を疑問視する声が上がり始め、その限界が指摘されるようになった。

もっとも小林頼子や高橋裕子らの美術史家も指摘するように[3)]、17世紀オランダ絵画を当時のオランダの社会や風土の鏡像と見なした19世紀的なオランダ絵画観を根底から覆した図像学者たちの功績は大きく、彼らの研究成果を無視してはもはやオランダ絵画を語ることはできないのも事実である。

オランダ絵画が単なる写実主義絵画ではなく、意味を孕み、場合によっては読解可能な絵画であるという考えは現在では市民権を得ており、2000年に日本で開催された２つの展覧会『レンブラント、フェルメールとその時代』展、『フェルメールとその時代』展では、このようなガイドラインに沿って作品解説が行われ、鑑賞者の作品理解を導こうとしていた[4)]。鑑賞者はその真に迫る写実的描写の伎倆に感嘆しつつも、絵画が17世紀のオランダ人たちに発信しようとしていた意味をそこに読み取るのである。

以上、17世紀オランダ絵画をめぐる美術史の流れを簡単に辿ってきたわけであるが、次にこのような議論の出発点に位置づけられ、クローデルのテキスト自体の出発点ともなったフロマンタンのオランダ絵画論がどのようなものであったのかを見ておこう。

II　フロマンタンの17世紀オランダ絵画論

フロマンタンは青年期に師事したキャバを通じてバルビゾン派にもつながる風景画家であり、画風にライスダールの影響が色濃く認められるとはいえ、世間的にはサロン派のオリエンタリストであり、また1859年からはサロン（官展）の審査員でもあった。マネや印象派の擁護者であったゾラから、アカデミー派の人間として厳しく指弾されたことも忘れてはなるまい。

「絵画芸術とは、目に見えるものによって目に見えないものを表現する術に他なら」ず（F567）、「約束事でしかありえない芸術」（F717）であると考え、想像力や個人の感受性を重視する彼は、まずもって、現実の忠実な再現を目指す写実主義者、あるいは写実主義の擁護者ではありえない。それではそのような彼がな

1）S. アルパース『描写の芸術－17世紀のオランダ絵画』，幸福輝訳，ありな書房，1993，p.24.
2）同上。
3）小林頼子『フェルメール論―神話解体の試み』，八坂書房，1998，p.167；高橋裕子によるフロマンタン『オランダ・ベルギー絵画紀行―昔日の巨匠たち』，岩波文庫，1992の解説（下巻，p.334）.
4）両展覧会の図録（東京新聞，および河出書房新社刊）参照。

ぜ写実主義絵画の祖と見なす17世紀オランダ絵画を論じ、またその定義が現在に至るまで何度となく引用されることになったのだろうか。

これにはサロンの審査員としての体験が大いに関係していたと思われる。ゾラが『制作』*L'Œuvre*（1886年）の中で描いているように、審査員は大量の応募作品の中から数千点（『制作』では2500点）もの入選作を選び出すという大変な作業に従事し、好むと好まざるとにかかわらず同時代の芸術作品のアクチュアルな動向に直接向き合うことになる。そこでフロマンタンが目にしたものは写実主義絵画の勢力の拡大であり、それと反比例する形での伝統的でアカデミックな歴史画の衰退であった（F718）。

テオドール・ルソーらバルビゾン派の風景画において始まった自然の観察、自然の探究がジャンルの境界を越えて拡がり絵画全体に影響を及ぼし、今や現実の「絶対的真実」（F717）を画布の上に再現することが絵画の目的になってしまったと考える（F711-717）。想像力や個人の感受性が絵画から追放されてしまった現状はフロマンタンにとって決して好ましいものではない（F717）。しかし写実主義絵画が時代の趨勢であり、その流れに棹さすことができない以上、せめて技術的に優れた絵画を制作すべきであるというのが彼の考えである。

そこで再び絵画の現状に目を転じるとき、彼にとってどうしても許しがたい存在が、写実主義の一派と見なすマネと印象派のグループであった[5]。名指しを避けてはいるものの、批判の対象がマネたちであるのは明白である。「のっぺりとした面」、「厚みのない人体」（F695）。「「外光」、散光、「本物の陽光」が今日絵画において［……］重視されているが、本当のところそうするには値しない」（F717）。「ある主義によれば［……］技術的なことを全く意に介さないことこそ最高の学識であり趣味だとされている」（F724）。平板な表現、外光の重視、スケッチ的描法、いずれもマネや印象派への批判である。

ルソー以来、自然観察の精度はますます高まり、描く対象についての分析や知識は豊かになったのに、それを画布の上に実現する新たな技法が一向に確立されないとフロマンタンは嘆く（F716, 718）。とりわけ写実主義の一派、印象派の面々については、観察眼の鋭さ、感覚の繊細さに比して、絵画制作の技術力の欠如を指摘する（F694）。このような状況に危機意識を持った彼は、時代の流れを変えられない以上、せめて写実主義絵画のあるべき姿を提示して、絵画に見失った道を再び見出さ（retrouver ses voies, F719）せたいと考える。

そこで、見習うべき手本としてフロマンタンが登場させたのがオランダ画派である。もともとルソーらの目を歴史画・物語画の古典的文学的主題から自然の方に転じさせたのはルーヴル美術館に展示された17世紀オランダ絵画（風景画）であり、いわば19世紀フランスの写実主義絵画の産みの親ともいえる存在である。このオランダ絵画の見事な技法を学習することにより、自然観察の迷路に入り込んでしまったフランスの絵画を正道に引き戻そうというのがフロマンタンのねら

5）フロマンタンの時代、印象派の人々は自然主義者や外光派とも見なされ、写実主義の中に分類されていた。フロマンタンも同じとらえ方をしている。

いである。「再びオランダが我々に手を貸してくれて、かつて我々を文学から自然へと連れ戻してくれた如く、いつの日にか、遠い道のりを経て、今度は我々を自然から絵画へと引き戻してくれたとしても私は驚きはしまい」（F719）。また、現代フランス絵画の誤りを正す確実な方法は、「現代の精神と古（いにしえ）の技法のすべてを合わせ持つようなすばらしい作品」（F695）、すなわち17世紀オランダ絵画のテクニックで描かれた19世紀フランスの写実主義絵画を人々の前に提示することだと主張する。

以上のように、この『昔日の巨匠たち』は、フロマンタンが前書きで述べているような「単なるディレッタントの脈絡のない印象の数々」（F568）を書き留めた単純な美術エッセーではない。美術界に身を置く画家として、同時代のかまびすしい絵画論争に一方の陣営から発した声明文、挑戦状のようなものである。実際、1875年12月、ビュッソンに宛てた手紙の中で執筆目的のひとつを次のように記していた。「苛立ちを感じる人々もあろうかと思いますが、それこそ私の望むところです。私は別に恨みや悪意があるわけではなく、ただ自分自身に疑問を感じたり、また自分の愚かさに気づいたりする人々が幾人かでも出てくれれば、［……］それだけで私の労苦も報われるというものです」（F1522）。

ところで論争は論点や主張を明確にするために、事を単純化する傾向がある。オランダ篇第２、４、６、９章などオランダ画派の特徴を一般論として述べた部分は、19世紀フランスの写実主義絵画（とりわけマネと印象派）の誤り（描写における技術力の不足）を正すという目的を背後に持つため、オランダ絵画を理想的な写実主義絵画、原点、モデルとして単純化して提示することになってしまった。すなわちオランダ絵画の多面性が捨象され、写実的描写の伎倆にのみ力点が置かれている。また、19世紀の視点から17世紀のオランダ絵画を見ているため、市民社会の成立が写実主義絵画出現の条件になったことや、写実主義絵画がその時代の社会の肖像であり記録であるとする19世紀的な写実主義絵画の概念がそっくりそのまま、時代や社会の相違を無視して、17世紀オランダ絵画に適用されている。その結果、オランダ絵画の実像とは別に、またフロマンタン個人の美学的信念とは別に、17世紀オランダ絵画＝写実主義絵画という定義だけが独り歩きを始め、伝統的イメージとして固定化することになったのである。

しかしこのような論争者の立場を離れた箇所、例えばライスダールやレンブラントの章では、彼は自分本来の美学的信念に立ち戻って絵画を論じている。

ところで、フロマンタンの美学的信念が写実主義絵画の側にないことは、『昔日の巨匠たち』の草稿で現実と芸術について論じた部分からも明らかである。この中で彼は、現実はそれ自体として存在するものではなく、感覚のとらえるものであり、個人の数だけ現実の形が存在するという極めて相対的で現象学的な現実観を披露した後、この現実のとらえ方には大きく分けて２種類あるとしている。ひとつは外面的で一般大衆のもの、もうひとつは深層にかかわる、選ばれた精神のものであるとし、「事物の外面を模倣するということは、生の最もありふれた現象に留まることであり、それより先に進むということは、既に外観を踏み越えるこ

とであり、たいていは目に見えないものを発見することである」（F1214）としている。そして「偉大な芸術家とは未知の領域を旅する者であり、芸術作品とは発見であろう。創造するということは発見すること、存在はしているが人には知られていないものを指し示すことであろう」（F1214）と述べている。

彼の美学的信念が、現実の外観を踏み越えてその先の目に見えないものに到達することにあるというのは一目瞭然であり、彼が17世紀のオランダで最重要視する画家がレンブラントであり、次がライスダールというのも頷けるところである。いずれも画家としての伎倆とともに精神性が強調され、思索家、詩人、幻視者、精神主義者と表現されている。『昔日の巨匠たち』オランダ篇の３分の１以上がレンブラントに割かれており、またこの美術論に結実した前年のオランダ・ベルギー美術探訪の旅の関心のひとつがレンブラントの『夜警』を実際にその目で見、謎に満ちた作品に自分なりの判断を下すことにあったとも明記している。「何を隠そう、オランダで最も有名であり、世界でも最も名高いもののひとつであるこの作品こそ、私のこの旅の関心の的なのである」（F734）。

それではこのようなフロマンタンのオランダ絵画論をクローデルがどう読み、また伝統的な見方を覆すに至ったのかを考えてみたい。

III　フロマンタンからクローデルへ

まず、『オランダ絵画序説』は単にオランダ絵画一般の美術論ではなく、最終目的が『夜警』の解釈にあるということ、これは遠い昔フロマンタンの本に触発されて以来の念願であったということを指摘しておかねばなるまい。「私の主題はというと、これまで述べてきたことはすべてその導入部というわけで、［……］『夜警』の解釈なのである」（C192）。「『夜警』。これこそ、その昔フロマンタンの作品を読んで心をそそられて以来、オランダの国を横切り、アムステルダムの真ん中に、その照り返しを受けて存在する黄金の世紀の全作品のただ中に、きっと会いに出かけると心に誓ったものなのだ」（C199）。

アムステルダムへ『夜警』を見に出かけて、その解釈に挑んだフロマンタンの行為を、時を隔ててクローデルがなぞっているのである。フロマンタンのテキストはクローデルのテキストにとって単なる参考文献のひとつではなく、まさに個人的体験のレベルでの出発点そのものである。

また、フロマンタンのテキストからの長文の引用（３箇所）が記憶に頼った引用ではなく、ほぼ原文通りであることからも、クローデルがこの『オランダ絵画序説』を執筆しながら、傍らにフロマンタンの本を置き、必要に応じて参照していることがわかる。実際、両者のテキストを対照すると、引用された箇所以外にも、ヴァルールの概念やオランダ画家の目を写真機（または暗箱カメラ）のレンズにたとえる部分など、かなりの影響関係が認められる。

なかでも重要なのが、フロマンタンの描くレンブラント像である。かつてレンブラントが古着や骨董、美術品などを大量に収集所蔵し、また光にとりつかれた画家として制作に励んでいたアトリエ兼自宅（現レンブラント美術館）について

述べた部分では、語彙やイメージの多くをフロマンタンのテキストから借りている。« friperie »、« capharnaüm »、« laboratoire » はそのまま使用され、« chercheur d'or » は « alchimiste » に、« science occulte »、 « cabale » は « caverne savante » という表現に移行している（F777, C191）。また画家としてのレンブラント像も、クローデルはフロマンタンのものを踏襲している。フロマンタンはレンブラントの中には「互いに妨げ合う正反対の二人の人物」（F760）がいるとし、一方は「明晰な精神、正確な技術、誤ることのない論理力をもった外面の人」（F761）、「職人画家」（F760）としてのレンブラントであり、もう一方は「思索家」（F760）、「ロマンチックな天才」（F761）、「幻視者」（F760, 775）、「錬金術師」（F782）としてのレンブラントである。すなわち内面と外面の両方の世界に属し、両者に引き裂かれる画家である。クローデルのレンブラント像も「内面と外面の二つの世界に属し、魔法の書を解読するために現実を利用する画家」（C198）とされ、ほとんどフロマンタンのイメージと重なり合っている。

さらに重要な点は、クローデルが『序説』全体を導く中心概念としてアニマの概念を導入した[6)]のも、フロマンタンのレンブラント像がきっかけのひとつと考えられることである。アニムスとアニマは、ランボー詩の理解のために書かれた寓話の中に出てくる擬人化された概念で、アニムスは現実世界を秩序づけ論理的に思考する知性を意味し、アニマは現実の彼方に存在する世界に接近する直観や無意識をさす。アニムスの支配から逃れるとき、アニマは妙なる歌を聞かせるのである。フロマンタンのレンブラント像はまさにこのアニムスとアニマがせめぎ合う場として提示されている。クローデルがこのようなとらえ方をしていた証拠を次にあげておこう。寓話の最後でアニマが「神々しい愛人」（C28）を迎え入れようと戸を開ける様子をこっそりと覗き見しているアニムスの姿が描かれているが、この万事抜かりないアニムスのことを、クローデルは « Mais Animus [...] a les yeux derrière la tête »（C28）と表現している。これと同一の表現が銅版画の制作に向かうレンブラントに用いられている。すなわち彼は « cet œil que tout artiste a dans le dos »（C197）によって « Vision »（C197）の世界に接近をはかり、そこから絵画のインスピレーションを得るのである。クローデルがレンブラントをアニムスとアニマの寓話に絡めているのは明らかであろう。

このようにクローデルは多くのものをフロマンタンから引き継ぎ、レンブラント像に関してはほぼ同一と見なすことができるのに、一体何が両者の袂を決定的に分かつことになったのだろうか。それはオランダ画派に対するレンブラントの位置づけである。

フロマンタンが「自国においても他国においても、自分の時代でもどんな時代でも例外をなすレンブラント」（F662）という風に、レンブラントをオランダ画派から遊離した例外的存在ととらえたのに対し、クローデルの方は「オランダ絵画

6）アニマの概念を軸に『オランダ絵画序説』を詳細に分析した研究に、内藤高「アニマの取引―あるいは歌―クローデル『オランダ絵画序説』の成立に関する考察（1-8）」,『同志社大学外国文学研究』, N^{os}48-51, 53, 54, 57, 1987-1990がある。

において、レンブラントの芸術は、フロマンタンが主張するように例外をなすのではなく、むしろ華々しい深化である」（C194）とオランダ画派の中に位置づけたのである。

フロマンタンの場合、前節で論じたように、印象派を意識した論戦者の立場からオランダ画派全体の写実的側面を強調せざるを得ず、従ってレンブラントをこの画派の中に含めることは論理的にできなかった。しかしこれも前節で示したように、彼には論戦者としての戦略上の立場と、レンブラントやライスダールなどの精神性を高く評価する自分の美学的信念とがあり、それが彼のテキストの中に微妙なずれを生み出している。すなわち、オランダ画派の中に潜む精神性を思わず本音のように洩らしてしまう部分が、フロマンタンのテキストの中に紛れ込む。

このずれをクローデルは見逃さず、すかさずとらえる。「そう言っておきながら、フロマンタンは前の命題と新しい命題とを隔てる断絶というか矛盾に気づく風もなく、こう付け加えるのだ」（C175）。前の命題とは、「以前ほどは考えず、目指すところもより低く、より細かく見つめ、もっとよく観察し、同じ位うまくは描くが、描き方が違う。そういう時代がやってきた。群衆の絵、市民の絵である」（F660, C175に引用）で始まるフロマンタンのオランダ絵画＝写実主義絵画の定義づけをさす。新しい命題とは、事物をひたすら忠実に模倣し、己の思念は一切さしはさまないとしたオランダ画家＝写実主義者の精神性に言及した文章をさす。「かくも現実的であることで名高いこの芸術、大部分は近視眼的模倣者であるという評判のこの画家たちの中に、魂の気高さや善意、真実のものへの愛情、現実への親近感が感じられ、それが事物自体には備わっていないと思われる価値を彼らの作品に与えている。［……］時として、いつもより熱を帯びた感受性がほんの少しあるだけで、彼らは思索家にも、詩人にすらもなるのである」（F660, C175-176に引用、強調はクローデル、以下も同じ）。

クローデルはこのフロマンタンの矛盾をとらえることによって、オランダ絵画＝写実主義絵画という定義を突き崩し、彼自身のオランダ絵画像を提示するのである。「これらの画家の作品の中で作品が大声で述べていることの傍らに、ほんの小さな声で言わんとする［＝意味する］何事かをもたないような作品はひとつとしてない」（C176）。表層としての表象、深層としての意味という形にオランダ絵画が初めて二重化されたのである。その際、アニムスとアニマの寓話が彼のオランダ絵画像を導くキー概念になっているのは表現からも明らかである。

このようにして、クローデルに伝統的な見方を覆すきっかけを与えたものは、意外にもフロマンタンのテキストが抱える「矛盾」「断絶」であり、またフロマンタンにこのような「矛盾」を生じさせた原因が、オランダ画派におけるレンブラントの存在であったといえる。

フロマンタンのような論戦者の立場に拘束されることのないクローデルは、自分の美学的信念だけに則ってオランダ絵画を見つめ、レンブラントを含めたオランダ画派全体の同質性をそこに認めたのである。すべては外界と内面の世界の接触であり、交換であり、外部から内部へ向かう運動に規定されている。「我々の手

の中に滑り込み、一緒に来るように、もっと遠くに、外部から内部へ進むように促すこの手［ヘルメス神の手］に従おう。ファン・デル・ネールやホッベマは我々を自然の内部に導いた。別の画家たちは我々を人間の住居の内に住まわせるだろう。そして彼らの誰よりも偉大な画家レンブラントは、魂の内部に」（C174）と述べられているように、『オランダ絵画序説』のテキストは、オランダの風土→風景画→室内画→肖像画→レンブラントへと、外から内へとひとつの方向だけに沿って進み、最終的には魂の内部へと辿りつく。

テキストの主題であった『夜警』こそ、この内部に向かう運動の到達点である。オランダ画派の静物画全般が示す「解体しつつある配列」（C202）という構図との類似性から、『夜警』を「解体の研究と分析」（C203）ととらえたクローデルは、更にこの絵を「心理学的な一頁」（C203）へと変容させる。すなわち「観念が入り込み思考に割れ目が生じたとき」（C203）思考全体に生まれる運動を示したものだとみなす。手で方向をさし示す命令者のコック隊長は「知性」すなわちアニムスの象徴であり、光輝く衣服に身を包み、「太陽の息子」（C203）と呼ばれる副官は隊長の言葉に「耳を傾け、従う」（C203）。まさにアニマの象徴である。他の人々も人間の精神的諸力の象徴であり、この「我々の想像力を構成する雑多な一団」（C204）が協同し一体となって、今まさに「まだ存在していないものの征服」（C204）、未知なるものの征服へと出発するのである。『夜警』はまさしく、芸術創造における人間精神の活動を示した壮麗な寓意画となって、クローデルの前に立ち現れる。

最後にクローデルのオランダ絵画論を美術史の中でどのように位置づけるかを示しておきたい。このテキストが書かれた1935年は第二次世界大戦の少し前、ナショナリズムが次第に高まりを見せていた時代であり、オランダでも国粋主義的な立場から17世紀オランダ絵画をオランダの国の肖像ととらえる見方が幅を利かせていた。そういう時代に、クローデルはフロマンタンのテキストを読み込み、また、絵画を見る自分の感性によって、伝統的な見方を覆したのである。確かに、クローデルの解釈にはかなり独断的な点も見られる。しかし、論じるテーマは視覚芸術の根源にかかわる問題であり、考察も深く鋭い。目に見えるものと見えないもの、表象と意味、表層と深層、外面と内面、現実と模倣など、芸術の中でも最も物質性にさらされやすく、従って常にこういった対立を抱え込んでいる絵画の問題を、最も物質主義的で現実主義的とされる17世紀オランダ絵画を論じることで、より鮮明に提示して見せた優れた芸術論だといえよう。

（D. 1979）