

# ヘーゲルのルーヴル美術館訪問についての試論 A consideration on Hegel's visit to the Louvre

村田 宏

Hiroshi Murata

フリードリヒ・ヘーゲル(1770-1831)は1827年の8月から10月にかけて、カッセル、コブレンツ、トリーア、ルクセンブルクを経てパリに入った<sup>1</sup>。9月9日の妻マリア宛の書簡では、パンテオンやノートル・ダム聖堂の壮大な建築に触れたあと、次のように書き記している。

「絵画館がルーヴルにあります。まっすぐに長く、上は丸天井の広間です。——両側に絵が掛けられ——通路はほとんど見通せないほど長く、通るのに15分かかります。そこを私は数日前にクーザンと一緒に通ってきました。昨日私はもっと根本的に研究ないし注視し始めようと思ってわかったのですが、昨日と今日はちょうどまだ時間があつたのですが——明日から博物館(すなわち絵画と古典作品のコレクション)は、現代名匠の絵画展準備のため閉館だということです。——偉大なる豊富さ。銅版画で数百回見てきた中で最も高貴な名匠たちによる有名な作品群があります。ラファエロとかコレッジョ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ティツアーノなど」<sup>2</sup>(柴田隆行訳)。

1820年、ドレスデンでラファエロの《サン・シストの聖母》を実見し、同年のベルリン大学での「美学講義」において作中の教皇シクストゥスや聖女バルバラを論じていた<sup>3</sup>ヘーゲルであつてみれば、ルーヴルでの参観について何がしかの具体的評言があつても不思議ではないが、妻への私信に個別の作品への言及は見当たらない。

ヘーゲルはルーヴル美術館でいったいどのような作品を見ていたのだろうか。すくなくとも、ヘーゲル美学研究に多少とも関心を寄せる者にとって、ある種の切実さを帯びずにはいないこうした問いにいかにか答えることができるか。本稿は、かかる問いかけにたいして、二、三の事実を例示しながら、ひとつの解の可能性を模索しようとするものである<sup>4</sup>。

後論のために、やや迂回的ながら、1802年のルーヴル美術館を瞥見するところから始めよう。問題の焦点となるのは、作品展示の態様である。

## 1. 1802年のルーヴル美術館

1802年3月25日、アミアンの和約が締結された。イギリスのアディントン内閣(1801-1804)が、ナポレオンとの間に結んだ講和条約である<sup>5</sup>。翌年5月には破棄されるものの、10年に及ぶ大陸の戦乱がひとまず終息したことの意味はけっして小さくない。和約成立(同時に第2回対仏同盟も解消)後、パリを訪れるイギリス人観光客が急増したことは、そのことを示唆する顕著な指標といえよう。彼らのめざす目的地の筆頭は、意味深長ながらルーヴル美術館であつた<sup>6</sup>。たとえば、1802年、ロイヤル・アカデミーの正会員となった画家ウィリアム・ターナー(1775-1851)は、同年7月から10月にかけてフランス、スイスを巡り、ルーヴルの訪問者となつていた<sup>7</sup>。

当時、ルーヴル美術館<sup>8</sup>には、ナポレオンがイタリア遠征途上の停戦条約と引き換えに獲得した多くの美術作品が収蔵されていた。《ラオコーン》(現ヴァチカン美術館)、《ベルヴェデーレのアポロン》(現ヴァチカン美術館)、ラファエロ(1431-1520)の《キリストの変容》(現ヴァチカン美術館)等である<sup>9</sup>。ラファエロについて言えば、真作とされた18点の作品がイタリアから招来、旧王室コレクションの作品10点がこれに加わり、めざましい充実振りを呈するに至つた。アミアンの和約成立の1802年3月、ラファエロの《フォリーニョの聖母》(現ヴァチカン美術館)を特集して美術館が一時的に開館(サロン・カレ、8月まで)。同じくラファエロの《キリストの変容》も、同年12月末からグランド・ギャラリーに常設という破格の扱いを受けることになつたのである。

こうした作品展示の様子は、1802 年 7 月にパリを訪れたドイツ・ロマン派の詩人・文芸評論家フリードリヒ・シュレーゲル(1772-1829)が『オイローパ』誌第一号に寄せた「友人宛の書簡」という形式の絵画論(1803)に記されているところでもある。——「大きな絵[キリストの変容]は、同じ画家の他の小さな絵画に囲まれています。一方にラファエロの円熟期の非常に貴重な《聖家族》、これと向かい合って、若年の頃の作品、ペルジーノ風のスタイルによる《聖母の変容》[聖母の戴冠]があります。《キリストの変容》の上にペルジーノの二つの祭壇画。下にはラファエロの肖像画、スケッチ、そして小さな絵画があります。(中略)《フォリーニョの聖母》は次の壁にかかっています。《女庭師》は続く壁に。きわめて賢明な展示方法は、省察を誘いだし、同時に、初期の若々しい努力から最後の栄光の輝きに至る優れた才能のゆるやかな進展を囑目させることによって、巨匠の研究を促すのです」<sup>10</sup>。

じつところ、このシュレーゲルの説明とほぼ一致した展示の状況を伝える美術資料が残されている。やがて皇帝の首席画家となるジャック＝ルイ・ダヴィッドとも親交のあったイギリス人画家マリア・コズウェイ(1760-1838)の作品「*Travée de la Grande Galerie du Louvre avec la Transfiguration de Raphaël*」(図 1)である<sup>11</sup>。



図 1

念のため画中の作品タイトルと現在の所蔵先を記せば、次のようになる。中央にラファエロ《キリストの変容》(現ヴァチカン美術館)、左右上部にペルジーノ《ジャックと聖オーギュスタンの間の聖母》(現クレモナ、聖アゴスチーノ教会)、《聖母と幼子と聖人》(現ヴァチカン美術館)、中段左右に、ラファエロ《聖母の戴冠》(現ヴァチカン美術館)、《女庭師》(現ルーヴル美術館)、下段左右に、ラファエロ《十字架降下のプレデッラ:神徳》(現ヴァチカン美術館)、《バルダッサレ・カステリオーネの肖像》(現ルーヴル美術館)、そして下段中央に、ラファエロ《聖母戴冠のプレデッラ:受胎告知、東方三博士の礼拝、神殿奉献》(現ヴァチカン美術館)である。

ルーヴル美術館(1803年にナポレオン美術館と改称)の初代館長に就任した(1802-1815)ドミニク＝ヴィヴァン・ドノン(1747-1825)は、画家コズウェイの才能を高く評価し、エジプト遠征から持ち帰った小型の彫像を報償として与えるほどであったが<sup>12</sup>、忘れてならないのは、ドノンが終身統領(ナポレオン)宛の書簡(1803年1月1日)の中で、《キリストの変容》の壁面を「絵画芸術の歴史講座 *un cours historique de l'art de la peinture*」<sup>13</sup>とする意図を語り、絵画の歴史的、編年の展示をみずから構想していたという事実である。上に見たシュレーゲルの報告はこのことを間接的に物語っているし、コズウェイの一連の作品が、これを裏付ける視覚的傍証であったことはあらためて指摘するまでもないだろう。

じっさい、シュレーゲルの記述とコズウェイの示す作品配置が《聖家族》《女庭師》をのぞいて、おおむね重なっていることは誰しも否定できない。コズウェイ作品が「ルーヴルのグランド・ギャラリーの絵画の配置についての非常に重要な記録」<sup>14</sup>と評される所以である。

## 2. 「ラファエロの二人の若者」と作者の帰属

前節において、「世界の首都」パリに赴いた『ルツィンデ』の著者が、ルーヴル美術館でドノン立案の《キリストの変容》の中心とする歴史的、編年の展示を目にしていたことが疑いないものとなったが、本節では、美術史研究、とりわけオールド・マスター(18世紀以前の画家＝ヘーゲル美学の主たる対象画家)を扱うとき不可避免的に直面する作者帰属の問題について、ふたたびシュレーゲルの発言を取り上げながら、一種のアポリアというべき難問の所在を再確認しておきたいと思う。

「肖像画について VOM PORTRAIT」と題した一節でシュレーゲルが次のように論じる箇所がある。

そして、ある顔が生み出すのがふさわしい印象を、背景の風景がいかにはっきりと表現できるかということについては、いくつもの昔の絵画の例が納得のいく証明を与えているのです。このような種類のものとしては、ラファエロの二人の若者(傍点＝筆者)の図以上にすぐれたものを私は知りません。一方の若者は、片肘をついて、屈託のない自信にみちた態度で、まっすぐ大胆に世の中を見えています。まるで彼が、世の中をすっかり明瞭に見通せる確信でもあるかのように。他方の若者は、いくぶん身をかがめ、物思いにふけていますが、陰気でも憂鬱げでもなく、実に晴れ晴れとしています。しかしその誠実な素朴さと実直さのうちに現れた高貴な美しさは、それがどういう芸術の魔術によるものなのか私にはわからないのですが、言いようもないほど感動的なのです。風景は遠景であり、大地ははっきりと明るく描かれています。しかし上方の空は不透明で陰鬱です。そして、前景に孤立してそびえており、心からの共感をおこす幾本かの木を除いては、すべて全く単調ではありません。人はこの絵を、心からの感動なしには見ることはないでしょう。<sup>15</sup>

作品から感銘を受けたシュレーゲルの素顔の興奮と共鳴がいきいきと伝わる文章であるが、「ラファエロの二人の若者 *zwei junge Menschen von Raffael*」は、それではどのような作品であったのか。立論上、中核をなす部分でもあり、便宜のために図版を掲げておくことにしよう。



図 2



図 3

「片肘をついて、屈託のない自信にみちた態度で、まっすぐ大胆に世の中を」見ている「一方の若者」が、《若者の肖像》(図 2)。「いくぶん身をかがめ、物思いにふけていますが、陰気でも憂鬱げでもなく、実に晴れ晴れとして」いる「他方の若者」が、《男の肖像》(図 3)である。

前節で見たマリア・コズウェイの作品に、小さいながらこの二点を確認できるものがある(図 4)<sup>16</sup>。

中段にラファエロの《随天使を駆逐する聖ミカエル》が配された壁面のそれぞれ下段左右両端に《男の肖像》と《若者の肖像》がおかれている。シュレーゲルが目にした展示配列とあるいは同一のものかもしれない。しかしここで注意を喚起しておくべきは、シュレーゲルがほとんど無限の礼讃を捧げた「ラファエロの二人の若者」が、じつは「ラファエロの若者」ではないということである。美術史関係者にはすでに自明の了解事項であるが、作者はラファエロではなく、別のイタリア人画家なのである。

表 1<sup>17</sup>にあきらかなように、17 世紀から 20 世紀にかけてラファエロ作と看做されていた二つの作品は、《若者の肖像》の作者をパルミジャニーノ(もしくはコレッジョ)、《男の肖像》の作者をフランチャビジオとするのが一般的である。

この「ラファエロ作品の非ラファエロ化」というべき事態は、美術史研究の深化とともに生じた作者帰属変更の典型例のひとつと言えようが、見逃してならないのは、固定していたかにみえる作者帰属を再吟味し、いわば価値の転倒に結果する美術史研究の営みが、ときとしてある人物の美術体験の「虚構性」を暴きだすということである。すなわち、真筆でない作品を真筆として鑑賞することにほかならない。限定的にはヘーゲル美学研究がつねに想定しておかなければならない隘路であろう。



「ラファエロの二人の若者」については、もう一つの関連資料をとり上げておくべきかもしれない。《グランド・ギャラリーを進むナポレオンとマリー＝ルイズの婚礼行列 Cortège du mariage de Napoléon et de Marie-Louise d'Autriche dans la Grande Galerie》(1810)(図 5)と題する水彩画である。



1810 年 4 月 2 日に大サロンのチャペルで行われた結婚式のあと、ナポレオンとオーストリア皇女マリー＝ルイズがルーヴルのグランド・ギャラリーをチュイルリー宮へと向かう場面を写した作品である。作者は、1805 年、ドンがストラスブルで出会った画家バンジヤマン・ジックス(1772-1812)である<sup>18</sup>。

興味深いのは、上述の「ラファエロの二人の若者」が画面右端に見えることである。これは 1802 年にシュレーゲルが目にした展示とは位相を異にしているだろう。《女庭師》を囲むようにして《若者の肖像》と《男の肖像》が置かれ、その上に《フォリーニョの聖母》がかけられ、当時、真作と目された計四点のラファエロ作品がひとつのグループを形成していたからである。このグループの左側に、二点の作品、すなわち下段にラファエロの《聖母の戴冠》、上段にペルジーノの《ジャックと聖オーギュスタンの間の聖母》、さらにその左に《キリストの変容》が配され、《キリストの変容》の左側上段に、ペルジーノの《聖母と幼子と聖人》、下段にラファエロの《聖女セシリア》(現ボローニャ国立絵画館)が据えられていた。

ナポレオンの婚礼のために特別に変更が加えられたのか、それとも別の理由から展示内容の修正が行われたのか、現時点では詳らかにしないが、あきらかなのは、ルーヴルの常設展がかならずしも恒常不変のものではないということである。さらに明記しておかなければならないのは、ナポレオンの婚礼式典が賑々しく執り行われた 1810 年から、ヘーゲルがルーヴルを訪れる 1827 年までの間に、常設展の作品が予期せぬ重大事件によって大幅に入れ替わる運命にあったということである。

ジックスに《グランド・ギャラリーを進むナポレオンとマリー＝ルイズの婚礼行列》を委嘱したドンは、この作品を元に大きなセーヴル陶器の花瓶の制作を計画していたとされるが、実現に至ることはなかった<sup>19</sup>。ほどなくして未曾有の政治的大変動が出来たからである。ナポレオンの失脚である。

### 3. 1815 年のナポレオンの没落とヘーゲルのルーヴル美術館訪問

1812 年、ナポレオンはロシア遠征に失敗。1814 年 3 月の連合軍のパリ入城に続いて、4 月 2 日には廃位が決められ、エルバ島への追放。1815 年 3 月のパリ帰還（いわゆる百日天下）後、1815 年 6 月のワーテルローの戦いにおける決定的な敗北を契機として、ナポレオン時代は終焉を迎えることになる。

こうした周知の政治的変転を承け、1815 年末の時点で、諸外国から返還要求のあった美術品の総数は 52513 点に上っていた。最終的には絵画 103 点、素描 800 点ほどがルーヴルに残されることになるが<sup>20</sup>、シュレーゲルの参観したラファエロ絵画はイタリア各地に返還されている。コズウェイの残した絵画資料に即するならば、そこに現れていた作品は二点を除いてすべて跡かたもなく姿を消すことになったのである。

もちろん『征服の戦利品』の著者セシル・グールドが主張するように、イタリアから収奪された 506 点の作品のうち、失われたもの 9 点、返還されたもの 249 点、フランスに残されたもの 248 点という事実に注目するなら、およそ半数はじつは未返還のままであり、「その最良のものだけでも、いくらかの重要な美術館を形成するに十分」<sup>21</sup>な質量をそなえていたことになるのかもしれない。

しかしながら本稿の文脈において銘記すべきは、シュレーゲルに遅れること 25 年を閲して訪れたルーヴル美術館で、ヘーゲルが《キリストの変容》をはじめとするラファエロ絵画を目にする機会はいっぴになかったということである。

すなわち、シュレーゲルとヘーゲルのルーヴル体験を豁然と隔てる断絶がそこには横たわっていたのである。

それでは、ヘーゲルはどのような作品を目にしていたのだろうか。ここにいたって、ようやく小論の冒頭の問いに回帰することになる。

この設問に答えるべく、いくつかの資料に詮索の目を向けるとき、有力な手がかりとして浮上するのが、1826 年に刊行されたグランド・ギャラリー展示作品目録 *Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée Royal*. (Paris: Ballard, 1826) である<sup>22</sup>。ヘーゲルの美術館訪問の前年の資料であるとはいえ、当時、ルーヴルにいたかなる絵画が展示されていたかを窺わせる貴重なドキュメントたる資格を失ってははいない。この同時代資料を参照しつつ、試みにヘーゲルが名前を挙げた 4 名の画家（ラファエロ、コレッジョ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ティツアーノ）の作品数をまとめると、次のような一表になる（表 2）。

もとより説明の要がないことながら、(1) これらの数字はあくまでも、常設展に出品されていた作品数であり、非展示分は除外されている。コレッジョ作品の少なさはその表れであろう。(2) また、作者帰属の問題は後世の懸案事項であり、真筆でない作品も当然含まれている。例の《若者の肖像》＝パルミジャーノ（もしくはコレッジョ）、《男の肖像》＝フランチャビジオは、それぞれ次のような解説が付され、ラファエロ作品として分類されている（表 3）。

表 2

| 画家名          | 点数   | グランド・ギャラリー展示作品目録番号 |
|--------------|------|--------------------|
| ラファエロ        | 22 点 | 1145-1167          |
| コレッジョ        | 3 点  | 943-945            |
| レオナルド・ダ・ヴィンチ | 8 点  | 1064-1071          |
| ティツアーノ       | 20 点 | 1212-1232          |

表 3

|                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------|
| 1157. Portrait d'un jeune homme dont la tête est appuyée sur la main. |
| 1158. Portrait d'un homme dont le bras est appuyé sur une table.      |

このグランド・ギャラリー展示作品目録には、当時の資料の常として図版類がいつい含まれておらず、われわれはもっぱら文字情報に依拠して作品の特定を進めざるをえないという困難に直面する。かかる制約は、しかし展示作品目録の資料的価値を貶めるものではけつてなく、たとえばルーヴル美術館刊行の『イタリア絵画総合目録』<sup>23</sup>と照合しながら、展示作品目録の内容を点検、精査してゆくことがむしろ求められるのである。そのことによって、ヘーゲルのルーヴル美術館体験をめぐつてこれまでにない新たな視座が開かれる可能性がないわけではないだろう。

以上、本稿はヘーゲルのルーヴル美術館体験の全体を見渡すための不可欠の前提を築くべく、必要な考察を試みたものである。たとえそれが本来的に不可能ではあれ、筆者なりの着想と手続きにしたがつて許される限りにおいて結果としてヘーゲル美学研究に裨益するところがあるとすれば、筆者の取り組みは、いささかなりとも報われることになるのかもしれない。

- 
- <sup>1</sup> 石川伊織「ヘーゲルの 1820/21 年『美学講義』の絵画論と歴史的展示」壽福眞美監修『知の史的探求—社会思想史の世界—』(八千代出版、2017 年)、171 頁。
  - <sup>2</sup> *Briefe von und an Hegel Band III: 1823-1831* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1969), SS.186-187.
  - <sup>3</sup> G.W.F.ヘーゲル(寄川条路監訳 石川伊織／小川真人／瀧本有香訳)『美学講義』(法政大学出版局、2017 年)、251-252 頁。
  - <sup>4</sup> なお本稿は、『ヘーゲル哲学研究』(vol.23, 2017 年)収載の拙稿「ヘーゲルのルーヴル美術館体験を考えるために」を改稿したものであることをお断りしておきたい。
  - <sup>5</sup> アミアンの和約について、政治、文学、美術等さまざまな視点から考察を試みた次の研究がきわめて有益である。Sous la direction de Nadine-Josette Chaline, *La Paix d'Amiens* (Amiens: Encrage, 2005).
  - <sup>6</sup> 'the grand centre of attraction for the English in Paris,' John D. Grainger, *The Amiens Truce: Britain and Bonaparte, 1801-1803* (Woodbridge, Suffolk, UK: The Boydell Press, 2004), p.85.
  - <sup>7</sup> Stephen Bury, *Benezit Dictionary of British Graphic Artists and Illustrators* (Great Clarendon Street Oxford: Oxford University Press: 2012), p.492.
  - <sup>8</sup> 本稿はルーヴル美術館の成立過程について直接的な議論の対象とするものではないが、関連資料を二、三あげておこう。Cecil Gould, *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre* (London: Faber and Faber, 1965), Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (Berkeley: University of California Press, 1994), Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France* (Paris: La Découverte, 2005). また、本稿とは直接かかわらないものの、佐藤康邦『様式の基礎にあるもの』(三元社、2013 年)には、「ジャコメッティとともにルーヴルを歩く」という清新な論考が含まれている。
  - <sup>9</sup> “ローマはもはやローマにはない、それはすべてパリにある Rome n'est plus dans Rome, elle est tout à Paris.”とまでいわれたナポレオンのイタリア遠征による美術品の収奪については、次の着実精緻な研究を参照。服部春彦『文化財の併合—フランス革命とナポレオン—』(知泉書館、2015 年)。とりわけ第二章「イタリアにおける文化財の収奪(1796-1803 年)」は委曲を尽くしている。
  - <sup>10</sup> *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, vol.4, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, ed. Hans Eicher (München: Ferdinand Schöningh, 1959), SS.48-49. 本書は、跡見学園女子大学教授・神山伸弘先生より拝借したものである。貴重な図書を貸与された先生に衷心から御礼申し上げる。
  - <sup>11</sup> *L'album de l'exposition, Dominique-Vivant Denon : l'oeil de Napoléon* (Paris: Edition de la Réunion des musées nationaux, 1999), p.29.
  - <sup>12</sup> *Ibid.*, p.28.
  - <sup>13</sup> *Dominique-Vivant Denon : l'oeil de Napoléon* (Paris: Paris: Edition de la Réunion des musées nationaux, 1999) p. 145.
  - <sup>14</sup> Stehen Llyod, Richard & Maria Cosway: *Regency Artists of Taste and Fashion* (Edinburgh: Scottish National Portrait Gallery, 1995), p.89.
  - <sup>15</sup> *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, vol.4, op.cit., S.37. 訳文は次によっている。広瀬千一訳「パリの絵画についての報告」『ドイツ・ロマン派全集第九巻 無限への憧憬—ドイツ・ロマン派の思想と芸術』(国書刊行会、1984 年)、256-257 頁。

- 
- <sup>16</sup> Stehen Llyod, *Richard & Maria Cosway: Regency Artists of Taste and Fashion*, op.cit., p.88.
- <sup>17</sup> 表 1 は、ルーヴル美術館絵画部門作品資料室 (Service d'étude et de documentation du département des Peintures du Musée du Louvre) での調査(2017 年 3 月 1 日)に基づいている。これは、科学研究費補助金・基礎研究 (B) 課題番号 26284020、平成 26～29 年度「ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究」(研究代表者:新潟県立大学教授石川伊織)の一環として実施されたものである。調査に同行された法政大学教授・後藤浩子先生に厚く御礼申し上げる。
- <sup>18</sup> Régis Spiegel, *Dominique-Vivant Denon et Benjamin Zix : acteurs et témoins de l'épopée napoléonienne, 1805-1812* (Paris: L'Harmattan, 2000), p.9.
- <sup>19</sup> *L'album de l'exposition, Dominique-Vivant Denon*, op.cit., p.54.
- <sup>20</sup> 服部春彦前掲書、405 頁。
- <sup>21</sup> Cecil Gould, *Trophy of Conquest* , op.cit., p. 128.
- <sup>22</sup> 資料はインターネット上で閲覧可能である。アドレスは次の通りである。  
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t2x38jt24;view=1up;seq=1;size=125>。本報告書の添付資料である DVD-ROM にも収録されている。
- <sup>23</sup> Musée du Louvre Le département des Peintures, *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre*(Paris: Éditions Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2007).