

フランスにおけるミュージアムの形成とその思想

The Historical Formation of the Modern Museum and its Concepts in France

後藤 浩子

Hiroko Goto

I 序

本プロジェクトでブリテンとフランスにおけるミュージアム思想の形成についての分担研究を担当したが、ブリテンについては拙稿「近代ミュージアムの形成とその思想 (1): グレートブリテンの場合」¹において研究報告が為されている。本稿では後者のフランスにおけるミュージアム思想の展開を追うことにする。1750 年以降フランス革命期までのフランスのミュージアム政策を精緻に分析した研究として、A.マクミラン『ループルを發明する: 美術、政治と 18 世紀パリの近代ミュージアムの起源』が挙げられる²。彼の研究によれば、ループル宮の美術ミュージアムに結実するミュージアム政策はフランス革命以前の王立ギャラリー構想から醸成されてきたものであるが、革命勃発後に国有財産となった膨大な数の美術品やモニュメントの扱い方をめぐって国民公会や関連委員会で諸派の対立と論争が起こった結果、従来型のたんなるギャラリーではない美術ミュージアム構想が生じた、とされている。しかし、グレートブリテンが博物学に基づいた巨大な陳列室としてミュージアムを設立したのに対し、同時期のフランスはどのような反応を示したのか、という点からの分析はマクレランによっても未だなされていない。本稿ではこれを探るために、ルイ 15 世治世下での芸術政策や『百科全書』のフィロゾフ達のミュージアム論を振り返り、フランスの場合の特徴を抽出する。さらにアンシャン・レژیーム期と革命勃発後のミュージアム観の連続性と差異を分析することによって、博物学と陳列室のアイディアがいかに美術と結びつき、人間精神の進歩史を具現するものとしての美術史や芸術哲学を生み出したかを明らかにしたい。

II ルイ 14 世治世下での芸術政策

アンシャン・レژیーム期のフランスには王用建築物監督官 (Surintendant des Bâtiments) という王宮や王室用建築物の造営と維持管理を責務とする大臣職があり、この監督官が国家の芸術政策も担当していた。その起源はヴァロワ朝フランソワ 1 世治世時 (1515-1547) のイタリア・ルネサンスを反映した多くのシャトー造営にあり、イタリア建築術を学んだ建築家フィリベール・デュロルム (Philibert Delorme) が最初に就任した。その後、この職は、建築だけでなく、王宮の内装品の入手にも関わることから、ルイ 14 世の治世期 (1643-1715) 以降は、工芸分野振興のための王室援助や指揮監督をも行う建築物美術工芸監督官 (Surintendant des Bâtiments, arts et manufactures) となり、コルベールもこれに着任した (1664-1683)。基本的に、国王付き首席建築家と国王付き首席画家からの助言を受けつつ、任務を遂行し、18 世紀には監督官 (Surintendant) から総局長 (directeur général) へと官職名が変更された。

¹ 後藤浩子「近代ミュージアムの形成とその思想(1): グレートブリテンの場合」『経済志林』82 巻 1・2 号、2015 年、207-238 頁。

² Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, 1994.

このような王政の下で、1648年に王立絵画彫刻アカデミー (Académie Royale de Peinture et de Sculpture) が設立された。1671年にはコルベールの肝いりで王立建築アカデミー (Académie Royale d'architecture) も設立された。王権が芸術活動に深く関与する構造がこの時代に生じた背景には、画家・彫刻家組合というギルドの存在があった。芸術家が活動するには、このギルドに加盟するか、もしくは国王の勅許を得るかのいずれかを行う必要があった。ギルドの閉鎖性に対抗する機関の必要性と、イタリアの美術アカデミーに着想を得て、シャルル・ルブラン (Charles Le Brun) が設立要望書を提出したのである。

王立絵画彫刻アカデミーの活動の一環として、1663年にローマ賞 (Prix de Rome) が創設された。翌年に選抜制度が決定され、応募者は一次試験の男性裸体デッサンで10名に絞られた後、二次試験として聖書か古代史の油彩を10週間独房で作成することが課せられた。1768年からは二次試験は歴史画の油彩スケッチとなった。審査は王立アカデミーが担当し、最初は絵画と彫刻の部門で行われ、1720年からは建築部門も開設された。受賞者は、3年～5年間、国費でローマに滞在し、研修を受ける。ルイ14世とコルベールは、1666年にローマ・フランスアカデミー (Académie de France à Rome) を設立し、そこが受賞者の滞在先となった³。

王立絵画彫刻アカデミーはローマ賞だけでなく、定期的な展覧会開催をも開始した。初回は1667年だったが途中中断し、1737年からはルーブル宮のサロン・カレ (salon carré) で隔年開催されるようになった。この展覧会はサロンと呼ばれ、絵画の一般公開の始まりとなり、そしてこれとともに絵画批評も形成された⁴。

このようにフランスでは、建築と美術・工芸が17世紀中盤よりすでに国家が政策として介入する分野となっている点がブリテンと比較すると対照的である。

III 『百科全書』における博物学とミュージアム

第II節で見たような王立絵画彫刻アカデミーを中心とする美術専門家集団の形成と並行して、18世紀中頃のフランスでは、『百科全書』刊行によって、啓蒙の知が普及していった。そこではどのように「ミュージアム」が語られていたのだろうか。

『百科全書』においては、「キャビネット」の項目を1752年にダランベールが、「ミューゼー」の項目を1765年にルイ・ド・ジョクールが執筆している。ド・ジョクールが、アレクサンドリアのミューゼーの歴史的な意味と、当時のブリテンでの博物学的なコレクションの保存と展示への言及で終わっているのに対し、ダランベールの「キャビネット」の説明は、博物学の理想的陳列やフランスでの陳列室の現状、国策としての大陳列室設立のアイディアなど、かなり多岐に渡っている。

「キャビネット」の項目は、『百科全書』の大項目「美術 beaux-arts」の下、中項目「建築」中に置かれている。そこでの記述は、建築における区画の名称としての「キャビネット」に続き、「博物学のキャビネット CABINET D'HISTOIRE NATURELLE」の項目が立てられ、音の伝導の物理的原理によって離れた所で微音が聞き取れる「秘密のキャビネット」の項目で終わっている。建築学の項目中にあるにもかかわらず、最も紙幅が割かれているのは「博物学のキャビネット」である。「キャビネットという言葉は、ここでは通常とかなり異なった意味で理解されなければならない。というのは、博物学のキャビネットは通常おそらくあまり広くはない幾つかの部屋から成っているからである。とはいえ自然の様々な産物の蒐集物全種類を収容するには、もっと大きなホール、より正確にはもっと大きなアパートでも大きすぎる空間にはならないだろう。」こうして筆者のダランベールは、博物学とキャビネットの起源を動物界について初めて詳細な分類を行ったアリストテレスに帰する。「彼が自由に利用できる非常に完璧な動物園をもっていたというのは疑いようがなく、この動物園は我々が動物史のためにもちう

³ 栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー：その制度と歴史」『西洋美術研究』第2号、1999年、53頁～71頁。

⁴ Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, 1985, chap.3,4.

る最も優れたキャビネットを構成する。さらにたくさんの動物の皮と解剖されたそれらのさまざまな部分はこの部門〔動物界〕での博物学の非常に充実したキャビネットを作るためにとても十分であった。というのは、アリストテレスが動物を入念に解剖したことは、彼が我々に解剖学的観察の結果を残している以上、そして他のすべての種をさしおいて付与された特別の諸性質をいくつかの種に割り当てている以上、疑いようがないからである。ダランベールは、博物学を堅固にするにはすべてを見る必要があり、アリストテレスに比べてルネサンス以降の蒐集はまだ十分でないと指摘する。「博物学はキャビネットが完全なものになるに比例して進歩する」。そして、従来あまり力を入れて探究されてはこなかった博物学だが、今後はそのキャビネットの名に最も相応しい施設を作ることによって再興されるであろうと彼は推測している。ダランベールは、その施設の例として王立庭園を挙げ (le jardin du roi)、続いてそこでの蒐集物を動物界、植物界、鉱物界に分けて説明している。しかし、彼が強調するのは、蒐集物の陳列において肝要なのが、単なる量や特異性、珍しさ、稀少性ではなく、自然の事物の秩序を反映した体系的分類だという点であり、これを王立陳列室 (le cabinet du Roi) の管理者であり実地説明者でもあるドバントン (Louis Jean-Marie Daubenton) による「王立陳列室の解説」(『博物誌』第3巻所収、1749年)からの長い引用で補強している。そこでは、(1)自然の秩序を反映した体系的分類、(2)体系的分類を反映したキャビネットと展示物の配置、(3)観覧者が体系的自然認識を習得できるような教育的効果への配慮、(4)蒐集物の保全技術の必要などが説かれており、これらの点を満たすための、展示物に合わせた特別な施設の必要も言及されている。ダランベールは、博物学の分類秩序に準拠した蒐集の重要性を強調し、蒐集物を実際以上に稀少化したり神秘化したりする銜学性や学問の進歩を遅らせるいかさまは陳列室という「聖域」から排除しなければならないと主張する。つまり、彼のいう「陳列室」は、「驚異の部屋」(cabinet of curiosities) とは一線を画すものとして定義されているのである。

この特別な施設をダランベールは、機能上は陳列室と称し、建築上は大建造物(edifice)と表現しているが、それにミュージアムという言葉は充てていない。ダランベールがこの項目を公刊した翌年の 1753 年に、ブリテンでは W.スローンの遺言が議論され、英国ミュージアム法が制定されている。ダランベールはブリテンでの動きには言及していないが、博物学に準拠した大展示施設を構想している。

「この項目を国民にとって利益になるというよりも名誉になるにすぎない計画を開陳して締めくくるところをお許し願いたい。この計画とは、自然のためにそれにふさわしい神殿を建てるというものである。私の思い描くところでは、その神殿は、収容すべきものの大きさに応じた建物の幾つかの集合体から成っている。中央の建物は広々として巨大で、陸や海の怪物のためのものである。ワニや象や鯨が生息する場所に入って、驚愕の念が引き起こされることがあろうか。我々は、そこから互いに隣接する他の部屋の中を通過してゆく。そこで我々は自然の全変種と全劣化を見ることになる。我々は、さまざまな国の珍品に感嘆するためにそれら諸国の中を旅する日々を開始するのである。これと同様の大建造物が世界のすべての部門に好奇心を抱いている人々を引き付けないとは思われまい。多少教養ある外国人がこの宮殿の中にある自然を一度も見ることなく死を決心できるとは思われまい。全能の神の手が地球の表面上にまき散らしたもののすべてがただ一箇所に展示されているスペクタクル(見世物)はなんたるものであろうか。もし私が他人の好みについて私の好みで判断することが許されるとすれば、私には、誰もこのスペクタクルを楽しむために5、6百里〔2000、2400キロ〕の旅をするのを悔やまないと思われる。人はラファエロやミケランジェロの作品を見るために毎日のようにこの道のりの半分を移動していないだろうか。この類の施設のために国家にかかってくる多額の費用は、その施設に常に魅了される外国の大衆によって一度ならず支払われることになるであろう。歴史が示すところを信じるならば、偉大なコルベールはかつて荘重な祝典の気前のよい出費を外国人に支払わせたが、祝典は一時的なものであった。騎乗パレードと今問題になっている計画を比較するとどうなるだろうか。そして、すべての諸国民の好奇心から生じるどのような貢物を我々は期待することができないのだろうか。」

こうしてダランベールは、陳列室を博物学に準拠させただけではなく、国家的な観光施設としての有用性をも明示したのである。当時人々は「グランドツアー」と称し、ラファエロやミケランジェロの作品を見るためにフラン

スからイタリアに出かけていった。博物学の壮大な陳列施設ができれば、今度はヨーロッパ中の人々がフランスに見学に来るだろうというわけである。このダランベールの陳列施設構想は、その後皮肉なことに彼の意図とは逆に、博物学的蒐集よりもむしろラファエロなどの巨匠の手による芸術作品を蒐集しフランスの地で陳列するという形で実現されていくことになる。

その後、1754 年にパジョ・ドンザンブレイ (L.L.Pajot d'Onsenbray) が自分の博物学のコレクションをルーブル宮にあるアカデミーの近くに収蔵して欲しいという要望とともに王立科学アカデミーに寄贈すると遺言した。これには 1753 年のブリテンでの英国ミュージアム法成立とフランスの王立科学アカデミー年誌に掲載された H. スローンの追悼文の影響があったものと解釈できる。建築物工芸監督官であったマリニイ侯爵はルイ 15 世からドンザンブレイの願いに応じるよう求められ、著名な建築家であったアンジュ＝ジャック・ガブリエル (Ange-Jacques Gabriel) にパリのベルシィにある小陳列室を改築する計画を依頼した。しかし、ガブリエルの見立てでは修繕にかなりの時間がかかると予想されたので、結局、計画は棚上げされ、ドンザンブレイが寄贈したコレクションは王室収藏品の中に吸収合併された⁵。こうして、博物学の大陳列施設設立は頓挫したまま据え置かれた。

しかし、1765 年に入り、ド＝ジョクールは、「ミュゼー」の項目と並んで「ルーブル」の項目を執筆し公刊した。ルーブルについて、ド＝ジョクールは、現在雑然と倉庫の中に詰め込まれ現在誰も享受できない王所有の絵画をすべて建物中央に陳列し、一方、宮殿の他の部分に博物学の陳列室やメダル陳列室を移すことになるだろうと述べている。そして、サンジェルマン＝ロセロワ教会側の建物には美しい列柱を配する計画に言及し、「外国人がそれを見物するためにやってくるだろう」とコメントしている。さらにルーブル宮殿の機能としては、様々な王立アカデミーが寄り合う場所となり、現在あるよりもそれらの活動にふさわしく改築された部屋が準備され、学者や芸術家が住む様々なアパートも作られるだろうといった青写真が示されている。

一方、「ミュゼー」に関するド＝ジョクールの記述は、大項目「論理学 Logique」中、中項目「文法 Grammaire」の下に置かれている。古代エジプトのアレクサンドリアにおけるミュゼーという施設の発祥から消滅までを述べた後に、今日では「ミュゼー」という言葉はもっと広い意味で用いられていることが指摘されている。「芸術や女神に直接的関係がある事物が収蔵されているあらゆる場所に適用されている。陳列室 Cabinet の項目を参照せよ」。続いて、オックスフォードのアシュモLEAN・ミュージアムへの言及がある。そこでは、1679 年から 4 年をかけてオックスフォード大学が諸学の前進と完成のために建物を建設し、エリアス・アシュモールが骨董品のコレクションを寄贈したと述べられているだけで、本来の蒐集者トラDESCANT の名前は言及されていない。さらには、このコレクションを分類し整理したプロット博士、その後ヒエログラフやエジプトの多様な骨董品を寄贈したハンティントン博士、ミイラを寄贈したグッドギア氏、博物学の陳列室を寄贈したリスター氏の名前が挙げられている。その他、古代ローマの祭壇、メダル、ランプなどでアシュモLEAN・ミュージアムの収藏品は増大していると記されているが、すでに 1759 年に開館している英国ミュージアムはまったく言及されていない。最後に古代アテネのアッティカ人の丘を指す言葉としてのミュゼーも紹介されているが、「文人の陳列室や、学問や美術といった文化に没頭する場所をミュージアム (musaeum) と呼ぶ習慣は、アテネの丘からではなく、アレクサンドリアの有名な建物に由来しているのである」と言明されている。

以上、『百科全書』での陳列室とミュージアムに関する記述を概観したが、ミュージアムの項目が執筆された 1, 2 年後の 1766-67 年に、デイドロの絵画論が連載で『文芸通信 (Correspondance littéraire)』に公刊されている。その中でデイドロは、芸術の目的について次のように述べている。「美德を好ましく、悪徳をおぞましく見せ、滑稽なことを目につくものにする、これがペンを、絵筆を、あるいは鑿を手にするあらゆる廉潔の士の企てで

5 Archives Nationales, Paris, O/1/ 1908 (54), f.18 Correspondance et mémoires relatifs aux beaux-arts, aux salons, aux expositions, aux musées, aux commandes d'œuvres d'art, aux missions d'artistes et de savants. 1660-1792.

ある。……偉大で美しい行動を称え、永遠のものとし、不幸な目に遭い汚されている美德に荣誉を与え、よい目を見てうやまわれている悪徳を糾弾し、暴君をたじろがせることもまた、きみの務めだ」⁶。そして、次節で述べるように、当時画題として肖像画より上級のものとされていた歴史画観を批判する。「肖像画と胸像の芸術は、共和国の国民のもとで尊重されるに相違ない。というのは、かれらのもとでは、市民の眼差しを絶えず、かれらの権利と自由の守り手に引きつけておくことが、大切だからである。……ある学芸を支えるのが、それを誕生させた第一原理、すなわち医学ならば経験論、絵画ならば肖像、彫刻ならば胸像を描いて他にない、ということが真理であるならば、肖像画と胸像に対する軽視は、この二つの芸術の頹廃を示すものである」⁷。共和国の市民的美徳の具現としての芸術というディドロの芸術観は、その後、革命期の芸術政策に影響を及ぼすことになる。

『百科全書』などに表現された啓蒙のミュージアム論と芸術論が 18 世紀中期に以上のように展開した一方で、この影響を受けつつも王政下での芸術政策は王の庇護下で専門的な美術集団を形成していった。

IV ルイ 15 世治世期の芸術政策:リュクサンブール宮のアート・ギャラリー

1743 年にルイ 15 世の親政が始まると、ポンパドール夫人の法定後見人であったルノルマン・ド・トゥルネム (Le Normant de Tournehem) が建築物美術工芸監督官となり (1746-1751)、さらにはポンパドール夫人の弟であるマリニ侯爵 (marquis de Marigny) がその後を引き継いだ (1751-1774)。彼らの在職期間に、後の美術ミュージアムの母体となるアート・ギャラリーの創設が企てられた。アート・ギャラリーの開設に至る最初の提案が、王室所有絵画の一般公開の進言であった。マクレランの研究によれば、この進言の一つが、王室建築部の記録の中に、ルイ・プティ＝ド＝バショモン (Louis Petit de Bachaumont) の当日付けの手紙と同じファイルに保存されていた 1747 年の日付の匿名の提案書であろうと推測される。プティ＝ド＝バショモンは、『文芸共和国の歴史に役立つ秘密の手記』などの著作の他、美術批評の分野でも大きな影響力を持っていた美術愛好家であり、国家の名作美術品の歴史的保存を提唱した草分けであった。この時の提案の内容は、テュイルリー宮殿の「大使の回廊」を王の絵画で飾り、一般公開するというものだった。それから三年後、1750 年 1 月に、ギャラリー設立について王の承認を得るための企画書が作られた。そこでは、壁面にあまりにもびっしりと絵画が掛けられているので、鑑賞する外国人や邦人の興味をそぐという当時のヴェルサイユ宮での絵画展示の問題点が指摘され、絵画をバリとヴェルサイユに配置しなおす必要が述べられていた。この企画書に従い、王室所有絵画の展示のための場所探しが行われた結果、リュクサンブール宮が最適とされた。その理由は、当時ルイ 15 世に捧げるためにロワイヤル広場 (現在のコンコルド広場) の造成計画があったので、それと結ぶセーヌ河の対岸にギャラリーを開設すれば同時に左岸地区の開発も見込まれたからである。このように、博物学の陳列室同様、ギャラリー設立もまた都市の観光開発と結びついていたのである。

そして、リュクサンブール宮に運び込むべき絵画が選択され、目録が作られ、1750 年 10 月、リュクサンブール宮殿内にギャラリーが開館した。ここで、展示の内容と分類体系を確認しておこう。西翼の「スペイン女王のアパートメント」4 室には王室コレクションから絵画 99 点、デッサン 20 点が展示され、東翼の第一、第二ギャラリーにはイタリア派、フランス派、北方 (フランドル、オランダ) 派、第三ギャラリー (謁見室) にはフランス絵画、第四ギャラリーには 16、17 世紀イタリア巨匠の作品が置かれた。内装と額縁は 1746 年以降のルーブル宮サロン展示会の会場を模倣したもので、王による見世物 (a royal spectacle) にふさわしい雰囲気をもたらす大理石の調度品も設えられた。西翼には、リュクサンブール公爵邸を改築し宮殿にしたマリー・ド＝メディシスの生涯をテ

⁶ ディドロ『絵画について』岩波文庫、2005 年、98,99 頁。

⁷ 同上書、110 頁。

ーマにしたルーベンスの作品も展示された。ただし、観覧できるのは水曜と土曜の冬は午前、夏は午後の 3 時間という限られたものであった。

このリュクサンブール宮ギャラリーの設立には、以下のような二つの意味があると考えられる。まず、それは、絵画を評価・分析する目を育成するという美術教育的目的での一般公開展示の施設であった点である。博物学に基づく陳列室と並行して、17 世紀以来蓄積されてきた絵画理論に基づいてギャラリーというコンセプトがフランスでは醸成された。まず、17 世紀コルベールが王用建築物監督官であった時代に、ルブランの歴史画に重きを置いた絵画理論とフェリビアン (André Felibien) による画題の優劣の体系の理論的構築によって歴史画理論が形成された。フェリビアンは、歴史画が持つべき要素としての人間の美德の寓意的表現の重視という点でフランス革命期の絵画論にまで影響を与えることになる。「肖像画しか描かない画家は未だ芸術の高い完成度に達せず、達人達が受ける誉れを要求することはできない。そのためには一人の人物から群像構成の表現へと向かい、歴史と物語を扱わねばならない。歴史家のように偉大な事件を、詩人と同じく喜ばしき主題を表現しなければならない。さらに優れた画家ならば、寓意的な構図によって、偉大な人間の美德や至高の神秘を物語のヴェールの下に秘匿する術を心得ていなければならない」⁸。

このような画題と表現方法の格付けは、さらに絵画理論での色彩論争等を経て、ロジェ・ド＝ピール (Roger de Pile) の『絵画原理講義』(1708) などによって正統派の理論として形成されていった。ド＝ピールは絵画講義の中で、構図 (composition)、デッサン (dessin)、配色の効果 (coloris)、表現 (expression) の観点から数値化を試みた。例えば、そこではカラヴァッジョ (Michelangelo Merisi da Caravaggio) は表現の項目でスコアゼロと評価されている。「絵画の真の理解はある絵画が良いか悪いかを知ることにある。つまり、同一の作品の中で巧みになされているものとそうでないものを区別し、その作品について下した判断の理由を説明することにある」⁹という彼が一貫して提唱した評価・分析能力育成論は、後に美的啓蒙の路線を生み出すことになった。

ド＝ピールの数値化の試みは、1755 年に『王立科学アカデミー年誌』付録「1755 年の王立科学アカデミーの記録簿から再録された数学と理学 (physique) の紀要」中のメラン氏の論文「ド＝ピール氏の絵画講義の最後に見出されるような絵画のバランスについての注記」で取り上げられた。これは、1755 年 4 月 9 日の公開会合での報告の記録である。そこでは、「ジャック・ベルヌーイは目を遠く将来に向け、彼の分析を政治や医学、道徳にも適用し、一定の状況に基づいて起こる事象を予想する計画を立てた。いわば、彼は、精神の繊細さと聡明さが要求されるゆえに他の技術 (Arts) よりもはるかに卓越している推測 (conjecturer) という偉大な技術 (art) を、規定にかなったものにしようとしたのである」という形で、推測という人間の認識能力の分析の試みが紹介されている。そして、それに続いて「これと同じようなことを、ド＝ピールは絵画のバランスによってもたらされる賛意 (les suffrages) に従った判断の技術について試みた」として、ド＝ピールの業績が美的判断力の分析の先駆的試みとして位置づけられ、紹介されたうえで、「しかし、メレ卿 (le Chevalier de Méré) など若干の幾何学者はこれまでこのバランスの理論とその実行においていくつかの点で考え違いをしてきたので、私はその論文でそれを示して正すつもりである」と論文の意図が述べられている¹⁰。

リュクサンブール宮ギャラリーでの絵画の一般公開が開始されて以降、美術批評がもはや目利き (connaisseurs) の間での問題ではなく、人間一般の美的判断力の一般法則 (la règle) の問題として、数学者達によって取り上げられたことは、注目に値する。美術がたんに観光やスペクタクル(見世物)の材料としてだけ

⁸ André Félibien des Avaux, *Conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669, preface (p.26)

⁹ *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, 1677, p.7.

¹⁰ Mémoires de mathématique et de physique, tires des registres de l'Académie Royale des Sciences, de l'année M.DCCCLV', p.2, in *Histoire de l'Académie Royale des Sciences, de l'année M.DCCCLV*.

ではなく、ある一般法則が成立しているであろう自然の一部として捉えられ始めたことは、その後ギャラリーがミュージアムの下に統合されていく際の重要な契機であると言えるだろう。

さらに、リュクサンブール宮ギャラリー設立の第二の意味として挙げられるのは、室内装飾のための絵画から、保存・維持すべき美術品としての絵画への転換を生じさせたということである。王侯貴族が自宅の装飾品として所持していた美術品が、所有者の意向からは独立した公的価値を持ち、それゆえ、社会のために保存すべきものとされ、これに伴って、保存技術を施し、最適環境で保管する場所としてギャラリーが登場したのである。したがって、修復技術者と保存修復担当の部局はギャラリーの不可欠な要素であると認識されるようになった。この点に、フランスでの内生的展開におけるギャラリー観の特質がある。ギャラリーという施設にこのような保存修復部門を誕生させたのは、ロベール・ピコー (Robert Picault) が 1745 年頃にフォンテーヌブロー宮の改築にあたって、室内装飾の一部となっていたフレスコ画の表面だけを剥がし新たなパネルの上に移す技術を開発したことに始まる¹¹。ピコーは 1750 年に木のパネルに描かれたアンドレア・デル・サルトの油彩「チャリティ」を新たにキャンバスの支持体に移植する新技術を王の面前で披露し、この移植技術に対し、ルイ 15 世は勅許と莫大な報奨金と年金を授与し、彼のアパートをヴェルサイユに提供した。このピコーの移植技術の発明によって、フランスは絵画修復技術においてヨーロッパで独占的な地位を占めることになったのである。この技術的優位は、その後、フランス革命期のイタリアからの名画輸送の際に国家によって誇示されることになる。

以上論じてきたように、リュクサンブール宮ギャラリーは、フランス啓蒙盛期の美術観を具現した施設であったが、リュクサンブール宮が王の弟の住まいとなることになり、1779 年にギャラリー自体は閉館となった。しかし、ルイ 15 世期のこの美的啓蒙の流れは、1774 年のルイ 16 世即位とともに王用建築物美術工芸総局長に着任したダンジヴィレ伯爵によって新たな美術政策として具体化され革命期に至ることになった。

V ダンジヴィレ伯爵の美術行政

ダンジヴィレ伯爵 (Comte d'Angiviller, Charles-Claude de Flahaut de la Billarderie) は、愛人関係にあったド＝マルシェ男爵夫人のサロンを訪れるボンパドゥール夫人やディドロ、ダランベールなど当時の著名な文化人と親交を結び、王太子時代のルイ 16 世とも懇意であった¹²。このように彼の芸術分野への関心と熱意は啓蒙盛期のフランス市民社会の文化人によって啓発されたものと言えるが、彼が芸術の振興のためにとった政策は必ずしも市民社会的なものではなかった。この点を王用建築物美術工芸総局長としてダンジヴィレ伯爵が精力を注いだ、王立絵画彫刻アカデミーの改革とギャラリーのミュージアム化計画の立案という二つの政策に見ていこう。

絵画彫刻アカデミー改革の眼目は、ルイ 15 世期に緩和した王権によるアカデミー管理を再び強化すること、そしてアカデミーでの教育内容のてこ入れにあった。このために、アカデミーへの個人の資金援助を禁じ、全面的に王室財政から拠出することにし、他方、画家ギルドの権利を縮小し、アカデミーの会員のみに装飾事業を発注するなど、アカデミーの特権を拡大した。さらに、彼は既存の芸術家養成制度にも踏み込んだ。ギルド系の美術学校を廃止し、芸術家養成教育をアカデミーに集中し、アカデミー主催の展覧会であるサロン以外の展覧会を禁止し、しかもアカデミー会員、準会員でなければ公衆の前に作品を展示できないという付帯条件まで課したのである。加えて、ローマ・フランスアカデミーのテコ入れも行った。古典美術に造詣の深いジョセフ＝マリ・ヴィアン (Joseph-Marie Vien) をアカデミーの院長として派遣し、厳しいスケジュールの教程が作られた。

11 McClellan, *op.cit.*, 28f.

12 鈴木杜幾子「王家建造物監督官ダンジヴィレ伯爵の美術行政」『美の司祭と巫女：西洋美術史論叢』中央公論美術出版社、1992 年、258 頁。

学生は日々、ルネサンス以降の作品の模写と人体の習作を製作するよう義務付けられ、1787 年以降は古代美術品の写生素描も付加された。

この背景には、ロココ時代に市民の間で人気が廃れてしまった歴史画の製作を称揚し、国家的な政策によって歴史画画家を再養成しようとしたダンジヴィレ伯爵の志がある。歴史画制作奨励策として、彼は「奨励制作」という制度を作った。これは、奨励制作として国がアカデミーによって選出された画家・彫刻家に作品を発注し、作品完成後に彼らはそれをサロンに出品し、公衆の目に触れさせる、というシステムであった。この制度は 1776 年から 1787 年まで隔年で実施され、徳や愛国的感情を涵養する歴史画と偉人の大理石彫像が発注された。ただ、このような奨励政策は別としても、ダンジヴィレ伯爵の歴史画への思い入れそのものは、前述した 17 世紀末の美術批評理論やデイドロの絵画論での徳の称揚の流れを汲むものであって、決して啓蒙の芸術論から外れるものではないことはここで確認しておかなければならない。この流れは、フランス革命勃発後には巨大なうねりとなって芸術を政治化してゆくことになるのである。

このような歴史画奨励政策を内包した絵画彫刻アカデミー改革は、ダンジヴィレ伯爵の第二の重点的政策であったルーブル宮グランド・ギャラリーのミュージアム化計画と密接に結びついていた。グランド・ギャラリーの改造は、そもそも 1773 年にマリニ侯爵が検討し始めたが、技術上の大いなる困難が予測されたため、翌年彼の後を継いで王用建築物美術工芸監督官に就任した財務総監テレ師 (Abbé Joseph-Marie Terray) に検討事項として先送りされたものである。テレ師の下で工予定まで具体化されたが、ルイ 15 世の崩御によって手付かずになり、それをダンジヴィレ伯爵が引き受ける形となった。1776 年に本格的に立案が再開されたこの計画は、閉館するリュクサンブール宮のギャラリーの代わりに、展覧会会場であるルーブル宮のグランド・ギャラリーを常設展示会場として改築し、通常の絵画ギャラリーを越えた公共ミュージアム (public museum) の設立を目指すものであった。このミュージアムは、国家モニュメントとして、ヨーロッパで唯一のものとなるよう、構想された。そして早くも 1779 年には理想的ミュージアムが建築アカデミーのローマ賞課題となった。この頃、すでにルーブル宮には王立絵画彫刻アカデミーや王立科学アカデミーなどが置かれ、そこは会員である画家や彫刻家のアトリエとしても機能していた。第Ⅲ節で言及した 1765 年のド＝ジョクールによる『百科全書』「ルーブル」の項目も、当時存在したルーブル宮のミュージアム化計画に触れているが、ダンジヴィレ伯爵のミュージアム計画は、この延長線上にあるものであった。ただし、その内容は異なっている。1752 年のダランベールの巨大な博物学の陳列施設構想を具体化したようなド＝ジョクールの博物学の陳列施設としてのルーブル宮利用のアイディアは姿を消し、王所有の全絵画の陳列のアイディアがさらに美術批評の理論に裏打ちされて膨らんでいる。しかし、博物学の陳列室は一方的に消えたわけではなく、陳列の仕方を決定する分類という知的作業は、博物学の影響を受けて、美術品の陳列においても必須の要素と見なされるようになったのである。

マクレランは、ダンジヴィレ伯爵が目指したものが、王室所有絵画の一般公開だけでなく、その「最終的な目標がルネサンスから現在までの重要な絵画の進化を示すことであった」点で、「彼の入手方針は現代の有名美術館のそれとほとんど変わらない」と評価している¹³。このために、ダンジヴィレ伯爵は、王室絵画コレクションをより充実させる必要にせまられ、とりわけ不足していたフランドル・オランダ絵画の大量の買い付けを行い、さらには美術品の保全や価値評価を制度化しようとした。マクレランは、絵画を画派 (school) だけでなく年代順にも分類し陳列するという一種の「歴史主義」の登場の原因を、一つはヴィンケルマンの著作の影響に、もう一つは博物学に帰している。「それはまた植物や動物をリンネやビュフォンが 18 世紀の半ばに導入した属や種によって分類する二名法メソッドへの直接的な対応でもあった。二名法的分類は急速に博物学の配列法において確立された」¹⁴。第Ⅲ節で触れたように、陳列する際にある配列法に従うことの重要性を王立陳列室の管理者ドバ

13 McClellan, *op.cit.*, p.63.

14 *Ibid.*, p.80.

ントンは強調し、彼の「理想的な陳列室」における種、属、綱のカテゴリーに整然と従った配置の必要性の一節は『百科全書』にも転載されたが、18 世紀中葉にこの配置の原則が絵画や彫刻といった対象にも適用されるようになったのである。こうして、啓蒙盛期に人間の芸術活動の所産も完成態へと向かう自然の歴史的進歩の中に位置づけられるべく博物学的陳列の対象の中に取り込まれた。この意味で、芸術品はミュージアムの中に陳列されたのであり、それは、絵画批評理論と結びついたリュクスンブル宮のギャラリーからさらに一段階制度的に展開されたものであると考えられる。

しかし、ダンジヴィレ伯爵のルーブル宮ミュージアム化の熱意にも拘わらず、その計画はなかなか実現されなかった。ルーブル宮の大ホールをヨーロッパ中の人々を圧倒するような大展示室、つまりグランド・ギャラリーに改築するには、二つの問題があったからである。電気による照明がない当時、壁は展示用に使用するため窓をつけられないとすれば、先進的技術であった天窓からの採光しか手段はなかった。しかし、大ホールの天井に絵画を鑑賞するに十分な光を採るだけの窓を取り付けることは、建物の構造上の力学的バランスからして大変な技術的困難があった。そして、第二に、すでに王室財政は逼迫し、このようなプランを実現するに足るものではなかった。当初ダンジヴィレ伯爵のミュージアム化案を支持した財務総監テュルゴーは退き、計画は中止されはしないにせよ、遅々として進まない状況でフランス革命を迎えることになったのである。

VI フランス中央美術館設立

フランス革命の勃発により、ダンジヴィレ伯爵は亡命貴族となり、ミュージアム計画の執行責任者は不在となった。しかし同時に、教会や貴族が所有していた膨大な数の芸術品が没収され国有財産となったことで、従来とは違った次元でミュージアムが論題に上ることになった。

1789 年 11 月の教会財産の国有財産化と、それに続く「国民の世襲財産 (patrimoine national)」という概念の創造によって、各地でのミュージアムの必要性が唱えられるようになった。その後、亡命貴族の財産、王立アカデミーの財産、さらに王室財産も、国有財産 (biens nationaux) として、公的領域におかれたので、それらの処置と保管は喫緊の課題となった。この財産を管理するために委員会が設置された。まずは、保存、売却、再利用、廃棄を決定するために 1790 年にはモニュメント委員会が組織された。この時点で、保存価値があると判断されたものの行き先はミュージアムとされた。すでに 1790 年 12 月にモニュメント委員会は放棄された教会などの建物を保管場所として使用すること、そしてその名称を「ミュージアム」とすることを提案していた¹⁵。

革命勃発後から 1792 年 4 月までの間、ルーブル宮のグランド・ギャラリー改築の作業は大幅に遅れながらも進行していた。しかし、1792 年 8 月にテュイルリー宮が襲撃され王権は崩壊し、レイ 16 世は獄に幽閉の身となり、芸術政策の実権はジロンド派の手に渡った。

王権崩壊の直後の 1792 年 8 月に、国民議会は既存のグランド・ギャラリー・ミュージアム計画完成の重要性を言明した。そして、1792 年 10 月 17 日、ミュージアム建設を担当していた内務大臣ロラン (Jean-Marie Roland、ジロンド派の重鎮であったロラン夫人の夫) は国民議会議員に選出されていた画家のダヴィッド (Jacques-Louis David) に宛てた手紙で、次のような方針を示した。「ルーブルのギャラリーにミュージアムを作る問題、これは布告されています。内務大臣として私はその組織者であり、監督であります。その勘定は国民に負っています。以上が法の精神であり、また法の字面でもあります。このミュージアムは国民が素描や絵画、彫刻、その他の美術モニュメントの形で所有している大いなる富裕さの展開となるに違いありません。私が思うに、このミュージアムは外国人を引きつけ、彼らの注目を一身に集めることでしょう。そして、美術のセンスを培い、美術愛

15 Procès-verbaux de la Commission des monuments : 1790-1794 (Société d'histoire de l'art français) Reliure inconnue – 1902, de Louis Tuetey, Commission des monuments France, p.12, p.266.

好家を再び作り出し、学校として芸術家に役立つでしょう」¹⁶。そして、1792 年 10 月に 6 名からなるミュージアム委員会が指名された。5 人が芸術家、1 人が数学者であった。国民のものとなった莫大なコレクションからグラント・ギャラリーに展示するべきものを選択するための委員会であった。

しかし、ジロンド派のロラン内務大臣の下でのミュージアム委員会の人選は、旧体制下で絵画彫刻アカデミーを中心として組織されてきた画家、美術批評家、絵画修復家達といった美術専門家集団のたいなる反感を買うことになったのである。かつて拙稿で示したように、ブリテンにおいてもミュージアムの所蔵品購入をめぐる目利きと素人の対立が生じ、公論をも沸かせたが、結局旧来の目利きの敗北に終わった¹⁷。ところがフランスでは、旧体制期に形成された美術専門家の連合が急進的共和主義勢力と組んで政治権力を奪取し、芸術政策を差配しようとするプロセスが生じた。1792 年秋からミュージアム委員会のメンバー構成とジロンド派の芸術政策に異議を唱え始めたのは、画家のダヴィッド、画商で名声ある目利きのルブラン (Jean-Baptiste-Pierre Le Brun)、そして、絵画修復家のピコー (Jean-Michel Picault、油彩移植技術を発明した Robert の息子) である。彼らにはミュージアム委員会に反対するそれぞれ異なった理由があった。

ダヴィッドは王立アカデミーの廃止を主張した。ルブランはミュージアム委員会には美術に対する見識がないと批判し、ピコーは絵画修復に対するミュージアム委員会の位置づけに反発した¹⁸。ルブランは『国立ミュージアムについての省察』(*Réflexions sur le Muséum national*)を出版し、その中でミュージアム委員会の構成メンバーの一人一人の名を挙げ「これらの各氏を詳細に審査 (examen)」した。そして、6 人中 3 人の画家は「自称」芸術家にすぎず、数学者はこの役回りに適任ではなく、残り 2 人も確かに芸術家ではあるが彼らに託される仕事に必要な役立つ知識をもってはいないと批判し、ミュージアム委員会のメンバーを組織しなおす必要性を唱えた。他方、ダヴィッドは、パリの芸術家コミュニティのリーダーとなり、1793 年に入って以降ロベスピエールと手を結んで芸術政策を担う存在になった。ダヴィッドは、ピコーやルブランと組んで、ミュージアム委員会には絵画修復の技能者がおらず、誤った修復がなされているとキャンペーンをはり、ミュージアム委員会に代わって美術専門家集団として 10 人からなる国立美術ミュージアム保全院 (le Conservatoire du Muséum national des arts) を組織することを提案した。この美術専門家の共同戦線によってミュージアム委員会は攻撃されると同時に、また、ミュージアム委員会の「メンバーには愛国心がない」という急進的共和主義者からの攻撃も受けた¹⁹。

急進的共和主義勢力が実権を握るにつれ、立憲王政期に任命されたモニュメント委員会や王権停止直後に任命されたジロンド派系のミュージアム委員会を廃止せよという要求はさらに強まった。1793 年 1 月のルイ 16 世処刑後、3 月には革命裁判所、4 月には公安委員会が設置され、急速に政局は変化し、ロベスピエールを中心としてモンターニュ派が権力を握った。6 月 24 日に 93 年憲法が成立したが、この時期から、文部委員会の議論で、全市民に対する教育 (instruction publique) の問題が取り上げられるようになり、美術や演劇などが市民教育の媒体として重視されるようになった。市民教育の具体的目標は、市民としての生活習慣・態度 (moeurs) を高める点にあるとされ、美術や演劇はそのための媒体として位置づけられた。これは、見世物つまりスペクタクルによる大衆の操作であると同時に歴史や演劇を通じた古典的共和主義の再興でもあった。1793 年夏には美術臨時委員会 (Commission temporaire des arts) が組織され、翌年にはガイドラインが決定され、

16 Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, Edouard Pommier (ed.), Réunion des Musées National, 1992, p.26. 初出は、*Le Moniteur*, t.XIV, n° 296, 22 octobre 1792, p.263.

17 後藤、前掲書、229～233 頁。

18 McClellan, *op.cit.*, p.105.

19 *Ibid.*, p.104.

「共和国全域において美術、学問、教育に役立ちうる全物品を分類整理し保存するための指示」と題する冊子が出された²⁰。

ルーブル宮のミュージアムの開館は、1793 年に入り、8 月 10 日に予定された「統一祭典」の一環として位置づけられるようになった。とはいえ、その施設はダンジヴィレ伯爵の追求した完成度に達してはいなかった。グラント・ギャラリーに光が十分に入らないので適切ではないし狭すぎると再度判断されたにもかかわらず、ミュージアムは現状のまま開館をむかえた。

しかし、施設以上に大きな問題をミュージアムは抱えていた。前述した百科全書的・博物学的ミュージアム観と美術専門家達の大ギャラリーとしてのミュージアム観の対立に加え、ミュージアムの展示物と市民の間での共和国的徳の涵養というミュージアムの目的との間の齟齬の問題が生じたのである。旧体制期に描かれた絵画は、絵画としては上質であっても、多くの題材が王族や貴族の人物像でありなおかつ多種のアレゴリーを伴っていた。したがって、どのような観点から絵画を評価し、展示すべき作品を決めるのか、これを委員会は議論する必要に迫られたのである。北方の風俗画 (Northern genre painting) の扱いも同様な問題を孕んでいた。マクレランは次のように指摘している。「フランドル画は当時パリの公衆に極めて人気があっただけではなく、貴族の蒐集家や美術展の見学者をも魅了していた。しかし、多くのオランダやフランドル絵画の題材は平凡で日常的なものであり、勧善懲悪を示し公民としての徳を高めるという恐怖政治期のミュージアムの目的とは両立しなかった。厳格な共和主義者の目からみて、農作業場や居酒屋の活気が若い芸術家や市民を望ましい方向で陶冶し鼓舞するとは思えなかった。1794 年の春に、風俗画は民衆共和主義美術協会 (la Société populaire et républicaine des arts) の会合で再三糾弾された。あるとき、彫刻家の J.J. Espercieux は、フランドル画に 80 スーも払う気はない、と叫んだ」。これに対して、フランドル画の中には「一般の鑑賞には似つかわしくないが、純粋に技術的な観点から芸術家には有用だと判断され」るものもあるので、そのような「精選された風俗画のための分離された部屋を設ける」提案も出された。また、北方派絵画の新刊も発表していた目利きのルブランは、フランドル派には「コテージの徳」が表現されていると擁護した。このような議論が生じたにもかかわらず、結局、実際にはフランドル風俗画の排除は生じなかった。マクレランによれば、その理由は、国立美術ミュージアム保全院の美術批評家達が展示物の選択権を掌握したことにある。「実に多くの北方画家の名が、恐怖政治の最盛期に国立美術ミュージアム保全院によって展示のためにパリの保存庫からの出荷を要求された作品のリストの中にある。公衆をあまり徳性が養われないようなテーマの作品に触れさせることへの懸念よりも、ミュージアムの完全性への要求のほうがより重要だったのである」²¹。

同様の問題は、宗教画に関しても生じた。宗教画に描かれた「奇跡」「神聖な恍惚」「殉教の苦難」は、狂信を廃して、カトリズム崇拝を理性崇拝に変えようとする政府の政策とは合致しなかった。だが、宗教画がすべて除外されてしまうと、全画派、全時代にわたる数々の名作を欠くミュージアム展示となってしまうので、国立美術ミュージアム保全院はディレンマを抱えた。マクレランは、この潜在的なディレンマがやや顕在化したのが 1794 年 9 月にベルギーで没収された絵画が到着したときであったと見ている。というのは、その中には、ルーベンスの宗教画を含む数多くの宗教画の名作が含まれていたからである。*Décade philosophique* 誌には「そのような絵画をフランスに持ち込んでそれらが示すカトリックの神話をカトリズムの迷信から解放された人々に押し付けることに果たして賢明なのか」といぶかる意見が載せられた²²。

しかし、結果的には、ルーブル宮のミュージアム収蔵品から多くの傑作が表現内容や財題材が公民教育に不適切だという理由で除外されることはなかった。マクレランは「包括的なミュージアムの理念は日常的な政治的関心を超えたものであった一方で、それは 18 世紀末の啓蒙された全ヨーロッパ人によって共有された理念

20 Ibid., p.92.

21 Ibid., p.111.

22 *Le Décade philosophique*, 20 brumaire an III, p.287.

だった。だからこそ、共和国は自身の政治的、文化的、そして究極的には軍事的な卓越性を示すためにその理念をぜひ実現しようとした」のだ、と説明している²³。しかし、そこには、それまでの博物学的ミュージアム観からのさらなる変容があった。それは、ミュージアムに陳列するという行為に新たな意味が付け加えられたことによる。つまり、博物学的で陳列品がひとつの自然史上の標本という意味を帯びるのと同様に、芸術品も陳列されることによって歴史の中のひとつの標本という意味を付与されたのである。こうしてミュージアムは、革命イデオロギーと過去の多くの美術品の目的との明らかな矛盾という問題の解決法を提供した。ミュージアムは脱宗教化する力、つまり、聖像画を美術史上の一つの場所を占める美術品として認定しなおす作用をもっていた。マクレランは、「生きたイメージ (Imago agens) から美術作品への転換、強調して言うなら、機能から形式への、意味されたものから意味するものへの」移行が、蒐集品をミュージアムの中に画派と年代に従って配列するという置き換えの結果として生じる、それがミュージアムの作用である、と指摘し、このような「本来の意味を取り去り、それに代えて新しい美学的、美術史的意味を付与するミュージアムの機能は、フランス革命期に始めて認識され、開発されたミュージアムの属性なのである」と評している²⁴。このようなミュージアムの新機能の発明の結果、1793年10月には、封建的な意味を帯びているとしてもそのような重要な美術品を破壊することを非合法化する法律が制定され、その代わりに最寄りのミュージアムに撤去するよう指示がだされた。

VII ミュージアムと歴史

こうしてミュージアムに陳列品として多くの美術品が収蔵されたが、次の段階の問題が生じた。つまり、新たな美学的・美術史的意味を付与するためには、どのようにそれらを分類し並べることが適切なのか、という問題である。ダヴィッドが国民公会宛の報告書で述べた国立美術ミュージアム保全院の目的どおりに、保全院メンバーは「無秩序な絵画の寄せ集め」であった収蔵品の体系的整理に取り組んだ。保全院を代表してカシミール・ヴァロン (Casimir Varon) は1794年5月に文部委員会においてルーブル宮ギャラリーの改修作業終了を報告し、この度の改修の要点を一覧表で示した。そこでは改築プランとともに陳列プランの基本方針が述べられている。グランド・ギャラリーの他に、芸術家達が展示したがる作品を受け入れるための部屋を設けること、そして、小さな絵、石膏レプリカ像をも含めた古代から現代までの彫刻、古代のメダルやカメオ、石碑、そして彫版画のためのそれぞれの陳列室を用意したこと、そしてグランド・ギャラリーでの陳列はすべての諸国民によって導かれる「間断なき芸術の一連の進歩と完全性の度合い」を明示していること、「したがって、国立美術ミュージアム保全院メンバーは人間精神のこの実証的な歴史に役立つはずだと思われるものすべてを保存できるであろう」ことが報告された²⁵。ここでは絵画史が、たんにジャンルや画派ではなく、人間の精神の開明度の段階にも沿った形で分類されている。このようにヴァロン達は、個々の芸術作品を歴史化すること、すなわち宗教画や王侯貴族の肖像画にも人類の精神史の一段階を具現するものとしての価値を与えることによって、博物学と同様の陳列の対象としたのである。

「心ならずも残念な気持ちが生じて、あなたがたの目の前に私たちの財産をずらりと並べる喜びが邪魔されます。美術はその天上の起源から離れてしまったのです。人は随分前からその神聖なる範型をもはや見分けられなくなっています。幾世紀にもわたり隷属と羞恥をもたらそうとする、美術が見落としてきたあさはかな、もしくは危険な多くの試みが、美術の本性を低下させてきたのです。人が目をむける幾つかの方向では、美術の産物はみな迷信、へつらい、放蕩の刻印を押されています。そのような美術は、生まれ変わった人々に対して、

23 McClellan, *op.cit.*, p.112.

24 *Ibid.*, p.113.

25 Casimir Varon, Rapport du Conservatoire du Muséum national des arts, Paris, 1793, in Cantarel-Besson, *La Naissance du musée*, II, pp.229.

彼らが好む高貴な教えを物語りはしないのです。そのような美術は自由にとつて何の価値もありません。もし威信によってそうならないようにする美術の力を当てにしないとすれば、美術が作った精神錯乱と虚構の慰みものすべてを人は破壊したくなるでしょう。しかし、少なくとも、美術の過ちを覆い隠す何らかの巧妙さと、そこから教訓を引き出す何らかの遠まわしの方法はあります。これこそ私たちの任務であり、これを成就するよう懸命に努力するつもりです。そして、とりわけ総括的な形でこのような奇跡的なことを成し遂げることが望ましい。壮麗と平易の雰囲気によってこそ、ナショナル・ギャラリーは敬意を喚起するようになるはずで、厳正な精選によってこそ、ギャラリーは衆目を集め、おそらく我々の隣人が自分のなすべきことを確信したり美術のルネサンスが精神に提示する大いなる理念をよりよく確信したりする好機が訪れることにさえるはずで、フランス人は美術をそれが落下する以前に存在していた場所である頂上へと置きなすでしょう。そして、もはやかつてギリシアで美術が生み出したよき成果と自分たちの一步を比較することを恐れはしません」²⁶。

オワーズ県選出の国民公議員マチュー (Jean-Baptiste Charles Mathieu) はモニュメント委員会を解散させるべきと主張した報告書で、「すべてが分類体系に従って順序よく配置され、分類体系そのものによって説明され美化されている」ような国立ミュージアムを提案した。そして、これを実現するに当たり、既存のミュージアム委員会の陳列プランは無秩序でたるんでいて失格であり、国立美術ミュージアム保全院メンバーの有能さに任せるべきと主張した²⁷。

しかし、分類体系に従った蒐集品の整理し直し作業の実行は、言うほどには容易ではなかった。芸術家と一般市民のためにミュージアムは開館しつつ、陳列を変更する必要があり、しかもグランド・ギャラリーの修復はまだ半分しか終了せず、展示スペースが限られていた。ヴァロンは古代から現代までの彫像、メダル、カメオ、宝石、デッサン、彫刻を集めようとし、1794年から1795年の冬の間にしばしば資金を要求したが、費用がかさみすぎには用意されなかった。

以上が1794年以降、ミュージアム委員会に取って代わった国立美術ミュージアム保全院の思想である。1793年のミュージアム委員会とダヴィッドやルブラン等の国立美術ミュージアム保全院との間に生じた亀裂は第VI節で述べたが、その背景にあった両者の芸術理念とミュージアム観の差異は、なんだったのだろうか。以下の本節ではさらに同時代のドイツ圏のそれと比較することで、博物学との関連におけるフランスでの「芸術の歴史化」の特徴を析出したい。さらに、1823年のヘーゲル美学講義における「芸術の歴史化」を参照し、ヘーゲルがそれまでの博物学的な枠組みでの「歴史化」から脱し、フーコーが「生物学的」と称するような動的な構造変化の把握において「歴史化」を遂行している点を示したい。

研究史的に見ると、1792-3年の内務大臣ロランと彼が指名したミュージアム委員会と、1794年に国立美術ミュージアム保全院を形成するダヴィッドとルブラン率いる反対勢力の争いは、ルーブル美術ミュージアムの設立過程の研究において必ずといっていいほど言及される出来事である。従来の研究では、国民を楽しませる見世物として「色とりどりの花壇」(Roland)のようなミュージアムを作ろうとした素人集団と、美術史と美術研究の具現としてのミュージアムを設立しようとする第一級の画家と美術史家などの文人集団の対立という図式が共有されてきた。これについては以降の節で詳細に分析するが、この対立は上述した「歴史化」の枠組みの変化という思想史的観点から分析すると実はかなり複雑な様相を呈している。というのは、絵画展示における選択と配置の準則の問題、つまり、年代、画派、画題という分類項目の優先順位、そしてこれらの準則に従って配置するのか、もしくは構図、デッサン、配色の効果、表現という絵画構成要素の比較対照の好適性に従って配列するのかという問題に関して、素人对文人の二項対立では捉えられないような分岐が生じているからである。

26 Ibid. p.228.

27 Jean-Baptiste Charles Mathieu, *Rapport fait à la Convention au nom du comité d'instruction publique, par Mathieu (...)* le 28 frimaire l'an II [sur la suppression de la Commission des monuments et son remplacement par la Commission temporaire des arts], p.16.

本節では、まず E.ポミエの研究と D.J.メイヤースの研究における 1780 年のウィーン・ベルヴェデーレ宮でのクリスチャン・フォン・メヒェル (Christian von Mechel) の絵画展示方式の改革の解釈と評価の違いを明らかにし、メヒェルの手法についてのポミエの「誤解」が、彼のフランス革命期のルーブル美術ミュージアムの設立過程の解釈に大きく影響し、ミュージアム委員会とルブランの対立が示す重要な意味を看過していることを示したい。

(1) C.v.メヒェルの功績についての評価

メヒェルは、1780 年にマリア・テレジアによって開館されたウィーンのベルヴェデーレ宮の帝国ギャラリーの陳列準備を請け負った。メヒェルはそこで、従来の絵画ギャラリーでの展示では行われていなかった新しい配置方式を採用し、1781 年に完成させた。まず、全絵画を画派 (école) に分類し、次に画派毎に年代順に並べるという方式である。そして、この分類方法に従って、1783 年にウィーンの帝国ギャラリーのカタログ *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder-Galerie in Wien* も作成された。翌年には仏語版カタログも出され、画派別・年代順の分類と配置が広く知られることとなった。「この〔配置〕計画の主たる目的は、画派毎に絵画を区分して、同じ部屋に一人の巨匠の作品をできるだけ集めることであった。これは、例えばティツィアーノの部屋では非常に良い効果を生み出し、これによってこの偉大な巨匠を異なった年齢や彼が修練を積んでいる異なったジャンルにおける彼自身と比較することができることが分かったが、目的はそれに留まるものではなかった。我々は、ほぼすべての君主政から集められたかなりの量の作品の中からフランドルとドイツの絵画を選んだうえで、年代順もしくは巨匠の継承順に新規にこの選ばれた作品を配置することができたという恵まれた事情をさらに利用するように努めた。ここから、啓発的であると同時に強い印象を与える一つの全体が生じてきた。というのは、ある展示室から別の展示室へと進むなかで時代の漸次的推移や特徴が非常にはっきりと知覚されるようになったので、たんに見るだけでそこから、それら同じ作品を作られた時代を考慮せずに配置した場合よりも非常に多くのものを学ぶのである。すべての時代に渡ってこのシステムティックな配列から引き出すことができる数えきれないほどの利点をだれも否定しないだろう。そして、すべての国の芸術家にとっても愛好者にとっても、目に見える芸術の歴史の保管所が実際に存在するのを知ることは興味深いに違いない」²⁸。

この画派別・年代順展示が実際に作品を観ることを通じて美術史の展開を実感させる効果を持ちえたのは、帝国ギャラリーの絵画作品の所蔵数と展示場の広さがあってこそであった。メヒェルがカタログの中で示しているように、イタリア派だけで 316 点を有し、7 部屋を用い、これをさらに下位分類してヴェネツィア派 2 部屋、ローマ派、フィレンツェ派、ボローニャ派、ロンバルディア派、その他に細分し、それぞれに 1 部屋を割り当てて展示している。

さらには一これこそメヒェルが強調している点だが一フランドル派 211 点、初期フランドル派 356 点、ドイツ派 351 点という膨大な数の北方絵画作品が所蔵され、それぞれに 8 室、4 室、4 室という十分な展示スペースが割り当てられている。絵画総数で 1300 点、画家の数でみると、イタリア派 111 人、フランドル派 87 人、初期フランドル派 163 人、ドイツ派 147 人合計 508 人となる。「このコレクションを描写し、それを構成している部分的な様々なコレクションがその昔に経験した運命について語ろうと企てようものなら、自らにドイツの美術史を書く任務を課すことになってしまうだろう。このカタログの本性と諸限界ゆえに我々は歴史的部分での情報提示に留り、この立派なギャラリー総体へと読者の視線を迅速に移動させることで満足しなければならない」²⁹。メヒェルはベルヴェデーレ宮のコレクションに基づいてドイツの美術史を手がけるには余りあると述べてつも、ドイツ——というより今日的意味ではフランドル、オランダを含めた北方——絵画の形成史に主眼を置いている。「完了したば

28 Chrétien de Méchel, *Catalogue des tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne*, 1784, p.XIVf.. なお〔 〕内は引用者による。

29 *Ibid.*, p.VI

かりのコレクションの配列は、油彩画の発明された日付に関する非常に興味深い発見の機会をもたらした。この発明は通常ブルージュのファン＝エイク兄弟に帰せられていて、これによって発明の日付は 15 世紀の初めと定められている」³⁰。

では、このようなメヒェルの新方式の展示を現代の我々はどう解釈するべきなのだろうか。ここでは博物学的／分類学的知の枠組みから生物学的／発生学的なそれへの変化という観点から考察したい。

フランスの美術史研究者ポミエは論文「ウィーン 1780－パリ 1793: 二つの美術館のうちより革命的なのはおそらく人々が最初に考えるほうのものではない」³¹において、冒頭にウィーンの帝国ギャラリーへの批判である「美術館の破壊」という文言、次にルーブル宮ミュージアムの最初の構想としてロラン内務大臣の次のような言葉を掲げている。「このミュージアムは『開明的な愛好家の関心の的、そして自然のこのうえない喜びを味わい、さらには自然のいっそう美しい模倣の中に魅力を見出す純粋な心をもつ人間の関心の的』になるだろう」³²。ポミエはウィーンのギャラリーのほうにむしろ「革命的」「革新的」であって、ルーブル宮ミュージアムは「伝統的」「保守的」とであると評価している。ここでの「伝統的」とは、鑑賞する者の「目の保養 (regal pour les yeux)」のために展示品がしつらえてあるという意味であり、「革命的」とは、鑑賞者の視点からコレクションの分析者の視点に移行し、展示に一定の秩序を与えるという意味である。

ポミエの研究によれば、メヒェルによるベルヴェデーレ宮ギャラリーでの新しい展示方法の評価をめぐって、1782 年以降、ギャラリーとは何かについての論争がすでにドイツ語圏で生じていたことがわかる。まず、伝統的ギャラリー観からの批判がある。ドレスデンのギャラリーは「住民にも外国人にも、目利きにもそうでない人々にも向けて作られているので、目の保養」であるが、ベルヴェデーレ宮ギャラリーは、コレクションから特色を奪い、「たんなる標本」に貶めている、という批判である³³。

これに対して、メヒェルの展示方法を肯定し、そこから「革命的」意味を掬い上げた意見をポミエは二つ紹介している。まずは、ヴェゼル (Johann Karl Wezel) のコメントである。ポミエの解釈に従えば、ヴェゼルは、4 つの主要枝とその下位の更なる枝分かれというように、博物学と同様の厳格な類分けを行った点こそベルヴェデーレ宮ギャラリーの特徴であると肯定的に評価した。ヴェゼルは、博物学での鉱物界、動物界、植物界という三分類と、イタリア派、ネーデルラント派、古ネーデルラント派、ドイツ派の四分類を類比し、博物学と同様美術にも「秩序」が必要であると述べた。「ドイツと古いネーデルラントの絵画の鉄の時代と銀の時代から、フランドルとイタリア絵画の黄金時代に至る完全性 (perfection) への歩みの中で、我々は、『人間の精神の可視的な歴史』を辿ることができる」。そして、「明確な計画に答えてはじめて絵画のコレクションはギャラリーの名に値する、さもなければ、秩序なき展示である」と結論した³⁴。実際ヴェゼルの記述では、以下のように述べられている。「全コ

30 Ibid., p. VI

31 Édouard Pommier, « Vienne 1780-Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... », *Revue germanique internationale*, 13, 2000, pp. 67-86. ルーブル・ミュージアム設立の際の 1792－1794 年の論争過程について、ポミエは既に 1992 年に J.B. P. ル＝ブランの『国立ミュージアムについての省察』(Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, Edouard Pommier (ed.), Réunion des Musées National, 1992) のあとがきとして発表しており、これにベルヴェデーレ宮で採用されたメヒェルの新展示方式への世論の反応分析の研究を加えたものが、ここで参照している論文である。この論文はさらにドイツ語に翻訳され、Bénédict Savoy (ed.), *Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Böhlau Köln, 2015 に掲載された。

32 Ibid., p. 67

33 Ibid., p. 73f.

34 Ibid., p. 74. ポミエは 4 分類のカテゴリーを、オランダ派 (Pay-Bas)、古いオランダ派 (anciens Pay-Bas) とし、黄金時代の 2 カテゴリーを述べる際にはオランダ派ではなく、フランドル派 (Flamands) という用語を使用しているが、Wezel の原文ではオランダ、フランドルは共にネーデルラント (Niederlande) と表記されている。

レクションには四つの主要な部門(Hauptabteilungen)があり、第一部門は七つの部屋にイタリアの絵画を、第二部門は同じくらいの部屋に数多くのネーデルラントの絵画、第三部門は四つの部屋に古いネーデルラント画派からの多くの絵画、第四部門は同様の部屋にドイツ画派からの数多くの絵画を含んでいる。これらの部門はいわば四つの主要な分枝であって、そこから出発して各分枝はそれぞれ個別の副次的分枝分かれをもつのである。つまり、哲学的に表現するとすれば、それら部門は四つの主要な綱(Hauptklassen)であり、博物学の場合の鉱物界、植物界、動物界のように、そこからそれぞれの綱が多かれ少なかれ複数の属(Gattungen)へと区分されるのである。… 配置は全くもってシステムティックであることがわかる。… もし誰かがこのようなシステムティックな配置によってコレクションはギャラリーという性格を失ったのだなどと主張するのであれば、それは、博物標本コレクションを、自然の産物は綱、属、種に従って配置されているという理由で博物標本のキャビネットに配置するのはやめるべきであると主張するのと同じことになってしまうだろう」³⁵。「ギャラリーには、ある絵画コレクションが一定の計画に従って整理されているか、もしくはすべての個々の作品が無秩序にごちゃ混ぜに架かっているか、二つの場合がある。最初の場合のギャラリーだけが、絵画ギャラリーの名に値するのである」³⁶。このヴェゼルの見解は、博物学／分類学的ミュージアム論の典型といつてよい。博物学は、採集と分類(採集によるコレクション形成とこのコレクションの分類)を両輪とするが、この方法論を自然のみならず人為による産物にも適用し、展示によって分類を可視化するのである。ヴェゼルの見解では、知的活動の焦点は分類することであり、これにさらに「時代が進むに連れ、人は完全性に近づく」という啓蒙特有の進歩史観が重ねられる。分類し、完全性の段階順に並べることで、進歩に向かうプロセスが可視化される。これが博物学／分類学的な意味での「歴史化」である。ヴェゼルのみならず、ミュンヘンの教授リッターズハウゼン (J.S.von Rittershausen) も、最初の分類項目はメヒェルのそれに異を唱えるにしても、同様に博物学／分類学的歴史化のアイディアを持っている。「画派別ではなく、絵画の『要素』、つまり構成、デッサン、色彩別に、精神の表現とともに頂点へと達する進歩に応じて、整理されるべきだ。この部門を例証する絵画は『美術の神殿』の『聖域』に置かれることになる。なぜなら、それらの絵画は精神的なメッセージを与えるからである」³⁷。ポミエはこのような「歴史化」の実現を「革命的」「革新的」と表現している。しかし、彼はこれを博物学／分類学的な知的枠組みの中でのものとは認識していない。むしろ、逆に「伝統的」「保守的」なロランのルーブル構想のほうを博物学の枠内に置くのである。

ポミエは、フランス革命時のルーブル・ミュージアム構想は鑑賞者の目の保養に焦点を置いた「伝統的な」ギャラリーの発想にすぎないと見なし、これを「色とりどりの花壇」というロランの言葉に象徴させている。「12月25日付けのミュージアム委員会宛の手紙の中で、ロランは彼のアイディアをはっきり述べている。学術的な議論はすべて拒みつつ、彼は、芸術家の役に立たず、楽しむべき『好事家』には退屈になるだろう画派毎の分類や年代順の分類を排除している。それとは反対に、彼はミュージアムが『より美しい色で鮮やかに彩られた花壇』のような外観を呈することを勧めている」³⁸。

ロランとミュージアム委員会についてのこのような解釈はポミエだけではない。G.ボワソンもポミエと同様に、1792年10月のダヴィッド宛のロランの手紙を引いて、以下のように述べている。「その名にふさわしい文化大臣は、詳細に将来のルーブルの組織化に携わり、すべての学術的な配置を放棄し、時代や画派で分類せずに絵画を展示することを強く勧めた。彼が言うには、時代や画派での展示は、『芸術家の役に立たず、好事家には退屈になるだろう』。ミュージアムはそれがどんなであらうとも、絵画に対する美的感覚を満たしつつ、『より

35 Johann Karl Wezel, “Auszüge aus Briefen. I, Wien, den 15 Dez. 1782”, *Deutsches Museum* 1, 1783, Leipzig, p.183f.

36 *Ibid.*, p.185.

37 Pommier, *op.cit.*, p.76.

38 *Ibid.*, p.78.

美しい色で鮮やかに彩られた花壇』でなければならない。当時これは『感性的な (sensible) 架け方』と呼ばれた」³⁹。

また、マクレランもミュージアム委員会の提案をポミエと同様に解釈している。彼によれば、確かにミュージアム委員会は教育的効果と画学生のニーズの問題を主張したことで、彼らの展示プランが過ぎ去ったリュクサンブール時代への回帰を意味する絵画展示に近似している点に率直なイデオロギー的不満を抱いていた人々の批判をかわすことができたが、しかしながら「画派別ではない絵画の配置は、さまざまな贅沢品の展示と相俟って、信用を失ったアカデミックな実践」と、『『豪華な代官のアパートと、愛妾の素晴らしい贅沢な閨房、自称美術愛好家の陳列室』とを、非常に密接に想起させた』。そして、「ミュージアム委員会がミュージアムを栽培された花壇になぞらえたことは、旧体制下の有閑層のディレクタントイズムと見なされることになる要素を含んでいた。画派と年代順のシステムは、当時既に主要な北方ヨーロッパのギャラリーでは確立されていたが、フランスの重要な公的コレクションではまだ出現していなかった。それゆえ革命期ルーブルでのその実現は過去との断絶と前向きな共和主義的革新として大いに歓迎されうものだった」⁴⁰とミュージアム委員会のほうに博物学的な志向を割り当てている。

では問題になっているロランは実際に何を語ったのか。「芸術家が個々の画家のさまざまな年代やさまざまな方法を容易に比較できることが重要だと考えるのは、奇妙な発想である。私の考えでは、無駄な批判に向かうだけの不毛の比較をして楽しむくらいなら、大いなる自分自身の (à soi) アイディアを作り上げるためにすべてのジャンルの美を探し求めるほうがはるかによい。とはいえ、ミュージアムはもっぱら学生の場合というわけではない。それはより美しい色で鮮やかに彩られなければならない、好奇心を満たすことを止めない愛好家の興味をひかなければならない花壇である。それはすべての人々の財産である」。

この手紙が収録されている『アレクサンドル・ルノワール』の編者である美術史家のクラジョ (Louis Courajod) は、1878 年にこのロランの見解を以下のように非常に批判的に解釈している。「この大臣の驚くべき手紙が含んでいる奇妙な理論が、あたかも悪意ある妖精が揺りかごに投げ込んだ悪しき運命のように長い間ルーブルに重くのしかかった」⁴¹。クラジョは、このロランの悪しき理論が第一期の国立美術ミュージアム保全院にも引き継がれ、「歴史と哲学的研究を追放すること、無学の公衆、偉大なすべての人々を楽しませること、公衆の喜びに変化をつけること」等々の方針が打ち出されたのだ、と解釈している⁴²。この 19 世紀の解釈では、ロラン／ミュージアム委員会と国立美術ミュージアム保全院の対立は看過され、むしろ共和国の勝利と征服によってミュージアムに素晴らしい獲得物がもたらされたことが、従来の「奇妙な理論」に基づく路線を変える決定的要因となつたとされている。このクラジョによる最初の解釈、つまり、ルーブルのミュージアムは「公衆を楽しませるための花壇」として企画されたという解釈は、ポミエを始めすでに言及した現代の研究者達の解釈にも大きな影響を与えている。しかし、フランス史研究者オリヴァーが指摘するように、ロランはイタリア旅行の見聞記を *Encyclopédie Méthodique* に寄稿し、絵画論の草稿も執筆しており、決してまったくの素人であったわけではない⁴³。

ポミエは、ロランの 1792 年 12 月の手紙で述べられた「ミュージアム＝花壇論」と 1792 年 10 月のミュージアム委員会設立の証書にある「自然のいっそう美しい模倣」の文言を結びつけて解釈している。つまり、ロランが

39 Georges Poisson, *La grande histoire du Louvre*, Perrin, 2013, p.231f.

40 Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, 1994, p.108.

41 Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, Paris, 1878, p.CLXXXII.

42 *Ibid.*, p. CLXXXIII.

43 Bette W. Oliver, *From Royal to National: The Louvre Museum and the Bibliothèque Nationale*, Lexington Books, 2007, p.22f.,

言う「花壇」とは「自然の模倣」であり、この点で博物学でのコレクションの陳列室や植物園、動物園と通底しているとポミエは見なすのである。第Ⅲ、Ⅳ章で見たように、フランスにおいて、このような博物学のコレクションの陳列は 1750 年代から始まり、リュクサンブール宮の絵画ギャラリーは美術において博物学的陳列を行ったものであった。その際、最も考慮されたのは鑑賞者の心地よさや気晴らしに役立つことであって、植物園は空想上の東屋風建物で飾られ、ギャラリーも鑑賞者を飽きさせない変化に富む陳列が追求された。「このようにハーゲドルンの[博物学]コレクションとリュクサンブールのミュージアムを想起することによって、非常に厳密にロランがルーブルを『色とりどりの花壇』にするよう委員会に忠告した時に彼が言いたかったことが理解できるようになる。ミュージアムは、様式と体系、画派と主題が変化する見世物によって気晴らしや感嘆をもたらす使命において、同時代の東屋つき庭園に通じる」⁴⁴。この博物学コレクション陳列の「見世物」としての展開、ポミエはこれを「伝統的」と形容し、その結果、「伝統的」陳列は博物学的な起源を持つとされるのである。「ベルヴェデールのメヒェルの成果への批判のようなものを想起させるやり方で自分の考えを表現することで、ロランはある伝統に結びつく」⁴⁵。

ポミエは「伝統的」陳列を博物学的なものに見なす結果、「革命的」なメヒェル流の陳列のほうを博物学的思考を脱し、美術の歴史化に踏み込んだものとして特徴づける結果となっている。だが、果たしてこの特徴づけは妥当なのか。メヒェル流陳列は博物学的思考から真に抜け出ているといえるのだろうか。前述したように、博物学は、採集／蒐集によるコレクション形成とこのコレクションの分類を両輪とするものであったが、ポミエが意味するところの博物学的活動では、自然の模倣としての蒐集はあるとしても分類の側面がまったく抜け落ちている。博物学的知にとっては、むしろ、蒐集よりも分類学 (taxonomie) のほうが本質的であるにもかかわらず、である。この点に踏み込んだのが、D.J.メイヤースの研究であった。

メイヤースはメヒェルの配置方法が革新的であったという解釈に二つの観点から疑問を呈している。つまり、まずは時系列からみて真に最初であったか、次に真に美術の歴史化を開始したといえるのかを問い直しているのである。前者に関しては、既にドレスデンのザクセン選帝侯居城のギャラリーで一部ではあるが画派としてイタリア絵画だけを分けた展示が行われていたとメイヤースは指摘している。ドレスデンでは外側ギャラリーは画派、時代別に分けることなく伝統的な混合展示が行われていたにもかかわらず、なぜ一部を画派別にしたのか、その理由を彼女は 1765 年のギャラリーのカタログ序文に見出している ⁴⁶。カタログ序文では、ギャラリーの鑑賞者には一般の訪問者と絵画研究を目的とする美術愛好家／目利き達の二種類があるが、「国民の美的センスを形成し、その精神を飾る」美術品を保存するためにギャラリーはあるのだから、当然まず一般訪問者向けに展示を行わなければならない、と展示の目的が述べられている。しかし、絵画研究を行うための案内として役立つように、展示順の作者・画題説明だけではなく、カタログ巻末の索引にアルファベット順に画家の名前を項目として並べ、その項目の下に出生地、出生年、没年、外側／内側ギャラリーの作品番号を記載した、という説明が付加されている ⁴⁷。つまり、カタログの巻末索引をもとに少なくとも絵画研究者が画家別に順路を辿れるようにしたのである。メイヤースは、当時のロジェ・ド＝ピールなどの絵画理論に即して絵画構成要素の比較対照を通じてそれぞれの絵画の質的評価を試みるために、比較の際の便宜を考慮して一部のイタリア絵画だけを集中展示したのであろうと説明している。1765 年のカタログを見る限り、内側ギャラリーの 357 点の絵画展示は、

44 Pommier, op.cit., p.79.

45 Ibid., p.78.

46 Deborah J.Meijers, "Classification as a principle: the transformation of the Vienna K.K. Bildergalerie into a 'visible history of art' (1772-1787)". in E. Weisser-Lohmann (ed.), *Kunst als Kulturgut. Band II: "Kunst" und "Staat"*, Wilhelm Fink Verlag, 2011, p.170f.

47 Jean Antoine Riedel, Chrétien Frederic Wenzel, *Catalogue des Tableaux de la Galerie Electorale à Dresde*, Leipzig, 1765, p.2.

画家別でもなければ製作年順でもない。カタログには画題、形状と大きさなどは記載されているが製作年はまったく記されていない。

カタログ巻末では既に画家別の整理がなされているのに、なぜ展示は混交展示だったのか、その一つの原因を、メイヤースはドレスデンで影響力のあったハーゲドルンの主張に帰している。彼は、個々の画家が違った才能を賦与されているゆえに、絵画も自然と同様に人を楽しませる多様性に満ちているのであり、ギャラリーの管理者の目標はこの多様性を展示において具現することであると主張し、画題やデッサン、色使い等、似たものを並べて展示することでギャラリーが「単調になる (monotonous)」になることを危惧したのである⁴⁸。以上から、画家別、画派別、年代別分類の絵画研究上の便宜性はメヒエルより以前に認められ、カタログ上では実施されていたが、展示においては積極的に適用されなかったということがわかる。「ドレスデンのギャラリーは、絵画の画派の多様性を展示しようと意図されていたが、この多様性はイタリア諸画派に導かれて一つに結合し絵画芸術を形成するのである。この点から見れば、タイプ別に作品を配置する際にメヒエルが取った方策は根本的には革命的ではない。……メヒエルが為したことは、美術理論において既に一般に行われていた分枝化のシステムを拡張し、壁の上に見えるようにしたことであった」⁴⁹。

次に、真にメヒエルは美術の歴史化を開始したのか、という問題についてだが、メイヤースはメヒエルの思考は、博物学を起源とする分類学の枠内であって、進化 (evolution) という意味での歴史化ではないと評価する。「我々は、実際、分類学に直面している。ここでいう分類学とはそれ自体起源を博物学にもち、その後明白に絵画ギャラリーの配置に適用されたものである。進化の概念の代わりに、我々は究極的には神によって推進されているモデルを見出す。このモデルにおいては、(画派や時代などの)地上の多様性は論理的な漸次的移行を通じて理念的統一性(絵画芸術)という起源に辿りつく。それゆえ、私はメヒエルの可視的な美術史はドラスティックなというより漸次的な革新であることを論証することを試みたい」⁵⁰。

メイヤースが指摘するのは、メヒエルの展示法を支持した同時代人達、例えば既に言及したヴェゼルが、「博物学と同様の厳格な類分け」がメヒエルの展示にはあるという時、彼らが「時間の漸次的移行」と「質の漸次的移行」の間に根本的な違いを見出していない、という点である。「美術の発達の時間的推移は、数十年後に 19 世紀のミュージアムが引き受けることになる網羅的な役割を演じようとしたために、まだ分類学システムの支配から自由になっていなかったのである」⁵¹。ヴェゼルはベルヴェデーレ宮ギャラリーでの経験を以下のように語って

48 Meijers, op.cit., p.172.

49 Ibid., p.175.

50 Ibid., p.166f.. ()内は原文。

51 Ibid., p.178.

いる。古いネーデルラントの画家の部屋で壁に展示してある絵の中に芸術の別の時代を発見することができたので、これによっていっそう、イタリア派の個々の部屋の展示を見た際に比較を通して得られる印象は強まった。「壁から壁へと歩を進めるに連れて、それら時代の最初の始まりから、私はいわば眼前で芸術の時代が生成し、段階を経ながら完全性へと高まるのに見入った。それは、人間精神がある時代に美術工芸から生じ、進歩し、徐々に完全性(Vollkommenheit)へと上昇したというような、私にとって人間精神の一目瞭然の歴史だった」⁵²。このヴェゼルの引用が明示する時が経つに連れての完全性への進歩という歴史認識は、メイヤースの指摘を裏付ける。

図1は、ヴェゼルの博物学的理解を明示すべく、メヒェルのカタログでの分類をメイヤースが分類学の綱目上

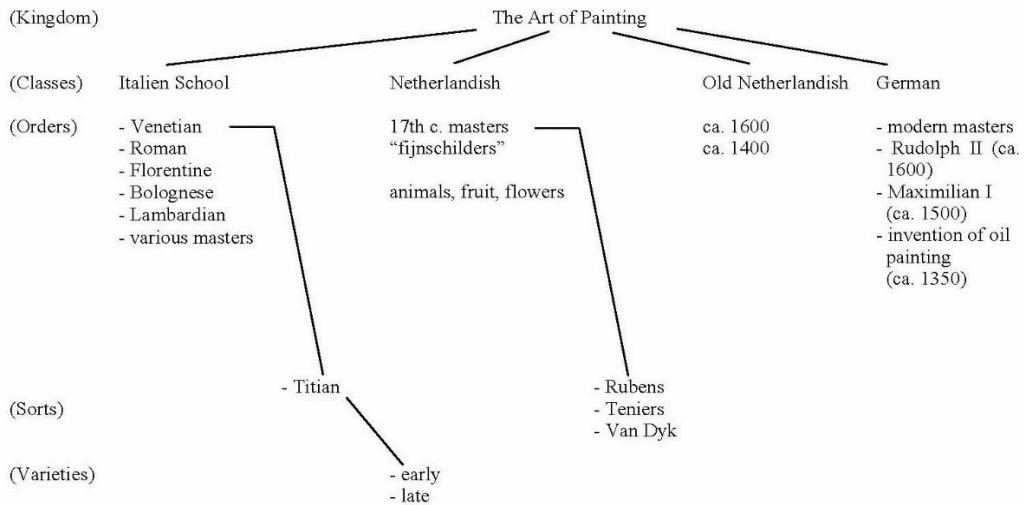


図 1 メイヤースによるメヒェルの絵画分類の分類学的配置

に布置したものである⁵³。「絵画芸術」界 (Kingdom) のもとに、メヒェルは四つの綱 (classes) を置き、さらに目 (Orders) に分けている。ところが、この目のレベルでの分類基準は、各綱とも同じではない。イタリア派は地域別、ネーデルラント派は画家と画題別、初期ネーデルラント派は時代順、ドイツ派は時代順である。ところがこの基準の違いをヴェゼルは問題にせず、「配列は完全にシステムティック」であると評価している⁵⁴。メイヤースはこの点に当時の博物学的知の特徴を見出す。「当時、誰もこれを非論理的であるとは見なさなかった、これはまったく驚くにあたらない。というのは、いずれの場合も、作品はその絵画的な質という点から分類されているからである。このことは、ネーデルラント派の目の中に、動物、果物、花の絵といった現代人であればまた別のカテゴリーであると思えるものが存在していることから見て取ることができる。さらに、元々年代順の配列ではないという事実は、たんに部分的にすぎない年代順配列から作られた出発点からも知りうる。例えば、画家アントン・ラファエロ・メングスは 18 世紀のドイツ派の中に配置されてはおらず、ローマ派のジュリオ・ロマーノの隣に配置されている」⁵⁵。ちなみにネーデルラント派内での分類は、レンブラント (1606-1669) は、独立した項

⁵² Wezel, *op.cit.*, p.184

⁵³ Meijers, *op.cit.*, p.177.

⁵⁴ Wezel, *op.cit.*, p.183.

⁵⁵ Meijers, *op.cit.*, p.179.

目を立てられず第一室に、次にヴァン＝ダイク (1597-1641)、ルーベンス (1577-1640)、テニールス親子 (1582-1649、1610-1690) の順で個々の展示室が与えられている。

メイヤースは博物学的知の枠組みは本質的に歴史に無関心であり、生成変化を捉えることができないと指摘する。「本源的に博物学のカテゴリーに基づくこの種の『歴史に無関心な』配置は、18 世紀末まで不適切だと見なされることはなかった。時間というファクターを加えようと試みるなかで、メヒエルは分類学的配置の限界にぶつかったのである。メヒエルと彼の支持者が芸術の『時間的位置づけ』への増大する要求に対するまさに解決法だと依然として見なしていたものは、ほとんどカントによって理論的不可能性として否定された。……これが含意するのは、動物の体が成長することでさらなる肢体を獲得できないように、分類学が第三次元つまり時間という次元を獲得するのは不可能であるということだ」⁵⁶。時間的に位置づける場合に、メイヤースは「歴史的」であることと「年代順」であることの違いを明示する。歴史的であるとは、年代というよりも、発達すなわち構造的変化を捉えることなのであって、これを彼女は「進化論的発達」と称している。19 世紀ドイツのシンケル(Karl Friedrich Schinkel)やヴァーゲン(Gustav Friedrich Waagen)は絵画におけるこの構造的変化を分析することで「美術史」を開拓したのであり、後年ベルリンに行ったメヒエルはそのような歴史的アプローチを彼らと共有することはできなかった。

フランスの文脈で言えば、構造的変化を捉えるという意味での歴史的アプローチは、生物学的／発生学的知の枠組みと表現されるだろう。M.フーコーは『言葉と物』において、博物学を 18 世紀啓蒙の認識論の特徴を具現する古典主義時代のエピステーメの一領域と位置づけた。色彩さえも排除し、観察を通して数、形、比率、位置を記述するに十分な明晰判明さをもつ可視的表象だけを獲得し、これに名を与え一覧表の中に位置づける作業が博物学なのであり、それが観察の対象とするのは生命なき標本化された「物」であった⁵⁷。したがって標本陳列場としてのミュージアムをフーコーは「墓場」とであると形容する。「《博物学(イストワール・ナチュレル)》にとって《自然の歴史(イストワール・ド・ラ・ナチュール)》を考えることはまったく不可能であり、表(タブロー)と連続体とによって定められた認識論的配置がきわめて基本的なものであるため、生成というものは、ただこの総体の要請に正確に対応するだけの中間的地位しかもちえない」⁵⁸。

フーコーは、静的分類を志向する博物学と、生命という動的生成を把握しうる生物学の登場の間には、18 世紀末に生じた古典主義時代のエピステーメの切断があるとする。博物学は表の中に三界の全存在を位置づけるために、単純から複雑へと階層化された《自然の階梯》という単一の系列に沿ってそれら存在が漸進的に変移してきたと前提していた。これに対して、フーコーは、比較解剖学のアプローチから機能という不可視のものに準じて器官の類似関係を考察し、構造的差異を捉え、諸生物間の根源的不連続性を主張して系統の複数性を表示するために門(分岐、アンブランシュマン)という項目を創設したキュヴィエに見出している。第一期国立美術ミュージアム保全院の代表者であったカシミール・ヴァロン以下の言葉には博物学の《自然の階梯》観がはっきりと示されている。「そのギャラリーが提示するであろうものは、間断なき芸術の一連の進歩と完全性の度合いである。すべての諸国民は芸術の進歩をこの完全性の度合いへと導き、そして芸術の進歩はすべての諸国民を次々に陶冶するのである」⁵⁹。

このようにメヒエルの展示方法が博物学的／分類学的知の枠内にあり、それに追従しようとした第一期国立美術ミュージアム保全院も同様に啓蒙の博物学的知に路線上にあったと見なすと、そのような展示を否定したロランとミュージアム委員会の見解とはどのような性質のものであったのかを再考する必要がある。つまり、ポ

56 *Ibid.*, p.179.

57 M.フーコー『言葉と物-人文科学の考古学』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974 年、181 頁。

58 同上書、180 頁。

59 Casimir Varon, « Rapport du Conservatoire du Muséum national des arts », Paris, 1793, in Cantarel-Besson, *La Naissance du musée*, II, p.229f..

ミエの解釈のように、果たして彼らは見世物と化したコレクション陳列という「伝統」に賛同してメヒェルの配置方法に異議を唱えたのか、という問題である。この問題に答えるために、まずはミュージアム委員会自身の声明の内容を検討し、次に当時委員会が管理していたコレクションの状況をベルヴェデーレ宮のコレクションと比較する。

（２）ミュージアム委員会の思想とコレクションの内容

ルブランは、『国立ミュージアムについての省察 (Réflexions sur le Muséum national)』(1793) において、「すべての絵画は画派順に整理され、それらの配置のされ方によって、揺籃期、発展期、完成期そして最後に衰退期というような様々な画期を示すものでなければならない」と提言している⁶⁰。このような絵画の画派別・時代順の配置方法は、フランスではそれまで採用されていないものであった。第Ⅳ章で既に言及したように、1750年に開設されたリュクサンブール宮ギャラリーでは、個々の絵画を画派別・制作年代で識別はするが、個々の作品の質的優劣を絵画理論に則して鑑賞者にも実感させるという教育的目的の下に敢えて異なった画派を隣合わせる方法が取られた。それによって作品の比較が容易になるからである。

1792 年秋に設立されたミュージアム委員会は、このリュクサンブール宮ギャラリーの展示方法を継承した。その理由は、沸き起こる批判の矢面に立たされ、1793 年 2 月に内務大臣ガラ (Dominique Joseph Garat. 1793 年 1 月にロランに代わって就任) に充てた手紙でそれら批判に返答した際のミュージアム委員会の文言に示されている。「ミュージアムの一部をなすよう予定されている[ルーブル宮の]ギャラリーはまだ最終的に作業が終わっていない。[ミュージアム委員会]委員の第一の目的は、見どころがあり研究対象としても貴重な価値がある作品を暫定的に素早く陳列することではならなかったが、委員はこれを実行した。既にギャラリーは、我々が自由に使える区画の中に入っており、素晴らしい絵画で飾られている。他の絵画はギャラリーの先にあるサロンに展示されている。委員は実体験を通してこの二つの空間での採光の仕方に存在する違いを知らせ、比較によって、高所から入ってくる光こそがそれを受け取る美術品に好都合な唯一の光であることを示そうと欲した」⁶¹。ここでは現状のギャラリーには採光問題があり、絵画にも鑑賞者の目にも望ましい天井からの採光の必要が指摘されている。「王子のアパートメントと呼ばれ、大理石やブロンズの彫像や力学や光学の道具などをそこに配置することでミュージアム全体の一部をなすことになっているアパートメントを飾ること、そして、それらアパートメントの一室を国民の所有するコレクションの美しい素描で飾ること、そこにまた彫石やメダルも置くこと等、このような目的に向かって、ミュージアムを形成する任を負っている芸術家は計画を提示し、そのために国民議会はその実行に必要な財政支出を宣言し、法令として発布することが必要となるだろう。しかし、そのような決定に先立って、[ミュージアム委員会の]委員は、好奇心ある公衆を楽しませ、芸術家の研究を促進させるためにある暫定的な編成を考案した」⁶²。週の一部は公衆の美術への関心に役立ち、他の日は芸術家の美術研究に役立つという、二つの機能を同時に満たすためのギャラリー展示が要請されているゆえに、画派別・時代順の配置方法を採用しないというわけである。実際、1793 年 8 月に中央美術館として開館した後には 10 日のうち半分の 5 日は美術研究、すなわち芸術家の模写のために、3 日が公衆の鑑賞のために、2 日が掃除に充てられた⁶³。

1793 年 8 月の中央美術館開館に先立って、6 月にミュージアム委員会は絵画の配置の原則にも触れる形で「美術と国立ミュージアムについての見解」を発表した。そこで、委員会は、ラファエロの例を挙げて、絵画に

60 Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, Edouard Pommier (ed.), Réunion des Musées National, 1992, p.29.

61 *Ibid.*, p.39. []内は引用者。

62 *Ibid.*, p.40.

63 鈴木杜幾子、前掲書、280 頁。

おける質的進歩、つまり一部の画家に画期的飛躍をもたらすものは、天賦の才能を触発する異種のものととの出会いであって、師匠と弟子の間での教え (*les préceptes*) の伝授ではないと論じ、画派別に分類した場合、変化や進歩がむしろ看過される可能性があることを指摘している。「美術で上達することを望んでいる人々は、教えよりもはるかに手本のほうが必要なのである。教えは、もしそれらが凡庸な、つまりたんに弟子達に極めて容易に伝達可能なだけの方法に陥りやすい大家に由来する場合には、時に道に迷わせる可能性もある。しかし、すべての大家、すべての画派の傑作を集めたコレクションを観ることは、すべての教えよりもまさっている。自らの才能の跳躍 (*les élans*) と美的感覚 (*du gout*) によって、学生は極めて偉大な芸術家と同じ水準に高まることができるのである。ラファエロは、最高に素晴らしい絵画の才能をもって生まれたが、師匠のペルジーノ (*Pérugin*) の手引きによって抑制された。ラファエロはミケランジェロが入念に仕上げたシステーナ礼拝堂を見たいと欲した。この瞬間から、彼の才能は飛び立ち、美術の道での巨匠への一步を踏み出したのである。彼はラファエロになったのだ。これを私は画家達の奇跡 (*le prodige*) であると言いたい」⁶⁴。

このミュージアム委員会の才能観は、ある種の生物学的発生観に裏付けられている。種の発芽に必要な土壌という環境、そしてその成長の持続に必要な好都合な温度という環境が、種子が孕んでいる可能性を現実化させるという発生観、これと個々人の芸術的才能とその開花を実現する環境が以下のように類比的に説明されるのである。我々はラシーヌの戯曲を楽しんでいるが、未だ次なるラシーヌは生まれていない。とはいえ、新たなラシーヌは誕生しうる。というのは、確かに、「彼の置かれた環境が彼にその才能が発達するのを許さない場合には、その才能は耕されることないままに留まる可能性がある」にせよ、しかし、「自然は決して枯渇しない」のであって、「切り開かれた道筋、自分よりも卓越した手本(*modèle*)をまったく持たなかった偉大な先人達よりも容易な道筋」を才能ある者が見出すならば、新たなラシーヌ、新たなラファエロ、新たなコレッジョ等が登場しうるからである。ミュージアム委員会にとって、ミュージアムとは良き手本を容易に見聞する機会を提供することで、個々人の中に潜在態として存在する才能にその現実化への道筋を発見させる装置に他ならなかった。新たなラファエロ、新たなコレッジョ達に対して「ミュージアムはすべての道筋を開示する」のである。したがって、ミュージアム委員会がロランの言葉を引いて語った「限りなく多様な花のある花壇 (*un parterre de fleurs variées à l'infini*)」というミュージアムの配置の形容は、豊富な手本の集積とそれらが個々の才能に対して指し示す道筋の多様性と解されなければならない。

以上のように新奇なものを誘発するための展示という立場に立って、ミュージアム委員会は、自身の絵画の配置原則について説明を加えている。「もし仮にある異なった配列で、我々が揺籃期、発展期、末期の芸術の精神を示したならば、あるいは画派毎に分けたならば、我々は幾人かの碩学を満足させることができたであろう。しかし、役立たないものを作り出した、とりわけ、我々の〔絵画〕配列を通じて大家、彼らの方法、美的感覚、そして最後に完成度と欠点を比較することが可能となる若い学生の研究に足枷をはめてしまった、という十分根拠のある非難を恐れることになったであろう。それぞれの大家の方法、美的感覚、完成度、欠点といったものは、間近の直接的な比較を通してこそ浮き彫りになるからだ」⁶⁵。

さらにミュージアム委員会は、「見解」の末尾の注で、「欺瞞によってミュージアムに入り込んだ連中は、国民の絵画は酷い状態にあり、失われ、この悪行は取り返しがつかないと流言し、新聞に掲載した」とルブランやダヴィッドなど国立美術ミュージアム保全院メンバーを批判している。

ミュージアム委員会の主眼は、グランド・ギャラリーの採光不足の問題を考慮に入れつつ、最も効果的に芸術家の卵達が比較を通してそれぞれの大家の傑作を分析できる環境を整えることにあった。これは彼らが作成した中央ミュージアム開館時のカタログの端書に現れている。

64 «Considérations sur les arts et sur le museum national», in *Archives de l'art français recueil de documents inédits publiés par la société de l'histoire de l'art français nouvelle période, Tome III*, Paris, Jean Schemit, 1909, p.184

65 *Ibid.*, p. 187.

「ここで詳述するには時間がかかりすぎるが、いくつかの理由によって、我々は絵画を画派ごとに分類できなかった。我々は、それらを混ぜるべきだと信じていた。なぜなら、このシステムは第一人者と同じ視点で様々なジャンルの作品を画家の卵たちに提示することによって、彼らの才能を発達させ、確実に迅速に彼らの美的感覚 (goût) を形成するのに最も適切であろうからだ。さらには、この配置は美術愛好家たちが対象を比較するのを助ける。我々は室内空間の都合で余儀なくされた多少の投資 (placement) については言及しない。いずれにせよ、我々が取り入れたいと思うどんなシステムにも、常に独断が含まれるだろう。我々は本日“暫定的な配置”を提供するにすぎない。目下の配列の仕方は最も多くの利点を結び付け、一堂に集めることによって細部の壮麗さに対応するであろうが、ミュージアムを構成するべきギャラリー全体を我々が統御し、天井を通してこの巨大な容器を照らす計画が実現され、巨匠の彫像や素描、古代の貴重な断片、物理学や光学などの貴重な断片が準備されるようになれば、その時には芸術家、学者、美術愛好家の議論が、この配列の仕方を最終的に止めさせるにまったく十分なほどの大量の光を放っていることだろう」⁶⁶。

1793 年のカタログには絵画が 537 点掲載されている。そのうち、主要な画家の作品数をベルヴェデーレ宮ギャラリーと比較すると次のようになる。

	ルーブル	ベルヴェデーレ
ティツィアーノ	13	49
ヴェロネーゼ	9	20
ミケランジェロ	0	5
ルーベンス	11	45
レンブラント	9	9
レーニ(グイード)	20	9
ラファエロ	12	5
ヴァン=ダイク	6	46
コレッジョ	5	5
プッサン	26	1
ルブラン	11	0
コワペル	5	0
ミニヤール	5	0
クラナッハ	0	14
デューラー	1	14
ホルバイン	2	15
初期フランドル派		
ロヒール・ファン=デル=ウェイデン	0	1
ヤン・ファン=エイク	1	0
ブリュゲル	1	12
オランダ派ヤン・ファン=ハイスム	7	2

ベルヴェデーレ宮ギャラリーは、ティツィアーノ、ルーベンス、ヴァンダイクに関しては 40 点以上の作品を所蔵している。ティツィアーノはヴェネツィア派の他の画家と混合で一室が割り振られ、ヴァン=ダイクとルーベンスは個人に特化した部屋が用意されている。それ以外の画家でも二桁の数の作品を所蔵している場合が多いゆえ、年代順配列によって、鑑賞者が各画家や画派の表現の推移を実地で読み取る可能性が高いと想定される。

66 Catalogue des objets contenus dans la galerie du musée français, 1793, p.4.

とはいえ、フランス派という分類項目は存在せず、唯一所有されているブッサンの作品はイタリアのローマ派の中に入れられている。

これに対して、ルーブル宮は、フランス派のブッサンで 26 点、次いでグイード・レーニの 20 点である。ブッサン、ルブラン、コワペル、ミニャールといったフランス派でさえ数が少なく、これらをまとめて年代順配列にした場合の効果は確実ではない。北方絵画は、ルイ 16 世の所有していたデニールスとハイスマ、ルイ 14 世が所有していたホルバイン、ファン=エイク(しかし現在では Gérard David 作とされている)など、極めて数が限られていた。この数の少なさも、採光が良好なスペースの少なさとともに、ミュージアム委員会が画派別・年代順展示を退けた理由を暗示している。

(3) 歴史化

第一期国立美術ミュージアム保全院の代表者であったカシミール・ヴァロンの見解の中に典型的な博物学的知が見て取れることは上述したが、第一期国立美術ミュージアム保全院のメンバーであり、ミュージアム委員会攻撃の先頭に立っていたルブランは、どのように歴史化を捉えていたのか。

絵画が教会の付属物や王室コレクションの対象であった時代、本格的な鑑定・研究と管理はなされていなかった。フランスによる 1794 年のフランドル絵画、1796 年のイタリア絵画の強奪は、有名絵画は例外として、多くの絵画の鑑定、そして修復を必要とした。絵画をアイデンティファイすることは当時かなりの労力を必要とし、いわばキュレーターが登場するのはこの時期以降ナポレオン・ギャラリーの準備の期間であることが、ルーブルのカタログの変化からわかる。多くの絵画をフランスに持ち込んでもルブランを始め国立美術ミュージアム保全院がすぐに展示できず、長期閉館を余儀なくされたのは、「それがなんであるか」を示すことができなかったからであろう。

ルブランにとって、まずは画派に分け、その後、師匠と弟子関係から「系譜」を明らかにしていくことが重要であって、これが彼の「歴史化」の作業だった⁶⁷。しかし、ルブランのこの作業は、ルーベンスなど 16 世紀後半以降のフランドル、オランダ絵画を対象としており、初期フランドル派の画家を大幅に省略している。画家と作品を特定することがまず課題であった初期のフランドル絵画のフランスにおける歴史的研究は、1753 年にルーアンの王立科学文芸芸術アカデミー会員のジャン・バティスト・デカン (Jean-Baptiste Descamps) によってなされた『フランドル、ドイツ、オランダ画家伝』(*la vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandois*) という北方派絵画研究で立ち止まっていた。イタリア派に比べ、それらの北方派画家の作品をフランスで実際に目にする機会はあまりなく、16 世紀以前の北方派絵画の歴史は辿られていなかった。この初期の歴史の空白をルブラン自身は埋めることがなかったゆえに、彼の版画つき解説書でも、油彩の発明者といわれたファン=エイクとルーベンスの間が空白である。しかし逆にこのような事情が、フランス政府、そして後には版画家であり、ナポレオン・ミュージアムの館長となるドノン(Dominique Vivant Denon)を初期フランドル絵画押収に向かわせることになった。1794 年にはルーベンス、ヨールダンス、ヴァン=ダイクが南ネーデルラントから持ち込まれた。また、初期フランドル派のパネルも押収された。ファン=エイク兄弟作(Hubert and Jan van Eyck)の『ヘントの祭壇画』、ブルーージュからはメモリンク作(Hans Memling)の『モレル家の三連画』(Triptych of the Family Moreel)、ファン=エイク作の『ファン・デル・パーレの聖母子』(The Virgin and Child with Canon van der Paele)、ヘラルト・ダヴィット(Gerard David)作の『カンビュセスの審判』(The Justice of Cambyses)がフランスに持ち込まれた。「これらが選ばれたのは明らかにサイズ」ゆえであろうと、初期ネーデルラント絵画史研究者のボルヒェルトは指摘している⁶⁸。さらに

67 J.B.P. Lebrun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands, Paris, Tome I, 1792, Tome II, 1792, Tome III, 1796.*

68 Till-holger Borchert, "Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe and the United States", in Bernhard ridderbos, anne van buren, henk van veen (eds.) *Early Netherlandish Paintings: rediscovery, reception, and research*, the J.Paul Getty Museum, 2005, p.177.

1802年にはドノンが指示をして、ポーランドのグダニスクからメモリンク作(当時はヤン・ファン=エイクの作と思われる)の『最後の審判』(Altarpiece of the Last Judgment)、ウィーンからはファン=エイク作の『ヤン・ド=レーウの肖像』(Portrait of Jan de Leeuw) が押収された⁶⁹。

以上のように、フランスでは主に北方派絵画の作者とその系譜を辿る歴史化が1794年以降ナポレオン期にかけて行われた。この歴史化は、フリードリヒ・シュレーゲルとボアスレ兄弟を通じて、ドイツに北方派絵画研究と作品収集のブームをもたらすことになった。泉美知子によれば、「19世紀初頭のルーブル美術館には、革命軍が押収したファン=エイク兄弟による《ヘントの祭壇画》の一部が展示されており、それをみたドイツ・ロマン主義の旗頭フリードリヒ・シュレーゲルの感激が伝えられている。また、そのシュレーゲルの友人であったズルピーツ&メルヒオール・ボアスレ兄弟が、ケルンを拠点に始めた精力的な収集活動によって、古い北方絵画のブームを作った」といったのである⁷⁰。そして、この流れが、前述したヴァーゲンという美術史家を生み出すことになった。

VIII 結び

以上、18世紀末の絵画の歴史化の内容を追ってきたが、最後にヘーゲル美学とのかかわりで、19世紀の「進化論的な発達」としての歴史化の一つの問いを示して、本稿を終わりたい。1823年のヘーゲルの夏学期講義での絵画論の最終段で、ヘーゲルは輪郭と色彩、明暗という絵画を構成する要素が演じる役割が変化し、従来表面に出ていた輪郭が背後に退き、色彩が主たる要素となり、なかでも明暗技法が中心となっていく過程に言及している。それ以前の1820/21年冬学期講義では、色彩も明暗技法も主にオランダ派に帰せられていて、年代順的なのだが、1823年の講義では「古い」「新しい」という形容がなされ、クーザン(Victor Cousin)の講義録によればその新旧の区別の線はほぼ同時代の画家の間に引かれている。「黎明期の絵画は、素描の際に、明暗によって示される輪郭を強調しました。したがって、色彩は内部に見出されます。卓越した芸術(アルブレヒト・デューラー、ティツィアーノ、ラファエロ)は、ある彩色から別の彩色への知覚できないような移行によってフィギュアを描きました。これら古い画家たちは、レオナルド・ダ・ヴィンチやコレッジョのような明暗技法をまだそれほど良くは知りませんでした。彼らはそこにおいて最大の柔らかさと優美を表現しています」⁷¹。しかし、同じ講義のホトー(Heinrich Gustav Hotho)の記録では、「旧時代の名匠」と明暗法の技術を使う「後世の名匠」の区別になっており、前者としてはデューラーやラファエロの名が挙げられているが、後者の例示はない。「アルブレヒト・デューラーやラファエロの絵では、最高の作用(効果)がまったく単純な区別によって引き出されるのが見られるのです。……こうした偉大な旧時代の名匠は、後世の名匠ほどには明暗法の技術をまだ使いませんでした。後世の名匠は、最大の暗さと明るさを溶かしこみます。こうした溶かしこみでは、同時に、最高の穏やかさと優美が姿を現します」⁷²。しかし、この明暗法は次第に過度に用いられるようになることで穏やかさと優美さという「最高の芸術の実質」である「生命態」の表現を失うようになるのである、という内容が記録されている。

ホトーの講義録が伝えている絵画要素の構造的変化の説明とダ・ヴィンチやコレッジョの画風から見て、ダ・ヴィンチやコレッジョの例示がフランス人学生であったクーザンのたんなる聞き違いでは片づけられない部分が

69 Ibid., p.179.

70 泉美知子「ユイスマンスと北方プリミティブ派絵画——19世紀美術研究の射程から」『国際交流研究:国際交流学部紀要』18号、2016年3月、107頁。

71 G. W. F. Hegel, *Esthétique, Cahier de Notes Inédit de Victor Cousin*, Transcription, présentation et notes Alain Patrick Olivier. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2005, p.124. ★絵画論翻訳編頁数

72 ★絵画論翻訳編頁数

あると思われる。紙幅の関係で本稿では更なる探究をすることはできないが、「進化論的な発達」としての歴史化として捉える余地があるように思われる。