

19世紀フランスにおけるフレスコ画の 2 側面

——ルノワールの《大水浴》をめぐる——

喜多崎 親

第1章 ルノワールの《大水浴》

1919年に画商アンブローズ・ヴォラールが出版した『ピエール＝オーギュスト・ルノワールの人と作品』の中で、画家は1886年に描いた《大水浴》【図1】（フィラデルフィア美術館）について画商に以下のように答えている。

私は大きなタブロー《水浴する女たち》に着手し、三年間それと苦闘しました。〔中略〕けれども、この時期の私の作品のいくつかは、それほど堅牢ではないということを告白しなければなりません。というのもフレスコ画の探求に没頭していたので、絵具から油を取りのぞこうと考えていたからです。ですから絵具は非常に乾燥し、重なった絵具の層がよく付かなかったのです。

私は当時、油絵は油を使って描かねばならないという、ごく基本的な事実すらまだ知らなかったのです。しかも、もちろんいわゆる「新しい」絵画の規則を確立した人たちも、この貴重な情報を私たちに教えることを思いつきませんでした。絵具から油を取り除くに至ったのは、それに加えて、色が黒ずむを防ぐ方法を見つけることに夢中だったからです。ところが後になって、実は色の黒ずみを防ぐのはまさに油であることを知ることになりました。油を扱えるようになる必要があるというだけのことです。

この時期には、セメントに絵を描いたこともあります。昔の巨匠たちから彼らのたぐいまれなフレスコ画の秘密を盗むまでには至りませんでした。いまでも思い出すのは、色を塗る前に最も小さな細部まで前もってペンで素描した数点のカンヴァスのことで、たえず印象主義に反発し正確であることを求めていたので、はなはだ無味乾燥なものになってしまいました。



図1 オーギュスト・ルノワール《大水浴》1886年、油彩・カンヴァス、18×171 cm、フィラデルフィア美術館

《水浴する女たち》は、私は傑作だと思っており、3年間の模索とやり直しを経て完成したあと、ジョルジュ・プティ画廊の展覧会（1886年）に送りました。なんという「罵声」をあびたことか。ユイスマンスをはじめ、誰もが私のことを水に沈んだと決めつけ、その上意け者だという者までいたのです¹⁾。

ここからは、1880年代の中頃、ルノワールが、フレスコ技法に興味を持っていたことがわかる。しかし、フレスコは本来、漆喰の壁に水性の絵具で描く技法であるため、ルノワールはフレスコの画風をあえて油彩で試みたということになる。この試みは、19世紀後半のフランスの絵画史においてどのように位置づけることができるだろうか。

1) Ambroise Vollard, *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, Ambroise Vollard, 1919, p. 132.

まず《大水浴》について簡単に確認しておきたい²⁾。本作は118×171 cmのキャンバスに油彩で描かれている。1887年に *Les Baigneuses: Essai de peinture décorative* (水浴する女たち：装飾画の試み) と題されて、パリのジョルジュ・プティ画廊の国際絵画彫刻展に出品された。本作品を1963年から所蔵しているフィラデルフィア美術館では、*The Great Bathers* と題されており、日本では普通《大水浴》と呼ばれている。

横長の画面には水辺で戯れる5人の裸婦が描かれている。前景では右側、水の中に立っている茶色の髪の女性が、左側の岸辺に座っている黒髪の女性に向かって両手で水をかけている。左の女性は岸辺に白い布を敷いて坐り、水しぶきに驚いてのけぞり、右足を高く上げ、後ろに左手をついて、右手は水をよけるように顔の前に挙げています。この女性の後ろには、両手で背中に回した布を払げる茶色の髪のもう一人の女性が、中腰で黒髪の女性の方を見ている。岸辺の女性たちのうしろには木立ちがあり、右奥には水面が続き、中景に2人の女性が見える。1人は立って左側を向いて両手で濃い茶色の髪をたくし上げており、もう1人はその女性と向かい合っているが、水の上には肩から上しか見えない。画面には同時代を示すようなものは見えず、伝統的なディアナやニンフの水浴のようにも見える。

ルノワールは1884年頃から制作を始め、裸婦のデッサンや構図の研究など少なくとも20点以上の素描や習作が残されているところから、自分でも認めていたようにアカデミックな歴史画のように入念な準備を重ねて描いたことが確認される。バーバラ・ホワイトは、水遊びの様子や裸婦のポーズには、

2) 《大水浴》の先行研究は、Barbara Ehrlich White, “The Bathers of 1887 and Renoir’s Anti-Impressionism”, *The Art Bulletin*, Vol. 55, No. 1 (Mars 1973), pp. 106-126; 島田紀夫「ルノアールの《大水浴図》をめぐって(上)——1880年代の印象主義——」『プリヂストン美術館 久留米・石橋美術館 館報』28 (1979年)、28-48頁; 島田紀夫「ルノアールの《大水浴図》をめぐって(下-1)」『プリヂストン美術館 久留米・石橋美術館 館報』30 (1981年)、33-39頁; Christopher Riopelle, “Renoir: The Great Bathers”, *Bulletin*, Philadelphia Museum of Art, Vol. 86, Nos. 367-368 (Fall 1990), pp. 4-41; John House, “Renoir’s ‘Baigneuses’ of 1887 and the politics of escapism”, *The Burlington Magazine*, Vol. 134, No. 1074 (September 1992), pp. 578-585.



図2 フランソワ・ジラルドン《ニンフの水浴》1669-1671年、ブロンズ、ヴェルサイユ宮殿



図3 フランソワ・ブーシェ《ディアナの水浴》1742年、油彩・カンヴァス、57×73 cm、パリ、ルーヴル美術館

ヴェルサイユ宮殿の運河に設置されたフランソワ・ジラルドンのレリーフ《ニンフの水浴》【図2】(1669-1671年)からの借用を、左側の2人の裸婦にはフランソワ・ブーシェの《ディアナの水浴》【図3】(1742年、パリ、ルーヴル美術館)からの借用を示唆し、全体的に18世紀のロココを意識していると指摘している³⁾。

人物は、印象派時代の作品と異なり、輪郭が極めて明確な線で捉えられ、

3) White, *op. cit.*, p. 120.

女性たちの肌は筆触を消し、入念に仕上げられている。対して水面や背景の植物は、筆触分割そのものとは言えないまでも、筆遣いを残して描かれている。色調は全体的に白っぽく、ルノワールがフレスコに言及していることから、フレスコ技法あるいは漆喰のようなものが用いられているという見方があったが、調査によって否定されている⁴⁾。

ルノワールは、1870年頃は盛んに筆触分割で描いていたが、この技法は対象の輪郭や細部の表現には向かず、もともと人物に関心が高かったルノワールは、1880年前後から他のスタイルを模索していた。その転機と位置づけられるのが1878年の《シャルパンティエ夫人と子供たち》【図4】（ニューヨーク、メトロポリタン美術館）で、ここでは筆触分割は抑えられ、人物の顔かたちが明確に捉えられている。ルノワールはこれによって、肖像画家としての地位を確立するが、その一方で葛藤を抱えていた。



図4 オーギュスト・ルノワール《シャルパンティエ夫人と子供たち》1878年、油彩・カンヴァス、153.7 cm×190.2 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

1883年頃、自分の仕事に断絶のようなものが生まれました。「印象主義」の限界にまで行ってしまい、描くこともデッサンすることも出来ないということを確認しました。一言で言えば、袋小路にはまったのです⁵⁾。

4) ホワイトの依頼によるフィラデルフィア美術館学芸員セオドア・ジークルによる調査。White, *ibid.*, p. 107 and note 8.

5) Vollard, *op. cit.*, p. 127.

そして《大水浴》はその延長上に登場する。だが、この作品は画商やパトロンの評判が思わしくなく、たとえば、ルノワールが名前を挙げたジョリ＝カルル・ユイスマンスは、実際以下のように批判している。

この神経質な男〔ルノワール〕は、彼の油彩画が、素晴らしい色彩家で、独特の、将来が楽しみな肉体の画家であることを示していたが、その光の震えと楽しい躍動が静まり、凍結することを強く望んだと思われる。そこから、ラファエッロとアングルのプロマイド写真が垣間見える。彼の《装飾画の試み》は、古びた版画にインスピレーションを得たものだろう。女たちのポーズでさえ時代遅れで、言っておかねばならないが、彼女たちの古めかしい肉付きは、曖昧な風景の中で磁器化されており、現代化されていると同時に古めかしい⁶⁾。

ルノワールは方向性を見直さざるを得なくなり、この時期の制作については後年画家自身が *manière aigre*（どぎつい時代）と自嘲的に呼ぶようになる⁷⁾。

《大水浴》を巡る、ルノワールのフレスコ技法や装飾画への興味についてはもちろんこれまでも議論されてきた。

ホワイトはルノワールのイタリア滞在についての論考で⁸⁾、ルノワールが以前からフレスコに興味を持っており、チェンニーノ・チェンニーニが1400年頃に記した『絵画術の書』のヴィクトール＝ルイ・モッテによるフランス語訳（1858年）⁹⁾を知っていた可能性があること、1870年代にはセメント地を用いた作品を描いていること、パトロンの屋敷のために装飾画を描いていること、また、1880年代のルノワールの人物を描く様式の変化が、イタリアで

6) Joris-Karl Huysmans, "Exposition internationale de la rue de Sèze", *Revue indépendante*, juin 1887, pp. 353-354.

7) *Ibid.*

8) Barbara Ehrlich White, "Renoir's Trip to Italy", *The Art Bulletin*, Vol. 51, No. 4 (December 1969), pp. 336, 340.

9) Cennino Cennini, *Traité de la Peinture*, traduit par Victor Mottez, Paris, Jules Renouard et Lille, L. Lefort, 1858. なお原典からの日本語訳は、チェンニーノ・チェンニーニ『絵画術の書』辻茂編訳、石原靖夫・望月一史訳、岩波文庫、2025年。

実見したポンペイやラファエッロのフレスコ画の影響を受けたことなどを指摘している。また、ホワイトは《大水浴》に関する別の論考において、ルノワールが1881年11月21日にナポリからデュラン＝リュエルに宛てた手紙やその数ヶ月後にシャルパンティエ夫人に宛てた手紙で、ローマのヴィラ・ファルネジーナのラファエッロを称賛しているところから、この作品の乾燥した技法や色合いを、ラファエッロのフレスコ画《ガラテアの勝利》に近づけようとしたと推測している¹⁰⁾。

これらの指摘はその後も島田紀夫などに踏襲されているが¹¹⁾、特にロバート・L・ハーバートは2000年に刊行された『自然の工房——ルノワールの装飾芸術に関する著作』において、この問題を詳しく掘り下げた。ハーバートはまず、チェンニーニ『絵画術の書』のモットةによるフランス語訳がその息子によって1910年に再刊され、それにルノワールが序文を寄せていること、そしてその中でルノワールがサン＝ジェルマン＝ロクセロワ聖堂のモットةのフレスコ画について言及しているところから、モットةのフレスコ画を見ていた可能性を指摘した¹²⁾。また、この時期の作品をピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌと比較することで、そのプリミティヴな造形を近代美術の中に位置づけようとしている。

1880年代までに、国立美術学校とは関係のないピュヴィス・ド・シャヴァンヌは、初期ルネサンスのフレスコを思い起こさせる古典化されたプリミティヴィズムで名声を獲得していた。彼の1879年の《海辺の娘たち》は、一度ならずルノワールの《大水浴》と比較され、実際ピュヴィスのギリシア風ヌードは、この印象主義者〔ルノワール〕の作品にとって重要な先例であった。ピュヴィスの描く女性は、ギリシアの彫像の名残をとどめ、より「プリミティヴ」であったが、2人の画家の描く人物は、同時代の生活よりも芸術に拠っていることを、自ずから宣言している¹³⁾。

10) White, *op. cit.*, 1973, p. 120.

11) 島田紀夫、前掲論文。

12) Robert L. Herbert, *Nature's Workshop: Renoir's Writings on the Decorative Arts*, New Haven and London, Yale Univ. Press, pp. 43-44.

13) *Ibid.*, p. 69.

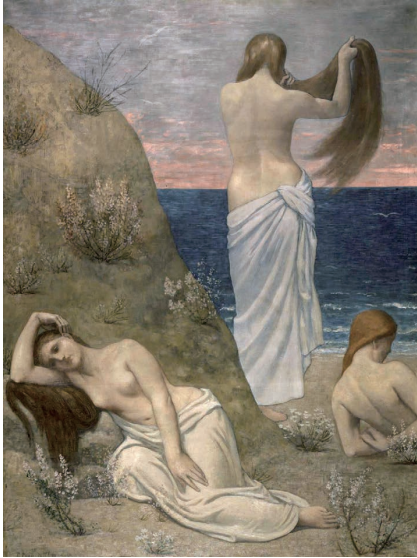


図5 ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ《海辺の娘たち》1879年、油彩・カンヴァス、205.4×156 cm、パリ、オルセー美術館

ハーバートは、ピュヴィスの《海辺の娘たち》（パリ、オルセー美術館）【図5】とルノワールの《大水浴》に対し、フレスコを意識したプリミティヴな性格を見ようとしていることは明らかだろう。

そして、ピュヴィスもルノワールも確かにフレスコ画風の油彩画を試みていた。だがルノワールは、《大水浴》では「絵具から油を取りのぞこうと考えていた」という。これは絵具のテクスチャーに関する話である。実際ルノワールは1877年頃にはカンヴァスにマクリーン・セメントを塗って漆喰のような地を作り、その上に油彩を描いている。それは果たしてピュヴィスと同じ意識に基づくのだろうか。

うか。フレスコというものが、当時どのように意識されていたのかは、もう少し詳しく検討してみる必要がある。

第2章 フレスコ技法とその衰退

フレスコは、壁画の技法である¹⁴⁾。石や煉瓦を積んだ壁面は普通その上に漆喰を塗って仕上げられる。漆喰はアリッチョと呼ばれる小石の混じった粗い

14) フレスコの技法については主に以下の文献を参照。Cathleen Hoeninge, «Wall painting», *The Dictionary of Art*, edited by Jane Turner, Vol. 32, London, Macmillan publishers Limited, pp. 802-810.

層の上にイントナコと呼ばれる細くくまめらかな層を塗り重ねるが、フレスコはこのイントナコが完全に乾かないうちに、水彩絵具で描く技法である。それゆえ、イタリア語で「新鮮な」という意味のフレスコ (fresco) と呼ばれるようになった。乾燥と共に漆喰に含まれる水酸化カルシウムが空中の酸素と結びついて炭酸カルシウムとなり、顔料の上に被膜を形成し、絵は壁面と一体化して非常に堅牢な画面を作る。そのため、フレスコは建造物の内装のみならず外装にも用いられた。堅牢な壁面装飾画としては、古代から色石やガラスの切片(テッセラ)をはめ込んで絵柄を作るモザイクもあるが、フレスコの方が材料費も安く、手間もかからなかった。

ただその一方で制約もあった。漆喰が湿かないうちに描かなければならないので1日の作業量を綿密に予想する必要がある(1日の作業分の漆喰を塗った区画をイタリア語の「日」という言葉に基づいてジョルナータという)、また描き直しもできなかった。さらにアルカリ性で変色する鉱物質の顔料は使えず、水彩のため油彩に対して色調が抑えめで重ね塗りも出来ない。結果として、油彩画ほどの強い効果や明暗、質感表現などは難しく、さらに石灰質の皮膜のために色彩が幾分白っぽくぼやけた感じにもなる。

フレスコ技法の起源は不明だが、紀元前後の建築家ウィトルウィウスは、既に湿った漆喰の上に描くフレスコの技法について触れており、ポンペイの遺跡でも用いられていることから、そのころには用いられていたとされる¹⁵⁾。特に盛んになるのは14世紀のジョット以降で、16世紀に至るまで壁面装飾の中心となった。この本来のフレスコに対して、壁が乾いてから描くものは「フレスコ・セッコ=渴いたフレスコ」と呼ばれた。セッコは下絵の上に着彩でき、1日の作業量を気にする必要もないので制作上の制約は減じるが、顔料は卵、カゼイン、蠟、油などのメディウムによって漆喰の上に付着しているだけなので、耐久性に問題があった。セッコに対して本来のフレスコを特に「ブオン・フレスコ=優れたフレスコ」と呼ぶこともあり、またフレスコ

15) マリオ・パガーノ、アンナマリア・チャラッロ「ポンペイ壁画の技法と修復」『ポンペイの壁画展』(展覧会カタログ)、横浜美術館／福岡市美術館、1997年、198頁；ウィトルウィウス『建築書』森田慶一訳、講談社学術文庫、2026年、247頁。

が壁画の代表的技法であるところから、フレスコという語が「壁画」という意味で使われることもあるが、本来その語源からしてフレスコは乾いていない漆喰の上に描くものであるため、本論では本来のフレスコのみをフレスコと表記する。

フランスでは、16世紀にフランソワ1世がフォンテーヌブロー宮殿の装飾のために、イタリアからロツソ・フィオレンティーノなどを招いてフレスコ画を描かせたが、その後発展を見ることがなかった¹⁶⁾。これは上記の制作上の問題や、油彩に比べて再現力が劣っていることに加え、北方の気候が結露をもたらす剥落しやすいと考えられていたことによる。

そのためフランスにおける壁面装飾は、漆喰を塗った壁に油や蠟で直接描くセッコか、油彩で描いたカンヴァスを壁面に貼り付けるいわゆるマルフラージュと呼ばれる手法が主流となっていた。ポール・ドラロッシュの《芸術家集の集い》(1837-41年、パリ、国立美術学校)、テオドール・シャセリオーの会計検査院階段室壁画(1844-1846年、破壊)などは油彩あるいは油彩に蠟を併用したセッコであり、19世紀前半のジャン・ドミニク・アングル《ホメロスの神格化》(1827年、パリ、ルーヴル美術館)、ウジェーヌ・ドラクロワのリュクサンブル宮殿図書室天井画(1840-1848年)などはマルフラージュである。

しかし7月王政期から第二帝政期にヴェルサイユ宮殿の戦争の間の戦闘図や聖堂装飾にたずさわったピエール＝ジュール・ジョリヴェ(1803-1871)は、1849年の『建築と公共事業』誌に連載した「壁画について」という文章の中で、フレスコが決して北方の気候に向かないわけではないと主張した。

ジョリヴェはまず、フランスでは、その偏見によってフレスコ画が衰退したことを確認する。

フランスでは長い間、かつては建造物の壮麗さに大いに貢献していた彩色

16) フランスにおけるフレスコを受容と衰退の概略については、George Manning Tapley Jr., *The Mural paintings of Puvis de Chavannes*, Ph.D. Dissertation, University Minnesota, 1979, pp. 48-54を参照。

の使用が顧みられなかった。この残念な放棄の間に、芸術家たちは壁画制作の機会を奪われ、その制作が要求する単純で厳格な原則から次第に離れ、それに固有の制作技法を失ってしまった。そこで彼らは、油絵の魅力的な手法の中に新たな成功の要素を求めざるを得なくなった。しかし、その成功は高い代償を伴った。なぜなら、求められる輝きと力強さを手に入れようと、画家たちは互いに相性の悪い材料の組み合わせや、厚塗り、搔き落とし、グレース、リタッチといった創意工夫にすぎたからである。こうした手法は彼らの作品の中に、あまりにも早く進行する破壊の芽を導き入れてしまったのである。¹⁷⁾

建造物において「彩色の使用が顧みられなかった」背景には、特に古典主義建築における彩色問題が関係していると思われる。古代ギリシアの建築は長い間白いものと考えられており、それゆえ古典主義建築は彩色を否定していた。18世紀から19世紀にかけて、考古学的には古代ギリシアの建築は実際には華やかに彩色されていたことが明らかにされていたが、それを同時代の建築に取り入れるかどうかは大きな議論となっていた。いわゆる「ポリクロミー（多彩色）論争」である¹⁸⁾。壁画装飾の主流となっていたマルフラージュは風雨には耐えず、屋内の天井や壁面の装飾に限られるため、建築外部の彩色を検討する中で Fresco への注目度が上がったのは理解できる。

ジョリヴェは、「壁画について」の中で、Fresco画が衰退した理由を次の

17) J. Jollivet, "De la peinture murale, et particulièrement de la peinture à la fresque, de ses procédés et de ses avantutages", *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Vol. 8 (1849), col. 73.

18) ポリクロミー論争に関しては以下の文献を参照。Marie-Françoise Billot, "Recherches aux XVIII^e et XIX^e siècles sur la polychromie de l'architecture grecque," in Exh. cat., *Paris-Rome-Athènes*, Paris, Ecole nationale supérieur des Beaux-Arts / Athènes, Pinacothèque nationale d'Athènes / Houston, The Museum of Fine Art / New York, IBM-Gallery of Science and Art, 1982-1984, pp. 61-125; David Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New York and London, Garland Publishing, 1977, pp. 121-129; Zanten, "Architectural Polychromy: Life and Architecture," in *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Robin Middleton (ed.), London, Mit Press, 1982, pp. 197-215.

ように指摘している。

少し前までの、建造物の彩色に反対する偏見は、日ごとに薄れていき、画家たちは慣れ親しんだ技法をそれほど未練なく手放した。しかし、フレスコに対する先入観はいまだ根強く、「経験不足」と「気候」がその使用に対する克服できない障害だと、今なお頑なに繰り返されている。¹⁹⁾

そして、

私の目的は、フランスにおいて誤って信じられてきた二つの見解、すなわち「フレスコ画は我が国の気候には適合しない」と「その制作技法は失われてしまった」を打ち破ることである。²⁰⁾

と述べ、この二つの問題を解決するために、同記事の中で、チェンニーニの『絵画芸術の書』からフレスコの正確な制作方法の部分のみではあるが、モッテに先駆けてフランス語に翻訳し、自らの見解を加えて紹介したのである。

もっともマルフラージュよりは耐久性があるとはいえ、建築物外部の装飾にはフレスコでも十分とは言えなかった。ジョリヴェ自身、多彩色建築の推進者であった建築家ジャック＝イニヤス・イットルフの意向に応じて、サン＝ヴァンサン＝ド＝ポール聖堂のファサード装飾を行ったが、そこでは一種のエナメル画への原画提供であったことを付記しておきたい²¹⁾。

第3章 聖堂復興運動とフレスコの復活

こうしたフレスコ技法への興味と並行して、王政復古期から第二帝政期の聖堂装飾にたずさわった画家たちの中には、実際にフレスコを採用する者が

19) Jollivet, *op. cit.*, col. 74.

20) Jollivet. *ibid.*, col. 75.

21) サン＝ヴァンサン＝ド＝ポール聖堂ファサードをのエナメル画については以下の文献を参照。Exh. cat., *Hittorff (1792-1867): Un Architecte du XIX^e siècle*, Paris, Musée Carnavalet, 1986-1987, p. 120.

現れてくる。

フランスでは革命による人権宣言が信教の自由は認めたものの、革命政府はカトリック教会の活動を停止し、聖堂は略奪・荒廃を余儀なくされた。それら聖堂の復興は、王政復古以降さかんになり、パリだけでも何百点もの美術作品が新たに発注された²²⁾。

聖堂の壁画に用いられた技法は、セッコかマルフラージュが主流であったが、やがて壁面に直接描くフレスコ画が再評価されるようになる。その理由は、直接的には過去の偉大な聖堂壁画がフレスコであったということになるのだろうが、油彩画のタブローは移動可能な商品であり、美術館で鑑賞されるものだという考え方もあっただろう。

さらにシャルル・ブランは、1867年の『デッサン芸術の文法』の中で、次のように記している。

確かに、その技法〔フレスコ〕には制限がある。ほとんどの鉱物色はカルシウム塩が変質させるために使えず、使用できる色は天然の土に限られる。また精密な模倣には向かず、色の輝きや壮麗さは望めない。しかし、キリスト教の聖堂を装飾する場合、このフレスコ画の欠点こそがその美点となる。淡く控えめな色彩は、意図され感じられた素描が表現する思想を、よりよく際立たせる。色の淡さ自体もなにかしら重厚で宗教的であり、あからさますぎる遠近法によって建築が台無しになるのを防いでいる。さらにフレスコ画には、建造物と一体化することで、建造物の安定した力と堂々たる堅固さを取り入れるという良さがある。人物が、外部の装飾のように付け加わるのではなく、石の中に組み込まれ、人間の感情が建物の壁を満たすように見える²³⁾。

ブランは、フレスコの表現の限界を、むしろ効果として強調し、聖堂装飾に向いているというのである。

ただしこの議論には注意が必要だろう。ピエトロ・ダ・コルトーナによる

22) Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, Paris, Arthéna, 1987, p. 4.

23) Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Jules Benouard, 1867, p. 618.



図6 アベル・ド・ブジョル《ローマのペスト患者のために祈る聖ロック》1822年、フレスコ、パリ、サン＝シュルピス聖堂聖ロック礼拝堂

パラッツォ・バルベリーニの天井画（1633-1639年）やアンドレア・ポッツォによるサンティニャーツイオ聖堂の天井画（1685年）に代表されるように、天井が天空に向かって開いているように見えるいわゆるクアドラトゥーラのバロック的な天井画もフレスコで描かれているからである。フレスコの非再現性は、あくまで油絵画と比較しての相対的な性質にすぎない。

話を戻せば、フランスではこうして、王政復古期から第二帝政期の聖堂装飾に、積極的にフレスコ技法を用いる画家が登場する。その多くが、イタリアに滞在した経験があり、フレスコ画を実見してだけでなく、ローマでフレスコ画を復興させていたナザレ派とも接触を持っていた²⁴⁾。そしてパリだけに限って

も、早い例としては、サン＝シュルピス聖堂ではアベル・ド・ブジョルをはじめとして数人の画家がフレスコを採用した【図6】。またアングルの弟子として知られたアモーリ＝デュヴァルは、イタリアで多くのフレスコ画に触れ、特にフラ・アンジェリコに心酔して²⁵⁾、サン＝メリ聖堂聖フィロメヌ礼拝

24) ナザレ派のフレスコ画については Keith Andrews, *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford, The Clarendon Press, 1964, pp. 46-54.

25) Foucart, *op. cit.*, pp. 212-214; Daniel Ternois, “Les Voyages en Italie d’ Amaury-Duval”, in; Amaury-Duval, *L’Atelier d’Ingres*, Introduction, notes, postface et documents par Daniel Ternois, Paris, Arthéna, 1993, pp. 381-383.



図7 アモーリ＝デュヴァル《聖母戴冠》1844-1846年、フレスコ、パリ、サン＝ジェルマン＝ロクセロワ聖堂聖母礼拝堂

堂（1843年）やサン＝ジェルマン＝ロクセロワ聖堂聖母礼拝堂【図7】（1844-1846年）、パリ郊外のサン＝ジェルマン＝アン＝レ教区聖堂アプシス及び身廊（1849-1857年）など、フレスコを多用している。またフレスコ擁護論を展開した前述のジョリヴェもサン＝ルイ＝アン＝リール聖堂（1841年）でフレスコを用いている【図8】。



図8 ピエール＝ジュール・ジョリヴェ《聖ルイ礼拝堂壁画》フレスコ、パリ、サン＝ルイ＝アン＝リール聖堂、1841年



図9 ヴィクトール・モット《自分のマントを裂いて乞食に与える聖マルティヌス》1837-40年、フレスコ、パリ、サン＝シュルピス聖堂聖マルティヌス礼拝堂

中でも注目されるのは、ヴィクトール・モッテで、彼は前述のように1837年にチェンニーニの『絵画術の書』を全訳、出版しただけでなく、1842年にはルーヴル近くのサン＝ジェルマン＝ロクセロワ聖堂のファサード入口タンパンや聖マルティヌス礼拝堂【図9】に、フレスコ画を描いているのである。ハーバードが、ルノワールが見た可能性があるモッテの作品だと考えたのはこれらの作品である。

もっとも、モッテのサン＝ジェルマン＝ロクセロワ聖堂正面外部のタンパン装飾は、公開直後から剥落が始まり1960年代には完全に撤去され、皮肉にもフレスコの脆弱さを証明してしまうことになる²⁶⁾。

ちなみに、フレスコ画と油彩画の中間的な技法として採用されたのが、蠟画 (peinture à la cire) であった。ブランは先述の『デッサン芸術の文法』の中で、蠟画の性質を以下のように説明している。

この技法は、あらかじめ顔料を油で調整し溶いておき、描く際に、エサンスを混ぜて液状にした蠟を加えるもので、いわゆる火を使うエンカウスティック〔蠟を熱で溶かして顔料と混ぜる技法〕ではない。この技法の長所は、影っていなければ光ってしまうという状態から、絵を守ることにある。それは油彩画においてはところどころを反射させ、光を均一化するニス of 助けを借りてもうまく修正できないものだ。このように用いられる蠟は、全体にマットで均一な外見を与え、見る者にどこから見ても絵画を見やすくするだけでなく、やや軽やかさに欠け、色調の澄明さもやや劣るものの、フレスコ画に近づいている。²⁷⁾

蠟画は乾いた壁に直接描くことが可能で、なおかつフレスコ画に似たマットな効果を持つものと考えられ、しばしば聖堂装飾に用いられた。多くの聖堂装飾

26) モッテのサン＝ジェルマン＝ロクセロワ聖堂のフレスコ画が失われた経緯については以下の文献を参照。Bruno Foucart, "Mottez, le tympan peint de Saint-Germain-l'Auxerrois ou et malheurs de Victor", in *Curiosité: Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, reunites par Olivier Bonfait, Véronique Gerard Powell et Philippe Snéchal, Paris, Flammarion, 1998, pp. 239-244.

27) Blanc, *op. cit.*, pp. 618-619.

を手がけたイポリット・フランドランが、サン＝ジェルマン＝デ＝プレ聖堂の内陣と身廊【図10】、サン＝ヴァンサン＝ド＝ポール聖堂の身廊フリーズ、サン＝セヴラン聖堂聖ヨハネ礼拝堂などで用いたのがこの技法であった²⁸⁾。

ブランはここで、フレスコ画や蠟画のマットな表面が、油彩画と異なって反射を抑えることを評価している。大きな面積を覆う壁画としては、視点の移動によって生じる反射が最小限に抑えられることが重視されたのである。

ただし、批評家のジョルジュ・クレマンは、モッテのフレスコ画についての批評で、フレスコと蠟画を比較して、前者の優越を強調している。

この種のエンカウスティック〔クレマンは古代のエンカウスティックとは異なるとしながら、この名称を使っている〕の耐久性は疑わしい。またその見た目も重く、不透明で、抑揚に乏しく、褪せて、縮まりがない。結局のところ、便利ではあっても、これほど重大な欠点を示す技法は放棄することになるだろう。フレスコにはそのようなことは一切ない。フレスコはとりわけモニュメンタルで装飾的な絵画形式なのだ。単純で、大きく、簡潔で、一気に描かれる。それは雄弁で簡潔な言葉のようであり崇高で、他のいかなる方法よりも、感動的で高貴で壮大な主題、そこで思想や感情が明白になり、輝き出そうとするような主題にふさわしい。²⁹⁾



図10 イポリット・フランドラン《キリストの洗礼》1856-1864年、蠟画、パリ、サン＝ジェルマン＝デ＝プレ聖堂、身廊フリーズ

-
- 28) フランドランを中心とする蠟画の聖堂装飾に関しては以下の文献を参照。
Peindre dans les églises parisiennes au XIX^e siècle, Paris, Snoeck Publishers, 2023.
- 29) Charles Clément, “De la peinture murale”, *Études sur les beaux-arts en France*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 260.

実際にモッテのサン＝ジェルマン＝ロクセロワ聖堂のフレスコが剥落している以上、耐久性に関してフレスコ画と蠟画のどちらが勝っているのかは決定しがたい。しかし、クレマンは、澄んだ明るい色調とマットな質感は明らかにフレスコの方が勝っていると、それが建築と調和すると考えている。

フレスコ画にとって、単純さこそ避けられぬ掟であり、フレスコ画はその貧しさゆえに豊かであるとさえ言える。優美な場面にすら、厳粛で胸を打つ何か、それらを引き上げて気高いものへと変える堂々として満ち渡るような美を与える。技術的な観点からも、フレスコ画は澄みわたり、軽やかで、完全にマットな質感をもつ。それは建築と最も幸福な方法で結びつき、その自然な補完物となるのである。〔中略〕

それは、装飾と建造物との間に、その全体の色を思い起こさせる、目に感じられるある種のつながりを作り出しているかのようだ。その白の輝きは非常に強く、それによって、比較的明るく、柔らかく、澄んだ色調の範囲から外れることなく、十分な力強さと張りを得ることができる。

このような分野では、すべてが関係性の問題である³⁰⁾。

クレマンはブランと同様に、フレスコはその色合いとマットなテクスチャーによって、画面が反射せず、全体が明るく見通せるといっているのである。

第4章 壁画の美学とフレスコの効果

クレマンは、聖堂装飾から建築装飾としてのフレスコ画の長所に話を展開したが、このようなフレスコの特徴は、宗教主題を離れた公共建築などの壁画装飾においても認められて行くことになる。

前出のジョリヴェは、「壁画の一般原則に関する所見」という章で、フレスコのみならず、壁画一般の特徴を以下のように確認している。

イーゼル画家たちが用いる、輝かしい効果、きらびやかな色彩、大胆で思い切った意外な筆致、時には巧みな明暗の対比は、壁画家は避けるべきであ

30) *Ibid.* pp. 261-262,

る。壁画家は、静かで落ち着いた様子、純粹で調和のとれた色彩、明白で巧みな仕上げ、作品全体に行き渡る光によって、建造物全体の効果に寄与しつつ、観る者の目が作品のすべての部分に届くようにしなければならない。ここでは、感情表現の高貴さ、身振りの正確さ、形態の美しさ、線の巧みな選択、そして様式の気高さが、何よりも大きな役割を果たすべきなのだ。³¹⁾

そのことを建築装飾という点からさらに明確に論じたのが、プロスペル・メリメであった。メリメは今日小説家として名高いが、1834年にフランスの歴史記念物監督官となり、文化財保護に関わると共に、その方面での著述も行っていった。

1851年、メリメは、『建築と公共事業』誌に執筆した「現代建築における壁画とその使用について」において、なぜ壁画が再現的であってはならないかを論理的に説明する。メリメの主張は天野知香が的確に要約しているが³²⁾、ここではフレスコに絞って、少し詳しくその主張をたどってみたい。

メリメはまず、次のように問題を提起する。

イリュージョンを作り出すための絵画の能力は豊かであり、自然の忠実な模倣に到達することは、殆ど全ての我が国の現代の流派の傾向である。芸術の目的はそこなのか？とりわけ壁画に期待すべき結果はそこなのか。私は全くそうは思わないが、このテーマは真剣に考える意味がある。³³⁾

そして、過去のフレスコ画について、以下のようにその特色を指摘する。

イタリアの巨匠たちは、物質的な模倣への無関心を推し進めることなしに、自分たちのもっとも大きくもっとも美しい作品にフレスコを採用し、現実のイリュージョンを求める方法に対して、芸術が能力を発揮しないで済みますことが出来ることを示した。フレスコは、非常に限られた色彩と決まり切った

31) Jollivet, *op. cit.*, col. 194.

32) 天野知香『装飾／芸術』ブリュッケ、2001年、191-192頁。

33) Prosper Mérimée, "De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne", *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Vol. 9 (1851), col. 327.

トーンしかもたない。そのくすんだ常に弱い影は、油彩画の色彩とグレースで得られる写実的効果をつくりだすべくもない。さらに、技法、つまり芸術家の手を近くで観察すれば、その表現は常に著しく単純であり、モデリングは、表すというよりも示す程度にとどまっていることがわかる。そしてすべての作品において、模倣はかなり限定的で、自然の正確な再現という考えを拒否している。³⁴⁾

つまり、フレスコは再現性が高くはないが、それは必ずしも欠点ではないというのである。メリメはその理由を、建造物に付随する壁画としての役割と結び付けている。

もし建造物の中で、絵画が現実のイリュージョンを生み出すように描かれたら、どうなるか？明らかに、その絵画が描かれる表面、従って構造そのものを無視しなければならなくなる。そうなると、その建造物自体は、観る者にとってもはや存在しなくなる。彼は、壁である場所に空虚を見る。絵がある建築物は、ただの枠空間に過ぎなくなる。「それでも構わないのではないか？」と画家は言うだろう。しかし建築家は、利害関係者として、理由があってこう答えるだろう。石の枠は絵画にとって贅沢すぎると。³⁵⁾

メリメはラファエッロやティツィアーノが、タブローと壁画でその描き方を変えていると指摘し、独立したタブローと壁画は全く異なる効果を持つべきだという。

博物館とは何か？それは、芸術作品が最も適した光の下に置かれ、邪魔されることなく、一つのタブローが周囲のすべてから切り離され、じっくり見ることが出来る建物である、いやそうあるべきだ。タブローを収める建物は、ある意味で、描かれた一つの画面がそれぞれを通して見える一連の窓にすぎないのである。だが、その用途に応じて絵画で飾られた建造物は、そうではない。そうした建造物は、絵画を見る者にとって決して存在しなくなってしまうならず、もし彼が、絵画が描かれている壁面の向こう側を見るなら、装飾が

34) *Ibid.*, col. 327-328.

35) *Ibid.*, col. 329.

建造物を凌駕してしまっていることは明らかで、建造物は単なる付属品に過ぎなくなる。数学的な言葉で言えば、美術館の中ではタブローは、高さ、幅、奥行きの中の三つの大きさを見せるが、建造物の中では、最初の二つ（高さと幅）の大きさだけしか意識させない。絵画の奥行きのイリュージョンは、建造物が産むことのできる効果をすべて破壊してしまう。³⁶⁾

建造物の壁画に線遠近法で奥行きを作り、明暗法で立体感を与えることは、建造物の存在感を破壊するというのである。マニングや天野も指摘するように、こうした考え方は、他にもテオフィール・ゴーティエやウジェーヌ・エマヌエル・ヴィオレル＝デュクにも認められ、19世紀半ばの壁面装飾の在り方に対する一つの有力な見解となっていた³⁷⁾。

だが壁の存在感に関する限り、フレスコはあくまでも壁の存在を否定しない、非再現的な特徴を持つ技法の例であり、追求されるべき理由はその技法そのものではなく、それが結果として持っている効果であった。

第三共和政期の壁面装飾を代表するピュヴィス・ド・シャヴァンヌの制作方法はこの点から明確に位置づけられる。ピュヴィスは、1859年のサロンに出品した《狩猟からの帰還》（マルセイユ美術館）以来、その作品の抑制された色彩と艶消しの効果をしばしばフレスコ画にたとえられ、実際フレスコ画のような大画面の壁画を次々に制作する³⁸⁾。しかしそれらは、実際には油彩でカンヴァスに描かれたマルフラージュであった【図11】。

つまりピュヴィスはフレスコ画そのものを復活させようとしたのではなく、油彩の高い再現性によって、フレスコ画の模倣を行ったのである。目的はフレスコ画そのものではなく、フレスコ画のように見えることなのである。

このフレスコ画風の油彩画は、建築の壁面に「穴を開けない」という点では十分にその役割を果たしたのであり、ピュヴィスはそれによって名声を得、壁画家として高い評価を得たのみならず、同時代や後世の画家たちに大きな影響を与えた。

36) *Ibid.*

37) Manning, *op. cit.*, pp. 55-60; 天野、前掲書、194-196頁。

38) ピュヴィスの作品に対するフレスコ画風という評価に関しては、天野、前掲書、198-230頁。



図11 ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンス、階段室装飾、
1863-1882年、アミアン、ピカルディ美術館

だがここで注意しなければならないのは、カンヴァスに描かれた油彩画である限り、フレスコ画の色彩や陰影は模倣できても、フレスコ画のテクスチャーまでは模倣できないという点である。ピュヴィスの描いた壁画は、視点によってはかなりの反射も認められ、近くで見れば絵具の盛り上がりや筆触、カンヴァスの目地などが明らかで、もちろん漆喰の壁のようには見えない【図12】。



図12 同部分

第5章 ルノワールの特異性

ここで我々はもう一度、冒頭のルノワールの問題に戻らなければならない。ルノワールは、《大水浴》を描いていた頃、「フレスコ画の探求に没頭していた」という。《大水浴》はもちろんカンヴァスに油彩で描かれたタブローで、その点では彼がやっていることはピュヴィスに近いように思われる。だがルノワールは続いて「絵具から油を取り去ることを考えついた」と言っていた。これは単にフレスコ画風の色彩や明暗効果を模倣したということではない。それは明らかにフレスコのテクスチャーを意識したという意味だろう。ここではこれまでルノワールのフレスコ、あるいは装飾画という問題と単純に結び付けられてきたいくつかの論点を、改めて整理して検討する。

ルノワールは比較的早くから、壁面装飾には興味を持っており、壁面（正確には天井）に描いた作品が3点あった。1868年のジェルジュ・ビベスコ邸の天井画、1879年のエミール・ブランシュ邸天井画【図13】、1879年のベラル邸天井画である。これらはしばしば《大水浴》の装飾性を語る上で引き合いに出されているが、このうち建て直しのため失われたビベスコ邸以外の2点を見ると、その技法は1870年代にルノワールがタブローに用いていた筆触分割風の描き方であり、かつ全体の雰囲気もホワイトが指摘するようにロココ風であることがわかる³⁹⁾。つまりそこには、技法はもちろん、画風としても前章で確認したフレスコ画風の要素は認められないのである。

ルノワールは1877年に印象派が刊行した雑誌『印象派 美術雑誌』に執筆した「現代の装飾芸術」という文章で、同時代の装飾画について以下のように記している。

並外れて贅沢な我々の時代において、建造物における装飾は、美術の中で第一の地位を得るべきだが、むしろバランスを欠いている。

公共建築における装飾画は、仰々しく、枯渇し、不均斉で、それらが飾るべきものと調和していない。例えばオペラ座の絵画は、建築と一致していない。

39) House, *op. cit.*, p. 64.



a



b

図13a, b オーギュスト・ルノワール《タンホイザーの舞台（第一幕と第三幕）》1879年、ディエップ、エミール・ブランシュ邸天井画

例えばオペラ座の絵画は、全く建造物と調和していない。ボードリー氏の絵画は、生彩に欠け、貧弱で、色味がなく、弱く、金箔と照明の中に埋もれている。ピルス氏の天井画はまだまじだが、病人によって解釈されたドラクロワを思わせる、偽りの力強さを引き出している。結局それは、周囲の豪華さの中で、くたびれ、雑ですらある大きな染みになっている。

音楽アカデミー〔オペラ座〕のほかの装飾画も、すべて同じような欠点を持っている。画家たちはヴェネツィア派やドイツ人、ドラクロワやアングルに思いをはせるが、誰も装飾家たりえなかった。

彼らの作品は、単なるアカデミックな型に基づく、大判のイーゼル画にすぎず、金色の輝きを恐れず、建造物のアラベスクがもつ線の細部の中で、生き生きとまるで動き出すかのような、多様で力強い調子ではないのだ⁴⁰⁾。

40) Un Peintre [Renoir], "L'art décoratif contemporain", *L'Impressionniste, Journal d'art*, No. 4 (28 avril 1877), p. 3.

批判されているのは、1875年に完成した新しいオペラ座（現在のパレ・ガルニエ）の天井画である⁴¹⁾。ポール・ボードリーが描いたのは、グラン・フォワイエの天井画【図14】で、中央の三パネルがバロック風に空に突き抜ける構図の寓意



図14 ポール・ボードリー、グラン・フォワイエの天井画、1860-1875年、油彩・カンヴァス（マルフラージュ、パリ、パレ・ガルニエ）

画で、それを取り囲むように聖書や神話などの、音楽や舞踏関わる主題が選ばれている。この空間は、ヴェルサイユ宮殿の鏡の間を模したきらびやかな金の装飾で豪華に飾られている。ボードリーの作品がその中に調和していないようには見えず、また「生彩に欠け、貧弱で、色味がなく、弱」いとも思われぬが、ルノワールはそう感じたようだ。またイジドール・ピルスの方は【図15】、大階段室の4面の天井画だが、いずれも壁側を下、天井中央の方を上とする古典主義的な構図である。グラン・フォワイエに比べると周囲の装飾が少ない分、絵が目立っているともいえる。



図15 イジドール・ピルス、大階段室天井画、1874年、油彩・カンヴァス（マルフラージュ、パリ、パレ・ガルニエ）

ここでルノワールが問題にしているのは、絵画とそれを取り巻く金色の装

41) オペラ座の装飾画に関しては以下の文献を参照。Jacques Foucart and Lois-Antoine Prat etc., *Les Peintures de l'Opéra de Paris*, Paris, Arthéna, 1980; 喜多崎親「序——「十九世紀の首都」の美術」『西洋近代の都市と芸術 2 パリ I』2014年、竹林舎、7-24頁。

飾枠の関係であり、前章で確認したようなタブローとの違いは意識されているものの、壁に穴を空けるべきではない、といった認識は見られない。

一方で、ルノワールは、前述のように1870年代の後半にカンヴァスにマクリーン・セメントを塗った油彩画を何点か描いていた【図16】⁴²⁾。マクリーン・セメントはもともと煙突の内部に塗るための素材で、セメントという名の通り、乾けば壁のような硬質のテクスチャーを作る。ホワイトはこれをフレスコ画と記していたが、壁画ではなく技法も油彩である以上、本来のフレスコ画とはいえない。ルノワールがここで試みているのは、油彩画においてフレスコ画のようなテクスチャーを試みることだったと考えられる。

ルノワールが明白にフレスコを意識するのは、これまで指摘されているように1881年のイタリア旅行である。ローマでルノワールは、フレスコ画を通じてラファエッロの魅力に気づくのである。

ラファエッロはもちろん古典主義の巨匠として、アカデミズムの最高の規範であった。したがって前衛画家としてのルノワールは、もともとラファエッロに関しては否定的な評価を下していた。先に引いた「現代の装飾芸術」では、アカデミズムのローマ留学についてラファエッロを引き合いにして、次のように書いていたほどなのである。

国立美術学校での建築家、画家、彫刻家に対する教育は、まったく過去に基づいている。建築家はローマへ送られギリシアの建造物を復元させられ、画家はローマでラファエッロを模写させられる。同じように彫刻家もまた、

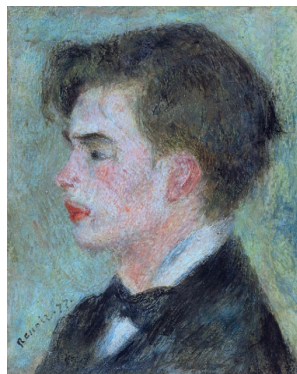


図16 オーギュスト・ルノワール
《ジョルジュ・リヴィエール》
1877年、36.8×29.3 cm、油彩、
マクリーンセメント、ワシントン、
ナショナル・ギャラリー

42) マクリーン・セメントについては、House, *op. cit.*

ギリシア彫刻の多少損傷したものからインスピレーションを得るためにローマへ送られる。

この永遠の都に数年間か滞在した後、こうした若者たち、つまり画家や彫刻家や建築家たちがパリに戻ってきたとき、彼らは古典を詰め込まれ、ギリシアやイタリアの巨匠たちにまだ惑わされている。このとき、現代の潮流によってその偏執から解放されれば、彼らの作品は独創的になるだろうと思われるかもしれない。しかし現実には、建造物にはすべて、建築家がローマから持ち帰った線や比例がそのまま反映されているのだ。

彼らには、ぎごちなさ、半ば消え去った記憶の手探りが感じられる。画家たちは漠然とラファエロや他のイタリアの巨匠に近づこうとして、かえってばかげたものに見えてしまう。彫刻家たちはといえば、有名な彫像の中から得たいくつかの動きに満足し、そこから抜け出すことがない。⁴³⁾

ところがルノワールは、ローマでラファエロを見た後には、全く変わる。ヴァチカンで見たラファエロの《小椅子の聖母》に感嘆し、画家仲間のアンリ・ジェルベックスに、「ボンピエ芸術に戻るのか」と言われたと言うが⁴⁴⁾、油彩画よりも感嘆したのはフレスコ画であった。

1881年11月21日にナポリから画商ポール・デュラン＝リュエルに宛てた手紙では以下のように述べている。

私はローマでラファエロの作品を見ました。非常に美しく、もっと早く見ておくべきでした。多くの知識と英知がありました。私のように不可能なことを追求はしません。しかし、美しいのです。油彩画ならアングルの方が好きですが、ラファエロのフレスコ画には驚くべき単純さと偉大さがあります。⁴⁵⁾

ラファエロの作品は、パリのルーヴル美術館はもちろん、フィレンツェなどでも見ることができました。しかしそれらは油彩画であり、フレスコ画はロー

43) Un Peintre [Renoir], *op. cit.*, pp. 4-5.

44) Vollard, *op. cit.*, p. 108.

45) ルノワールがイタリアで書いた手紙は、White, *op. cit.*, 1969の Appendix B に様々な文献から集められて早い順に整理されて収録されている。この手紙は p. 347.

マに集中していた。

ルノワールは、ヴァチカンではヘリオドロスの間の《神殿を追われるヘリオドロス》が気に入ったと言っており⁴⁶⁾、もちろん署名の間も見ていると推測されるが、彼がラファエッロについて語る際、度々名前を出しているのは、ヴィラ・ファルネジーナであった。

ヴィラ・ファルネジーナは、ローマの名門ファルネーゼ家の瀟洒な別荘【図17】で、多くのフレスコ画で飾られていることで知られている。ガラテアのロτζアと呼ばれる部屋には、海のニンフであるガラテアの勝利の場面がラファエッロによってフレスコで描かれている【図18】。この作品は普通の壁面に描かれているので、近くでよく見ることが出来る。しかしルノワールにとって印象深かったのは、プシュケのロτζアと呼ばれる空間の天井に描かれた、アモールとプシュケの物語の方であった【図19】。



図17 ローマ、ヴィラ・ファルネジーナ



図18 ラファエッロ《ガラテアの勝利》フレスコ、1511年、295×225 cm、ローマ、ヴィラ・ファルネジーナ

ローマのファルネジーナには、ラファエロの描いたヴィーナスがいて、彼女はユピテルに懇願しているのですが、太い腕をしていて、それが何とも魅

46) Vollard, *op. cit.*, p. 108.

力的なのです！まるで、これから台所に戻ろうとする立大柄な主婦のように感じられます。スタンダールが、ラファエロの女性像は平凡で重々しいと言ったのはそのためです。⁴⁷⁾

ルノワールは特にヴィーナス【図20】の「太い腕」に着目しているが、そこには大きく白で光の表現が認められ、腕の量感が強調されている。

翌1882年の1月か2月、ルノワールが当時最大のパトロンであるシャルパンティエ夫人に出した手紙には、こうした作品から受けた印象がさらに次のように綴られている。

ラファエッロは、戸外で制作はしませんでした、それでも日光の研究はしました。というのも彼のフレスコは日光にあふれているからです。⁴⁸⁾

フレスコが油彩画ほど明暗効果の追求に向いていないと考えられていたことは既に見たとおりである。《ガラテアの勝利》では全体に均等に光が当たっているが、決して日光は感じられない。だとすればこの「日光に溢れている」という言葉が意味するのは、クレマンが述べていた「作品全体に行き



図19 プシュケのロτζィア、ローマ、ヴィラ・ファルネジーナ



図20 《アモールとプシュケの物語》から「ユピテルに懇願するヴィーナス」、フレスコ、1517-18年、ローマ、ヴィラ・ファルネジーナ

47) *Ibid.*, p. 11.

48) White, *op. cit.*, 1969, p. 350.

渡る光」の効果のことではないだろうか。そう考えると、ルノワールが《ガラテアの勝利》よりも《アモールとプシュケの物語》のほうに魅力を感じた理由も見当がつく。《ガラテアの勝利》が完全な室内にタブローのような長方形の構図で描かれているのに対して、《アモールとプシュケの物語》は庭園に面した広い開口部を持つテラスの天井に連続して展開しているのである。おそらくルノワールはこの明るい空間とヴィーナスに見られるような白による光の表現を結びつけ、もはや光を捉えるのに筆触分割は必要ないと考えるようになったと考えることは可能だろう。明るい画面はフレスコ画風に描くことで獲得できるのである。

ルノワールははっきりとヴィラ・ファルネジーナのラファエッロをフレスコとして評価している。

ファルネジーナのフレスコ画にも、私は夢中になっていました。ご存じのとおり、私はいつもフレスコ画に心を惹かれてきたのです。そして、どこかで、そこにあるものは油彩によるフレスコの最初の試みであると読んだことがあります。実際のところ、どう描かれていようと、あのフレスコ画ほど魅惑的なものはないのです⁴⁹⁾。

ヴィラ・ファルネジーナのフレスコが油彩で描かれているというのはもちろん間違いだが、少なくともこれはルノワールの試みとは一致する。《大水浴》は、フレスコ風に描かれた油彩画に他ならないからである。ルノワールにとっては、壁面装飾やそれに用いられる技法としてのフレスコが問題なのではなく、フレスコのような、マットなテクスチャーと明るい色彩が問題だったのである。

結論

19世紀後半のフランスにおいて、フレスコ技法への興味は、聖堂装飾にお

49) Vollard, *op. cit.*, p. 109.

ける古技法そのものの復活と、ピュヴィスに代表される油彩画によるフレスコ画風の効果の追求という2つの傾向を持っていた。フレスコ画風だが油彩で描かれたルノワールの《大水浴》は、一見後者と同様の試みのように見える。しかし、ピュヴィスが当時の壁画の美学から油彩でフレスコ画風に描いたのに対して、ルノワールには建築の壁面を重視して奥行きや立体感を押さえるという点は認められず、マクリーン・セメントによる制作、チェンニーニの技法書への興味、「油を取り去る」という発言から、むしろフレスコのテクスチャーに興味があったことは確実である。この興味はおそらく、モッテのフレスコによる聖堂装飾を通して、またローマでのラファエッロ発見を通して、次第に強まったと考えられるが、これらは、ルノワールのフレスコへの興味が、壁面装飾の手法や様式ではなく、あくまで油彩画としての効果にあったことを示している。

付記：本論文は、2023～2024年度成城大学特別研究費（研究課題名「19世紀後半のフランス絵画における古技法への関心について」）および、2025～2027年度科学研究費基盤研究（C）研究課題名「ピュヴィス・ド・シャヴァンヌと象徴主義の関係についての研究」（課題番号25K03679）による研究成果の一部である。