

モーリス・ドニのアラベスク論

——活動初期における「象徴的装飾としての絵画」の探究

吉原里花

はじめに

画家・理論家モーリス・ドニ (Maurice Denis, 1870-1943) は、活動初期にあたる 1890 年代前半、論文や展覧会評にてしばしば「アラベスク (arabesque)」の語を用い、作品タイトルにも使用している。このことは、ドニおよびナビ派研究とアラベスク概念の研究にともに取り上げられてきたが、両者には共通して、ドニのアラベスクを 19 世紀末象徴主義 (symbolisme) 芸術の横断性という文脈から解釈する傾向が指摘できる⁽¹⁾。象徴主義の画家・音楽家・詩人が、リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) 受容を経た総合芸術 (Gesamtkunstwerk) の理念や、シャルル・ボードレー (Charles Baudelaire, 1821-1867) のとなえた諸感覚の照応 (correspondances) に関心を示したことはよく知られている。アラベスクは象徴主義者たちの実践を結びつけ、写実主義への対抗を導いた概念と考えられてきた⁽²⁾。

これに対し、本稿はドニの初期理論および実践におけるアラベスクの作用を、異なる観点から検討するものである。よりどころとするのは、装飾的な造形としてのアラベスク概念である⁽³⁾。装飾 (装飾の作用全体を指す *décoration* および個々の文様を指す *ornement*) は、ナビ派の革新性をめぐる議論において重要な観点でありつづけてきた。しかしこの観点について、アラベスクとの関連が詳細に論じられてきたとはいえない。したがって本稿では、19 世紀末フランス絵画における装飾の問題を念頭に、ドニのアラベスクを再解釈する。そして結論として、画家がアラベスクを通じ室内空間における絵画の新たなあり方を提示したことを明らかにする。

1. ドニによる壁面装飾の「伝統」受容

1-1. 19世紀末にいたる「アラベスク」概念

本章は初期テキストの検討を通し、ドニのアラベスク解釈を把握することを目的とする。

それに先立ち、この概念について、本稿との関連事項に絞りごく簡単に踏まえておく。元来、アラベスクとは、16世紀頃イスラム美術の文様・絵画がヨーロッパに伝播した際の呼称であった。しかし同世紀末には古代ローマ由来のグロテスクとの混同が始まり、その後も多様な装飾的造形に対して用いられてきた⁽⁴⁾。それらは様式上の統一を欠く一方、根本的な性質として、自然模倣や逸話の再現の拒否、形態に基づき連鎖的に展開する自己生成性などを共有していることが重要である。この性質が、文学論や形式主義的美学、音楽論に参照されたことは広く知られており⁽⁵⁾、アラベスク概念はいっそう観念性・抽象性を高めることとなった。また19世紀末フランス美術をめぐる言説においては、アール・ヌーヴォーに至る曲線的な形態やモチーフと結びつく。その影響源としてしばしば挙げられるのが、ボードレー「バックスの杖——フランツ・リストに」(1863年)である。音楽家に捧げられたこの散文詩では、古典主義的な美を体現する直線との対比においてアラベスクが提示されるのである⁽⁶⁾。

1-2. 壁面を満たす線

ではドニ自身は、アラベスクの語をいかなる関心のもと用いているのだろうか。公に発表した初めての文章「新伝統主義の定義」から繙くこととする。1890年8月、前衛雑誌『芸術と批評』誌(創刊1889年)に掲載されたこの記事は、全25項からなる宣言文に近い形式をとる。その論点は多岐にわたるが、中心は、アカデミズム的な自然主義への批判と、主題や複雑な逸話によって感情を喚起する絵画への批判にある。例えばドニは第15項にて肉付け(modelé)の歴史について次のように述べる。

元来、純粋なアラベスクは、可能な限りトロンプ＝ルイユではないものだった。壁には何もなく、それを形態の均整がとれ、色彩の調和がとれたタッチによっ

て満たしたのである(ステンドグラス、エジプト絵画、ビザンティンのモザイク、掛物)。(7)

タッシュ (tache) は「色斑」「染み」などと訳されるが、ドニはしばしば、意味の把握に先立って視界に広がる色の面という意味でこの語を用いている。「純粋な」アラベスクとタッシュは、イリュージョニスティックな効果に従事する前の造形要素として、ドニの美術史観と重ね合わされる。

壁を満たす線への関心は第16項へと続く。ここではロマネスク彫刻について、ここにみられる「本物らしからぬ襞 (plis invraisemblables)」に着目し、「トーガやゆったりとした衣服の襞を単純なアラベスクのために用い、空白を満たしている」と評している(8)。この表現には襞という意味に対する形態の優先が打ち出されているといえよう。こうした第15、16項の主張について注目すべきは、同時代的なアラベスク概念を、過去の造形芸術、とりわけ壁面上の造形に適用している点である。

1-3. ピュヴィス・ド・シャヴァンヌによる伝統の再生

ドニは、こうした造形が現代においてある画家に継承されていると主張する。それがピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ (Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898) である。天野知香による詳細な研究は、抑制された陰影と色彩からなる独自の画風が「壁画」という作品形式と結びついて評価されたことを明らかにしている(9)。

「新伝統主義の定義」発表の約3カ月後、ドニは国内外の画家のデッサンや版画を集めた第4回「白と黒」展の展評を執筆した。出品作であるピュヴィスの壁画カルトンについて、ドニはその「純粋な線による美しい形態」を「伝統」の系譜に位置づけ、「それらはテーマを表現する最小限のアラベスクによってすでに壮麗であり、またキャンバスへのわずかな接触で描かれた、律動的なうねりでもってすでに象徴的である」と称賛している(10)。「純粋」で「最小限」の線はクロワゾニスムの理念をも思わせるが、ここでは線の展開する場として、壁面という条件がより直接的にかかわってくる。

ピュヴィスについて、ドニは「新伝統主義の定義」において《貧しき漁夫》(1881年、オルセー美術館蔵)を積極的に評価している。これは「白と黒」展の3年前、1887年のピュヴィスの個展にて既に鑑賞していたタブローであり、この個展では他にも壁画の縮小

版を実見したとみられる⁽¹¹⁾。壁画に適した平面的な造形が、それ以外の作品形式へ展開されていたことは、以下ドニ自身の作品を検討する上で重要な意味を持つ。

2. 絵画理論および実践におけるアラベスク

2-1. タブローと装飾

「伝統」的な壁面上の造形としてのアラベスク解釈は、制作にはいかに反映されたのか。以下の考察においては、タブロー (tableau) との関係を軸に据える必要があるだろう。その理由は、まず実情として、ピュヴィスのような公共の壁画を手掛ける機会のなかった若い画家は、主に室内壁面に適したタブローを制作したことにある。他方、その概念を確認するならば、タブローは17世紀末に確立された、特定の場との結びつきを持たず、造形的にも意味的にも完結した自律的な絵画のあり方として理解される。線遠近法に基づき現実空間の再現を目指す「窓」のモデルと、アラベスクの性質とは相反するものといえよう。アラベスクは奥行き空間を否定し、人物や動植物の断片を組み合わせ組み替えていくためである。その曲線は、形態に基づいて連鎖的に展開し、多様な意味、抽象と具象を行き来する。古代ローマ以来、こうした装飾的造形が再現的な絵画のまわりを囲うように描かれてきた事実は看過できない。両者の位置関係は、とりわけ17世紀の絶対主義的な絵画理論を契機に、いわゆるハイ・アートと装飾の間のヒエラルキー的關係として言説化されていく⁽¹²⁾。

それに対して19世紀後半は、装飾という概念と実践への関心が高まり、タブローの地位もまた問い直された時期として理解される。例えばアルベール・オーリエ (Gabriel-Albert Aurier, 1865-1892) による著名な論文「絵画における象徴主義——ポール・ゴーガン」(1891年)には、装飾的な絵画(壁画)を根源的な形式と定め、タブローをそこから乖離した退廃的なシステムとして批難する主張が含まれている⁽¹³⁾。

一方、ドニはタブローが実際に果たす室内装飾の機能に立脚し、以下のように述べている。

私は現代的な家の装飾におけるタブローの役割を十分にはっきりと想像すること

ができる。(中略) 私はそれらに高貴な見た目、非凡で夢のような美しさを望む。彩色や、魂のないアラベスクの豊かさに、内的な生の詩情を加えることを望む。(中略) タピスリー・ステンドグラス・壁紙の研究。自然の外観のありのままの描写は、タブローたりえない。(14)

この主張において重要な点は、詩情を含むことがタブローの必要条件とされていることである。ゆえに不完全とされる「魂のないアラベスク (arabesques sans âme)」という表現には、「家の装飾」という文脈を踏まえれば、装飾画の精神性に対する画家の問題意識を読み取ることができよう。その証左に、ドニは同年、ビザンティン美術に「愛と聖母を意味する波打つしなやかなアラベスク」「正義と磔刑のキリストを象徴する硬くぎこちないアラベスク」(15) がみられるとして、これを高く評価している。また先に引用した1890年「白と黒」展のピュヴィス評においても、最小限のアラベスクでもって壮麗であり、律動的なうねりでもって象徴的である、という見解を示していた。これらの記述は、ドニがアラベスク自体による精神的内容の象徴的提示を理想としていることを裏付ける。

2-2. 初期作品にみるアラベスク

以上を踏まえ、アラベスク概念がいかに造形として具体化されているか、同時期の作例を検討する。

上に引用した文章は第8回アンデパンダン展の展評として発表されたものだが、ドニ自身もまた出品作家であった。中でも「若い娘の寝室装飾のための4つのパネル」(16)のうち《4月》(1892年、クレラー＝ミュラー美術館蔵)には、場面や意味の曖昧性、デフォルマシオン (déformation) の試みがしばしば指摘される(17)。本作品ではC字の曲線が、画面上部では川、中央では道、左下では植物の蔓と、意味を組み替えて反復される。各モチーフは、作品全体の物語的な意味ではなく、むしろ形態に従属している。このことから、本作品が個々の造形のみならず構成原理の次元においてもアラベスクに接近していることが指摘できる。

画面全体を満たす曲線への志向は《天井装飾のための詩的なアラベスク》または《木

の葉に埋もれた梯子》(1892年、モーリス・ドニ美術館蔵)にいつそう強くあらわれる。本作は、画家・収集家アンリ・ルロル(Henry Lerolle, 1848-1929)の依頼により、ドニが初めて手掛けた装飾画である。本作は邸宅への設置前、ナビ派の第2回グループ展に出品され、タブローとして垂直に壁にかけられたことが分かっている(存命当時のカタログでは《天井(Plafond)》と表記されたことを踏まえ、以下同様に略記する)。曲線のなすオーナメンタルな形態が、浮遊する女性たちの身体やドレス、その背後を埋める葉叢、葉の間に見え隠れする空と雲、さらにキャンヴァスの縁に描きこまれた枠へと展開する。特に大きくうねる裾の部分には、「新伝統主義の定義」におけるロマネスク彫刻の襞への指摘が想起される。布の重量感や立体感など、ドレーパリーが担ってきた再現的技量の探究は、ここでは平面上の曲線の探究に置き代わる。なお従来こうした関心は、同年に制作された『ラ・デペーシュ・ド・トゥールーズ』紙のポスターにも共通するといわれてきた⁽¹⁸⁾。たしかにこのポスターにも浮遊する女性が描かれ、ドレスの布の流れが滑らかな曲線へと単純化されている。しかし、制作プロセスを踏まえると、両者の差異もまた重要であることが分かる。すなわち筆者自らがアーカイヴ調査において確認した事実として、準備段階においては《天井》にもポスターと同様、ドレスの襞の間に裸足が描きこまれており、その後変更されたのである⁽¹⁹⁾。この処理により、《天井》では具象性や表象の明確性を更に抑え、襞の部分が身体から遊離し曲線そのものへと移り変わるような効果を生じさせたといえる。

最後に「装飾パネル」として1893年アンデパンダン展に出品された《ミューズたち》(1893年、オルセー美術館蔵)を取り上げる。題材こそギリシア神話に由来するものの、伝統的なアトリビュートは描かれず、女性たちは同時代的な衣装で表されている。本稿においては、画面上部を覆う木の葉の形態が、図と地を反転させながら、手前に座る女性のドレス、また地面へとリズムカルに広がっていることに着目したい。《天井》にも確認できるこの形態には、画家が過ごしたサン＝ジェルマン＝アン＝レーの城付近の森に多くみられる、マロニエの葉との類似がしばしば指摘される。ただし上記の造形的処理からして、この地の現実的な風景描写が目指されているわけではないことは明白である。画家にとって、この場所の重要性はむしろ、本作およびこれまで取り上げた二作品を含む多数の作品のモデルであるパートナー、マルト(Marthe Denis, née

Meurier, 1871-1919) との婚姻の場であることに見出せるだろう⁽²⁰⁾。すなわち作品の起点は、外界としての自然の成す曲線的な形態と、画家自身の個人的・内面的な体験に求められるのである。

3. 「象徴的装飾」としての絵画

こうした試みは、1895年、連合心理学を取り入れつつ⁽²¹⁾、「感情と思考に対する造形的で装飾的な等価物、照応する美」⁽²²⁾という経験的な象徴主義理論として書き表される。このように定義される作品において、曲線は画家の詩情を実体化し、模倣に従属しないという意味での主体性ゆえに、アラベスクと呼ぶべきものとなる。

図式的な要約が許されるならば、これまで見てきた理論と実践は、装飾とタブローをめぐる言説上の対立的枠組みをずらしているといえるだろう。すなわち第一のAspectとして「平面を満たす装飾と窓を穿つタブロー」から「アラベスクがタブローの平面を満たす作品」へ、また第二のAspectとして「付加的な装飾と閉鎖的なタブロー」から「アラベスクを中心に構成され室内空間に開かれた作品」へ、さらに第三のAspectとして「精神性のない装飾と逸話を描写するタブロー」から「アラベスクが詩情の象徴を担う作品」へ、以上三点における組み替えである。ドニがアラベスクを通じて模索したのは、文様的な造形の参照による様式上の刷新にとどまらず、「形態と色彩の美によってそれ自体で装飾的であり、かつ、逸話の再現でも、内容のない造形でもなく、感情や思考の等価物である」という絵画作品そのもののあり方であったといえる。

こうした作品のあり方を予期させる言葉を、我々はアドルフ・レッテが1891年に記した、画家に対する最初期の評価に見出すことができる。「彼〔ドニ〕はタブローを構成し、理知的な感情を表す象徴的装飾 (*décors symboliques*) を成すのに直に寄与しない要素をそこから取り除く」⁽²³⁾ という見解である。この言葉は、初期のドニが展開した試みの一側面を、改めて示すものといえよう。

おわりに

ドニの理論と実践において、アラベスクは、タッチと共に平面を満たし、作品の構成の中心となり、その形態により詩情の象徴を担う。その作用は、装飾概念と新たな関係を結ぶ作品のあり方を導いたことにあったと結論づけられる。

昨今の美術史研究においてアラベスクが注目を集める理由の一つは、それがイコノグラフィーを超えた方法論を導くことにある。アラベスクは図像の明確性から解放され、意味が終わりなく組み替わるためである。本稿はドニの試みを、既存の枠組みの組み替えとして解釈したが、この解釈はそうしたアラベスク概念の作用とも構図的に重なり合うものとみることができるといえる。

註

- (1) 近年の重要な先行研究として以下を挙げる。Dessy, Clément, “The Decorative Line of the Nabis: Expressivity and Mild Subversion,” Anne Leonard ed., *Arabesque Without End: Across Music and the Arts, from Faust to Shahrazad*, New York, Routledge, 2021, pp. 104-128.
- (2) 例えば以下の論文では、アラベスクが難解性・神秘・不確定性・曖昧性を表すレトリックとして共有されたことが指摘されている。Frangne, Pierre-Henry, “Du symbolisme de l’arabesque à l’ arabesque du symbolisme: remarques sur la musicalité de l’ arabesque,” *Musurgia*, vol. 17, no. 2, 2010, pp. 7-20.
- (3) 本稿では、ドニが「新伝統主義の定義」にてアラベスクを線的な造形に対して用いていること、線と色彩をしばしば一対の要素として挙げていることから、アラベスクを主に線の問題として考察した。口頭発表時にご指摘いただいた、アラベスクの創出する面性や、ドニの絵画論における色彩の問題については、今後検討を進める予定である。
- (4) 年代に関しては文献により多少の相違がある。本稿では以下に準拠。Labrusse, Rémi, “« Arabesques », une histoire occidentale,” *Cahiers Philosophiques*, no. 162, 2020, pp. 57-76.
- (5) 例えば以下を参照。小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2009年、201-213頁。
- (6) Baudelaire, Charles, “Le Thyrses. À Franz Liszt,” *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, vol. 15, no. 55, 1863, pp. 340-341. 邦訳は『ボードレール全集IV』（阿部良雄訳）

筑摩書房、1987年、79-80頁。

(7) Louis, Pierre (Maurice Denis), “Définition du néo-traditionnisme,” *Art et critique*, no. 65, 1890, pp. 542-544.

(8) *Idem*, “Définition du néo-traditionnisme (Suite et fin),” *Art et critique*, no. 66, 1890, pp. 556-558. ドニは「ヴェズレーの玄関口」を例に挙げており、図版の普及状況からサント＝マドレーヌ大聖堂ナルテックス中央タンパンを念頭に置いていると推測される。

(9) 天野知香『装飾／芸術——19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年。とりわけ第3部「装飾と絵画」177-250頁。

(10) Louis, Pierre (Maurice Denis), “À blanc et noir,” *Art et Critique*, no. 76, 1890, pp. 717-718. 展覧会には《ルドゥス・プロ・パトリア》とパンテオン壁画の縮小カルトンが出品されていた。

(11) 1887年12月17日に個展を訪れたことが日記から判明している。Denis, Maurice, *Journal*, t. 1, Paris, La Colombe, 1957, p. 67.

(12) Duro, Paul, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 156-180.

(13) Aurier, Gabriel-Albert, “Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin,” *Mercure de France*, vol. 1, no. 15, 1891, p. 163.

(14) Louis, Pierre (Maurice Denis), “Notes sur l'exposition des indépendants,” *La Revue blanche*, no. 7, 1892, pp. 232-234. 引用部分はボナールを念頭に置いた記述である。

(15) Maud, Pierre L. (Maurice Denis), “Notes d'art et d'esthétique : Le Salon du Champ-de-Mars. L'exposition de Renoir,” *La Revue blanche*, no. 9, 1892, pp. 360-366.

(16) 4点の小型のタブロー《4月》《7月》《9月》《10月》からなり、公的な装飾画コンクールのための試作とも考えられている。それぞれ独立した構図と内容を持ち、後年の装飾画と比較すると統一性は希薄であるため、タブローにおける装飾性を模索した作品と位置付けられている。

(17) この議論の始まりは作品発表当時に遡る。例えば同年、画面内のデフォルメされたモチーフおよび曖昧な形象を蛸やギロチンに置き換えた風刺画が描かれた。Mirliton, “‘Journal’ -Revue. Troisième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes,” *Le Journal, supplément littéraire*, 26 novembre 1892, p. 1.

(18) 府中市美術館ほか編『モーリス・ドニ展——プリウレ美術館所蔵』（展覧会カタログ）読売新聞社・美術館連絡協議会、2003年、64頁ほか。

(19) 2023年9月8日に筆者がモーリス・ドニのアーカイヴ Catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Denis（フランス、サン＝ジェルマン＝アン＝レー）にて実施した素描調査による。

(20) 初めに取り上げた《4月》に関して補足すれば、本作品もまた、テラスの形状や奥に川の

モーリス・ドニのアラベスク論

流れる地形が同地の城のテラスの景観と一致する。ただし同じ形の道は現実にはなく、画家の内面を介して構成された風景といえる。

(21) ドニの理論と連合心理学および実証主義の関係について、最も早い指摘として以下を参照。稲賀繁美「画家に棲まう美術史 その一 モーリス・ドニ『理論』における歴史記述の問題」『現代思想』1982年5月号、189-199頁。

(22) Denis, Maurice, "Préface," *Neuvième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, Le Barc de Boutteville, Paris, Girard, 1895.

(23) Retté, Adolphe, "Maurice Denis," *La Plume*, no. 57, 1891, p. 301.