

# 彫刻化する柱

—— オーギュスト・ロダン作《フナイユの柱》に於ける  
主題と象徴主義的手法 ——

福岡 仁

## 第一章：問題提起

1897年という年がフランソワ＝オーギュスト＝ルネ・ロダン (François-Auguste-René Rodin, 1840–1917) の研究に於いて格別の意義を持つのは、この年にモーリス・フナイユ (Maurice Fenaille, 1855–1937) の援助によって、初のデッサン集が発売されたからに他ならない。フランスに於ける石油業のパイオニアと目されるフナイユは、早くからジュール・バステイアン＝ルパージュやダニャン＝ブーヴレ達と交流していた芸術の愛好家でもあり、ロダン美術館創設のためにビロン館を提供し、1919年には美術館と共に発足したロダン美術館理事会の副会長を務めるなど、ロダンを支え続けたパトロン<sup>まつ</sup>の一人でもあった<sup>1</sup>。そのフナイユの援助によって実現したデッサン集は、正式名称を『オーギュスト・ロダンのデッサン』と言うが、出版社と出資者であるフナイユの名を冠した『アルバム・ゲーピル＝フナイユ』の通称で呼ばれる事も多い。一方で、同年の国民美術協会 (Société nationale des beaux-arts) のサロンに於いても、フナイユに纏<sup>まつ</sup>わるロダン作品が出品されていた事は、殆ど知られていない。それが一般に《フナイユの柱》と題される大理石像 (1985.R.64)<sup>2</sup> (図1) である。

- 1 フナイユに関しては以下の文献を参照。Annick Bergeon, "Maurice Fenaille: Industriel, amateur d'art érudit, mécène et philanthrope", in Exh. cat., *Figures d'ombres, Les Dessins de August Rodin, Une production de la maison Goupil*, Bordeaux, Musée Goupil-Bordeaux, 1996, pp. 37–52.; Annie Philippon, "Un Homme, Un Musée" in *Maurice Fenaille: Les secrets d'un mécène*, Rodez, Musée des Beaux-Arts Denys-Puech/ Musée Fenaille, pp. 7–20.; Antoinette le Normand-Romain, "Un «mécène aussi généreux que discret»: Les commandes de sculpture de Maurice Fenaille à Rodin" in Exh. cat., *Les métamorphoses de Mme. F.: Auguste Rodin, Maurice Fenaille et Lyon*, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1998 pp. 14–33 (以下、le Normand-Romain, 1998 と略記)。
- 2 以下、本論が対象とする《フナイユの柱》及びその準備作には、所蔵館の登録番号を作品名の後に付す。又、以下で本作と記述する場合、基本的にこの作品を指す。

本作の寸法は高さ182.88cm、横幅55.245cm、奥行き58.42cm。作品はフナイユによる註文制作という形で1893年乃至1894年に行われ、1896年にマケット(S.02137)(図2)から大理石への移しが完了した。フナイユの没後、作品は遺族によって競売に掛けられ、リーヴス夫妻の手に渡った。その後、夫妻のコレクションはダラス美術館にまとめて寄贈され、リーヴス・コレクションの名の下に、彼等の邸宅を模した特別な展示室で今も公開されている<sup>3</sup>。

作品でまず目を惹くのは柱頭に置かれた頭部像(図3)である。「詩人」と呼ばれるこの頭部像<sup>4</sup>は、物思いに耽るように下を向いており、恰も斬首された後の様に見えるものの、見開いた目や静謐さを湛えた表情から死後の描写だとは思われない<sup>5</sup>。長く豊かに波打つ髪が女性である事を示唆する。その髪は周囲に広がりながらも不可視の境界線でもあるかの様に、柱頭の上部平面内に収まっている。後頭部には髪留めのようなものが見えるものの、その他に頭部像の属性を示すものは置かれていない。作品内の他のモチーフと比べても寸法は一際大きく、異様な感覚を見るものに引き起こす。

「詩人」を支えるのは、同じく大理石で作られた螺旋柱である。柱身は五体の人物像で飾られている。下から順に見ていけば、基台の正面で瘤状に膨れ上がった雲の上に、二体の裸体の女性が並んで座っている。向かって左側の女性像は右手に持ったものを眺めている。膨れ上がった雲は線状に棚引きながら柱身に絡みつき、上方へと登っていく。その雲の流れによって、柱身の中央付近で浮遊している二体の有翼の人物像が見える。身体的な特徴から片方は女性で、もう一方は男性である事がわかる。柱身の一番上では、一際小さな人物像が前屈しながら葡萄と思しい果実に手を伸ばしている。「詩人」と異なり、柱身の各小人物像に固有の名称はないが、本論では便宜的に上から「前屈する人」(図4)、「有翼Ⅰ」(図5)、「有翼Ⅱ」(図6)と呼び、雲に腰掛ける二体の女性像(図7)は正面左を「眺める女」、右を「凭れ掛かる女」と呼称しよう<sup>6</sup>。これらの人物像の寸法の比率もではなく同一ではなく、それぞれの人物像が同一の次元にいるとは思われない。人物像以外にも、柱身の背面を飾る花綵(図8)、基台の裏側に置かれた仮面や果物(図9)、バグパイプ(図10)、ビウエラ<sup>7</sup>(図11)

3 来歴の詳細は以下の通り。Maurice Fenaille, commissioned in vers 1893–1894; Hôtel Drouot, Paris, France, 25 June 1941(Auction Sale), without number; Wendy and Emery Reves, France, by 1985; Dallas Museum of Art: The Wendy and Emery Reves Collection, since 1985. 来歴に関しては、ロダン美術館のアーカイヴに保管されているEmily Voktが編纂した来歴や展覧会歴に関する資料を基に制作した。

4 「詩人」の頭部像に関しては、以下の文献を参照。le Normand–Romain, 1998, pp.21–22.; Antoinette le Normand–Romain, “2 Masque d’Iris; Tête de femme”, Exh. cat., *Rodin en 1900: l’exposition de l’Alma*, Paris, Musée du Luxembourg, 2001, p.73. 以下、後者の展覧会カタログはExh cat., *Rodin en 1900*, 2001と略記。

5 ル・ノルマン＝ロマンは「目を閉じて」と表現しているが、実際は開いている。le Normand–Romain, 1998, p.21.

6 ル・ノルマン＝ロマンの調査によって「詩人」「有翼Ⅰ」「有翼Ⅱ」「眺める女」及び「凭れ掛かる女」の頭部像の元となったマケットが同定された(le Normand–Romain, 1998, pp.21–22, pp.46–49.)。その調査では報告されていないものの、「前屈する人」はジョン・タンコックが紹介したフィラデルフィア美術館ロダン館に収蔵されている《座った人物》を基にしている様に思われる。John L. Tancock, *The Sculpture of August Rodin: The Collection of the Rodin Museum Philadelphia*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, pp.287–293.

7 多弦楽器に関して、ル・ノルマン＝ロマンは「ギター」と記述しているものの(le Normand–Romain, 1998, p.22.)、弦を楽器に固定し張力を保つために使われるバグと呼ばれる部位が、ヘッドと呼ばれる部位の水平面に付いている事から、ギターの前身であるビウエラの方が妥当であるように思われる。この点に関して

など、ロダンの他の作例では見かけないモチーフが採用されている。細部を認識した後で改めて全体を眺める時、即ち生命を感じさせる一際巨大な頭部像が、多様なモチーフを有する螺旋柱に置かれている事を改めて認識する時、自ずと一つの疑問が脳裏を過ぎる。

この作品は何を表しているのか。

作品を読み解く手がかりとなるのはタイトルだが、この点に関しても問題を多分に孕んでいる。サロン出品時に《生の夢 (*Songe de la vie*)》<sup>8</sup>と題された本作は1900年のアルマ展の際に《四季 (*Les Saisons*)》<sup>9</sup>と改題され、ロダンと同時代の批評家であったレオン・マイヤーやカミーユ・モークレールは自らの著作の中で本作を《詩人と観想的生 (*Le Poète et la Vie Contemplative*)》<sup>10</sup>と呼ぶなど、複数のタイトルが確認されているからである。展覧会毎にタイトルが変わることは、例えばロダン初期の代表作である《青銅時代》でも行われており、ロダン作品に於いて決して珍しいことではない。しかし《青銅時代》というタイトルが最終的にロダン自らの手で定められ、作品の正式なタイトルとして広く認められたのに対し、ロダンの生前に2回も展示されながら、同時代の親しい批評家たちによって展覧会と極めて近い時期に全く別の名で呼ばれ、決定的な一つの名称へと収斂しなかった作例は他に類を見ない。こうした同時代的な名称の混乱が現代に於いても引き継がれている事は、本作のマーケットを所有するロダン美術館がサロン出品時の《生の夢》を本作の正式なタイトルとして掲げているのに対し、現在この作品の所蔵館であるダラス美術館がマイヤーやモークレールの紹介した《詩人と観想的生》を採用している事実に端的に現れている<sup>11</sup>。本作のタイトルは未だに確定していないのである。いや、寧ろどのタイトルも作品と明確な結びつきが見られないため、確定できないと言う方が正しいだろう。

実際に造形と各タイトルとを照らし合わせて見ればその事は明らかで、《生の夢》に関しても、ロダンと同時代の彫刻家であるルネ・ド・サン＝マルソーは1897年のサロン評に於いて柱身のモチーフ全体で「《生の夢》を象徴している」<sup>12</sup>と解釈したが、柱身の「有翼Ⅰ」「有翼Ⅱ」などの架空の生物や裸体の人物像、それらの寸法差が非現実の世界を喚起するにしても、それは夢の世界として設定されている事を必ずしも意味せず、「詩人」が見開いている点からも単なる睡眠時の幻覚体験とは思われない。《四季》は葡萄から秋を、花綵から春を連想できたとしても、他のモチーフが残りの夏と冬をも表しているとは思わ

は、バロック音楽学が御専門の赤塚健太郎先生にご教授頂いた。赤塚先生には註ながら御礼申し上げます。

- 8 *Catalogue Illustré Des Ouvrages De Peinture, Sculpture et Gravure Exposés au Champ-de-Mars*, Paris, E. Bernard et Cie, 1897 (reprinted in *Salon of the "Nationale" 1897 <Modern Art in Paris, 19>*, ed. Theodore Reff, New York, Garland Publishing, Inc., 1981.); Gaston Schefer, *Le Salon de 1897: Cent Planches en Photogravure et à l'eau-Forte et un Fac-Simile en Couleurs*, Paris, GOUPIIL & Cie, 1897.; Alain Beausir, *Quand Rodin exposait*, Paris, Musée Rodin, 1988, pp. 131–135. ボーゾルの著作は以下、Beausir, 1988と略記。
- 9 *Exh. cat., Rodin en 1900*, 2001, p.428.; Beausir, 1988, p. 196.; Gustave Geffroy, “Rodin”, *Art et Décoration*, octobre 1900, n. 10., p. 104, p. 109.
- 10 マイヤーの著作の書誌情報は以下の通り。Léon Maillard, *August Rodin: statuaire*, Paris, H. Floury, 1899. 以下、Maillard, 1899と略記。モークレールの著作に関しては以下の通り。Camille Mauclair, *August Rodin: The Man, his ideas, his work*, translated by Clementina Blacke, New York, P. Dutton & Co., 1905.
- 11 こうした状況の中で、ロダン美術館とダラス美術館の双方が認める通称、《フナイユの柱》(以下、《柱》と略記)を本作の一応のタイトルとして採用する。
- 12 René de Saint-Marceaux, “La sculpture aux Salons de 1897”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, 1 Juin, vol17 (ser.3), p. 492.

れない。《詩人と観想的生》の「詩人」は頭部像によっていると考えられるが、それ自体に詩人としての性格を示唆するアトリビュートは確認できず、基台に据えられたバグパイプが伝統的に民衆詩を表すアトリビュートではあるものの<sup>13</sup>、頭部像に詩人の性格を付与するためには、いささか距離が遠すぎるように思われる。「詩人」と併記された「観想的生」は、キリスト教に於ける現世での信仰態度を説いた概念で「活動的生」と対置されるものである。この概念はロダン畢生の大作である《地獄の門》の典拠となったダンテ・アリギエーリの『神曲』とも繋がる他に、彫刻史という文脈ではミケランジェロ・ブオナローティによる《ユリウス2世墓廟》に組み込まれた《観想的生》を想起させる<sup>14</sup>。しかし、同一のタイトルを持ちながらもロダンとミケランジェロの作品は驚くほど異なる。ミケランジェロの《観想的生》が、全身をローブで覆った飾り気のない人物像の穏やかな表情と天を仰ぎ見るポーズによって、現世での禁欲的な信仰態度を示す一方で、「詩人」が頭部像を指す以上、「観想的生」が表されていると思しい柱身に表象された場面は、既に見た様に現実であるとは言いがたく、寧ろ享樂的とすら見做しうるこの場面に、世俗的な誘惑に屈さずに信仰篤く生きる「観想的生」が表現されているとは到底思われない。

本作に関する先行研究でも主題に関する言及は極めて限定的で、アントワネット・ル・ノルマン＝ロマンはこの作品に象徴主義的性格を見て取り<sup>15</sup>、リチャード・R・ブレットも恰も斬首されたかのような「詩人」の頭部像にオディロン・ルドンとの共通性を見出すなど<sup>16</sup>、本作を世紀末に興隆した象徴主義の影響に還元する傾向が強い。しかし、ル・ノルマン＝ロマンは本作が象徴主義的作品たり得る具体的な根拠を示さず、ブレットによるルドンとの類似も単純な指摘の域をでない。無論、柱身のモチーフ群に非現実の世界を趣向する意思を看取し、造形とタイトルとの乖離によって、本作を暗示に富んだ象徴主義と評価することは可能である。しかし本作が象徴主義と通底するのは、後に確認する様に、なによりも主題を表すための手法に拠ると考えられる。そして、そこには彫刻固有の問題、即ち台座及びそのパレルゴンとしての性質が少なからず絡み合っている。

本論は《フナイユの柱》に於ける「詩人」の頭部像が螺旋柱に置かれているという点に着目し、台座とパレルゴンという観点から、本作が象徴主義的な手法でもって特異な思索の図像へと帰結したことを考察するものである。

13 バグパイプの意味に関しては以下の文献を参照。上尾信也「バグパイプ論：民衆文化と音楽の1500年の変容」『現代思想』（12月臨時増刊号：特集 もう一つの音楽史）、1990年、192-205頁。

14 《ユリウス2世墓廟》に関しては以下の文献を参照。Christoph Luitpold Frommel, Maria Forcellino, *Michelangelo's Tomb for Julius II: Genesis and Genius*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2016 (Christoph Luitpold Frommel, Maria Forcellino, *Michelangelo, il marmo e la mente: La tomba di Giulio II e le sue statue*, Milan, Editoriale Jaca Book SpA, 2014.)。

15 le Normand-Romain, 1998, p. 23. ル・ノルマン＝ロマンは、他にも二本の論考で《柱》に触れているが、内容は1998年の論考と大同小異だった。Antoinette le Normand-Romain, "Arc of Creation" in *Impressionism and Post-impressionism at the Dallas Museum of Art*, translated by Chris Miller, Dallas, Dallas Museum of Art, 2013, pp. 109-119.; Antoinette le Normand-Romain, "Rodin: découvertes à Dalla" in *Revue de l'Art*, Paris, n° 177 (2012-3), pp. 57-63. 以下この論考は、le Normand-Romain, 2012-3と略記。

16 Richard R. Brettell, *Impressionist Paintings, Drawings and Sculpture from the Wendy and Emery Reves Collection*, Dallas, Dallas Museum of Art, 1995, p. 123. 以下、Brettell, 1995と略記。

## 第二章：フナイユの私邸装飾とロココ趣味

ところで、《柱》が注文制作であった以上、注文主であるフナイユの意向が作品に反映されていると考えるのが自然だろう。まずはこの点から確認してみたい。

具体的にフナイユがロダンにどのような要望をしたのかは判然としないものの、最も有効な手掛かりとなっているのは、ル・ノルマン＝ロマンが論考で紹介した、1893年の日付を持つフナイユからロダンへと宛てられた手紙である<sup>17</sup>。ル・ノルマン＝ロマンの引用では手紙の前後の文脈が判然としないため文意を正確に把握する事は非常に困難だが、恐らくフナイユは柱型の作品を望み、且つ螺旋柱という具体的なモチーフを要望していたと推測される。

柱という形態が注文の前提になっていた事は、2009年から2010年にかけて開催された『ロダン：装飾芸術』に於いて、フランソワ・ブランシェティエールが紹介した《装飾柱のエスキス》(S.6578)からも明らかで、最初期には垂直性の強いドーリア式の柱身に、渦巻きヴォールトを載せた柱が構想されていた<sup>18</sup>。その後、恐らくはフナイユから螺旋柱への変更が提案され、現在ロダン美術館に残されている《柱》のマケットへと転じたと考えられる。

では、フナイユが欲しがった柱とは一体何だったのか。

ル・ノルマン＝ロマンは作品の起源が判然としない事に言及した後で、「何かしらのモノを置くために、もしくは空間にリズムをつけるために割り当てられたかもしれない装飾的な柱を探していたと考える必要があるのだろうか<sup>19</sup>」と推測している。前者の場合、フナイユはロダンにある種の台座を依頼した事になるが、頭部像がモノを置く機能を阻害しているため妥当とは思われず、むしろ後者の室内装飾としての柱という見解の方が疑問は少ない。比較神話学者の篠田知和基は『ヨーロッパの形』に於いて、建築の一部として荷重を支える構造物ではなく、一種のインテリア＝室内装飾としての螺旋柱を紹介しており、本作もこうした装飾柱の延長線上に位置すると考えられるよう<sup>20</sup>。

実際《柱》以外にも、フナイユの私邸を彩る装飾を前提として注文されたものが散見される。フナイユはヌイイのフェルム通りに、エミール・バステイアン＝ルパージュの設計で、アングロ・ノルマン様式とフィレンツェのルネサンス様式を折衷した邸宅を建築させた<sup>21</sup>。この邸宅で作品は単にコレクションとして存在するのではなく、建築と有機的に結び付く装飾として機能していた。食堂はフナイユが会社の広告にも起用したジュール・シェレによる《生きる喜び》と《ピエロ、コロンビーヌ、アルルカンの田園での昼食》によって飾

17 le Normand-Romain, 1998, p. 23. この手紙を最初に紹介したのはアラン・ボージルだと思われる。Beusir, 1988, p. 131.

18 François Blanchetière, “Mécènes, Collectionneurs et Amateurs: L’Oeuvre d’Art comme Ornement du Quotidien”, in Exh. cat., *Rodin: Les Arts Décoratifs*, Évian-les-Bains, Palais Lumière, 2009, pp. 186–191, pp. 198–201. 以下、Blanchetière, 2009と略記。

19 le Normand-Romain, 1998, p. 23.

20 篠田知和基『ヨーロッパの形——螺旋の文化史』八坂書房、2010年、24頁。

21 Blanchetière, 2009, pp. 186–188.; le Normand-Romain, 1998, p. 17.

られ<sup>22</sup>、ル・ノルマン＝ロマンによれば、エミールも二面に壁画を描いたという<sup>23</sup>。ロダンは早くもフナイユと関係を始めた翌年、1886年にこのフェルム通りの邸宅のために《イクセルの純愛》の原型を提供し、それは大理石に移された後でロτζアの階段の手摺りに設置された。この群像の他にも同じく階段の側面に設置するために《名前の守護者》と題された浅浮き彫りが注文され、《セイレーン》と呼ばれるレリーフがロτζア近く外壁の柱を飾った。又、最終的には頓挫したものの、ロダンの手による暖炉を作る計画もあったという。更に1898年頃には、プールを飾るために五体の沐浴の像が注文されたのである<sup>24</sup>。《柱》が具体的にヌイイの邸宅に置かれたか否かは管見の限り判然としないが、当時の状況を考えれば可能性は高いと考えられよう。

専らセーヴル磁器製作所で装飾工として働いていた時期や、カリエ＝ベルーズやヴァン＝ラスプールと共同で建築装飾の仕事を行っていた時期に固有のものとして語られがちな装飾の仕事、ロダンは彫刻家として名声を確固たるものにした世紀末頃にも行っていた事は、些か奇妙に感じられるかもしれない<sup>25</sup>。だが、それがそうでもないのである。

大屋美那は、1889年に発足し、ロダンは設立に関わった国民美術協会が絵画や彫刻、建築など従来のサロンに既存の部門のみならず、工芸を新部門として採用した事、後に詳しく述べる装飾芸術中央連合のメンバーだった事を根拠に、世紀末頃に於いてもロダンは装飾と関わっていた事を指摘した<sup>26</sup>。こうした社会的な活動もさることながら、世紀末頃になるとロダンは再び装飾というべき作品を手がける事になる。その舞台となったのが、他にもないフナイユをはじめとする個人コレクターたちの邸宅だった事は特筆に値するだろう。例えばドラクロワの《サルダナパロスの死》(ルーヴル美術館、1827年)の所有者だったジョセフ・ヴィッタ男爵は、エヴィアンに所有していたラ・サピニエール邸のために、ロダんに装飾作品を注文した一人だった。ロダンはその注文に応じて、1901年頃に《穀物の収穫》《葡萄の収穫》と題された植木鉢や《夏と冬》《秋と春》と呼ばれるティンパヌムを制作し、1904年にはシャンゼリゼ通りの私邸のために《秋》と名付けられた浅浮き彫りを制作した<sup>27</sup>。他にも、1906年から1916年までフランスにアルゼンチンの大使として赴任したマティアス・エラズリスは、ブエノスアイレスの邸宅に置くための暖炉をロダんに依頼していたのである<sup>28</sup>。ヴ

22 シェレとフナイユに関しては以下の文献を参照。Réjane Bargiel, “Jules Chéret : décorateur” in Exh. cat., *La Belle Époque de Jules Chéret : De l’affiche au décor*, Paris, les Art Décoratif/ Munich, Museum Villa Stuck/ Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 2010–2012, pp. 77–107. ; 吉田紀子「世紀末転換期のジュール・シェレーポスターから公共装飾画へ」『西洋近代の都市と芸術3 パリII 近代の相克』天野知香編、竹林舎、2015年、64–85頁。

23 le Normand-Romain, 1998, p. 17.

24 フナイユが注文した邸宅の為の装飾作品に関しては、以下の文献を参照。Blanchetière, 2009, pp. 186–188.; le Normand-Romain, 1998, pp. 17–24.

25 ロダンの初期の仕事に関しては、以下を参照。Exh. cat., *Vers L’Age d’airain: Rodin en Belgique*, Paris, Musée Rodin, 1997.

26 大屋美那「〈現実の幻視者〉、ロダンとカリエール」『ロダンとカリエール』(展覧会カタログ)東京、国立西洋美術館、2006年、29–36頁。

27 Blanchetière, 2009, pp. 188–190.; Catherine Meneux, “Rodin et L’Art Décoratif”, in Exh. cat., *Rodin: les arts décoratifs*, 2009, pp. 180–182.

28 Blanchetière, 2009, pp. 190–191.

イッタ男爵とエラズリスと同様に、フナイユも自身の邸宅のために、ロダンに装飾作品を注文した一人だった。フナイユが装飾としての作品をロダンに注文した背景には、こうした私邸を芸術家たちの作品によって飾ろうとした同時代のパトロンやコレクターたちの存在があったのである。

主要なモチーフが決まれば、それをどう表現するかが次の問題となる。この時に、重要なのがフナイユのロココ趣味である。

既に述べた様に、バステイアン＝ルパージュやダニャン＝ブーヴレと交わり、自社製品の宣伝ポスターにシェレを起用するなど、同時代の作家とも積極的に交流したフナイユは、一方で18世紀美術、いわゆるロココ美術の愛好家でもあった。エリゼ通りの自宅にはブーシェが図案した磁器や版画、フラゴナールの素描、クロード・ジローやアントワーヌ・ヴァトー、ジャン＝フランソワ・ジャニネのエスタンプ、エティエンヌ＝モーリス・ファルコネがセーヴルのために制作した原型など、ロココを代表する芸術家たちの作品が大量に保管されていた<sup>29</sup>。ロココ美術への興味はコレクションの形成だけで終わる事はなく、学問的な探求へも発展した。1899年には当時忘れられた存在となっていた18世紀の版画家、フィルベール＝ルイ・ドゥビュクール<sup>30</sup>の版画集『P・L・ドゥビュクールの版画作品 1755-1832』<sup>31</sup>を発売し、1925年には彼のコレクションにも入っていたブーシェに関する単著<sup>32</sup>を上梓しているのである。

こうしたフナイユのロココ趣味は同時代的な流行、いわゆるロココ・リヴァイヴァルを背景としていたと考えられる。文字通りロココを再評価したこの潮流は、ゴンクール兄弟を理論的支柱とし、主として第二帝政期の1864年に発足した産業応用芸術中央連合と第三共和制下の1877年に結成された装飾美術館協会とが合流する事で発足した装飾芸術中央連合に於いて展開された<sup>32</sup>。フナイユのロココ・コレクションはこうした同時代の影響を多分に受けたものと見做しうる。事実として、フナイユは1905年まで連合のメンバーとして活動し、1908年には副会長の役職にも就いていた。加えて、デボラ・シルヴァーマンは、ロココという美術様式が世紀末頃に社会的に浸透していた事の証左の一つとして、19世紀の最後の20年間で18世紀に関する書物の量が増大した事を、パリ国立図書館の目録の調査によって指摘しているが、フナイユが記した18世紀に関する著作もこうした同時代の文脈と無関係ではなかった<sup>33</sup>。シェレの作品がロココ的と評されたのも同様の背景に拠るもので、フナイユが会社のポスターに彼の作品を採用したのは単なる偶然ではない。

ル・ノルマン＝ロマンは《柱》のイメージ・ソースの一つとして、タピスリーの枠飾りを挙げていた<sup>34</sup>。というのも、フナイユは色彩学者で国立ゴブラン製作所の所長も務めたミシ

29 Annick Bergeon, *op.cit.*, p. 40.

30 Maurice Fenaille, *L'Œuvre gravé de P.-L. Debucourt (1755-1832)*, D. Morgand, 1899.

31 Maurice Fenaille, *François Boucher*, Nilsson, 1925. 以下、Fenaille, 1925と略記。

32 ロココ・リヴァイヴァル及び装飾芸術中央連合に関しては以下の文献を参照。天野知香『装飾／芸術』ブリュッケ、2001年；デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー：フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』青土社、1999年（Debra L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, California, University of California Press, 1989.）。

33 シルヴァーマン、前掲書、224-225頁。

34 le Normand-Romain, 2012-3, p. 60.

エル＝ウジェーヌ・シュヴルールと遠縁の関係にある人物で、この製作所で生産されるゴブラン織を支えてもいたからである。フナイユは、経済的な援助のみならず、ゴブラン織への興味を美術史的な調査へと発展させた。その成果は全6巻にも及ぶ大著『起源から今日までのゴブラン製作所のタピスリーについての総覧 1600-1900』<sup>35</sup>（以下、『タピスリーについての総覧』）に見ることができる。

ル・ノルマン＝ロマンの指摘が具体的な作品に及ぶ事はなかったが、フナイユが1925年に出版した『フランソワ・ブーシェ』を紐解くと、「ゴブラン製作所に於けるブーシェ」と題された章で、フナイユが《眠るアモールを見つめるプシュケ (*Psyché Contemplant L'Amour Endormi*)》(図12)に図版と共に言及している事に気づく<sup>36</sup>。アモールやプシュケといった有翼の人物に加え、縁飾りに採られた花綵やそこで中心的な位置を占めるバグパイプは《柱》に採られたモチーフを想起させる。「見つめる」と訳した「Contemplant」という言葉も、眼を見開いた「詩人」の頭部像と一致しており、《柱》のイメージ・ソースの一端を担っているように見える。又、フナイユの著作では触れられていないが、現在ルーヴル美術館に保管されている18世紀の画家クレマン・ベルのカルトンに基づく、同一主題のタピスリー(図13)では花綵の絡み付く螺旋柱を確認する事ができ、このモチーフが必ずしもバロックに限定されるものではなく、ロココの作例に於いても用いられていた事を示している。

既に言及したように、バグパイプや螺旋柱はロダンの作品に於いて極めて珍しいモチーフであり、《柱》以外での使用は管見の限り確認できないことに加え、本作が注文制作であった事を考慮すれば、ロダンは依頼者であるフナイユの要望を反映したか、依頼者の趣味に合わせて、普段は自身が用いないモチーフを採用した可能性が高いと言えるだろう。そのイメージ・ソースの一端を担ったのが、依頼者の耽溺したロココ時代のタピスリーだったのではあるまいか。但し、ロダンはフナイユの愛でたタピスリーそのもの、あるいは個別の具体的なタピスリーを再現しようとしたのではなく、あくまで鑑賞者にロココを思い起こさせる一つの要素として採用したと考えるべきだろう。『タピスリーについての総覧』で紹介されているブーシェによる別のタピスリーにも、縁飾りにバグパイプを配った作例を確認でき、バグパイプが必ずしも《眠るアモールを見つめるプシュケ》に固有の要素とは言えないからである。装飾柱として出発した柱は、フナイユのロココ趣味を反映する事で柱身に享樂的なモチーフを獲得し、漠然としたロココ的な世界を喚起するに至ったと考えられる。

### 第三章：主体と内的世界

しかし、柱身を注文主の趣味で彩りながらも、ロダンは螺旋柱に頭部像という異なる要素を加えることで、最終的に作品を単なる装飾柱から全くの別物へと変容させた。頭部像を螺

35 Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, 6 vol., Paris, Hachette, 1903-1923.

36 Fenaille, 1925, p. 103.



旋柱に置くという選択は、勢い「柱型の台座に置かれた頭部像」と読み取られかねない危険性を多分に孕んでもいた。「詩人」と柱頭を見ればその事は歴然で、二つのモチーフの間には物理的な境界線が存在する。事実として、「詩人」は螺旋柱の上に置かれているのである。ブレットは既に引いた解説の中で「詩人」と螺旋柱の関係を「ある一つの彫刻がある一つの台座に乗せられているかの様に」<sup>37</sup>と的確に描写しているが、管見の限り同時代に於いて本作がその様に受容された形跡は見受けられない<sup>38</sup>。従って、ここにはロダンがそうとは受け取られない様な操作を施したと考えるべきだろう。

まず着目すべきは、「詩人」の寸法である。この頭部像の大きさがロダンと同時代の人間にも異様に映った事は、ピエール・ラロによる1897年のサロン評に端的に示されている。

《生命の夢》という題名の、それら〔ロダンのサロン出品作〕の内の一つは、螺旋柱から成っている。その柱の周りには、雲が漂っている。あちこちに、数体の小像。頂には、実物大の頭部。思想と表現力によって、それはごてごて飾り付けられ、手間のかかった悪趣味で最も奇妙な一体である。それは大きくて寓意的な杖の握りに似ている<sup>39</sup>。

柱身の各人物像もそれぞれ異なった寸法で表されることで、そこが合理的な空間でなかった事を示すのに寄与していたことを思い返せば、頭部像の寸法も次元の超越を表現しているものと解釈できよう。

次の操作は、角度の設定である。タイトルの変遷で触れたマイヤーによるロダンのモノグラフは、サロンから二年降った1899年に出版されたが、そこで頭部像は螺旋柱のモチーフを確認した後で以下の様に描写された。

そして、この大理石の喧騒を観つめるために、全体を統治している、注意深く、厳格で、

37 Brettell, 1995, p. 123.

38 ロダンの1897年の同時代文献は『ロダンとカリエール』展のカタログ（東京、国立西洋美術館、2006年、236-252頁）で、大屋美那によってリスト化された。そのリストを土台に、追加で調査を行い、筆者が《フナイユの柱》への言及を確認できたものは以下の通り。Anonyme, “Le Tour du Salon”, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 1897, 23 avril.; Raymond Bouyer, “Les Artistes aux Salon de 1897. III”, *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, 1897, juillet, pp. 1-61.; René de Saint-Marceaux, 1897, pp. 477-497.; Charles Frémine, “Le Salon du Champ-de-Mars”, *Le Rappel*, 1897, 24 avril.; Gustave Geffroy, “Le Salon du Champ de Mars”, *Le Journal*, 1897, 23 avril, vol. 1669, p. 5.; Pierre Lalo, “Salons de 1897”, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, t. I, 1897, pp. 235-257 (以下この文献は、Lalo, 1897と略記).; Leon Maillard, “Le Salon du Champ de Mars”, *La Plume*, 1897, 15 mai, no. 194, pp. 314-320 (以下この文献は、Maillard, 1897と略記).; M. H. Spielmann, “Sculpture at the Paris Salons”, *The Magazine of Art*, London, October 1897, republié en Ruth Butler, *Rodin in Perspective*, Englewood Cliffs, 1980, pp. 87-88. 又、《柱》への直接的な言及は認められないものの、以下の文献にはサロンに出品されたロダンの大理石作品を総括した言及が確認できる。Arsène Alexandre, “au Salon du Champ-de-Mars”, *Le Figaro*, 1897, 23 avril.; Andre Fontainas, “Art”, *Mercur de France*, 1897, juin, vol. 22, pp. 590-597.; Henry Hamel, “Le Salon du Champ de Mars”, *La France*, 1897, 24 avril.

39 L'un d'eux dénommé : Le Songe de la Vie, se compose d'une colonne torse, auteur de laquelle flottent des nuages ; ça et là, quelques figurines ; au sommet, une tête de grandeur naturelle. Par la pensée et le rendu, c'est le plus curieux exemple de mauvais goût laborieux et tarabiscoté : cela semble une grande pomme-de-canne allégorique.; Lalo, 1897, p. 253.

物思いに耽った女性の頭部は、享楽と祝祭の虚しさへと額を下に向けている。<sup>40</sup>

マイヤーの文章では「享楽」的な螺旋柱のモチーフ群と「注意深く、厳格で、物思いに耽った」頭部像が対比されることで、同一作品に於いて大別される二つの要素の性格の違いを炙り出し、「詩人」が支配的な位置を占める事で、上部と下部が別の次元に属しながらも、額を下に向ける角度設定によって異なる次元が繋がりを持ち得る事が示されている。当たり前のことだが、柱頭に置かれた頭部像がどんなに下を向くと、柱身のモチーフ群を見る事は物理的に不可能である。それにも関わらず、頭部像が柱身に表されたロココの世界を「観つめる」ことが可能だとすれば、それは一つの趣向を喚起する漠然とした世界が「今ここにはないイメージ」として、即ち一種の幻視体験の如き主体の内的世界として書き換えられたからに他ならない。つまり装飾柱として出発した《柱》は、「詩人」を柱頭に載せる事によって、特殊な思索の図像へと変容しているのである。そして思索の図像へと転じた《柱》は、注文主の趣味趣向を反映した柱身のモチーフ群を思索の内容へと上書きする事にもなった。こうした意味のレヴェルでの書き換えを行うにあたって、頭部像の角度の設定は極めて有効であったと思われる。何故ならこの設定は、ロダンが《柱》の直前に発表した《思索》と題された大理石像に於いても利用されており、同時代の観者ならば角度設定によって自ずと頭部に思索の性格を見出す事が可能だったと思われるからである。

1895年の国民美術協会のサロンに《頭部》の名で出品されたこの作品は、ロダンの弟子であり愛人でもあったカミーユ・クローデルの肖像彫刻に基づくもので、何の処理も施していない荒削りの大理石の角柱にベールを被った頭部像を載せたものである<sup>41</sup>。角柱と比して非常に小さな頭部像は目を見開きながら下を向いており、そこに思議の態度が見出され、1900年のアルマ展に出品された際には早くも《思索》にタイトルが変更されていた。マイヤーの前掲書では既にこの作品を《思索》と呼んでいるが、彼が《思索》に言及したのは他にもない、上述で引用した文章の直前なのである。少なくともマイヤーは「詩人」の頭部像の設定と《思索》のそれとが同一の操作であることを認識していたはずなのである。いや、ロダンが1889年にジョルジュ・プティ画廊で行われたモネとの二人展に於いて、彼の最も代表的な思索の図像である《考える人》が詩人という主題と重ね合わされていた事を思えば、思索者＝詩人という図式のもとで、彼の作品が受容されていた可能性すらあろう<sup>42</sup>。興味深い事に、マイヤーは1897年のサロン評に於いて、《柱》に着目し記述を行なった数少ない批評家の一人でもあった。同展に《ヴィクトル・ユゴー記念像》のマケットが出品されていたこともあり、大半の論者がこの作品へと紙幅を割いた中で、マイヤーは「詩人」の頭部像を

40 Et pour contempler cette agitation de marbre, dominant cet ensemble, un masque de femme, attentif, sérieux et pensif, baisse le front vers la vanité des fêtes et des joies.; Maillard, 1899, p. 148.

41 この作品に関しては、以下の文献を参照。Hélène Marraud, "72 La Pensée", Exh. cat., *Rodin en 1900*, 2001, p. 198.

42 この展覧会の時、今日《考える人》と呼ばれる人物像は《考える人＝詩人》と呼ばれていた。ロダンとモネによる二人展に関しては、以下の文献に詳しい。Exh. cat., *Claude Monet-August Rodin: Centenaire de l'exposition de 1889*, Paris, Paris, Musée Rodin, 1989-90. この書籍には当時ジョルジュ・プティ画廊が発行した展覧会カタログも掲載されている。

「この夢の像 (cette figure de songe)」と記述しているのである<sup>43</sup>。従って、彼が《生の夢》というタイトルを認識していた事は疑い得ない。それにも関わらず、既にタイトルの変遷で確認した様に、上で引いたモノグラフに於いて、彼は本作のタイトルを《詩人と観想的生》に変更していた。それは頭部像の角度設定とそれが作品に付与する性格が、ロダンの作品に於いて詩人というテーマにも通底する事を認識していたからなのではあるまいか。なればこそマイヤーは「詩人」=思索者という図式のもと、柱身のロココ的世界を主体の内的世界として読み換える事に難を憶えなかった。

「詩人」に付与された豊かな髪が柱頭の枠内一杯に広がりながら、不自然なまでに枠の縁で止まっているのも、意味のレベルの設定を崩さないための操作だと考えられる。仮に、「詩人」の髪が柱頭から垂れ下がっていたら、頭部像が螺旋柱に置かれている物理的な状況が強調され、頭部像と螺旋柱は作品としての彫刻とそれを支える台座という関係に回収されかねなかった。この事は《柱》を《洗礼者ヨハネの頸》(オルセー美術館、ブロンズ、1887年頃)と比較する事で一層明確になるだろう<sup>44</sup>。聖書主題を扱ったこの作品に於いて、洗礼者ヨハネの頸は盆と思われる薄い器に載せられているが、その髪は垂れ下がり、盆の側面に触れている。この毛髪の枠外への接触によって、この作品が「盆型の台座に乗せられたヨハネの頸」ではなく「盆に乗せられたヨハネの頸」という叙述である事が示されている。洗礼者の頸を支える平板な器は、意味のレベルに於いて私たちと同一の世界ではなく、寧ろヨハネの頸が存在する次元に属しているのである。《柱》で行われたのは一層複雑で、頭部像の寸法や角度設定によって、台座と見做される可能性を持った螺旋柱を現実からイメージの側へと引き込み、更にイメージ内でも次元を分割する試みに他ならなかった。物理的な状況を隠蔽し、イメージという領域に於いて、主体とその内的世界という更なる次元の差を設けるために、「詩人」の髪は柱頭の枠内に収まらなければならない。

同一の作品にレベルの異なるイメージを併存させるこうした手法は、象徴主義の芸術家たちが得意としたものだった。一例を挙げれば、ポール・ゴーガンの《説教の幻視》(ナショナル・ギャラリー・オブ・スコットランド、1888年)(図14)はその典型で、そこではブルターニュに住まう信徒と説教によって喚起された内的世界というレベルの異なる世界が並存して描かれている<sup>45</sup>。他の例では、フェルナン・クノッフの《グレゴワール・ル・ロワとともに：我が心は過去に涙す》(個人蔵、1889年)が存在し、そこでは鏡に反射した自分自身へと口づけする女性と彼女が想起していると思われる想念の世界が、限定された色彩とパステルによる霞掛かった効果によって、同一の作品内で併存している<sup>46</sup>。無論、絵画であるゴーガンの《説教の幻視》やクノッフの《グレゴワール・ル・ロワとともに》と、彫刻であるロダンの《柱》を無批判に比較する事は適切でないが、芸術ジャンルを超えて、双方が単なる影響関係ではなく、同じ文脈に属している事を確認する点では有効だろう。但し、ゴーガンやクノッフによる異なる次元の併存が、背景を形成できる絵画という領域に於

43 Maillard, 1897, p.315.

44 Exh.cat., *Le corps en morceaux*, Paris, Musée d'Orsay/ Francfort, Schirn Kunsthalle, 1900, p.169, p.311.

45 喜多崎親「モザイクとしての様式：モーリス・ドニの《カトリックの神秘》に見る点描とヒエラティック・モード」『聖性の転位』三元社、2011年、219-221頁；喜多崎親「壁のない幻視——ゴーガンの《説教の幻視》とオーリエの象徴主義」『成城美学美術史』第28号(本号)、2022年3月、19-41頁。

46 喜多崎親「呼び交わす人物と背景」『国立西洋美術館紀要』no.4、2000年、17頁。

いて、文字通りイメージを並列させる事でモチーフの相互浸透とも言うべき効果を発揮しているのに対し、制作の前提として柱というモチーフが確定していた事に加え、基本的には背景を有さない彫刻という領域に於いて、ロダンの《柱》に付与されたイメージは必然的に上下に位置づけられざるを得ず、寧ろこの作品では上部に位置付けられた頭部像が下部のモチーフの変容を促した。こうした物理的な位置関係は、謂わば作品の内と外に関わる問題にも繋がっていく。それが台座とそのパレルゴンとしての性質の問題である。

#### 第四章：台座とパレルゴン

ここで一度、台座に関して整理をしておこう。最も単純に言えば、西洋美術史に於ける台座とは、彫刻が設置される地面や床との間に介在し、彫刻の重量を下から支えるものと一般化する事ができるだろう。日本語では上述の定義に当てはまるものを「台座」という言葉に集約させているが、欧米では形態や寸法によって細かく用語が分けられている。西洋彫刻の専門用語を辞書的に解説したジェーン・バセットとペギー・フォーゲルマンは、最も一般的で包括的な用語としてSupportを挙げ、より細分化された用語としてSocle、Pedestal、Baseを掲げている<sup>47</sup>。カトリーヌ・シュヴィヨはこれらの用語以外にもScabelloneやColonne(柱)を紹介しており<sup>48</sup>、この事からも柱という構造物が台座として認知されている事が分かる。又、細分化された台座自体も、更に細かな要素(cornice、surbase等)に分解する事ができ、SocleやBaseは時に日本語で台座と呼ぶものの諸要素を指す言葉としても用いられる。こうした西洋に於ける多様な用語を日本語で訳し分けるのは不可能に近い為、本論では先述の定義にあてはまるものを総括して、便宜的に台座と考えよう。

台座に関して考察した遠山公一は、その機能を物理的機能と象徴的機能の二つに大別したが、こうした二つの機能に加えて、補完的機能とも言うべきものがある事を指摘しておきたい。18世紀の台座に顕著にみられるこの機能は、台座に載せられた彫刻の意味を補完するものである。時に台座はレリーフを伴い、そのナラティブな効果によって置かれた彫刻の主題を強調し補完する役目を担っていた。例えばフランソワ・ニコラス・デレストルの《アモールとプシュケ》では、円柱の台座に付されたプシュケの逸話を語るレリーフが彫刻の背景を語り、その主題や意味を補強している<sup>49</sup>。こうした機能は彫刻がその性質上、絵画で言うところの背景を有さず、作品自体の情報量が少ないために生じたと思われる。そして、台座の叙事的役割を取り分け発展させたのが、第三共和制期のモニュメントだった<sup>50</sup>。

47 Jane Bassett and Peggy Fogelman, *Looking at European Sculpture: A Guide to Technical Terms*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1997, pp. 88–91.

48 Catherine Cheviot, “VII, 1: Le socle”, in Exh. cat., *La sculpture française au XIXe siècle*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1986, p. 242. 以下、Cheviot, 1986と略記。

49 Exh. cat., *La Sculpture dans l'Espace*, Paris, Musée Rodin, 2005–2006, pp. 12–14.

50 モニュメントに関しては特に以下を参照。Ruth Mirolli, “Monuments for the Middle Class”, in Exh. cat., *Nineteenth Century French Sculpture: Monument for the Middle Class*, J.B. Speed Art Museum, 1971, pp. 9–25.; ジューン・ハーグローヴ「パリの彫像」杉本淑彦訳、谷川稔他監訳『記憶の場、フランスの国民意識と文化＝社会史、第3巻 模索』岩波書店、2003年、224–259頁 (June E. Hargrove, “Les Statues de Paris”, in

普仏戦争での敗北に加え、パリ＝コミューンによる内戦によって荒廃したフランスは、その反動として第三共和制に入るとモニュメントが著しく増加した。モニュメントはオスマンによる都市再開発の延長線上にあるとともに、フランスの国威回復を担う重要な視覚的装置であり、社会構造の変化に伴い主題が王侯貴族や歴史上の偉人たちのみに限定される事がなくなると、恰も熱病の如くフランス全土へと蔓延したのである<sup>51</sup>。

こうした社会構造の変化を背景として生じた第三共和制期のモニュメントは、その構成要素の一つを担っている台座をも発展させる事となった。それがカトリーヌ・シュヴィヨによって「構成された台座 (pedestal compose)」<sup>52</sup>と呼ばれた、擬人像を伴う台座である。

ジュール・ダルーの《ウジェーヌ・ドラクロワ記念像》(図15)は「構成された台座」を組み込んだ第三共和制期に顕著な作例の一つである。台座の周囲を「時の擬人像」や「栄光の擬人像」、そして「アポロン」が取り巻き、そこに置かれたドラクロワの肖像彫刻の意味を補完している<sup>53</sup>。かつて18世紀に主流だった台座の浅浮き彫りの発展形であり、台座の補完的機能を前景化させた「構成された台座」は語りの強化に寄与するものであり、主として意味に関わるものであった。

話を《柱》に戻せば、「詩人」が人物像に飾られた螺旋柱に置かれているという事実に加え、この作品に見られる上部と下部という構造及びそこに見られる意味的な繋がり、第三共和制期に見られるモニュメントの構造と驚くほど似通っている。いや、ロダンもまた第三共和制期の彫刻家であり、その代表作に《カレーの市民》や《クロード・ロラン記念像》、《バルザック記念像》など多数のモニュメントが含まれていたことを思えば、それは単なる類似や偶然を超えた積極的な構造の利用と考えるべきだろう。但し、そこには大きな差異も存在する。《柱》の螺旋柱を飾るモチーフは、属性は有していてもそれ自体の明確な意味を有していない事に加え、結果として下部の螺旋柱が頭部像に先行する事となったため、本来の台座の機能のように、置かれた彫像の意味を補完する事ができなかった。そのため《柱》では、通常のある方とは反対に、上部に位置する思索者としての「詩人」が下部で展開するモチーフ群の意味を補完する稀有な事例となった。《柱》に於いて語りの感覚主体は、モチーフ群ではなく「詩人」にこそ存在するのである。

ロダンが《柱》で扱った台座の問題は、パレルゴンの問題系に連なるものでもある<sup>54</sup>。古代ギリシア語で「作品のそばにあるもの」を意味するこの言葉は、作品の周辺でその成立に寄与するものを指す用語である。彫刻では既に見たように台座がパレルゴンとして規定され、絵画ならば作品を囲う額縁がそれに相当する。そして、私たちが作品と呼ぶ、芸術家の手に

*Les Lieux de Mémoire II : La Nation*, ed. by Pierre Nora, Gallimard, 1986)。

51 「記念像熱」と称された第三共和制期に起こったモニュメントの氾濫については、以下の文献に詳しい。Maurice Agulhon, “La « statuomanie » et l’histoire”, *Ethnologie française*, nouvelle serie, T.8, No.2/3, pour une anthropologie de l’art, 1978, pp.145–172.

52 Cheviot, 1986, p.242.

53 ダルーの《ウジェーヌ・ドラクロワ記念像》に関しては以下の文献を参照。Amélie Simier, Daniel Imbert, Guénola Ground, *Dalou à Paris, Paris, les musées de la Ville de Paris*, 2000, p.47. ; Exh. cat., *Jules Dalou, le sculpteur de la République*, Paris, Petit Palais, 2013, pp.116–119.

54 パレルゴンに関しては以下を参照。三浦篤「美術史とパレルゴン：境界と枠組みの思考」『西洋美術研究』（特集 パレルゴン）、三元社、第9号（2003年、5月）、4–7頁。

よる造形物はパレルゴンに対してエルゴンと呼ばれる。《柱》でロダンが達成したのは、言うなれば台座／パレルゴンと呼ばれるものを如何にして彫刻化し、作品／エルゴンの側に引き入れるかという実験的な試みだったのかもしれない。

こうしたエルゴンやパレルゴンという概念的な内外の問題を、象徴主義を専門とするロドルフ・ラペッティは「<sup>トランジション</sup>つながり」という言葉で表現した。ラペッティは世紀末頃の芸術家たちが「<sup>トランジション</sup>芸術作品の空間と外部の空間とのあいだのつながりという問題」に取り組んだ事を指摘し<sup>55</sup>、1880年代後半から始まるジョルジュ・スーラの賦彩された額縁を例に挙げながら、ロダンの《フィギット・アモール》に見られる台座のヴァリエーションを同一の問題系に属するものとして指摘している。《柱》に見られる頭部像と螺旋柱の関係性は、ヴァリエーションの問題ではないものの、《フィギット・アモール》と同様の問題系に属している事は既に見た通りである。ラペッティはパレルゴンの問題に取り組んだ作家をスーラ以外に挙げてはいないが、こうしたパレルゴンの問題を積極的に扱ったのが、象徴主義の系譜に属する画家たちだった事は特筆に値しよう。

その事例として、ここではヤン・トーロップの《時間の歌》(図16)に着目してみたい。1858年に当時オランダに統治されていたジャワ島に生まれたトーロップは、ブリュッセルで二十人会に参加し、スーラに倣った点描を経て、1890年頃から象徴主義的な作品を手掛けるようになる<sup>56</sup>。1893年に制作され、現在はクレラー=ミュラー美術館に所蔵されている《時間の歌》はまさにこの時期の作品で、カインとアベル、善と悪を象徴する擬人像が登場する事からも分かる通り、二つの価値観が闘ぎ合う様子が描かれている<sup>57</sup>。取り分けこの作品で眼を惹くのは、画面を超えて額縁にまで及んだ描線だろう。この額縁の線は、画面の内の線と繋がっている事が一見して明らかな様に描かれており、他にも周囲に頭蓋骨や星空をあしらう事で、額縁を大地の内部であると同時に「死」の世界を表す部分として改変しているのである。トーロップの他にも、エドヴァルド・ムンクの《メタボリズム》(ムンク美術館、1899年)やグスタフ・クリムトの《ヨーゼフ・ペンバウル》(チロル州立博物館、1890年)など、この頃に額縁を絵画化した事例は枚挙に暇がない。パレルゴンは、象徴主義の芸術家たちが取り組んだ問題の一つだった。

ロダンの《柱》は、同時代の象徴主義的な文脈に合流しながら、同一作品に異なるイメージを併存させ、彫刻の領域でパレルゴンの問題に取り組んだ作例に他ならなかったが、他に類似する作例が他にない事を思えば、《柱》は例外的な作品に留まるのかもしれない。しかし、他者の趣向を取り込み、注文に背かない範囲で作品の改変に腐心したが故に、ロダンの作品に於いて、極めて珍しい思索の図像を生み出す事に繋がったとも評価できよう。そうした点に於いて《柱》は例外的ではあるものの、個人の趣味に大きく左右される注文制作だった事に加え、コレクターによる私邸装飾の興隆や世紀末の象徴主義に見られるイメージの併

55 ロドルフ・ラペッティ「カリエール、ロダン、象徴主義」『ロダンとカリエール』(展覧会カタログ)国立西洋美術館、2006年、106頁。

56 『ヤン・トーロップ展』(展覧会カタログ)東京都庭園美術館／ナビオ美術館／三重県立美術館／ハーグ市立美術館、1988-89年。

57 《時間の歌》に関しては、以下の文献の作品解説を参照。Exh. cat., *In Perfect Harmony: Picture + Frame 1850-1920*, Van Gogh Museum/ Kunstforum Wien, 1995, pp. 212-213.

存、第三共和制のモニュメントの構造との呼応、及びそれに付随するパレルゴンという問題系など、幾重もの文脈と要素が複雑に交差した稀有な一回性だったと言えようか。

#### 図版出典

- 著者撮影  
図1、図3、図4、図5、図6、図7、図8、図9、図10、図11
- 喜多崎親撮影・提供  
図2、図15
- Maurice Fenaille, *François Boucher*, Nilsson, 1925より引用  
図12
- ルーブル美術館の公式ウェブサイトより引用  
図13  
URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010116297>
- ナショナル・ギャラリーズ・オヴ・スコットランド公式ウェブサイトより引用  
図14  
URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4940>
- クレラー・ミュラー美術館の公式ウェブサイトより引用  
図16  
URL: <https://krollermuller.nl/en/jan-toorop-the-song-of-the-times-the-song-of-our-time>

\*上述の通り、《フナイユの柱》のマケット(図2)及び《ウジェーヌ・ドラクロワ記念像》(図15)の写真は19世紀フランスの宗教画や象徴主義絵画が御専門の喜多崎親教授より賜った。喜多崎先生には、図版出典ながら御礼申し上げます。







図1 オーギュスト・ロダン 《フナイユの柱》1896年、大理石、  
182.88×55.245×58.42cm、テキサス州、ダラス美術館



図2 オーギュスト・ロダン《フナイユの柱 (マケット)》1894年頃、石膏、102×24×36 cm、パリ、ロダン美術館



図3 「詩人」(《フナイユの柱》部分)



図4 「前屈する人」(《フナイユの柱》部分)



図5 「有翼 I」(《フナイユの柱》部分)



図6 「有翼Ⅱ」(《フナイユの柱》部分)



図7 「眺める女」、「凭れ掛かる女」(《フナイユの柱》部分)



図8 花綵(《フナイユの柱》部分)



図9 仮面、果物(《フナイユの柱》部分)



図10 バグパイブ《フナイユの柱》部分)



図11 ビウエラ《フナイユの柱》部分)



図12 モーリス・フナイユ『フランソワ・ブーシェ』  
ニルソン、1925年、103頁



図13 《眠るアモールを見つめるプシュケ（クレマン・ベルのカルトンに基づく）》1767年、タピスリー、372×236cm、パリ、ルーヴル美術館



図14 ポール・ゴーガン《説教の幻視》1888年、油彩・カンヴァス、72.20×91.00cm、エディンバラ、ナショナル・ギャラリーズ・オヴ・スコットランド



図15 ジュール・ダルー  
《ウジェーヌ・ドラクロワ記念像》1887-90年、  
ブロンズ、リュクサンブール公園



図16 ヤン・トーロップ《時間の歌》1893年、厚紙にチョーク、鉛筆、  
32×58.5cm、エーダ、クレラー=ミュラー美術館

Colone as the sculpture  
Rodin's symbolical method and subject in *Colone Fenaille*

FUKUOKA Hitoshi

The marble *Colone Fenaille*, which was commissioned from August Rodin by his patron, Maurice Fenaille, combines several human figures with allegorical elements such as fruits, the bagpipes and garlands. In addition, Rodin installed *Poet's Mask* at the top of the spiral column. These elements are exceptional for Rodin's works. The ensemble has this complex and enigmatic form and nobody knows what theme this work embodies.

According to previous researches by Antoinette Le Normand-Romain and Richard Brettel, *Colone Fenaille* has symbolical character, but it seems that their opinion was baseless.

This paper will elucidate the subject for this work and Rodin's symbolical method by examining how the work was constructed. Furthermore, it will also provide the aspect of discussing *Colone Fenaille* in terms of Parergon.