



# ジャン＝バティスト・カルポーの彫刻に関する考察 カルポーの二面性とその形成について

王, 明明

---

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2015-03-25

(Date of Publication)

2016-03-01

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第6351号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1006351>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



神戸大学大学院 博士後期課程博士論文

ジャン=バティスト・カルポーの彫刻に関する考察

カルポーの二面性とその形成について

RESEARCH FOR JEAN-BAPTISTE CARPEAUX' S SCULPTURE

About CARPEAUX' s Dual Nature and Its Formation

人間発達環境学研究科

学籍番号 094D831D

王明明

WANG MINGMING

指導教員 塚脇淳

平成 27 年 1 月 19 日

## 目次

はじめに	1
序論	3
一、カルポーに関する先行研究	3
二、カルポーの二面性への着目	4
三、アン・ミドルトン・ワグナーの著書「ジャン＝バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」の第二章から第四章について	5
四、主要参考文献を踏まえての分析	6
五、考察による成果について	6
第一章 19世紀初期とカルポーに対する概観及び二面性の問題提起	7
一、概観	7
二、二面性の提起	9
三、カルポーの二面性及びその形成について解明する方法	10
第二章 ワグナー著〈Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire〉（「ジャン＝バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」の第二章から第四章までの考察	13
一、カルポーの初期美術教育及びその背景—第二章「Workers and Artists/職人と芸術家」を元に検証する	14
二、エコール・デ・ボザールにおける教育—第三章「Learning a language/表現の学習」を元に検証する	28
三、ヴィラ・メディチにおけるカルポーの研鑽—第四章「“Un défi à la sculpture” / “彫刻に対する挑戦”」を元に検証する	39
第三章 カルポーの二面性の形成とその形式的側面	49
一、第二章のまとめ及びそれに見出すカルポーの二面性	49
二、カルポーの二面性についての分析	54
三、カルポーに間接的に影響する19世前半のフランス社会の変動	65
終章 19世紀という時代を生きたカルポーとその彫刻家の精神	70
一、カルポーの反アカデミー的メンタリティーについて	70
二、カルポーの人間像と彼が抱えたもの	75

補論	81
一、論文の経緯のまとめ	81
二、カルポーの二面性の形成及びその本質とは	82
三、二面性の形成を促した19世紀前半の社会背景	87
四、カルポーの人間像	89
五、カルポーが抱えたもの	90
注	93
図版	96
図版出典	125
ジャン＝バティスト・カルポー年表	126
参考資料	131

## はじめに

彫刻家ジャン＝バティスト・カルポー/ Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) はフランス彫刻史において、ロダン/Auguste Rodin (1840-1917) が出現する直前に活躍した重要な彫刻家である。彼は1827年にフランス北部の町ヴァランシェンヌ/Valenciennesに生まれ、1838年にパリへ移住した。その後、無料デッサン学校プティ・エコール/Ecole Gratuiteでの勉強を経て、フランスアカデミーと密接な関係を有するエコール・デ・ボザールに入学した。

エコール・デ・ボザールで教育と訓練を受けた後、カルポーは1854年にローマ賞を獲得した。ローマ賞は、将来、芸術家を職業として生きていくことを目指す学生達にとっての登竜門であり、また最大の榮譽であった。そして奨学金を得たカルポーは、1856年から、約三年間にわたって、ローマを中心にイタリアに滞在し、彫刻の勉強をした。

パリに戻った後、当時のフランス第二帝政時の統治者であるナポレオン三世(1808-1873)から支持を受け、宮廷や貴族の為に数多くの肖像彫刻を制作した。また、ルーヴル宮殿やオペラ座等、パリの中心部にある建築物のための大型彫刻や装飾彫刻の制作も多く依頼された。代表的な作品として、パリオペラ座の正面にある《ダンス》、ルーヴル宮殿にある《フローラ》、リュクサンブール公園にある噴水彫刻《世界を支える四つの部分》が挙げられる。

しかし、1870年に勃発した普仏戦争によって、ナポレオン三世は失脚し、第二帝政も終結を迎えた。その後、カルポーはイギリスに亡命し、肖像彫刻により成功を取めたが、1873年に、癌を発病し、フランスに帰国後、1875年に、パリの郊外で亡くなった。

数々の功績を有するカルポーであるが、今日においてもなお、彼に対する人々の理解は未だ十分でなく、カルポーという彫刻家自体の存在は決して広く知られてはいない。その最も大きな理由として挙げられるのは、フランスのみならず世界の彫刻史において、革命を起こし、近代化への扉を開いたロダンの存在であり、カルポーが彼の強烈な存在感の影に埋もれてしまっていたと考えられる。また、従来の美術史学の視点から見ると、カルポーが活躍した19世紀前半から中期までは、ロダンによる彫刻芸術革命の前夜にあたる時期であり、様々な要因によって彫刻芸術自体が衰退していたとも考えられる。これらのことから、カルポーに焦点を当てた研究の蓄積は浅く、そこに研究の盲点が生じたと思われる。

ところで、筆者は大学院修士課程において、彫刻家ロダンについて考察を行い、その芸術の革新性について論述し、修士論文を作成した。<sup>1</sup> その際、19世紀前半というロダンが活躍した前の時期に対して興味を抱いた。多くの美術様式が共存し、お互いに影響しあい、さらに次に現れる彫刻芸術の変革を予兆する時代でもあると筆者は考える。一方、19世紀前半から中期までの時期において、カルポーは社会での成功を取めた一人の彫刻家として、大きな注目を浴びた。彼は当時のフランス美術界で絶大な勢力を有するフランスアカデミーと深い関係を持つ。彼の作品は多くの争議も巻き起こしていた。(具体例は後に論述する)彼の芸術の本質を解明することは、最終的に、19世紀前半という西洋彫刻の変革期の前夜

にあたる時期の全貌を明確にすることとつながる。それゆえ筆者は修士課程修了後、カルポーについての考察と研究を始めた。

筆者はまず 2010 年に、フランス情報文化省 (Ministère de la Culture) 美術館総局が作成したデータカタログ Joconde、及びオルセー美術館の収蔵作品のデータベースを通して、現存するカルポーの肖像彫刻の情報を入手し、肖像彫刻という側面からカルポーの彫刻の特徴について考察した論文を、大学美術教育学会の学会誌で発表した。<sup>2</sup> その後、神戸大学の博士課程に入学し、カルポーに関する先行研究（後に紹介する）を分析し、その成果を踏まえ、博士課程の基礎論文および予備審査論文を作成した。さらに、2013 年の 11 月に、フランス現地に赴き、カルポーの作品が多く収蔵されているヴァランシェンヌ市立美術館や、パリのオルセー美術館を訪れ、現地調査を行った。2014 年の前期に、フランスの現地調査で入手した情報等に基づいて、カルポーの代表作《ウゴリーノとその息子たち》について論文を作成し、神戸大学人間発達環境学研究科の研究紀要に投稿した。<sup>3</sup>

以上より本論文においては、自身による今まで行ったカルポーに関する研究の成果をまとめ、先行研究を参照しながら、カルポーの彫刻の特質を明らかにする。その展開はカルポーの彫刻についての問題提起、先行研究を参照しながらの問題の分析、最後における問題の論証、という形となる。

## 序論

### 一、カルポーに関する先行研究

カルポーに関する研究は、彼の死没後から二十世紀にかけて断続的に行われたものの、その多くは彼に関する評論または作品の紹介であった。二十世紀後半になってようやくカルポーについて総合的な資料収集を行った上、全面的に論述する著書が現れた。本論文において筆者が主要参考文献とするアメリカの美術学者アン・ミドルトン・ワグナー/Anne Middleton Wagner が著した〈Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire〉(「ジャン＝バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」1986年イェール大学出版)である。

この著書は、全七章によって構成され、それぞれの章のタイトルを挙げると、以下の通りである：第一章、Being a sculptor/彫刻家として、第二章、Worker and artist/職人と芸術家、第三章、Learning a language/表現の学習、第四章、“Un défi à la sculpture” / “彫刻に対する挑戦”、第五章、Art and property/芸術と財産、第六章、Art and propriety/芸術と正当性、第七章 Conclusion/結論。この構成に沿って、ワグナー氏はカルポーの生涯の重要な時期を取り上げながら、彼の芸術及び関連する社会や時代の背景を全般的に論述している。

筆者は2013年に、カルポーの故郷であるフランス北部の町、ヴァランシェンヌへ赴き、彼の多くの作品を収蔵するヴァランシェンヌ市立美術館で現地調査を行った。そこで目にしたカルポーの研究資料はやはり数少なく、ワグナー氏の著書が、重要で有力なものであることを確認した。

他方、日本においては、ロダンという強烈な存在、また19世紀前半の彫刻史研究の希薄さが原因から、カルポーの研究は、殆ど行われてこなかったように思われる。その数少ない研究の中でも、評論家、遠山一行氏が「ファブリ彫刻集第4 ジャン＝バティスト・カルポー」(平凡社、1973年)のために書き下ろした解説文「微笑の逆説」が挙げられる。フランス現地に赴き、カルポーについての資料収集を行った遠山氏は、「フランス現地にも、カルポーに関する資料が少ない」と語っている。<sup>4</sup> 遠山氏は、カルポーの彫刻やデッサンが持つ近代的な意義について注目し、紹介した。しかしながら、氏の主張の多くは、具体的な説明が少なく論拠の弱さが見られる。また、カルポーが生きた時代背景や彼が受けたフランスアカデミーの美術教育と結びつけながら、彼の彫刻の近代性、もっと言えば、斬新で革新的な一面について論じるまでには至らなかった。それは、やはり、19世紀前半の美術史研究資料の不足によるものだと考えられる。

近年、カルポーの彫刻は再び注目を集め始めている。カルポー研究進展の一つの表れとして、日本の西洋美術史研究者、大屋美那氏が2013年、「西洋近代の都市と芸術」シリーズの第一巻「ローマ、外国人芸術家たちの都」(竹林舎、2013年10月31日、編者：佐藤直樹)の中において発表した、「ジャン＝バティスト・カルポーと一八五〇～六〇年代のロー

マ』という論文が挙げられる。大屋氏はワグナー氏の著書を含め、19世紀初期のパリとローマの時代背景の資料を参考にし、現地調査を行った上、カルポーがローマ賞を獲得し、ローマのヴィラ・メディチで過ごした留学期間に制作した《ウゴリーノとその息子たち》と《貝殻を持つナポリの漁夫》の二点の作品に着目し、論述している。また、カルポーがローマから帰国した後の活躍にも触れながら彼の彫刻が持つ近代的意義にも言及している。

また、2014年に、ニューヨークのメトロポリタン美術館とパリのオルセー美術館において、カルポーの大規模な回顧展が行われた。それぞれの展覧会に重厚なカタログが作成され、多くの美術史研究者はカタログにおいてカルポーの生涯及びその彫刻について紹介している。筆者はメトロポリタン美術館で行った展覧会のカタログ〈The Passion of Jean Baptiste Carpeaux〉について読解を行った。カタログの中、James David Draper、Edouard Papet、Jean - Claude Poinsignon、Philip Ward - Jackson、Elena Carrara、Laure de Margerieといった米仏の美術史研究者たちは、カルポーの人格の形成期〈BECOMING CARPEAUX〉、彼が独立した彫刻家としての第二帝政期における活躍〈SCULPTOR OF SECOND EMPIRE〉、カルポーの肖像彫刻〈PORTRAITS〉、といった項目にそって、カルポーの生涯を踏まえ、回顧展で取り上げられる作品を中心に紹介を行なった。その後、Elena CarraraとJames David Draperは〈RELIGIOUS INSPIRATION〉と〈THE DARK SIDE〉といった二つの項目を設けて、欧米の美術館で収蔵されているカルポーの多くの油絵やデッサンを取り上げながら、カルポーの宗教や政治を題材とした作品を紹介した。近年に行われた最大級のカルポーの展覧会のカタログとして、人々にカルポーとその彫刻を紹介する充実した文献となっている。しかし、カタログとしてのこの資料に関して、展覧会で扱う作品を中心に、人々にカルポーを紹介する内容が多く、ワグナー氏の著書と比較すると説明的な記述に終始している感は否めない。

James David DraperとEdouard Papetが共同で執筆したカタログの中の紹介文〈Why Carpeaux ?〉の中で、著者の二人は、ワグナー氏の著書〈Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire〉に対して、その内容の豊かさを言及し、<sup>5</sup> そもそも現在、カルポーの前回の大規模な回顧展より、もうすでに四十年近く過ぎたことを述べた。<sup>6</sup> 今回の世界規模での回顧展の開催は、欧米において、カルポーが再び人々の注目を集はじめることを語っていると考えられる。

## 二、カルポーの二面性への着目

筆者がカルポーの研究を始めてから、カルポーに対してもっとも注目したのは、彼の人間性とその彫刻の表現の中に存在する二面性という特徴である。冒頭で紹介したように、カルポーはフランスアカデミーの専属的教育機関であるエコール・デ・ボザールで、その教育を受けた。19世紀前半のフランスにおいて、フランスアカデミーとの傘下に存在する教育機関のエコール・デ・ボザールや、美術展示組織のサロンは、当時の美術界の一大勢

力として知られている。19 世紀前半のフランスには、芸術家として生きていくために、もっとも有効な方法は、フランスアカデミーの教育を忠実に受け、その勢力下に身を置くことであった。さらに、長期的に安定した注文を確保するためには、過酷な修行を行ない、フランスアカデミーが設けたローマ賞を獲得するしかない。ローマ賞を獲得したカルポーはまさに、彫刻家としての成功を収めた一例であった。しかし、彼がフランスアカデミーの教育を受けた集大成として、ローマで制作した《ウゴリーノとその息子たち》はフランスアカデミーの教育において、推賞されない表現を取り入れた。カルポーのこのような教育経験と表現内容との不一致は彼の他の作品においても存在する。一方、彼がローマ賞を獲得した後、フランスアカデミーのイタリアでの教育拠点であるヴィラ・メディチで訓練を受けた。その期間中でも、カルポーはヴィラの教育方針に対して、反抗的な態度をとった。フランスアカデミーが主張する美術表現の基準を研究し、それに認められローマ賞の受賞者となったカルポーが、一方ローマでその教育方針に反抗したことは、その人間性における二面性の表れであろう。カルポーの美術表現及びその人間性に見られる二面性から、彼が当時において成功を収めた彫刻家でありながらも、自ら主流と相反するものに対して興味を抱き追求したことがわかる。またその形成の経緯について考察することによって、彼が受けた教育及び影響に存在する矛盾点が明らかになる。さらに、これらを取り囲む 19 世紀前半から中期のフランス社会における彫刻家の立場や生活の実態も垣間見えると考えられる。そこで、筆者は先行研究を踏まえて、カルポーの二面性及びその形成について分析を行なう。

### 三、アン・ミドルトン・ワグナーの著書「ジャン＝バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」の第二章から第四章について

本論文において、筆者はカルポーの生涯について、彼がフランスアカデミーの教育から卒業した時点を分岐点に、前半期と後半期に分けた。とりわけ今回はカルポーの生涯の前半期に着目して、上述したカルポーの二面性の本質とその形成の経緯について考察した。カルポーの二面性の形成の経緯を考察するにあたって、カルポーが生涯の前半において受けた教育を中心に、及びそれらを取り囲む 19 世紀前半のフランス、ないしヨーロッパ全土に現れた社会背景について調査しなければならない。そこで、筆者が主要参考文献として位置付けたのは、上述で挙げたアン・ミドルトン・ワグナーの著書「ジャン＝バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」の第二章から第四章の内容である。以下、各章の内容を概観する。

ワグナーの著書の構成は冒頭で述べたようなものである。具体的には、第二章、Worker and artist/職人と芸術家において、著者はカルポーが受けた初期教育を中心に紹介し、考察した。ワグナー氏はカルポーが最初に受けた 19 世紀初期のフランス美術教育を全面的に調査し、その実態、特色及び発展について述べている。その中には、カルポーが教育を受けた

ヴァランシェンヌアカデミーとプティ・エコールが含まれる。また、19世紀初期というカルポーと直接関係がある時期のフランスの美術教育だけではなく、この時期の美術教育の根本的な基盤を成す要因についても、18世紀まで遡って調査と説明を行った。

第三章、Learning a language/表現の学習において、ワグナー氏は、カルポーがプティ・エコールを卒業後に入学した、フランスアカデミーの専属教育機関であるエコール・デ・ボザールでの教育について、紹介している。加えて、エコール・デ・ボザールとフランスアカデミーが生徒に対して、どのような表現を求めたか、そして、そのような表現のためにどのような教育法を実施したかについても詳細に論述している。

第四章、“Un défi à la sculpture” / “彫刻に対する挑戦”において、ワグナー氏は、カルポーがローマ賞の獲得後、イタリアへ赴き、そこで過ごした約五年間に着目した。フランスアカデミーのローマにおける拠点であるヴィラ・メディチに、毎年、パリのエコール・デ・ボザールでローマ賞を勝ち取った若者たちが集まって来る。彼らにとって、ヴィラはローマにおける聖地であり、そこでの勉強は名目上、芸術家としての成功にとって必須な訓練とされていた。しかし、実際のところは定かでない。それゆえこの点について複数の実例を取り上げ、検証した。

#### 四、主要参考文献を踏まえての分析

第三章では、上述したワグナー氏の著書の内容を踏まえて考察することで、筆者はカルポーが生涯の前半で教育を受けた三つの主な教育機関であるヴァランシェンヌアカデミー、プティ・エコール、エコール・デ・ボザールの実態、及びそれと関連する社会背景を明らかにする。また、筆者はその中から、カルポーの二面性の形成にあたって、彼に影響を与えた要素を抽出して、お互いの関係を踏まえて、分析する。その分析によって、カルポーの二面性の本質及びその形成の経緯を明確にすることが目的である。

#### 五、考察による成果について

論文の第三章と終章において、筆者は、カルポーの生涯の前半において、彼に影響を与えた要素を取り上げながら、19世紀前半の大きな時代背景を踏まえて、カルポーの二面性の本質とその形成の経緯をまとめる。また、その中に潜む美術の近代化の現れを予兆する萌芽をも分析した。カルポーの二面性が意味するのは、単に美術表現の自由を求めるカルポー個人と、新古典主義美術様式を19世紀初頭において形骸化に導いたフランスアカデミーとの間の矛盾ではない。それは19世紀前半という時期に、芸術家たちが新古典主義美術様式だけではなく、それより遙か古代から存続し続けた美術の形に対して、疑問を抱き、さらに、変化を求めるようになった表れである。19世紀という時代に、新旧の両方の勢力に巻き込まれ、その狭間で、揺れ動く彫刻家の思考と生活の実態が明らかとなる。

## 第一章 19世紀初期とカルポーに対する概観及び二面性の問題提起

### 一、概観

既にはじめにの中で述べたように、カルポーに関する研究資料は、20世紀まで断片的なものが主要であった。従って、これらの資料はカルポー研究を行うにあたって、決して充分なものとは言えない。その最も大きな理由は、カルポーの直後に現れたロダンがあまりに強烈な存在感を放っていたので、研究者の視線がそこに集中したからであろう。まとまった研究資料が豊富でない彫刻家は、カルポーだけではなかった。彼が活躍した19世紀中期、乃至それ以前の18世紀後期から19世紀初頭におけるフランス彫刻芸術の流れ全般についても同様のことが言える。

一方、19世紀に入っても、フランスアカデミーは18世紀の新古典主義美術の流れを忠実に受け継ぎ、その伝統的な美学に沿った教育を目指していた。しかし、フランスアカデミーによる新古典主義のこの盲目的な模倣は、新古典主義の真髓を次第に形骸化させた。アカデミーの求める彫刻芸術が形式化し、人々に深い感動を与えず、むしろ、無味乾燥な印象を受けさせたのは、このような理由からであったと推察できる。

ところで、この一見人々の興味をあまり引かない時期における彫刻芸術の流れは、事実上、非常に複雑な様相を呈し、多くの研究の可能性が潜むものである。19世紀初期はまた、フランス大革命からそう時間が経っていない時期で、激しい変動を経験したフランス社会において、新しく多様な思想や社会現象が現れようとしていた。フランス国内だけではなく、ヨーロッパ全体も産業革命の勃発とその展開によって、大きく変化する時期であった。このような激動の時代において、社会における美術の位置づけや、人々の美術に対する認識、理解も旧体制の時から大きく変わったと思われる。この時期の美術の実態についても、不明な点が多い。

カルポー研究のみならず、近代彫刻に革命を起こしたロダンの出現を間近に控えたこの時期についての美術史的な観点からの研究は、ロダンの周辺を更に明確にする研究自体にも大きな影響を及ぼすと思われる、非常に重要だと考える。また、言いかえれば、この時代のフランス美術界の最前線で活躍した彫刻家のカルポーとその彫刻について、明確に論述するのに、この時代の美術事情を把握しなければならない。

一方、19世紀中期、イタリアでの留学経験を持つローマ賞の受賞者として、カルポーは間違いなく社会における成功を収めた例だと思われる。さらに、彼はナポレオン三世から寵愛を受け、数多くの公の注文を依頼された。そのカルポーの制作及び作品の発表は当時のパリにおいて、大衆が注目するものだった。また、彼のキャリアに関しても、ドラマチックな部分が多く存在する。彼は地方の労働者階級の息子として生まれた。パリでの努力を経て、エリート階級の彫刻家として出世した。頂点に登りついた後、病に侵食され、家庭も崩壊した。苦しみの中に、四十八歳という余りにも短い生涯を終えた。これら全てが

当時の人々の関心を集めたものである。ところで、カルポーの死後、時間が過ぎることによって、人々の関心が次第に薄まって行く。さらに、ロダンの出現もそれに拍車をかけたのであろう。しかし、彼が残した彫刻に対する議論は長い間、完全に途絶えることはなかった。オペラ座の正面にある《ダンス》(図1)が公表された際、パリの民衆から「不道德」と罵倒され、撤去しろという抗議さえあった<sup>7</sup>。このような彼が生きていた時に現れた感情的な発言が減り、彼の彫刻をもっと冷静で客観的に分析する傾向が現れた。二十世紀に入って、ロダン及びその後継者によって遂げられた彫刻芸術の変貌によって、人々が彫刻に対する見方は大きく変わった。それにしても、カルポーの彫刻の本質についての明確な定論は依然として定まる様子がなく、少なくとも、彼の彫刻を19世紀中期に存在した幾つかの美術様式と言った枠に収めようとしても、いずれも無理が生じる。その理由を巡って、常に長い説明が付き纏うものだった。

確かに、カルポーの彫刻は多様的で、彼が生きていた19世紀中期の美術の流れと同様に複雑である。彼の生涯を辿ってみれば、彼が受容したと思われる要素がわかるであろう。まず、19世紀の前半及び中期の美術の流れを言えば、新古典主義美術の影響は避けて通ることは不可能である。18世紀中期、イタリアを中心に出現した新古典主義美術様式は18世紀の後半から19世紀の初頭にかけて、ヨーロッパ全土で流行した。ドイツの美術史学者ヴィンケルマンによる「ギリシャ美術模倣論」の中に、その主義主張が明確に記された。それは自然の美しい部分を表現しなければならない、しかしそれは困難であるため、すでにもっとも理想的な自然を表現するのに成功した古代ギリシャやローマの美術を模倣すれば良い。<sup>8</sup> この主張は長い間、新古典主義美術の理論的支柱となった。19世紀に入って、フランスにおいて、政治と癒着するフランスアカデミーは新古典主義美術の精神を完全に受け継いだ。それを持って、アカデミーの専属的教育機関であるエコール・デ・ボザールにおいて入学したすべての生徒たちに対して、新古典主義美術の美学を基準とする教育を厳格的に実施した。また当時において、芸術家たちとその作品に対して評価を下す官展であるサロンにおいても絶大な影響力を持っていた。

カルポーは、1844年にエコール・デ・ボザールに入学した。そこで新古典主義美術の美学を忠実に受け継いだフランスアカデミーから教育を受けた。また、彼はエコール・デ・ボザールに入学した時期から始め、生涯にわたって、サロンに作品を出品し続けた。カルポーにとって、新古典主義による影響は彼が受けた教育の基本を成すものであり、彼の全ての作品に反映されるものである。

しかし、19世紀30年代に、新古典主義美術の冷たさに限界を感じ、ロマン主義の精神を受け、激動する情熱さを求めた若い世代の芸術家たちもアカデミー内部に現れた。その代表的な一員と思われるフランソワ・リュード/François Rude (1784-1855)のアトリエで、カルポーはエコール・デ・ボザールに入学した当初から修業を積んだ。彼の早期の幾つかの男性をモデルとした肖像作品から、このような新古典主義の精神と一線を画した情熱を感じさせる一面も存在する。

彼がローマからパリへ戻った後、皇室のために制作を行った際や、商売のためフランス社会において台頭し始めたブルジョア階級の趣味に迎合した時に、フランス美術の伝統ともいえる甘美さと優雅さは彼にとっては必要となる。皇室の成員や、個人のパトロンのために制作した肖像作品からこの様なロココ様式を彷彿させる要素が見てとれる。

## 二、二面性の提起

ところで、ここで列挙された要素は確実にカルポーの作品の中に存在することは事実であっても、それは決して彼の作品について議論をする人々にとって、興味深いものとはいえない。つまり、そのいずれに関しても、明白な根源が彼のキャリアの中から見つけることができるからである。言い換えれば、たとえカルポーの彫刻の中にはこれほどの傾向が明確に見てとれたにしても、この事実にあきまき人々の関心を招く何らかの〈不思議な点〉がなければ、彼の彫刻作品は長い間に議論されることはなかったと思われる。

前述で紹介したように、19世紀中期及びカルポーに関する研究資料は決して多くない。日本においても同様である。現存するものの内、英文や仏文を和訳した断片的なものが多く占めているが、唯一彼のキャリア及び代表作について資料収集した上、紹介し論述したものがある：日本人の音楽評論家遠山一行氏が「ファブリ世界彫刻集4カルポー」（平凡社1973年発行）のために執筆した説明文「微笑の逆説」である。この説明文はその分量が少ないため、単なるエッセイだと指摘されることもあるが、その内容はかなり客観かつ堅実なものであり、さらにヨーロッパ現地での調査を踏まえて作成されたため、カルポーに関する先行研究が決して多くない日本においては貴重なものである。カルポーの彫刻を巡る議論の原因について、遠山氏の説明文から一つの引用をしたい。

カルポーは、あまり長くはない創作の一生を通じて、多くのスキャンダルをまきおこした芸術家である。とくにオペラ座のための〈ダンス〉の群像は、批評家たちの間ばかりではなく、一般の公衆によってもはげしく非難された。しかし彼は同時に、ナポレオン3世に愛され、その周囲の人びとの肖像をつくって大きな成功を収めた人でもある。この辺りにも、すでにカルポーの芸術の持つ二面性があらわれているのだろう。〈ダンス〉は、その「きわめて肉感的な」表現が不道德なものとして非難されたが、同じ作家の肖像作品が、いっそう保守的なはずの上流階級に迎えられたのは、彼の芸術の中にあるかなり本質的な割れ目というか、ある種の二元性を示しているというべきだろう。その割れ目は、彫刻という芸術が、あまりにもおそまきの「近代」に目覚めた時にあらわれたといえるはずだが、カルポーは果たして「近代的」な芸術家だったのか。<sup>9</sup>

遠山氏の観点は、カルポーの彫刻には、少なくとも二つの議論すべき点が存在することを

示唆している。第一には「二面性」といった特質であり、第二にはカルポーの作品における「近代性」の有無に関する疑問である。とりわけ、ここで筆者はまず「二面性」に注目したい。

カルポーはフランスアカデミーのもとで、新古典主義美術の精神を至上とする教育を厳格に施された。少なくとも、当時のエコール・デ・ボザールの教育方針に基づいて、彼が参照し、手本とするものと言え、ウードン/Jean-Antoine Houdon (1741-1828) のような先代の新古典主義美術の巨匠のものや、古代ギリシャとローマの遺品しか許されなかった。このような教育の効果もローマ賞を勝ち取った作品を含め、彼の早期の作品から確実に見て取れる。しかし、ローマへ赴いた後のカルポーは、フランスアカデミーを失望させたのである。ローマに滞在し、修行を重ねた結果として制作された二点の作品《貝殻を持つナポリの漁夫》(図2)と《ウゴリーノとその息子たち》(図3)から、フランスアカデミーの新古典主義美術の精神への裏切りとは言えないものの、少なくともそれから離脱する傾向が伺える。《貝殻を持つナポリの漁夫》に関して、そのポーズはまだ多少エコール・デ・ボザールの教育の影を残しているが、人物の顔に施された極めて生命感を感じさせる人間性が溢れる微笑の表現は、明らかに古典古代の人物像の安静で高貴な表現を推奨するフランスアカデミーが望むものではない。さらに、イタリア留学の集大成として公表された《ウゴリーノとその息子たち》はあまりにも露骨な力強い男性の筋肉の表現と悲劇的な題材を選択したため、パリでは冷ややかな不評を受けた。

この時期にカルポー自身が選んだ新古典主義美術からの離脱をはじめとして、その後における彼の彫刻及びキャリアにはまた幾つかの一貫的ではないと思われる部分が存在した。1850年代以降、彼が受けた教育の原点である新古典主義美術の影は完全に彼の作品の中に消えることはなかった。また、彼の肖像彫刻作品において、19世紀中期に迅速に台頭し始めたブルジョア層の趣味に合わせて、フランス美術が持つ従来の優雅さと甘美さがより一層顕著になった。しかし、肖像彫刻にとっても、彼による大型作品にとっても、《貝殻を持つナポリの漁夫》で見せた生命を感じさせる写実的な一面が徐々に拡大し、より明確になった。この現実性への目覚めは完全に新古典主義美術の自然や人物を理想化して表現しなければならない掟を背くものだと考えられる。

### 三、カルポーの二面性及びその形成について解明する方法

本論文において、筆者は上述で挙げたカルポーの彫刻作品の表現、またはそのキャリアに存在すると思われる二面性を考察すると同時に、その形成の経緯を明確にする。

カルポーの生涯においては、一つの節目によって前半期と後半期の二つの部分に分けることが出来る。その節目とは彼が自身の受けた美術教育から卒業した1860年頃だと考えられる。何故なら、その時期以降、彼は一人の独立した彫刻家として、独自に様々な試みを展開しているからである。

カルポーの代表作である《ウゴリーノとその息子たち》はパリで公開された際に、「彫刻における挑戦」と「一つの恐怖」という分裂した評価を受けた<sup>10</sup>。上述でも述べたように《ウゴリーノとその息子たち》はカルポーがローマで送った約五年間の留学の成果として、パリで公表した作品である。この作品は彼が教育を受けたフランスアカデミーが主張する教育的な基準から外れたものであった。この事実から、カルポーは自身が受けた教育の影響を、忠実に自分の芸術で反映させなかったことがわかる。カルポーが学生時代を終え、本格的に彫刻家として、パリの美術界で活躍し始める時期、つまりカルポーの生涯における前半と後半の分かれ目において、彼の二面性という特色がすでに現れていたということである。これは、カルポーが生涯の前半において受けた教育及び影響は、一貫的ではなく、そこに何らかの矛盾点が存在することを意味する。

カルポーは人生の前半期に、故郷のヴァランシェンヌ及びパリで、一連の教育を受けた。カルポーが教育を受けた主要な教育機関として挙げられるのは三つである。それは、彼の故郷にあるヴァランシェンヌアカデミー、パリの近郊にあるプティ・エコール、そしてフランスアカデミーの専属教育機関エコール・デ・ボザールであった。さらに、カルポーは、エコール・デ・ボザールにおける教育の延長として、ローマ賞の獲得後、イタリアのローマにあるフランスアカデミーの教育の拠点、ヴィラ・メディチで留学生活を送った。

フランスアカデミーとその専属的教育機関であるエコール・デ・ボザールは、19世紀前半のフランス美術界における一大勢力として知られているが、これらについての美術史的な研究は、第一節で述べたように、断片的で充分ではない。

一方、カルポーがそれ以前に美術教育を受けた、ヴァランシェンヌアカデミーとプティ・エコールの二つの教育機関に関する研究と調査は、フランスアカデミーとエコール・デ・ボザールよりさらに希薄なものであると言える。<sup>11</sup>

カルポーの二面性が形成した経緯を明確にするためには、これらの教育機関とはどのようなものであり、そこで行われていた教育方法の内実がについて検討する必要がある。その上で、お互い矛盾している部分はどこに存在するのが解明されたいと考える。

もちろん、カルポーが直接に教育を受けたこれらの教育機関以外、生涯の前半において彼に影響を与えたと考えられる要素も存在する。例えば、《ウゴリーノとその息子たち》で見られる男性の力強い筋肉の表現に関して、当然、それはエコール・デ・ボザールの教えに一致するものではない。この作品が制作されたローマには、フランスアカデミーが手本とする古代の美術品だけではなく、ルネッサンス期の巨匠たちの作品も数多く存在する。その中、カルポーはミケランジェロの力強い表現に惹かれたことが作品《ウゴリーノとその息子たち》から覗うことができるだろう。しかし、カルポーは何故、またどのように掟をやぶり、フランスアカデミーが推賞しないものに触れようとしたのか。このような問題についても、フランスアカデミーのローマの教育的拠点であるヴィラ・メディチの実態、及びそこで実施された教育を明確にしなければならない。

一方、先述したとおり、19世紀初頭は未だフランス革命の影響が色濃く出ていた時期で、

激しい変動を経験したフランス社会において、新しく多様な思想や社会現象が現れようとしていた。また、フランス国内だけではなく、ヨーロッパ全体も産業革命の勃発とその展開によって、大きく変化する時期であった。このような激動の時代において、社会における美術の位置づけや、人々の美術に対する認識、理解も旧体制の時から大きく変わったと思われる。それゆえ、カルポー自身のみならず、彼と直接的に関わりを持つ上述で挙げた教育機関を含めて、19世紀前半のフランスやヨーロッパ全土で現れた社会の変動について考察することも、カルポーの二面性の形成を明確にする上で必須の検討課題である。

## 第二章 ワグナー著〈Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire〉 （「ジャン＝バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」の第二章から第四章までの考察

ワグナーの著書の第二章から第四章の概観

カルポーが教育を受けたヴァランシェンヌアカデミー、プティ・エコール、エコール・デ・ボザールという三つの教育機関のそれぞれの個性や、それらの関係について解明しなければならない。また、これらの美術教育機関の持つ背景や、19世紀初期のフランス社会との関連についても明確にする必要がある。この問題に関して、アメリカの美術史学者、ワグナーがその著作「ジャン・バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」の第二章、第三章、第四章において詳細な調査の下に論述している。

二十世紀後半になって、ようやくカルポーについて資料収集を行った上、全面的に論述する著書が現れた。それは、本研究において、筆者が主要参考文献とするアメリカの美術学者アン・ミドルトン・ワグナー/Anne Middleton Wagner が著した〈Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire〉（「ジャン＝バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」1986年、イエール大学出版）である。著者のワグナー氏はハーバード大学において、美術史の博士号を取得した。その博士論文〈Learning to Sculpt: Jean-Baptiste Carpeaux 1840-1863〉は、カルポーとその彫刻についての調査、研究及び考察である。後に、ワグナー氏はこの博士論文の内容に基づいて、更なる考察を加え、「ジャン＝バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」を書き上げた。

この著作は、全部で七章から成っている。各章のタイトルを挙げると、以下のようになる：第一章、Being a sculptor/彫刻家として、第二章、Workers and artists/職人と芸術家、第三章、Learning a language/表現の学習、第四章、“Un défi à la sculpture” / “彫刻に対する挑戦”、第五章、Art and property/芸術と財産、第六章、Art and propriety/芸術と正当性、第七章 Conclusion/結論。この構成に沿って、ワグナー氏はカルポーの生涯の重要な時期を取り上げながら、彼の芸術及びそれに関連する社会や時代の背景を全般的に論述した。今回の論文においては、第二章、第三章及び第四章について読解し、まとめた内容を紹介する。

第二章、Worker and artist/職人と芸術家において、著者はカルポーが受けた初期教育を中心に紹介し、考察した。ワグナー氏はカルポーが最初に受けた19世紀初期のフランス美術教育を全面的に調査し、その実態、特色及び発展について述べている。その中には、ヴァランシェンヌアカデミーとプティ・エコールが含まれる。また、19世紀初期というカルポーと直接関係がある時期のフランスの美術教育だけではなく、この時期の美術教育の根本的な基盤を成す要因についても、18世紀まで遡って調査と説明を行った。第二章を通して、カルポーがフランスアカデミーによる教育以前に受けた美術教育の実態が理解できる。さらに、その美術教育の特色を明らかにすることによって、カルポーの彫刻芸術の本

質を構成する幾つかの原点が把握できる。

第三章、Learning a language/表現の学習において、ワグナー氏は、カルポーがプティ・エコールを卒業後に入学した、フランスアカデミーの専属教育機関であるエコール・デ・ボザールでの教育について、紹介している。また、エコール・デ・ボザールとフランスアカデミーが生徒に対して、どのような表現を求めたか、そして、そのような表現のためにどのような教育法を実施したかについても詳細に論述している。エコール・デ・ボザールが生徒たちに対して求めた表現、それはすなわちワグナー氏が第三章のタイトルで挙げた「a language/一種の言語」である。カルポーはエコール・デ・ボザールで、その表現について学び、それを完全に理解し、把握したと思われる。彼は芸術家としての成功を追求するためにエコール・デ・ボザールとアカデミーの要求に忠実に対処しながら、一方で彫刻芸術に関する彼独自の理解と認識を造り上げていた。が、賢明なカルポーは、それを巧みに自分の中で保留した。その経緯についても、著者は論述している。

第四章、“Un défi à la sculpture” / “彫刻に対する挑戦”において、ワグナー氏は、カルポーがローマ賞の獲得後、イタリアへ赴き、そこで過ごした約五年間に着目した。フランスアカデミーのローマにおける拠点であるヴィラ・メディチ（メディチ荘、以下、ヴィラと記す）に、毎年、パリのエコール・デ・ボザールでローマ賞を勝ち取った若者たちが集まって来る。彼らにとって、ヴィラはローマにおける聖地であり、そこでの勉強は名目上は、芸術家としての成功にとって必須な訓練とされていた。しかし、実際のところはどうか。著者は、複数の事例を取り上げ、検証した。ヴィラでの勉強及びフランスアカデミーの求める彫刻の表現様式の限界を感じた若者たちの中には、アカデミーの制限を打破しようとする者も現れた。カルポーはまさにその一例である。

#### 一、カルポーの初期美術教育及びその背景—第二章 「Workers and Artists/職人と芸術家」を元に検証する

ワグナー氏が著した「ジャン・バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」は、彫刻家カルポーの成長とそのキャリアの発展に沿い、彼の人生における幾つかの重要な時期に基づいて章立てされている。ワグナー氏は、各時期におけるカルポーの成長だけではなく、社会背景も紹介した上で、注目すべき問題を提起し、分析と論述を行っている。また、これらの問題の解明によって、各章の最後にカルポーの彫刻芸術の本質にかかわる観点を提示している。

本節において、筆者は、この著作の第二章「Worker and Artist/職人と芸術家」を読解し、整理した内容を紹介したい。ワグナー氏はこの章において、カルポーが最初に受けた19世紀初期のフランス美術教育を全面的に調査し、その特色及び発展を紹介している。また、19世紀初期というカルポーと直接関係がある時期のフランスの美術教育だけではなく、この時期の美術教育の根本的な基盤を成す要因についても、18世紀まで遡って調査と説明

を行っている。カルポールのキャリアを見れば、彼がエコール・デ・ボザールに入学し、フランスアカデミーの下で受けた訓練は様々な資料を通して良く知られているが、それ以前に、彼が最初に受けたと思われる美術教育については明らかではない。著者は、この時期のカルポールの美術教育の実態を明確にし、さらに、その教育の特徴を解明することによって、彼の彫刻芸術の本質を示唆する幾つかの原点を指摘している。

以下に紹介する内容は、筆者がこの第二章について翻訳及び読解した内容を再度整理したものである。

### 1. 問題の提起

第二章の冒頭において、ワグナー氏は「drawing」（以下ドローイングと記す）という言葉に着目している。ワグナー氏によるこの言葉は絵画を意味する「painting」とは違って、正式な絵画というより、単一の色で対象を描く技術を指し示す。この言葉への注視を通して、ワグナー氏は先ず、この章において論じる問題を提起している。それは、カルポー、及び彼と同時代、同じ階級に属する他の若者たちが獲得した最初の視覚的表現の方法についての探索であり、<sup>12</sup> 19世紀における初歩の美術教育を巡る議論とその教育がカルポー自身のキャリアに与えた影響である。

著者によれば、19世紀の初期の若者たちにとって、将来、職人（worker）になるにせよ、芸術家（artist）になるにせよ、最初の段階において受ける美術教育は同じである。彼らは同じ施設で同じように教育を受けるのである。また、これらの若者たちが教育を受ける目的も同様である。1830年代以降、ドローイングを教える施設、つまり美術学校（これらの美術学校に関しては後に詳述する。）において、ドローイングを勉強することはほとんど芸術と関係を持たなかった。また、これらの多くの美術学校は自ら作り出した美術教育に対する新しい認識を当時のフランス社会において普及させた。この新しい認識がフランス社会に定着するには、1820年代から約三十年間の時間を要した。その間、美術教育はどのような目的を持つべきか、その目的の達成のためにどのような教育法が実行されるべきか、といった問題が当時のフランス社会において激しく論議されたのである。その議論は当時のフランス社会における美術の実態、乃至世界における美術の変貌とも大きく関連するものであった。

カルポーは、1830年代から40年代までという、美術教育が激しく変貌し始めた時期に教育を受けた。彼はその人生の最初に、石工の息子として、他の労働階級の息子たちと同様に、将来に携わるはずの職人（worker）の仕事にとって必須の知識と技術を獲得するため、出身地であるヴァランシェンヌで教育を受けたのである。ワグナー氏の調査によれば、1830年代以降、職人の見習い契約の不履行が増加し、雇い主によって小規模の契約が頻繁に行われた。<sup>13</sup> 従って、この労働社会の現状に応じて、職人の単なる見習い弟子ではなく、しっかりとドローイングの能力を有する若者たちが必要とされるようになったのである。

1830年代の後半、カルポーは家族とともに地方のヴァランシェンヌからパリへと移住した。その際、彼はパリの無料デッサン学校である Ecole Gratuite de Dessin（以下、プテ

イ・エコールと称する)に入学し、そこで引き続き美術教育を受けた。そこにおいても彼が受けた教育の目的はやはり職人として生きて行くためであった。また、彼が地方で受けた教育も、プティ・エコールで受けた美術教育も、職人養成を目的としたが、それはいずれも国の政策によるものであった。ここに、検証すべき問題が一つ現れる。カルポーが受けた、職人 (worker) 養成と大きく関係する初期の美術教育の特色とは何か、それが 19 世紀初期のフランスにおいてどのように展開したかという問題である。

この問題に関して、ワグナー氏は当時の美術に対する社会的認識を観点として取り上げ、フランスやヨーロッパにおける産業界の変動という側面からも、総合的に論じている。また、最終的に視点をカルポーに戻し、このような美術教育が彼自身のキャリアに与えた影響についても論及している。

## 2. 19 世紀におけるデッサンについての認識

ワグナー氏によると、現在、我々が「描く」ということについて考える時、最初に頭に浮かぶのは、Vision (心像) と Emotion (感動) (注：訳語は筆者による) を即興的かつ創造的に表現することある。我々は絵画の自発性 (spontaneity)、暗示/提案 (suggestions)、そして簡略化 (ellipses) という側面から絵画を評価する。<sup>14</sup>

しかし、十九世紀のフランスにおいて、自由性や即興性は明らかに未熟であった。<sup>15</sup> また、ドローイングあるいはデッサンは一つの総合的、かつ基本的芸術形式として存在し、それを専門とする芸術家の存在も認められてはいなかった。優れたドローイングまたはデッサンのスキルを持つ人たちは製図職人 (draughtsmen) として、そのスキルを自分の仕事に応用したのである。その結果は肯定的なものであった。当時において、高い正確性はドローイング、またはデッサンにとっては当然の条件だったからである。この正確性は職人たちの仕事に必要とされ、それは職人たちの仕事に大きな便宜をもたらした。

1930 年代において初期の美術教育を受けたカルポーのデッサンも同じような特徴を持つ。ワグナー氏が挙げたカルポーのデッサンに対する評論によれば、その特徴は明らかである。

カルポーにとって、ドローイングは彫刻特有の主題に向かって、視覚が一瞬で反射させる全てのものの基本にある。(彼のドローイングは) 人々の顔に現れる一瞬で消える表情と町を歩く人々の仕草の両方を捉える、瞬間を表現する才能を有し、あたかも写真のように、即興的なものを静止させる。しかも、光の中でモデリングを行う際に、反射の輪郭を辿ることもできる。彼の素晴らしい彫刻作品は、彼が如何にして主題にアプローチするのか示しているに違いない。<sup>16</sup>

デッサンとその正確性についての議論として、ワグナー氏は評論家のシャルル・ブラン / Charles Blanc の発言を挙げている。彼によると「色彩に勝るドローイングの優越性は自

然の法則に書き込まれている…二つの素晴らしい物体が生死に限らず、同じ色をしているとしても、二つのものが完全に同じ形をもつことは決してない。すべての黒人が黒い。彼らの四肢や身長以外に彼らを区別する方法はあるか?」<sup>17</sup> ワグナー氏はまた、当時エコール・デ・ボザールで教鞭を取った画家のアングル/ Ingres と、職人であると同時に作家でもあるプレディギーエ/ Agricol Perdiguier の発言も引用した。前者は「デッサン、それは芸術の完全性である。」<sup>18</sup> と主張し、後者は「デッサン、それは指物師の細工の魂である。」<sup>19</sup> と主張した。ドローイング及びデッサンの正確性については共通するものの、二人の考えは違っている。その主張の違いは明らかにデッサンの応用範疇によるものである。

ドローイングの教育はフランス美術の伝統とその教育の根本に存在した。当時のフランスにおいて美術教育の中心であったエコール・デ・ボザールにおいて、それは基本として教えられたし、また、地方にある様々な美術学校においても、ボザールの教育を手本としてドローイングの教育を行っていた。しかし、19世紀初期とは、フランス革命を準備した啓蒙主義以降の合理主義の考え方が現れた時代であり、ドローイングの教育は、芸術の基本としての性質以外に、一般社会においてもその価値と有用性が求められ、正確なドローイング・デッサンの需要が増加した。プレディギーエの主張は、それを裏付けるものであった。

### 3. 19世紀初期以前の美術教育法

18世紀後期のフランスには、すでに幾つかのドローイングの教育法が初歩の美術教育において存在した。ワグナー氏が最初に挙げた教育法はルイ15世時代の画家クラウド・アンリ・ワトレ/ Claude-Henri Watelet によって確立されたものである。<sup>20</sup> その方法を詳しく見ると、まず、美術にとっては完全な初心者である生徒たちは平行線を引く練習を要求された。この訓練によって、彼らは手先の感覚をコントロールできるようになる。その後、生徒たちは教育者たちが自然の中のモチーフを対象に絵を描くのを模倣する。これは生徒たちにとっては、手先及び視覚を一段とレベルアップさせる訓練となる。この時期に、生徒たちは自分の師匠たちによって確立されたシステムにおいて、どのようなものを再現し、制作しなければならないのかを理解する。<sup>21</sup> この段階において、生徒たちの模倣は最初から全体を模倣するのではなかった。まずは部分を、その後、徐々に全体へと発展する。教育者によって、生徒たちが上手に全体の感覚を把握できるようになったと判断されれば、生徒たちは石膏像を描き始める。石膏像を描くようになった生徒は初めて平面から立体の世界へと進んだと考えられる。石膏像を描く過程を経た生徒たちは、最終的に生きる人間をモデルとして描くのである。この最終段階においても、生徒たちは対象を部分や細部から全体へ描くようにと訓練された。ワトレはこのような教育法について、一つのハンドブックをまとめ上げた。このハンドブックは多くの人にとって、ドローイングについて勉強する際のマニュアルとなり、独自で練習をする場合は、教育者の代わりに存在にもなった。

1798年に、版画家のダヴィド/ François-Anne David によって、〈Elémens du dessin〉というもう一つのドローイングの教育のガイドブックが教本として作られた。<sup>22</sup>ワトレのもの

と比較すると、ダヴィドのガイドブックはもっと実用性を重視したものである。その最も大きな特徴は、内容がほとんど問答の形式で書かれているという点である。実例を見れば、明らかである。

質問：「誰が絵画を発明した？」回答：「絵画の発明は *Dibutades* によるもので、*Sicyon* (古代ギリシャ都市) の一人の陶工の娘である。」質問：「絵とは何？」回答：「絵とは対象があなたの目に映る模倣(再現)の芸術である。」質問：「最初に模写しなければならない絵は何？」回答：「最初に模倣すべき絵は熟達した達人が自然を描いたものである。まずはその体の詳細な部分を描いて、その後全体を描く。」<sup>23</sup>

ダヴィドのガイドブックはワトレのものとは比べて、実践的な要素が欠けているものの、初歩の美術教育及び学習に必要なステップとプロセスの要点を抽出し、それらを美術を勉強する人々に簡潔に呈示したものである。ダヴィドのガイドブックは教本として、1798 年に出版された。後に、その出版量はさらに増加した。出版された当時、ダヴィドのガイドブックの値段は一冊 8 フランであった。しかし、ドローイングを勉強する若者たち、特に職人階級の息子たちが自ら進んで 8 フランを出して、この教本を買ったとは考えにくい。ワグナー氏によると、おそらく、何らかの公的制度(学校や内務省)がこの本を推奨した結果であろう。

1810 年以降、ダヴィドのガイドブックの内容はさらに補充され、そのコースは 300 にも及び、出版数も大幅に増えた。この教本は明らかにフランス社会におけるドローイングの教育の欠かせない道具となったのである。

#### 4. 19 世紀初期における美術教育

前述の 18 世紀後半に現れた教育法は、19 世紀に入ってから、フランスの美術教育現場において、受け継がれるとともに、一定の改善も加えられた。最も著しいのは、教本の中に多くの図版がデッサンの見本として加えられた点である。また、教本とは言っても、一般の書物のような装丁ではなく、個々の図版をばらばらに外せる構造になっていた。そのため、見本は取り出しやすく、イーゼルに置いて模写するのに便利であった。さらに、1817 年以降、石版印刷の技術が取り入れられたので、デッサンの見本の質は一段と良くなった。細かい部分は明確に表示され、線の太さや強弱がはっきりと再現されるようになったのである。デッサン見本の質の向上によって、生徒たちの模写は一段と行いやすくなり、細部から徹底的に見本を再現するようになった。エコール・デ・ボザールにおいても、デッサンの見本が付属する教本の使用によって、教育者たちの仕事の負担が自然と減った。彼らが実際に指導を行わなくても、生徒たちが自らデッサンの見本を模写すれば良いのである。従って、その教育における目標は次第に「良い模写」を行うことになった。

エコール・デ・ボザールの教育者たちによって制作された教本は、フランスアカデミーの美術教育の考え方と経験を取り込み、それらを模写という教育法で生徒たちに確実に教え込んだのである。教師は、単に模写すべきデッサンとその順番を一方的に決め、生徒たちに模写させた。見本に描かれるモチーフや彫刻に関する説明は常に省略された。エコール・

デ・ボザールの教育者たちにとって、見本の出典は重要ではなく、生徒たちもそれについて知る必要はなかった。生徒たちはただ教師に決められたプロセスに沿って、徹底的に見本を模写すればよかったのである。このような教育法によって、生徒たちは無意識にアカデミーの求める独自の表現形式と表現方法を確実に身に付けた。

19世紀初期のフランスアカデミーは18世紀の新古典主義の美学的主張を忠実に受け継いだが、新古典主義の美的真髓がフランスアカデミーの下で徐々に形骸化したのも、この時期である。上述のようなエコール・デ・ボザールの美術教育の考え方とその方法に、その一因が垣間見られる。

この教育法の弊害に気付き、改良を唱えた者もいた。ワグナー氏が取り上げたのはアメデー・フォーレ/ Amédée Faure というプティ・エコールでデッサン教師の経験を持つ人物の言葉であった。彼は当時の教育法が型にはまっていると感じ、このように言っている。「私の経験上、生徒たちには、皆、次のような傾向がある：模倣に熱心なあまり図版にある印刷ミスをさえ再現しようとし、実在の対象が提示する真実の様子をみようとしなない。彼らはいつもこのような行動を行う。つまり彼らにとって模倣というプロセスの方が結果より重要なのである。」<sup>24</sup>フォーレは幾つかの解決法を提案した。その一つは生徒たちに細部への拘りを諦めさせ、対象全体を重視させることである。また、フォーレは生徒たちに見本を模写させるだけでなく、レリーフを描かせることを主張した。

フォーレ以外にも、美術教育を単なる模写から脱出させようと努めた者がいた。例えば同じくプティ・エコールでの教師の経験を持つボワボードラン/ Horace Lecoq de Boisbaudran である。彼は生徒たちに、見本から離れて実在のモチーフを見て、その記憶を辿って、モチーフを再現するという訓練を実施した。しかし、フォーレにせよ、ボワボードランにせよ、彼らが実現しようとしていることの目的は、やはり対象を正確に再現することであり、ドローイング、デッサンの正確性という特色を重視したものであった。

##### 5. フランス政府とアカデミーの観点の違い及び芸術教育の動機の変化

19世紀初期のフランスにおいて、ドローイングのスキルは、内務省を代表とする行政機関に積極的に推奨された。その理由は産業の育成と発展に利用したいという点にあった。このような社会背景の中、新しい教育法が多く考案されるようになった。こうした中、内務省は、専門的な委員会を設立し、新しい教育法の可能性や将来性について検証し、評価した。しかし、政府の新しい教育法に対する見方は、フランスアカデミーのそれとは大きく異なったものであった。両者の見方の違いから、政府とアカデミーのドローイングに対する理解の相違もわかる。

ワグナー氏が実例として取り上げたのは、美術教育者ルイエ/ Rouillet<sup>25</sup>が提案した美術教育法である。1834年に、ルイエによって、美術の学習を促進できるとされる一つの方法が提起された。彼は内務省に、この方法を提出したが、実はそれ以前に、彼はこの方法をアカデミーに提案し、すでに拒否されていたのである。ルイエの方法は内務省の委員会によっ

て実験された。その具体的な方法に関する詳しい記録はない。しかし、結果から見れば、彼の方法に従って対象を描けば、短い時間で対象の輪郭線を正確に捉えることが出来た。ルイエのこの方法は最終的に国の美術教育において実施されなかったが、内務省の委員会は高い評価を与えた。この方法の審査に携わった委員たちはルイエの方法によって、難しい遠近法を素早く把握できることに驚いた。また、彼らは、この方法によって従来の教育の長いプロセスが簡略化され、そして、デッサンを描くための長い定規など、従来使用されていた多くの道具も省略できると考えた。

以上の評価から、ルイエの方法は素早く対象を複写する一つの典型的な方法であったことがわかる。コストが低い点と簡潔さから言えば、この方法はむしろ芸術家ではなく、職人を育成するためのものであったろう。

内務省がルイエの方法に与えた評価に対して、アカデミーは強く抗議した。当時のアカデミーの書記官であるロール・ルシェト/Raoul Rochette が内務省に書いた手紙の内容によって明らかである。

この方法は、ただ絵画の制作を簡単かつ迅速にするだけであり、凡人を育成する。絵画にとっては、それを描く上での難しさが必要である…アカデミーはこれらのもの（ルイエの方法）をずっと拒否してきた。これからもそうである。その（絵画を素早く仕上げることができるという）長所など問題ではない。（その長所なるものは）芸術を機械にし、芸術を技術にするもので、産業に迎合するものである。我々はその思い上がりを認めない。<sup>26</sup>

アカデミーにとって、ドローイング、デッサンを制作する過程を簡略化にすることは産業に迎合する行動であり、それによって、アカデミーの芸術的伝統が腐食され、脅威を受ける。

フランスアカデミーは勿論、ルイエだけに脅威を感じたわけではなかった。当時の社会においては、芸述の基本であるドローイング、及びその教育はどのような目的を持つべきかという問題に関して、多様な異なる理解が現れたのである。当然、フランスアカデミーとエコール・デ・ボザールは伝統的な主張を守ろうとしていた。しかし、当然ながら、フランス政府は、産業育成という視点から、ドローイングの教育を推奨した。1850年に、伝統的な価値観を持つエコール・デ・ボザールの教育者であるアングルは産業から感じた脅威を次のような言葉で表したのである。「今、彼らは芸術を産業と合体させようとしている、産業！産業！我々はそれとは全く関係ない！そこまでにしよう。我々の学校（エコール・ド・ボザール）一本当のアポロの神殿においてはそれを起こさせないようにしよう。産業は自分独自の学校を持ってないのか？！産業美術学校、その独自の生徒を養成する場所を。」<sup>27</sup>

フランスの産業界は、確かにそれ独自の学校を有した。産業美術学校だけではなく、デッサン学校や夜間学校も存在した。公立の学校以外に、私立の学校もあった。これらの学校は

国や自治体から援助を得て、その独自の教育目標を達成してきた。これらの学校においては、教育は産業と密接な関係の中で行われたのである。生徒たちは将来に就く仕事について教えられ、訓練される。これらの学校および生徒たちにとって、ドローイング、デッサンを勉強することは将来の仕事にとって不可欠なことであった。生徒たちは描くことを通して、自分の意図を上手く雇用者に伝えなければならない。ドローイング、デッサンが持つ正確性はそのようなコミュニケーションにおいて重要な意味を持った。

アングルが恐れていたのはこれらの産業美術学校ではなかった。19世紀初期、産業の育成と発展という目標に合わせて美術教育が推進されるという社会現象がフランス全国にわたって現れ始めていた。また、フランス政府がそれを容認し、さらに推奨する姿勢がこの社会現象を助長したのである。アングルはこの現象を敏感に感じて、怖れたのである。もし、この社会現象に妥協し、エコール・デ・ボザールでも一定の容認を示したら、エコール・デ・ボザールは一気にこの現象に飲み込まれるだろう。また、パリのエコール・デ・ボザールだけではなく、フランス全国の地方のアカデミーもその門扉を産業に開けなければならないようになるであろうと怖れたのである。

#### 6. ヴァランシェンヌアカデミーを一例として見るフランス全国における美術教育の変化

ヴァランシェンヌアカデミーは、フランスの地方にあるアカデミーの一つである。カルポーは1830年代に、この学校に通い、最初の教育を受けたと見られる。その時期はまさに美術教育についての認識と目的が変化しつつある頃であった。

ヴァランシェンヌアカデミーの創立の起源は1777年に遡る。その後、1785年頃に、フランスの他の地方においても、多くのアカデミーが設立された。設立した当初、フランス王室は、ヴァランシェンヌアカデミーの機能と目的について次のような定義をした。「絵画、彫刻、及びその他、ドローイングのような付属的な科目を教えるアカデミーである。」<sup>28</sup>ヴァランシェンヌアカデミーのこのような本質と体制は堅持され、多くの社会変革を経た後でも、長い間、崩れることはなかった。これによって、ヴァランシェンヌは「北のアテネ」と呼ばれたこともあった。

ヴァランシェンヌアカデミーとヴァランシェンヌ市は、アカデミーのこのような歴史について大きな誇りを持っていた。市はアカデミーにおいて優秀な成績を修めた生徒を将来活躍する若い芸術家として認め、彼らに奨学金を付与し、パリに送った。そして、パリで成功を収めたヴァランシェンヌ市出身の芸術家は故郷に迎えられ、人々に祝福された。また、彼らの作品は地元で展示され、その制作及び生活を支えるために、地元の政府は引き続き多くの奨励制度を設けていた。カルポーもその一人であり、彼が没した後も、地元出身の芸術家として称えられたと言われる。

ヴァランシェンヌアカデミーとヴァランシェンヌ市の若い芸術家に対する援助と支持は長い間続いた。しかし、それと同時に、19世紀初期に、フランス全国に出現した美術教育に対する認識の変化もこの町で起きたのである。

19 世紀の初頭において、この町の産業は大きな発展を迎えた。伝統的な鉱業や女性たちが行う織物業は勿論のこと、町の建築業も栄えた。このような産業の発展に影響され、建築職人、石工などの労働者に対する需要が増加した。建築産業の発展に応じて、1813 年に、ヴァランシェンヌアカデミーには建築コースのカリキュラムが加えられた。これはヴァランシェンヌアカデミーにとって初めての産業に対する妥協とも言うべきものであった。この建築コースによって、町が必要とする建築職人が育成された。

ヴァランシェンヌアカデミーの建築コースで教師をしたヴァランシェンヌ市の建築家ベルナール/J. -B. Bernard は次の様な発言を残した。「毎日この街に新しい建物が立てられる。職人たちは有能である。しかしその能力には欠陥がある。というのは、彼らは正式な教育を受けたことがないからである。しかも、職人たちはノルマを厳守するので、彼らの作る建物には、しばしば欠陥がある。しかしもし職人たちが幾何学と絵を学べばそれは違う。」<sup>29</sup>この発言は、ヴァランシェンヌ市の建築産業の特色を示唆しているのではないだろうか。

1841 年頃、市によって、ヴァランシェンヌアカデミーの一部が夜間学校と合併され、その開講時間は市の他の教育機関と重ならないようになった。また、職人の受講者も受け入れられ、ヴァランシェンヌアカデミーは完全にその門扉を開いた。しかしながら、一方で、純粋な芸術制作（芸術家志望の人）に対する奨励は途絶えることがなかった。パリでのヴァランシェンヌ出身の学生の受賞は依然として市の榮譽となる。ただし、1841 年以降、ヴァランシェンヌアカデミーの従来のも一つの目標（芸術教育）が二つの機能（芸術家の育成と職人の育成）を持つようになったのも事実であった。

フランス全国における地方アカデミーの当時の状況に関して、ワグナー氏は、イギリス人の画家で美術教育者のウィリアム・ダイス/ William Dyce の発言を挙げた。彼はイギリスの議会に派遣され、リヨンのエコール・デ・ボザールで、その美術教育を体験した。彼によると、リヨンのエコール・デ・ボザールは「他の地方のアカデミーと同様に二つの目的を持っている。芸術家と各地方の産業に適したデザイナーを育成することである。」<sup>30</sup>また、他にも例が存在する。例えばルーアンにあるデザインアカデミーに関して、そこの所長が 1858 年に発表したデータによると、二十年間の間に、ルーアンのデザインアカデミーは約 5045 人の生徒を教えたが、その中で、本格的に芸術の道へ進んだ人は 50 人にも満たなかった。<sup>31</sup>このような 19 世紀のフランスにおける芸術教育の変化は、政府の産業育成を促す政策によるものであり、地方の産業を発展させようという意欲によるものでもある。

## 7. プティ・エコール

18 世紀及び 19 世紀初期のフランス社会において、何らかの新しい現象が起きるとするならば、その発信地は主に首都のパリにあると考えられていた。前節で見た、産業に迎合した美術教育に関して、そのモデルとなるのはまさに、カルポーが 1840 年頃にパリで通ったプティ・エコールである。

1766 年に設立されたプティ・エコール/ Petite Ecole（正式名は Ecole Parisienne

Gratuite de Dessin) は、設立当初から、職人養成をその目的としていた。初代校長のバシユリエ/ Jean-Jacques Bachelier はかつてパリ近郊のセーヴルにあるロイヤル陶磁器製造工場のチーフアーティストを務めたことがあり、美術に関しては、非常に実用性、即ち産業における有用性を重視した考えを持っていた。彼は、それを示唆するような発言をしている。

絵画は単に楽しい芸術ではない。それは三つのファインアート（絵画、彫刻、建築）の一つに収まらず、幾つかの商業の分野にとってもソウル（精神、中心）となるものである。それは産業の育成に生かされるべきであり、そしてそれは「国にとっての永遠の栄光」となる。<sup>32</sup>

「国にとっての永遠の栄光」という表現に、バシユリエの美術についての見解が垣間見える。美術及び美術教育は国の産業、経済に貢献すべきだという考え方である。

18世紀後半から19世紀初頭という時代は、産業革命が勃発し、工場制機械工業の導入による産業と社会の変革が起こった時代でもあった。そして、それまでの武力による戦争に代わり、産業の発展を競い合う活動がヨーロッパで出現したのである。この新しい時代においては、経済の発展が国々の新たな目標となりつつあった。このような当時の時代背景を考慮に入れると、バシユリエの考え方は理解しがたいものではない。また、工芸や装飾などの応用芸術とも言うべき分野で優れた能力を発揮する職人たちは、新しい時代において、自分自身の新たな価値を見つけることができたのである。

ワグナー氏の調査によると、プティ・エコールの教育は産業育成という考え方を強く意識して行われていた。1500人くらいの生徒がまるで工場のような大きな教室に入れられ、ドロイングなどの訓練を受けた。そこでの教育には、三つのコースが設定されていた。それらは幾何学と建築、人体と動物、花と装飾という3つのコースであった。その授業のスケジュールはかなり過酷なものであり、生徒たちの勉強はまるで職人たちのフル稼働のようなものであったという。<sup>33</sup>

19世紀初期において、プティ・エコールはその影響力をフランス全土まで拡大した。また、その影響はフランス国内だけに留まらなかった。1840年代の後半になると、プティ・エコールは多くの国々からの留学生を受け入れるようになった。1850年代頃には、プティ・エコールの評判は、遥かアメリカのシンシナティ、オハイオ、ミシガンまでにも伝わるようになったという。プティ・エコールの教育法はフランスの国内外に波及し、その影響力を発揮したのである。影響を受けた学校の中には、ヴァランシェンヌアカデミーも含まれる。ヴァランシェンヌ市とヴァランシェンヌアカデミーはプティ・エコールから教育者を招致し、直接その教育を受け入れたこともあった。

#### 8. 19世紀初期におけるプティ・エコールの教育及び芸術家志向の存在

バシユリエの死後、1806年に、彼の息子が一時的にその校長に就任したことがあるが、

19 世紀における学校の主な方針を制定したのはイレール・ベロク/Hilaire Belloc (1787-1866) であった。ベロクは 1831 年にプティ・エコールの校長に就任した。その前は一人の歴史画家として名を知られていた。

ベロクはプティ・エコールの校長に就任してから、様々な改革を行った。彼は第四節で述べたボワポートルンの記憶に頼って対象を再現する教育方法を導入した。装飾の授業において、装飾の歴史を生徒たちに教えるようにした。生徒たちに、見本を見て描くのではなく、本物の花を描くように要求した。人体の授業においては、生徒たちに解剖学の知識を教えた。これらの改革によって、プティ・エコールは比較的、開放的な雰囲気を選び始めたのである。

<sup>34</sup>また、学校の講義には、アシスタントが置かれ、教授陣の間の交流も頻繁に行われた。その目的は同じ教育法を共有させることにあり、その意義は教育を同じ地点で滞らせないことにあった。ベロクにとって、教育と勉強はどちらも単純な過程（練習の繰り返し）によって達成できるものではなかったのである。

勿論、これらの変革には、困難も伴った。最も大きい困難とは、ベロクが常に政府に対して、一生懸命にそのカリキュラムと自分の信じる教育法を説明しなければならないことであった。1843 年に、学校は内務省の監視の下に置かれ、そのカリキュラムも再び政府に指定されることになった。ベロクはこれらの新しい制度の設置に対して、当然ながら抗議を行った。

ベロクがプティ・エコールで行った教育の改革は、一見、芸術家育成のためのものに見えなくもない。しかし、彼はプティ・エコールの校長として、政府の産業に迎合する政策に反することはできなかった。実際、彼には政府の政策に反抗しようという意識はなかったと思われる。そうであるならば、彼と政府の間に存在した意見の相違は何を意味したのであろうか。ベロクが行った改革と、彼の、単純な模写による練習で芸術の教育と学習は達成できないという信念は、彼の歴史画家としての経験から来るものかもしれなかった。彼は、自分の信念と教育改革によって、プティ・エコールの生徒たち、つまり将来の職人たちに自主性を教え込もうとしたのかもしれない。あるいは、歴史画家の経験を持つ彼が、政府が望む美術教育の目標をもっと円滑に達成しようと、彼なりの方法を考案しようと試みたのかもしれない。しかし、ベロクのこのような改革によって、結果的には、プティ・エコールの生徒の中に、職人ではなく、芸術家への志望が芽生えることになる。

また、ベロクは学校の集会において、いつも、エコール・デ・ボザールで成功を収めた「学校のプライド」となるプティ・エコールの卒業生の名前を読み上げた。カルポーもその一人である。ベロクのこの考え方は単純なものに過ぎなかった。それは、ヴァランシェンヌ市とヴァランシェンヌアカデミーがパリで成功を収めたヴァランシェンヌアカデミーの卒業生に栄誉を与えたことと同様であろう。しかし、これによって、プティ・エコールの生徒たちが持つ芸術家のキャリアに対する憧れが助長されたことは否めない。実際、19 世紀初期に、プティ・エコールの卒業生の中には、いつも、エコール・デ・ボザールへの進学を希望した者が一定の人数、存在した。カルポーも勿論その一人である。カルポー以

外の芸術家としての成功者の名を挙げるなら、彫刻家のダルー/Dalou、ロダン/Auguste Rodin、建築家のガルニエ/Charle Garnier、ダヴィオ/Davioud、画家のレールミット/Lhermitte などがいる。<sup>35</sup>これら、芸術家としての成功者がプティ・エコールの卒業生全員のどの程度の割合を占めるのかは重要ではない。重要なのは、彼らが確実に存在し、芸術家としてのキャリアを辿ったことである。

第六節において述べたイギリスの画家で美術教育者のウィリアム・ダイスは、プティ・エコールに現れ始めたこの現象に異議を唱えた。彼によると、プティ・エコールを代表とする、19世紀のフランスにある多くの産業を目的とする美術学校は、その教育によって、生徒たちの職人としての将来を保障するが、芸術家としてのキャリアを保障することには無理があったのである。プティ・エコールを卒業した生徒たちが芸術家としてのキャリアへ進むことはかなりの危険性を帯びる。最悪の場合、これらの生徒はもっとも基本的な生活手段、つまり職人として生きて行くことを捨てなければならない。その上、彼らは芸術家のキャリアへ進んでも、成功の保障はどこにも存在しない。

しかし、同様な問題がフランスで論じられた際は、ダイスが抱くような悲観的な考えは持ち出されなかった。人々は「自己改良」という言葉を用いて、プティ・エコールに存在する芸術家志向の存在を説明したのである。ベロク自身の発言からもその考え方がわかる。

「毎日、生まれた時から、今の自分達があずかり知らない豊かな富の世界で仕事を得るために、勤勉に勉強する若者たちは」みんな勝者である。

36

ワグナー氏によれば、当時のフランスにおいて、美術学校は単に生徒たちに教育を与えるだけではなく、同時に、卒業後に生きていく方法と社会の状況やルールについても彼らに教えようとしていた。美術学校での価値観と信念はドローイングのスキルとともに社会に普及した。<sup>37</sup>信念とは、すなわち芸術家に対する憧れ、そしてそのキャリアへ進みたいという希望。たとえそのキャリアが険しいものであって、その希望は僅かなものであるにしても。この信念は確実にプティ・エコールによって広がったのである。

#### 9. カルポーのプティ・エコールでの勉強及びその教育から受けた影響

最後に、カルポー自身に視点を戻そう。彼はプティ・エコールで、その教育を受けた。第八節で述べたように、彼は、プティ・エコール出身で、芸術家のキャリアを志望した一定の人数の中の一人であり、また、最終的に芸術家として成功を収めた人たちの一人になった。しかし、プティ・エコールにおいては、彼も鍍金師や装飾職人たちと同じクラスに入れられた。職人育成を目的とするプティ・エコールは、芸術家のキャリアを志望する者たちも職人と同様に教育したのである。カルポーだけではなく、他のプティ・エコール出身の芸術家も勿論同じであった。また、当初はプティ・エコールに、そういう意識を持って入学したので

はなかった者の中にも、ベロクが実施した教育の下で、芸術家志望に転じる者も出始め、結果的に、ここでは、生徒たちは、職人と芸術家という二通りのキャリアに対応できるように教育されるようになった。

それでは、19世紀初期、ベロクによってプティ・エコールで実施された教育法、つまりカルポーを含む生徒たちを職人と芸術家両方のキャリアに対応できるように育成した教育とは一体どのようなものだったのか。ワグナー氏によると、それに関する資料は決して多くない。<sup>38</sup>彼女はその中でも、カルポーがプティ・エコール時代に制作したドローイングの作品の中で数少ない現存するものを取り挙げている。それはカルポーがノートの表紙に描いた絵である。(図4)画面の中に、一つの女性の頭部が描かれている。このような頭部は、同時代の装飾様式において良く見られるものである。また、この頭部とは別に、一株の植物の絵も見られる。この植物の絵だけを見れば、その手法は女性の頭部と同様なものであり、簡略な線でモチーフを表現している。しかし、ここで、ワグナー氏は比較の対象として、同じモチーフを描いたもう一人の作品を挙げている。それは同じくプティ・エコール出身の画家、アンリ・シャピユ/ Henri Chapu のものであった。シャピユの作品を見れば、彼の写実的手法がすぐにわかる。モチーフを正確に再現するための訓練もそこから見てとれる。(図5)この点から言えば、シャピユの絵はプティ・エコールのカリキュラム、つまり対象を再現するという目的に忠実的な作品である。それはカルポーの速成的なモチーフの表現とは違う。これは何を意味するのか。それはすなわちプティ・エコールが二つの完全に異なる表現方法を容認していたということである。<sup>39</sup>カルポーの作品が見せる特徴は、ベロクがプティ・エコールで行った教育の改革によるものであり、生徒たちに、「職人としての仕事の自主性を教え込むことを試みた」結果としてではなく、カルポーの場合、彼の芸術性が既に芽生えていることを示していると考えられる。カルポーがプティ・エコールを卒業し、エコール・デ・ボザールに入学できたのも、自分が描くことに関して、単なるモチーフの再現ではなく、その基本にあるもの、別の表現をするならば、独立性あるいは創造性のようなもの(エコール・デ・ボザールにとって、むしろこちらの方が重要である。)、つまりエコール・デ・ボザールが守ろうとしている、産業に迎合しない芸術的な一面に対しても関心があることをアピールしたからである。しかし、それと同時期に、彼の初めての商業的なデザインも商品として売られた。それは一對の装飾性の強い子どもの像が描かれた花瓶である。(図6)カルポーが見せたこの二面性は後になっても彼の中に残り続け、生涯を貫いて存在し続けたのである。

前述したように、プティ・エコールの卒業生の中に、後に芸術家としてのキャリアを歩んだ生徒が現れたのは、ベロクによって行った教育的改革によるものだけではない。ベロクはドローイングについて生徒たちに教育しただけでなく、彼らに芸術家として活躍しようとする信念をも普及させたのである。ベロクは集会において、エコール・デ・ボザールで成功を収めた卒業生たちの名前を読み上げたが、このような儀式はまさに生徒たちの芸術家への憧れとそのキャリアを歩もうとする信念を助長したに違いない。また、ベロクは直接にカルポーのようなエコール・デ・ボザールで活躍の実績を持つ卒業生たちを学校に呼び戻して、助

手ないし教育者として務めさせた。カルポーもその中の一人であった。彼は 1850 年から 1851 年に、プティ・エコールで助手として働いた経験があり、自分と同様に芸術家的志向を持つ人々と親密な関係を保った。<sup>40</sup>その中には、建築家のガルニエ、画家のシャピユ、彫刻家のダルーとロダンがいた。このような交流から生まれた芸術家たちの集団とその中の人間関係は、プティ・エコールにとっても、カルポーのようなその中の一員にとっても、非常に重要となった。それは、いわば、プティ・エコールから生まれた芸術家連盟のようなもの<sup>41</sup>であったろう。この芸術家連盟のような存在は、プティ・エコール出身の芸術家たちにコミュニケーションの場を与える一方、生徒たちの芸術家への志望をも助長したと考えられる。

ヴァランシェンヌアカデミーやリヨン等、フランスの他の地方アカデミーは各自の地方の産業に迎合し、それらの美術教育を根本から変えていった。それらの学校のモデルとなるプティ・エコールも、同様であった。プティ・エコールの場合は、装飾職人を育成することは勿論その機能の一つであったが、一方で、所在地である首都パリにおいて急速に発展していた建築業も、その教育が密接的な関係を持つ産業の一つとなった。ワグナー氏は、プティ・エコールで務める建築家のルメール/ M. Lemaire が手掛けたパリ市内にある建築を例として挙げている。(図 7、8、9) この建物はパリのフォーボー・ポワゾンニエ地区の大通りに面する建築物で、名目上は建築家のルメールが設計したとされているが、事実上、その建築を詳細に観察すれば、数人の装飾家が建築に関わっていることがわかる。建築の装飾帯(建物の壁にある長い帯状の装飾)は一人の装飾家によって制作されたもので、植物の装飾はもう一人の違う人によって制作されたものであることがわかる。さらに、建物にある頭像の制作もまた違う人によるものであることがわかる。この三人の装飾家の名前はいずれも明記されなかった。<sup>42</sup>それぞれのモチーフもプティ・エコールの教育における訓練の中によく見られるものであるため、ともかくプティ・エコール出身の人たちによって設計及び建築されたことが明白である。

この建物の例にあるように、複数の職人と建築家によるデザインと装飾を一つの建築作品に融合させる点に、プティ・エコールが持つ商業的な投機性が見てとれる。しかし、プティ・エコールは、その投機性を顕に表明せず、上手に隠すことで、独自の様式を造り出した。それは現代において良く知られるグランドホテルの様式であり、ブルジョア層の趣味に迎合した贅沢さを呈した様式でもあった。<sup>43</sup> 19 世紀初期に台頭し始めたブルジョア階級は、プティ・エコールによって作られたこの新たな様式を通して、古典美術の様式を重視した建物が並ぶパリの中心部に、その趣味を発信し、存在を誇示したのである。このことは、プティ・エコールが自ら、その美術及び美術教育の将来性を確保したことを意味する。つまり、新たな時代において、プティ・エコールはその教育から産まれる美術を受容する最大の相手を見つけたというわけである。それはブルジョア階級と、その趣味を活かすために生まれた建築や美術市場である。

最後に、再びカルポーの話題に戻ろう。彼のキャリアと彫刻作品を見れば、その商業的な一面は明白である。また、彼に肖像彫刻を依頼した多くの注文主も 19 世紀初頭に台頭した

ブルジョア階級の者であった。ブルジョア階級の趣味に迎合した様式の本質とは何かという問題については、詳しく考察する必要があるが、カルポーが彫刻家として活躍すると同時に、産業、あるいは商業を意識した一面や、自分への注文や依頼を取り仕切り、制作を続けるという、まるで会社を経営する起業家的な一面を持っていたのは、明らかだった。これは、彼が生まれた 19 世紀初期という時期に、フランスの社会で現れた、美術と美術教育に対する認識の変化に関係がある。また、この変化は産業の発展と大きく関連した。この認識の変化を表す中心的かつ先駆的な存在がすなわちプティ・エコールであった。カルポー自身にとっても、自分が教育を受けたプティ・エコールこそ、最も直接的に、商業的な側面を大事にしなければならないという示唆をもらった場所であっただろう。

プティ・エコールを卒業後、カルポーはエコール・デ・ボザールに入学した。産業への迎合を強く拒否するフランスアカデミーは、その専属的教育機関であるエコール・デ・ボザールにおいて、伝統的な美術教育を施した。その教育の目的は純粋に芸術家を育成することであり、産業と分離するものであった。カルポーにとって、エコール・デ・ボザールに入学したのは、プティ・エコールの時期に培った芸術家のキャリアに対する信念や憧れによるものであり、それは彼が持つ出世欲とも理解できるものである。その後、エコール・デ・ボザールで厳格なアカデミーの教育を受けたが、プティ・エコールで受けた影響も消えることはなかった。美術の機能及び美術教育に対する認識の変化はフランスの社会全体ないしヨーロッパ中において起こりつつあったのであり、カルポーがエコール・デ・ボザールを卒業した後も、その、もうすでに変化しつつあった社会と接触し続けなければならなかった。その時、彼がその人生において最初に受けた、産業と密接な関係を持つ美術教育の影響は、間違いなく現れてくるであろう。

二、エコール・デ・ボザールにおける教育—第三章「Learning a language/表現の学習」を元に検証する

「ジャン・バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」の第三章「Learning a language」では、カルポーがプティ・エコールを卒業後、芸術家としてのキャリアを追求する道を選び、フランスアカデミーの専属教育機関であるエコール・デ・ボザールに入学し、そこでフランスアカデミーの教育を受けた経緯が述べられている。また、この章において、ワグナー氏はエコール・デ・ボザール（以下はエコールと記す）及びフランスアカデミーがその生徒に対して、どのような表現を求めたか、その表現の獲得のためにどのように教育法を実施したかについても詳細に論述している。エコールが生徒たちに対して求めた表現、それはすなわち第三章のタイトルになっている「a language/一種の言語」である。カルポーはエコールで、その表現について学び、それを完全に理解していたと思われる。彼は芸術家としての成功を追求するために、エコールとアカデミーに対して、その主張に忠実に対応したが、一方で、自分の中に彫刻芸術についての独自の理解が生まれつつあること

を意識していた。が、賢明にもそれを自身の中に保留した。そして、彼は芸術家としての成功の登竜門であるローマ賞獲得のために、エコールとアカデミーの要求通りのスケジュールと課題をこなしていったのである。第三章では、カルポーのエコールでのローマ賞獲得までの苦闘とエコールの教育内容、またカルポーがそれをどのように理解していたかなどの点について、ワグナー氏の分析を下にまとめていきたい。

### 1. カルポーの二人の指導者

1844年に、エコールの一員として名前が登録されてから、カルポーが最初に入ったのは彫刻家リュード／François Rude (1784-1855) のアトリエであった。カルポーは、そのアトリエで六年間の修業を積んだ後、リュードを離れ、ローマ賞を獲得するために有利だという理由でもう一人の師、デュレ／Francisque Joseph Duret (1804-1865) のアトリエに移ったのである。この言わば実利的な師匠の変更の事実から、カルポーの成功に対する執着心が覗える。ワグナー氏はこの二人の師の違いについて、詳しく分析している。例えばカルポーが出世のために、最終的にデュレを師匠として選んだ過程についてである。さらに、カルポーは1850年に、リュードのアトリエを去ったが、リュードの教育を受けたカルポーは、彼の下で学んだことをしっかりと身に付け、その影響は後々までも残った。カルポーにとって、この二人の師の下で受けた訓練とその影響は、最終的に彼がエコールで身に付けた表現の成立につながった重要な要素となった。

リュードがパリの彫刻界にデビューしたのは、彼が1827年にサロンに一台のマーキュリーの像を出品した時であった。<sup>44</sup>その時、彼はもうすでに四十歳を超えていた。その後、パリの凱旋門の建設に参加し、有名な浮き彫りの《ラ・マルセーユ》を制作したのである。しかし、リュードの活躍はエコールとアカデミーの制度から、独立した一面を持っていた。彼が最初にエコールの教師として招聘されたのは1842年に、エコールの教師、David d' Anger がそのスタジオを閉めた時であった。多くの生徒たちが急に放り出され、行き場を失ったので、後任として、社会的成功を収めたリュードが急遽指名されたのである。リュードにとって、この仕事は好ましいものではなかった。当時のエコールにいた教育者たちは、制度の中での成功を求める人々がほとんどであり、エコールはまさにそのような成功の証であるローマ賞を争う場であった。リュードがもしエコールの教育者になれば、その争いの中に巻き込まれることとなるに違いない。それだけではなく、アカデミーから様々な制限も受けなければならない。リュードはこれに対して、反感を持っていた。彼は自分独自の考え方と芸術教育における目標を持っていた。それはワグナー氏によると「芸術の自由の意義と独立した精神を持つ習慣」<sup>45</sup>である。

しかしリュードは最終的に、エコールでの教育の仕事を渋々と引き受けた。その二年後の1844年に、カルポーが彼のアトリエに入ったのである。前に触れたように、19世紀中期当時のエコールは、まさに芸術家としての成功を追求する生徒たちの争いの場と化していた。エコールでの勉強の中心は教育というより、むしろ様々なコンクールによって構成さ

れている。(エコールのカリキュラムについては、後で詳述する。)そこで競争を行うのは生徒だけではなく、彼らの教師も一緒に戦わなければならない。入学した際に、生徒が誰を自分の教師に選ぶのかは大変に重要なことであった。それはエコールでの勉強と成功に直接関係することであったからだ。生徒たちは、その選択の際に、基本的には自分の出自や人脈と何らかの関連性を持つ教師を選んだ。例えば同じ出身地の芸術家を選ぶのは基本であった。また、教師も積極的に生徒たちを自分の勢力範囲の中へと誘致した。

リュードに関しては、このような傾向は強くなかった。しかし、カルポーが彼のアトリエに入ったのも結局は、その人脈と何らかの関連があったからだと考えられる。ワグナー氏の記述によると、カルポーをリュードのアトリエに紹介したのは、カルポーと同じヴァランシェンヌ出身の、二人の先輩であった。一人は Jean Baptiste Foucart であり、もう一人は Victor Liet である。<sup>46</sup>この二人から見れば、リュードの教育法は当時の教育者 Joseph Jacotot の理論に共通するものであった。Joseph Jacotot は 1830 年代に、ヴァランシェンヌに暮らしたことがあり、また、Jean Baptiste Foucart はその弟子でもあった。

リュードの教育において、中心的な考え方の一つは、彫刻の具体的な制作方法を重視する点であった。彼から見れば、芸術における感情表現は生徒たちに教える必要のないものであり、それは人々が生まれた時から持っている能力である。この点は Joseph Jacotot の理論に近いものであるとカルポーの二人の先輩たちは考えていた。<sup>47</sup>そして、カルポーが後に、リュードのアトリエを去り、デュレの下へと赴いた時には、彼の先輩の一人である Jean Baptiste Foucart はカルポーを「彼は自分の信念を失った。他の多くの人と同様に、唯一の動機である虚栄の為にそれを捨てた。」と批判したのである。<sup>48</sup>

リュードの教育法が実際にはどのようなものであったかについて、詳しい記述が残されている。リュードが死んだ後に、かつては彼の学生であった Maximin Legrand という人がその教育法の内容についてまとめ、出版した。その内容を一部見てみよう。

その制作のステップは：一、比例を考察する。二、骨組みや心棒を構成する。三、最後に粘土によって筋肉を再現すること(肉付け)。となっている。このステップを辿って、人体のモデルが徐々に再現される。具体的な方法を見ると、まず、三つのポイントをモデルの体において見つける。一つ目は鎖骨の間にある胸骨の分岐点である。二つ目は一つ目を参照しながら探す。それは体の中心軸にあるポイントで、恥骨に記される点である。三つ目は重心が置かれる方の足元の内側にあるポイントであり、それは脛骨の足首にある、重心が最も集中するポイントである。この三つのポイントが確定することで、人体の他の部分の位置づけも同時に確定するのである。このような方法に従って作品をモデリングして行くうちに、最終的に人体が直立する堅牢な構造が築き上げられる。リュードによれば「これらのポイントを決めれば、他の作品における人物の動きや勢い、そして構成も把握することができるだろう。」<sup>49</sup>

リュードのこの制作法を実行する時には、コンパスや垂直を測る重りなど、職人たちが使う多くの測量用の道具が必要だった。リュードのこの方法は幾何学的な方法で、科学的

な角度を重視しながら対象である人体を正確に再現する方法である。

一方、前章でも紹介したように、フランスアカデミーの主張とは、新古典主義の美学に忠実なもので、対象となる自然を理想化した上で表現しなければならなかった。彼らにとって、この理想化の表現こそ、生徒たちに教えるべきものであった。(アカデミーとエコールの表現については後に詳述する。)したがって、リュードの教育法はまさにアカデミーの基準に反するものであったことがわかる。これが原因となって、リュードがエコールで教鞭をとるようになってから、長い間、同僚の教師たちから除外されるような扱いを受けた。勿論、その扱いはリュード自身だけではなく、彼の学生にとっても同様であった。特に、1840年代の後半において、リュードの学生たちは、サロンやコンクールにおいて排除されるようになり、リュードの生徒であるというだけで、エコールでの競争の中においては不利となった。<sup>50</sup>ローマ賞を目指すなら、リュードの下で修業を積むことは決して得策ではないということは明らかであった。リュードの下で六年も過ごしたカルポーは、勿論、この点を十分に理解していた。彼が最終的にそこを去ったのも理解しがたいことではなかったろう。

しかし、カルポーはリュードの下で彫刻の基礎について学ぶことが出来た。彼がリュードのアトリエを去った際に、友人に書いた手紙を見れば、彼の当時の心境が明らかになる：

リュードの下を去ったのは非常に残念であった。なぜなら、私は彼から彫刻の基本を学んだからである。リュードはエコール・デ・ボザールとは全く違う方法を行った…彼の方法によれば、彫刻は数学的なルールを持ってしか、満足の行く制作が出来ない。コンパス、物差し等…(中略)…エコール・デ・ボザールの方法は、目で判断することのみによってできる。エコールは芸術と言うものは測量によってではなく、感情によって存在するのだと考える。そして、私たち生徒たちに模写をさせる。彼らは、自負が強い。賞を取るためには、その方法に従わなければならない<sup>51</sup>

カルポーのこの発言によってわかるように、リュードは当時のエコールと異なる教育方法を行った。典型的なエコールの教育法はカルポーによって、感情を重要視するものであると認識されていたのである。その感情表現とは、リュードの方法であるところの、科学的な方法で対象を再現するやり方とは異なり、アカデミーがエコールの生徒たちの制作に対して求めるアカデミー独自の様式の表現である。このエコールとアカデミーの主張する表現については、後に詳述するが、リュードとデュレの方法の比較によってもその一部を垣間見ることができる。

ワグナー氏は両者の違いについて述べる際に、リュードとデュレが同じ題材を扱った作品を取り上げた。それは1833年に、両者がサロンで発表したナポリの漁夫の像である。両者

の作品は同じ少年の像であり、また、人物は同じコスチュームを着ている。当時の評論によれば、両者の作品は「兄弟」とも呼ばれたことがあった。<sup>52</sup> デュレの作品を見れば、人物のポーズが動的に表現されていることがわかる。少年は左足を体の正面に上げている。その右腕は頭の上に高く上げられ、頭部の左側に向けて曲がっている。左腕も同じく上半身の左側に上げて、やや上に曲げられている。上下にある両腕は合わさって、一つの楕円の形を形成し、少年の頭部をその楕円の中に囲んでいる。(図10) このポーズは、イタリアの陽気な雰囲気醸し出し、人々に、まるでイタリア南部のテンポの速い民族ダンスを踊っている少年を見ているような印象を与える。<sup>53</sup> このような異国的な雰囲気は、デュレがイタリアに滞在した際の経験に基づくものであり、これこそ彼にとっての、作品における感情表現となる。

一方、リュードの作品も一人の少年を表現したが、そのポーズは平凡なものであり、モデルが簡単に再現できるようなポーズであった。(図11) 前述したリュードの彫刻法で正確に作られたと思われる少年の体や、そのポーズからは、異国の雰囲気を見てとれることはなく、少年は、パリでもどこにでも見つけることができるような人物となっている。唯一イタリアを連想させるのは、少年が身につけている編んだ帽子とその頸に掛けている飾り物である。(それらはデュレの作品にも見られるのだが。) もしこのようなアイテムがなければ、リュードの作品はただ、海辺で遊んでいる少年としか捉えられないだろう。

デュレの漁夫の像で見られる人体の動きを重視した表現に関しては、そのような表現を形成する幾つかの基本的な要素が考えられる。リュードとは異なり、デュレはエコールとアカデミーの制度の中で活躍し、成功を収めた彫刻家である。<sup>54</sup> エコールとアカデミーの教育の過程においては、古典古代の美術が生徒たちの手本として推奨された。古代美術の模写は、エコールの学生たちや、その教育によって育てられた芸術家たちが必ず受けなければならなかった訓練であった。その経験を有する人なら、作品の制作において、古代美術の中に描かれた人物像、つまり、かつて自分が模写した多くの手本の中からインスピレーションを探すであろう。それはすなわちアカデミーの主張に従う行動であり、アカデミーが教育の成果として望む結果でもあった。デュレの漁夫の像については、この少年に完全に一致する古代美術の先例がなかったにしても、その人物のポーズには、多くの古典主義の作品において、定番になっている動きの表現が見てとれた。少なくとも、リュードのように、科学的な視点で、実際の人体を再現する方法とは違っていた。

デュレが人物の動きを正確に再現することが出来たことについては、彼が持つ解剖学的な知識も重要な役割を果たしたと思われる。エコールの教育において解剖学は基本的な知識として教えられた。その伝統は、おそらくフランスの新古典主義の巨匠であるウードン/Jean-Antoine Houdon (1741-1828) から受け継いだものであったろう。アカデミーも、自然を理想化して表現するなら、その前に、自然の構造については熟知しなければならないと考えていた。しかし、アカデミーが最終的に目標としたのは、古代美術の様式における感情表現であった。その目標の前では、解剖学の知識は決して主要とは言えない。

デュレは実際に解剖学の知識を駆使して制作する才能を有し、教育においてもそれを重視した。カルポーが友人に書いた手紙の中に、デュレについてこのように話した一節がある。「…デュレは私を受け入れた。また、彼は私に、彼にとっての勉強の基本である解剖学に注目するようにと助言した…」<sup>55</sup>また、アカデミーの書記官による以下のような記録も存在する。

デュレは教室でモデルを使い、その教室は大勢の生徒たちで埋まった。デュレはまるで軍医のように直接的に、また非情にモデルのポーズを決め、そして生徒たちの作品について素早く自分の意見を出すのである。彼は正確さに執着し、輪郭やバランス、運動に存在するミスをすぐに正しく指摘できる。彼にとって、人体の正確さを表すことはある種の直感的な感覚となっており、それを覆っているベールを簡単に取ることができる・・・<sup>56</sup>

人体という同じ対象を表現する際に、リュードとデュレはそれぞれ違う方法を取った。リュードは科学的な方法で対象を正確に再現する。それに対して、デュレは自分の解剖学の知識に頼って、人体を正確に表現する。それはデュレにとっては、彼の中で長年訓練された、人体を正確に把握する鋭い感覚と言えよう。カルポーが、デュレの下で勉強した期間中に、このデュレの解剖学の知識とそれを駆使する姿勢から影響を受けたのは間違いない。彼の行動を見ても、積極的に解剖学について勉強したことがわかる。彼はドラクロワによる解剖学の図録を買い、死ぬまでそれを持っていた。また、前章でも紹介したように、カルポーはエコールに入学してから、一時的にプティ・エコールに雇われ、教師として務めた。その際にも、彼は解剖学の知識について教えたのである。<sup>57</sup>これらのことはその証拠と言えらる。

カルポーがリュードのアトリエを離れ、デュレの下へ赴いた際には、おそらくエコールという自分がいる場所で成功を収めるためのルールについては徹底的に理解していたであろう。デュレを選んだことから、成功への執着が見てとれる。彼はヴァランシェンヌの友人に出した手紙の中に、このように述べている、「人は二人の師匠に師事することが出来ない…」また、彼はリュードとデュレについて比較し、その特徴を相対するリストにまとめた。それは、テクニックと職業 vs 感情とアイデア、科学 vs 人間の目、職人 vs 芸術家、独立した彫刻家 vs アカデミー、失敗 vs 制度の中での成功と未来、である。<sup>58</sup>これらのリストにおいて、前者はいずれもリュードに対応し、後者はデュレに対応するものである。カルポーから見れば、リュードは職人的で独立的な彫刻家であるが、それは同時に失敗に繋がる存在であった。デュレを代表とするアカデミーが作った制度の中で生きる芸術家たちは、たとえ一定の制限を受けるものの、制度の中で成功と未来を確保できる可能性が大きかった。そして結果的に、彼は後者を選んだのである。

## 2. エコールのカリキュラムにおける競争

ワグナー氏は、第三章の始めにおいて、「エコールは競争である」と言明した。<sup>59</sup>エコール・デ・ボザールのカリキュラムはまさに様々なコンクールによって構成されている。その一部を紹介しよう。

エコールのカリキュラムを検討すると、コンテストが非常に多くの割合を占めていることがわかる。それらは前の学年から、その次の学年のスケジュールを覆い尽くしている。全てのコンテストは基本的に等間隔で設定され、そして、設定の仕方によって、生徒たちがそのパターンを掴むことが出来ないようになっていく。また、コンテストに向かって準備する十分な期間もなかった。コンテストの期間中、生徒たちは多忙な日々を過ごす。その上、良い成績を残すように頑張らなければならない。一人の新生生がその過酷な状況に慣れるのには多くの時間が必要であった。

新生生たちは毎年九月、入学した当初に、早速最初のコンクールを迎える。コンクールの結果は、生徒たちにとって非常に大切であった。コンクールの結果における順位が、生徒たちの教室の座席を決めたからである。座席の場所は、生徒たちのモデルに対する観察力に直接影響を与える。ところで、このコンクールに参加できる者は新生生だけではなく、前の年において、何らかのコンクールで良い成績を収めることが出来なかった上級生も参加できた。審査員たちは審査の際に、全ての作品を同じ状況に置いて、並べて評価を下す。その評価は、純粋に作品に基づくものであり、作者の所属する学年とは関係がなかった。このようにして、エコールは生徒たちを自発的にコンクールへ参加させるように仕向けた。<sup>60</sup>

上記のようなコンクールを経て、新生生たちはようやくエコールでの勉強を軌道に乗せることができる。エコールの一年間の学習は太陽の光や季節の変化によって二つの学期に分けられている。それは、十月一日から四月一日までと、四月の一日から十月一日までの二つの期間である。生徒たちは二手のクラスに分けられ、それぞれのクラスは毎週、違う課題について訓練を受ける。片方は古代美術、もう片方は自然についてである。その後、互いの課題が入れ替わる。人間のモデルや古典主義の手本は二週間、学校に留まる。こうして全てのクラスが両方の課題について模写やデッサンを行えるようになっていたのである。<sup>61</sup>

各コンクールにおいて、エコールは生徒たちに厳しいルールを規定する。それは形式、材質、そしてサイズまで含まれる。このような厳しいルールの規定の目的は、生徒たちの表現をできるだけ制限し、その全体を把握し、管理しやすくすることであったと考えられる。最も厳格なのは、コンクールにおける表現の内容についての要求であろう。多くのコンクールにおいて、エコールは生徒たちの表現の幅を極めて狭い範囲に制限した。生徒たちはいつも、一種類の感情の表現をするために作品を制作しなければならない。例えば、ワグナー氏は、1841年のとある彫刻コンクールにおいてエコールが定めた規定の文章を引用している。

この表現においては、必ず神への純粋な、素直な愛情を描かなければならない！頭を上げるように、首は伸ばすように、そして人物の目線は

甘く、天国へ望んでいるように制作しなければならない。口と鼻の穴は半分空いているように作り、最終的に作品の特徴は安静な感じに仕上げなければならない。モデリングと着色は温厚で純粋にすべきである。<sup>62</sup>

この文章で分かるように、エコールは最初に、「神への愛情」といった抽象的な表現を生徒たちに求めたが、その後、すぐに人物の各部位に対して具体的な指示を定めた。生徒たちはこうして、表現の自由が大きく制限されたのである。

このような基本的なコンクールを経ると、次に、古代や聖書の物語の中の一場面を表現するコンクールが存在した。これらのコンクールは、上述したものに比べ、一定の表現の自由があるように見えたものの、実際はそうではなかった。生徒たちがコンクールの題目について知った際に、まずやらなければならないのは、構図や人物像を考えたりすることではなく、その題目に関する物語の内容を調べることであった。生徒たちはこの様な訓練を受けることを通して同時に、古代や宗教についての教養も自然に積んだと思われる。

多くの生徒たちが最終的に受けるようにと導かれるのは、エコールにおける最高のコンクールであるローマ賞コンクールである。ローマ賞コンクールが行われる期間は毎年の四月ごろから始まり、最後に終了するのはその年の十月の上旬ごろであった。コンクールに参加できるのは三十歳未満のフランス人だけとなっていた。外国人は参加できるものの、賞を授与されることはなかった。彫刻分野の参加者はまず、一つの神話または歴史の題材の一場面についてスケッチを描く。そのスケッチの内容を最終的に彫刻作品へと転換するのである。スケッチを描き終わった時に、早速一回目の審査が行われる。この審査において、一定の生徒がコンクールから落第する。残った参加者はエコールに指定された期間に、エコールが提供するモデルを参考にして、スケッチに基づいて、自分のイメージをさらに具体化していく。二回目の制作を通して、生徒たちのイメージが確定され、そのスケッチはエコールに回収される。最終の二カ月間、参加者は一つの閉鎖的な空間の中に閉じ込められ、二カ月間の時間をかけて、自分のイメージを彫刻によって実現させるのである。この二カ月の期間中、生徒たちはその閉鎖的な生活空間の中に、参考資料を持ち込んではいけない。唯一許可されるのは解剖学について勉強した際に、生徒たちが自分で作ったノートや型である。しかし、それも参考にする意味はあまりないと思われた。なぜなら、生徒たちは主に自分自身の体を参考にし、参照したからである。

エコールは、ローマ賞コンクールにおいて、徹底的に平等な評価を図るため、様々な方法を実行した。コンクール期間中には、エコールの教授陣や生徒たちの保護者達が、コンクールの会場をパトロールした。目的は当然ながら、参加者が不正をしないように監視することである。彼らは毎日のパトロールの終了後、アカデミーに結果報告をした。実際、コンクールにおけるカンニングが発生したという記録も残っている。1846年のコンクール期間中において、一人の保護者が会場の廊下を歩いていた時に、制作中の小屋の中からざらざらとした音が聞こえてきた。それはトレーシング紙の音であると思われた。その時間中、参加者は

スケッチを描いているはずだったので、その音は明らかに不自然であると報告された。<sup>63</sup>翌日、その小屋にいた生徒がローマ賞コンクールから追放された。エコールは追放者に対して、その名前を公表しなかったが、エコール側の記録によれば、その人はカルポーであることがわかる。<sup>64</sup>その年は、彼が二回目にローマ賞に挑戦した年であった。

上述の事実からも分かるように、カルポーは、ローマ賞の獲得が最終目標となる、エコールとアカデミーの制度の中における成功に非常に執着していた。彼は1846年の追放を含めて、1854年まで、合計九回にわたってローマ賞に挑戦した。そのうち、1848年、51年、54年の三回のコンクールにおいて、カルポーが提出した最終的な完成作には、最初の段階で描かれたスケッチのイメージとは異なる点が見てとれる。コンクールの規則によれば、生徒たちが作品のイメージを確定させた後、そのスケッチは回収され、最後に教授陣によって、完成作と細かく比較される。もし完成作が途中で修正され、最初のスケッチと異なるなら、最終段階まで残っても、その参加者はコンクールから除名されることとなる。しかし、若干の修正が認められることもあった。その理由についてアカデミーが詳しく語ることはなかったが、完成作において作者の実力が非常に優れていると評価される場合だと考えられる。カルポーが1854年にローマ賞を獲得した作品《エクターとその息子》においても、アカデミーが設けた審査委員会は完成作を最初のスケッチと比較して、修正されたと思われる点を幾つか発見したが、その修正は認められた。彼らはカルポーの作品について「注目すべき作品であり、全ての部分において、優れている」といった評価を与えた。<sup>65</sup>カルポーは九回にもわたって、ローマ賞に挑戦した。その経験によって、ローマ賞コンクールの仕組みとその特性について熟知していたと思われる。基本的なルールにたとえ多少違反したとしても、その程度の違反は容認される可能性があることを、彼は知っていたのであろう。そのように考えていたからこそ、彼は堂々と三回もルールを破った。ワグナー氏は、カルポーのこの行為はある種の便宜主義と呼んでいる。<sup>66</sup>どのような手段を取っても、ローマ賞を獲得したいという彼の野心は極めて明白なものであった。また、カルポーのこのような行為から、彼が制度を目前にして、自分の実力に大きな自信を持っていたことも覗える。コンクールのルールを破って作品に修正を加え、自分の実力をより明確にアカデミーにアピールすることは、彼にとって除名のリスクを帯びる冒険的な行為であった。しかし、最終的に、彼は1854年にこの冒険を成功させた。アカデミーが彼の実力を認めたのである。

### 3. エコールの様式

エコールのカリキュラムは多忙な競争によって構成されていることがわかった。同時に、その激烈な競争から成る教育の過程において、エコールはその表現様式を生徒たちに普及させたと思われる。コンクールの作品に対する評価によって、求める表現様式の基準を生徒たちに示したのであった。それでは、エコール及びアカデミーの求める表現様式とは一体何だったのであろうか。この問題については、アカデミーが新古典主義の精神を受け継いでいたという観点から探ることができる。新古典主義の美術の真髄は19世紀の初期においては、

根本的に理解されることがなく、単なる模倣の対象と化していた。コンクールにおいて、エコールが生徒たちの表現について細かい制限をかけたことからわかるように、エコールは生徒たちの独自の発想と創作意欲を育てようとはしなかった。その代わりに、古典美術の模倣を彼らに強要したのである。エコールとアカデミーから見れば、このような、表現の模倣と古代の歴史についての教養こそ、本当の芸術家とリュードのような単に自然を再現する職人との差異であった。エコールは、そこに入学してくる学生たちに対して、このような教養を押し付けることを通して、彼らをアカデミーの基準で言う芸術家へ転向させようとしたのである。

それでは、アカデミーの求める形式は、具体的に、どのようなものであったか。アカデミーの言葉遣いの中に、その明確な定義を見つけることは難しい。エコールで行われる様々なコンクールにおいて、最終段階に残った作品に対して、アカデミーは内輪で評価し決定を下す。しかし、その評価の基準は不明瞭であった。例えば、1843年のローマ賞の決定について、アカデミーが発表した評価は「この作品は題目を上手に表現している。構成も良くわかるものである。展示においても、どの角度からも良く見えるものである…」<sup>67</sup> この曖昧な評価から、その基準がはっきりと理解できるだろうか。これらの言葉は、まるでアカデミーの、暗黙のうちの了解を求める言語表現であるかのように思える。無理矢理に表現するなら、言わば、アカデミックスタイルと呼ぶのが無難であろう。アカデミーは自らそのスタイルについてこのような解釈を残した。

本当のアカデミーの様式—多くの例によって説明されるものである—は何らかの制約及び主張によって決定されるものではない。それは、高貴さと繊細さを志向する傾向によって決定される。…自然の美から道徳の美を見出す古典への回帰であり、魂をさらに高尚さ、偉大さ、純粹さ、理想的な世界へ導くという意義を有する。<sup>68</sup>

アカデミーの掲げるこのような理想に、古代美術が一つの完璧なモデルを提供した。そのためにこそ、アカデミーは古典美術を必要としたのであろう。また、このようなアカデミーの理想と、エコールで勉強する生徒たちの考え方の間には、隔たりが存在した。それを埋める役割を担うのが、まさにエコールの教育であったろう。

アカデミー自身の言葉からもわかるように、彼らが求める表現は、造形的な要素ではなく、精神や道徳的な要素こそ、その中心となるものであった。となると、生徒たちにとっては、古代に関する知識や教養が、エコールでの勉強やコンクールの結果において、如何に重要であったかということがわかる。勿論、単なる知識や教養だけでは不十分である。生徒たちにとっては、古代の題材を実際に表現した実例である古代美術の遺品こそ、最も理想的な参考の対象となった。エコールは、そのために様々な活動を行った。

1816年には、エコールに近いフランスのモニュメント博物館の建物がエコールの敷地に

変更された。その結果、巨大な敷地を得たエコールは、1832年に、校庭に大規模なリフォームを行ったのである。リフォームは1839年にまで続き、エコールの教師であるDubanがその事業を手掛けた。彼に最も助言を述べたのは、Louis Peisseという一人の当時の学芸員であった。Louis Peisseは大きな情熱を持っていて、Dubanと一緒にエコールの校庭を一つの歴史博物館のように建て直そうと計画した。Peisseはフランス内務省に一通の手紙を書いた。彼はその中で、多くの骨董品をフランスまたはイタリアから購入する計画を述べ、政府の出資を求めた。彼はエコールが当時保有していた古代美術の遺品などを整理し、年代順に従ってリストを作った。リストにあった古代美術の遺品は多くの骨董収集家によって寄付されたものであり、断片的なものが多かった。エコール側はそれらの骨董品を全てエコールの建物の内部に展示し、政府が新たにもっと完全な美術品を購入するのを待ったのである。しかし、数年が過ぎ、1847年までになっても、政府は資金不足を理由に美術品を購入することを拒んだ。そのため、エコールの校庭の中に、数多くの古代美術品の断片が溢れることとなった。包装さえも取り除いていない物もあり、埃がそれらを覆っていた。<sup>69</sup>

ところで、この膨大なコレクションは、エコールの生徒たちにとって、絶好の資料を提供することとなった。模写したいものは、たいていの場合、このコレクションの中から見つけることが出来た。エコールのコンクールにおいて、古代や歴史的な題材を要求される場合、生徒たちはほとんどこのコレクションの中からヒントを得られたのである。カルポーもその熱意ある生徒のひとりであった。彼が模写したスケッチを見れば、その要領の良さがわかる。彼は太い線で人物の輪郭と模写する作品の全体の構図をはっきり記録した。そこには、明暗を表す陰影はなかった。また、彼は、これらのスケッチを手軽に携帯できるようにまとめた。そのサイズは決して大きくなく、彼がどこでも参照できるようなものであった。(図12) この行為は、カルポーがエコールの表現の基準を把握する際に、有利に働いたに違いなかった。カルポーのこのような目的意識の強い勉強法には、他にも幾つかの実例が存在した。例えば、彼がデュレのアトリエで、高い評価を受けた作品を模写したスケッチが残っている。(図13) これらのスケッチを見れば、上述したように、彼がエコールの古代美術品について模写したものと同一特徴が見て取れる。彼は作品における模写すべき部分、つまり、エコールに評価されると思われる点、また今後において、自分の作品に応用できると思われる表現を明確に記録している。例えば、人物の髪の毛の表現や、布の折目等の表現がそれに含まれる。このような熱心な勉強によって、カルポーは、作品における構図の様式から人物の細かい表現まで、エコールが求める基準を確実に把握したと思われる。

ワグナー氏によれば、カルポーは、このような勉強を通して、エコールが求める表現様式を十分に理解し、エコールの要望に正確に答えられるような域に達していた。作品における題目についての解釈、及びそれに相応しい構図等の知識に関して、カルポーはエコールのコレクションや師の作品を参照することを通して学ぶことが出来た。一方、人体に関する理想的な表現にとっては、カルポーがリュードの下で勉強した科学的な観察方法と、デュレから影響を受け、自ら習得した解剖学の知識が重要な役割を果たしたとワグナー氏は考えた。<sup>70</sup>

彼は、古代美術の模倣や、エコールが認めた作品の実例について詳しく観察し、それらを分析することを通してエコールが求める様式を確実に認識し、把握するという方法と、次にエコールが求める人体の表現に関しては、二人の師匠の下で学んだ人体に関しての知識を活かして、素早くその要求を満足させるという、二通りの勉強方法を用いて、次第に自分独自の表現ができるようになっていったのである。エコールにおけるカルポーのこのような弛まぬ努力は、芸術作品の制作と、商業的な作品制作の両方において実を結んだ。その具体例として、次のエピソードが挙げられる。

1854年のローマ賞コンクール期間においても、カルポーは全ての時間をコンクール作品の制作に費やさなかった。彼はコンクール出品作品の制作と同時期に二つの商業的注文を受けていたのである。一つはナポレオンを題材としたレリーフであり、もう一つはルーヴルの装飾の仕事であった。最終的に、彼はこの二つの注文を完成した上、僅か数日間の時間をコンクールの作品制作にかけた。<sup>71</sup> そして短時間の制作にもかかわらず、彼の作品はエコールから高い評価を受け、ローマ賞を勝ち取ったのである。

### 三、ヴィラ・メディチにおけるカルポーの研鑽—第四章「“Un défi à la sculpture” / “彫刻に対する挑戦”」を元に検証する

ワグナー氏は第四章において、カルポーがローマ賞を獲得してから、イタリアへ赴き、そこで過ごした約五年間に着目した。フランスアカデミーのローマにおける拠点であるヴィラ・メディチ（メディチ荘、以下、ヴィラと記す）には、毎年、パリのエコール・デ・ボザールでローマ賞を勝ち取った若者たちが集まって来るようになる。彼らにとって、ヴィラは、ローマにある聖地であり、そこでの勉強は芸術家として成功することにとって必須な訓練とされていた。しかし、実際にはヴィラでの訓練のみで芸術家としての成功を約束されるほど単純な状況ではなかったとされる。ワグナー氏はこうした状況に関して、複数の事例を取り上げ、説明している。また、ヴィラでの勉強やフランスアカデミーの求める表現様式に限界を感じた若者たちの中には、フランスアカデミーの制限を打破しようとする者もあらわれた。カルポーはまさにその一例であったろう。以下において、筆者は第四章の内容をまとめ、紹介する。

#### 1. ヴィラの実態及びそこでの勉強

カルポーが1854年にローマ賞を獲得した後、ある事件が発生した。アカデミーの規定によれば、賞を獲得した生徒は翌年の一月中にローマにあるヴィラに到着しなければならなかった。もしその到着が実現できなかつたら、その生徒に与えられる奨学金は全て取り消されることとなっていた。しかし、1855年の一月が過ぎても、カルポーはまだパリに留まっていた。その理由は、彼が王室から注文を受けた作品を完成しなければならなかったからとされていた。そして、ローマへ出発する時期になっても、その作品をまだ仕上げられ

なかった。彼は自分の奨学金が取り消されないように、フランス内務省及びアカデミーと多くのやり取りをした。最終的に、アカデミーは彼に一年間の奨学金を与え、彼に王室からの注文を完成させるように命じたのである。カルポーのこのような行為に対して、当時、ローマのヴィラで監督を務めていたシュネッツ／Victor Schnetz は強い不満を手紙で述べた。彼はアカデミーに、カルポーの件に関して、厳しい対応を取った方がいいと懇願したこともあった。<sup>72</sup> カルポーが注文に応えるためにヴィラへの入居を一年間遅らせたことにシュネッツが不満を表した最も重要な理由は、カルポーの噂がヴィラで広がれば、ヴィラの学生たちの間に存在する純粋な学習の雰囲気や緊張感が弛むかもしれないと考えたからであった。<sup>73</sup>

シュネッツの対応とその考え方から、ヴィラの雰囲気をある程度垣間見ることができよう。生徒たちはそこでアカデミーが厳しく規定する美術の勉強に集中しなければならない。ヴィラはまさにそのような場所であった。ヴィラに入る学生たちの生活は、全てアカデミーが保障する。彼らは毎日二回の食事と独自のスペースを与えられ、勉強だけに専念すれば良かった。ヴィラの建物はローマの中心部から離れた郊外に建てられ、そこはローマの埃くさい環境とは異なっていた。ヴィラは明らかに外部から隔離された場所であった。先ず、ヴィラに入学する生徒は作品を売り物にすることは固く禁じられていた。また、彼らの活動は監督に管理されていた。たとえ休みの時間があっても、生徒たちはローマの市内に出かけたりすることはなかった。アカデミーが意識的にヴィラをその教育の伝統の中心地として維持しようとする姿勢が何よりも強かった。生徒たちが商業活動を行うことが禁じられるのは、フランス美術の未来の後継者となる若者たちを外部からの誘惑から切り離すためであり、世間の世論からも守るためであった。世間には、アカデミーのローマ賞コンクールやヴィラの教育に対して、批判的な言論を發した者が多くいた。その一例として、以下の Henry James の意見が挙げられる。

メディチ荘、そこはおそらくローマでもっとも素敵なお場所であろう。しかし、私ならそこでアカデミーの下で修業することを絶対に願わないだろう。勉強や自分の才能を磨くこと以外、そこで何が出来るだろう？ なんの楽しみもない。満足できる生活であるが、毎日筆と粘土と相手をする事しかできない。<sup>74</sup>

このような指摘をする人たちは、エコールの生徒たちに、アカデミーの制度の中において成功を収めることは、実はメリットのないことであると認識させようとした。しかし、アカデミーはこれらの世論を完全に生徒たちからシャットアウトしていた。特にヴィラに滞在する生徒たちはパリから遠く離れているため、パリのマスコミに影響されることはなかった。

アカデミーはパリのエコールの生徒たちに対して、ローマにあるヴィラの生活を常に美化して伝え、ローマへの留学の利点をアピールし続けた。ローマへ留学し、名作と触れること

によって学生たちは自分の経験を豊かにすることが出来る。また、パリのマスコミから離れて、勉強に専念することが出来る。さらに、アカデミーからの援助を受けることによって、家族から独立することが実現できる。<sup>75</sup>このようなアカデミーの宣伝によって、エコールにいる学生たちはローマとヴィラ・ヴィラに対して様々な憧れや羨望を抱いた。彼らにとって、このフランスアカデミーの聖地の真相は謎に包まれたものであった。そのため、ローマ賞に挑戦する生徒たちの中には、ヴィラで勉強する自分の先輩に手紙を出し、事情を聞き出そうとする者もいた。

しかし、本当のことは、ヴィラでの生活を実際に体験しなければ、わからなかった。上述した内容から、世間から隔離されたヴィラでの宗教の信徒のような生活は、フランスからやって来る生徒たちにとって、退屈なものであることがある程度推測できるであろう。まず、ローマへ赴くことは生徒たちにとって、それまでに築き上げたパリでのキャリアを全て放棄しなければならないことを意味する。例えば、カルポーはヴィラへ赴く前、パリではもうすでに幾つかの注文を獲得し、パトロンからの一定の信頼も得ていた。しかし、ローマへ行くことによって、その注文や依頼者は全て彼から離れて行った。五年後において、同じ注文やパトロンを確保する保障はどこにもない。生徒たちは外国の地でゼロから始めなければならなかったのだ。

ローマはパリの生徒にとって、完全に違う言葉を話す外国の地であり、慣れるのは簡単なことではなかった。ヴィラの看護記録を見れば、生徒たちがローマの乾燥した気候に適していなかったことがわかる。ヴィラの医師は多くの生徒たちに同じ薬を処方していた。さらに、体の病が原因となって、精神的な病気になった人もいた。多くの生徒がヴィラでの生活をリタイアした。例えば、カルポーの師、デュレもかつて病気になって、パリへ一時的に送還されたことがある。

生徒たちは、ヴィラの生活の退屈さに耐えなければならなかった。さらに彼らは、勉強の厳しさにも耐えなければならなかった。アカデミーがヴィラにおいて設定した五年間のカリキュラムを見てみれば、その大変さがわかる。生徒たちは一年目に古代の遺品についての模写から勉強し始める。その次は各自の分野によって、作品の創作のプロセスに進む。四年目には、生徒たちは自分のローマ留学の集大成となる作品を企画しなければならない。その企画をヴィラの監督に審査され、許可をもらってから、五年目に実現に移す。絵画や建築と比較すれば、彫刻の勉強のスケジュールは特に過酷なものであった。絵画や建築の生徒たちは単に模写や日々の訓練によって得た知識を生かし、最終的にそれらをスケールの大きい作品として制作に移せば良かったが、彫刻の生徒たちは、そうはいかなかった。彼らは一年目と二年目に、古代美術品の模刻を行った後、二人以上の人物が登場する等身大のレリーフ作品を提出する。三年目には、一台の人体の丸彫りの制作に加え、少なくとも八人以上が登場するレリーフを制作しなければならなかった。四年目には二台目の人体の丸彫り彫刻を作り、また三人以下の人が登場する群像を留学の最終作品として企画する。五年目は全て、前年の企画を実現するために費やした。この過酷なプロセスを実現させるために、彫刻の生徒たち

は多くの時間と労力を費やすこととなった。

## 2. アカデミーが求める表現

アカデミーの求める表現の様式については、前章で既に述べた。それは古代美術が手本となる、自然の理想化そして純粋な美を追求する表現である。この基準はローマのヴィラにおいても、決して変わることがなかった。ヴィラの生徒たちの作品においても、題材の選択から、作品の細部における具体的な表現まで、アカデミーの基準が求められたのである。このようにして、生徒たちの表現はアカデミーの基準によって強く制限された。ワグナー氏によって挙げられた例によって、その事実を覗うことが出来る。

ヴィラで勉強した彫刻家のシマート／Pierre Charles Simart が 1840 年に、自分の留学の成果を示す最終作品として、一台の、古代ギリシャ神話の物語を表現する作品を提出した。その作品の主人公は古代ギリシャ神話に登場する人物のオレステス／Orestes である。オレステスは復讐の女神に追われ、最後に力を使い果たし、祭壇に倒れ、神々の保護を求めた。シマートの作品においては、この物語の最後の場面が表現された。作品を見ると、オレステスは体力を消耗し、祭壇の柱に片方の肩をかけて、そこに、汗でぬれた頭を凭せ掛けている。(図 1 4) この作品に対するアカデミーの評価は以下のようなものである。

この作品の構成を見てみよう。この人体によって、題目のあるべき姿が満足に表現されているとは思われない。ポーズを放棄したことによって、人物の体は疲労を連想させる重さで満ち溢れている。よって、この人物の精神面の特徴を表すことが出来なかった。…この像において、肩に寄りかかった頭部の表現は良い効果を残している…<sup>76</sup>

この引用文を読めば、アカデミーはシマートの作品の評価の際に、人物の頭部以外の表現については、ほとんど消極的な評価を与えたことがわかる。アカデミーは、体力を消耗し果てた姿は、オレステスの特徴を表すのにあたって適正ではないと考えた。四年後、ヴィラのもう一人の生徒であるシャンバー／Louis Chambard が自分の最終作品において、同じ題材を選んだ。アカデミーは、大理石でできた彼の作品に対して以下のような評価を与えた。

この作品の題材の選択は好ましいものではない。オレステスを表現するにあたって、彼が復讐の女神に追われていることを意識しなければならない。…この像の表現は一般的とは言えよう。がしかし、そこから、作者が自然について勉強したことは見てとれない。その体からは何らかの情熱も、感情も感じ取れない。<sup>77</sup>

シャンバーの作品は、オレステスがまさに敵に追われている時の様子である。(図 1 5)

彼はこの物語において、シマートと異なる場面を表現した。シマートの作品においては、消耗と避難が二つの要点として表現された。それに対して、シャンバーの作品では、オレステスの警戒と逃亡という要素が表現されている。しかし、両方の作品に対して、アカデミーはいずれも満足な評価を示さなかった。ではアカデミーにとって、オレステスという題材に適切な表現とは一体どのようなものであったろうか。この問題に対しては、1860年にローマ賞を獲得したベルテレミ/Raymond Berthélémyの作品がその答えを示した。(図16)ベルテレミが制作したオレステスの像は逃避と避難という、前述したシャンバーとシマートがそれぞれ表現した要素を統一して作品において表現している。アカデミーが一人の想像上の人物に対して、極めて厳密な要求を課したことがわかる。ヴィラの学生として、アカデミーが正しいと考える表現に辿り着くのは非常に難しいことであった。

アカデミーは、このように、生徒の作品を評価する際に、非常に制限的な態度を取ったが、それでは、その評価の基準をどのように設定しているかとなると、明確な範囲は捉えにくいものであった。

ワグナー氏はもう一つの実例を挙げて、アカデミーの基準について明らかにしようとした。彫刻家のシャピユ/Henri Chapu (1833-1891)は1855年にローマ賞を獲得し、ヴィラに入った。彼は1856年に、キリストの死を題材としてレリーフを制作した。(図17)この《The Dead Christ with Angels》という作品の中では、二人の天使がキリストの死体を布で包んでいる。アカデミーはこの作品に対して以下のような評価をした。

…このレリーフにおいては、題目に相応しい安静と慰めの表現が見てとれない；天使たちの乱れた布の動きは全く正当なものではない；作者はこの作品において、全体の調和を乱す不均衡な要素を回避すべきだ。<sup>78</sup>

この評価から、キリストの死を表現するにあたって、安静と慰めは必須な要素であることがわかる。また、シャピユの師であるデュレも彼に対して以下のような厳しい助言を与えた。

可哀そうなシャピユよ

あなたは自分がローマ賞の作品において提示した彫刻の本当の良い原理を忘れたのか？皆はあなたに大きな期待を持っていた。それなのに、あなたは私が今まで見た中で最も恐ろしい作品を見せた。あなたはローマでどこにでもいるような人間の像を作るようになって、最も美しくあるべきキリストを悪魔のように表現したのか？少なくともキリストは特徴を持っているはずだ。彼は彫刻において完璧に表現されるべきである。あなたのレリーフは不可解なものだ。その人体のヌードは恐ろしいものである。このような趣味はどの時代の芸術においてもあり得ない

ものだ。私はこのようなものを見ると苦しくなる。

それと同時に、デュレは幾つかの励ましの言葉もシャピュに送った。

もう少しギリシャ彫刻とミケランジェロを見よう。単に曖昧な色彩がメリットなだけのロココの絵画ではなく。彫刻に必要なのは高貴で素晴らしいフォルムであり、あなたがキリストにおいて表現したタッチや凹凸、衝撃は必要でない。それらは何も伝えない。…頑張つて、もっと古代の美術を見よう。<sup>79</sup>

デュレが指摘したタッチや凹凸は、おそらくシャピュのキリスト像の垂れ下がった腕や、横に伸びている足に見てとれる表現であろう。これはシャピュが中世及びルネサンス期の彫刻について勉強した結果だと思われる。シャピュは自分のローマでの勉強の成果をこの作品において示そうとした。また、彼がこの作品において、キリストの死をそのまま伝えるのではなく、それを美化して表現しようとしていることもわかる。しかし、デュレに指摘されたように、彼はこのような感情を、古代美術を参照するという方法を取らずに表現した。これによって、作品は抒情的に見えるものの、アカデミーの基準に反するものとなってしまった。この行為はシャピュにとっては、表現のある種の試みとなるが、デュレの意見によれば、この試みは無謀なものである。

シャピュはヴィラにおける勉強の三年目に、丸彫りの作品を制作した。彼はこの作品では、アカデミーに受け入れられやすいと思われる題材を選んだのである。それは古代ギリシャ神話に登場する、世界に穀物の種を播いたトリプトレモス/Triptolemusであった。(図18) この作品を見れば、シャピュの表現はまさにトリプトレモスという人物に相応しいものであると思える。彼は、自分の体にかけている袋の中から穀物の種を取り出して、それを播きながら歩く男性の像を制作した。しかし、今回もアカデミーは、この作品に肯定的な評価を与えなかった。アカデミーはシャピュの像における人体とその動きの表現について評価したものの、この像からは、半神半人であるというトリプトレモスの特徴が見てとれないと指摘したのである。アカデミーのコメントは以下のものであった。

もし誰かが単に人体についての勉強の成果をこの像で見出したければ、その人は称賛するであろう。しかし、そこには半神半人である主人公を見出せない。…この題材にとって必要である美しさと高尚さはそこにはない。…芸術家たちは、作品を制作する前に、必ず自分が扱おうとする題目の特徴からインスピレーションを探さなければならない、その題材の真実を伝えなければならない。<sup>80</sup>

シャピュはこの題材の真実を伝えようとした。彼は人物を表現するにあたって、最もシンプルな動きを選んだのである。シャピュの表現は直接的で、分かりやすいものであった。それはシャピュが理解するトリプトレモスの本当の姿である。しかし、それは、アカデミーにとって半神半人である彼の本当の姿ではなかった。

最後に、シャピュは 1859 年から 1860 年にかけて、自分のローマ留学の最終作品として、一台のマーキュリーの像を制作した。(図 1 9) この像は彼の師であるデュレがかつてローマで制作した作品と似ているものであった。その表現からは、シャピュがアカデミーの基準に妥協したことが見てとれる。そしてデュレは、シャピュがこの作品で見せた繊細な感情の表現及び細部にこだわる描写を称賛したのである。しかし、シャピュ自身は自分がこの段階で、自分独自の表現を失ったと考えた。彼は自分のこの作品を「美しさと真実において欠陥を持つ作品だ。」と評価したのである。<sup>81</sup>

アカデミーの基準から見れば、シャピュは様々な典型的な過ちを犯し、最終的にはそれらを正した良い学生であったろう。しかし彼は、最終的に、他にも多く存在したはずの、アカデミーという制度の中で育成され、自分の個性を失った芸術家となってしまったのである。シャピュのキャリアはフランスへ戻った後の数年間で、確実に下降線を辿ってしまっている。<sup>82</sup>

一方、彼の作品に対する一連の評価から、アカデミーが彫刻作品の制作において課した、表現に対する制限がどのようなものであったかを窺い知ることが出来る。それは、古代美術を手本とするものの、基準自体はアカデミーによって一方的に作り上げられたものであった。上述したいくつかの実例を通して分かるように、アカデミーはヴィラにおいて、生徒たちの個性や感性を育てようとしたのではなく、むしろ、それらを押し殺した。具体的には、生徒たちの作品について、彼らしか把握していない不明瞭な基準で、様々に批判的な指摘をし、修正を要求した。そして、彼らの満足のいくように修正がされなければ、指摘と批判を繰り返したのである。

アカデミーの評価基準は完全に独自のものであり、その基準は明瞭な形で公開されず、例えば、外部の審査機関といったような組織と何らかの連携も持たないものであった。そうすると、たとえ生徒たちがわざわざイタリアのローマまで行って勉強したにしても、その滞在は意味のないものとなったのではなかったか。彼らが勉強するヴィラの施設はローマから隔離された場所であり、彼らはアカデミーが強要し、実施する教育を受け、その基準を満足させる作品を制作するためだけにヴィラに滞在していたことになる。

アングルは、ヴィラの監督に就任した時期に、ローマで多くの古代美術の複製品やその断片を収集し、展示した。その複製品の原作がヴィラから僅か数キロメートルしか離れない場所に存在しても、アングルは依然としてそれらの複製品や断片を収集することに拘った。ヴィラはローマという街から完全に離脱していたのである。アングルより後にヴィラの監督に就任したシュネッツはアングルに比べ、生徒たちがローマの街と接触を持つことに理解を持っていたと思われる。彼は生徒たちがローマの街に出て、様々な時代の作品に

触れて勉強することを制限しなかった。彼は次の様な発言を残した。「ローマにある学校はルールであり、ローマは図書館である。あなたたちの翼は生えている。その翼が許すかぎり外へ出れば良い、しかし、ルールを忘れないように。それは私があなたたちと繋がる糸であり、私があなたたちを呼び戻すためのものである。」<sup>83</sup>シュネッツが言うルールとはすなわちアカデミーが持つ基準であり、たとえ生徒たちが様々な勉強をローマで行ったとしても、彼らは最終的には、アカデミーの基準に従わなければならなかったのだ。

### 3. カルポーの反抗

ワグナー氏の調査によれば、カルポーはローマに着いた時から、ヴィラの環境に馴染まない一面を見せた。監督のシュネッツによると、ヴィラにおいて、カルポーは古代美術を模写することを拒否し続けた。彼はヴィラとアカデミーにとっては困った存在になったのである。カルポーは両親に手紙を出して、ヴィラに到着してからの心境を語っている。その内容によると、彼は病気になり、そのため精神的に苛立ち、怒りやすくなっていた。<sup>84</sup>また、家族への手紙で自分の不遇を嘆く一方、1848年、友人フォーカートの奥さんにも一通の手紙を出し、ローマでのストレスの発散の仕方について書いている。

私は、ローマの町で二年間暮らしました。ローマでは、私は自然を観察して見ました。そこで見る光景は、スタジオで見るものと完全に違っていました。ですから、私は精一杯、様々なものを見ようとしました。また、私は人間の動きについて観察し、スケッチを制作しました。そして、これらのスケッチから、私は自分の良さを見つけることができましたのです。アカデミーで私のように絵を描く人はいないでしょう。<sup>85</sup>

この手紙から、カルポーの画家としての一面が覗える。彼はヴィラに入って、アカデミーの制度に反抗した。彫刻の制作が順調に進まなかった際には、絵を描くことによって、自分の個性を探したのである。このことから彼がローマにおいて、アカデミーの教育から独立し、自然や人間の観察など、多様なやり方で独自の学習をしたことがわかる。このような、アカデミーの教育に頼らずに、独自で勉強するカルポーの習慣はローマに着いてから身に付けたものではなかった。パリのエコールで勉強した際に、ローマ賞を獲得するために、師匠であるデュレの作品を模写し、そのスケッチを彫刻の制作の際に参照したことは、前章において述べた。カルポーは、ローマに到着する前、すでに一つのリストを作っていた。そのリストに、ローマで勉強しなければならないと考えることを列挙していたのである。その内容は以下のようなものである。

様々な珍奇なものについて勉強する  
現地の風習、乞食、山賊について勉強

男性、女性、子供の解剖学について勉強

男性の骨格

骸骨の戦い

ミケランジェロの絵

様々な表現の題目について勉強

自然の多様性

...<sup>86</sup>

このようなリストの存在をみると、カルポーがローマでの勉強の計画を予め自ら作っていたことがわかる。しかし、そこから見てとれるように、具体的な彫刻制作によって行う内容は僅かしかなかった。多くは、ローマの現地の暮らしを観察し、スケッチを描くことによって実現するものであり、また、ミケランジェロについての勉強もそこに含まれていた。実際、1856年から58年までの記録によると、カルポーがヴィラのカリキュラムの中で完成させた彫刻作品は、僅か一点であった。それに比べて、彼は多くのスケッチを描き上げた。<sup>87</sup>カルポーにとって、ローマでの勉強は、具体的な彫刻制作よりも、様々なものを観察し、スケッチでそれらを記録することに重点が置かれていたのであろう。

彼のスケッチを見てみよう。まず、1858年に描かれた一枚の座った少年の絵を例として挙げる。(図20)このスケッチでは、カルポーは人物を写實的に描いている。彼は、モデルが古代美術の作品によく見られるポーズをとっている場面ではなく、人物が自然に座っている日常的な一場面を表現した。また、この画面からは、人物の動きを記録する痕跡がない。この作品において、カルポーは細かいクレヨンタッチによって、明暗の視点で対象を再現している。別の言葉で言えば、彼は男性の人体における普遍性を求めるのではなく、単に実在する対象を表現しようとした。

次に、彼が、ローマにいる多くのイタリア中部からやってきた流浪者を描いたスケッチを見てみよう。これらのピフェラーリと呼ばれる流浪者たちは毎年、周期的にローマに来て、てっぺんが尖っている大きな帽子と大きなクロークを身に付け、パイプや笛を演奏して物乞いをする。当時、彼らは多くの絵画作品の題材となった。画家のシャプマン/John G. Chapmanが1852年に描いたものがその一例として挙げられる。(図21)シャプマンは親子である二人の流浪者を描いた。その人物がピフェラーリであるということを伝えるため、作者は笛を吹く場面を表現している。一方、カルポーが描いたピフェラーリを見ると、人物の仕草が最大限に省略されていることがわかる。カルポーは荒いチョークの線で、ピフェラーリたちの大きな帽子やクロークを素早く描いている。このスケッチにおいては、人物の表情が見てとれない。カルポーはこのように、表面的な要素を省略することによって、着衣も含めた人物の身体のフォルムを確実に捉えることができたのである。(図22)

カルポーがこれらのスケッチで見せた表現の特徴は、友人に出した手紙の中で主張したように、スケッチにおける彼の良さであり、アカデミーの人々の絵とは違うところであった。

カルポーにとって、スケッチブックを持ち歩き、ローマの日常を描くことは習慣となった。ローマの街は彼にとって、自然や日常を観察する場であった。(図23)(図24)

しかし、どんなに自由にローマの街で勉強を行っても、彼は依然として、ヴィラで彫刻を学ぶ一人の学生であった。1858年の丸彫り作品として、カルポーは一台の像を制作しアカデミーに提出した。それは彼の《貝殻を持つナポリの漁夫》である。この作品を一見すると、誰しも、カルポーのかつての師であるリュードが1833年にサロンに出品した同じ題材を扱った作品とわかり、比較したがるであろう。確かに、二台の作品の人物は同じコスチュームを着て、同じく陽気な笑顔を見せている。サロンにおけるカルポーの作品に対する評価は良いものであった。しかし、カルポー自身は、この作品自体よりも、この作品の制作のために自分が行った多くのスケッチの方を意義あるものとして重視した。彼は、この作品は自然から靈感を得たものであると主張した。また、この作品における漁夫の動きは、彼が最初にイタリアに到着して、環境に慣れず、病気を抱えてナポリへ旅した際に、一人の物乞いの動きを研究して勉強したものであると述べた。<sup>88</sup>

カルポーが作り上げたローマで勉強しなければならないもののリストの中に、ミケランジェロについての勉強がある。彼は次の様に述べたことがある。「私はその巨人に鮮明な印象を受けている。私の全ての作品は彼から影響を受けている。」<sup>89</sup> 問題はカルポーが、どのようにミケランジェロについて勉強したかという点である。ミケランジェロについてカルポーに真剣に教えたのは友人の一人のスーミ/ Joseph Soumy であった。彼は1854年にローマ賞を獲得した人である。スーミはローマに滞在したが、アカデミーの制度とその教育の本質の限界をよく理解していた。アカデミーに対して完全に失望したスーミはこのように語ったことがある。「ローマでは、良い食事が与えられ、良い寝床もある。しかし、ここで質の悪い彫刻を作れば、パリで悪いことが待っている。パリに帰って自由に暮らすという選択もあるが、生活の保障がない。もしかしたら、飢えもあるかもしれない。しかし、そこにはローマでのような服従はない。」<sup>90</sup> スーミは、自分のこのような考え方を、カルポーにも伝えたと思われる。彼は、かつてミケランジェロを代表とするルネサンス期の作品を完璧に模写したこともあり、その姿勢はカルポーに影響を与えた。スーミは最後には自殺した。彼の墓には次のような墓碑がある。「彼はミケランジェロを理解した。彼はカルポーによって称賛された。」<sup>91</sup> 古代美術やルネサンスの巨匠について、独自の見解を持ち、それをカルポーに伝えた者がもう一人いた。それはカルポーとスーミの共通の友人である芸術家のラッセル/ Alphonse Roussel である。彼はミケランジェロについて以下のような見解を持っていた。ミケランジェロは、力強さ、精力、そして偉大さのシンボルであると。ラッセルはまた、ミケランジェロの芸術制作の目的を、次のように定義した。「主張し、衝撃を与えて、説得するためである」と。<sup>92</sup>

カルポーの大作である《ウゴリーノとその息子たち》を見ると、彼がミケランジェロから受けた影響が反映されているが、その影響は、実はこのようにほとんど知られていない交友関係によって誘発されたのであった。

### 第三章 カルポールの二面性の形成とその本質

#### 一、第二章のまとめ及びそれに見出すカルポールの二面性

第二章において、筆者はワグナー氏が著した「ジャン・バティスト・カルポー：第二帝政の彫刻家」の第二章、第三章、第四章の内容について読解し、整理を行った。ワグナー氏は、カルポールの生涯を主軸として、その幾つかの代表的な時期を紹介している。著書の章立てもこれらの時期に基づいて構成されており、第一章の内容は著書の全体に対する概観及び紹介に当たるものであり、最後の第七章は全書に対するまとめとなる。そして第二章から第三章、第四章を通して著者は、カルポーが受けた初期の美術教育を始まりとして、カルポーが受けた教育の全段階を辿りながら、彼の芸術とそれに関連する多様な問題について紹介し、論述している。

カルポーが美術教育を受けた期間は、カルポールの生涯から見れば、その半生を占めるものであり、フランスアカデミーの教育から離脱する時は、彼にとっての人生の分岐点でもあった。この点に関して、第二章から第四章までの内容の読解によって、カルポールの生涯の前半をある程度浮き彫りすることが出来る。

こうした整理を踏まえると、カルポールの芸術においては、彼の芸術の中に存在する二面性という特色があると提起できる。そもそも彼の代表作である《ウゴリーノとその息子たち》は、パリで公開された際に、「彫刻における挑戦」と「一つの恐怖」という分裂した評価を受けた<sup>93</sup>。またフランスアカデミーの教育を受け、成功を収めた彫刻家としてのカルポールの肖像彫刻作品は、アカデミーの趣味と異なるブルジョア階級に好まれた。これらの点はいずれもカルポールの芸術に存在する二面性の証であり、注目に値する点である。ワグナー氏の著書の第二章から第四章までの中に、この二面性という特色を構成する要素が散在すると考えられる。以下において、第二章、第三章、第四章の内容についてまとめを行いつつ、各章の記述から見られるカルポールの二面性を抽出していく。

##### 1. 第二章「Workers and Artists／職人と芸術家」のまとめ

第二章において、ワグナー氏は最初に19世紀初頭のフランスにおける美術教育の実態と人々の考え方を紹介している。この当時の初歩の美術教育法は18世紀の後期に現れた教育法を受け継いだものである。また、ワグナー氏は、初歩の美術教育及びドローイングの教育の目的に関して、異なる二種類の認識が存在したと紹介している。それは、未来の芸術家のために対象を正確に表現する方法を教えるという認識と、職人を目指す者に仕事に活用できる技術を教えるという認識である。この差異はドローイング、及びその教育の応用範疇に関する考え方の違いによって生じたものである。

エコール・デ・ボザールにおいて、ドローイングの教育はその教育システムにおける必須のプロセスとして実行された。その具体的な方法は、エコールによって作られたドロー

イングの教本を生徒たちに与え、教本が提示するステップに従って模写を行わせることによって技術を把握させるというものであった。

一方、政府は、エコールが主張する方法とは異なる、対象をもっと素早く把握できる、簡単な教育法の普及を推奨した。それは、当時のフランスにおいて様々な産業が発達し、そこで働く職人の仕事に応用できるドローイングのスキルが求められたからである。エコールとアカデミーは政府のこの行為に強く反発したが、職人のドローイングのスキルの需要はさらに拡大した。このような時代背景の中、フランス各地にある美術学校はその門扉を開き、将来、職人となる若者を受け入れ、彼らに教育を施すようになった。

その一例となるのはカルポーの故郷にあるヴァランシェンヌアカデミーである。カルポーはパリへ移住する前に、この美術学校に通った。彼がその学校に通った時期に、ヴァランシェンヌアカデミーはすでにヴァランシェンヌ当地の産業に対して門扉を開いていた。つまり、カルポーが最初に接触したと思われる美術学校の美術教育は、純粋な芸術家を育成することだけを目的とするのではなく、職人の育成にも携わるものであった。

フランスの美術産業の育成を理想とした最初の教育機関は、カルポーが三年間通ったパリの郊外にあるプティ・エコールであった。そこは創設された当初から、フランスの美術産業のために装飾職人の養成を目的とした場所であった。カルポーはそこで教育を受け、職人の道を歩むはずであった。しかし、彼はプティ・エコールを卒業後、芸術家としてのキャリアに憧れを抱き、エコール・デ・ボザールへの入学を志願した。

カルポーの、職人の道から芸術家のキャリアへの転向には、当時、プティ・エコールの校長を務めた歴史画家ベロクの影響が考えられる。ベロクは自分の歴史画家としての経験を生かして、エコール・デ・ボザールと類似する美術教育法の実践をプティ・エコールにおいて試みた。その目的は職人になる学生たちに、創作の自主性を教えるためである。また、彼はプティ・エコールにおいて、芸術家として成功した卒業生を生徒たちに紹介し、その卒業生たちを学校の荣誉として讃えた。彼のこのような行為は単にプティ・エコールの業績を誇示することであったと考えられるが、結果として、カルポーを含めた一定の人数の生徒たちに、芸術家としてのキャリアへの憧れと成功への信念が浸透した。

ここまで見てくると、カルポーは初期教育の段階から、すでにその二面性を示していたことがわかる。彼は職人階級の息子として生まれ、職人を育成する学校で教育を受けたにも関わらず、最終的には、芸術家のキャリアを選んだ。その原因については、上述したように、プティ・エコールでの校長ベロクからの影響が先ず挙げられる。また、第二章全体から見れば、カルポーが生きていた19世紀初期という時代背景も大きく関係があると考えられる。当時の社会では、美術が産業と融合する現象が現れた。この時代には、カルポーが通った学校での美術教育、さらに社会における美術に対する認識は、芸術のためのものと、産業発展のための職人のスキル育成という二つの特色を帯びるものであった。彼が最初に美術教育と接触したヴァランシェンヌアカデミーはまさにその一例である。このような社会の現状も、カルポーのキャリアに対する考え方に影響したと思われる。

## 2. 第三章「Learning a language／表現の学習」のまとめ

第三章において、ワグナー氏はまずカルポーの二人の師であるリュードとデュレを挙げて、それぞれの芸術家としての個性と相違について説明しており、カルポーがリュードから離れ、デュレの下へと赴いた理由も明らかになる。

リュードの活躍は、エコールとアカデミーの制度からは独立した形で行われた。彼はエコールで教師として働くことに積極的ではなかった。それは、リュードがアカデミーの制度の中で制限を受けることに反感を持っていたからであり、また、当時のエコール・デ・ボザールはローマ賞の獲得を目的とする生徒や教師たちの争いの場と化していたので、その闘争の中に巻き込まれなくなかったからであった。

リュードのこのような消極的な態度によって、彼は同僚たちから偏見の目で見られ、差別的な扱いをされたのである。しかし、この扱いの本当の原因は、リュードが実施する教育法がアカデミーの主張と異なるからであった。その教育法とは、アカデミーの古代美術を手本として人物の精神面を表現しようとするやり方とは違って、職人の道具を利用して、科学的な方法で人体を再現しようとするものであった。

ローマ賞の獲得を目指したカルポーは、アカデミーから偏見を受けているリュードの下に留まるのは不利であると感じて、彼のアトリエから離れたのである。

次に、ワグナー氏はリュードとデュレがそれぞれ制作した、同じ題材を扱った作品を取り上げ、それらの比較を通して、デュレの彫刻の表現及び教育の方法の特徴はどのようなものなのかを説明した。それはすなわちリュードの人物に対する科学的な再現と異なる、アカデミーが求める人物の精神や感情を表現しようとするものであった。

また、デュレの解剖学の才能が優れていることもワグナー氏の紹介によってわかった。デュレは軍医のような気質があるとアカデミーに評価されたこともある。デュレは解剖学についての勉強を、彼の生徒にも要求した。カルポーも間違いなくその影響を受けた。彼は解剖学の手本を携帯し、常に勉強したのである。

カルポーはリュードから離れたが、彼が、リュードの彫刻芸術およびその教育方法を否定したことはなかった。カルポーは最初から彼の二人の師の教育の本質を理解していたのである。リュードは彼に彫刻の基礎を教えてくれたが、彼はローマ賞を獲得するために、アカデミーを代弁するデュレの下へ赴き、あえてその教えに従ったのだ。

ワグナー氏はエコール・デ・ボザールのカリキュラムについても紹介している。そのカリキュラムは非常に多数のコンクールによって構成されている。生徒たちはエコール・デ・ボザールにおいて成功を取めなければ、それらのコンクールに勝ち続けなければならない。そのスケジュールは過酷なものであった。エコールとアカデミーはこれらのコンクールにおいて、生徒たちの作品に対して一方的に評価を与えた。細かい制約と基準を生徒たちに押し付けることによって、アカデミーは自分の表現様式を生徒たちに普及させようとしたのである。その基準はまさに作品における表現の自由を強く制限するものであった。

最終的に、エコールの生徒たちが参加するのはエコールにおける最大のコンクールであるローマ賞コンクールである。このコンクールにおいては、アカデミーの制限が普段よりさらに強くなる。カルポーは合計九回、このローマ賞コンクールに挑戦した。最終的に彼はそれを勝ち取ったが、九回もコンクールに参加した経験を通して、コンクール及びアカデミーの制度や評価基準を完全に把握した。カルポーはその経験を活かして、最後に成功を収めたのである。

最後に、ワグナー氏はエコールが求める表現様式とは何かという問題について論述した。アカデミー自らの発言を引用し、エコール・デ・ボザール及びアカデミーの表現様式の特徴とは精神における古代への回帰であることを説明した。アカデミーにとって、古代美術の作品は最も良い手本を提供した。そして、そのような教育においては、古代美術品の模写が必須なプロセスとなる。カルポーはエコールにある古代美術品の断片や複製品の模写を効果的な手法で行った。その努力によって、彼はアカデミーが望む表現様式の基準を把握し、アカデミーの要求に対して正しい解答を提示することが出来た。これが彼のローマ賞獲得に直接関連すると思われる。

第三章においても、いくつかの箇所にカルポーが持つ二面性が覗かれた。彼は最初の師であるリュードの教育及びその表現を肯定したが、エコールにおける成功を追求するため、そのアトリエを離れ、アカデミーの表現を代弁するデュレの下へ赴いた。そこにまさに彼の二面性が現れている。上述の通り、カルポーは、二人の師の彫刻芸術と教育方法がそれぞれ何を意味するのか、よくわかっていた。彼が結局アカデミー側のデュレを選び、その基準に服従するのは、現実的な成功、つまりローマ賞の獲得のためである。彼の目的は明確であった。このようにして彼は最終的にローマ賞を獲得したが、コンクールの過程において彼がアカデミーの求める表現様式の基準を把握したことも分かる。しかし、カルポーはアカデミーの表現様式に対して、完全に賛成することは決してなかった。彼にとって、アカデミーの基準を把握するのは、単にローマ賞コンクールにおいて有利になるためであった。ここにも、彼が持つ二面性がうかがえる。

### 3. 第四章「Un défi à la sculpture」 / “彫刻に対する挑戦” のまとめ

第四章において、ワグナー氏はまず、アカデミーのローマにおける拠点であるヴィラ・メディチの実態とそこにおいてアカデミーが実行した教育について紹介した。それによると、ヴィラは学生たちに対して、快適な生活環境を提供する。しかし、ヴィラ自体は外部から隔離された場所であった。ヴィラの外部では、アカデミーの制度を批判する人が多かった。しかしそれらの批判から、アカデミーはヴィラ及びその生徒たちを懸命に守ったのである。アカデミーは、パリのエコールにおいてもヴィラの真実を美化して生徒たちに宣伝した。何も知らない生徒はそれを信じ、ローマへの憧れと羨望の気持ちを持って、次々とローマ賞を獲得するようにと努力した。

しかし、ヴィラで勉強する生徒たちにとって、事実上、そこは決して過ごしやすい場所

ではなかった。生徒たちは、慣れない外国の自然環境の中でアカデミーが設定した多忙な制作のスケジュールをこなさなければならなかった。特に彫刻を勉強する生徒たちは最も過酷な状況に直面していたのである。その中には、リタイヤする生徒も多くいた。

次に、ワグナー氏は、アカデミーがヴィラにいる生徒たちの制作に対して厳しい要求をしていたことを複数の作品を例に取り上げて説明した。アカデミーの表現に対する要求は、基本的にエコールにおけるものと変わらない。一方ヴィラにおいて、それは一層エスカレートしたのである。さらに、アカデミーはその表現の基準を具体的な形で明瞭にしたことがない。アカデミーの要求を探るために、生徒たちは常に作品を制作し、それを持ってアカデミーの評価を受けなければならなかった。アカデミーは生徒たちの作品に対して、彼ら独自の表現で批判と指摘をし続ける。修正の結果が彼らの求める基準を満たさなければ、作品への批判は絶えない。アカデミーの基準はもはや彼ら独自の感覚となって、彼らが一方的に学生やその作品に対して評価を与える特権の旗印のようになった。アカデミーの基準は完全に外部から離脱するものであった。生徒たちはそれらの基準を満たすためだけに頑張るようになった。その結果、ローマにいること自体の意味が失われた。

アカデミーからの表現における制限に対し、カルポーは反抗的な態度を取った。彼はローマの街へ出て、独自の方法でローマを観察したのである。そこで、彼は多くのスケッチを描いた。それらのスケッチは彼にとって、彫刻とは異なる表現の試みであり、彼が自由に表現できる方法であった。それらのスケッチから、カルポーが、アカデミーの、対象の理想化という基準に反する現実的な人間の姿を表現しようとした行動が見てとれる。彼がローマで制作した漁夫の像を見ても、スケッチからヒントを得たことが明らかである。さらに彼は友人との交流によって、ミケランジェロの芸術に触れ、そこから学び、影響を受けた。

カルポーはローマ賞を勝ち取って、ローマへの留学を実現した。しかし、彼はローマにおいてアカデミーに反抗的な態度を取った。さらに、アカデミーの基準に反する表現を試し、表現の自由を求めたのである。これもまさに彼の二面性であろう。

#### 4. 全三章を通してみるカルポーの二面性とそれについての分析

全三章の紹介から、カルポーの生涯の前半が明らかになった。全体を通してみると、カルポーの二面性は、その生活や制作において、常に現れていた。

最初に、彼は職人の息子として生まれた。職人を育てる機能を帯びた美術学校のヴァランシェンヌアカデミーで美術教育を受け、その後に、単純に装飾職人を育成するプティ・エコールに入って、訓練を受けた。本来、そのまま、職人として生きて行くはずであったが、彼はプティ・エコールを卒業した後、芸術家としてのキャリアを選び、エコール・デ・ボザールへの入学を志願した。エコール・デ・ボザールに入学した後、彼はリュードとデュレという二人の師のもとで修業を積んだ。前者のリュードの下でカルポーは「彫刻の基本」を学び、彫刻家としての彼を尊敬していたが、アカデミーの制度中での成功を収める

ために、後者のデュレの下へ赴いた。最終的に、カルポーは確かに芸術家としての成功の登竜門であるローマ賞を獲得したが、その様々な言動から、実際には、アカデミーの主張に忠実的ではない側面があらわになる。これは、彼がローマへ行った後、ヴィラ・メディチの教育に反抗的な行動を取ったことで、さらに明確となった。

カルポーの生涯の前半において現れた、このような一連の分裂的な行動をまとめると、以下のような構図が見える。彼が真に関心を抱き、追求したいものがあつた。それは芸術家としてのキャリアであり、リュードへの尊敬や肯定であり、アカデミーの美術の基準において認められない表現でもある。一方、それと反対の立場で、彼は芸術家としての成功を獲得するため、アカデミーの制度を代表とする、当時の社会のルールに迎合した行動もとつた。それは、彼がリュードを離れ、デュレを選んだことであり、アカデミーが主張する美術の表現を習得するための努力であつた。

このような構図から、カルポーは如何に貪欲で野心的な性格の持ち主であるかということがわかるであろう。彼は、試験場に持ち込み禁止の資料を持ち込んで、制作に参考するという、極めて冒険的な不正の行為を行った上、九回にもわたって、ローマ賞コンクールに挑戦した。それは全て、当時の社会における、芸術家としての成功を収めるためであつた。一方、彼は同時に、自分独自の理想を追い求め続けた。この二つの欲求は明らかに矛盾するものであり、どちらか片方を求めるなら、もう片方への執着を犠牲にしなければならない。カルポー自身もこの点をはっきり理解している。しかし、彼の人生の後半を含めて見ると、どの時期においても、彼はこの二つの欲求を放棄しなかつた。本章の初頭で挙げたように、彼の代表作《ウゴリーノとその息子たち》が二分する評価を得ている。また、二面性は彼の多くの代表作から明確に見てとれ、それは最終的に、彼の芸術のもっとも大きな特色となる。

## 二、カルポーの二面性についての分析

前節では、筆者はカルポーの生涯の前半に着目し、ワグナー氏の著書の第二章から第四章の内容に基づいてカルポーの二面性をまとめた。しかし、カルポーの二面性という特徴の背後には、実は多くの要素が入り組んで存在していることは明らかである。このような複雑な様相を呈するカルポー及びその彫刻の特徴について、二面性という語で概括することは無難かもしれないが、カルポーの彫刻家としての人格の形成とその経緯を明確に理解するために、彼の生涯の前半を俯瞰し、そこに存在する重要なキーワードを逐一に抽出し、分析する必要がある。

カルポーの生涯の前半において、彼が直接に影響を受け、または何らかの形で間接的に影響を受けた要素は以下のように挙げられる。

### 1、二つの目的を持つ美術教育の観念/ヴァランシェンヌアカデミー

ヴァランシェンヌアカデミーは、フランスの地方にあるアカデミーの一つである。カルポーは1830年代に、この学校に通い、最初の教育を受けた。

ヴァランシェンヌアカデミーの創立の起源は1777年に遡る。その後、1785年頃に、フランスの他の地方においても、多くのアカデミーが設立された。設立した当初、フランス王室は、ヴァランシェンヌアカデミーの機能と目的について次のような定義をした。「絵画、彫刻、及びその他、ドローイングのような付属的な科目を教えるアカデミーである」。<sup>94</sup>このようなヴァランシェンヌアカデミーの本質と体制は堅持され、多くの社会変革を経た後でも、長い間、崩れることはなかった。このことから、ヴァランシェンヌは「北のアテネ」と呼ばれたこともあった。

ヴァランシェンヌアカデミーとヴァランシェンヌ市は、こうしたアカデミーの歴史について大きな誇りを持っていた。市はアカデミーにおいて優秀な成績を修めた生徒を将来活躍する若い芸術家として認め、彼らに奨学金を付与し、パリに送った。そして、パリで成功を取めたヴァランシェンヌ市出身の芸術家は故郷に迎えられ、人々に祝福された。また、彼らの作品は地元で展示され、その制作及び生活を支えるために、地元の政府は引き続き多くの奨励制度を設けていた。カルポーもその一人であり、彼の栄誉は、彼が没した後も、地元出身の芸術家として称えられたと言われる。

ヴァランシェンヌアカデミーとヴァランシェンヌ市の若い芸術家に対する援助と支持は長い間続いた。しかし、それと同時に、19世紀初期に、フランス全国に出現した美術教育に対する認識の変化もこの町で起きたのである。

19世紀の初頭において、この町の産業は大きな発展を迎えた。伝統的な鉱業や女性たちが行う織物業は勿論のこと、町の建築業も栄えた。このような産業の発展に影響され、建築職人、石工などの労働者に対する需要が増加した。建築産業の発展に応じて、1813年に、ヴァランシェンヌアカデミーには建築コースのカリキュラムが加えられた。この建築コースによって、町が必要とする建築職人が育成された。

1841年頃、市によって、ヴァランシェンヌアカデミーの一部が夜間学校と合併され、その開講時間は市の他の教育機関と重ならないようになった。また、職人の受講者も受け入れられ、ヴァランシェンヌアカデミーは完全にその門扉を開いた。しかしながら、一方で、純粋な芸術制作（芸術家志望の人）に対する奨励は途絶えることがなかった。パリでのヴァランシェンヌ出身の学生の受賞は依然として市の栄誉となる。ただし、1841年以降、ヴァランシェンヌアカデミーの従来のも一つの目標（芸術教育）が二つの機能（芸術家の育成と職人の育成）を持つようになったのも事実であった。

## 2、独特な教育法を実施した職人養成機関/プティ・エコール

1766年に設立されたプティ・エコール/ Petite Ecole（正式名は Ecole Parisienne Gratuite de Dessin）は、設立当初から、職人養成をその目的としていた。初代校長のバシユリエ/ Jean-Jacques Bachelier はかつてパリ近郊のセーヴルにあるロイヤル陶磁器製

造工場のチーフアーティストを務めたことがあり、美術に関しては、非常に実用性、即ち産業における有用性を重視した考えを持っていた。

18世紀後半から19世紀初頭という時代は、産業革命が勃発し、工場制機械工業の導入による産業と社会の変革が起こった時代でもあった。そして、それまでの武力による戦争に代わり、産業の発展を競い合う活動がヨーロッパで出現したのである。この新しい時代においては、経済の発展が国々の新たな目標となりつつあった。また、工芸や装飾などの応用芸術とも言うべき分野で優れた能力を発揮する職人たちは、新しい時代において、自身自身の新たな価値を見つけることができたのである。

プティ・エコールは以下のような教育法を19世紀の前半において実施した。記憶に頼って対象を再現する教育方法を導入した。装飾の授業において、装飾の歴史を生徒たちに教えるようにした。生徒たちに、見本を見て描くのではなく、本物の花を描くように要求した。人体の授業においては、生徒たちに解剖学の知識を教えた。また、学校の講義には、アシスタントが置かれ、教授陣の間の交流も頻繁に行われた。その目的は同じ教育法を共有させることにあり、その意義は教育を同じ地点で滞らせないことにあった。

これらの教育法は主にかつて歴史画家であるイレール・ベロク/Hilaire Belloc (1787-1866) が1830年代にプティ・エコールの校長を務めた際に実施した。その教育法は実に独特なものである。それはプティ・エコールの教育目的である、装飾職人の人材を育成することと一致するものの、生徒たちに単純作業のような訓練をさせ、職人としての手先の器用さを養うものではなかった。プティ・エコールの生徒たちは知識を教われると同時に、美術制作の自由性も与えられ、表現者としての創造力を身に付けたのである。ベロクが実施したこの独特な教育は、彼の歴史画家としての経験から来るものかもしれない。彼は、自分の信念と教育改革によって、プティ・エコールの生徒たち、つまり将来の職人たちに自主性を教え込もうとしたのかもしれない。しかし、それは単純の訓練を通して行う従来の装飾職人の育成法と異なって、一方、同じ19世中期のエコール・デ・ボザールが行った古代美術の遺品やかつてのローマ賞の受賞作を生徒たちに模倣させるという教育法とも異なった。美術の創造性を養う観点からすれば、積極的な意義を有するものである。

1840年頃にプティ・エコールで勉強したカルポーはまさにその教育の影響を受けた。後に彼がローマで人々の日常の様子を表現する行動、及びそれらを写實的に表現する能力はプティ・エコールで受けた訓練の反映だと考えられる。

### 3、彫刻家のキャリアへの目覚め/プティ・エコールの校長ベロクが持つ芸術家育成志向

ベロクは、1930年代にプティ・エコールの校長に就任後、上述で挙げた一連の教育法を実施した。その教育法は単純な訓練を通して行う従来の装飾職人の育成法と異なって、生徒たちに表現者としての創造力を養った。それによって、プティ・エコールの生徒たちの中に、装飾職人ではなく、芸術家としてのキャリアを歩むことに志願する者も現れた。生

徒たちのこのような志向が芽生えるのはベロクの独特な教育法の成果だけではなかった。

ベロクは学校の集会において、いつも、エコール・デ・ボザールで成功を収めた「学校のプライド」となるプティ・エコールの卒業生の名前を読み上げた。カルポーもその一人である。ベロクのこの考え方は単純なものに過ぎなかった。それは、ヴァランシェンヌ市とヴァランシェンヌアカデミーがパリで成功を収めたヴァランシェンヌアカデミーの卒業生に榮譽を与えたことと同様であろう。しかし、これによって、プティ・エコールの生徒たちが持つ芸術家のキャリアに対する憧れが助長されたことは否めない。実際、19世紀初期に、プティ・エコールの卒業生の中には、いつも、エコール・デ・ボザールへの進学を希望した者が一定の人数、存在した。カルポーも勿論その一人である。カルポー以外の芸術家としての成功者の名を挙げるなら、彫刻家のダルー/Dalou、ロダン/Auguste Rodin、建築家のガルニエ/Charle Garnier、ダヴィオ/Davioud、画家のレールミット/Lhermitteなどがある。<sup>95</sup>これら、芸術家としての成功者がプティ・エコールの卒業生全員のどの程度の割合を占めるのかは重要ではない。重要なのは、彼らが確実に存在し、芸術家としてのキャリアを辿ったことである。

また、ベロクは直接にカルポーのようなエコール・デ・ボザールで活躍の実績を持つ卒業生たちを学校に呼び戻して、助手ないし教育者として務めさせた。カルポーもその中の一人であった。彼は1850年から1851年に、プティ・エコールで助手として働いた経験があり、自分と同様に芸術家的志向を持つ人々と親密な関係を保った。<sup>96</sup>その中には、建築家のガルニエ、画家のシャピュ、彫刻家のダルーとロダンがいた。このような交流から生まれた芸術家たちの集団とその中間人間関係は、プティ・エコールにとっても、カルポーのようなその中の一員にとっても、非常に重要となった。それは、いわば、プティ・エコールから生まれた芸術家連盟のようなもの<sup>97</sup>であったろう。この芸術家連盟のような存在は、プティ・エコール出身の芸術家たちにコミュニケーションの場を与える一方、生徒たちの芸術家への志望をも助長したと考えられる。

#### 4、科学的な方法による対象の再現/リユード

1844年に、エコールの一員として名前が登録されてから、カルポーが最初に入ったのは彫刻家リユード/François Rude (1784-1855)のアトリエであった。リユードの教育において、中心的な考え方の一つは、彫刻の具体的な制作方法を重視する点であった。彼から見れば、芸術における感情表現は生徒たちに教える必要のないものであり、それは人々が生まれた時から持っている能力である。

リユードの教育法が実際にはどのようなものであったかについて、詳しい記述が残されている。リユードが死んだ後に、かつては彼の学生であった Maximin Legrand という人がその教育法の内容についてまとめ、出版した。その内容を一部見てみよう。

その制作のステップは：一、比例を考察する。二、骨組みや心棒を構成する。三、最後に粘土によって筋肉を再現すること（肉付け）。となっている。このステップを辿って、人体

のモデルが徐々に再現される。具体的な方法を見ると、まず、三つのポイントをモデルの体において見つける。一つ目は鎖骨の間にある胸骨の分岐点である。二つ目は一つ目を参照しながら探す。それは体の中心軸にあるポイントで、恥骨に記される点である。三つ目は重心が置かれる方の足元の内側にあるポイントであり、それは脛骨の足首にある、重心が最も集中するポイントである。この三つのポイントが確定することで、人体の他の部分の位置づけも同時に確定するのである。このような方法に従って作品をモデリングして行くうちに、最終的に人体が直立する堅牢な構造が築き上げられる。リュードによれば「これらのポイントを決めれば、他の作品における人物の動きや勢い、そして構成も把握することができるだろう。」<sup>98</sup>

リュードのこの制作法を実行する時には、コンパスや垂直を測る重りなど、職人たちが使う多くの測量用の道具が必要だった。リュードのこの方法は幾何学的方法で、科学的な角度を重視しながら対象である人体を正確に再現する方法である。一方、フランスアカデミーの主張とは、新古典主義の美学に忠実なもので、対象となる自然を理想化した上で表現しなければならなかった。彼らにとって、この理想化の表現こそ、生徒たちに教えるべきものであった。よって、リュードの教育法はまさにアカデミーの基準に反するものであったことがわかる。これが原因となって、リュードがエコールで教鞭をとるようになってから、長い間、同僚の教師たちから除外されるような扱いを受けた。ローマ賞の獲得を目指したカルポーは最終的にリュードのアトリエから離れたが、リュードの下で彫刻の基礎について学ぶことが出来た。彼がリュードのアトリエを去った際に、友人に書いた手紙を見れば、彼の当時の心境が明らかになる：

リュードの下を去ったのは非常に残念であった。何故なら、私は彼から彫刻の基本を学んだからである。リュードはエコール・デ・ボザールとは全く違う方法を行った…彼の方法によれば、彫刻は数学的なルールを持ってしか、満足の行く制作が出来ない。コンパス、物差し等…(中略) …エコール・デ・ボザールの方法は、目で判断することのみによってできる。エコールは芸術と言うものは測量によってではなく、感情によって存在するのだと考える。そして、私たち生徒たちに模写をさせる。彼らは、自負が強い。賞を取るためには、その方法に従わなければならない<sup>99</sup>

カルポーのこの発言によってわかるように、リュードは当時のエコールと異なる教育方法を行った。典型的なエコールの教育法はカルポーによって、感情を重要視するものであると認識されていたのである。その感情表現とは、リュードの方法であるところの、科学的な方法で対象を再現するやり方とは異なり、アカデミーがエコールの生徒たちの制作に対して求めるアカデミー独自の様式の表現である。

## 5、解剖学の影響/デュレ

カルポーの二人目の師であるデュレ/Francisque Joseph Duret (1804-1865) はリュードと比べて、フランスアカデミーの美学的主張に忠実な人物である。ローマ賞の獲得者として、リュードはエコール・デ・ボザールが望む表現とその伝統を熟知していた。カルポーはエコール・デ・ボザールのコンクールにおいても、デュレの作品を手本として参考した。また、当時において、デュレのアトリエで修行するのはローマ賞へ挑むのに非常に有利である。それはカルポーがデュレの下へ赴いた主な理由である。

デュレの下で修行することで、カルポーは徐々にエコール・デ・ボザールが主張する様式について理解するようになった一方、解剖学に興味を抱き、その知識をデュレから学んだ。

デュレは実際に解剖学の知識を駆使して制作する才能を有し、教育においてもそれを重視した。カルポーが友人に書いた手紙の中に、デュレについてこのように話した一節がある。「…デュレは私を受け入れた。また、彼は私に、彼にとっての勉強の基本である解剖学に注目するようにと助言した…」<sup>100</sup>また、アカデミーの書記官による以下のような記録も存在する。

デュレは教室でモデルを使い、その教室は大勢の生徒たちで埋まった。デュレはまるで軍医のように直接的に、また非情にモデルのポーズを決め、そして生徒たちの作品について素早く自分の意見を出すのである。彼は正確さに執着し、輪郭やバランス、運動に存在するミスをすぐに正しく指摘できる。彼にとって、人体の正確さを表すことはある種の直感的な感覚となっており、それを覆っているベールを簡単に取ることができる・・・<sup>101</sup>

人体という同じ対象を表現する際に、リュードとデュレはそれぞれ違う方法を取った。リュードは科学的な方法で対象を正確に再現する。それに対して、デュレは自分の解剖学の知識に頼って、人体を正確に表現する。それはデュレにとっては、彼の中で長年訓練された、人体を正確に把握する鋭い感覚と言えよう。カルポーが、デュレの下で勉強した期間中に、このデュレの解剖学の知識とそれを駆使する姿勢から影響を受けたのは間違いない。彼の行動を見ても、積極的に解剖学について勉強したことがわかる。彼はドラクロワによる解剖学の図録を買い、死ぬまでそれを持っていた。

## 6、フランスアカデミーの基準についての研究/エコール・デ・ボザール

エコール・デ・ボザールのカリキュラムに存在する多くの競争を経験し、カルポーは最終的にフランスアカデミーの美術的基準を熟知するようになる。彼はエコールで勉強する

期間中に、ローマ賞コンクールで優勝するため、エコールの推奨に従って、大量に古代美術の模写を行った。それを通して、彼はフランスアカデミーが主張する表現を身に付けた。

エコール・デ・ボザールのカリキュラムはまさに様々なコンクールによって構成されている。それらは前の学年から、その次の学年のスケジュールを覆い尽くしている。全てのコンテストは基本的に等間隔で設定され、そして、設定の仕方によって、生徒たちがそのパターンを掴むことが出来ないようになっている。また、コンテストに向かって準備する十分な期間もなかった。エコールで行われる様々なコンクールにおいて、最終段階に残った作品に対して、アカデミーは内々で評価し決定を下す。しかし、その評価の基準は不明瞭であった。アカデミー自身の言葉からもわかるように、彼らが求める表現は、造形的な要素ではなく、精神や道徳的な要素こそ、その中心となるものであった。<sup>102</sup> となると、生徒たちにとっては、古代に関する知識や教養が、エコールでの勉強やコンクールの結果において、如何に重要であったかということがわかる。勿論、単なる知識や教養だけでは不十分である。生徒たちにとっては、古代の題材を実際に表現した実例である古代美術の遺品こそ、最も理想的な参考の対象となった。エコールは、そのために様々な活動を行った。

1840年代に、エコールは学校の敷地内で一つの歴史博物館を建設すると計画し、最終的に政府の資金援助が途絶えたため、計画は実現できなかったが、校内に多くの古代美術品の断片が集められた。<sup>103</sup> そしてこの膨大なコレクションは、エコールの生徒たちにとって、絶好の資料を提供することとなった。模写したいものは、たいていの場合、このコレクションの中から見つけることが出来た。エコールのコンクールにおいて、古代や歴史的な題材を要求される場合、生徒たちはほとんどこのコレクションの中からヒントを得られたのである。カルポーもその熱意ある生徒のひとりであった。彼は太い線で人物の輪郭と模写する作品の全体の構図をはっきり記録した。そこには、明暗を表す陰影はなかった。また、彼は、これらのスケッチを手軽に携帯できるようにまとめた。そのサイズは決して大きくなく、彼がどこでも参照できるようなものであった。(図12) この行為は、カルポーがエコールの表現の基準を把握する際に、有利に働いたに違いなかった。カルポーのこのような目的意識の強い勉強法には、他にも幾つかの実例が存在した。例えば、彼がデュレのアトリエで、高い評価を受けた作品を模写したスケッチが残っている。(図13) これらのスケッチを見れば、上述したように、彼がエコールの古代美術品について模写したものと同一特徴が見て取れる。彼は作品における模写すべき部分、つまり、エコールに評価されると思われる点や、また今後において、自分の作品に応用できると思われる表現を明確に記録している。例えば、人物の髪の毛の表現や、布の折目等の表現がそれに含まれる。このような熱心な勉強によって、カルポーは、作品における構図の様式から人物の細かい表現まで、エコールが求める基準を確実に把握したと思われる。

カルポーは、このような勉強を通して、エコールが求める表現様式を十分に理解し、エコールの要望に正確に答えるような域に達していた。作品における題目についての解釈、及びそれに相応しい構図等の知識に関して、カルポーはエコールのコレクションや師の作品を参

照することを通して学ぶことが出来た。

また、カルポーはエコール・デ・ボザールでの勉強や訓練を通して、フランスアカデミーの様式についても理解した。たとえそれは彼がエコールの求める表現に迎合するために身に付けた知識だとしても、フランスアカデミーを意識した表現は多少であれ、彼の作品の中に存在している。すなわち、カルポーの表現形式は、もはや彼の美術制作の基礎の一部として確立しているものである。

#### 7、フランスアカデミーの教育に対する反抗/ミケランジェロの影響

カルポーはローマ賞を獲得し、ローマへ赴く前に一つの勉強の内容のリストを作成した。その中には、「ミケランジェロの絵」について勉強するという項目が存在する。これによって、カルポーがローマに赴く前からミケランジェロの作品に対して興味を抱いたことがわかる。彼は1850年代に、ルーヴル美術館でミケランジェロの一つの牧神ファンの作品に対して模写し、その影響は彼の作品《ウゴリーノ》の主人公であるウゴリーノの頭部の表現からも見て取れる。また、カルポーは《ダンス》の制作においても、その牧神の頭部を登場させた。<sup>104</sup> (図25)

さらに、ローマで留学した期間中に、カルポーの友人である画家のスーミは、ミケランジェロの多くの作品をカルポーに紹介した。スーミはカルポーと同様にミケランジェロに対して大きな敬意と情熱を抱いた人物であり、彼の墓碑にはこのような文が刻まれた。「彼はミケランジェロを理解した。彼はカルポーによって称賛された。」(注を打つ) カルポー自身もこのような発言を残っている。「私はその巨人(ミケランジェロ)に鮮明な印象を受けている。…私の全ての作品は彼から影響を受けている。」<sup>105</sup>

新古典主義美術の、人間の崇高かつ偉大な精神面を美術制作において表現し、または対象の外見を理想化して制作しなければならない基準を主張するフランスアカデミーの下で、ミケランジェロの情熱あふれる美術表現に対して興味を抱き、自らその影響を受けるのは、リスクのある行動である。しかし、19世紀中期当時のフランスアカデミーは、18世紀に新古典主義美術が現れる当初の神髄を失って、ただ盲目的に古代の美術品や、新古典主義美術の巨匠の作品を模倣する体制に陥った。その教育に反感を覚えたカルポーは自らローマの町へ出て、ミケランジェロやラファエロの作品を見て勉強した。

#### 8、現実主義的な表現の実践/イタリアの町々の日常

カルポーはローマに着いた時から、ヴィラの環境に馴染まない一面を見せた。監督のシュネッツによると、ヴィラにおいて、カルポーは古代美術を模写することを拒否し続けた。彼はヴィラとアカデミーにとっては困った存在になったのである。一方、1848年、カルポーは友人フォーカートの妻に一通の手紙を出し、ローマでのストレスの発散の仕方について書いている。

私は、ローマの町で二年間暮らしました。そこで、私は自然を観察しました。そこで見る光景は、スタジオで見るものと完全に違っていました。そこで、私は精一杯、様々なものを見ようと思いました。また、私はそこで、人間の動きについて観察し、スケッチを制作しました。そして、これらのスケッチから、私は自分の良さを見つけることができたのです。アカデミーで私のように絵を描く人はいないでしょう。<sup>106</sup>

この手紙から、カルポーの画家としての一面が覗える。彼はヴィラに入って、アカデミーの制度に反抗した。彫刻の制作が順調に進まなかった際には、絵を描くことによって、自分の個性を探したのである。このことから彼がローマにおいて、アカデミーの教育から独立し、自然や人間の観察など、多様なやり方で独自の学習をしたことがわかる。さらに、彼はこうした方法を取ることで、フランスアカデミーの教育の下で身に付けるのが困難な写実的な能力を訓練した。この写実とは、対象を正確に再現するものではなく、人々の日常を観察し、生活感や、人間性などの要素を美術制作の中に取り入れることである。このような訓練は、フランスアカデミーの教育方針とかけ離れているものの、カルポーにとって、後に行った多くの肖像彫刻を含める制作にあたっての人間の内面世界や、生命のイメージを等身大に表現することに繋がる。

以上において、カルポーの生涯の前半において、彼が直接に影響を受けたと思われる要素を挙げた。これらのカルポーと深い関わりを有する要素について見てみると、お互いに対立する関係を有するものが多く存在する。例えば、まず、ヴァランシェンヌアカデミーやプティ・エコールが行った職人育成の教育はエコール・デ・ボザールが行ったフランスアカデミーの教育方針とは異なるものであり、前者の教育方針に対して、エコール・デ・ボザールは19世紀前期において明確な反対を示した。<sup>107</sup> また、カルポーがエコール・デ・ボザールに入学してからの一人目の師であるリュードの教育も伝統的なエコール・デ・ボザールの教育と異なるものであり、エコール・デ・ボザールからは差別的な扱いを受けた。さらに、カルポーがローマ留学中に、自ら影響を受けたミケランジェロの芸術や、彼が行った人々の日常生活を表現する練習も明らかにフランスアカデミーの美術的主張と一致しないものである。これらはカルポーの二面性を培う要素となる。

さらに他にもカルポーと直接に関わりを持つ要素の中、その自身においても矛盾する特徴がみられるものも存在する。例えば、ヴァランシェンヌアカデミーの場合、その創立当初の教育目的はエコール・デ・ボザールと同様に、芸術家の育成となるものの、19世紀前期において、美術産業の発展の刺激を受け、建築や装飾の職人を育成する部門も開設した。芸術家の育成も継続して行ったヴァランシェンヌアカデミーはいわゆる二つの機能を併せ持つ教育機関である。また、プティ・エコールも同様な特徴を保有した。創立した当初に職人の育成を目的としたプティ・エコールは19世紀の中期において、校長のペロクの教育改革やその芸術家の育成に対する熱意によって、その装飾職人を養成する本質とかけ離れ

る一面を持つようになった。さらに、カルポーがプティ・エコールを出て、エコール・デ・ボザールに進学した後に受けた教育も矛盾する特徴を持っていた。それは、同じエコール・デ・ボザールの教育者でありながらも、カルポーの二人の師であるリュードとデュレは異なる美術の主張を持って、それぞれ違う教育法を実施した。また、エコール・デ・ボザールの教育方針に一致する姿勢を保つデュレは、高度な解剖学の知識を持つ。彼は解剖学についての勉強をもカルポーに勧めたのである。新古典主義美術を推奨するフランスアカデミーとエコール・デ・ボザールは人間を理想化して表現することを美術表現の基準とするが、真実の人体を表現するのに重要である解剖学の知識はその美術的主張にとって、決してもっとも大切なものではない。

上述したカルポーの生涯の前半において、彼と直接に関わりを持つ要素の中、お互いに因果関係を持つものも存在すると考える。例えば、第二章で紹介したように、カルポーはプティ・エコールで、見本から離れて実在のモチーフを見て、その記憶を辿って、モチーフを再現するという訓練を受けた。見本を見て描くのではなく、本物の花を描くように訓練した。こうした経験や、自然を再現する能力は後に、彼がローマで留学する期間中に行った、ローマの町に出て、人々の日常生活を絵で表現することにあたって、大きな意味を持つ。人体の授業においては解剖学の知識を学んだ。また、カルポーはプティ・エコールで勉強した際、校長のベロクの教育方針によって、本来、職人の育成にとって有用的と思われない解剖学の勉強も受けた。その勉強は、後に彼がデュレから解剖学の知識を勉強し、それに熱意を抱くことに繋がる。さらに、カルポーが解剖学に対する勉強と熱意は、ローマへ赴いた後、男性の筋肉を力強く表現するミケランジェロの作品に惹かれることにも影響する。(ミケランジェロの作品から受けた影響と、《ウゴリーノ》の制作における男性の筋肉の表現は後において論述する)

以上の分析を踏まえると、カルポーの二面性を培う要因となった教育機関及び教育方法、さらには彼に影響を与えた他者の存在について以下のような構図で示すことができる。

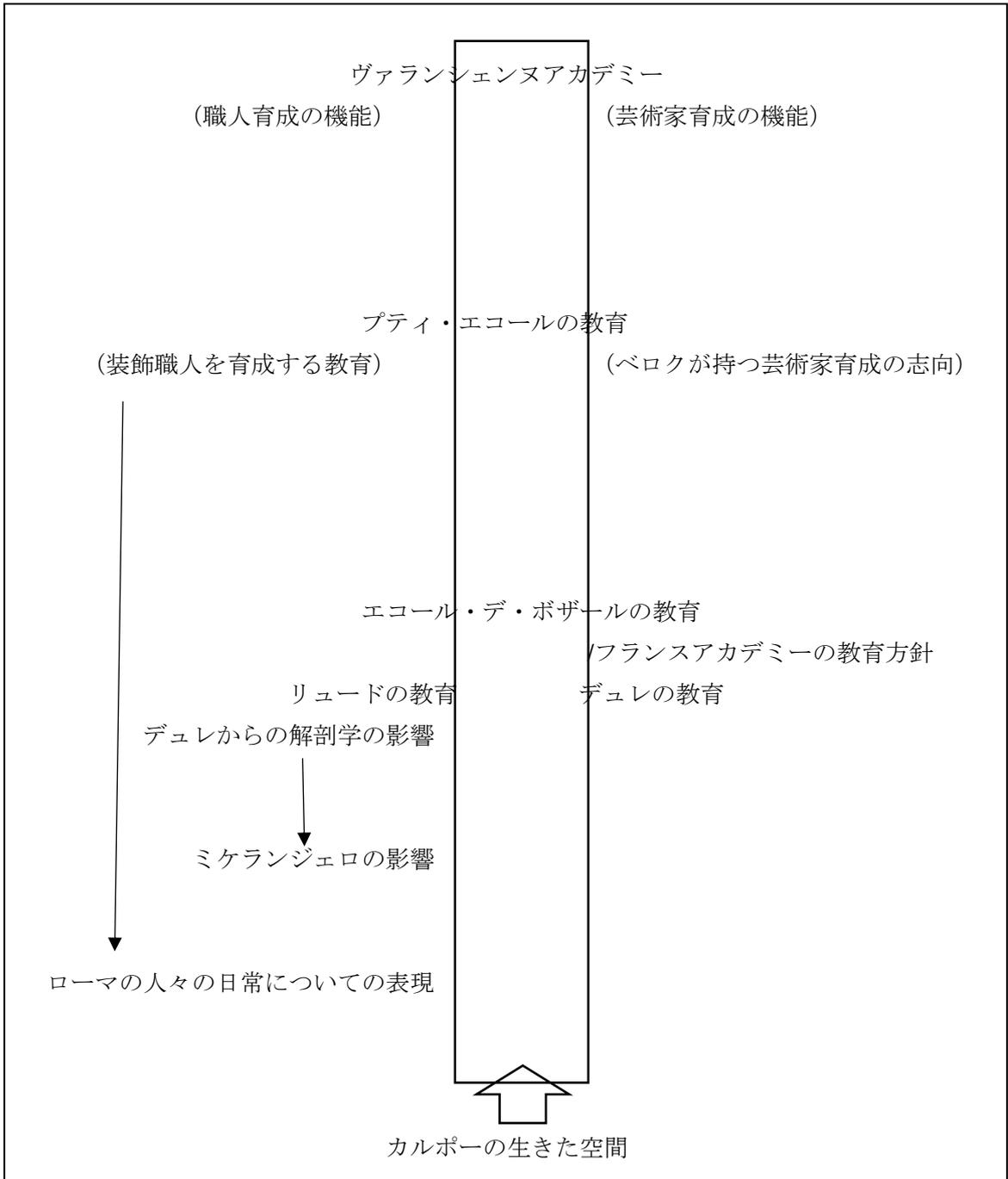


表 1

表 1 で分かるように、カルポーが生涯の前半において直接に関わりを持つ要素の間に、矛盾を示す境界線が存在する。それはカルポーの二面性という特徴を形成させる重要な原因である。

二面性を形成させるカルポーの性格と様々な出会い

もちろん、カルポーのこの特徴が形成するにあたって、彼自身の性格も大きく働いた。前節でも触れたように、カルポーは貪欲な性格の持ち主である。彼は一人の 19 世紀当時のフランス社会の労働階級の出身者として、生きていく術を必死に掴み生きる逞しさを持つ。一方、彼は強い出世欲も抱いた。それによって、彼はヴァランシェンヌアカデミーとプティ・エコールで職人育成のための訓練を受けた後、平凡な職人になるのではなく、芸術家として生きていく道を選んだ。当然、プティ・エコールの校長ベロクの芸術家育成の志向はカルポーのこのような選択に対して、偶然にも拍車をかけた。また、ローマ賞を獲得するため、彼は様々な手段を行い、フランスアカデミーの美術的基準を理解し、それに迎合するように行動した。

パリやローマで勉強する際、彼は生活や制作の資金源を確保するため、エコール・デ・ボザールの規則を破るまで、プティ・エコールで身に付けた装飾職人の技術を生かして、商業美術の注文を受けた。故郷ヴァランシェンヌ市の経済的援助を得るため、彼はヴァランシェンヌ出身の名士と親交を交わしたり、ヴァランシェンヌ市のために彫刻作品を制作したりもした。これらも、彼が追い求めた勉強と生活を支えた不可欠なものである。

カルポーの生涯の前半に着目してみれば、彼の二面性の形成を促した偶然的な要素が存在するのも否めないことである。例えば、19 世紀 30 年代にプティ・エコールの校長を務めたベロクの出現が例として挙げられる。彼は偶然にカルポーがプティ・エコールで勉強した時期に独特な教育法を実施し、生徒たちに装飾職人の能力だけではなく、美術表現者としての表現力も養成した。さらに、ベロクは芸術家を養成する志向を持ち、それはカルポーがエコール・デ・ボザールへ進学し、彫刻家としてのキャリアを選択する行動に拍車をかけた。また、カルポーがヴィラ・メディチで勉強した際に、監督を務めたシュネッツも偶然的に生徒たちに対して、寛容的な態度を持つ人間である。彼は生徒たちに、アカデミーの教育方針を守ることを前提として、ローマの町に出て、勉強することを勧めた。カルポーもそのおかげで、ヴィラ・メディチの閉鎖的な環境から出て、ミケランジェロの作品と触れあい、ローマの町の人々の日常を描くことができた。

### 三、カルポーに間接的に影響する 19 世前半のフランス社会の変動

#### 1、19 世紀フランス社会の商業美術の発展

上述で挙げたカルポーの生涯の前半において、彼と直接に関わりを持った要素以外、広い視野で見れば、19 世紀前半において現れた大きな時代の変動もカルポーの二面性という特徴の形成に、間接的にも影響を与えたと考えられる。

まず、注目したいのは 19 世紀フランス社会の商業美術の発展である。19 世紀初期、産業の育成と発展という目標に合わせて美術教育が推進されるという社会現象がフランス全国

にわたって現れ始めていた。また、フランス政府がそれを容認し、さらに推奨する姿勢がこの社会現象を助長したのである。その典型的な例として、プティ・エコールの設立が挙げられる。

プティ・エコールの初代校長のバシュリエ/ Jean-Jacques Bachelier はかつてパリ近郊のセーヴルにあるロイヤル陶磁器製造工場のチーフアーティストを務めたことがあり、美術に関しては、非常に実用性、即ち産業における有用性を重視した考えを持っていた。彼は、それを示唆するような発言をしている。

絵画は単に楽しい芸術ではない。それは三つのファインアート（絵画、彫刻、建築）の一つに収まらず、幾つかの商業の分野にとってもソウル（精神、中心）となるものである。それは産業の育成に生かされるべきであり、そしてそれは「国にとっての永遠の栄光」となる。<sup>108</sup>

「国にとっての永遠の栄光」という表現に、バシュリエの美術についての見解が垣間見える。美術及び美術教育は国の産業、経済に貢献すべきだという考え方である。

18世紀後半から19世紀初頭という時代は、産業革命が勃発し、工場制機械工業の導入による産業と社会の変革が起こった時代でもあった。そして、それまでの武力による戦争に代わり、産業の発展を競い合う活動がヨーロッパで出現したのである。この新しい時代においては、経済の発展が国々の新たな目標となりつつあった。このような当時の時代背景を考慮に入れると、バシュリエの考え方は理解しがたいものではない。また、工芸や装飾などの応用芸術とも言うべき分野で優れた能力を発揮する職人たちは、新しい時代において、自分自身の新たな価値を見つけることができたのである。

19世紀初頭において、プティ・エコールはその影響力をフランス全土まで拡大した。その影響はフランス国内だけに留まらなかった。1840年代の後半になると、プティ・エコールは多くの国々からの留学生を受け入れるようになった。1850年代頃には、プティ・エコールの評判は、遥かアメリカのシンシナティ、オハイオ、ミシガンまでにも伝わるようになったという。プティ・エコールの教育法はフランスの国内外に波及し、その影響力を発揮したのである。影響を受けた学校の中には、ヴァランシェンヌアカデミーも含まれる。ヴァランシェンヌ市とヴァランシェンヌアカデミーはプティ・エコールから教育者を招致し、直接その教育を受け入れたこともあった。

したがって、19世紀前半にヴァランシェンヌアカデミーにおいて現れた、建築や装飾職人を育成する変化は、偶然なものではないことがわかる。それは18世紀から19世紀にかけてヨーロッパ全域で現れた美術産業の台頭の勢いに巻き込まれた結果である。エコール・デ・ボザールはこのような社会の変動の中、その伝統を守るため、美術産業からの侵食に対して強く反抗した。カルポーはまさにこのような伝統勢力と社会変動の力が衝突する19世紀前半から中期までの間に、その両方の教育と影響を受けたのである。

## 2、19世紀前期、彫刻家たちが社会におかれる受動的立場

第二章の最後に、カルポーの友人であるスーミの発言も挙げた。「ローマでは、良い食事が与えられ、良い寝床もある。しかし、ここで質の悪い彫刻を作れば、パリで悪いことが待っている。パリに帰って自由に暮らすという選択もあるが、生活の保障がない。もしかしたら、飢えもあるかもしれない。しかし、そこにはローマでのような服従はない。」これによって、19世紀当時、社会での成功を収めたわずか一部の彫刻家を除けば、その多くの者は大変厳しい生活の状況を抱えたことがわかる。

小説家ゾラの長編小説〈L'Œuvre/作品〉の中に登場した一人の彫刻家の発言を見れば、19世紀当時の彫刻家が社会における立場がわかる。

嗚呼！彫刻家は何という下劣な仕事だろう！もったも下賤と思われる石工でもそれよりいいのだ。作品を受注されて受け取る予定の三千フランの中、もうすでに二千フランはモデルを雇うために費やされるだろう。粘土、大理石、ブロンズ、全ては出費がかかる。完成した後も政府の地下の収納室に閉じられ、それを置く部屋が足りないと言いつけられる。記念碑を飾る壁龕/へきがが空いているにもかかわらず、公園には空き地が空っぽな状態であるにもかかわらず、なのに部屋が足りないとは何なのだ！？個人からの注文にも期待してはならない、せいぜい一つか二つの胸像だけ、または一つの全身像、それでも予約される時には値引きされる。(彫刻は)もっとも高貴な芸術、もっとも雄大な芸術、そう、間違いない。しかしそれはもっともあなたを餓死させやすい芸術でもある。<sup>109</sup>

これは一人の長編小説の中の人物による発言であるが、それなりの信憑性を持っている。このMahoudeauという彫刻家は、作品の中において悲惨な運命を送った。彼の唯一な希望である作品の粘土原型は冬の間凍結してしまう。そして春になると、慣れない温かさによって凍った粘土が溶かされて、致命的な破壊を受けた。Mahoudeauの作品が天候によって破壊された描写に関して、その原型はおそらく1864年によく報じられた一つの事件である。かつてのローマ賞の獲得者である彫刻家のJ. L. Brianが自分のアトリエで凍死した状態で発見された。彼が持っている僅かな部屋着が、彼が春にサロンに出品する予定の作品《Mercury》に巻かれた。また、Mahoudeauという人物の原型はカルポーであると推測されたこともあった。そして、小説の中に、Mahoudeauは石工の息子として生まれ、故郷からの援助を受けてパリへ赴いた。その初登場の描写においても、労働者としての一面が取り上げられた。<sup>110</sup> 言いかえれば、ゾラが描いたこの人物はまさに当時の彫刻家の典型である。

19世紀中期に生きるカルポーにとって、彫刻家というキャリアを選択したことは誇りのある行動でありながらも、過酷な現実を受け入れなければならないことを意味している。この状況の中、将来の保障を確保するもっとも有効な方法はすなわちローマ賞を獲得し、

安定する注文を受けることである。彼がカンニングを行うまで執拗にローマ賞コンクールに挑戦したことは、その出世欲の強さの表れと言える一方、19世紀中期のフランスという彫刻家にとって極めて厳しい時代において、彫刻家として生きていく術を必死に獲得する行為でもある。これはもちろんカルポー一人ではなく、同時代に生きていた多くの彫刻家を目指した人々にも共通することである。

### 3、19世紀中期における美術の近代化の胎動

再び第二章の最後に挙げたカルポーの友人である画家のスーミの発言に着目する。「ローマでは、良い食事が与えられ、良い寝床もある。しかし、ここで質の悪い彫刻を作れば、パリで悪いことが待っている。パリに帰って自由に暮らすという選択もあるが、生活の保障がない。もしかしたら、飢えもあるかもしれない。しかし、そこにはローマでのような服従はない。」その中から、スーミがローマ（ヴィラ・メディチ）での勉強に対する懐疑的な一面が見て取れる。「また、質の悪い彫刻を作れば、パリで悪いことが待っている」との発言から、フランスアカデミーの保守的な教育法や美術表現に対して、カルポーやスーミだけではなく、パリの美術界と民衆も疑念を抱いたことがわかる。

実は、第二章において、ワグナー氏の著書の紹介の中、カルポーと同様に、フランスアカデミーの保守的な体制に嫌悪感を覚え、それに対して批判した人や記事が多く存在する。その一例として、Henry James の意見が挙げられる。

メディチ荘、そこはおそらくローマでもっとも素敵な場所であろう。

しかし、私ならそこでアカデミーの下で修業することを絶対に願わないだろう。勉強や自分の才能を磨くこと以外、そこで何が出来るだろう？  
なんの楽しみもない。満足できる生活であるが、毎日筆と粘土と相手をする事しかできない。<sup>111</sup>

また、ワグナー氏の著書の第一章〈Being a sculptor〉の中にも、19世紀中期の人々がフランスアカデミーを代表とする同時代の彫刻芸術の陳腐性を批判する実例が挙げられている。例えば評論家の Thore はこう言った：「我々の時代は大理石やブロンズの時代ではない。」<sup>112)</sup>また、同じ評論家の Gautier はさらに直接に言った：「彫刻…それは神と王様の芸術だ；神は死んだ、そして王様ももうすぐだろう…我々のこの産業化と文明化した世界の中、誰が純粹で潔白な大理石に関心を払う？この水素ガスとスチームエンジンの時代に、誰がまだヴィーナスが裸で海から出てくるのを思い出せる？」<sup>113)</sup>彼らは19世紀当時の彫刻が抱く、時代遅れの問題に着目し始めたのである。つまり、19世紀中期という、科学文明が急速に発展した時代において、彫刻が持つべきと思われる近代性の問題が浮上したのである。

19世紀中期当時、人々は芸術の近代化をはっきりと意識して様々な試みを行ったことはない。もちろん、カルポーがフランスアカデミーの教育に対してとった反抗的な態度や、ローマの町で自ら行ったアカデミーの教育と相反する人々の現実の生活の様子を表現する実践に関しても、近代芸術を意識して行った試みではない。しかし、上述で挙げた19世紀

当時の人々の言論から、形骸化した従来の芸術の様式に対して倦怠感を感じ、変化を求める鼓動は密かに高まったことがわかる。

19世紀の芸術について、小説家ゾラは以下の1868年に発表した評論を通して、意見を述べた。

我々の時代は精神的推測を諦めたのである；我々の信じる宗教は、その教会の中にわずかしかない衰弱した女性と男性の聖人の肖像に耐えられない；我々はこれ以上偶像について夢見る時間はない；我々はわかる、それ以上、理想は偽りである、そして、我々は科学を通して、現実（原文はreality）の法則を激しく探すのを好む。結果的に、ギリシャの彫刻は、我々にとってもはや死んだ言語である、我々が自然においてどのように扱うのかわからない芸術表現となった。我々の時代の？芸術家たちは、まるで六年生の学生が辞書なしで、本当のアクセントもわからずに、恐るべき野蛮さでラテン語を話すようにギリシャの芸術を語っている。<sup>114</sup>（原文は：speak Greek art/「speak Greek、ギリシャ語をしゃべる」の意味はわけのわからないことを言う、横文字。）…もし、我々の（時代）の一人の彫刻家によって、古代ギリシャのある偶像に対し自負する模倣となる貧弱な像が制作され、その周囲にいる現代のブルジョアたちを集めれば、この見物は如何に苦しいものであるのかがわかる；それは幼稚で、グロテスク、そしてつまらない頑固を有する現代の真実による愚かな自然の理想化であろう<sup>115</sup> …今だ。もし我々が彫刻をその死の苦しみから救い、今の時代と和解させるようにし、我々の文明として残すことを望むとしたら、今こそ時だ。ギリシャ、その理想、その丸いフォルムによる夢は家に残らなければならない；我々は必ず独自の芸術の言語を話さなければならない。我々の現代における現実（reality）と分析（analysis）についての言語だ…我々にとって、ヌードの人体の彫刻に対するただ一つの評価の方法がある。それは、すなわちそれ自体に生命を与えることである。生命は群衆を感動させるだろう、その時には、完全なる美はそれ（彫刻）を動揺させないだろう。<sup>116</sup>

ゾラは古代の芸術に対して敬意を表した一方、フランスアカデミーの古代美術への盲目的な模倣に対して、明確な批判を述べた。また、彼は芸術に生命を与えるべきと唱え、それを人体の彫刻を評価する唯一の方法だと主張した。現在から見れば、ゾラのこの意見は19世紀において、芸術の変革に対して、適切な参考を与えたものであったと推定される。他方、生涯の前半に、ゾラと接点を持たなかったカルポーがとった行動は、上述したゾラの言論と共通していたものと思われる。

## 終章 19世紀という時代を生きたカルポーとその彫刻家の精神

### 一、カルポーの反アカデミー的メンタリティーについて

#### 1、《ウゴリーノとその息子たち》を例として

以上、筆者はワグナー氏の著書の第二章から第四章までの内容についてまとめた上、その中から見いだせるカルポーの二面性を分析した。以下において、筆者はカルポーの生涯の前半において制作した当時において、争議が伴う代表作《ウゴリーノとその息子たち》(以下《ウゴリーノ》と記す)に焦点を当て、カルポーの二面性を分析したい。

カルポーの留学の最終作品として制作されたのは《ウゴリーノ》である。作品の題材となった《ウゴリーノ》は、ダンテの「神曲」地獄篇の中で描かれた物語の一つである。イタリア、ピザの国の貴族、ウゴリーノは裏切りの罪で、二人の息子と二人の孫と一緒に投獄された。飢餓のあまりに、ウゴリーノは自分より先に餓死した息子や孫の死骸を貪り、最後に亡くなった。これは一つの悲劇で、恐怖の色も帯びている題材である(図3)<sup>117</sup>。

カルポーはウゴリーノの物語の五人の人物を全員彫刻作品に登場させた。ウゴリーノの像は、前方に向かって、上半身を湾曲させて座っている。胸元と腹部の前に小さな空間ができ、両足はその中に収められようとしている。ウゴリーノの右の肘は、胸元に向かって上げる左の膝の上に置き、前方に突き出している頭を支えている。左腕の肘は、左の脇から胸元の前空間に入ろうとするもう一人の人物の背中に置いている。このようにして、ウゴリーノの像の上半身と下半身には、横方向に軽度の捻りが挿入されている。

ウゴリーノの周囲に、彼の四人の息子や孫の像が配置され、全体的に見ると、ウゴリーノを中心に、ピラミッド状の構図となっている。作品の中心にあるウゴリーノの像は全身、極度に緊張した筋肉で覆われている。左足は右足の上に重ねられ、左の足の指は右足の指の隙間に差し込まれようとしている。ウゴリーノの顔は、筋肉の緊張によって、歪んで見えるように見える。両手の指が口の中に入り込んでいるため、ウゴリーノの口元は大きく引き裂かれている。このウゴリーノの像において、人々に動きを感じさせる要素は少ない。その代わりに、露骨とも言えるほど誇張して表現された、緊張した筋肉が、人々に、彫刻の内面から湧きだす張力を感じさせる。カルポーは、このような強烈な表現を通して、作品《ウゴリーノ》の主題が持つ、残酷さ、恐怖、悲惨、苦悩、飢餓といった複数の劇的な要素を鮮明に表わすことに成功している。

1858年の半ばに、カルポーは《ウゴリーノ》について考案し、数点の習作を制作した。その中には、スケッチ、レリーフ、小さなマケットが含まれる。ヴァランシェンヌ市立美術館に収蔵されている《ウゴリーノ》のために制作されたマケットを見ると、五人の人物が登場する群像の中で、イメージが既に明確になっていたのは、中心にあるウゴリーノの像だけであることがわかる。(図26、27)

これらの習作によって表現された《ウゴリーノ》制作の計画案に対して、当時ヴィラの

監督を務めていたシュネットは反対の意見を述べた。その理由の一つは、《ウゴリーノ》に登場する人物の5人という数が、ヴィラのカリキュラムによって規定された数（3人以下）より多いことであった<sup>118</sup>。しかし、《ウゴリーノ》の制作計画がアカデミー側に反対されたのは、勿論、そのような単純な理由によるものではなく、それがフランスアカデミーの基準に反したのである。

アカデミーの教育の原則がここまで徹底的に貫徹される教育環境の下で、その教育を受けた集大成として制作されたカルポーの逆説的な彫刻作品《ウゴリーノ》は、人々に実に大きな驚愕を与えた作品であったのである。

まず、ルネッサンスの先駆者であるダンテの「神曲」から題材を選んだ作品《ウゴリーノ》には、人間の残酷さ、恐怖、悲惨、苦悩、飢餓といった複数の劇的要素が表現されている。カルポーはこの作品において、《ウゴリーノ》の物語を通して露わになった普通の人間の誰もが内に秘める人間性を強調して表現したといえるだろう。これは、アカデミーが学生たちに対して求めた、古典主義を手本とした高貴さ、偉大さ、または崇高な理想を表現するという目標と大きくかけ離れている。さらに、《ウゴリーノ》の物語に存在する、カニバリズム<sup>119</sup>の要素もアカデミーにとっては、大きなタブーであった。

また、ウゴリーノの像に見られる、緊張した筋肉の表現も、カルポーのそれまでの作品に見られないものである。カルポーが1854年にローマ賞を獲得した作品《エクターとその息子》と比較してみれば、《ウゴリーノ》におけるカルポーの表現の変貌ぶりがわかる。アカデミーの評価基準に完全に合致する《エクターとその息子》における人物の体は、理想化されて表現されており、古代ギリシャの英雄の像を連想させる（図28）。人物の身体は英雄のように完璧な筋肉を持ってはいるが、緊張感を感じさせることがない。一方、ウゴリーノの像の全身の筋肉は極度に緊張し、実際には見ることでできない細かい筋肉も、はっきりと体の表面から浮かんで見える（図29）。このような表現によって、カルポーは人々に人間が持つ内面の力を感じさせた。

カルポーが《ウゴリーノ》で見せた、それまでになかった力強い表現には、それはミケランジェロからの影響が大きく関係していると考えられる。彼はこの様に述べたことがある。

「私はその巨人に鮮明な印象を受けている。…私の全ての作品は彼から影響を受けている。」

<sup>120</sup> カルポーは、ローマ留学へ赴く前から、ミケランジェロの作品に対して興味を持っていた。彼はローマに到着する前、既に一つのリストを作成していた。彼は、ローマで自分が勉強しなければならないと考えるものを、そのリストの中に列挙したのである。すでに、このリストについては先述しているが、以下にその一部を改めて挙げる。

…

男性、女性、子供の解剖学について勉強

男性の骨格

骸骨の戦い

ミケランジェロの絵  
様々な表現の題目について勉強  
自然の多様性  
...121

前述で触れたが、カルポーがローマへ留学した時期にヴィラの監督であったシュネットという人物は、ローマという街について十分に理解していたと思われる人であった。彼は、学生たちがローマの町に出て、様々な時代の作品を鑑賞し、勉強することを制限しなかった。彼は、「ローマにある学校はルールであり、ローマは図書館である。あなたたちの翼は生えている。その翼が許すかぎり外へ出れば良い、しかし、ルールを忘れないように。それは私があなたたちと繋がる糸であり、私があなたたちを呼び戻すためのものである。」という態度を示している<sup>122</sup> シュネットのこのような寛容な態度のおかげで、カルポーは自由にローマの町へ出て、ダンテの詩やミケランジェロの作品と触れ合うことが出来た。そして、ローマに滞在した期間中、多くのスケッチを描き下ろした。その中には、特にミケランジェロの彫刻作品を描いたものが多く存在した（図30-34）。

ミケランジェロの影響以外に、《ウゴリーノ》の制作にあたって、不可欠だったのは人体の筋肉を熟知する解剖学の知識である。上述したカルポーの勉強リストにも、「男性、女性、子供の解剖学について勉強、男性の骨格」といった内容が含まれているように、カルポーは解剖学に大きな興味を抱いていた。実は、フランスアカデミーの教育の中で、解剖学は長らく基本知識として学生たちに教えられていた。その伝統は、おそらくフランスの新古典主義の巨匠であるウードン/Jean-Antoine Houdon (1741-1828) の存在によるものであったろう。彼は人体の筋肉組織を明確に表す解剖模型を制作し、それは長い間、エコール・デ・ボザールを含める多くの美術学校で教材として使われた（図35）。しかし、古代美術の様式における偉大かつ高貴な感情表現を目標としていたアカデミーの理想の前では、解剖学の知識は決して主要なものとして理解されていなかった。

ところで、カルポーのエコール・デ・ボザールの師である彫刻家のデュレは解剖学の知識を有し、教育においてもそれを重視した。彼は「軍医の気質を有する」<sup>123</sup> とされる彫刻家であった。「彼は、正確さに執着していて、輪郭、バランス、運動に存在するミスをすぐに正しく指摘できる。」<sup>124</sup> カルポーは、友人に書いた手紙の中に、デュレについてこのように話している。「…彼は私を受け入れた。また、彼は私に、彼にとっての勉強の基本である解剖学を特に注意して勉強するようにと助言した…」<sup>125</sup> カルポーは、デュレの下で勉強した期間中に、デュレの解剖学に対する姿勢から確実に影響を受けたと思われる。彫刻制作に関するカルポーの勉強の過程を検証すれば、彼が積極的に解剖学について勉強したことがわかる。またドラクロワによる解剖学の図録を買い、死ぬまでそれを所有していたということである。<sup>126</sup>

カルポーが《ウゴリーノ》制作で見せたフランスアカデミーに対する反抗は、彼が抱える

二面性を証明するものであり、それは上述で筆者が分析した通り、ミケランジェロからの影響およびカルポーが解剖学に対して抱いている興味によって形成されたものと推定される。また、《ウゴリーノ》における劇的で力強い表現に関して、上述したその原因となる二つの事柄以外に、カルポーの故郷であるヴァランシェンヌの芸術的伝統からの影響も考えられる。

カルポーの故郷であるヴァランシェンヌはフランス北部に位置する街である。この街はベルギーとドイツに近接しており、古くからフランドル地方の伝統を受け継いできた<sup>127</sup>。フランドル地方を代表する画家と言え、ダイナミックな構図を持つ大作を多く制作したルーベンスが挙げられよう。フランドル地方の美術は、パリを中心とするフランスの甘美なロココ様式の伝統と一線を画し、独自の特徴を守ってきた<sup>128</sup>。幼少期をヴァランシェンヌで過ごし、パリに移住した後も頻繁に故郷を訪れ、ヴァランシェンヌ市の経済的援助も受けたカルポーは、自然にフランドル地方の芸術的伝統から影響を受けたと考えられる。ヴァランシェンヌ市立美術館には、ルーベンスの作品が収蔵されており、カルポーは興味を抱き、模写をした。カルポーの模写も同じくヴァランシェンヌ美術館に収蔵されている。その模写の作品を見ると、彼がルーベンスの作品が持つ、迫力のある構図や、人物の激動的な動きに惹かれたことが推定される（図36）。

## 2. 現実的な表現

カルポーが作品《ウゴリーノ》で見せた、力強い男性の筋肉を誇張する表現以外に彼の彫刻に存在するもう一つの反新古典主義的な要素も彼がイタリア留学の時期に制作された。それは《ウゴリーノ》より前に制作された《貝殻を持つナポリの漁夫》の中で見いだせる人物の現実的な一面を表現することである。

本論文の第二章において、ワグナー氏の著書の第四章を読解し、その内容を紹介することによって、カルポーがイタリアに滞在した時期の勉強と生活の様子を明らかにしている。ここでは、彼はヴィラでの勉強を嫌い、ローマの町に出て、異国の地の人々の日々の生活を観察し、それをスケッチで記録した。その行動は、カルポーが、アカデミーが自分たちに対して求め続ける新古典主義の理想化的表現に倦怠感を抱き、それと反対に、人々の現実的な生活に惹かれたことを意味する。1858年に完成し、ヴィラでの勉強の中間の成果として発表された《貝殻を持つナポリの漁夫》を見てみれば、人物の胴体の部分の表現、またそのポーズはアカデミーの様式に従ったものの、人物の顔には、歯を見せながら、少年の好奇心を感じさせる笑みがうかがえる。このような人物の表情に関する表現は、アカデミーの基準からすれば、決して崇高で、優雅なものではなく、むしろ野暮さを感じさせる下品とも言われるべき表現であろう。カルポーの師であるデュレの同じ題材を扱った作品と比較すれば、人物の表情の差は一目瞭然である（図10）。第三章の第三節でも述べたように、カルポーは《貝殻を持つナポリの漁夫》について、そのモデルは彼がかつてナポリを訪れた際に見た一人の少年の乞食であるとも発言している。

ナポレオン三世の肖像と《シャールドン像》を例として

このような人間の現実的な一面を表現する傾向は、カルポーがローマの留学を終え、フランスへ帰国した後においても、彼が制作した多くの肖像彫刻の中に存在し続けた。その例は、1873年頃に制作されたナポレオン三世の像と友人のシャールドンをモデルとした《シャールドン像/Chardon Lagache》である。(図37、38)

前者はカルポーの肖像彫刻の全体においても、特殊な一例だと考える。ナポレオン三世の死後、1873年1月にカルポーがナポレオン三世と親交を交わした貴族に依頼され、この像を制作した。モデルはフランス第二帝政期の皇帝であるにも関わらず、カルポーはこの肖像に、かなり写実的な表現を用いた。ナポレオン三世の表情は当時の皇族の肖像が見せるべき高貴で優雅な微笑ではなかった。落ち着いた、やや物憂げともとれる表情と目線の中に、皇帝として重ねてきた人生や叡智が滲み出ているようにも感じ取れる。さらに、対象の顔にある年齢を感じさせる目の周りの皺や、面部の皮膚の弛みなど反理想化的特徴も細部にわたり見てとれる。全体的に見ると、モデルの現実の人間性も作品から覗うことができる。

後者の《シャールドン像》では、ナポレオン三世の像と同様に、人物の面部にある皺等の年齢を感じさせる特徴が表現された。また、この像の髭において見て取れる人物の毛髪に関する表現も、彼がアカデミーの教育の下で制作したものと比べ、一味違う印象を鑑賞者に与える。前述で挙げたカルポーのローマ賞受賞作《エクターとその息子》を含むカルポーが新古典主義美術様式に迎合した作品において、人物の毛髪は流れを感じさせるように、多数の湾曲する小さな長い塊を用いて細緻に表現された。このような様式化された毛髪の表現は新古典主義美術の影響だと思われる。しかし、《シャールドン像》には、毛髪を細緻かつ詳細に表現する傾向が感じ取れなかった。対象の髭が全面的、概括的に表現され、ないし、部分的に、ある程度の省略も見てとれる。こういった様式化に反する毛髪に関する表現もカルポーの写実的傾向の一つだと思われる。

《タバコを吸う男》を例として

上述した二点の肖像彫刻作品以外に、カルポーが人間の現実的な一面を表現する傾向が最も強いと筆者が考える作品が存在する。それは1863年に制作されたと思われる《タバコを吸う男》である。(図39) この作品は現在、アメリカのデトロイト市立美術館に収蔵されている。しかし、その作品に関する記録は少なく、筆者が2013年にヴァランシェンヌ市立美術館を訪れた際に、当館の学芸員にその情報を提供したが、彼らも初めてこの作品を知ったという。記述がないため、《タバコを吸う男》のモデルとなる人物の情報を知ることができない。人物の痩せ細った顔には、左上に、目線を反らし、まるで他人を軽蔑しているような、当時のフランス社会の下層階級の庶民の雰囲気を感じさせる表情が溢れ出ている。また、乱れている髪の毛、口に咥えられているタバコ、日常的な服装など、いずれもリアルに表現されている。それによって、この胸像から、強い生活感が感じ取れる。

また、《タバコを吸う男》から、カルポーが行った、制作における現実主義的な題材の選定という挑戦的な試みを覗くことができる。この作品に関して、上述でも触れたように、そのモデルとなる人物の情報を知ることができない。人物のあまりにも世俗的な仕草や風貌から判断しても、この作品はカルポーが依頼主の注文を受け、制作した肖像作品とは考えにくい。また、この彫刻を肖像彫刻ではなく、一般的な胸像として見なしても、歴史や古代の神話から作品の題材を選択するのが主流だった当時、極めて庶民的な題材を表現した《タバコを吸う男》は明らかに異例であった。1863年当時、カルポーはイタリアからフランスへ帰国し、成功を収めた彫刻家として、社交界の名士や貴族から依頼を受け、肖像彫刻を制作した。政府からも、公共の場に設置される大型彫刻の制作依頼があった<sup>129</sup>。同時に、彼はフランスアカデミーの教育の下から離れ、作品の制作において、一定の自由を得たと考えられる。《タバコを吸う男》はカルポーが美術制作の自由を得た後、自らそれまで行っていなかった表現を試みた証拠であるといえる。またワグナー氏の著書の記述によれば（第3章）、カルポーはローマの人々の日常生活や、ローマの町に流浪する乞食の姿をスケッチで描いた。彼はそういったフランスアカデミーの教育の下で決して触れることができない題材に対して、大きな興味を抱いた。しかし、アカデミーの教育の基準によって制限される中、そういった題材を彫刻において表現し、さらに発表することは決して許されなかった。《タバコを吸う男》はカルポーがアカデミーの教育から離れた後、現実主義的な題材を彫刻の制作に用いて表現した作例である。一方、カルポーと同時代の画家クールベによって、現実主義的な題材を表現する美術運動、リアリズムが19世紀中期から台頭した。《タバコを吸う男》から見れば、カルポーの彫刻の特徴はリアリズムの精神と共通する点が存在すると考えることも可能だが、ただ《タバコを吸う男》以外に、カルポーの彫刻作品において、このような現実主義的な題材を取り上げることは存在しなかった。

## 二、カルポーの人間像と彼が抱えたもの

第三章において、筆者はワグナー氏の著書の第二章から第四章までの内容をまとめた上、そこから抽出したカルポーに対して影響を与えた諸要素について分析した。それによって、カルポーの二面性という特徴、及びカルポーの生涯の前半におけるその形成の過程がより一層明確になった。しかし、カルポーに影響を与えた様々な要素を単に並列的に分析するだけでは、カルポーという彫刻家の全体像を把握し、さらに、彼の二面性という特徴が意味するもの、また彼が本当に追求したものの意義を明確にするには無理がある。それゆえ、カルポーについて統一的な視点で、彼の受けた教育経験やそれによって培われた内面を二分的に分析するのみならず、一人の個人として、時代の立場から、外側で改めて観察する必要がある。

まず、筆者は第三章の第二節において作成した、カルポーに影響を与えた様々な要素を整理した表に基づいて、カルポーを二分的な視点ではなく、一人の個人として意識した上、新たに一つの表を作成した。

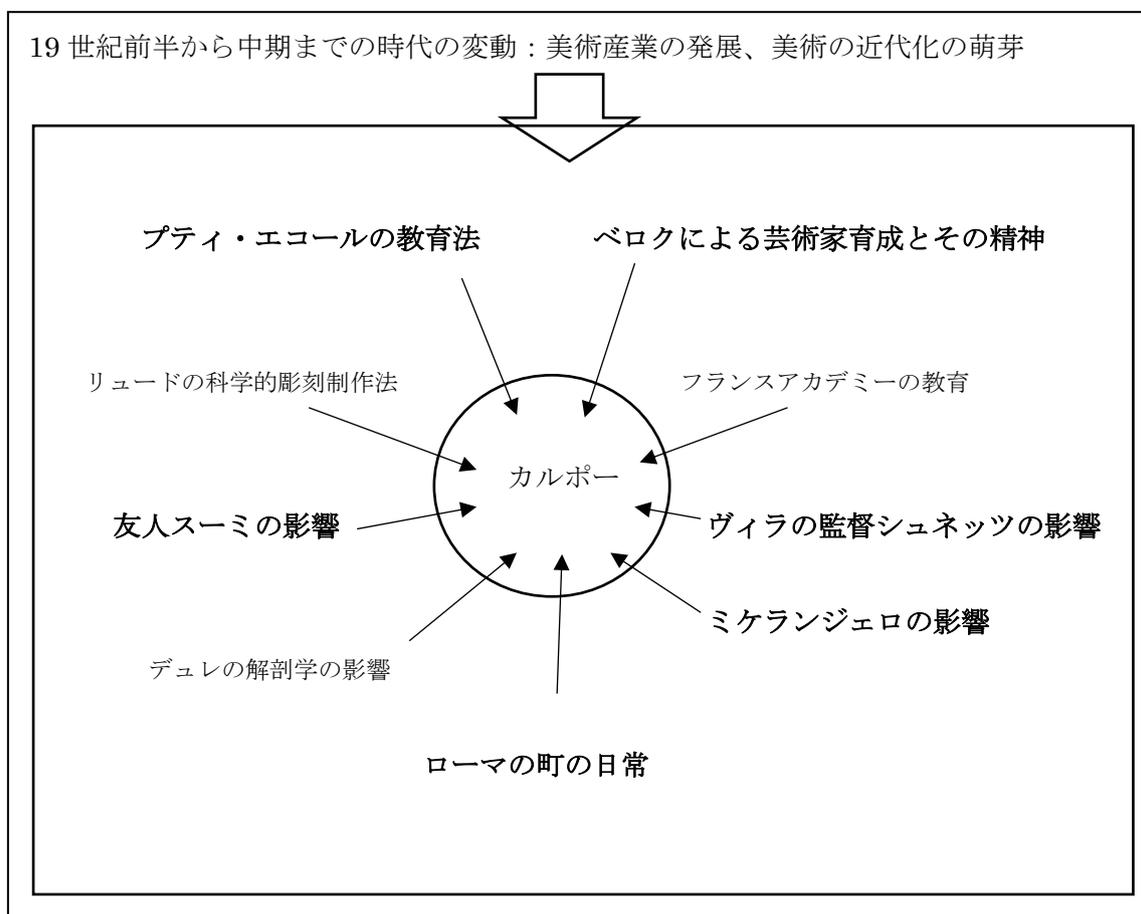


表2

以上のことから、カルポーの生涯の前半において、彼に直接影響を与えた要素が明確になる一方、これらの影響を吸収したカルポーの行為と行動によって、彼の人間像も浮き彫りされる。それは、本論文の第三章において、筆者が度々言及したように、カルポーは19世紀中期という時代に統治的な地位を有する勢力に迎合しながら、自らの追及に執着した人間であることがわかる。第三章の第二節においても述べたように、このいわば二面性という特徴は、カルポーの内的世界でのみ見いだせるものであるばかりではなく、19世紀に活動した多くの彫刻家に関しても、あてはまる可能性を有する。しかし、社会での成功の頂点に昇りついた一方、自分が執着した芸術表現をその作品の中において反映させたカルポーは、強い執念と野心によって、相反する二つの面を抱えた表現世界を達成した。

## 2、階級と時代の視点から見るカルポー

カルポーのこのような独特な生き様を語るにあたって、階級と時代は欠かせない二つのキーワードであると考えられる。

第三章の中でも触れたように、カルポーの職人階級の息子という出身は彼の性格を形作った一つの重要な要素である。彼は社会での成功を収めた後でも、自分自身の職人の気質を放棄しなかった。このような行為は、カルポーが自ら変化する柔軟性を持っていないということを意味するのではない。むしろ、カルポーは自分自身の職人の一面に対して、はっきりと認識した上、それを自分のアイデンティティとして理解したことを物語っている。下層階級の出身者という身分はカルポーに、絶えず社会での成功を迫る執念とそれを達成するため、手段を択ばない逞しさを与えた。一方、それによって、カルポーが持つ、フランスアカデミーを代表とする上層階級によって設定された基準に対する疑問、不服、反発といった感情が生じた。これらの感情はカルポーの中に最後まで存続した。その存在によって、カルポーはフランスアカデミーの教育を忠実に受け、ローマ賞の受賞者となったにもかかわらず、フランスアカデミーの下部となり、その基準に従う彫刻だけを制作するのではなく、彼独自の芸術について思考し追求するようになった。つまり、地方の労働者階級の出身は、カルポーに当時の社会での出世を目指さただけではなく、彼の独自の芸術を生み出す原動力の一つでもあった。

一方、19世紀前期から、中期にかけてのフランスという時代も、カルポーを語る上で、欠かせないキーワードである。第三章の第三節の考察によって、19世紀当時において、彫刻家と関連する社会の諸事情を把握することが出来た。まず、美術産業の拡大という現象が当時において現れた。この現象は、産業革命後、経済発展を重要視し始めたフランスを含めるヨーロッパ各国において必然的に現れる潮流であると考えられる。しかし、美術界に対して強い影響を与えたこの潮流は、産業の発展より、さらに大きな意義を有すると考える。同じ第三章の第三節において触れたように、フランスアカデミーは、美術産業からの侵食に対して、強く反発した。つまり、そこから、美術産業の発展は、美術の世界において、従来の伝統勢力の統治的地位を震撼させたことは想像に難くない<sup>130</sup>。また、それと同時に、人々に美術の基準は、単一的なものではなく、多様なものであることを考えさせるきっかけを与えた。実に当時、美術の革新について考え、思い描く人々も存在した。本章の第三節の最後の部分において紹介した、19世紀前期における美術の近代化の胎動である。旧来の美術体制に対して失望し、その革新について考え、カルポーの生涯の前半において、彼に影響を与えた人もいた。それはまさに、彼に独特な教育を与えたプティ・エコールの校長、ベロクや、彼にミケランジェロの芸術を紹介した友人のスーミのような存在であった。これらの人々は、フランスアカデミーが強固なる力で、当時の美術界を統治する中、美術改革の困難さを感じ取った上、自らその経験と思想をカルポーのような、次の世代を担う芸術家たちに伝達し、その希望を彼らに託した。特にプティ・エコールの校長であるベロクに関して言えば、彼は美術産業の発展という時代の潮流の力を借りて、プティ・エコールで多くの学生と交流を行った。しかし、依然として職人育成の教育法を実

施すれば、プティ・エコールの学生たちは将来、職人として国家の産業に貢献することしかできないと悟った彼は、自分の芸術家としての経験を生かした教育法を学生たちに実施した<sup>131</sup>。また、芸術家に対しての憧れも学生たちに植え付けたのである。このような視点で見れば、カルポーとその彫刻はまさにこのような変動を抱えた 19 世紀前半から、中期までという時代の産物である。

### 3、カルポーが抱えたもの

以上の分析を踏まえて、カルポーがその彫刻において、矛盾を抱えながらも追求し続けたものは何か、また彼がそのように追求したものを 19 世紀、ないし現代の視点から見れば、どのような意義を有するのか。これらの質問に関して、本章の第一節で論述したカルポーの反アカデミーの一面の内容を踏まえて考察する必要がある。

本節の前稿で作成した表から、カルポーが自ら吸収した影響の中、プティ・エコールのありのままの自然を表現する独特な教育、友人スーミの影響、ミケランジェロの影響、ローマの町の日常といったフランスアカデミーの基準と相反する要素が存在した。また、本章の第一節の中に、カルポーの肖像彫刻作品を例として取り上げ、その現実主義的な一面を説明した。これらのすべての事柄について、一つの共通点を抽出しようとするならば、それは同時代への「眼」、対象に迫ろうとする激しい「表現欲」ということができる。

再びカルポーの生涯の前半について見てみよう。プティ・エコールにおいて、カルポーは本物の対象を描くように訓練された。また、対象を観察し、記憶に頼って、それを再現するような訓練も受けた。このような教育法は彼に対して、真実のものを表現するという種を植え付けた。その後、彼はエコール・デ・ボザールに進学し、ローマ賞を獲得するため、フランスアカデミーの美学的基準を研究する傍ら、リュードの科学的な彫刻の制作法を学び、デュレからも、解剖学の影響を受けた。そのいずれも、人体を客観的な視点で観察するという目的を有するものである。ローマ賞を獲得後、彼はローマへ赴き、ミケランジェロの影響を受け、ダンテの詩から題材を選択し、作品《ウゴリーノ》を制作した。《ウゴリーノ》はカルポーにとって、フランスアカデミーが執拗に主張する古代美術の教養に基づいて、人体を理想化して表現しなければならない教条に対する反抗であった。それと同時に、上述したフランスアカデミーの基準以外にも、人間の苦悩や過激的な一面を美術作品で表現すべきだというカルポーの主張が《ウゴリーノ》によって、明らかとなった。その後、彼はヴィラ・メディチの環境に反感を抱き、ローマの町へ出て、人々のあるがままの日常の様子を絵で表現した<sup>132</sup>。

以上から、カルポーが生涯の前半において、もがき、迷いながら、自分の表現したいものを模索した過程が浮上する。彼は最初に、プティ・エコールの教育によって、自然のありのままの様子を表現するという種を植え付けられた<sup>133</sup>。その後、フランスアカデミーの教育の圧力の下で、その種を守り、さらに、二人の師から科学的な彫刻制作法と解剖学の知識を学び、独自の美術表現が開花するように新たな養分を与えられた。その蓄積の期間

を経て、カルポーはローマ賞を獲得後、ローマに留学した際に、自分の内に存在する対象に迫ろうとする表現欲を開花させることになった。カルポーがローマで制作した《ナポリの漁夫》の顔の表現や人々の日常を題材とした絵は、彼がフランスアカデミーの規制から離脱し、一つの新たな地平に到達したことを示唆している。

カルポーがローマで描いた人々の日常を題材とした作品を見ると、そこには、人々の日常生活を題材とするスケッチ（図23、24）以外にも、図20からは彼が画面における光と影の関係、画面の背景における空気感を意識して対象を表現したことが見て取れる。また、図22から、彼は流浪者が身にした大きな帽子とマントを特徴として忠実に再現した。これらの表現方法から窺えるのは、カルポーが目映る世界を、あるがままに表現し、フランスアカデミーによってもたらされた美術の様式化と模倣を彼のすべて美術制作の過程から払拭する試みと努力の証左である。それはまさに彼の真実を求める目線と言えよう。カルポー自身もこのような表現が持つ意義を理解し、評価した。その証言となるのは、彼がローマ留学中に、友人へ書いた手紙の中の発言である。「私は、ローマの町で二年間暮らしました。ローマでは、私は自然を観察していました。そこで見る光景は、スタジオで見るものと完全に違っていました。ですから、私は精一杯、様々なものを見ようと思いました。また、私は人間の動きについて観察し、スケッチを制作しました。そして、これらのスケッチから、私は自分の良さを見つけることができましたのです。アカデミーで私のように絵を描く人はいないでしょう。」<sup>134</sup>

カルポーが行った、この対象のあるがままの様子に迫る表現は彼の人生の後半においても持続していた。年表でわかるように、彼は普仏戦争の期間中にイギリスへ亡命し、肖像彫刻の作品を多く制作した。それを含めて、彼は晩年においても、家族や友人のために数々の肖像彫刻を制作した。それらの肖像彫刻と同時に、モデルのためのデッサンも残されている。彼が自分の兄弟や自分の息子のために描いたデッサンからは、人物の顔の表面に現れる、光と影の関係、またそれによって見いだせる筋肉や組織の量感が明確に表現された。

（図40、41）カルポーはこのような試みを画面上にだけでなく、実際の肖像彫刻においても、それを忠実に反映させた。（図42）つまり彼はローマで独自の手段で見つけた、真実を求める方法を、肖像彫刻という分野で、継続的に実践し、さらにそれを発展させたのである。それは本章の第四節で挙げた《ナポレオン三世の像》（図37）、《シャルトロン像》（図38）、《タバコを吸う男》（図39）といった三点の肖像彫刻に関しても同様である。カルポーのこのような人間のありのままの様子を表現し、外見の内側に存在する生きいきとした様々な感情、経験、性格といった要素を捉える追及は、それまで、フランスアカデミーの単一の基準によって定められた、美術の形を覆し、自然や人間の過激さ、弱さ、刹那的な一面を美術作品の中で提示した。またそれと同時に、フランスアカデミーが主張する様式化と模倣によって、美術の世界で弱まり、形骸化しつつあった生命のイメージが再び甦ったと言えよう。

第三章の第三節の最後に、筆者はゾラが19世紀の美術のあるべき形について発言した内

容を挙げた。その中で、彼はこのように言った。「我々にとって、ヌードの人体の彫刻に対するただ一つの評価の方法がある。それは、すなわちそれ自体に生命を与えることである。生命は群衆を感動させるだろう、その時には、完全なる美はそれ（彫刻）を動揺させないだろう。」<sup>135</sup> また、カルポーも、ゾラと共通する考えを持っていた発言も存在する。「人間性（原文は *Humanity*）、それは二つの世代が衝突する際、突風に煽られるように浮上する。人間性こそ、我々の時代にとって、ふさわしい表現である。」<sup>136</sup>

## 補論 「手段を択ばない逞しさ」「対象に迫ろうとする激しい表現欲」「人々の日常のあるがままを求める目線」

### 一、論文の経緯のまとめ

本論文において、筆者は彫刻家ジャン＝バティスト・カルポーの彫刻が持つ二面性という大きな特徴及びその形成過程について考察を行った。考察においてはカルポーの彫刻についての問題提起、先行研究を参照した上の問題の分析、問題の論証、という形となった。

はじめにの中で、筆者は自分の研究の経緯及び研究の動機について説明した。筆者は大学院修士課程において、彫刻家ロダンについて考察を行い、その芸術の革新性について論述し、修士論文を作成した。その際、19世紀前半というロダンが活躍する前の時期に対して興味を抱いた。多くの美術様式が共存し、お互いに影響しあい、さらに次に現れる彫刻芸術の変革を予兆する時代でもあったと筆者は考える。一方、19世紀前半から中期までの時期において、カルポーは社会での成功を収めた一人の彫刻家として、大きな注目を浴びた。彼は当時のフランス美術界で絶大な勢力を有するフランスアカデミーと深い関係を持っていた。一方、彼の作品は多くの争議も巻き起こしていた。彼の芸術の本質を解明することは、最終的に、19世紀前半という西洋彫刻の変革期の前夜にあたる時期の全貌を明確にすることにつながる。このように考えた筆者は修士課程修了後、カルポーについての考察と研究を始めた。

さらにカルポーに関する先行研究を調査の中で、本論文が主要参考文献とするのはワグナー氏の著書「ジャン＝バティスト・カルポー第二帝政の彫刻家」であった。とりわけ本論文が主に参照するのはその中の第二章から、第四章までの、カルポーが受けた美術教育について紹介した部分である。

第一章の中で、筆者はカルポーの彫刻について、特にその表現と教育の不一致から二面性という特徴が存在すると仮定した。カルポーはフランスアカデミーのもとで、新古典主義美術の精神を至上とする教育を厳格に施された。少なくとも、当時のエコール・デ・ボザールの教育方針に基づいて、彼が参照し、手本とするものと言えば、ウードン/Jean-Antoine Houdon (1741-1828) のような先代の新古典主義美術の巨匠のものや、古代ギリシャとローマの遺品しか許されなかった。このような教育の効果もローマ賞を勝ち取った作品を含め、彼の早期の作品から確実に見て取れる。しかし、ローマへ赴いた後のカルポーは、フランスアカデミーを失望させたのである。ローマに滞在し、修行を重ねた結果として制作された二点の作品《貝殻を持つナポリの漁夫》と《ウゴリーノ》から、フランスアカデミーの新古典主義美術の精神への裏切りとは言えないものの、少なくともそれから離脱する傾向が伺える。カルポーの二面性がいかにして形成されたかについて研究するには、彼の生涯の前半についての検証が必要であると筆者は提起した。

第二章の中では、筆者は主にワグナー氏の著書の第二章から第四章までの内容をまとめ

た。それによって、カルポーが生涯の前半で受けた美術教育、及びそれに関連する当時のフランス社会の美術事情が明らかになった。

第三章の中に、筆者は第二章の内容をまとめながら、そこから見出すカルポーの二面性の形成に当たって、影響を与えた要素と時代の背景を踏まえて、カルポーの二面性を分析した。

終章の中、筆者はカルポーの代表作である《ウゴリーノ》と《貝殻を持つナポリの漁夫》、肖像彫刻の《ナポレオン三世の肖像》、《シャルルドン像》、《タバコを吸う男》を例として取り上げ、カルポーの二面性をさらに分析した。また、彼の二面性の中に潜む次の世代へつなげる萌芽を考察した。

## 二、カルポーの二面性の形成及びその本質とは

複雑な様相を呈するカルポーの二面性を明らかにする際には、彼の人格と彼の美術表現といった二つの側面から分析しなければならなかった。

まず、カルポーの人格面に関して言えば、そのもっとも明確な二面性の表れは、彼の職人としての一面と芸術家志向の間に存在する矛盾である。彼は石工の息子として生まれた労働階級の出身者である。また、彼がパリへ移住してからも、プティ・エコールで職人養成の訓練を受けた。しかし、それと同時に、彼は芸術家として生きてく道を選んだ。それは第二章で紹介したように、プティ・エコールの校長ベロクが実施した独特な教育法とエリート育成志向による結果であるが、カルポーの強い出世欲もそれによって垣間見える。さらに、彼はエコール・デ・ボザールで、熱心にフランスアカデミーの美学的基準について研究した。それは彼が彫刻家として成功の印であるローマ賞を獲得するための努力であった。これに関しても、第三章の第二節で述べたように、19世紀当時において、社会での成功を果たさなかった彫刻家たちは非常に過酷な生活を送ることになる。彫刻家として生きていくために、ローマ賞を獲得することはもっとも将来の生活を保証する方法であった。

ところで、彼がローマ賞を獲得した後も、自分の労働階級の出身者としての一面を放棄することはなかった。彼がローマにおいて、ヴィラ・メディチの教育に反抗し、その閉鎖的な環境から出た際、興味を示したのはローマの町に生活する労働者や乞食などのような下層階級の人々の生活風景であり、それをスケッチで記録し、表現した。また、パリへ戻った後、カルポーはフランスの皇室のような上層階級に迎え入れられたが、それでも彼が持つ職人や労働者の気質が依然として存在した。<sup>137</sup>

次にカルポーの美術表現で見取れる二面性の表れは、主に彼がローマ賞獲得を目指し、フランスアカデミーの教育方針に迎合して行なった訓練によって身に付けた古代美術や新古典主義美術の作品から学んだ表現と、それと異なる表現の間に存在する矛盾だと考える。エコール・デ・ボザールの教育を受けたことによって身に付けたフランスアカデミーの基準に合わせた表現は、カルポーにとって、彼の彫刻制作の基礎の一部として、彼の彫刻作

品の中に存続した。しかし、彼が自ら興味を示し、追い求めた表現も存在した。それは第三章の最後において、筆者が分析した作品《ウゴリーノ》から見て取れる男性の力強い筋肉の表現と《ナポリの漁夫》の人物の顔や、彼の多くの肖像彫刻にみられる、人間の現実的な一面を強調する表現である。

《ウゴリーノ》の表現に関して、もっともカルポーに影響を与えたのはミケランジェロの作品である。彼はローマへ赴く前から、ミケランジェロの作品に対して興味を抱いていた。ローマへ到着した後も、彼の友人の紹介を通して、ミケランジェロの多くの作品と触れあうことができた。また、《ウゴリーノ》における男性の筋肉の表現に関して、欠かせないのはカルポーが自分のエコール・デ・ボザール時代の師であるデュレから受けた解剖学の影響である。デュレの助言を受け、彼は、解剖学について熱心に研究した。さらに、カルポーの故郷である、ヴァランシェンヌが位置するフランドル地方に伝承される、ルーベンスを代表とするダイナミックな美術表現の伝統も《ウゴリーノ》の制作にあたって、影響したと筆者は考える。

一方、《ナポリの漁夫》の人物の顔や、彼の多くの肖像彫刻にみられる、人間の現実的な一面を強調する表現もカルポーのフランスアカデミーの美学的主張と異なる表現として挙げられる。第二章で紹介したように、彼がローマで勉強した際、ヴィラ・メディチの閉鎖的な環境に反感を持ち、そこから出て、ローマの町の人々の日常の様子を表現した。彼がその時に行なったこのような現実主義の題材を取り上げる訓練は《ナポリの漁夫》を含める多くの大型彫刻の人物の顔の表現や、肖像彫刻の制作に対して影響を与えた。本論文で挙げたカルポーの二面性の分析は以下の表で示すことができる。

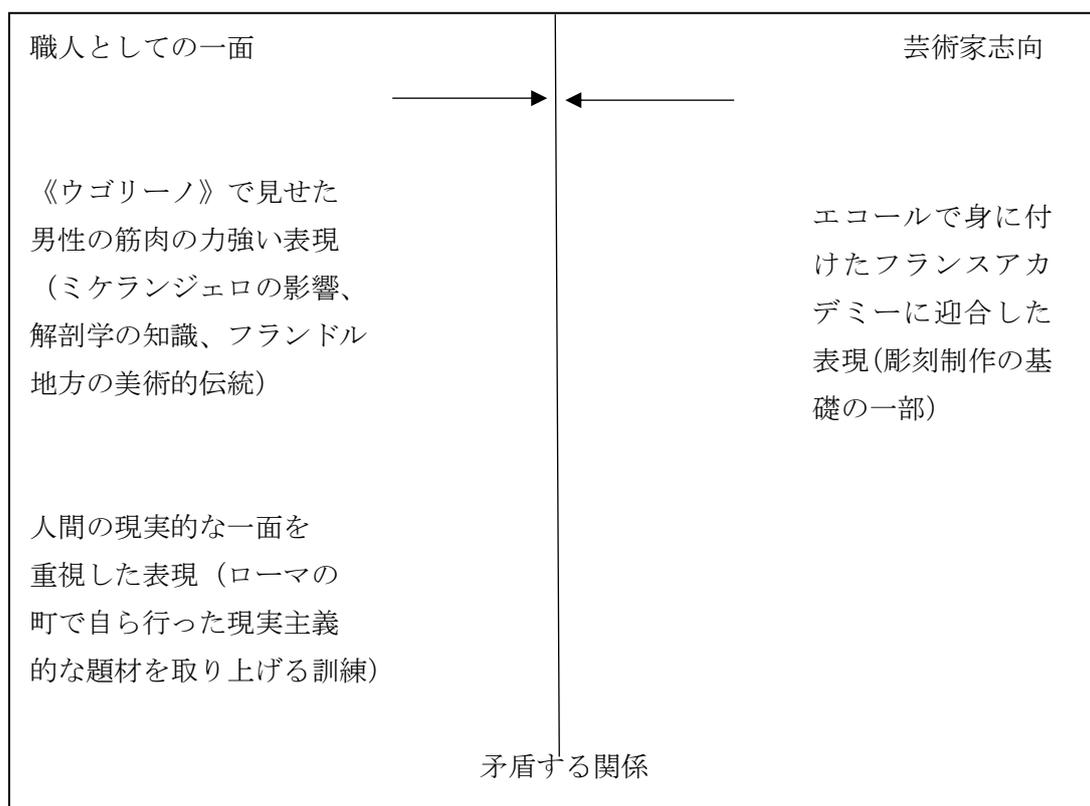


表 3

第三章においてカルポーの二面性の形成に関してはカルポーの生涯の前半に着目して分析した。彼がフランスアカデミーの教育から卒業し一人の独立した彫刻家として活躍し始めるまでの時期において、直接に関わりを持ち、影響を受けたとみられる要素について、筆者は以下のように挙げた。これらの要素はカルポーの二面性の形成にもっとも直接的な働きを有すると考える。

#### 1、二つの目的を持つ美術教育の観念/ヴァランシェンヌアカデミー

カルポーはここで人生最初の教育を受けた。本来は芸術家を養成するこの学校は、19世紀前半に、フランスを含めるヨーロッパ全土で流行した美術産業の拡大の勢いから影響を受け、職人育成の機能を帯びるようになった。一方、ヴァランシェンヌ市やヴァランシェンヌアカデミーは、従来の芸術家育成の志向をも放棄しなかった。カルポーが最初に教育を受けた機関として、このようなヴァランシェンヌアカデミーは彼に、美術を勉強することは、芸術家になるためだけでなく、職人になるためにも有用的であるという観念を植え付けた。

#### 2、独特な教育法を実施した職人養成機関/プティ・エコール

カルポーがパリへ移住した後、パリの郊外にあるプティ・エコールで教育を受けた。プティ・エコールの教育目的は、国の美術産業のために、装飾の職人を育成することである。

そこで勉強したカルポーは、当然、装飾職人としての能力を習得した。しかし、1830年代に、歴史画家の経歴を持つベロクがプティ・エコールの校長に就任し、その独特な教育法を実施した。それは従来の職人育成法と異なるもので、生徒たちに表現の自由と自主性を与えた教育法であった。この教育法の実施によって、カルポーを含める生徒たちは表現者としての創造力が養われた。

### 3、彫刻家のキャリアへの目覚め/プティ・エコールの校長ベロクが持つ芸術家育成志向

プティ・エコールの校長を務めたベロクは、エコール・デ・ボザールに進学したプティ・エコールの卒業生に対して、プライドを持っていた。また、彼はその生徒たちを、学校の名誉として賞賛し、プティ・エコール在学中の生徒たちに紹介した。ベロクのこの行為は、本来、装飾職人を育成するプティ・エコールの一部の学生たちに、芸術家として生きていくことを選ぶように働いた。カルポーはその影響を受け、彫刻家になって、社会での成功を収めることを目指して、エコール・デ・ボザールに進学する道を選んだ生徒の一人となった。

### 4、科学的な方法による対象の再現/リュード

エコール・デ・ボザールに生徒として、名前を登録したカルポーが最初に入ったのは、彫刻家リュードのアトリエであった。リュードはエコール・デ・ボザール内部において、エコールに推賞されない、科学的な手法で表現対象を測量し、再現するという教育方法を実施するため、同僚から差別的な扱いを受けた。カルポーは最終的に、ローマ賞を獲得するため、リュードのアトリエを離れたが、リュードの教育法を、彫刻制作の基本として、受け止めた。

### 5、解剖学の影響/デュレ

リュードのアトリエを離れて、カルポーが次に入ったのは彫刻家デュレのアトリエであった。ローマ賞の獲得者として、デュレはエコール・デ・ボザールが望む表現とその伝統を熟知していた。カルポーはエコール・デ・ボザールのコンクールにおいても、デュレの作品を手本として参考にした。また、当時において、デュレのアトリエで修行するのはローマ賞へ挑むのに非常に有利である。一方デュレは高い解剖学の知識を有する人である。カルポーは彼から、解剖学の影響を強く受けた。

### 6、フランスアカデミーの基準についての研究/エコール・デ・ボザール

カルポーはローマ賞コンクールに優勝するため、エコール・デ・ボザールが実施する、古代美術への模倣を主な訓練とする教育を受け、エコールの複雑で不明瞭な美学的基準を模索した。それについて熱心な勉強を行ったカルポーは、最終的にエコール・デ・ボザールの基準を熟知するようになって、それに迎合した。その結果として、彼は過酷なローマ

賞コンクールを勝ち抜き、ローマ留学の機会を獲得した。

#### 7、フランスアカデミーの教育に対する反抗/ミケランジェロの影響

カルポーがローマへ赴き、フランスアカデミーの教育的拠点ヴィラ・メディチで修行を続けた。しかし、ヴィラの環境は閉鎖的であり、その教育の方針はエコール・デ・ボザールと同様なもので、カリキュラムはさらに過酷なものであった。その教育方法に対して嫌悪感を覚えたカルポーは、ローマの町へ出て、ローマ留学以前から興味を抱いたミケランジェロの作品を模写した。彼はミケランジェロを尊敬し、自分のすべての作品において、その影響を受けているとも発言した。

#### 8、現実主義的な表現の実践/イタリアの町々の日常

カルポーはヴィラの教育に反抗的な態度を取り、留学先のローマの町へ出て、人々の日常の様子を絵で記録し表現した。ローマや、ナポリなどの町を訪れ、現地の人々の日常の様子を表現することはカルポーにとって、現実の題材や人間を表現することの訓練となり、後に彼が行った多くの肖像彫刻の制作にあたって、有用な意義を持つものであった。

上述の中で特筆すべきは、上述したカルポーの生涯の前半において彼と直接に関わりを持つ要素の間に、矛盾を示す境界線が存在することである。(表1参照)それはカルポーの二面性という特徴を形成する重要な点であると思われる。

さらに互いに対立する関係を有するものに関して、例えば、まず、ヴァランシェンヌアカデミーやプティ・エコールが行った職人育成の教育はエコール・デ・ボザールが行ったフランスアカデミーの教育方針とは異なるものであり、前者の教育方針に対して、エコール・デ・ボザールは19世紀前期において明確な反対を示した。また、カルポーがエコール・デ・ボザールに入学してからの一人目の師であるリュードの教育も伝統的なエコール・デ・ボザールの教育と異なるものであり、エコール・デ・ボザールからは差別的な扱いを受けた。なお、カルポーがローマ留学中に、自ら影響を受けたミケランジェロの芸術や、彼が行った人々の日常生活を表現する練習も明らかにフランスアカデミーの美術的主張と一致しないものである。これらはカルポーの二面性を培う要素となる。

一方、上述で挙げたカルポーと直接に関わりを持つ要素の中、その自身においても矛盾する特徴がみられるものも存在する。例えば、ヴァランシェンヌアカデミーの場合、その創立当初の教育目的はエコール・デ・ボザールと同様に、芸術家の育成となるものの、19世紀前期において、美術産業の発展の刺激を受け、建築や装飾の職人を育成する部門も開設した。芸術家の育成も継続して行ったヴァランシェンヌアカデミーはいわゆる二つの機能を併せ持つ教育機関である。また、プティ・エコールも同様な特徴を保有した。創立した当初に職人の育成を目的としたプティ・エコールは19世紀の中期において、校長のベロクの教育改革やその芸術家の育成に対する熱意によって、その装飾職人を養成する本質と

かけ離れる一面を持つようになった。さらに、カルポーがプティ・エコールを出て、エコール・デ・ボザールに進学した後に受けた教育も矛盾する特徴を持っていた。それは、同じエコール・デ・ボザールの教育者でありながらも、カルポーの二人の師であるリュードとデュレは異なる美術の主張を持って、それぞれ違う教育法を実施した。また、エコール・デ・ボザールの教育方針に一致する姿勢を保つデュレは、高度な解剖学の知識を持つ。彼は解剖学についての勉強をもカルポーに勧めたのである。新古典主義美術を推奨するフランスアカデミーとエコール・デ・ボザールは人間を理想化して表現することを美術表現の基準とするが、真実の人体を表現するのに重要である解剖学の知識はその美術的主張にとって、決してもっとも大切なものではない。

上述したカルポーの生涯の前半において、彼と直接に関わりを持つ要素の中、お互いに因果関係の関連を持つものも存在すると考える。例えば、カルポーはプティ・エコールで、見本から離れて実在のモチーフを見て、その記憶を辿って、モチーフを再現するという訓練を受けた。見本を見て描くのではなく、本物の花を描くように訓練した。彼はこのように自然を再現するような訓練を受けた。このような経験や、自然を再現する能力は後に、彼がローマで留学する期間中に行った、ローマの町に出て、人々の日常生活を絵で表現することにあたって、大きな意味を持つ。人体の授業においては解剖学の知識を学んだ。また、カルポーはプティ・エコールで勉強した際、校長のベロクの教育方針によって、本来、職人の育成にとって有用的と思われない解剖学の勉強も受けた。その勉強は、後に彼がデュレから解剖学の知識を勉強し、それに熱意を抱くことに繋がる。さらに、カルポーが解剖学に対する勉強と熱意は、ローマへ赴いた後、男性の筋肉を力強く表現するミケランジェロの作品に惹かれることにも影響する。

## 二面性を形成させるカルポーの性格と様々な出会い

もちろん、カルポーのこの特徴が形成するにあたって、彼自身の性格も大きく働いた。第三章の中で触れたように、カルポーは貪欲な性格の持ち主であった。彼は一人の19世紀当時のフランス社会の労働階級の出身者として、生きていく術を必死に掴み生きる逞しさを持っていた。一方、彼は強い出世欲も抱いた。それによって、彼はヴァランシェンヌアカデミーとプティ・エコールで職人育成のための訓練を受けた後、平凡な職人になるのではなく、芸術家として生きていく道を選んだ。当然、プティ・エコールの校長ベロクの芸術家育成の志向はカルポーのこのような選択に対して、偶然にも拍車をかけた。また、ローマ賞を獲得するため、彼は様々な手段を行い、フランスアカデミーの美術的基準を理解し、それに迎合するように行動した。

パリやローマで勉強する際、彼は生活や制作の資金源を確保するため、エコール・デ・ボザールの規則を破るまで、プティ・エコールで身に付けた装飾職人の技術を生かして、商業美術の注文を受けた。故郷ヴァランシェンヌ市の経済的援助を得るため、彼はヴァランシェンヌ出身の名士と親交を交わしたり、ヴァランシェンヌ市のために彫刻作品を制作

したりもした。これらも、彼が追い求めた勉強と生活を支える不可欠なものであった。

カルポーの生涯の前半に着目してみれば、彼の二面性の形成を促した偶然的な要素が存在するのも否めないことである。例えば、19世紀30年代にプティ・エコールの校長を務めたベロクの出現が例として挙げられる。彼は偶然的にカルポーがプティ・エコールで勉強した時期に独特な教育法を実施し、生徒たちに装飾職人の能力だけではなく、美術表現者としての表現力をも養成した。さらに、ベロクは芸術家を養成する志向を持ち、それはカルポーがエコール・デ・ボザールへ進学し、彫刻家としてのキャリアを選択する行動に拍車をかけた。また、カルポーがヴィラ・メディチで勉強した際に、監督を務めたシュネッツも偶然的に生徒たちに対して、寛容的な態度を持つ人間であった。彼は生徒たちに、アカデミーの教育方針を守ることを前提として、ローマの町に出て、勉強することを勧めた。カルポーもそのおかげで、ヴィラ・メディチの閉鎖的な環境から出て、ミケランジェロの作品と触れあい、ローマの町の人々の日常を描くことができた。

### 三、二面性の形成を促した19世紀前半の社会背景

また、カルポーの二面性の形成に関して、19世紀前半、フランスを含めるヨーロッパ全土において存在した大きな社会背景も間接的に影響を与えた。

まず、19世紀フランス社会の商業美術の発展である。19世紀初期、産業の育成と発展という目標に合わせて図画教育が推進されるという社会現象がフランス全国にわたって現れ始めていた。また、フランス政府がそれを容認し、さらに推奨する姿勢がこの社会現象を助長したのである。その典型的な例として、装飾職人の育成を教育の目的とするプティ・エコールの設立が挙げられる。ヴァランシェンヌアカデミーが芸術家養成以外に、建築職人養成の教育的機能を持つようになったのもこの社会現象から影響を受けた結果である。一方、エコール・デ・ボザールはこのような社会の変動の中、その伝統を守るため、美術産業からの侵食に対して強く反抗した。カルポーはまさにこのような伝統勢力と社会変動の力が衝突する19世紀前半から中期までの間に、その両方の教育と影響を受けたのである。

次に19世紀前期、彫刻家たちが社会におかれた過酷な立場である。19世紀当時、社会での成功を収めたわずか一部の彫刻家を除けば、その多くの者は大変厳しい生活の状況を抱えた。彫刻家を目指す人々は、過酷な修行を行われ、その後も、制作のために大きな出費を抱える。しかし、作品の注文は少なく、生計を立てるのに極めて困難であった。19世紀中期に生きるカルポーにとっても、彫刻家というキャリアを選択したことは誇りのある行動でありながらも、過酷な現実を受け入れなければならないことを意味した。この状況の中、将来の保障を確保するもっとも有効な方法はすなわちローマ賞を獲得し、安定した注文を受けることであった。彼がカンニングをしてまで執拗にローマ賞コンクールに挑戦したことは、その出世欲の強さの表れと言える一方、19世紀中期のフランスという彫刻家にとって極めて厳しい時代において、彫刻家として生きていく術を必死に獲得する行為でも

あった。これはもちろんカルポー一人ではなく、同時代に生きていた多くの彫刻家を目指した人々に関しても言えることである。

さらに、19 世紀前期において、カルポーと同様にフランスアカデミーの教育や体制に対して反感を感じた者は他にも存在した。その主な理由は人々がフランスアカデミーを代表とする 19 世紀当時の彫刻及び芸術全体が抱く、時代遅れの問題に着目し始めたことである。19 世紀という、科学文明が急速に発展した時代において、彫刻が持つべきと思われる近代性の問題が浮上したのである。それゆえ、カルポーが従来の美術を盲目的に推奨するフランスアカデミーに対して反抗し、自らの美術表現を模索したことは彼個人の性格や経歴によって生じた偶然的な行動ではなく、美術の世界の変革を求め始める潮流の中で必然的に現れたものであることがわかる。

#### 四、カルポーの人間像

第三章の第五節において、筆者はカルポーに対して、その表現を二分的に分析するのみならず、一人の個人を取り巻く、その時代の立場からも改めて観察した。それによって、カルポーの人間像を改めて考察した上、彼が絶えず追求し続けたものについて論述した。

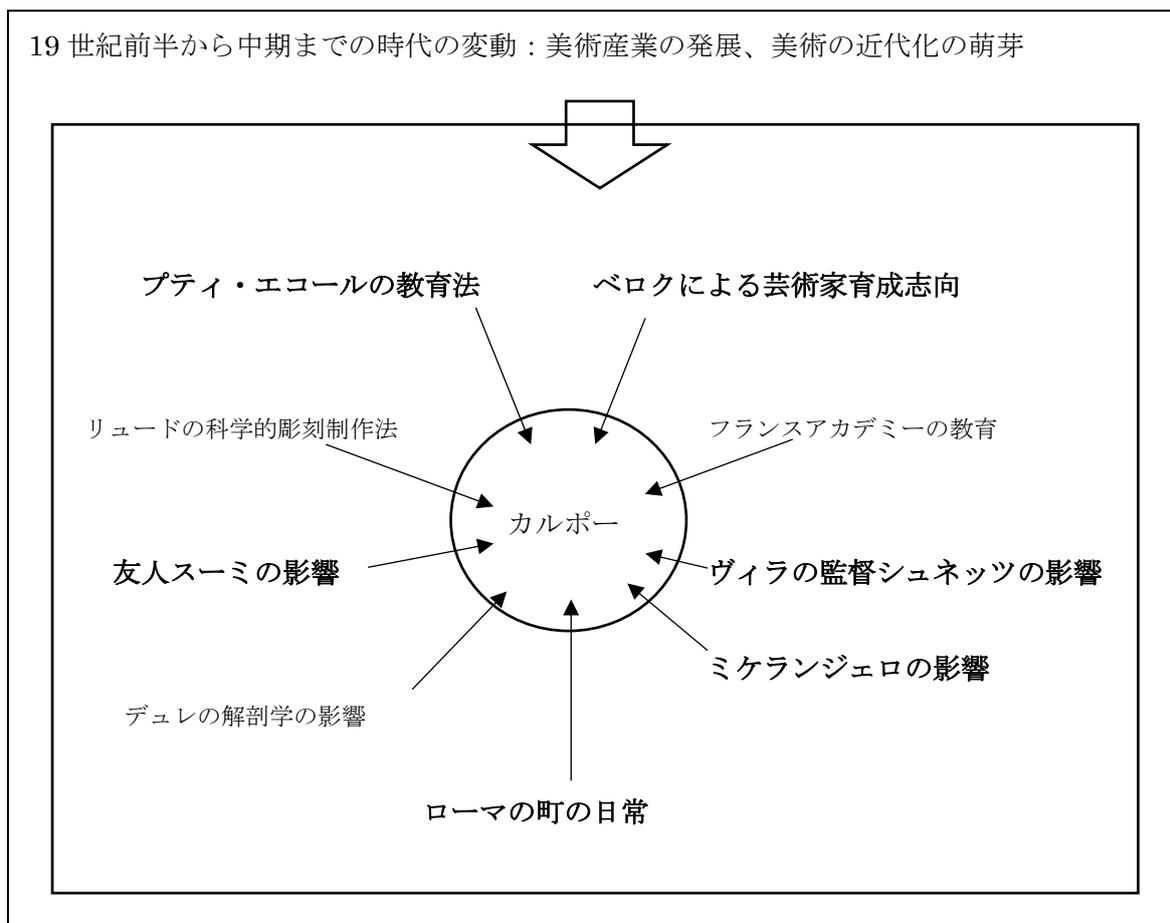


表 2

終章の第二節において筆者が作成した表によって、カルポーが生涯の前半において、自らの中に互いに相反する性質を持つ影響を吸収したことがわかる。そこから見えてきたのは、本論文の中において、筆者が度々言及したように、カルポーは 19 世紀中期という時代に統治的な地位を有する勢力に迎合しながらも、自らの表現の追及に執着した人間像であった。

カルポーのこのような独特な生き様に関して語るにあたって、階級と時代は欠かせないキーワードである。カルポーの職人階級の息子という出身は彼の性格を形作った一つの重要な要素である。彼は社会での成功を収めた後でも、自分自身の職人の気質を放棄しな

った。下層階級の出身者という身分はカルポーに、絶えず社会での成功を追及する執念とそれを達成するため、「手段を択ばない逞しさ」を与えた。それによって、カルポーが持つ、フランスアカデミーを代表とする上層階級によって設定された基準に対しての疑問、不服、反発といった感情が生じた。これらの感情によって、カルポーはローマ賞の受賞者となったにもかかわらず、フランスアカデミーの下部となり、その基準に従う彫刻だけを制作するのではなく、彼独自の芸術について思考し、追求するようになった。つまり、地方の労働者階級の出身は、カルポーに当時の社会での出世を目指さただけではなく、彼の独自の芸術を生み出す原動力でもあった。

時代の視点から分析すれば、まず 19 世紀当時に、経済発展を重要視し始めたフランスを含まるヨーロッパ各国において必然的に現れる潮流である美術産業の拡大という現象は、美術の世界において、従来の伝統勢力の統治的地位を震撼させた。それは人々に美術の基準は、単一的なものではなく、多様なものであることを考えさせるきっかけを与えた。旧来の美術体制に対して失望し、その革新について考え、その当時の芸術家を目指した若者たちに影響を与えた人もいた。それはまさに、カルポーに独特な教育を与えたプティ・エコールの校長、ベロクや、彼にミケランジェロの芸術を紹介した友人のスーミのような存在であった。これらの人々は、フランスアカデミーが強固なる力で、当時の美術界を統治する中、美術改革の困難さを感じ取った上、自らその経験と思想を、カルポーのような次の世代を担う芸術家たちに伝達し、その希望を彼らに託した。特にプティ・エコールの校長であるベロクに関して言えば、彼は美術産業の発展という時代の潮流の力を借りて、プティ・エコールで多くの学生と交流を行った。しかし、依然として職人育成の教育法を実施すれば、プティ・エコールの学生たちは将来、職人として国家の産業に貢献することしかできないと悟った彼は、自分の芸術家としての経験を生かした教育法を学生たちに実施した。また、芸術家に対しての憧れも学生たちに植え付けたのである。このような視点で見れば、カルポーとその彫刻はまさにこのような変動を抱えた 19 世紀前半から、中期までという時代の産物であるといえよう。

## 五、カルポーが抱えたもの

終章の第二節で作成した表から、カルポーが自ら吸収した影響の中、プティ・エコールの独特な教育、リュードの科学的な方法による彫刻の制作法、デュレの解剖学の影響、ミケランジェロの影響、ローマの町の日常といった、フランスアカデミーの基準と相反する要素が存在した。また、終章の第一節の中に、カルポーの肖像彫刻作品を例として取り上げ、その現実主義的な一面を説明した。これらのすべての事柄について、一つの共通点を抽出しようとするれば、それは「対象に迫ろうとする激しい表現欲」ということができる。

本論文で分析したカルポーの生涯の前半について見てみると、カルポーがもがき、迷いながら、自分の表現したいものを模索した過程が浮上する。彼は最初に、プティ・エコー

ルの教育によって、自然のありのままの様子に迫る表現という種を植え付けられた。その後、フランスアカデミーの教育の圧力の下で、その種を守り、さらに、二人の師から科学的な彫刻制作法と解剖学の知識を学び、独自の美術表現が開花するように新たな養分を与えられた。その蓄積の期間を経て、カルポーはローマ賞を獲得後、ローマに留学した際に、自分の内に存在する「対象に迫ろうとする表現欲」を開花させることになった。カルポーがローマで制作した《ナポリの漁夫》の顔の表現や人々の日常を題材とした絵は、彼がフランスアカデミーの規制から離脱し、一つの新たな地平に到達したことを示唆している。

カルポーがローマで描いた作品を見ると、そこには、人々の日常生活を題材とするスケッチ（図23、24）以外にも、図20からは彼が画面における光と影の関係、画面の背景における空気感を意識して対象を表現したことが見て取れる。また、図22から、彼は流浪者が身につけた大きな帽子とマントを特徴として忠実に再現している。これらの表現方法から窺えるのは、カルポーが目に映る世界を、あるがままに表現し、フランスアカデミーによってもたらされた美術の様式化と模倣を、彼のすべて美術制作の過程から払拭する試みと努力の証左であると言えよう。それはまさに彼の表現欲から来る「人々の日常のあるがままを求める視線」、と言えよう。

彼は生涯の後半においても、その対象のあるがままの様子に迫る表現を持続した。彼が自分の兄弟や自分の息子のために描いたデッサンからは、人物の顔の表面に現れる光と影の関係、またそれによって見いだせる筋肉や組織の量感が明確に表現された。（図40、41）カルポーはこのような試みを画面上にだけでなく、実際の肖像彫刻においても、それを忠実に反映させた。（図42）つまり彼がローマで独自の手段で見つけた、人間の内側に存在する生命感を求める方法を、肖像彫刻という分野でも継続的に実践し、さらにそれを発展させたのである。それは終章の第一節で挙げた《ナポレオン三世の像》、《シャルトン像》、《タバコを吸う男》といった三点の肖像彫刻に関しても同様である。カルポーのこのような人間のありのままの様子を表現し、外見の内側に存在する生きいきとした様々な感情、経験、性格といった要素を捉える追及は、それまで、フランスアカデミーの単一の基準によって定められた美術の形を覆し、自然や人間の過激さ、弱さ、刹那的な面をもその作品の中で提示した。またそれは外側の社会的な時代の視点から見れば、フランスアカデミーが主張する様式化と模倣によって、美術の世界で弱まり、形骸化しつつあった「生命のイメージ」が再び甦ったという事も出来よう。

大屋美那氏はその論文の中で、カルポーを、ロダンやドガやマネのような美術界の革新的存在と同等に、西洋美術の近代化を担う一員として扱うことが妥当であるという<sup>138</sup>。しかし、筆者から見ると、カルポーに関する文献がまだ豊富とは言えない状況の中で、カルポーと、改革者ロダンやマネ、ドガとの関連性を明確に説明することは困難だと考える。また、本論文で示した分析から鑑みると、カルポーはフランスアカデミーという当時の統治的勢力に迎合し、逞しく執拗に社会での成功を追い求めた。彼のその行為は彫刻家として、生きていくために行ったものである。このような行動によって、カルポーは最終的にロダンやドガのよ

うな美術の近代の革命者と一線を画した世界に留まった。

しかし、カルポーの二面性の中には、次の世代の現れを予兆し、それにつながるものが存在することも本論文の考察によって明らかになった。カルポーの二面性が意味するのは、単に美術表現の自由を求めるカルポー個人と、新古典主義美術様式を 19 世紀初頭において形骸化に導いたフランスアカデミーとの間の矛盾ではない。それは 19 世紀という時期に、芸術家たちが新古典主義美術様式だけではなく、それより遙か古代から存続し続けた美術の形に対しても、疑問を抱き、さらに、変化を求めるようになった表れである。19 世紀初頭において、アカデミーが代弁する旧来の美術様式に対して、反発的な態度を取った者はカルポーだけではなく<sup>139</sup>。それは本論文で取り上げた、プティ・エコールの校長、カルポーにミケランジェロを紹介した彼の友人、19 世紀の美術のあるべき姿を提起したゾラのような存在である。

彼らの影響を受けたカルポーは彫刻家として生きて行くために、当時の美術の世界の統治的な勢力に迎合しながらも、「手段を択ばない逞しさ」を持って、自らの美術表現を追求し続けた。それは本論文の第三章の考察によってわかった「対象に迫ろうとする激しい表現欲」であり、また「人々の日常のあるがままを求める目線」を通して、美術の世界で弱まり形骸化した「生命のイメージ」が再び甦る表れと言えよう。彼のこのような追求こそ、西洋美術にとっての近代化の到来を告げる萌芽であり、本格的な彫刻芸術の近代を作り出す次の世代へとつながるものである。よって、それは彫刻の歴史から見れば、必然に現れたものであると言えよう。

## 注

<sup>1</sup>兵庫教育大学大学院学校教育研究科 2008 年度修士論文「ロダンにおける彫刻の革新—近代彫刻への移行に関する一考察—」。

<sup>2</sup>日本大学美術教育学会平成 22 年度学会誌掲「ジャン＝バティスト・カルポーの肖像彫刻に関する考察」。

<sup>3</sup>神戸大学人間発達環境学研究科研究紀要 2014 年 9 月出版掲載「ジャン＝バティスト・カルポーの彫刻《ウゴリーノ》に関する考察—カルポーの一つの挑戦について—」

<sup>4</sup>遠山一行「ファブリ世界彫刻集 4 カルポー」平凡社 1973 年発行、説明文「微笑の逆説」p.5 右部分、第八段落第一行「カルポーについて書かれた文書は、日本ではほとんどないようである。ヨーロッパでもそれはあんまりちがいはない。先年もパリで専門の古本屋などを訪ねてまわったが、わずか 1、2 冊の書物を見つけただけだった。…」

<sup>5</sup>James David Draper and Edouard Papet, *The Passions of Jean-Baptiste CARPEAUX*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2014 New Haven and London, Yale University Press. P.xii 右部分第二段落第五行。

<sup>6</sup>同上 P. xi 左部分第一段落の冒頭を参照。

<sup>7</sup>遠山氏前掲書、p.1 右部分第三段落を参照。

<sup>8</sup>ヴィンケルマン「ギリシア美術模倣論」澤柳大五郎譯 座右宝刊行会昭和五十一年 p.28 49 項目参照。

<sup>9</sup>遠山氏前掲書 p.2、左部分第二段落第七行目から右部分第一段落第九行目まで。

<sup>10</sup>Anne Middleton Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, New Haven and London, Yale University Press 1989 (first edition 1986) p.111 第一段落「a ghastly composition, all of unmixed horrors.」。

<sup>11</sup>同上、解説文「微笑の逆説」p.2 左部分第一段落第三行「…元来、「近代」以前のヨーロッパ彫刻は…」から第十三行「…一般の認識は日本人と大差はないといえるのかもしれない。」

<sup>12</sup>同上、第二章 Workers and artists、P29 第六段落、P30 第一段落を参照。

<sup>13</sup>同上、p.30 第二段落を参照。

<sup>14</sup>同上、p.30 第三段落を参照。

<sup>15</sup>同上、p.31 第三段落を参照。

<sup>16</sup>同上、p.31 第二段落を参照、() 内は筆者による補充。

<sup>17</sup>同上、p.31 第三段落を参照。

<sup>18</sup>同上。

<sup>19</sup>同上。

<sup>20</sup>同上、p.32 第二段落を参照。

<sup>21</sup>同上。

<sup>22</sup>同上、p.32 第三段落を参照。

<sup>23</sup>同上、p.32 第三段落から P33 第一段落を参照。

<sup>24</sup>同上、p.37 第一段落を参照。

<sup>25</sup>同上、p.39 第四段落を参照。

<sup>26</sup>同上、p.40 第三段落、p.41 第一段落、第三段落を参照。

<sup>27</sup>同上、p.41 第五段落を参照、() 内は筆者による補充。

<sup>28</sup>同上、p.42 第五段落を参照。

<sup>29</sup>同上、p.45 第一段落を参照。

<sup>30</sup>同上、p.46 第二段落を参照。

<sup>31</sup>同上。

<sup>32</sup>同上、p.47 第二段落を参照。

<sup>33</sup>同上、第三段落を参照。

<sup>34</sup>同上 p.49 第一段落、第十二行「…so, Stowe could see students drawing from nature, after rose and thistles…」

<sup>35</sup>同上、p.52 第三段落を参照。

<sup>36</sup>同上、p.53 第四段落を参照。

<sup>37</sup>同上、p.54 第二段落を参照。

<sup>38</sup>同上、p.55 第一段落を参照。

<sup>39</sup>同上、p.56 第二段落を参照

<sup>40</sup>同上。

<sup>41</sup>同上、p.57 第一段落を参照。

<sup>42</sup>同上、p. 58 第一段落を参照。

<sup>43</sup>同上、p. 59 第一段落を参照。

<sup>44</sup>同上、第三章「Learning a language/表現の学習」p. 77 第二段落を参照。

<sup>45</sup>同上、p. 70 第一段落を参照。

<sup>46</sup>同上、p. 70 第二段落を参照。

<sup>47</sup>同上、p. 70 第三段落を参照。

<sup>48</sup>同上、p. 71 第三段落を参照。

<sup>49</sup>同上、p. 72 第一段落、p. 73 第一段落を参照。

<sup>50</sup>同上、p. 74 第一段落、第二段落を参照。

<sup>51</sup>同上、p. 67 第五段落、p. 68 第一段落を参照。

<sup>52</sup>同上、p. 78 第二段落を参照。

<sup>53</sup>同上。

<sup>54</sup>勿論、リュードもローマ賞を獲得した成功者であるが、前述で紹介した、彼の芸術の理想や、彼の教育法から、彼のアカデミーと相反する一面がわかる。デュレはリュードに比べて、アカデミーの主張に忠実的であった。

<sup>55</sup>同上、p. 68 第二段落を参照。

<sup>56</sup>同上、p. 82 第三段落、83 第一段落 第二段落を参照。

<sup>57</sup>同上、p. 82 第二段落を参照。

<sup>58</sup>同上、p. 68 第四段落を参照。

<sup>59</sup>同上、p. 63 冒頭。

<sup>60</sup>同上、p. 84 第二段落、P85 第一段落を参照。

<sup>61</sup>同上、p. 85 第三段落、P86 第一段落を参照。

<sup>62</sup>同上、p. 87 第二段落、第三段落を参照。

<sup>63</sup>同上、p. 91 第四段落を参照。

<sup>64</sup>同上、p. 91 第五段落を参照。

<sup>65</sup>同上、p. 92 第四段落を参照。

<sup>66</sup>同上、p. 93 第一段落を参照。

<sup>67</sup>同上、p. 94 第二段落を参照。

<sup>68</sup>同上、p. 94 第三段落を参照。

<sup>69</sup>同上 p. 95 第三段落から p. 98 第一段落までの、エコール・デ・ボザールの大規模リフォームについての記述を参照。

<sup>70</sup>同上、p. 105 第二段落を参照。

<sup>71</sup>同上。

<sup>72</sup>同上、第四章「“Un défi à la sculpture” / “彫刻に対する挑戦”」p. 110 第二段落を参照。

<sup>73</sup>同上、p. 111 第一段落を参照。

<sup>74</sup>同上、p. 112 第五段落を参照。

<sup>75</sup>同上、p. 112 第四段落を参照。

<sup>76</sup>同上、p. 121 第四段落を参照。

<sup>77</sup>同上、p. 120 第二段落を参照。

<sup>78</sup>同上、p. 123 第二段落を参照。

<sup>79</sup>同上、p. 125 第三段落を参照。

<sup>80</sup>同上、p. 125 第五段落、第六段落と P126 第一段落を参照。

<sup>81</sup>同上、p. 127 第二段落を参照。

<sup>82</sup>同上。

<sup>83</sup>同上、p. 128 第四段落第二行「The Ecole at Rome is the Rule...which calls you back.」

<sup>84</sup>同上、p. 134 第二段落を参照。

<sup>85</sup>同上、p. 136 第七段落を参照。

<sup>86</sup>同上、p. 137 第一段落を参照。

<sup>87</sup>同上、第二段落、第四段落を参照。

<sup>88</sup>同上、p. 146 第二段落を参照。

<sup>89</sup>同上、p. 150 第二段落第三行「I feel a...by his gigantic stamp.」

<sup>90</sup>同上、p. 150 第四段落を参照。

<sup>91</sup>同上、p. 151 第二段落を参照。

<sup>92</sup>同上、p. 151 第三段落を参照。

- <sup>93</sup>同注 8。
- <sup>94</sup>同上、p. 42 第五段落を参照。
- <sup>95</sup>同上、p. 52 第三段落を参照。
- <sup>96</sup>同上。
- <sup>97</sup>同上、p. 57 第一段落を参照。
- <sup>98</sup>同上、p. 72 第一段落、p. 73 第一段落を参照。
- <sup>99</sup>同上、p. 67 第五段落、p. 68 第一段落を参照。
- <sup>100</sup>同上、p. 68 第二段落を参照。
- <sup>101</sup>同上、p. 82 第三段落、83 第一段落 第二段落を参照。
- <sup>102</sup>同注 67。
- <sup>103</sup>同注 68。
- <sup>104</sup>James David Draper and Edouard Papet、前掲書 p. 52 第二段落を参照。
- <sup>105</sup>同注 88。
- <sup>106</sup>同上、p. 136 第七段落を参照。
- <sup>107</sup>同注 27。
- <sup>108</sup>同上、p. 47 第二段落を参照。
- <sup>109</sup>同上、P13 第二段落「Oh…dying from hunger.」。
- <sup>110</sup>同上、p. 16 第二段落第一行。
- <sup>111</sup>同上、p. 112 第五段落を参照。
- <sup>112</sup>同上、P18 第三段落「`Our epoch…of bronze.`」。
- <sup>113</sup>同上、P18 第三段落「`In our industrial…came naked from the sea?`」。
- <sup>114</sup>同上、P27 第五段落「Our age is…」から P28 第一段落「…frightful barbarisms.」。
- <sup>115</sup>同上、P27 第二段落「`If you group…petty stubbornness.`」。
- <sup>116</sup>同上、P27 第二段落「`It is time…will not stir it.`」
- <sup>117</sup>「神曲」、「地獄篇」、「ウゴリーノ」に関する紹介は 大屋美那「ジャン＝バティスト・カルポーと一八五〇～六〇年代のローマ」（『西洋近代の都市と芸術』シリーズの第一巻「ローマ、外国人芸術家たちの都」竹林舎、2013年10月31日、編者：佐藤直樹）p. 205 第二段落第二行「中世の实在の人物…」から第五行「…口にするのである。」に参照。
- <sup>118</sup>ワグナー前掲書、p. 158、第二段落第七行「to still further…too many figures;」。
- <sup>119</sup>英：cannibalism、人間が人間の肉を食べる行動、あるいは宗教礼儀としての習慣をいう。
- <sup>120</sup>同注 89。
- <sup>121</sup>同注 86。
- <sup>122</sup>同注 83。
- <sup>123</sup>ワグナー前掲書、p. 82 第三段落第二行「Like a military surgeon…」
- <sup>124</sup>同上 p. 82 第三段落から p. 83 第一段落のデュレの指導法に関する記述を参照。
- <sup>125</sup>同上 p. 68 第二段落第六行「…setting me to learn anatomy…of plastic art.」。
- <sup>126</sup>同上 p. 82 第二段落第六行「He purchased a set of anatomical drawings by Delacroix…when he died …」
- <sup>127</sup>遠山氏前掲書 p. 3 右部分第二段落を参照。
- <sup>128</sup>同上。
- <sup>129</sup>ワグナー前掲書 p. 273 カルポーの詳細年表の記述を参照。
- <sup>130</sup>同注 26、27。
- <sup>131</sup>同注 34。
- <sup>132</sup>同注 106。
- <sup>133</sup>同注 34。
- <sup>134</sup>同注 106。
- <sup>135</sup>同注 116。
- <sup>136</sup>同上 p. 259 第二段落第七行「humanity raised up…of our epoch.」。
- <sup>137</sup>同上 p. 1 第四段落を参照。
- <sup>138</sup>同上 p. 209 第三段落第三行「その意味でカルポーは前近代の彫刻家ではなく、イタリアに多く学びながらも、作品表現に加え近代の刻印でもあるスキャンダルにもさらされた、「近代の」彫刻家であった。伝統的にアカデミズムの学び場であるローマにおいて、そこから脱却を目指し、マネやドガなどとも近代を共有する彫刻家であったといえるだろう。」
- <sup>106</sup> 同注 70。

図版



図1 《ダンス》1865-69 パリオペラ座正面

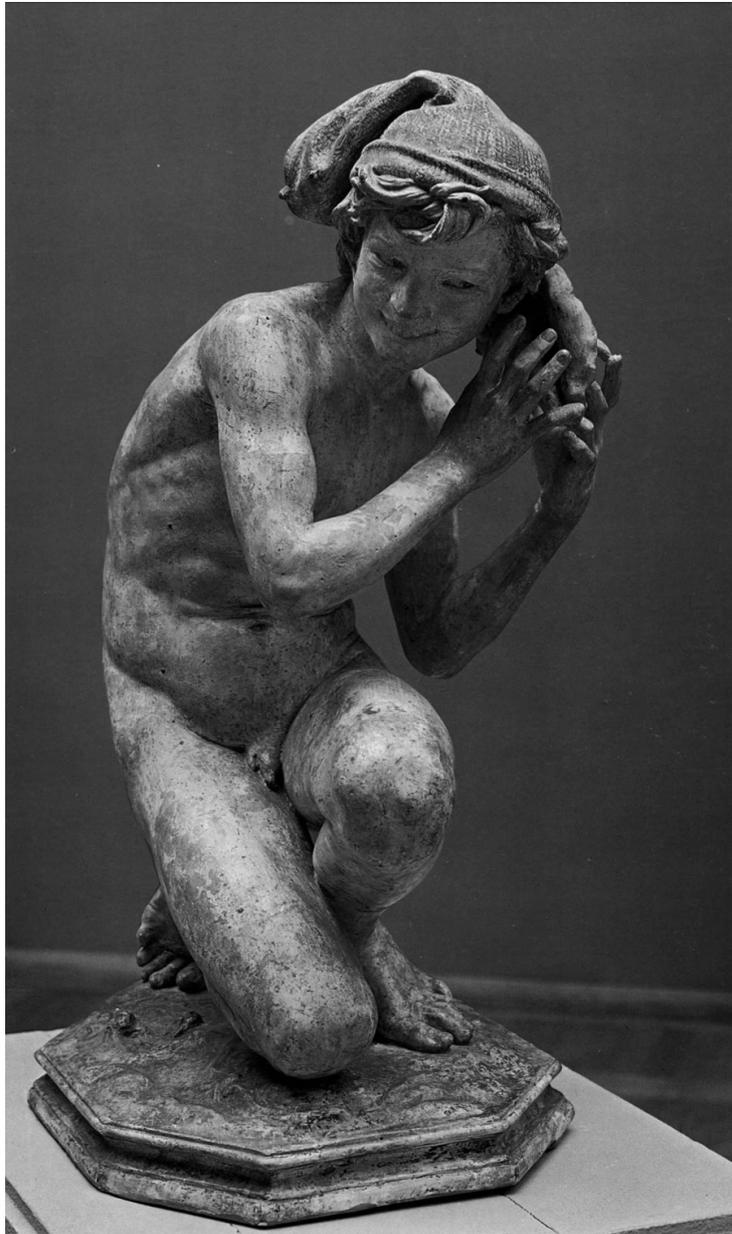


図2 《貝殻を持つナポリの漁夫》1857-58 ルーヴル美術館



図3 カルポー 《ウゴリーノとその息子たち》1861 ヴァランシェンヌ市立美術館



図4 カルポーによるスケッチ 1847-48 Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Art, Paris.



図5 Chapu によるデッサン 1850 Musée Melun



図6 カルポーが制作したとみられる花瓶 現存不明 1845 1921年複製

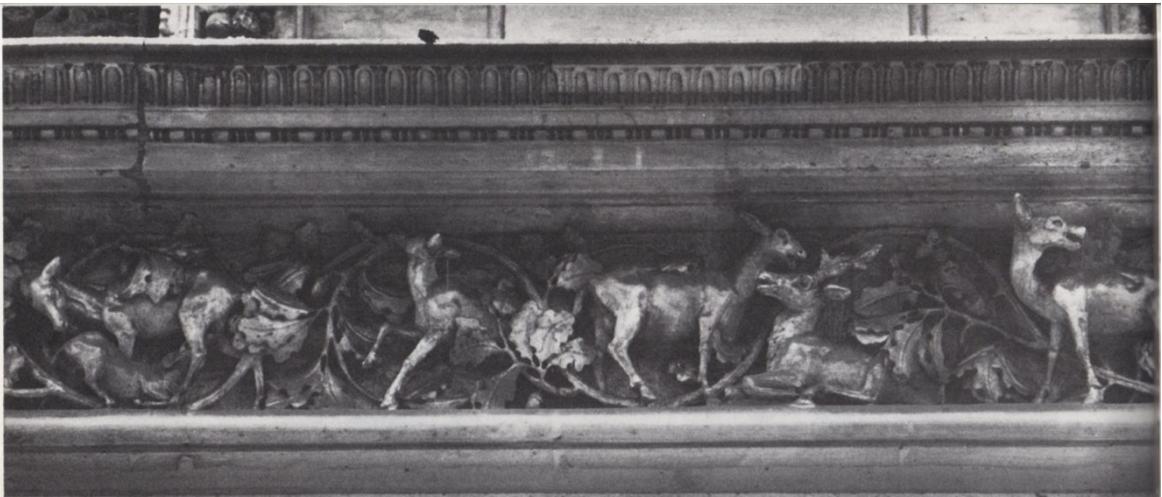


図7 フリーズ Cité des Italiens 1839 Rue Lafitte, Paris

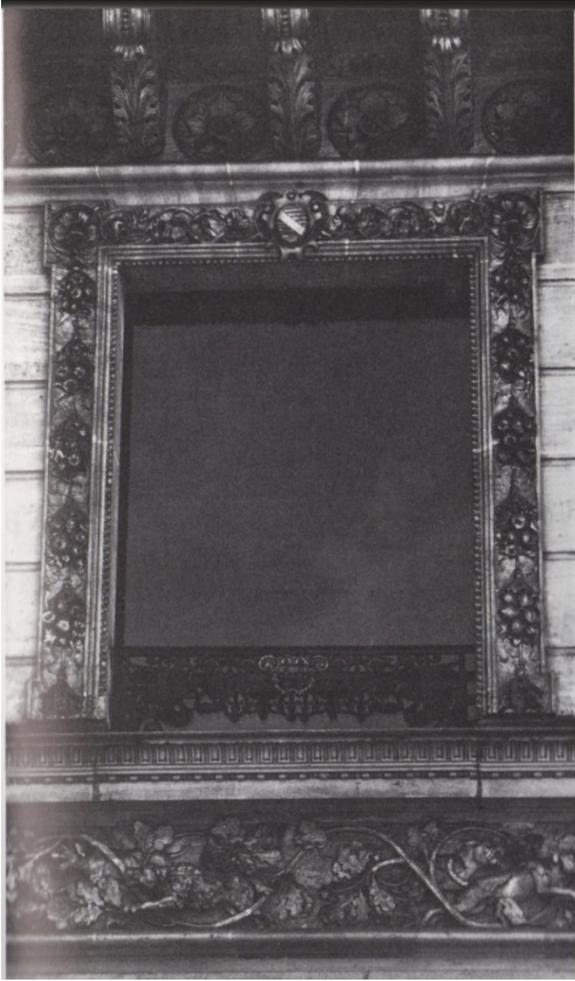


図8 左側の窓 Cité des Italiens 1839 Rue Lafitte, Paris



図9 正門の細部 Cité des Italiens 1839 Rue Lafitte, Paris



図10 デュレ《踊る漁夫》1832-33 ルーヴル美術館



図1 1 リュード《ナポリの漁夫》1833 ルーヴル美術館



図1 2デュレの浮彫とそれを模写したカルポーのスケッチ

左、デュレ La Douleur d' Evandre sur le corps de Pallas 1823 Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Art, Paris.

右、カルポーによる模写 1847-50 ヴァランシエンヌ市立美術館



図13

デュレの彫刻及びカルポーがそれに対する模写

左上：デュレ「Molière」

1834 パリ Comédie Française

右上：カルポーによるスケッチ 1851 ヴァランシェンヌ市立美術館

左下：「Venus au milieu des roseaux」

1840 パリ シャンゼリゼ Fontaine des Ambassadeurs

右下：カルポーによるスケッチ 1851 ヴァランシェンヌ美術館



図14 Pierre-Charles Simart, Oreste réfugié à l'autel de Pallas 1839-40  
ルーアン美術館

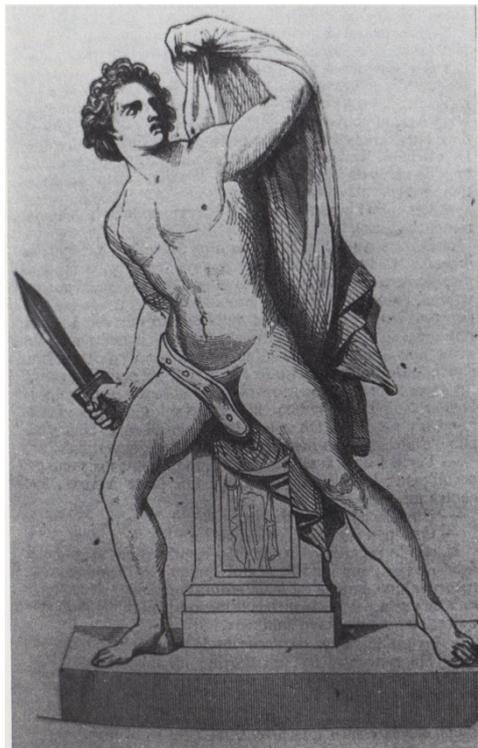


図15 Louis Chambard Oreste poursuivi par les Furies 1843 による版画 1843



☒ 1 6 Raymond Berthélémy, Oreste se réfugiant à l' autel de Minerve 1860 Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Art, Paris.



☒ 1 7 Chapu Le Christ mort aux anges 1856 Musée Chapu, Le Mée.

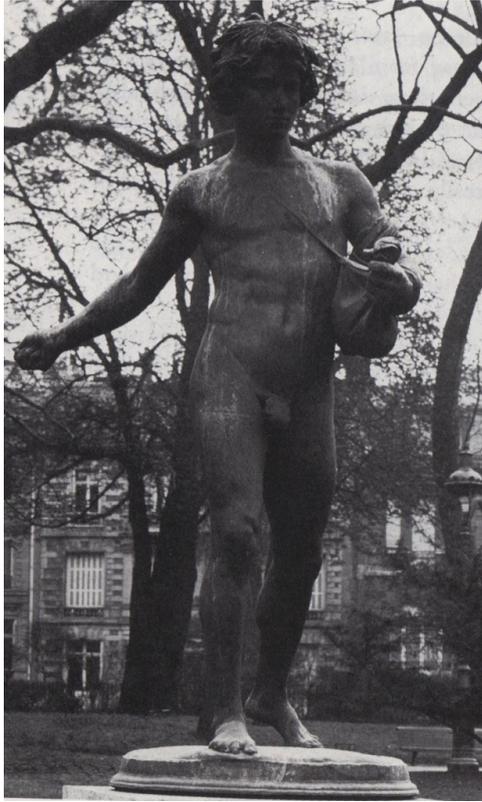


図 1 8 Chapu Triptolème 1859 formerly Park Monceau Paris

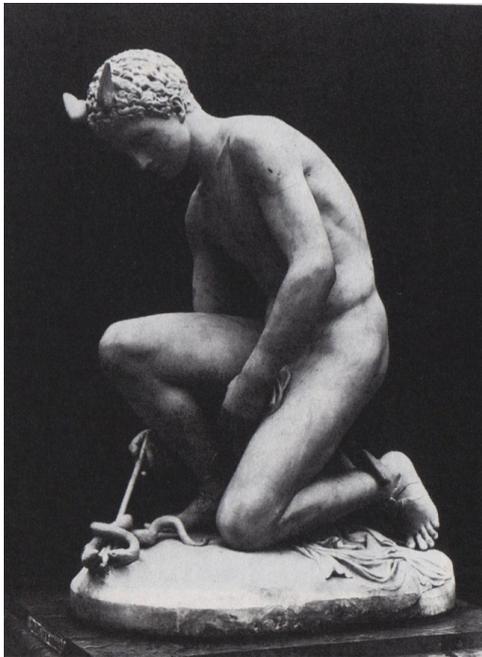


図 1 9 Chapu Mercure inventant le caducée 1859 オルセー美術館



図20 カルポー 《座る男の子のスケッチ》1858 Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Art, Paris.



図21 John G. Chapman, Pifferai playing before a shrine of Virgin 1852 New York Public Library.



図 2 2 カルポー 《イタリア人のスケッチ》 1850 年代後半



図 2 3 カルポー 《男性、女性、犬のスケッチ》 1850-51 ヴァランシェンヌ市立美術館



図 2 4 カルポー 《女性と子供のスケッチ》 1850-51 ヴァランシェンヌ市立美術館



図25 After Michelangelo *Head of a Faun* 1856-60 ヴァランシェンヌ市立美術館



図 2 6 カルポー 《ウゴリーノ》(マケット) 1857-1861 ヴァランシェンヌ市立美術館



図 2 7 カルポー「ウゴリーノのためのスケッチ」1860 パ collection Louis-Antoine Prat



図28 カルポー 《エクターとその息子》1854 ヴァランシェンヌ市立美術館



図29 カルポー《ウゴリーノ》の背面 パリ オルセー美術館

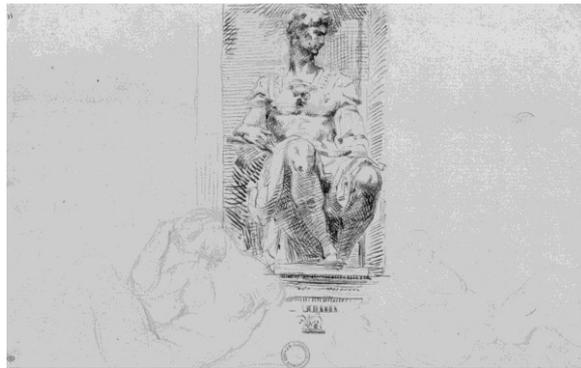


図30 カルポー、ミケランジェロの《ジュリアンメディチ》のスケッチ パリ、オルセー美術館



図3 1 カルポー、《ジュリアンメディチ》と《モーゼ》のスケッチ ヴァランシェンヌ市立美術館



図3 2 カルポー、《ロレントメディチ》等のスケッチ 1853-1854 ヴァランシェンヌ市立美術館



図3 3 カルポー、《瀕死の奴隷》のスケッチ 1865 パリ、プティ・パレ美術館

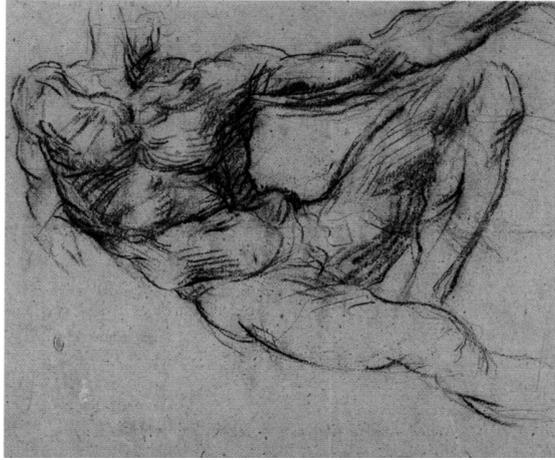


図34 カルポー、ミケランジェロのアダムのスケッチ ヴァランシエンヌ市立美術館

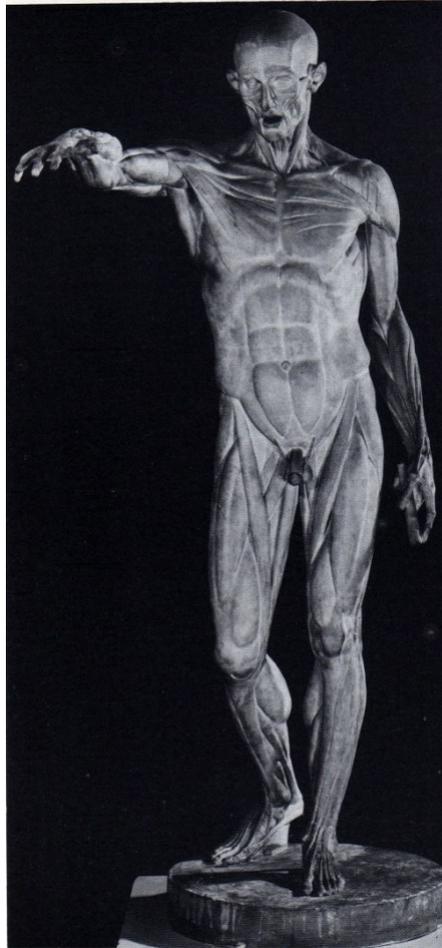


図35 ウードン《皮が剥がれた人》1766-1767 パリ、エコール・デ・ボザール



図36 上、Pierre Paul Rubens, *Triptyque de saint Étienne*1577-1640 ヴァランシエンヌ市立美術館 下、カルポーによる模写 ヴァランシエンヌ市立美術館

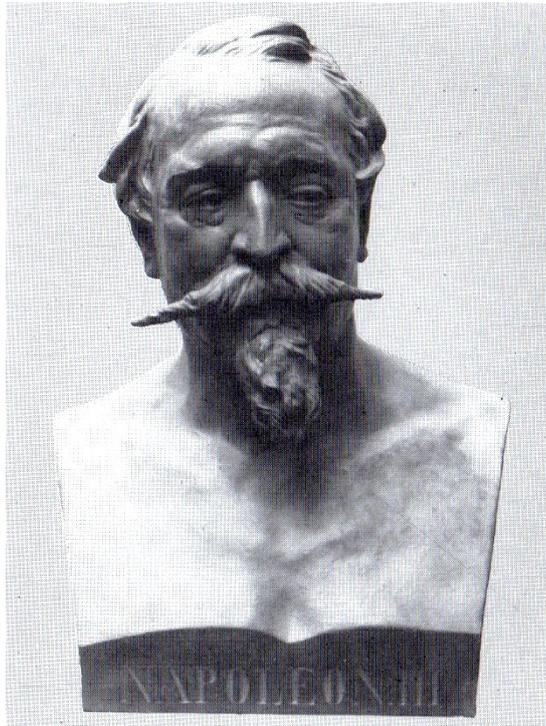


図37 カルポー 《ナポレオン三世の肖像》1873 ヴァランシェンヌ市立美術館



図38 カルポー 《シャルルドン像》1873 ヴァランシェンヌ市立美術館



図39 カルポー 《タバコを吸う男/ La Fumar》1863 デトロイト市立美術館



図40 カルポーが子供を描いたデッサン 1872-1873

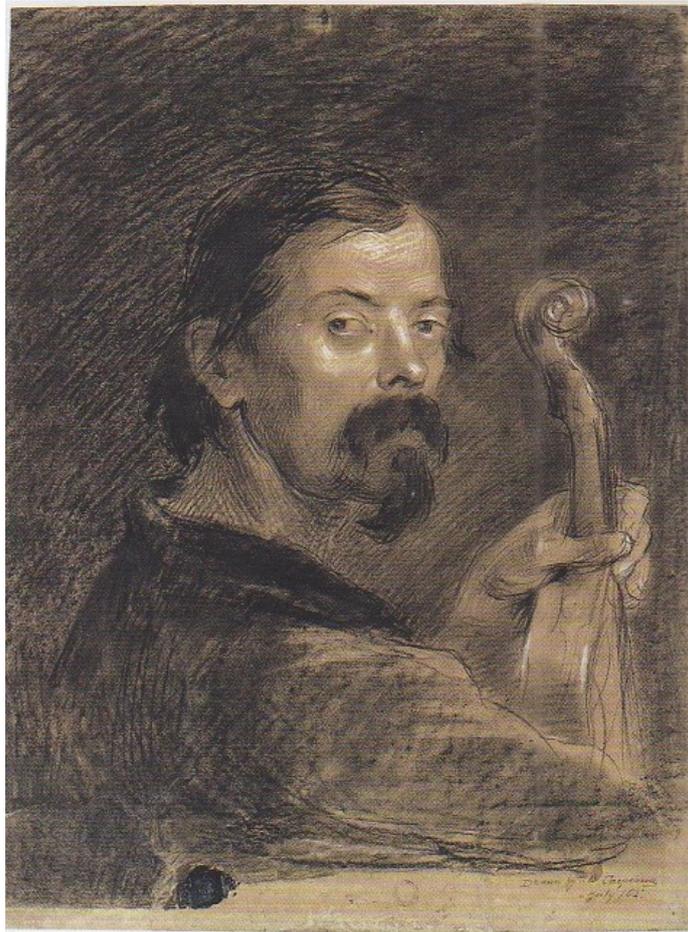


図41 シャルル・カルポーのためのデッサン 1862  
ヴァランシェンヌ美術館所蔵



図42 《シャルル・カルポーの像》1873  
ヴァランシェンヌ美術館所蔵

## 図版出典

- 図1 「ファブリ世界彫刻集4 カルポー」平凡社1973、図版VI
- 図2 同上図版I
- 図3 ヴァランシエンヌ市立美術館ジャン＝バティスト・カルポー作品カタログ *MUSÉE DE VALENCIENNES PEINTURES ET SCULPTURES DE JEAN-BAPTISTE CARPEAUX* 1978 PI.22 Cat.76, Ugolin et ses enfants.
- 図4 Anne Middleton Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, New Haven and London, Yale University Press 1989 (first edition 1986)fig.34
- 図5 同上 fig.36
- 図6 同上 fig.37
- 図7 同上 fig.38
- 図8 同上 fig.40
- 図9 同上 fig.41
- 図10 同上 fig.52
- 図11 同上 fig.54
- 図12 同上 fig.79, fig.80
- 図13 同上 fig.57, fig.58, fig.59, fig.60.
- 図14 同上 fig.102
- 図15 同上 fig.103
- 図16 同上 fig.104
- 図17 同上 fig.105
- 図18 同上 fig.108
- 図19 同上 fig.109
- 図20 同上 fig.123
- 図21 同上 fig.124
- 図22 同上 fig.126
- 図23 同上 fig.130
- 図24 同上 fig.131
- 図25 James David Draper and Edouard Papet, *The Passions of Jean-Baptiste CARPEAUX*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2014 New Haven and London, Yale University Press.Cat.6
- 図26 同図3PI.20 Cat.77, Ugolin(esquisse).
- 図27 *Michel-Ange au siècle de Carpeaux* Silvana Editoriale Spa 2012 p.149, fig.107.
- 図28 同図3、PI.18 Cat.68, Hector et Astyanax.
- 図29 同図27、p.175, fig.174.
- 図30 同上、p.150, fig.109.
- 図31 同上、p.150, fig.110.
- 図32 同上、p.149, fig.106.
- 図33 同上、p.142, fig.92.
- 図34 同上、p.175, fig.145.
- 図35 H.H.Arnason, *The Sculptures of Houdon*, Phaidon Press Limited, 1975, fig.58.
- 図36 *Carpeaux/Daumier, dessiner sur le vif* MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE VALENCIENNES 2008, p.118, fig1 p.119, fig2.
- 図37 同上 Cat.211, NapoléonIII.
- 図38 同図3 Cat.208, M.Chardon-Lagache.
- 図39 デトロイト市立美術館ホームページ  
<http://www.dia.org/object-info/0ccda98c-11fa-4353-bbef-7b5e903f443c.aspx?position=3>
- 図40 *The Passions of Jean-Baptiste CARPEAUX*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2014 New Haven and London, Yale University Press. Cat.158
- 図41 同上, fig.129
- 図42 同上, fig.128

## ジャン＝バティスト・カルポ一年表

1827 五月十一日、フランス北部の Valenciennes に生まれた。本名は Jules Jean-Baptiste Carpeaux。父親は Joseph Carpeaux、レンガ職人であった。母親は Adele Carpeaux nee Wargny レースの針子であった。

1838 ヴァランシェンヌアカデミーに短期間通った。父親 Joseph がベルサイユの鉄道主任に任命されたため、一家はパリへ移住した。

1840-43 プティ・エコールへ入学。

1844 リュードのスタジオに入り、名前がエコール・デ・ボザールに登録され、その後六年間、リュードの弟子として修業した。

1845 エコールで初めて成功した。ローマ賞の予選において、レリーフ：《Joseph reconnu par ses freres》で第十六位の成績を取った。この一年間に、Jean-Baptiste Foucart と Victor Liet と知り合った。

1846 不正行為によって、ローマ賞から追放された。この時期に、彼の家族はパリを離れ、サンフランシスコへ移住した。彼は作品を売ることで自分の生計を立てた。また、Société des Enfants du Nord(北方児童協会)Département du Nord(北部学科)Ville de Valenciennes(ヴァランシェンヌ市)という複数のパトロンから、定期的に援助を受けた。これらの援助は1850年代の初期まで続いた。

1848-49 ヴァランシェンヌに長期間に滞在した。その間、彼は地方のパトロンの依頼で数点の作品を制作した。Louis Hollande の注文で《les Quatre Saisons》を制作した。Monchy-le-Preuxにある教会に、五つの胸像彫刻を制作した。《Le Maréchal de Croy》という胸像をヴァランシェンヌ市の農協の依頼で制作した。《La Sainte Alliance des peuples (The Holy Alliance of the People)》をFoucartの家の客室の装飾彫刻として制作した。

1850 リュードのアトリエを離れ、デュレに師事。《Achille blessé au talon(Statue of Wounded Achilles)》を完成させ、ローマ賞コンテストに出品した。名前が榮譽記録に記載された(Honorable mention)。

1851 プティ・エコールの個人教師に指名された。

1852 Ernest Blagny という友達の名義で初めてサロンに出品した。《Un poete de la nature, bas relief, plâtre.》(浅浮彫、石膏)を制作した。《Buste de Mme. Delerue, plâtre》を制作した。丸彫り《Philoctete a lemnos (Statue of Philoctetes)》を制作し、それによってローマ賞の第二席を勝ち取った。

1853 サロンに、自分の名義で、浅浮彫《L' Empereur reçoit Abdel-Kader au Palais de Saint Cloud》を出品した。この作品の大理石の複製品の注文を受けた。この年、ローマ賞の受賞者はいなかった。

1854 H. Lefuel の計画の下で、ルーヴル宮の改造工事が行われ、十二点の彫刻作品が募集された。カルポーは、これに応募して、装飾彫刻《Génie de la Marine》を制作した。ルーヴル Pavillon de Rohan 館の欄干の装飾の仕事も担当した。この年、彼は丸彫り作品《Hector et son fils Astyanax (Statue of Hector and Astyanax)》でローマ賞を獲得した。

1855 カルポーは自分のレリーフ作品を完成させなければならないという口実でローマへ出発せず、パリに留まった。彼は目の病気でそれらの作品を完成させることができなかったと思われる。一人の商業彫刻鋳造師と初めての契約を結んだ。

1856 一月に、ローマのヴィラ・メディチに到着した。この年の八月にナポリに旅行した。病気になり、秋に再びフランスに帰国した。

1857 二月に、ローマに戻った。自分の勉強に取り組み、友人である版画家の Joseph Soumy と時々、一緒に仕事をする。丸彫り作品《ナポリの漁夫》の制作に取り組み、翌年、早い時期にそれを完成させた。彼はダンテから靈感を受け、自分の留学制作のテーマを決めたと公表した。

1858 《ナポリの漁夫》がパリで行う留学制作展で展示された(正式の留学制作でない作品をこの展覧会に出したのはカルポーだけであった。)八月にフィレンツェに旅行した。ローマに戻ってから、彼は《ウゴリーノとその息子たち》の制作に着手した。

1859 《漁夫》のブロンズ像をサロンに出品し、Baron James de Rothschild によって買上げられた。ヴィラ・メディチの監督シュネッツの反対があつたにも関わらず、《ウゴリーノ》の制作を続けた。十二月に、彼のパリからの奨学金が途切れた、彼はそのため、フ

ランスへ戻って、アカデミーと交渉した。

1860 パリに滞在し、群像《ウゴリーノ》を完成させるための十分な資金を獲得した。五月と六月に、ヴァランシェンヌを訪れ、ワトーの記念碑の制作、受注、及び報酬その他について交渉した。八月に再びローマに戻って、作品《ウゴリーノ》の仕上げに取り組んだ。

1861 群像《ウゴリーノ》が完成し、ローマのアトリエで展示された。好評を得て、ローマに滞在しているフランス人から、多くの注文が来た。その中には、Piennes 侯爵、フランス大使秘書、Valette 侯爵夫人、フランス大使夫人、Blount ファミリー等がいた。後に、《ウゴリーノ》は型取られて、梱包された上、フランスへ送られた。

1862 三月から四月まで、《ウゴリーノ》はエコール・デ・ボザールの礼拝堂に展示された。エコールの評価は並みで、政府がこの作品を金属の材質でキャストすることに同意しないだろうと判断した。しかし、最終的に Victor Thiebaut によってブロンズの鑄造が行われた。1863年の12月に、この作品は Tuileries Gardens で《ラオコン》と対で展示された。この年、カルポーは数人のブルジョアと王族のために、胸像を制作した。その中には、Princess Mathilde / マティールド王女、画家の Eugene Giraud、銀行家の Ernest Andre、その息子 Edouard がいた。

1863 二月に、ヴァランシェンヌに戻った。地元の美術館に、一台の《ウゴリーノ》の鑄造品を寄付した。この年のサロンに、群像《ウゴリーノ》のブロンズ像が展示され、《漁夫》と Mathilde 王女の肖像もそれと一緒に展示した。彼はしばらくの間、ローマに行って、Blount ファミリーに注文された葬儀用のレリーフの制作に取り組んだ (S. Luigi dei Francesi)。七月に、Brussels、Bruges、Avers、Ghent の町々に旅行した (ベルギーやフランス)。カルポーの母親がアメリカから戻って来た。パリ市は彼に丸彫りの作品を一台注文した。それは、フランス建築家 Théodore Ballu (1817-1885) のパリ市庁舎改築の計画の下で、1861年から建造された Eglise de la Trinite (トリニテの教会) の彫刻「La Tempérance (禁欲)」である。

1864 サロンに《ナポリの漁夫》、《La Palombella》、《souvenir de la Sabine (Italie)》を出品した。春に、スイスの Fribourg の近くにある Givisiez にて、Castiglione Colonna 公爵夫人を訪ねた。ルーヴルの Pavillon de Flore の間の装飾の注文を受けた。カルポーは他の重要な注文も同時に受けていたが、この一年間をほとんどこの装飾の仕事に費やした。そのため、他のモニュメントの注文は完成できなかった。それは、リスボンに設置

するブラジル皇帝とポルトガル王 Don Pedro の記念像、パリに設置する Marechal Moncey (Moncey 元帥) の像である。この年に、彼は王室に歓迎され、パーティーに招かれた。

1865 皇太子の肖像の注文を受けると同時に、オペラ座の装飾を手掛けるという公的要請も受けた。彼はルーヴルの装飾を完成するため、多くの時間を費やした。この年のサロンには出品しなかった。

1866 サロンに、ルーヴルの丸彫り《la France impérial portant la lumière dans le monde et protégeant l' Agriculture et la Science》の二分の一サイズのモデルを出品した。皇太子の肖像の制作も始めた。八月に、Chevalier de l' ordre impérial de la Légion d' Honneur の騎士勲章を授与された。

1867 この年にカルポーは重大な計画を立てた。兄弟の Emile と協力して、複数の皇太子像を売った。一台の大理石の立像がこの年にパリで開く万国博覧会で展示された。大理石の《ウゴリーノ》と《ナポリの漁夫》も万博で展示された。これらの作品と一緒に、一台の装飾彫刻の作品と数台の胸像作品も展示された。それらは《Rieuse Napolitain》(魚女)そして Giraud、Vaudremer、Beauvois の肖像である。後の三つの肖像はすでに 1860 年の前半に制作されたものである。さらに王室との交流を深め、何人かの王室貴族の肖像を制作した。《Duchesse du Mouchy》《Comtesse Armand》が例として挙げられる。八月に、群像の注文を受けた。それは《Les Quatre Parties du Monde (世界の四つの部分)》であり、リュクサンブール公園にある天文台の近くに設置する予定の噴水の上部となるはずであった。

1868 《ダンス》の制作が開始された。ヴァランシェンヌ市庁舎の装飾も手掛けた。《La Ville de Valenciennes défendant la Patrie》である。しかしこの最初の企画は、地元の建築家である J. Batigny によって却下された。サロンに、皇太子像のシルヴァーブロンズ(銀銅)の作品が大理石の《Duchesse du Mouchy》の像と一緒に展示された。

1869 四月に Montfort 子爵 Philogene の二十二歳の娘 Amélie de Montfort と結婚(父、Montfort 子爵は軍人出身、母は Vicomtesse de Montfort) この年のサロンに、《天文台の泉》のための習作である《Negresse/黒人》の大理石の像を展示、またそれと並び、オペラ座の建築家 Charles Garnier/シャルル・ガルニエの肖像も出品した。《ダンス》は七月末に公開された。この作品は酷評され、この騒ぎはカルポーとその群像をこれまでのない窮地に陥らせた。十一月に、カルポーはもう一つの群像を制作してほしいという公的要請を断った。

1870 四月に、カルポーの兄弟の Charles が亡くなり、カルポーは自分の息子にこの兄弟の名前を付けた。Charles を記念するため、息子の像を制作した。《Le Violoniste》である。サロンに、大理石の Eugenie Fiocre 像が《Mater Dolorosa》と一緒に展示された。ヴァランシェンヌ市から注文を受けて制作していたワトーの記念像がようやくこの年の bors catalogue(特別展)で展示された。

1871 パリコミューンから避難して、ロンドンへ。数人のフランス人芸術家と合流した。その中には、かつてカルポーの肖像彫刻のモデルにもなった Charles Gounod と Jean-Leno Gerome もいた。12月に、Carrier Belleuse と連携して、自分の作品を売り出した。イギリス人愛好家たちに、非常に好まれ、彼は注文を受け続けた。年末に、フランスへ戻った。

1872 自分の作品の商品化に熱心に努めた。作品が売れるように、小さく制作した。兄弟の Emile がアトリエの管理をした。サロンに、《世界を支える四つの部分》の石膏像と、Gerome 像のブロンズ像を展示した。Chenonceau 館に Mme Pelouze を訪問した。

1873 一月、Eugenie に招かれ、ナポレオン三世の死後の肖像を制作するように依頼された。イギリスからの注文が増える一方であった。Turners 夫人の肖像、《Flore》の大理石作品、《Lord Ashburton Daphnis and Chloe》など。彼のアトリエは依然として繁盛していた。テラコッタの作品を売るために制作し、ヨーロッパの複数の都市にも注文の依頼を控えていた。《世界を支える四つの部分》の石膏像がサロンに展示され、その場で称賛を受けた。一緒に出品したのは、M. and Mme Chardon Lagache の大理石の肖像である。12月に、M. Meynier が彼のアトリエの管理を始めた。

1874 この年、二月に二人目の息子が生まれた。それにも関わらず、カルポーは妻との関係が悪化した。(カルポーはこの子と彼の 1872 年の 11 月に生まれた姉の Louise に対して、血縁関係を否定した) 四月に、パリの Maison Dubois (デュボワ病院) にて、前立腺癌の手術を受けた。サロンに、大理石の Mme Sipierre の像と Alexandre Dumas fils の像、丸彫りの《L'Amour blesse (傷ついた愛情)》を展示した。後者はルーマニアの王子、Georges Stirbey に買い上げられた。この人はカルポーの人生の最後の間の支持者になった。この年、カルポーは自分の両親と暮らし始めた。画家の Bruno Cherier も一緒に暮らした。七月に、南仏の町 Puy 与 Dieppe に旅行。この旅の間に、彼は丸彫りの「La Pecheuse des vignots」とルーアンで世話になった医者 Dr. Achille Flaubert の肖像を制作した。アトリエの支配人と手紙で連絡を取り続けた。八月に、天文台の噴水が公開されたが、カルポーは出席しなかった。十月に、再び Cherier のところに滞在した。二つ目のアトリエを立てようと

いう無謀な計画を立て、多くの道具と材料を Cherier のところへ送った。十月に、カルポー夫人は、カルポーに対して名誉棄損の裁判を起こし、勝訴した。

1875 二月に、Georges Stirbey とニースに滞在。サロンに、Cherier のブロンズの肖像と大理石の Alexandre Dumas の肖像を展示した。六月、パリ郊外の、Courbevoie にある館に引っ越した。この小さい家は Stirbey が自分の公邸 Chateau de Becon の隣に借りたものである。春、アトリエに関する法律の問題を解決することに時間を費やした。六月にフィガロ紙に手紙を送り、自らの署名で、自分の全ての作品に関して、責任と義務を放棄すると言明した。八月に、十字勲章を受けた。1875 年の 10 月 11 日に没した。遺体は、最初に Auteuil の墓地に埋められたが、後にヴァランシェンヌに移され、11 月 29 日にそこで葬られた。

注：本年表は Anne Middleton Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, の付録の年表を参照。

## 参考資料

遠山一行「ファブリ世界彫刻集 4 カルポー」平凡社 1973 年発行、説明文「微笑の逆説」。

ヴィンケルマン著「ギリシア美術模倣論」澤柳大五郎譯 座右宝刊行会昭和五十一年発行。

Anne Middleton Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, New Haven and London, Yale University Press 1989 (first edition 1986).

筆者著日本大学美術教育学会平成 22 年度学会誌掲「ジャン＝バティスト・カルポーの肖像彫刻に関する考察」。

大屋美那「ジャン＝バティスト・カルポーと一八五〇～六〇年代のローマ」（「西洋近代の都市と芸術」シリーズの第一巻「ローマ、外国人芸術家たちの都」竹林舎、2013 年 10 月 31 日、編者：佐藤直樹）

筆者著神戸大学人間発達環境学研究科研究紀要 2014 年 9 月出版掲載「ジャン＝バティスト・カルポーの彫刻《ウゴリーノ》に関する考察—カルポーの一つの挑戦について—」

James David Draper and Edouard Papet, *The Passions of Jean-Baptiste CARPEAUX*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2014 New Haven and London, Yale University Press.