

<発表要旨 1>

プロダクトからプロダクションへ：両大戦間期のエルンストの展覧会活動とコラージュ

石井祐子（九州大学大学院専門研究員）

1912年頃からケルンを中心として活動していたマックス・エルンストは、1921年パリのオ・サン・パレイユ画廊で、初の個展となる展覧会を開く。「ダダ・マックス・エルンスト展：ウィスキー海底での進水」と題されたこの展覧会（30年代以降は単に「コラージュ」展と称されることも多い）は、エルンストの展覧会活動のみならず、その後のシュルレアリスムのコラージュの展開を語る上で最も記念碑的な催しのひとつとして参照され続けることとなる。本発表では、このコラージュ展以降、1930年代後半にいたる両大戦間期のエルンストの展覧会活動を分析し、同時期の作品制作とその展示の問題を中心に考察する。

エルンストが開発・利用した数多くのテクニックの中でも、とりわけコラージュに重要性を認めようとする態度に異を唱えることは容易でない。このことは、先行研究やエルンストに関する言説において彼のコラージュ論に費やされた分量のみならず、コラージュを以てシュルレアリスムを（あるいは20世紀美術全体を）語ろうとする論考が数多く存在することにもあらわれている。そして、こうした在り方は、いわば「コラージュ・シュルレアリスト」としてのエルンストのイメージ形成に寄与していると言えるだろう。

しかしながら、ことエルンストの展覧会活動を概観すると、とくに彼のコラージュに光を当てた展覧会は、その後1930年まで待たねばならず、両大戦間期を通してみてもわずか3回にとどまっている。もちろん、この間もエルンストはコラージュ作品を制作しており、過去に制作したものを含めた同作品群が出品された展覧会も散見される。しかし、全体として通覧したとき、こんにち我々が考えるような「コラージュ・シュルレアリスト」としてのエルンストの代表的コラージュ作品（いわゆるコラージュ・ペインティングを除く）が同時代に展示された実績は、意外に少ないという印象は否めない。こうした制作と展示の間の隔たりは、エルンストのコラージュ作品の物理的特性に起因するだけでなく、コラージュに託されたシュルレアリスムの理念の揺れを反映していると考えられる。

一方、1935年頃から顕著となるシュルレアリスムの国際化の中で、コラージュは作品展示の対象としてのみならず、シュルレアリスムの展覧会活動を下支えする論理として援用されたと考えられる。1936年に発表されたエルンストのコラージュ論は、こうした多様なシュルレアリスムのコラージュのあり方を包含する可能性を示している。このことは、エルザ・アダモヴィッツが指摘したように、シュルレアリスムのコラージュを「生産物（プロダクト）」としてよりも、「生産する／されるという行為（プロダクション）」として位置付けることによって明らかとなるだろう。

<発表要旨 2>

フェルナン・クノップフ作《愛撫》試論

矢追愛弓（九州大学大学院博士課程）

フェルナン・クノップフ(1858～1921)は、現在、19世紀末のベルギー美術界を代表する一人として数えられる象徴派の画家である。本発表は、クノップフの代表作である《愛撫》(1896年)に注目し、そこに描かれたスフィンクス像の意義についてあらためて考察を加える。そして新たに解説に成功した画中文字の内容から、本作品に込められた画家の思想を具体的に指摘したい。

象徴派の作品において、悪女的性格を持つ女性像(ファム・ファタル *femme fatale*)は典型的なモチーフの一つである。そしてスフィンクスも、そのようなファム・ファタルの一つとしてたびたび取り上げられたモチーフであった。《愛撫》にもスフィンクスが描かれているが、画家自身が「人が権力か誘惑かという選択に直面している」という言葉を残していることもあり、世紀末のファム・ファタルとしてのスフィンクスの一例として扱われることが多かった。しかし同時代の他のスフィンクス像が、女性の身体的特徴を与えられており蠱惑的であるのに比べれば、《愛撫》のスフィンクスは身体的にそのような魅力にとぼしい。《愛撫》のスフィンクスには、クノップフは誘惑の象徴として以上に別の意味を持たせているのではないだろうか。

その点を補強してくれる彼の作品が、《ヴェラーレンと共に一天使》(1889年)である。クノップフの擁護者でもあったエミール・ヴェラーレンの詩集、いわゆる「黒の三部作」に触発されたこの作品にもスフィンクスが描かれており、《愛撫》との図像的・主題的親近性がこれまでも指摘されている。詩人の精神的危機にあたって編まれた詩集には、苦悩と向き合う詩人の精神が表れているが、中でも今回発表者が作品との最も密接な関連を指摘する詩を参照するならば、《ヴェラーレンと共に一天使》のスフィンクスはその苦悩の象徴であると考えられる。そして《愛撫》のスフィンクスの姿も、クノップフが言うところの「快樂」に、《ヴェラーレンと共に一天使》同様、精神的な意味が重ねられた結果ではないかと発表者は考える。すなわち《愛撫》のスフィンクスが示す「快樂」とは、心的墮落へと導くものなのだ。これは当時クノップフと交流のあったジョゼファン・ペラダン(1858～1918)の思想にもつながるものである。

さらに、本発表では《愛撫》に書き込まれている画中文字に着目したい。この一見読解不可能な文字群はこれまで、画家のエジプトへの関心と17世紀の学者であり司祭であったアタナシウス・キルヒャー(1601～1680)の著作に見られるヒエログリフとの関連が指摘されたのみで、管見の限り先行研究において解説されていない。しかし、数点のクノップフ作品にみられる画中文字の形状に注目し、それらを参照しつつ《愛撫》の画中文字の解説を試みた結果、そこにはフランス語による一文が書かれていることが判明した。その内容は、「夢」をめぐるクノップフの厭世主義的思想を読み取れるものである。

以上の考察によりクノップフの思想を明確にすることで、その思想を世紀末の精神史の中でとらえなおし、絵画史において《愛撫》の新たな意義付けを行なう契機としたい。

<発表要旨 3>

裸婦と花のアレゴリー
—岡田三郎助《水浴の前》を中心に—

高山百合（九州大学大学院博士課程）

発表者は、修士論文「大正期官展における「水浴図」—岡田三郎助《水浴の前》を中心に—」において、岡田三郎助の代表作であるにもかかわらず、これまでほとんど研究されることのなかった《水浴の前》（大正5年、第10回文展出品、石橋美術館蔵）について、①裸体画問題で紛糾する文展に出品された作品であること、②ラファエル・コランのもとで学んだアカデミックな裸体研究の成果としての裸体画のカノンであり、かつ岡田が生涯希求し続けた「後ろ向き」の裸婦であること、③西洋美術の伝統的画題を日本的に翻案した「水浴図」であるということ④描かれた花に象徴的な意味が込められていること、という4つの観点から考察した。そしてその結果、岡田が白馬会時代以来追求してきたコラン的世界観の集大成であるのと同時に、西洋美術の受容の深化に伴い徐々に台頭したモダニズムにより、大正期の官展において次第に消滅していく「理想画」の最後の輝きを放つ作品であると結論づけた。

本発表は、《水浴の前》に描かれた花に焦点を当て、その後の研究成果も踏まえつつ、本作を考察の端緒として、近代日本洋画のアカデミズムにおける描かれた花の象徴性について考察を行うものである。そもそも、女性像に花を取り合わせて絵画化するのは、白馬会画家の常套的手法であり、岡田三郎助も女性と花を取り合わせた作品をしばしば描いている。ただし、これまでの先行研究においてこうした作品は、近代的「美人画」の一系譜とは見なされても、描かれた花に画面装飾以上の意味が見出されることはなかった。しかし発表者は、作品の副次的要素としての花に、より積極的な意味を見いだすことができると考え、《水浴の前》に描かれた松虫草に注目し、松虫草を描くことで絵画に物語性を付加しようとしたという可能性について考えたい。というのも、辻永の『萬花図鑑』（昭和5年）をはじめとする当時の言説において、松虫草には森に住むニンフであるフィチアの悲恋物語が広められていたからである。

描かれた花の象徴性に関しては、先行研究において十分に考察の対象とはならなかったものの、近代日本洋画のアカデミズムの画家たちにとって、花に何らかの象徴性を込めることは極めて重要であったのではないだろうか。明治時代以降、西洋の花言葉とそれに付随する物語が積極的に受容されていたことに加え、花に強い関心を抱いていたコランの弟子である白馬会系の画家たちにとってはそのような傾向が強い。とりわけ岡田三郎助は、《水浴の前》以前にも、《微風》（明治36年）や《秋林の幻影(神話)》（明治38年）など、花と裸婦を取り合わせて、空想の物語のような場面を描出している。そしてこのことは、モダニズムの台頭によって出現した、思想や物語を背景に持たない絵画に対し、絵画にはある一定の思想を込めるべきであるとする、白馬会以来の「理想画」としての絵画を追求する姿勢の表明ではないかと考えられる。