

所蔵作品研究

モーリス・ドニ《花飾りの舟》(1921年)について

A Study of the Collection: Maurice Denis, *Le Bateau fleuri* (1921)

森 美樹

はじめに

2020年度、愛知県美術館はモーリス・ドニ(1870-1943)の《花飾りの舟》(1921年、図1)を収蔵した。本作品は、大原美術館の旧蔵品であり、その後は長らく日本の個人に所蔵されてきた経緯を持つ。当館による収蔵に際しては、額と画面の修復を行い、その過程で作品の来歴や構造に関する重要な知見が得られた。本論では、まず愛知県美術館の収蔵に至るまでの来歴を整理し、修復作業を通じて判明した額や画布の特徴について報告する。さらに、作品に描かれたモチーフや準備素描の分析により、制作過程と構想の展開を明らかにすることを目的とする。

《花飾りの舟》は、ブルターニュの海祭りを題材に、祝祭と信仰精神、家族の結びつき、古典主義、自然の原始性といったドニの様々な芸術要素を一つの画面に統合した作品である。ドニはナビ派から象徴主義を経て、さらにイタリア・ルネサンスへの傾倒を深めながら、第一次世界大戦後の秩序回復と愛国的価値観の高まりという時代背景の中で本作品を制作した。こうした視点から、本論は《花飾りの舟》を単なる風景画としてではなく、ドニの思想と時代精神を映し出す象徴的な作品として位置づけ、その多層的な意味を解明することを目指す。



図1 《花飾りの舟》1921年 油彩、画布 愛知県美術館

1. 作品の来歴について

(1) 来歴／出品歴／作品タイトル

《花飾りの舟》は大原美術館旧蔵の作品であり、フランスの画家エドモン・フランソワ・アマン＝ジャン(1858-1936)の仲介により、1921年に大原孫三郎(1880-1943)が購入したものである。大原からの勧めと援助を受けて1908年から1912年までヨーロッパに留学した児島虎次郎(1881-1929)は、留学を含め生涯に3度欧州に滞在した。そのうち、2度目となる1919-1921年の期間の後半から、日本の若い学徒のために大原から資金を得て美術品収集活動を本格的に行うようになった¹。1度目の滞欧時、1909年からベルギーのアントワープ美術アカデミーで学んだ児島は、自身の作品《和服を着たベルギーの少女》(1911年、大原美術館)をパリのサロンに出品するために、校長ジャン＝ジョセフ・デルヴァンから親友である

1 児島虎次郎の収集活動、アマン＝ジャンとの関係については以下を参照。松岡智子著『児島虎次郎研究』中央公論美術出版、2004年。

アマン＝ジャンを紹介され、自宅を訪問し作品の批評を受ける。その後もアマン＝ジャンとの交流は続き、1912年にアマン＝ジャンの《髪》(1911年)が大原コレクションの最初の作品として購入される。アマン＝ジャンは最初、児島の画家としての後ろ盾という存在であったが、児島が作品収集の活動を始めると、購入対象の作家となり、さらには作家や作品選定のアドバイザーとなり、やがて児島が帰国中の代理購入を担うまでになる。

児島は2度目の欧州滞在期間中の1920年11月3日にドニのアトリエを訪問し、画家から直接《波》(1916年、大原美術館)を入手した。当時ドニの作品の大部分は画商ウジェーヌ・ドリユエの元で取引されていたため、このとき画家の手元にはこの《波》1点しかなかった。その後1921年の初めに児島が一旦帰国し、翌1922年6月に3度目の渡欧するまでの不在中に、アマン＝ジャンが代理となって《花飾りの舟》をドニから購入した。アマン＝ジャンによる代理購入は、1921年8月から12月までの期間に27点に及び²、《花飾りの舟》はそのうちの1点である。この《花飾りの舟》に関するドニとの交渉には、体調の悪いアマン＝ジャンに代わり画家リュシアン・シモン(1861-1945)が仲介に入った。シモンは1921年6月23日付のドニ宛の手紙³の中で、アマン＝ジャンが日本向け作品購入リストにドニを加えることを望んでいると伝え、完成作もしくは秋ぐらいには出来上がる予定の作品があるかどうか、またその価格とサイズを尋ねている。同年10月24日、ドニはその返事として「私はアマン＝ジャンの願いに応えなければならず、日本に売る絵画については、あなたに判断を一任したい。すでに作品の適正価格(15,000フラン)は伝えています」と書いている⁴。このようにシモンがドニに打診するよりも前に(おそらくアマン＝ジャンに)価格が伝えられていることから、作品はシモンが手紙を出す6月下旬以前に完成していたのかもしれない。さらに作品は同年11月21日から12月2日までパリのドリユエ画廊で開催されたドニの個展に出品され、この個展カタログには「appartient à M. X」(X氏蔵)と匿名で記されている⁵。X氏とは当然大原のことであるが、個人名を伏せたのか、または支払いが完了していなかったため、この作品が販売可能のものではなく、個人のコレクションに入る予定であることを明示するための表記だったのだろう。大原美術館には1921年12月20日付のドニの領収書が保管されており、そこには「12月19日にアマン＝ジャン氏から《花飾りの舟》の代金15,000フランを受け取った。サン・ジェルマンにて」と記されている。個展終了後から17日後にドニは作品の代金を受け取り、領収書が発行されたことになる。

さて、上述のアマン＝ジャンやシモンとのやり取りから、ドニは《花飾りの舟》を日本のコレクター向けに描いたと考えられている⁶。この作品の中央の舟を飾る紫陽花はブルターニュを象徴する花であり、ブルターニュを舞台にした作品群の中でドニは頻繁に描いているが、ここでは紫陽花が日本原産の花であることも考慮されたかもしれない。また両舳先を飾る旗が国際旗記号の数字旗「1」を表すと同時に、日の丸の国旗のようにも見え、

2 「児島虎次郎関係領収証一覧」同上、443-440頁。

3 1921年6月23日付ドニに宛てたリュシアン・シモンの手紙。166J63(Ms13304), Archives patrimoniales du Musée départemental Maurice Denis.

4 1921年10月24日付シモンに宛てたドニの手紙。166J63(Ms13305), *ibid.*

5 *Maurice Denis*, Galerie E. Druet, du 21 novembre au 2 décembre 1921.

6 この仮説はドニの孫娘クレール・ドニとファビエンヌ・スタール(モーリス・ドニ美術館学芸員/モーリス・ドニ・カタログ・レゾネ共同ディレクター)による。*Christie's Impressionist and Modern Art Works on Paper and Day Sales*, cat.no.493, Tuesday 14 May, 2019, New York.

特に右側はフランス国旗と一緒に描かれるなど、日仏両国の親交への願いが込められたのかもしれない。ほかに、舟の上部を飾るオレンジ色のランタン(提灯)など、日本を意識したように見える装飾が施されている。

このドリュエ画廊の個展⁷には、当時児島と同様にヨーロッパで美術品収集を行っていた松方幸次郎(1861-1950)が現地で購入した作品9点⁸も出品されており、カタログには「appartient à M. Matsukata」(松方氏蔵)と記載されている。これらの作品はすべて現在国立西洋美術館所蔵である。さらに木内重四郎旧蔵で現石橋財団アーティゾン美術館所蔵の《バカス祭》(1920年)、黒木三次購入作品2点(現在所在不明)も出品された。全出品数44点のうち少なくとも13点が日本人所蔵の作品だったことになる。さらに洋行中の土田麦僊、小野竹喬、野長瀬晩花、黒田重太郎の京都画壇の画家一行は、11月23日にこの展覧会を見に行き、土田はその感想を『渡欧日記』に記している⁹。このように《花飾りの舟》を含む1921年のドリュエ画廊の個展は、ドニと日本の関係性や、1920年代以降の日本におけるドニの受容、評価の高まりの契機のひとつに位置づけられるだろう¹⁰。

ドリュエ画廊の個展後の1922年1月5日、《花飾りの舟》はほかに大原が購入した作品とともにパリから日本へ発送された¹¹。その後1923年8月5日から18日まで、大原と児島の作品収集の成果を披露する「第三回泰西名画家作品展覧会」(倉敷尋常高等小学校、倉敷文化協会主催、リストno.37)に《装花舟》という作品タイトルで出品された。1930年に大原美術館が開館するとコレクションとして収蔵され、作品タイトルは《装花舟》が引き継がれ、同年に発行された『大原孫三郎氏所蔵泰西名画家作品集』には、多色刷りの本作の図版が掲載された¹²。その後1935年同美術館の財団法人化に際し資金調達のため、1936年12月28日に美術商「三角堂」に売却される。三角堂は戦前に京都と大阪に店を構え、京都大丸や阪急梅田の百貨店にも出入りしており、店主の薄田晴彦は岡山出身で、大原美術館とも懇意にしていた。

三角堂の仲介で作品の次の所有者となったのは田村駒治郎(1904-1961)である。田村は実業家で、創業1894年、現在は大阪府大阪市中央区安土町に本社を置く繊維商社「田村駒」の二代目で、プロ野球チーム、現横浜DeNAベイスターズの祖となるライオン軍(のちの松竹ロビンス)のオーナーであったことでも知られる。参考写真(図2)は、田村が築いた西宮市甲子園の邸宅「一楽



図2 「一楽荘」に飾られた《花飾りの舟》

7 1921年ドリュエ画廊で開催されたドニの個展、松方幸次郎によるドニの作品購入の経緯については、以下を参照。杉山菜穂子「モリス・ドニと日本—松方幸次郎とレオン・ベネディット—国立西洋美術館所蔵 松方コレクションのドニ作品購入経緯に関する資料紹介」『国立西洋美術館研究紀要』12号、2008年、27-37頁。

8 9点は同上参照により、以下の通り。ただし作品名は所蔵館である国立西洋美術館のウェブサイトで公開されている表記に従った。《水浴》(1920年)、《シエナの聖カテリーナ》(1921年)、《ばら色の壁のあるシエナ風景》(1921年)、《ヴィラ・メディチ、ローマ》(1921年)、《ロッシュ・ノワール》(1920年)、《コンスタンティヌス、アルジェリア》(1921年)、《ローマ、サン・ロレンツォ聖堂の回廊》(1921年)、《エル＝ケーテルの墓地》(1921年)、《クアトロ・トルリ城、シエナ》(1921年)。

9 モリス・ドニ《バカス祭》、土田麦僊《「大原女」画稿》作品解説『日本が見たドニ ドニの見た日本』展覧会図録(新潟県立美術館、久留米市美術館)、2024-25年、124、130頁。

10 「第3章 宗教芸術家として そして彼の絵は海を渡る」同上、117頁。

11 『児島虎次郎研究』、前掲書、270頁。

12 『大原孫三郎氏所蔵 泰西名画家作品集』倉敷文化協会、1930年。

荘」に本作が飾られていた様子である。フジカワ画廊の弥代郁夫氏が、三代目(二代目子息)の田村駒次郎に行った聞きとりによると、第二次世界大戦中、田村駒の本社は大阪大空襲で損壊し、一楽荘も阪神航空隊八木部隊が駐屯していたため攻撃目標となり空襲の被害を受けたが、本作品は疎開していたため損傷を免れたという。

その後1960年、田村が逝去する前に作品はフジカワ画廊へ渡り、1962年に東京の個人コレクションとなる。2019年に同所蔵者からフジカワ画廊が作品を預かり、2019年5月14日のクリスティーズのオークション (Lot.no.493) ¹³にも出品されたが、最終的に2020年度に愛知県美術館が購入し、収蔵するに至った。

作品の出品歴としては、上述の1921年のドリュエ画廊での個展、1923年倉敷尋常高等小学校での「第三回泰西名画家作品展覧会」に加え、田村駒次郎が所有して以降は1953年「フジカワ画廊開館記念 泰西名画展」(フジカワ画廊)、1956年「松方コレクション展」(神戸新聞会館・白鶴美術館、京都大丸)、1958年「名画でたどるヨーロッパ絵画史展」(阪急百貨店)がある。本作品が1956年に松方コレクションとして誤って展覧会に出品されたことには、注意が必要である。どのような経緯でこの展覧会に田村家から作品が出品されたかは不明であるが、当時松方はすでにこの世を去っており、そのことが松方コレクションとして誤った展示をされたことと無関係ではないかもしれない。この展覧会¹⁴は1956年5月26日～6月10日に神戸新聞会館落成記念と銘を打ち、松方幸次郎が2代目社長を務めた神戸新聞社と白鶴美術館の主催で開催され、展覧会会場は神戸新聞会館内に併設されたギャラリーと白鶴美術館の2会場で、ギャラリーは「泰西名画の部」「浮世絵版画の部」、白鶴美術館は「浮世絵版画第二会場」「タペストリーの部」として構成された。「泰西名画の部」ではブーシェ、ターナー、クールベ、ムンクなど34点が展示され、ここに本作品も含まれた。同展は京都大丸において、同年11月6日～18日に巡回した¹⁵。さらに1990年に神戸市立博物館で開催された「松方コレクション展」の展覧会図録『松方コレクション西洋美術総目録』にも本作品の記載がある¹⁶。その後の2019年、大原美術館とフジカワ画廊の調査により、本作品が大原美術館旧蔵品であったことやそのほかの来歴もすべて明らかとなる。

作品のタイトルについても、当館に収蔵されるまでいくつかの変遷を経ているため、ここで整理しておきたい。本作品の木枠裏側左上に、アマン＝ジャンによる「Le bateau fleuri」という書き込みがある(図3)。1921年12月20日付の領収書にもドニ自身「le Bateau fleuri」と記している。また1921年のドリュエ画廊の個展カタログには、タイトルは「Le bateau fleuri, Ploumanach」と記されていた。大原の手元に



図3 《花飾りの舟》木枠のアマン＝ジャンによる書き込み「Le bateau fleuri」

13 *Christie's, op. cit.*, cat.no.493.

14 『神戸新聞会館落成記念 松方コレクション展』展覧会目録、神戸新聞社・白鶴美術館主催、1959年。

15 『松方コレクション展』展覧会目録、京都新聞社主催、1956年。5頁に《船祭り》の作品名で図版と解説が掲載されている。

16 神戸市立博物館編『松方コレクション西洋美術総目録』「船祭り」(cat.no.583)、「松方コレクション展」実行委員会・神戸市立博物館、1990年、159頁。

渡った後1923年に開催された「第三回泰西名画家作品展覧会」では《装花舟》という日本語タイトルがつけられて日本で初めて一般公開され¹⁷、1930年に大原美術館のコレクションとなった際もこのタイトルが引き継がれた¹⁸。1953年の「フジカワ画廊開館記念 泰西名画展」では《船祭り》と変わり¹⁹、その後1956年の神戸と京都、1958年の大阪でも《船祭り》というタイトルで出品され、さらに上述の『松方コレクション西洋美術総目録』でも同タイトルが記載されている。当館が作品を収蔵する際、額の書き込みやドニの領収書の仏語タイトル「Le bateau fleuri」を参考に《花飾りの舟》と和訳した。なお、松岡智子・時任英人編著「第三回西洋名画家作品展目録」『児島虎次郎』²⁰、松岡智子著「児島虎次郎関係領収書一覧（no.48）」『児島虎次郎研究』²¹にも、《花飾りの舟》というタイトルが記されているが、やはり領収書に記述されている原題から和訳したものと考えられる。

（2）額と画面の修復

愛知県美術館が2020年12月に作品を購入後、翌年に額と画面の修復を行った。まずは額についての記録を記したい。本作品の収蔵前の状態調査において、額がマットな焦げ茶色の塗料で厚く塗られており、さらに画面を保護するアクリルが額のサイズと十分に合っておらず額から外れやすく、また画面と接触する状態にあった（図4）。そのため、新たな額を製作することを計画し、その新規額のデザインの参考ため、大原美術館所蔵の《波》（1916年）と国立西洋美術館の主に松方コレクションのドニの作品につけられている額の画像を、両美術館の協力により提供していただいた。その結果、《花飾りの舟》につけられている額が、1921年のドリュエ画廊の個展に出品された国立西洋美術館所蔵の作品9点のうち、《ロッシュ・ノワール》（1920年）、《シエナの聖カテリーナ》（1921年）、《ばら色の壁のあるシエナ風景》（1921年）の3点を除いて、《水浴》（1920年、図5）、《ヴィラ・メディチ、ローマ》（1921年）、《コンスタンティヌ、アルジェリア》（1921年）、《ローマ、サン・ロレンツォ聖堂の回廊》（1921年）、《エル＝ケーテルの墓地》（1921年）、《クアトロ・トルリ城、シエナ》（1921年）の6点



図4 《花飾りの舟》収蔵前（筆者撮影 2020年）



図5 《水浴》1920年 油彩、画布 国立西洋美術館

17 『第三回泰西名画家作品展覧会目録』（No.37）、倉敷文化協会、1923年。

18 大原美術館開館の1930年に出版された『大原孫三郎所蔵 泰西名画作品集』（前掲）にも作品タイトルは《装花舟》と記載されている。

19 『フジカワ画廊開館記念 泰西名画展目録』（No.19）、フジカワ画廊、関西美術同好会共催、1953年（会期11月3～29日）。

20 時任英人編著「第三回西洋名画家作品展目録」『児島虎次郎』、山陽新聞社、1999年、261頁。

21 松岡智子著「児島虎次郎関係領収書一覧」（no.48）『児島虎次郎研究』、前掲書、440-441頁。



図6-1 《水浴》全体像



図6-2 《水浴》の額部分



図6-3 《花飾りの舟》の額(修復前)部分

の額とデザインが同一であることが分かった(図6)²²。このことから、これら6点と《花飾りの舟》の額はこの個展のために用意された額と推測することができるだろう。国立西洋美術館の6点の額はくすみのある渋い金色で、おそらく《花飾りの舟》の額も同じような色であったと想定され、焦げ茶色に塗り替えられた経緯は不明である。作品の来歴を国立西洋美術館のコレクションとともに保持するため、額を新たに製作するのではなく、既存の額を引き継ぎ、色は国立西洋美術館の額を参考に、作品に調和する色へ変更した。さらに、アクリルが画面に直接触れないように、額の内部構造を改良することにした。この額の修復は有限会社エーシーエスに委託した。

額の修復には主に2点の問題があった。一つは、元の額に焦げ茶色の塗料が塗られた際に下地を施しており、その結果額の装飾の彫りの凹凸が国立西洋美術館のものとは比べて甘くなっているという状態であった点である。焦げ茶色から色を変更するためには、その上からさらに上塗りをするため、彫りの凹凸がさらに緩くなることが懸念された。二つ目は彩色についてで、国立西洋美術館の額のように経年による赴きある風合いと深みのある色味を再現することは難しく、そのため額そのものは引き継ぐが、色については作品に合わせた色味を当館で独自に決定することになった。エーシーエスからのサンプルの提案のもと、下地の上に赤色の色層を置き、その上から金箔を貼るものとした。金箔は一度全面に貼ったのちに所々を剥いで、ニュアンスを出した。

最終的な仕上りは、国立西洋美術館の額に比べて明るい金彩の額となった。額の彫りについては焦げ茶色の塗料とその下地を丁寧に剥がして、一度オリジナルの形状に回復した後に、今回の彩色では下塗りをできる限り薄く施して、装飾部分の形状を蘇らせた。焦げ茶色のときはマットな仕上げだったために、余計に凹凸が目立たない状態であったが、新たに施した金彩の光の反射によって額の装飾が際立つようになった。

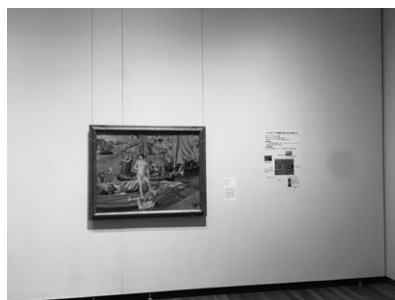


図7 《花飾りの舟》2022年度愛知県美術館コレクション展での展示

22 国立西洋美術館の所蔵作品につけられている額の調査には、袴田紘代主任研究員にご協力をいただいた。袴田氏によるとこれらの額は、収蔵後に多かれ少なかれ修復処置がなされている可能性はあるものの、裏側に古いラベルも残っていることから、基本的に松方幸次郎が購入した当時のオリジナルの状態をとどめていると考えられる。

明るい金色は、西洋美術館の額とは異なるが、本作品の祭りや舟の花飾りの華やかさ、画面全体のパステルカラーによる柔らかく、優しい雰囲気を活かすものとなり、その効果は作品の展示の様子からも明らかだろう(図7)。

一方、作品の修復は杉並絵画修復工房が担い、画面のクリーニングや補彩、カンヴァスの補強が施された。修復作業の全容はここでは省略するが、これらの処置を担当した寺田祐吉枝氏の作品状態調査により、過去に画布の張り直しが行われていたことが分かった。特に画面の左辺縁から約5ミリ内側に釘穴があり、その縁から約10～12ミリ幅で描き足された痕跡が認められた(図8)。このことから、初めに画布が張られた木枠から外され、横幅が少し長い木枠に作品が張り替えられたようだ。寺田氏によると、絵具や塗り方の観察から、ドニ自身の手で描き足された可能性が高いと考えられる。この1センチ程度の描き足しがドニ本人のものだとすると、その理由はやはり額にあると推測する。おそらく、ドリュエ画廊の個展において複数の最新作に同じデザインの額をつけて展示しようとしたとき、額のサイズに合わせてカンヴァスを張る木枠のサイズを多少調整する必要があったのではないだろうか。これらの額がドニの作品サイズに合わせたオーダーメイドであったとしても、複数の額の製作過程でサイズが微妙に合わないことはあっただろう。そのため個展に出品するためにつける額に合わせて、木枠サイズを変更しカンヴァスを張り替えて、ドニが左端を描き足したと考えるのが妥当と思われる。

以上の額と画面の修復を経て、《花飾りの舟》は愛知県美術館では2022年度第1期コレクション展(会期4月1日～7月3日)で初公開された(図9)。



図8-1 《花飾りの舟》右端描き足しの部分

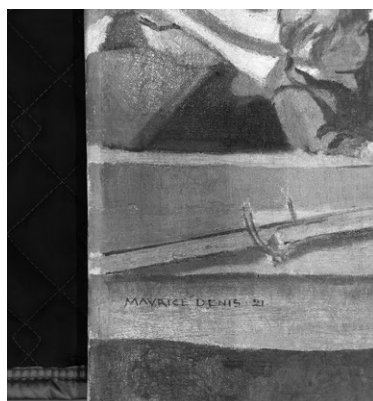


図8-2 《花飾りの舟》右端描き足しの部分



図9-1 《花飾りの舟》2022年度愛知県美術館コレクション展での展示

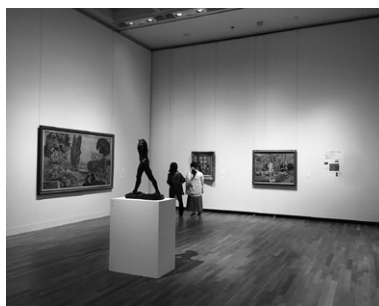


図9-2 《花飾りの舟》2022年度愛知県美術館コレクション展での展示

2. 人物描写にみる作品の主題

(1) 海祭りの信仰精神

この作品は、当時ドニの別荘があったペロ＝ギレックから北西約3キロに位置する港町プルマナックにおける海の祭りの光景を描いたものである。ヨットやボート、漁船などが国旗で飾られ、祝祭の雰囲気にはまっている。画面前景に描かれた帆船は、中央に立ち姿で描かれている法学生ジャン・ルシャルティエが所有していた「イザール号」である。ドニの孫娘クレール・ドニによれば、ルシャルティエはプルマナックでボート乗りをしており、キャビンボーイを探していたという。当時、家族とともにペロ＝ギレックの別荘で休暇を過ごしていたドニの長男ドミニク（1909-1997）は、幼少期から船に親しみ、航海に熱中していた。ルシャルティエはドミニクを船員として雇い、彼は「イザール号」に乗る姿で、本作と同年に制作された《イザール号のドミニク》（1921年、個人蔵、図10）にも描かれている。ルシャルティエとドミニクは互いに友情を育んだが、ドニとルシャルティエとの間に親交はなかったようだ。1925年、ドニは学業を終えたルシャルティエから「イザール号」をドミニクのために買い取ったという²³。

画面中央に描かれたルシャルティエは、帆柱を背に立ち、右手を背後に回している。彼は白い水着を着用しているように見えるが、他の作品における水浴する男性像、たとえば《鴨のレース》（1902-03年、個人蔵、図11）や《サント＝アンヌ＝ラ＝パリュでの水遊び》（1905年、個人蔵）ではストライプ柄であり、《トレガステルに座礁したヨット》（1938年、レンヌ美術館、図12）では赤褐色で描かれており、水着であることが明らかである。それに対し、本作におけるルシャルティエの白い水着は、特に左側がぼかされて描かれており、現代的な水着というよりも、磔刑のキリストや聖人が身に着ける腰布を想起させる。また帆柱を背にして手を後ろに回し、白い腰布を身に着けているようにも見えるルシャルティエの姿は、聖セバスティアヌスの伝統的な図像と通じる²⁴。実際、ドニは聖セバスティアヌスを題材とした作品を複数制作しており、《聖セバスティアヌスの殉教》（1893年）²⁵、《海辺の聖セバスティ



図10 《イザール号のドミニク》
1921年 油彩、画布 個人蔵



図11 《鴨のレース》1902-03年 油彩、板
個人蔵



図12 《トレガステルに座礁したヨット》
1938年 油彩、板 レンヌ美術館

23 ルシャルティエと「イザール号」、そしてドニやドミニクとの関係性については、ドニの孫娘クレール・ドニが、モーリス・ドニ・カタログ・レゾネ担当研究員であるマリー＝クレール・ロドリゲスによる聞き取りの中で語った内容に基づいている。

24 ルシャルティエと聖セバスティアヌスの図像の類似性は、「憧憬の地 プルターニュ」展（国立西洋美術館、2023年）に《花飾りの舟》を出品した際に、袴田主任研究員より指摘いただいた。

25 2013年2月5日ロンドンにて、ボナムスの「印象派と近代美術」オークションにおいて265,250ポンドで落札された（Lot 7）。現在編纂中のドニのカタログ・レゾネに掲載予定。

アヌス》(1912年、個人蔵、図13)、《聖セバスティアヌス》(1923年、個人蔵、図14)などが挙げられる。

ドニは初期から、キリスト教の図像を援用しつつ、家族など身近な人物をモデルに私生活の出来事を描き、現実と虚構を同一画面上に統合する作品を数多く制作してきた。そのことを踏まえると、本作におけるルシャルティエの姿に聖セバスティアヌスという宗教的図像を重ねることは、一つの解釈として考えられるかもしれない。しかしながら、聖セバスティアヌスの図像が持つ殉教や信仰といった象徴が、この海祭りの場面に直接的な意味を与えているとは言い難い。むしろ、聖人のイメージをルシャルティエに重ねて画面中央に配置することで、熱心なカトリック信者であったドニは、祝祭の喧騒の中に、ブルターニュの伝統的な祭りが本来持つ信仰の精神を呼び起こそうとしたのではないだろうか。

ドニはこの作品の準備素描において、タイトルとなる作品の中心モチーフの花飾りの舟を何度か研究したにもかかわらず、画面全体の構成を最終検討する素描では、イザール号に乗るルシャルティエを突如として登場させ、花飾りの舟の前で完成作とはほぼ同じポーズをとらせている(図26、準備素描について、詳しくは後述する)。画面の中心人物として存在感が際立つ彼の崇高な立ち姿は、まるでその背後の花や旗の飾りや祭りの騒々しさを牽制しているようであり、もしくはこの世界の統治者のようにも見える。このように、ルシャルティエと聖セバスティアヌスのイメージを重ねて画面の中で強調することで、祝祭の場面に信仰を呼び起こし、絵画の中に現実と精神的な意味を共存させているように思われる。

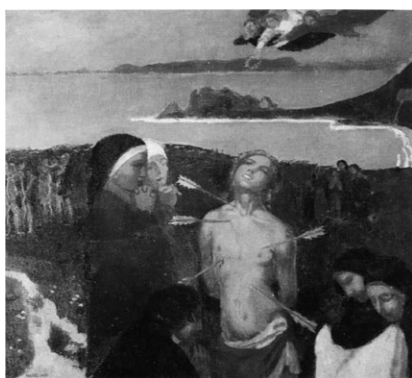


図13 《海辺の聖セバスティアヌス》1912年
油彩、画布 個人蔵



図14 《聖セバスティアヌス》1923年
油彩、画布 個人蔵

(2) 家族愛

イザール号の船員であったドミニクは、本作品において2度登場する。画面中央では、水中から船に登ろうとし、縁に足をかける少年として、また同じ船の左端では、タルティエヌを食べている少年として描かれている。さらに、次男のフランソワ(1915-2004)も登場しており、飲み物の入った瓶の手前に座り、同様にタルティエヌを手に入れている。

このように、画面に同一人物が複数回描かれる手法は、《イヴォンヌ・ルロールの三つの肖像》(1897年、オルセー美術館)のような初期の象徴主義的な作品においてドニがしばしば取り入れてきたもののだが、《花飾りの舟》の1年前に描かれた国立西洋美術館所蔵の《水浴》にも見られる。《水浴》では、ボート上でオールを手に入れている人物と、舳先の縁に両手をかけてボートによじ登ろうとしている人物の両方がドミニクであり、フランソワは前

景中央の女性に腕を支えられながら右手を挙げている²⁶。両作品の制作年が近いことから、共通して描かれている「舳先に手をかけてボートに登ろうとするドミニクの姿」は、《水浴》から《花飾りの舟》へと図像的に継承されたのかもしれない。

中景の舟は、オレンジ色のランタンとブルターニュを象徴する紫陽花の花で華やかに飾られている。その中央に腰を掛ける赤い半袖の服を着た女性は、エリザベツ・グラトロール（愛称リスベツ、1880-1957、図15）といわれている²⁷。本作品と同年、ほぼ同時期に制作された《テラスの夕べ》（モーリス・ドニ美術館、図16）²⁸では、赤い半袖のワンピースを着たエリザベツが椅子に腰を下ろし、ドニの子供たちに囲まれている。同様の構図は《聖なる対話》（1923年、個人蔵、図17）にも見られ、ここで彼女は髪にはターバンを巻いているが、《テラスの夕べ》に見られる赤いワンピース姿で開かれた本を手をしている。さらに、《シランシオ荘の訪問》（1925年、モーリス・ドニ美術館、図18）にも、赤い半袖のワンピースを着たエリザベツが登場する。この作品では襟元に白いフリルが付いており、ポーズも異なる。



図15 エリザベツ・グラトロール
(1880-1957)

エリザベツはもともとスコラ・カントルム（1894年にフランスの音楽家ヴァンサン・ダンディがパリ音楽院に対抗して設立した音楽学校）の学生であり、ドニはそこで彼女と出会ったとされる²⁹。1919年に妻マルト（1871-1919）が亡くなった後、1921年にエリザベツと親密になり、翌年の2月2日に結婚した³⁰。ドニはエリザベツを家族に紹介した際のことを、1921年9月22日の日記の中で次のように記している。



図16 《テラスの夕べ》1921年 油彩、
画布 モーリス・ドニ美術館



図17 《聖なる対話》1923年 油彩、
画布 個人蔵



図18 《シランシオ荘の訪問》1925年
油彩、画布 モーリス・ドニ美術館

子供たちは聖モーリスの日のために、お花と絵を準備しました。そして、家族全員にキスをした後、彼らの前で、私は自分から初めてリスベツの手にキスをしたのです。慣れない出来事でした！私たちは真剣に話し合いました。子供たちの反対、そしてリスベツがマルトの代わりになることの困難といった、情熱を抑制するものもありました。この長

26 《水浴》作品解説（出典：デジタルギャラリー、1999-2006）、国立西洋美術館ウェブサイト <https://collection.nmwa.go.jp/P.1959-0065.html>

27 Christie's, *op. cit.*, cat.no.493.

28 この作品はドリュエ画廊がドニから1921年10月8日に買い取った。Maruce Denis 1870-1943, *op. cit.*, cat.no.134, p.290.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, Chronologie, p.358.

く魅力的な会話の間中、マルトがそこに存在しているように私には思えました。私たちは彼女を避けることはなく、彼女から距離を置くことも避けようとしませんでした。こうして、すべてがその時から決定づけられたのです。素晴らしい天気は私たちの味方になりました。太陽があらゆるものに喜びをもたらすとき、どれほどの幸せを想像できるだろう³¹。

この日記の内容からは、マルトの思い出を大切に抱えながらも、エリザベツと子供たちとの関係をいかに繊細に構築していったか、ドニの配慮がうかがえる。そうした家族の関係性が表されているのが、ドニ自身、そしてエリザベツと子供たちを描いた家族の集合肖像画《テラスの夕べ》や《聖なる対話》、《シランシオ荘の訪問》なのである。

1921年に制作された《テラスの夕べ》は、エリザベツとの結婚前年、ちょうど日記に記されたような非常にデリケートな時期の作品である。穏やかな雰囲気の中、ドニの別荘「シランシオ」のバルコニーでエリザベツを囲む子供たちは、それぞれ読書や編み物など、自らの関心事に集中している。

《聖なる対話》と《シランシオ荘の訪問》は、「聖母マリアの訪問」を主題としている。これはイエスの母マリアが親戚のエリザベトを訪ね、両者ともに胎内に救い主（イエス、洗礼者ヨハネ）を宿している神秘的な瞬間を描いたもので、《訪問》（1894年、エルミタージュ美術館）のように、マルトが妊娠した時に取り上げるなど、ドニのお気に入りの主題であった。《聖なる対話》のほうはエリザベツとの結婚から1年後の1923年に制作された。《テラスの夕べ》と同じく「シランシオ」のバルコニーで、エリザベツを中心にドニと子供たちによって再構成された家族を、聖母マリアが訪れる様子が描かれている。この聖母マリアはマルトの姿で描かれており、家族の記憶の中でなお生き続けるマルトの存在を印象づけている。一方《シランシオ荘の訪問》のほうは、聖マリアと訪問を受けるエリザベツの両方が、ドニの妻エリザベツをモデルとしており、もはやマルトの姿は見られない。この作品が完成する前年の1924年に、ドニはエリザベツから妊娠を告げられ、その感動がこの作品には込められている。新たな命を授かり、新しい家族としての再出発を意味しているのである。

以上3点の作品から、マルト亡き後のドニの家族再構築の過程をたどることができる。《花飾りの舟》は、これらの作品のように家族の主題に全面的に取り組んだものではないが、《花飾りの舟》と《テラスの夕べ》の制作はほぼ同時期であると思われ、そのため、プルマナツクの船祭りの光景に息子のフランソワ、ドミニク、そしてエリザベツを描き込むことで、ドニは彼らの家族としての結びつきを願ったのだろう。

3. 素描にみる作品の構想

(1) 《花飾りの舟》の形成過程と着想の展開

《花飾りの舟》に関連する準備素描9点(図19-27)は、モーリス・ドニによる2冊のスケッチブック(カタログ・レゾネ編纂室整理番号No.69およびNo.70)に収められている。No.69は個人蔵、No.70(inv. RF 54575)はオルセー美術館所蔵で現在はルーヴル美術館グラフィック・アート部門に保管されている。これらの素描群は、本作の構想過程を検証する上で重要な資料であり、図像の展開を追うための手がかりを提供する。

31 Maurice Denis, *Journal, Tome III, 1921-1943*, La Colombe, Paris, pp.23-24.

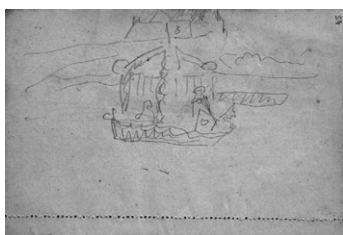


図19 スケッチブックNo.69、45頁
水彩・鉛筆、紙 個人蔵

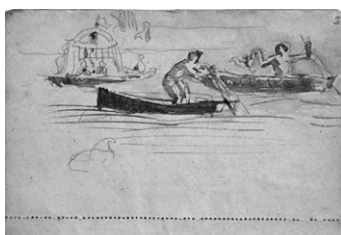


図20 スケッチブックNo.69、47頁
水彩・鉛筆、紙 個人蔵

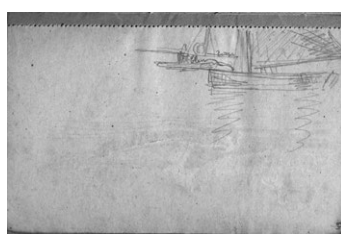


図21 スケッチブックNo.69、48頁
水彩・鉛筆、紙 個人蔵



図22 スケッチブックNo.69、49頁
水彩・鉛筆、紙 個人蔵

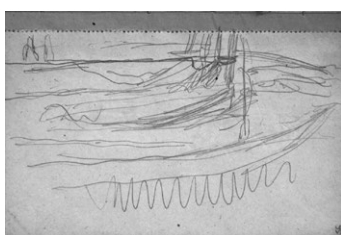


図23 スケッチブックNo.69、56頁
水彩・鉛筆、紙 個人蔵



図24 スケッチブックNo.69、57頁
鉛筆、紙 個人蔵



図25-1 スケッチブックNo.70、22頁
鉛筆、紙 オルセー美術館



図25-2 スケッチブックNo.70、22頁
画像加工



図26 スケッチブックNo.70、23頁
鉛筆、紙 オルセー美術館



図27 スケッチブックNo.70、29頁
鉛筆、紙 オルセー美術館

スケッチブックNo.70の23頁(図26)は、画面全体の構成を検討する最終段階に位置づけられる。したがって、素描はスケッチブックNo.69からNo.70へ頁順に制作され、各モチーフを研究しながら構想が進められたと考えられる。これらのスケッチを観察する際、注目すべき点は2つある。第一に、原始的な小舟のモチーフが海祭りの光景へと展開する過程、第二に、最終的に画面中央に描かれる花飾りの舟と女性たちのモチーフの確立である。

まず、最初の素描と思われるスケッチブックNo.69の45頁(図19)では、花飾りの舟が画面中央に描かれ、その舟上左右に人物が配置される。左側の人物は着座し、右側の人物は

弦楽器を奏で、舟の中央には旗状の意匠が掲げられている。花や旗で飾られた舟、奏でられる音楽など、祝祭的な雰囲気が認められる。続く47頁(図20)では、花飾りの舟が画面後方左側へ移動し、舟上には3名の人物が腰を下ろす。画面手前には2隻の小舟が描かれ、それぞれに一人の人物が櫂を操っている。

ここまで花飾りの舟と原始的な小舟が描かれていたのに対し、48頁(図21)では、完成作右側に描かれる白帆を広げる現代的な船の下部が現れ、画面手前には広大な海面が広がる。さらに49頁(図22)では、また原始的な小舟に一人で櫂を漕ぐ人物が画面中央に描かれ、背景には浜辺に打ち上げられた舟、横一列に並ぶ人物群、建物などが配される。この人物群は、完成作左端の赤い岩の隣に描かれるピンク色の服を着た子供たちと、それを見守る大人たちへと展開される。このモチーフは、ドニの過去作《トレガステルの臨海学校またはレガッタ》(1913年、オワーズ県立美術館、図28)に由来するもので、サン=ヴァンサン=ド=ポール修道女会の修道女に付き添われた子供たちが、レガッタ(競漕会)の様子をビーチから眺める光景を描いている。



図28 《トレガステルの臨海学校またはレガッタ》1913年 油彩、厚紙、オワーズ県立美術館

さらに56頁(図23)では、イザール号がクローズアップされ、船上の詳細が描写される。57頁(図24)では、花飾りの舟が再び画面中央に戻り、その右後方にヨット、前方にはイザール号が描かれ、完成作の構図の中心となる画面中央を垂直に貫く帆柱も認められる。

以上の素描群を総覧すると、《花飾りの舟》は、もとはにぎやかな海祭りの光景というよりも、花飾りの舟と小舟が浮かぶ穏やかで素朴な牧歌的な場面から構想が始められた。ドニは過去に船祭りやレガッタを題材とした作品を数多く制作しており、プルマナックの祭りの光景も実際に目にしていたと思われる。しかし、スケッチブックに残された素描の変遷を見ると、49頁の前後で主題が原始的な小舟から現代的なヨットに転換し、さらに花飾りの舟が中心的モチーフとして確立される過程が明らかとなる。特にレガッタを主題とする《トレガステルの臨海学校またはレガッタ》に見られる、浜辺の子供たちと修道女のモチーフが準備段階から組み込まれることで、より現代的な船祭りの光景としての《花飾りの舟》を促す重要な着想源と位置づけられる。

(2) 「パルジファル」と古典的美学

次に、花飾りの舟と女性たちのモチーフに注目すると、スケッチブックNo.70では、22頁(図25)に花飾りの舟の中央部で一本の櫂を二人で漕ぐ女性が長いワンピースを着用する姿で描かれている。スケッチブックNo.69の45頁では着座する女性と管弦楽器を演奏する女性として描かれていたが、ここでは櫂を漕ぐ姿に変更されている。この櫂を漕ぐ二人が、完成作では左側の舳先に移動する。さらにこの22頁の素描の右下には「Parsifal a vaincu les filles leur babill (パルジファルは娘たちとのおしゃべりに打ち勝った)」と書かれている。これはポール=マリ・ヴェルレーヌ(1844-1894)のソネットの詩「パルジファル」の冒頭に登場する乙女たちに関する言及で、この詩は、1886年『レヴェ・ワグネリアンヌ(La

Revue wagnérienne)』に掲載された³²。この雑誌はリヒャルト・ワーグナー(1813-1883)の没後の1885年にパリで、ワーグナーの芸術思想に基づく象徴主義的な文学・美術・音楽を扱う専門誌として創刊されたものであり、ヴェルレーヌの詩はワーグナーの生涯最後の楽劇「パルジファル」(1882年初演)に触発されて書かれたと考えられている。ワーグナーの作品はアーサー王伝説に登場する聖杯伝説をもとにしており、純粋な愚者パルジファルが「花の乙女たち」の誘惑に打ち勝ち、苦悩する聖杯騎士団を救済するという聖なる使命を果たすまでの精神的・宗教的な旅の物語である。

ドニが引用したヴェルレーヌの「パルジファル」の冒頭の一節は、誘惑的で官能的な乙女たちの甘い言葉や魅力に打ち勝ったパルジファルの精神的勝利を讃える場面である。

Parsifal a vaincu les Filles, leur gentil
Babil et la luxure amusante — et sa pente...

パルジファルは娘たちに勝った、彼女たちの優しい
おしゃべりと、楽しい官能、そしてその誘惑に...

この場面をドニはシャンゼリゼ劇場大ホールのカール・パウル(円天井)の装飾画《音楽史》(1912年)を依頼された際、その作品の中で取り上げている。彼はフリーズとして「音楽の歴史の総合」を描くことにし、4つの長いパネル《ギリシャの舞踏》《オペラ》《交響曲》《抒情詩》(図29)と4つの円形画を交互に配置した。《抒情詩》の中央にはワーグナーを象徴するパルジファルが聖杯を掲げ、その傍らに花の乙女たちが描かれている。ここではワーグナーの楽劇を基に、花の乙女たちは官能的な肉体を誇示しながら、パルジファルを誘惑しようとしている(図30)。素描においてドニがヴェルレーヌの詩を書き込んだのは、《花飾りの舟》における紫陽花で飾られた舟と乗船する女性像の組み合わせが、「パルジファル」に登場する「花の乙女」というモチーフと結びついたからだろう。

この素描から最終的に油彩に描かれた舟はアーチ状の天蓋を持ち、天蓋と柱、そして舟の縁までブルターニュの土地を象徴する紫陽花で飾られ、さらにオレンジ色のランタンも取り付けられている。舟の左の舳先では、赤と青の長衣と髪飾りを身に着けた二人の女性が一本の櫂を漕ぎ、右側には赤のワンピースを着たエリザベツと、白いパラソルを広げた青い衣服の女性が描かれている。ここでドニは、《音楽史》の中で描いた花と女性という官能的な組み合わせを、ワーグナーの楽劇にヴェルレーヌの詩を重ねることで、装飾的な構図の中で浄化し、理想的なイメージへと昇華しているようだ。実際ドニは象徴主義的な芸



図29 《音楽史》(中央《抒情詩》、大ホールの天井画)1912年 油彩、画布
シャンゼリゼ劇場



図30 《パルジファルと聖杯》(《音楽の歴史》のための準備素描)1911-1912年、木炭・白チョーク、画布で裏打ちされた紙、モーリス・ドニ美術館

32 Paul Verlaine, "Parsifal." *La Revue wagnérienne*, no. 1, 8 Jan. l'Association wagnérienne universelle, Paris, 1886, p. 336.

術性や宗教的な精神性をヴェルレーヌと共有しており、愛読書でもあった詩集『叡智』(1880年初版)に、1889年木版画による挿絵を制作している³³。

一方、『花飾りの舟』のほかのモチーフは現代的であり、写実的な素描を基にしたものもある。前景のイザール号は実際にルシャルティエの所有する船であり、スケッチブックNo.69の56頁でスケッチされ、さらにその船に乗る人物のうち、タルティースを口に運ぼうとするフランソワを観察した素描も残っている(スケッチブックNo.70、29頁、図27)。花飾りの舟の右後ろに描かれた船には、右側に船員のセーラー服を着た男性とプロヴァンスの民族衣装を着た女性、左側には漁師風の船乗りの男性が描かれており、これらの船やそこに乗る人物たちも現代性を備えている。こうしたモチーフとの比較を通してみると、紫陽花の舟は現実には存在するかどうか想像しがたい装飾的な小舟であり、そこに乗る女性の組み合わせによって理想化された幻想的な雰囲気がより強調されている。

こうした理想化は、ドニの他の装飾的作品とも響き合う。例えば、シャルル・ステルン邸の装飾画として構想された《フィレンツェの夕べ》(1910年、プティ・パレ、図31)は、音楽・詩・舞踏・水浴という主題を古代神話的な「芸術と愛の理想郷」として暗示した作品である。ピュヴィ・ド・シャヴァンヌにも通じる、主調色である青と女性の衣服に用いられた赤やオレンジの対比、アーチ状の植物の下で音楽や舞踏に興じる女性たちの優美な姿は、『花飾りの舟』の素描に描かれた紫陽花の舟とそこに乗る女性たちとも共通する要素である。最初の素描(スケッチブックNo.69、45頁)で花の舟に弦楽器を演奏する女性が描かれていたことも、この関連性を補強する。



図31-1 「水浴女」《フィレンツェの夕べ》
1910年 油彩、画布 プティ・パレ



図31-2 「カンタータ」《フィレンツェの夕べ》
1910年 油彩、画布 プティ・パレ



図31-3 「詩」《フィレンツェの夕べ》
1910年 油彩、画布 プティ・パレ

ドニは1900年代以降、自身の制作は日常を神聖化し時間を永遠にとどめようとする試みであると捉え、象徴主義の理念を保持しながら古典主義へと移行し、秩序化を追求した³⁴。それは幾何学的秩序(アーチや対称性)、限られた高貴な色彩と単純なジェスチャー、自然要素の寓意的象徴化、そして人物の身振りの定型化と舞踏的リズムといった古典的語彙によって生まれる。《花飾りの舟》にみられる、花の舟のアーチ状の天蓋や柱、女性の赤・青の衣服と白いパラソルの色彩対比、ブルターニュを象徴する紫陽花の装飾、さらに女性たちの優美なポーズは古典的要素を体現するもので、これらは装飾的な構成のなかで、エリザベツという存在を中心にした普遍的な幸福を表現しているのである。

33 画商アンブロワーズ・ヴォラルは1911年に挿絵本として出版、ドニの挿絵を基にしたジャック・ヴェルトランによる木版画86点が掲載された。

34 Gilles Gentry, "Maurice Denis après 1900: le bonheur classique," *Marcel Denis 1870-1943, op. cit.*, pp.51-58.

4. ブルターニュ、原始性と愛国心

《花飾りの舟》の後景には、ブルマナックのランドマークともいえる赤い花崗岩の巨大な岩石が描かれている。ブルマナックはブルターニュ地方のコート＝ダルモール県にある海辺の村で、ペロス＝ギレック町の一部であり、イギリス海峡に面した漁村である。赤色の花崗岩が連なる海岸線が特徴で、風や波の浸食で形成された奇岩が並び、幻想的な景観を作り出している。村には石造りの家々が並び、ブルターニュ特有の伝統的な建築様式が見られ、また海岸にはサン・ギレック礼拝堂やブルマナック灯台などの歴史的建造物がある。

ドニにとってブルターニュは、単なる風景ではなく、芸術的・精神的な起源を呼び起こす土地であった。この意味を理解するためには、1904年『生活の芸術 (Art de la Vie)』誌に発表されたドニの論考「プリミティヴの不器用さ」³⁵に立ち返ってみたい。ドニはここで、中世や初期ルネサンスにおける「原始性」という概念を、単なる技術的未熟さやごちない形態ではなく、対象への誠実な探求と美的感覚の萌芽と定義する。

真剣に中世やルネサンス初期美術の展覧会に興味を持っている人々の多くは、中世美術作品に溢れる表現の強烈さと詩情の豊かさと新鮮さを楽しんでいることは間違いない。時には、忠実な色彩、完璧な構図、慎重に選ばれた素材、そして時の経過による古色がもたらす貴重な品々の魅力も含まれる。しかし、彼らは心の底では自然描写におけるこうした不器用さや経験不足に失望したままである。私たちににとっては、その不器用さや経験不足がまさに誠実さの証であり、「対象に対する感覚」という非常に稀有な才能の確かな証なのだ。それは、ルナンが書いたように、「そこでは神は完全に裸である」ということである。彼はまた、「天才は子供であり、天才は民衆であり、天才は単純である。そして真の学者とは、自発的なものに熱中し、それを思慮の中で自分自身の中に再現できる子供のような真剣な性質のものである」とも言っている。それは芸術家の素晴らしい定義ではないだろうか³⁶。

そしてこの論考は次のように締めくくられる。

中世ではあらゆる「地上の糧」を好んだ。古代人が限られた感情に満足していたのとは異なり、プリミティヴな芸術家たちはすべてを抱擁し、すべてを表現しようと努めた——人間の魂の最も繊細な感情から、光の最も微妙な戯れに至るまで。彼らは顔に思考の神秘を表し、遠くの青みがかった空に澄んだ空の純粋さを描き、光線や反射を閉じ込めるためにスタンドグラスを発明した。どれほどの喜びをもって、彼らは物、身近な場所、衣装、祖国の美しい風景を細部まで描き出したことだろう。

定型もなく、ほとんど技術的手段もないまま、彼らは自分たちが描けるものだけに限定することもできたはずだ。しかしここに、西洋の現実への飽くなき愛が現れる。彼らはギリシャ人のようにいくつかの形式に満足することはなかった。卑しいものと高貴な

35 Maurice Denis, "De la gaucherie des primitifs," *L'Art de la Vie*, juillet 1904. (C.f. *Théories 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, I. Rouart et J. Watelin Editeurs, Paris, 1920, pp.172-178.)

36 *Ibid.*, pp.172-173.

もの、絵になるものとそうでないものの間に区別を設けなかった。彼らは自然全体を欲したのである。自然を芸術家の目ではなく、人間の目で見た——そしてどうにかこうにか自分を表現した。

彼らの未熟さは、試みを重ねたことに由来する。彼らの無知は、果てしなく学び続けたことに由来する。彼らのぎこちなさは、世界が広大であるのに対し、彼らの技術が限られていたことに由来する。彼らは芸術の領域にできる限り多くの要素を取り込もうとした。彼らはあらゆる対象に芸術的価値を与えたのである。どれほど不器用であっても、彼らの様式の魅力は、自発的で、多様で、誠実であり、生命力に満ちている³⁷。

このことは、古典主義との比較によってさらに明確になる。ドニは、古典は「美意識と現実への愛のバランス」から生まれたが、その完璧さはやがて形式化し、アカデミズムに墮する危険を孕むと述べている³⁸。この危険を回避するため、彼は調和ある構成を志向しながらも、それを硬直化させないために「原始性」を取り入れ、新しい美的秩序を模索したのではないだろうか。実際に1895年および1897年から98年にかけてイタリアを訪れたドニは、古代ギリシャ美術やラファエロを中心とするルネサンス芸術に対する関心を高め、それらを参照するようになった。それと同時に、彼の作品においてブルターニュの風景が重要な位置を占めるようになり、それは古典主義的表現を展開する舞台となる。しかしブルターニュが古典主義の実践の場であるだけならば、それはまもなく形骸化してしまうだろう。

ドニがブルターニュを選んだ理由は、幼少期から親しんだ場所であり、憧れの画家ゴーギャンにゆかりのある土地というだけではない。1931年に象徴主義の詩人ガブリエル・ヴィケールの友人たちの前で行った講演の中で、ドニはペロス＝ギレックを発見した当時14歳の時の印象を次のように語っている³⁹。「地質学的な大災害や暗い伝説を思わせる、先史時代の廃墟の陰鬱で壮大な印象、小さな平穏な家々が点在する混沌、その家々は低く、壁は石灰で塗られ、前には一つか二つの花鉢が飾られている」、「ここで画家たちが愛するもの、それはまず荒野とピンク色の岩、花崗岩の怪物、エニシダやヒースの間にある茅葺きの家々だ。」それは美しい理想の地ではなく、自然の根源的な力を象徴する場所であり、世界に対する誠実な探求や真摯なまなざし、つまり原始性を具現化する土地であった。

さらに彼にとってブルターニュの風景は、その荒々しい岩や崖によって古代の記憶を呼び起こし、神話や伝説、宗教的象徴を重ね合わせる力を持つ場所であった⁴⁰。ドニはブルターニュの詩や伝承、アーサー王伝説、ラ・ヴィルマルケの古語集『バルザズ＝ブレイズ』に親しみ、ブルターニュ出身の文学者や芸術家たち、アナトール・ル・ブラスやシャルル・ル・ゴフィの作品や、アルベール・クルアールやピエール・ゲゲンとの交流を通して民衆文化への理解を深め、それを自らの芸術に反映していく⁴¹。そしてブルターニュの自然描写にそうした古代文学や神話的イメージを重ねることで、独自の世界観を構築したのである。

37 *Ibd.*, p.178.

38 *Ibd.*, p.176.

39 Cf. Denise Delouche, "Perros ou le lieu de l'épanouissement classique," *Maurice Denis et la Bretagne*, exh. cat., Palontines, 2009, p.90.

40 Denise Delouche, "Les mythes revisités," *ibid.*, pp.120-131.

41 *Ibd.*, pp.124-125.

特に《花飾りの舟》にも描かれるプルマナックの岩場は、ドニの印象を物語るように、彼の作品においては太古の原始的な遺跡を彷彿とさせるような描写が特徴的である。例えば《夕べの歌または荒野の妖精たち》(1914年、個人蔵、図32)では、夕暮れの光が当たる岩々はその物質的な存在感を失い、どこか不気味な幻影のように、大きな深紅の塊として立ち現れる。《聖ゲオルギオスと竜(赤い岩の聖ゲオルギオス)》(1910年、オルセー美術館[アンジェ美術館寄託]、図33)では、ヤコブ・デ・ヴォラギネの黄金伝説の物語をプルマナックの岩だらけの荒野の雄大な風景の中に移し、聖と俗、現在と過去を巧みに融合している。ここではプルマナックのピンクと赤の花崗岩が、紺碧の海や爽やかな水色の空と触れ合うことで色彩の対比を極め、この風景に神秘的な輝きを与える。そしてこの神聖なテーマにふさわしい崇高で非現実的な舞台を築き上げている。《ラザロの復活》(1918年、個人蔵、図34)では、舞台となるプルマナックの花崗岩採石場の描写において遠近法は強調されず、地層のようにブロックや帯として茶色やピンクの色面が画面の多くを占めている。この装飾的な表現による風景の神秘的な印象が、キリストがラザロを蘇らせ、彼が墓から出てくる様子を群衆が見守るという宗教的な場面を包み込む。

《花飾りの舟》においては、これらの作品ほどプルマナックの原始的な景観を全面的に取り上げているわけではない。しかし上述したような作品の制作経験を踏まえ、さらに古典的な花飾りの舟と女性像に対して、その背景の海岸にそびえる赤やピンク色の花崗岩の巨塊を描くことで、ドニは理想化された古典主義的な美的調和と、自然の「原始性」がもつ力強さを一つの画面に共存させている。ブルターニュの風景に見出した原始的な力、その力を引き出す対象への誠実な探求を通して、イタリア体験で得た古典への関心は近代的な新しい表現世界へと再創造されるのである。

一方で、ドニは民族主義の高まりが、芸術における「原始的なもの」への新しい熱狂を生み出していると指摘し、「プリミティヴの不器用さ」において次のように述べている。

文明化された諸民族の間で、日ごとに嫉妬深く、排他的になっていくナショナリズムの感情は、現在、プリミティヴへの熱意の再燃を引き起こしている。各国、各民族集団は、自らのプリミティヴを持ちたいと望み、愛情を込めてそれらを発見し、競合する国のものよりも自国のものを好むようになる。学術的な名目のもとで、作品の帰属が変更され、絵画の名称が改められるが、実際にはそれは国家的な誇りを



図32 《夕べの歌または荒野の妖精たち》
1914年 油彩、画布 個人蔵



図33 《聖ゲオルギオスと竜(赤い岩の聖ゲオルギオス)》1910年 油彩、画布 オルセー美術館(アンジェ美術館寄託)



図34 《ラザロの復活》1918年 油彩、画布 個人蔵

満たすために行われている⁴²。

つまり、原始性は単なる様式や美術の流行ではなく、国民的アイデンティティや文化的競争の文脈で見出されている。特に第一次世界大戦後のフランスでは、社会的・文化的に「秩序への回帰」が強調され、古典主義の再評価や愛国的価値観が美術界に広がった。ドニには、戦後の社会再建という時代背景において、秩序・伝統を重視する保守的思想が深く刻まれていた。彼にとって芸術は単なる美的表現ではなく、「フランス精神の視覚化」であり、国家的理念が反映されている。その思想は、著作『近代美術と宗教美術に関する新しい理論—1914～1921』に明確に示されている⁴³。その第一章は「フランス芸術のために」と題され、第一次世界大戦後の混乱期において、フランスの伝統と、新しい時代の芸術の方向性を定めることを目指した重要な論考である。ドニは、戦争によって深まった伝統の断絶と、前衛芸術の過度な形式主義の両方に対して、フランス独自の芸術の美德を再確認し、再生させることを訴えた。彼は大战後に広がる前衛芸術(特にキュビズムや抽象芸術)の極端な傾向を批判し、フランス芸術が伝統的に持っていた「良識」(bon sens)、すなわち明快さ、論理的な構成、均整の取れた美しさに立ち返るべきだと主張した。芸術における知的な規律の重要性を強調し、ただ感覚や無意識に任せるのではなく、思考と伝統に基づいた創作を求めた。またフランス古典主義の伝統を擁護し、プッサンやアングルといった、デッサンと構図を重視するフランス古典主義の巨匠たちの精神を再評価した。ドニの言う「フランス芸術」とは、感情的で曖昧なものではなく、形式の厳密さと主題の明快さが結合した芸術であり、これがフランスの国民的精神に根差していると考えたのである。彼は、極端な抽象芸術が主題を放棄したことに対し、「形式の秩序」は「精神的な秩序」と結びついていくべきであり、フランス芸術は感情的な深みと精神的な内容を失ってはならないと訴えた。この「フランス芸術のために」は、ドニが晩年に近づくにつれて強めた保守的・伝統主義的な傾向を反映しており、ナビ派の革新的な形式主義を古典的な理性とフランスの国民的な美意識に統合しようとした、戦後のフランス芸術に対する一種のマニフェストといえる。

ドニはここで「アクション・フランセーズの運動は、政治においても思想全般においても、秩序と伝統の方向への新たな志向を示している」と記し⁴⁴、モーラス主義への共感を公言した。さらに1925年にはモーラスの『知性の未来』の装飾版⁴⁵に挿絵などを提供している。こうした政治的立場は、彼の芸術理念と自然に結びついており、「フランス芸術のために」というスローガンは、プリウレ礼拝堂の装飾や1919年に設立された「アトリエ・ダール・サクレ(宗教画塾)」による宗教画の制作だけでなく、世俗的装飾や風景画にも表現され、国家再建の理想を視覚化する役割を担った⁴⁶。

こうした愛国心と結びつく制作としては、プティ・パレ円蓋の装飾画《フランス美術の歴史》(1921-25年)が象徴的である。ドニはパリ市当局からの依頼を受け、1900年のパリ万博後に美術館として市に譲渡されたプティ・パレのために大作壁画を制作した。この壁画

42 Denis, "De la gaucherie des primitifs," *op. cit.*, p.172.

43 Maurice Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, L. Rouart & J. Watelin, Paris, 1922.

44 *Ibid.*, p.48.

45 Charles Maurras, *L'Avenir de l'intelligence*, Nouvelle librairie nationale, Paris, 1925.

46 Jean-Paul Bouillon, "III La Lutte avec l'ange 1920-1943, 1 Nouveaux manifestés 1920-1924," *Maurice Denis*, Skira, 1993, pp.157-173.

は「勝利」という主題に基づき、中世美術からポスト印象派に至るまでのフランス美術の系譜を、その時代を代表する建築物を背景に芸術家の肖像と作品を組み合わせ、引用のタペストリーのように一つの画面に綴った。これは単なる美術史の図解ではなく、フランス文化の連続性と国家的誇りを示すマニフェストであった。

《花飾りの舟》においても、愛国的象徴が随所に見られる。三色旗やブルターニュを象徴する紫陽花の装飾は、フランスの伝統と誇りを祝祭的に表現している。またルシャルティエが画面中央のボートに立つ姿は、フランスの未来を担う若者のイメージとして受け取ることのできるだろう。エリザベツ、ドミニク、フランソワによる家族という主題は、ドニの作品における中心的テーマであり、モーリス主義における「自然な秩序」の中核でもある。彼は自らの家族を繰り返し描き、国家の理想像と重ね合わせた。さらに背景に描かれたプルマナック特有の岩場の光景は、フランスの起源や土着性を喚起する。このようにドニは祖国、家族、郷土という主題を繰り返し強調し、戦後の社会における愛国心を視覚化したのである。

ドニにとって「原始性」とは対象への誠実で率直な態度であり、ブルターニュの土地は型にはまった古典主義に新たな息吹を与える役割を果たした。さらに戦後の秩序が回復される中で、彼はブルターニュの風景や地域文化を作品に取り入れ、それに込められた民族的なルーツや土地とのつながりに目を向けた。こうした愛国的な価値観と原始性の考え方は、フランス的精神の純粹さや伝統の再興といった共通の目的のもとで結びついている。

おわりに

《花飾りの舟》は、モーリス・ドニの芸術において、信仰心や家族の絆、古典主義的な秩序、ブルターニュの風景に宿る原始的な力、そして戦後フランスの愛国的理念といった、ドニにとって重要な芸術的要素がひとつの画面に集約された作品である。本論では、準備素描の展開をたどりながら、構想の形成過程を明らかにし、花飾りの舟と女性像に、ヴェルレーヌやワグナーの作品に基づく「花の乙女」のモチーフが重ねられていること、さらに古典的な美と原始的な岩場の舞台設定を通じて、画面上に両者の緊張関係が調和的に結ばれていることを検証した。プルマナックの風景が持つ原始性は、地域の自然や文化を尊重する誠実なまなざしとして、起源への志向を体現しており、愛国主義的精神の価値観と響き合う。以上の考察を踏まえると、《花飾りの舟》において、ドニ自身の個人的な経験と、フランスの伝統を重んじる国家的理念を通じて、彼の芸術観がその両面から浮かび上がる。

最後に、本作品が愛知県美術館のコレクションに加わった意義について触れておきたい。当館の作品収集の方針には第一として「20世紀の優れた国内外の作品および20世紀の美術動向を理解するうえで役立つ作品」が掲げられており、20世紀を代表する画家のピカソ、マティス、デュフィ、ボナール、ヴュイヤールなど20世紀前半のフランス美術史を代表する作家の作品が、1992年の開館に向けて集められた。開館後の特に2000年代以降、西洋美術の収集活動は困難でありながらも、寄附や寄贈により少しずつであるが、コレクションの幅を広げている。2012年度にはゴーギャンがブルターニュで描いた《海岸の海》《木靴職人》（ともに1888年）を寄附金によって購入し、ゴーギャンからボナール、ヴュイヤールといったナビ派の流れを示すことができるようになった。そこに2020年度ドニの《花飾りの舟》が加わり、さらにゴーギャンとドニの作品はブルターニュの主題で共通している。一方、

マティスの《待つ》(1921-22年)と《花飾りの舟》に加えて、2023年度にブラックの《水浴する女性と3つの果実》(1926年)が寄贈されたことにより、第一次世界大戦後の秩序回復期という時代性を背景にした作品として、コレクションにおける一つの軸が形成された。このように、《花飾りの舟》はドニの芸術理念を体現すると同時に、戦後フランス美術史の一断面を示す重要な作品として、当館コレクションにおける位置づけを確立している。

(元 愛知県美術館 主任学芸員)

資料編

作家名:モーリス・ドニ(1870-1943)

タイトル:花飾りの舟

(英)The Flowered Boat

(仏)Le Bateau fleuri

制作年:1921年

技法材質:油彩、画布

寸法:88.3×113.3 cm

署名・ラベル

画面左下「MAURICE DENIS 21」

裏木枠にエドモン・フランソワ・アマン＝ジャンによる書込み

左上「Le bateau fleuri」上中央「Maurice Denis」

裏木枠下にラベル「泰西名画展 1953 11.3-11.29 作家名ドニー」

来歴

大原孫三郎 1921年12月20日作家より購入

大原美術館 1930年11月

三角堂 1936年12月28日大原美術館より購入

田村駒治郎

フジカワ画廊、大阪 1960年

個人、東京 1962年

フジカワ画廊 2019年

出品歴

1921 Exposition Maurice Denis, Galerie Druet, Paris

1923年「第三回西洋名画家作品展」倉敷尋常高等小学校

1953年「フジカワ画廊開館記念 泰西名画展」フジカワ画廊

1956年「松方コレクション展」神戸新聞会館ギャラリー・白鶴美術館、大丸(京都)

1958年「名画でたどるヨーロッパ絵画史展」阪急百貨店(大阪)

2023年「憧憬の地ブルターニュモネ、ゴーガン、黒田清輝らが見た異郷」国立西洋美術館

2024年「日本が見たドニ | ドニの見た日本」新潟県立近代美術館、久留米市美術館

文献

Exposition Maurice Denis, exp.cat., Galerie E. Druet, Paris, 1921, cat.no.39, *Le bateau fleuri, Ploumanach*

『第三回西洋名画家作品展目録』（目録番号37）、1923年

『泰西名画家作品集』（目録番号11《装花舟》）、倉敷文化協会、1930年

『フジカワ画廊開館記念 泰西名画展目録』（目録番号19《船祭り》）、フジカワ画廊、1953年

『松方コレクション展』（《船祭り》目録番号、頁記載なし）、神戸新聞会館ギャラリー・白鶴美術館、1956年

『松方コレクション展』（《船祭り》）、大丸（京都）、1956年、2、5頁

『名画でたどるヨーロッパ絵画史展』（目録番号52《船祭り》）、図版掲載、頁記載なし）、阪急百貨店（大阪）、1958年

児島直平『児島虎次郎略伝』児島虎次郎伝記編集室、1967年、173頁

Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Skira, Paris, 1993, p.170.

松岡智子・時任英人編著「第三回西洋名画家作品展目録」『児島虎次郎』山陽新聞社、1999年、261頁

松岡智子著「児島虎次郎関係領収書一覧（no.48）」『児島虎次郎研究』中央公論社、2004年、441頁

Pierre Sanchez, *Les expositions de la Galerie Eugène Druet : répertoire des artistes exposants et liste de leurs œuvres, 1903-1938*, Echelle de Jacob, Dijon, 2009, p.157.

Impressionist and Modern Art Works on Paper and Day Sales (Lot no. 493, *Le bateau fleuri, régates de Ploumanac'h*, Tuesday 14 May, 2019), Christie's, 2019.

『憧憬の地ブルターニュモネ、ゴーガン、黒田清輝らが見た異郷』展覧会カタログ、TBSテレビ、2023年、cat.no.86、120頁

『日本が見たドニ | ドニの見た日本』展覧会カタログ、久留米市美術館、2024年、cat.no.105、119頁

謝辞

本論の執筆にあたっては、以下の方々から有益なご助言や資料のご提供をいただきました。ここに記して、感謝の意を表します。

大須賀千嘉枝氏（有限会社エーシーエス）

杉山菜穂子氏（三菱一号館美術館主任学芸員）

寺田祐吉枝氏（株式会社杉並絵画修復工房）

袴田紘子氏（国立西洋美術館主任研究員）

村上博哉氏（武蔵野美術大学教授、元愛知県美術館収集委員会委員長）

弥代郁夫氏（フジカワ画廊）

吉川あゆみ氏（大原美術館上席研究員）

Marie-Claire Rodriguez（モーリス・ドニ カタログ・レゾネ担当研究員）

Photo credit

図10:© cliché Olivier Goulet / Catalogue raisonné Maurice Denis (CRMD), 図11:© cliché Laurent Sully-Jaulmes / CRMD, 図12～14:© droits réservés / CRMD, 図15:© cliché J. Thalmann / CRMD, 図16:© cliché Yves Tribes / Musée départemental Maurice-Denis, 図17,18 :© droits réservés / CRMD, 図19～24:© cliché Olivier Goulet / CRMD, 図25～27:© cliché Laurent Thion / CRMD, 図28:© droits réservés / CRMD, 図29:© Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 図 30:© droits réservés / CRMD, 図31-1～3:© cliché Roger-Viollet / Petit Palais, 図32,33:© droits réservés / CRMD, 図34:© cliché Claude Gaspari / CRMD