

モーリス・ドニ作《聖フベルトゥスの伝説》に関する試論

——第四面《奇跡》における参照源と準備素描の分析を中心に——

池田 風沙

モーリス・ドニ (Maurice Denis, 1870-1943) は、十九世紀後半から二〇世紀初頭にかけて活躍したフランスの芸術家である。本論では、ドニが一八九六年から七年にかけて美術愛好家ドウニ・コシャン男爵邸の書斎のために制作した八枚の装飾パネルである、《聖フベルトゥスの伝説》のうち、中央に位置するパネルで、聖人伝の主要な場面を描写した《奇跡》(図1)を中心に扱う。

ドニにとって、本作が制作された世紀転換期は、ナビ派の芸術家としての私的邸宅にむけた室内装飾の活動から次第に離れ、宗教施設のための装飾および修復、後進世代の育成を開始する過渡期にあった。この転換期において、私邸の書斎という非宗教的・日常的な空間にむけた装飾に、聖人伝という宗教主題が選択されていることは興味深い。ドニの転換期の作例として、宗教的主题への取り組み方を再考できるものと思料される。

本作品に関する研究である、一九九九年のモーリス・ドニ美術館

が刊行したモノグラフ^①では、依頼者の希望を示す書簡に基づいて、信仰や経歴、狩猟の趣味と、主題との関連性について考察された^②。しかし、依頼者の希望に対するドニの応答についてはいまだ検討の余地がある。本作品の宗教的主题としての視覚的源泉の考察および準備段階からの発展過程について検討することで、それを明らかにしたい。本論では、第一に、《奇跡》を中心とした連作の視覚的な源泉を追求する。フベルトゥスの表現が多層的に聖なるものの到来や幻視のイメージと結び付けられていること、連作の構成が、礼拝堂における円環的な構成から着想を得た可能性を示す。第二に、《奇跡》の素描と、連作全体の素描を分析し、中世の聖堂建築と比較する。本作品にみられる樹木の表現が、聖なる空間を作る建築的な機能を果たしていることを指摘する。

これらの分析を通じて、ドニが、《聖フベルトゥスの伝説》が置かれていたコシャン邸の書斎を一種の礼拝堂と見なし、初期ルネサ

ンス絵画や、中世の礼拝堂に回帰する様式を採用することで新たな宗教的芸術を目指した可能性を指摘する。

一. 《聖フェルトゥスの伝説》の概要と着眼点

(一) 作品と依頼者について

本研究で取り扱う作品である《聖フェルトゥスの伝説》(図1、図8)は、壁面装飾を目的として制作された油彩画である。ドニのスケッチから配置を検討すると、部屋の入り口から左右の側面に三枚ずつ配置され、ステンドグラス窓のある面を除き、壁の三面と天井を覆っていたと考えられる(図9、図10)。

依頼者であるドゥニ・コシヤン男爵(Denys Cochin, 1851-1922)(以下、コシヤン)は、哲学、歴史、政治に通じ、科学分野での研究者であり、アカデミー・フランセーズで教鞭をとっていた。コシヤンは、芸術に関心深い両親のもとで育ち、一九世紀以後の新しい芸術の愛好的収集家でもあった。ドニとコシヤンは、芸術家アンリ・ロール(Henry Rollé, 1848-1929)のサロンを通じ知り合ったとされる⁽³⁾。

一八九五年に、ドニがコシヤンから第一に依頼されたのは、コシヤンの長女の聖体拝領を記念したステンドグラス窓である。このステンドグラスは、ドニとともに、装飾壁画家であるアルベール・ベナー

ル(Paul-Albert Besnard, 1849-1934)に、邸宅の異なる場所にそれぞれ依頼された。ベナーが計画したステンドグラスは、邸宅の一階のダイニングルームに設置され、ドニが計画したステンドグラスである《人生の道》(図11)は、二階の書斎に設置された。その後の一八九七年に、同じ書斎を取り囲む壁面の装飾パネル《聖フェルトゥスの伝説》が制作、設置された⁽⁴⁾。壁面装飾の完成後、ドニは、一八九七年冬から八年にかけて、初めてイタリアへと旅行するが、その最中、コシヤンの母にあたる人物から再度ステンドグラスの注文を受ける。これは最上階である三階の窓に設置された⁽⁵⁾。以上のように、壁面装飾パネルである《聖フェルトゥスの伝説》は、コシヤンの邸宅における装飾の中では、二番目に制作された。これらの一連の作品を制作するにあたって、その都度異なる目的を持ち、制作時期も隔たっているため、当初から一貫した全体的な構想はなかったと考えられるが、ドニが先行して制作した作品との関連性を意識した可能性は十分に指摘できる。

次に、ドニの同時期の活動の変遷の中における本作の位置づけを明らかにする。

(二) 同時期における活動からみる制作背景

一八八九年、ドニは、ポール・セリュジエ(Paul Serusier, 1864-1927)、エドゥアール・ヴェイユール(Edouard Vuillard, 1868-



図1 モーリス・ドニ《聖フベルトゥスの伝説》
第四面《奇跡》
1897年、カンヴァスに油彩、225×212cm、モーリス・ドニ美術館、サン＝ジェルマン＝アン＝レー



図2 第一面《出発》
1896年、カンヴァスに油彩、225×175cm、
モーリス・ドニ美術館



図3 第二面《獵犬を放つ》
1896年、カンヴァスに油彩、225×175cm、モーリス・ドニ美術館



図4 第三面《ビエン＝ナレ》
1896年、カンヴァスに油彩、225×175cm、モーリス・ドニ美術館



図5 第五面《失敗》
1896年、カンヴァスに油彩、225×175cm、モーリス・ドニ美術館



図6 第六面《地獄の狩り》
1896年、カンヴァスに油彩、225×175cm、モーリス・ドニ美術館



図7 第七面《修道院への到着》
1896年、カンヴァスに油彩、225×175cm、モーリス・ドニ美術館



図8 天井画《空に浮かぶ角笛吹きたち》
1897年、カンヴァスに油彩、500×200cm、モーリス・ドニ美術館



図9 ドニによる構図の検討のためのスケッチ
制作年不明、カルトンにクレヨン、13.5×
20.5cm、モーリス・ドニ美術館



図10 構図の検討のためのスケッチより配置再現図
(執筆による)

1940)、ケル・グザヴィエ・ルーセル (Ker-Xavier Rousset, 1867-1944)、ピエール・ボナール (Pierre Bonnard, 1867-1947) などにも、芸術の神託を受ける「預言者」という意味の「ナビ派」を名乗り、集団で展示や制作を行うようになった⁽⁶⁾。ドニは、ナビ派の芸術家の中でも、とりわけ明瞭な輪郭を持つ人物や事物を、華やかなアール・ヌーヴォーに特有のアラベスクや、文様化された植物、優しい色彩の中に神秘的な光景を描き、「イコンのナビ」と呼ばれた⁽⁷⁾。ドニは、当初、形態と色彩という純粹な造形表現によって、内面的感情を喚起する手法を念頭に置いていた⁽⁸⁾。ドニの研究の泰斗であるジャン・ポール・ブイヨン⁽⁹⁾は、ドニはこの手法を、聖性という不可視の物を描くために、抽象的で単純化された造形形式に関心を示していたと指摘している⁽⁹⁾。

次第にドニの思想は、伝統的な主題や題材を選び、先に述べた純粹な造形と調和させることで不可視の感情や神秘を描き出すことに向かった。こうした変遷の萌芽は、ドニがコシヤン邸の装飾を行っていた一八九六年に執筆した小論である「宗教画家に関する覚書」における構想に見いだせる。この文章の中でドニは、対象に対する感情と敬虔さと呼び起こす主題と、内面的感情を色彩や線描によって喚起する象徴主義の手法の双方の重要性を認識し、調和を図ろうとした。ドニは宗教画について二つの傾向を指摘している。第一に、「祈りの姿勢、恍惚の表情で頭を下げる姿、ひざまずく姿の美しさ

を捉えた感傷的なもの、ペールをかぶった少女たちの純粹さ、初めの聖体拝領の朝」といった、具象的な要素によって伝統的な宗教的感情を喚起する傾向である。第二に、「幾何学的な文様、線と色彩により、調和によって普遍的な精神的、教義的な安定と美しさを感じさせるもの」、すなわち、造形的な要素により内容や感情を暗示する傾向であり、この傾向は象徴主義美術の手法と共通しているとドニは解釈した。¹⁰ これらの言葉からは、ドニが、純粹な造形形式による聖なる感情の表出と、宗教美術における素朴な感情との両立を目指すようになったことが読み取れる。

以上のようなナビ派／象徴主義的な造形形式と伝統的な宗教美術との調和について、ドニは、コシヤン邸装飾の制作以後、中世から初期近世までの素朴な宗教美術を探討することで研究している。このような研究の背景には、当時、近現代美術の揺籃とされ、「プリミティブ」と呼ばれた、中世から十五世紀初頭頃の文芸や芸術をもとめる文化的背景も挙げられる。¹¹ 過去にさかのぼり、とりわけキリスト教美術の起源を探索しようとする動きは、各国の芸術的兄弟団にみられた。¹² ドイツのナザレ派や、英国のラファエル前派は、初期ルネサンス絵画をヨーロッパ全土の精神的同胞として称揚した。

フランスでは、イタリアの初期ルネサンス美術に加えて、フランスからフランドルを含む地域の宗教美術もまたプリミティブの例として熱心に研究されるようになった。一九〇四年にルーヴル美術館

と国立図書館で開催された「フランス・プリミティブ (L'Exposition des Primitifs Français)」展では、十三世紀～十五世紀にかけてオrlレアンやバリ、ブルジュなどで活動した芸術家による作品や写本に光を当てるとともに、十四世紀後半～十五世紀にかけて活動したフランコ・フランマン派の芸術家たちの作品が紹介された。¹³ このように、ドニの当初は初期ルネサンス絵画に向けられていた関心は、次第にフランスを含む広い地域における十五世紀以前の芸術へも向けられるようになった。¹⁴

ドニは、一九〇四年に、雑誌『芸術と生活 (Les Arts de la Vie)』で、「プリミティブのぎこちなさについて」という記事を執筆している。この記事で、ドニが頻繁に名を挙げた芸術家は、十五世紀前半に活動した芸術家であるフラ・アンジェリコ (Fra Angelico, Beato Angelico, 1390/1395-1455) である。ドニが彼に見出した魅力は、日常的な観察眼に従って実直に対象を描くことによってもたらされる、繊細な感情の表現のための光、ぎこちなさいほどの細部の描きこみであった。¹⁵ ドニは彼らを参考にすることで日常性と乖離しない観察や、平板な色彩処理と素朴な表現によって宗教感情や内容を誠実に表現することを目指した。これらの研究の成果は、絵画における表現の追求だけにとどまらず、教会や礼拝堂のステンドグラスや壁面装飾への実践として現れた。¹⁶ 一八九九年、ドニはじめて教会や礼拝堂の装飾の依頼を受け、本格的に取り組むようになった。

最初の装飾は、イヴリース県ル・ヴェジネ、市と司祭からの依頼で、コレージュ・ド・サン＝クロワの礼拝堂の壁画¹⁷⁾（一八九九年）と、サン＝マルグリット教会の内陣横に位置する、聖母礼拝堂、聖心礼拝堂、周歩廊への壁面装飾と、ステンドグラスの制作（一九〇一～〇三年）であった。

以上のようにドニは、コシヤン邸装飾の制作期には、思想的側面では、ナビ派的造形と伝統的な宗教主題を調和させるという課題を自らに与え、そのような新たな挑戦のための靈感源として、初期イタリア・ルネサンスを中心とするプリミティブの研究に身を投じていった。《聖フベルトゥスの伝説》は、世俗邸宅のための装飾ではあるが、キリスト教の聖人を主題としている点で、宗教主題の伝統への画家の関心を反映しているものと推察される。次に、《聖フベルトゥスの伝説》連作において宗教的主題がいかに描写されているかを分析的に観察する。

（三）《聖フベルトゥスの伝説》の詳細とその解釈

本連作の主題である聖フベルトゥスとは、七世紀から八世紀にかけて活躍したとされる人物である。列聖されたのは比較的新しく、十五世紀によくやく聖人としての伝記的記述が現れた。聖フベルトゥスは、アルデンヌの森で狩猟に没頭していたが、聖金曜日¹⁸⁾に鹿の頭上に黄金の十字架を幻視し回心した。以後は、ベルギー南東部

アルデンヌ地域の司祭であったランベールの後見を得て聖職への道へと進んだ。フベルトゥスは、ランベールの没後、遺骸をマーストリヒトからリエージュへと移転させ、リエージュ司教となったとされる。列聖後、聖フベルトゥスは狩猟者の守護聖人とされた¹⁹⁾。

現在の通称である《聖フベルトゥスの伝説》はこのパネルの主題が聖人伝であることを示しているが、《奇跡》を除いた六枚あるパネルにコシヤンの趣味であった狩猟の光景が、愛した家族たちの肖像とともに描かれている²⁰⁾。

部屋の東西南北が明らかにされていないため、ドニ美術館によるモノグラフにおいて付された順序をもとに全体を概観すると、《聖フベルトゥスの伝説》は、おそらく次のような順序によって物語の展開を示している²¹⁾。

第一面《出発 (Le Départ)》(図2)は、狩猟の始まりを描いている。木立の中で乗馬したコシヤン男爵、妻、子供たちが列をなし、背景に描かれた騎手たちと右方へ向かう準備をしている。第二面《猟犬を放つ (Le Lâcher des chiens)》(図3)は、角笛吹き²²⁾の合図によって、牡鹿を追う猟犬が放たれる直前の瞬間である。手綱を握る少年たちが前景に、馬に乗った狩猟の騎手たちが駆けていく様子が後景に描かれる。第三面《ビエン＝ナレ (Bien＝ナレ) (Bier＝ナレ)》(図4)とは、狩猟において獲物のいる方向へと正しく向かうことができていることを示す角笛の音のことである。ここでは角笛吹きをはじめ、人物

は一切描かれておらず、木立の中を逃げる牡鹿の後ろ姿と、追う猟犬の群れのみが描かれる。第一面から三面が、一連になるようにつなげられ、壁面を覆っている。

対して反対側の壁には、第五面から第七面が配され、うち五、六面では狩猟の失敗の光景が続く。第五面《失敗 (Le Défaite)》(図5)では、曲がりくねった小道のある森の中で、獲物を見失った騎士たちが右へ左へと搜索している場面が描かれている。左端に描かれた人物は、制作者であるドニと、その妻マルトとされる。⁽²³⁾ 続くパネルは、真剣な形相で獲物を追う、第六面《地獄の狩り (La Chasse infernale)》(図6)である。モノグラフによれば、このパネルは、依頼者の希望により、ヴィクトル・ユゴーの小説『美男ペコパン』の物語を基にしている。作品タイトルの「地獄の狩り」とは、物語の主人公が狩猟に夢中になるあまり、地獄へ足を踏み入れてしまうというユゴーの小説の筋書きから決定されていると考えられている⁽²⁴⁾。このパネルの左側に描かれた人物は、依頼者であるコシヤンとされている。⁽²⁵⁾ 第五面および第六面では、狩猟における困難に直面した騎士たちと、正装で描かれた注文者および画家とがともに描かれている。この描写は、狩猟の困難を通じて、注文者および画家が直面する現実の困難を暗示すると解釈できる。

第七面《修道院への到着 (L'Arrivée à l'ermitage)》(図7)では、森の奥の修道院で、敬虔な祈りをささげる一家の肖像が描かれてい

る。修道院の前に描かれた司教は、のちにリエージュ司教となった聖フベルトゥスとも解釈できるが、ドニ美術館によるモノグラフでは、制作時には既に故人であった依頼者の父オーギュスタン・コシヤンの肖像とされている。⁽²⁶⁾ 後景では、前のパネル《地獄の狩り》から連続するように獲物を追う猟犬と騎手が画面下方へと消えていくが、一家は離れた位置にいる。描かれた各肖像のモデルは、司祭の隣から、依頼者であるコシヤン男爵、息子ジャン、祖父と同名の息子オーギュスタンである。その前の列には、息子ジャックと、白髪の女性である依頼者の母オーギュスタン・コシヤン夫人、一番手前に依頼者の妻イレーネ・パン・ド・サン＝ジルが描かれている。一家のうち最も手前側には、白い衣を纏った、コシヤンの三人の娘たちが描かれている。娘たちのモデルは厳密には特定されていないが、長女フランソワ、次女マドレーヌ、三女アンヌ＝マリイのいずれかと考えられる。⁽²⁷⁾

これらの第一面から三面、第五面から七面をつなぐ、部屋の奥の位置に配されたパネルが、本論で中心に取り扱う第四面《奇跡》(図1)であり、連作において聖人伝を中心的に扱った、もつとも宗教的性格が強いものである。場面は、中央の太い木の幹によって前景と後景に分けられる。後景では、馬に乗る男性が、十字架を頭上に掲げる牡鹿に出会う幻視の光景が描かれている。この描写が聖フベルトゥスの逸話に基づくイメージである。左側で紺色のマントを翻

した聖フベルトゥスは、白馬にまたがり両手を組んで祈っている。白馬は前足を上げ、後ろ足を前後にする姿勢で描かれ、突然現れた聖なる十字架に驚いて急停止する激しい動きが表されている。太い樹木を挟んで相対する右側にいる牡鹿は、身をかがめ、十字架が強調して描かれている。前景では、狩猟の騎手たちと同様の衣装を纏った、頭上に光輪を持つ天使たちが角笛を吹いている。このようにこのパネルでは、聖フベルトゥスが牡鹿の頭上に磔刑のキリストを幻視する瞬間を、太い幹の前に立つ三人の天使が鑑賞者に知らせるという多重的な構造が見られる。牡鹿の頭上にある磔刑像は、この場面における夕日以上にも最も明るいオレンジ色の光を放っており、聖なるものを明示しているが、木の幹を隔てて前景の鑑賞者がいる位置には届いておらず、明確に空間が隔てられている。こうした多層的な空間は、この幻視体験が聖フベルトゥスのみが経験している「奇跡」であること、その経験は天使の存在によつてはじめて鑑賞者に知らされていることを強調していると考えられる。

これらの物語の終点とも解釈できる位置にある作品が、ステンドグラス窓である《人生の道》(図11)であり、地上から天井へと続く道行が描写されている。窓から入ることとなる青と黄色を基調とした色調は、天井画(図8)にも用いられている。狩猟の出発と失敗、静寂な祈りの境地へ到達した後、窓から入る光や、空に見立てられたパネルを媒介にして、天上からの啓示が伝えられるという

構成であろう。

ブイヨンは、《聖フベルトゥスの伝説》が装飾された書斎という空間の機能と、狩猟における獲物を追いかけて捉える行為との類似に注目した。すなわち、《奇跡》は、書斎での執筆活動における、インスピレーションが啓示的に沸き起こる様子と重ねられていることを指摘している⁽²⁸⁾。この解釈に基づけば、《奇跡》の前景の天使および天井画に描かれた天使たちは、書斎にいる観者には一種の礼拝者としての性格を、書斎空間には一種の礼拝堂としての機能を、そして各絵画的イメージには宗教的美術の性格を与える役割を担っている。とりわけ《奇跡》は、建築的構造物であるかのような巨大な樹木を配することで堅固な構造が生まれており、書斎という疑似的な礼拝空間の中心的存在となつていると考えられる。

さらに《聖フベルトゥスの伝説》の制作過程に注目すると、礼拝空間における壁画装飾との関連性が見いだせる。本作品の制作過程



図11 ドニによるデザイン、アンリ・カロによる制作《人生の道》(ステンドグラス) 1895年、ガラス、305×100cm、モーリス・ドニ美術館

は、クレヨンや木炭によるスケッチから始まり、色彩の検討のためのパステルや油彩によるスケッチ、粗描きのエスキース、そして表情や動きの細部を決める実寸大のカルトンへと進行する。この制作方法により、主題のための細部や人物の表情を詳細に表現することと、大胆な線と色彩による造形が共存する。また、この制作方法は、礼拝空間における伝統的なフレスコ画の制作や、同時期にドニがデザインしたステンドグラスのカルトン制作にも類似している。ファビエンヌ・スタールは、ル・ヴェジネのサン＝マルグリット教会司祭が、コシヤン邸に設置されたステンドグラスに感銘をうけ、新たな礼拝堂の装飾とステンドグラスの修復をドニに依頼したことを明らかにしている。²⁹⁾ ドニは人物の配置のためのスケッチ、色彩と枠取りのためのスケッチ、人物の表情や細部の描きこみのためのカルトンを制作し、ガラス画家アンリ・カロ (Henri Carot, 1850-1919) が実行した。この制作過程は、油彩画である《聖フベルトゥスの伝説》の制作方法と似通っている。

さらに、ドニが描いた《奇跡》の構想のための素描は、聖なる空間との結びつきを考えるうえで重要である。モノグラフにて「オラトリオの前の奇跡」と題がつけられた素描(図12)は、人物の配置や、中央に太い構造物を置くという構図は完成作と同じであり、背景には、完成作と同じく夕日が沈む空と湖が描かれているように見える。しかし、中央の樹木は、壁龕を持つ構造物にも見え、左側



図12 ドニ《奇跡》のための習作「オラトリオの前の奇跡」制作年不明、紙にクレヨン、26×21.5cm、モーリス・ドニ美術館

に等間隔に並べられた樹木は、窓を有する壁であるようにも見える。モノグラフでは、素描の背景に描かれている壁龕のようなものは、第七面に描かれた礼拝堂の、鐘の下に描かれている壁龕と類似していると指摘されている。³⁰⁾ また、この素描の題名にある「オラトリオ」は、聖書朗読や説教および典礼に基づいた歌唱や宗教劇を通じて祈祷を行う小さな礼拝空間を指す。³¹⁾ モノグラフではこの素描の題名が「画家自身による呼称なのか確かめられなかったが、この素描における建築的空間が何らかの宗教的空間に近似していることは事実である。この素描は、画家が、《聖フベルトゥスの伝説》それ自体と、

作品が置かれた部屋を一種の宗教的空間として計画していた可能性を示している。

以上の観察から、以下の仮説が浮かび上がる。第一に、《聖フェルトゥスの伝説》において、ドニは、書斎を一種の礼拝堂のような宗教的空間と重ね合わせた。第二に、画家はそのような空間の中心として《奇蹟》を描き、大胆な樹木を利用した構図、および天使たちを仲介にして観者に聖なる場面を目撃させる神秘的空間を実現しようとしたのではないか。

以上の画業や作品の制作を総括すると、ドニによる宗教芸術の模索において、《聖フェルトゥスの伝説》を含むコシヤン邸の装飾は、抽象的で単純化された形態、色彩、線描の調和をめざすナビ派的形式と、宗教主題を調和させることを自覚した最初期の作品のひとつであると考えられる。画家は、この作品を構築するにあたり、イタリア初期ルネサンスを中心とするプリミティブへの関心、および樹木を一種の建築的要素として解釈することによる素朴な宗教的感情への回帰を目指したと考えられる。

本章では、同時期にドニが関心を持っていた初期イタリア・ルネサンス絵画を中心にドニが参照した可能性のある作品を再検討する。第三章では、樹木の表現に注目し、礼拝空間の建築との関連性を指摘する。

二・《奇蹟》を中心とした主題の参照源の検討

(一) 聖フェルトゥスの姿に注目した先行作例との比較

《奇蹟》(図1)における聖フェルトゥスは、幻視体験による回心と帰依の瞬間の姿である。このイメージおよび、作品全体の構想はいかなる源泉から構想されたのだろうか。先行研究での指摘や、作品観察を総括すると、十五世紀中葉のイタリア、フィレンツェの画僧であった、フラ・アンジェリコ (Fra'Angelico, Beato Angelico, 1390/1395-1455) やフラ・フィリッポ・リッピ (Fra Filippo Lippi, 1406-1469)、その弟子であり助手にあたる世代の芸術家であるフランチェスコ・ペッセリーノ (Francesco Pesellino, Francesco da Stefano, 1422-1457)、ベノッツォ・ゴッツォリ (Benozzo Gozzoli, 1421-1497) の作品における、聖なる人物の表現および空間との類似性が見いだされる。しかし、これらの初期イタリア・ルネサンスに属する美術家たち以外にも、ドニが参考にした可能性のある作品が存在する。⁽²⁾ 《奇蹟》における聖フェルトゥスの姿に注目する。フェルトゥスのイメージは、写本から版画、油彩画、ステンドグラスに至るまで数多く確認できる。同じく狩猟者の守護者として知られる古代ローマの聖人である聖エウスタキウスも合わせると、類似するイメージは多い。しかしながら、ドニの《奇蹟》における聖

フベルトゥスの姿勢は、他の芸術家による先行作品と比較して無視できない相違点が見られる。

パトリシア・ド・フジェロールが指摘する、アルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) による《聖エウスタキウスの幻視》(図13) をドニの《奇跡》と比較すると、デューラーの描く聖エウスタキウスは馬から降りて祈りを捧げており、ドニの作品とは異なった姿勢である⁽³³⁾。一方、初期イタリア・ルネサンスに属する画家であるピサネッロ (Pisanello, 1395-1455) の作品である《聖エウスタキウスの回心》(図14) は、馬に乗った状態で、両手を組んで岩場に立つ牡鹿と頭上の磔刑のキリストに向かって祈る姿勢をとっている。乗馬をしたままの姿勢という点で、ドニの描いた聖フベルトゥスの姿に似ている。ピサネッロの作品では、鳥や牡鹿、猟犬などのほとんどが静止する姿勢をとっていることで、奇跡の瞬間は静寂に表現されているが、右下に描かれている猟犬は動感を与えており、ドニの作品における牡鹿の動きに似ている。聖フベルトゥスばかりか馬の動きをも含めた平面的構図およびモデリングと、強い躍動感のある動物たちおよび奇蹟の瞬間を両立させるというドニの試みは、ピサネッロによる作品のもつ特質とよく似ている。

ドニがこのピサネッロの絵画を参照し得たかはわからない。この絵画は、一八九五年にロンドンのナショナル・ギャラリーによって購入されているが、ドニはロンドンを訪れたことがなく、この作品



図13 アルブレヒト・デューラー《聖エウスタキウスの幻視》
1501年頃、エングレーヴィング、35×25.9cm、
狩猟と自然史博物館、パリ



図14 ピサネッロ《聖エウスタキウスの回心》
1438～1442年、板にテンペラ、54.8×65.5cm、ナ
ショナル・ギャラリー、ロンドン

を直接見たことはなかったかもしれない。しかしこの類似性は、ドニによる描写が初期イタリア・ルネサンスの先例を意識していたことを示唆しており、刊行物等での複製図版や、ピサネツロと関連するほかの作品を通じて、自身の表現に取り入れた可能性が推察される。

まだ指摘されていない参照源として、ルネサンス期の室内調度の形式であるカッソーネおよびスパッリエーラにみられる行進の主題における騎馬像と比較したい。本論文では十五世紀初期の芸術家であるパオロ・ウッチェツロ (Paolo Uccello, 1397-1475) における騎馬像、およびフランチェスコ・ペッセリーノ (Francesco Pesellino, 1422-1457) による作品における、聖なる者の到来を告げる存在のイメージが、《奇跡》の参照源たりえたことを提示する。

(二) 室内調度におけるイメージからの影響

ドニの作品とウッチェツロの《森の中の狩り》(図15)を比較すると、類似点が見いだせる。《奇跡》においては、前足を持ち上げた馬の動感、人物の横顔の表現がウッチェツロの作品と近似している。別のパネルにも見出すことができる。例えば、《失敗》では、ウッチェツロの作品にみられる遠近法による奥行き表現は否定されているが、木立の中で乗馬する人物や猟犬が配置される構図が非常によく似ている。なにより、精密な素描による人物や動物の表現と、

影を排し平坦さを強調した色彩の大胆な使用が調和させられている点で類似している。

ウッチェツロの作品は、英国の外交官であったウィリアム・トマス・ホーナー・フォックス・ストランウエイズによって購入された。その後、オックスフォード大学に遺贈され、同大学附属機関であるアシユモレアン博物館に所蔵された。同大学は、初期ルネサンス絵画を収集し公開する最初の機関となった。⁽³⁵⁾ドニ自身が、同時期にオックスフォードを訪れた記録は見いだされない。しかし、装飾絵画や工芸を媒介としてオックスフォード大学の卒業生や指導者と交流の機会をもち参照したか、刊行物に掲載された図版を参照した可能性が指摘できる。⁽³⁶⁾

ペッセリーノによる作品もドニとの顕著な類似性を有している。人文主義者ペトラルカの「凱旋」の詩から取材した、《ダヴィデの凱旋》(図16)の左端では、前足を揃えて高くあげる馬が見出される。また、《名声、時と永遠の凱旋》(図17)では、右端のキリストの周囲の天使のうち、左から二番目の横向きに描かれた人物が、フベルトゥスの祈りの姿勢と似た姿勢をとっている。ペッセリーノは、フラ・アンジェリコの弟子ザノビ・ストロツツイ (Zanobi Strozzi, 1412-1468) と共作を行っていた画家であった。

ウッチェツロとペッセリーノの作品は、カッソーネやスパッリエーラと呼ばれる、婚礼記念などで贈られたキャビネットの側面に



図15 パオロ・ウッチェッロ《森の中の狩り》
1465～1470年、カンヴァスに油彩、73.3×177cm、アシュモレアン博物館、オックスフォード



図16 フランチェスコ・ペッセリーノ《ダヴィデの凱旋》
1445～55年、板にテンペラ、43.3×177cm、ナショナル・ギャラリー、ロンドン



図17 ペッセリーノ《名声、時と永遠の凱旋》
1488年頃、板に油彩、42.5×157.4cm、イサベッラ・スチュワート・ガードナー美術館、ボストン



図17 ペッセリーノ
《名声、時と永遠の凱旋》
(細部)



図16 ペッセリーノ
《ダヴィデの凱旋》(細部)

あった。⁽³⁷⁾「凱旋」は、六つの概念がそれぞれ行進を行い、最後に時
および永遠が勝利の凱旋を行うという内容である。⁽³⁸⁾ 聖なるものの凱
旋という宗教的意味を帯びてもいる。《聖フェルトゥスの伝説》に
おいて、《奇跡》を除くパネルのほとんどが、狩猟のために乗馬し、
向かって右方へ進んでいく。この様子は、行進の主題と類似してい
る。特に中央の《奇跡》においては、特に聖なるものの到来と類似
するイメージがみられることは注目に値する。

ナサニエル・シルヴァーによれば、一八九六年に、美術研究者で
あり評論家のバーナード・ベレンソン (Bernard Berenson, 1865-
1959) が、彼の馴染客であったイサベッラ・スチュワート・ガード
ナー (Isabella Stewart Gardner, 1840-1924) に、ペッセリーノの
作品の購入を勧めた。⁽³⁹⁾ ベレンソンは、カッソーネの収集や取引を行っ
た。同時期に、ドイツの美術史家であるウエルナー・ワイスバッハ
(Werner Weisbach, 1873-1953) もまた、ペッセリーノの研究の先
駆けとなり、一九〇一年に研究書を表している。⁽⁴⁰⁾ 芸術史や理論の探
求を熱心に行っていたドニは、ベレンソンやワイスバッハの活動を
通じて作品を知った可能性も指摘できよう。いずれにせよ、ドニが
制作を行っていた時期に、初期イタリア・ルネサンス絵画への関心
が高まり、有力な収集家や精力的な研究者により、イメージ参照の
経路や研究が整理されていたという事実は画家にとっても意義深い
ことであったと推察される。

ドニがこの作品を参照しえた経路として、ほかにも挙げることで
できる。それは、英国の装飾芸術運動との関わりである。アーツ・
アンド・クラフツ運動や、エドワード・パーン・ジョーンズ (Edward
Coley Burne-Jones, 1833-1898) ラファエル前派と関わりを深くし
ていた芸術家、および同時期に設立された装飾美術教育は、中世美
術や初期イタリア・ルネサンスの絵画や工芸に関心を示していた。
彼らは、ジョン・ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) によって刊

行物や講演において推進された、ルネサンス期の美術や彫刻、装飾への関心の影響を受けていると考えられる。この運動は、美術教育の分野でも注目を引きつけ、イタリアの初期ルネサンスについて語る場合、物語的美術ばかりでなく、メダルや宝飾品を含む装飾的美術の意義を高く評価する主張を生むようになった。その一例として、イエール大学とハーバード大学で、イタリア・ルネサンス期の装飾芸術についての講義が開講されている。⁴¹⁾

これらの装飾芸術運動に関わった人々による試みの中には、聖人伝や宗教的主題を室内装飾として描いた先例が見出される。《聖フェルトゥスの伝説》に近い時期の作例は、ウィリアム・モリスが一八六一〜二年にかけてパネル画を制作した《聖ゲオルギウスのキャビネット》(図18)であり、聖人伝が三面にわけて戸口に描かれている。三つのパネルを組み合わせたドニの壁画装飾との類似点を思わせる。

『ステューディオ』誌の一八九九年における特集では、バーン・ジョーンズが中心となって行った室内装飾が特集されているが、古いイタリアの絵画を模した板絵がはめられたカッソーネが、部屋の調度に含まれていたことが報告されており、⁴²⁾ 同時代において再評価され、形式を模したものが制作されていた。ドニは、当時交友関係にあった装飾壁画家や、ベルギーにおける装飾芸術を重視する団体である「二十人会 (Les Vingts)」への参加により、彼らの作品や刊

行物を目にする機会を得たと考えられる。⁴³⁾

さらに、《聖フェルトゥスの伝説》において視覚化された「行進」という行為に注目すると、全体の構成において、ゴッツォリによる個人礼拝堂装飾との類似性が指摘できる。



図18 ウィリアム・モリスによるパネル画、フィリップ・ウェブによるデザイン《聖ゲオルギウスのキャビネット》
1861-62年、111 × 178 × 43cm、ヴィクトリア・アルバート美術館、ロンドン
(<https://collections.vam.ac.uk/item/O8144/st-george-cabinet-cabinet-webb-philip-speakman/>)



図19 ベノッツォ・ゴッツォリによるメディチ・リッカルディ宮殿礼拝堂壁画《ベツレヘムへ向かう東方三博士》より東壁と南壁、1459～61年、フレスコ、パラッツォ・メディチ・リッカルディ、フィレンツェ



図20 メディチ・リッカルディ宮殿礼拝堂祭壇、聖域部分



図21 ベノッツォ・ゴッツォリによるメディチ・リッカルディ宮殿礼拝堂壁画《ベツレヘムへ向かう東方三博士》より西壁

(二) 物語的構成におけるベノッツォ・ゴッツォリからの着想
 ブイヨンによる先行研究では、連作における第一面の《出発》の、乗馬するコシヤン一家の姿や構図が、ベノッツォ・ゴッツォリ (Benozzo Gozzoli, 1421-1497) による《東方三博士の行進》に類似しているという指摘がなされている。⁽⁴⁴⁾
 《東方三博士の行進》は、メディチ家リッカルディ宮殿内礼拝堂の壁面のための壁画(図19、21)である。礼拝堂の外側の室内壁面に、東面に老王、南面には異国の王、西面には若王がそれぞれ乗馬した状態で、フィレンツェ市民や多くの人物の肖像に囲まれながらイエスの誕生に訪れる場面が描かれている。⁽⁴⁵⁾ 礼拝堂祭壇横には、祝福する天使が描かれており、中央の祭壇にはフィリッポ・リッピによるイエス降誕の祭壇画と、聖遺物箱が飾られた。⁽⁴⁶⁾
 岡田愛氏が、この礼拝堂と作品について、ゴッツォリの作品群と祭壇画、聖遺物箱がキリストの受難というイメージを交えることで関連付けられた構成となっており、前川久美子氏が、人物や天使の視線や背景の配置により、鑑賞者が実際に巡礼し、キリストの降誕に出会うための順路が構成されていることを指摘している。⁽⁴⁷⁾ いずれにしても、中央の聖域におかれた中心となる主題を囲むようにして、壁面の装飾が一定の順序をもって構成されていることは、ドニの《聖フベルトゥスの伝説》の物語的に順序のある構成と類似している。

先に述べた通り、ドニは、《聖フベルトゥスの伝説》制作後となる一八九七年から、フィレンツェや近郊のフィエーゾレを訪問したため、制作以前に当該作品を参照した確たる証拠はない。しかし、ナビ派の初期の評論家の一人であるギュスターヴ・ジユフロワが、一八九八年に『ヨーロッパの美術館 フィレンツェ (Les Musées d'Europe, Florence II)』の第二巻を発刊しており、その著作では、メデイチ・リツカルディ宮殿にあるベノッツォの壁画装飾が詳細な図版で紹介されている⁽⁴⁸⁾。直接的な関係性を指摘することは難しいが、ドニと関わりの深い批評家にフィレンツェの芸術に関心を持ち、記事の集成を行った人物がいたことは特筆に値する。後年のこととなるが、ドニのアーカイブには、「聖なる芸術工房 (L'Atelier d'art sacré)」のための参考資料として、ゴッツォリによるくだんのメデイチ家礼拝堂の壁画の人物の細部図が三点確認できた⁽⁴⁹⁾。一九三九年にドニが執筆した『宗教芸術の歴史 (Histoire d'art religieux)』に⁽⁵⁰⁾、東壁と南壁の複製図版が掲載されている⁽⁵¹⁾。

以上の観察から、《奇跡》にみられるドニの騎馬像からは、初期ルネサンス絵画を参照し、重層的に回心や聖なるものの到来といったイメージを作り上げたことが明らかとなった。全体の画像や構成としては、ゴッツォリの礼拝堂装飾に着想を受け、構成した可能性を指摘した。

次章では、樹木の表現に立ち戻り、その機能が聖空間における機

能と比較しうることを示す。

三. 準備素描および完成作にみる樹木の礼拝空間としての機能

(一) ドニによる樹木…意匠的表現から聖なる空間的機能への変遷

《聖フベルトゥスの伝説》における樹木や枝葉の表現には、物語場面の心理や感情を視覚的に演出する役割があると推測される。第一面の《出発》では、白樺の木が青い空に垂直に伸び、前景下方に木の枝の影が装飾的に描かれている。第一面から第三面では、樹々の枝葉が上方へ伸びていく構図に、感情の高まりが重ねられている。対して、第五面の《失敗》では、松のような針葉樹と、画面下方には茨が描かれている。針葉樹と茨は他の場面にも現れるが、壁の反対側の三つの作品と比較すると、狩りの遭難の場面における困難および不安感を思い起こさせる。

画業初期以来、ドニは樹木や草花が構図において持つ役割に注目するとともに、主題に関わる感情を伝える媒体としての役割に強い関心を抱いていた。一八九〇年代初頭に友人の私邸装飾のために制作した油彩画にも、この関心が反映されている。例えば、市役所の婚礼装飾画のためのデザインとされる《樹下の行進》(図22)では、

白い衣を着た女性たちが左方へ進んでいくシーンが描かれているが、人物像の頭上の葉と、足元に広がる枝の影が特徴的である。このように、様式化されたパターンにより、装飾的な効果を生んでいる。これは、初期における造形と色彩による装飾的構成により、画家や、場面に描かれた人物たちの内面的感情を喚起して示す方法と一致する⁽⁵¹⁾。

こうした情景の演出的役割の一方で、第二面《獵犬を放つ》、第四面《奇跡》、第六面《地獄の狩り》では、前景と後景の間に、柱のように太く堅固な印象を与える木の幹が描かれている。

ここで天井画の構想のためのスケッチ（図23）を確認すると、当初の構想においては、パネルに描かれた木々から伸びた枝葉の部分が天井を覆い、まるで森の中にあるような光景が想定されていたことが分かる。《奇跡》の中心に据えられた太い木の幹は、ほかの三面のパネルと異なり、明確に天井画との連続性が強調されており、空間を覆う樹木の表現においても中心的役割を与えられていた。

第一章で示したように、《奇跡》においては、樹木は中心におかれ、聖フベルトゥスのいる幻視の光景を両脇に配置し、天使の仲介を支える補助的な役割として樹木が描かれていた。当初の構想から、ドニは、聖なるものとの結びつきを意図していたと考えられる。

先行研究において、ドニの作品にしばしば現れる樹木表現は、いかに解釈されてきたのか。初期においては1890年代に身を置い

ていた象徴主義と装飾芸術との関連性があることが指摘されている。平石昌子氏は、装飾における造形的手法との関連性を注目し、肖像画に描かれた樹木や、海景画に見られる波の表現、扇子の文様の意匠性との共通点を指摘した⁽⁵²⁾。

しかし、このような意匠的效果に対し、現実世界と聖なるものが現出する空間を隔て、境界を作り出す役割も指摘されていることは、本論にとって重要である。《天使と闘うヤコブ》（図24）では、木を隔てて向こう側は市街地、前景に聖なる人物が描かれている。平石氏は、木の枝が日によって照らされていることにも注目し、木の枝に聖俗、昼夜といった異なるものの境界的役割を指摘した⁽⁵³⁾。

木を境界として前景と後景に、現実と聖なるものの幻視を配置する例は、ポール・ゴーギャン（Paul Gauguin, 1848-1903）の《説教の後の幻影あるいは天使と闘うヤコブ》（図25）にも見いだせる。樹木を挟んで前景には、説教を聞いた後のブルトン人の女性たちが描かれ、樹木より後景に天使とヤコブの姿を幻視している。喜多崎親氏は、この点についてゴーギャンの他の作例や準備素描、アルベール・オーリエによる批評を分析し、説教が行われた礼拝空間の中の幻視体験を直接的に描写せず、樹木のみを挟んだ戸外での体験とすることで、幻視が女性たちの心象風景であるということを強調したと述べた⁽⁵⁴⁾。ここでは、聖なるものと現実世界の境界としての役割と、礼拝空間に対する樹木の代替的な役割が指摘されている。ヘン

リ・ドーラ氏は、ドニの作品において、曲がりくねった小道とその周囲に立ち並ぶ樹木がしばしば現れることに注目して画家の意図を解釈している。その意見によれば、樹々の立ち並ぶ道を、世俗的な世界から聖なる世界へ昇華されていくテーマであると解釈している。⁵⁵⁾

これらの解釈を総括すれば、恐らくドニは、樹木の表現を聖なるものための構造物としても意識しており、純粹な造形とそれによる内面的感情の表現を追求すると同時に、樹木を聖俗の境にあつて両者を接続するものとして用いている可能性が指摘できるだろう。本作品全体における樹木の表現は、ほとんどが前景と背景の境に太い幹や木立を置くことが多く、ことに《奇跡》に関しては、幻視が起きる聖なる空間と、鑑賞者の間に位置づけられていることを確認した。そのうえで、木の幹の前に描かれた三人の天使は、鑑賞者と聖なる光景を知らせることで、結びつける役割を担っている。

樹木と礼拝空間の結びつきを検討するため、ドニが知り得た建築と比較を行う。ドニが装飾を行った礼拝の建築を概観すると内陣の周辺への装飾が多くみられる。内陣との境に設置されることのある、民衆が訪れる空間を隔てる役割を担う、あるいは、それ自体を説教壇として用い取りなし行う内陣仕切り（スクリーン）の機能と、本作品におけるドニの樹木のあいだには無視しえない類似点がある。



図22 ドニ《樹下の行進》
1892年、カンヴァスに油彩、56×81cm、個人蔵



図23 画家による天井画の習作



図24 ドニ《天使と闘うヤコブ》
1893年頃、カンヴァスに油彩、48×36cm、個人蔵



図25 ポール・ゴーギャン《説教の後の幻影あるいは天使と闘うヤコブ》
1888年、カンヴァスに油彩、72.2×91.0cm、スコットランド・ナショナル・ギャラリー、エディンバラ

(二) ドニによる聖なる空間の装飾と樹木の表現との関連性

一、植物と聖堂建築

第一に、聖書において、礼拝空間がいかに考えられてきたのかを捉えることが肝要である。旧約聖書出エジプト記では、モーセが、神から預言を行うための幕屋と、アカシアの木で作られた祭壇を用意するように命じられているが、そもそも礼拝空間とは神や神が住まう場所と繋がる場であった。新約聖書の四福音書では、キリストの言葉が、種まきや収穫の比喩を通じて語られる⁵⁶。これは、聖なる言葉や教えが清らかな心に根付き、育つ過程を象徴している。信仰の成長や神との共感、対話を促進する場である礼拝空間は、植物の様子と親和性が認められる⁵⁷。

視覚的な発見が述べられた例では、ロマン派の小説家であるシャトーブリアンの言葉に、植物と聖堂建築の結びつきに関する洞察が注目される。シャトーブリアンは、「森は神々の最初の神殿であり、人はそこで建築の最初の考えを得た」と述べ、古来からの樹木信仰と建築を結びつけた。植物文様の柱頭を持つギリシアやエジプトの神殿が、巨大樹を模していると指摘し、ルートとなるガリア人の森と、ゴシック建築の視覚的印象を結びつけた。

……ガリアの森は、私たちの祖先の神殿にも持ち込まれ、有名なオークの森はこうして神聖な性格を保ってきた。さまざまな

種類の木の葉の彫刻が施された天井、樹木の幹のようなバットレス、……聖域の暗さや薄明かりなど、ゴシック教会のあらゆるものが森の迷宮を思い起こさせ、神秘の感覚を刺激する。⁵³⁾

実際に聖堂建築と植物、とりわけ樹木の表現と視覚的な類似性は、天井の柱梁である「穹窿（以下、ヴォールト）」の建築意匠に見られる。⁵⁴⁾ 柱から枝分かれして伸びて広がる網の目のように構成された有機的なヴォールトは、網状のドイツにおける後期ゴシック建築で好まれたものである。⁵⁵⁾ 岩谷氏は、アンナベルクに所在するザンクト・アンナ聖堂における建築意匠について、壁から独立した柱から伸びたヴォールトが、天井に到達した樹木が枝葉を伸ばすような有機的なデザインであることに注目し、キリストの系統図であるエツサイの木や、受難を表すキリストの磔刑の樹木と関連付けられた可能性を指摘している。⁵⁶⁾ 柱からのびる骨組みが、枝を広げる樹木に比較する例は、英国のネオ・ゴシック聖堂におけるヴォールトにも見いだせる。

同時期にドニが実見できた聖堂を特定し、比較することは困難だが、一九三九年にドニが刊行した『宗教芸術の歴史』には、聖堂内部の写真がいくつか掲載されており、実見の機会を持った可能性が高い。中でも、パリ第一区にあるサン・トゥシユタツシユ教会は、ゴシック期とルネサンス期の架橋にある様式とされているが、柱か

ら伸ばされたヴォールトが放射状に広がっている。

英国のカンタベリー聖堂では、柱から放射状に複数本のヴォールトが広がって伸びており、それらが天井付近で複雑に組まれている。これは、扇状ヴォールトという意匠であり、視覚的に枝葉を伸ばす樹木と類似している（図26）。また、聖堂の塔であるベル・ハリー・タワーでは、天井部分で広がる柱が枝分かれして扇状ヴォールトとなっている（図27）。このデザインは、ケンブリッジのキングス・カレッジ礼拝堂にも見られる。これらは木の枝が天井を伝って広がる様子に類似している。

また、礼拝空間における装飾や構造について視覚的参照源を提供する研究は、ドニと同時代を端緒に発展した。世紀転換期において、エミール・マールが『十三世紀フランスの宗教芸術 (*L'art religieux du XIIIe siècle en France*)』を一九九九年に著したと同時期に、中世の聖堂や教会における装飾の細部や各部位について詳細に論じる研究が相次いでいる。実際に、エミール・ランパンによる研究では、イルド・フランス地域における中世の教会や聖堂の柱頭を図版とともに紹介しており、柱の立ち並ぶ様子が森に例えられている。⁵⁷⁾

こうした聖堂と樹木に類似する表現やその起源、同時期における研究や、ドニの実見の可能性についてはさらに検証が必要であるが、同時期の刊行物や修道院との交流関係をたどり、ドニが樹木に似た



図26 カンタベリー聖堂会衆席、1410年頃完成

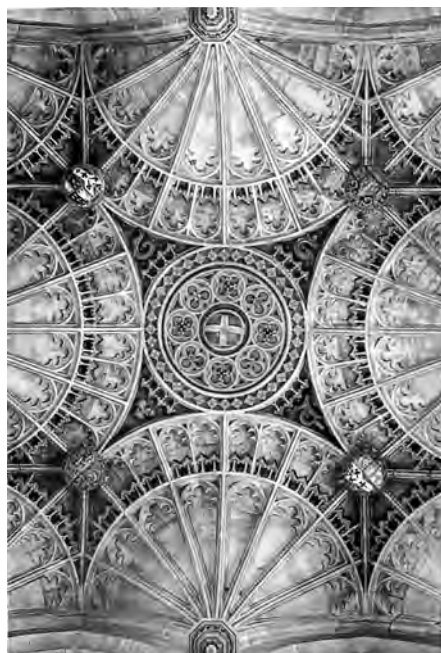


図27 カンタベリー聖堂ベル・ハリー・タワー天井

生命的な建築意匠を目にした可能性も考えられる。

二、教会堂装飾の機能との比較

ドニが本作の制作以後から開始する礼拝空間は、その多くが混合様式である。ドニが手掛けた装飾の中で本作と最も年代の近いル・ヴェジネのサン＝マルグリット教会は、ネオ・ゴシック様式とロマネスク様式を折衷した様式とされている⁶⁴。よって、现阶段では直接的に様式の特定を行うことはできないが、装飾位置とその機能に類似性が見いだせる。ドニが装飾した聖堂の部位に注目すると、アプスや、内陣の周りに巡らされた周歩廊、聖歌隊席、礼拝堂の装飾といった、内陣の周辺の空間の装飾の依頼が多い点が指摘できる⁶⁵。

ドニが装飾した礼拝空間に見いだすことはできないが、例えばドイツのナウムブルクや英国におけるゴシック建築の聖堂には、内陣のある聖空間と、身廊側廊を含む世俗的空間の間に、動植物や聖母、聖人、天使の彫刻が施された、内陣仕切りが設置されることがあった。聖遺物や聖職者の祈祷を隠すと同時に、聖域となる内陣を遠くから見ても視覚的にわかるような、秘匿と開示が共存するものであった⁶⁶。

ドニは、過去の礼拝空間の建築について見識を深める中、礼拝堂建築における世俗的な世界と聖域を隔て、結びつける機能をもつ構造を参照したと考えられる。

三、現在の構想との連続性

新しい天井画が構想されたのは、依頼者が空に昇る天使の姿を描くように希望したためであるとされている。⁶⁷ この変更により、森の表現は削減されたが、天使の仲介者としての重要性が一層際立つようになった。現在の天井画では、ステンドグラス窓から差し込む光と同じ青と黄色の色調を使用されている。天井には啓示的なインスピレーションの到来を知らせる存在が描かれ、窓からは同じ色の光が執筆者としてのコシヤンを照らすという構造となっている。このような依頼者の希望を踏まえ、完成作はより宗教的感情を高めるように演出され、その意図が鑑賞者に伝わるように変更された。新しい構想は、聖なる存在と鑑賞者を仲介する天使をより強調し、鑑賞者に対してより素朴で伝わりやすい体験をもたらすことが意図されたのだろう。そうであるならば、《奇跡》における木の幹の役割は、聖空間と鑑賞者を分け、つなぐという聖空間における境界的役割を担う構造物を意識しており、その機能と意図は、デザインが変更された現在の構成にも引き継がれていると考えられる。

おわりに

一八九〇年代の終わり、ドニは息子を亡くすという悲痛事を経験し、悲嘆にくれる中、イタリア探訪による宗教芸術の研究と、郊外

の礼拝堂での修復や装飾を行っていた。このような背景のもと、非常に聖なるものが出現するような主題と表現が涵養されたのだろう。

本論では、個人邸宅における書斎の装飾が、礼拝堂に見立てられているという仮説をもとに、次の考察を行った。第二章では、《奇跡》の図像参照源について検討した。騎馬像は、ルネサンス期室内調度に見られる主題である行進や凱旋のイメージのうち、聖なるものの勝利の場面における人物の表現と類似していた。また、ゴッツォリの個人礼拝堂装飾との比較では、主題の点では騎馬像の行進と狩猟のための前進に類似が見られ、構成としては、複数のパネルをつないだ円環的な構成と、中央の主要なテーマに導く構成に類似点が確認でき、礼拝堂に見立てられているという仮説を強めた。第三章では、素描を中心に、特に《奇跡》における樹木の表現が、主にゴシック様式の聖堂と比較しうるものであることを示した。以上の検討により、礼拝空間における構造物と、形態と機能の点で類似している可能性が指摘でき、私邸装飾を礼拝堂に見立てるという取り組みにおける参照の源泉と、画家による当初の連作の構想と建築空間との関連性を示した。

今後の展望として、査読にてご指摘いただいた二点について、今後検討を行う。一点目として、ドニの樹木の表象と、ゴーギャンや、セリュジエなどのナビ派の芸術家による表現からの影響についてご

指摘いただいたが、現時点では結論が出せなかった。二者は、ポン
＝タヴァンなどのブルターニュ地方に滞在し制作を行った。ドニ自
身もまた、ブルターニュ地方に訪問を重ね、別邸を構えている。こ
れらの背景を考慮し、樹木信仰や聖母信仰を行うブルターニュの信
仰文化から影響を受けたのではないかと想定している。今後、以上
に述べた文化的背景と、個々の作品について詳細に検討する。

二点目は、ドニのステンドグラスの制作と、制作理念や造形的特
質との相互関係についてである。先に述べたゴーギャンのクロワソ
ニスムからの影響は再検討されるべきであるが、輪郭線や流麗な線
描の重視や、平坦な色彩処理はステンドグラス制作とも相通じる。
今後、ドニの執筆物やステンドグラス芸術家との関わりを辿りたい。
また、ドニが実見した、あるいは装飾を行った拝堂や聖堂を実見調
査し、建築空間の機能とあわせて、作品の関係について考察や検討
を行いたい。

【註】

- (1) 本作品を取り巻く状況、作品の素描については、モーリス・ドニ
美術館および狩猟自然博物館が共同で刊行した以下のモノグラフ
を参照した。Exh. cat., *Maurice Denis: La Légende de saint
Hubert 1896-1897*, Musée départemental Maurice Denis, Saint-
Germain-en-Laye, 1999.
- (2) Marianne Barbey, "De la famille Cochin au Saint Hubert de

Maurice Denis histoire d'une creation.", Exh. cat., *Maurice
Denis*, Saint-Germain-en-Laye, 1999, pp. 16-17.

(3) *Ibid.*

(4) Laurence de Finance et Fabienne Stahl, "La collaboration entre
Maurice Denis et Henri Carot à la lumière de la restauration
des verrières du Yésinet (Yvelines)." *In Situ: Revue des
patrimoines*, (En ligne), No. 12, 2009, <http://journals.openedition.org/institu/5471> (最終閲覧日：二〇一四年一月二十二日)

(5) *Ibid.*

(6) Exh. cat., *Nabis 1888-1900: Bonnard, Vuillard, Maurice Denis,
Vallotton*, Zurich: Kunsthhaus, Paris: Galeries nationales du
Grand Palais, 1993, pp. 7-12.

(7) Therese Barruel, "Maurice Denis," Exh. cat., *Nabis 1888-1900*,
Zurich & Paris, 1993, pp.138-139.

(8) Jean-Paul Bouillon, "The Theoretician," Exh. cat., *Maurice Denis:
Earthly paradise 1870-1943*, Paris: Musée d'Orsay, Montreal
Museum of Fine Arts, Michal and Renata Hornstein Pavilion,
Rovereto: Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e
Rovereto, 2006-2007, pp. 33-37.

(9) Bouillon, *op. cit.*, 2007, p. 35.

(10) 一八九六年十月に、『芸術と生活』誌に掲載された記事である。
後年に再印刷されたものを参照した。Maurice Denis, "Note sur
la peinture religieuse," *Theories, 1890-1910: du symbolisme et
de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 3e édition,
Bibliothèque de l'Occident, Paris, 1913, pp. 30-43.

(11) ローラ・モロウインツによれば、第三共和政下におこつて、国家的

- アイデンティティ、愛国心を模索する中、政治、教育、文化的領域において、フランスの源泉と考えられる事柄への関心が高まっていた。教育のカリキュラムにおいては、フランス語や、古フランス文学の科目が追加され、中世の英雄の称揚がなされた。Laura Morowitz, "Anti-Semitism, Medievalism and the Art of the Fin-de-Siècle," *Oxford Art Journal*, vol. 20, no. 1, 1997, pp. 320-321.
- (12) 宗教芸術における過去の芸術の再評価に関する研究は、マイケル・ポール・ドリスケル、ブリュノー・フカールの研究が挙げられる。世紀末フランスにおける中世美術の再評価に関しては、モロヴィッツが挙げられる。Michael Paul Driskel, *Representing belief: religion, art, and society in nineteenth-century France*, Pennsylvania State University Press, 1992; Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, Athena, 1987; Morowitz, *op. cit.*: 喜多崎親『聖性の転位 十九世紀フランスにおける宗教画の変貌』三三社、東京、二〇一一年。
- (13) Henri Bouchot (ed.), *L'Exposition des primitifs français. La peinture en France sous les Valois*, exh. cat. centrale des beaux-arts, Paris, 1904; Exh. cat., *Exposition des primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale*, Palais du Louvre et Bibliothèque nationale, 1904.
- (14) Morowitz, *op. cit.*, p. 225.
- (15) Maurice Denis, "De la gaucherie des primitifs," *Les Arts de la Vie, juillet 1904, reprint in Théories, 1890-1910: du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 3e édition, Bibliothèque de l'Occident, Paris, 1913, pp. 172-173.
- (16) Finance et Stahl, *op. cit.*: Fabienne Stahl, "Le temps des grandes commandes: 1914-1943 Les « années Prieuré »," *Dossier de L'Art*, no. 135, 2006, pp. 42-51; Stahl, "Maurice Denis et le vitrail," *Dossier de L'Art*, no. 135, 2006, pp. 52-53.
- (17) ル・ヴェンネ市史アーカイブサイトより。http://histoire-vesinet.org/m-denis_ste-croix.htm (最終閲覧日: 二〇二四年一月十七日)
- (18) 右同。http://histoire-vesinet.org/edit_sm.htm (最終閲覧日: 二〇二四年一月十七日)
- (19) *Iconographie de L'Art Chretien III-2*, Press Universitaires de France, 1955, p. 659. 聖人の呼称に関しては、ジェイムズ・ホール『西洋美術解説事典: 絵画・彫刻における主題と象徴』高橋達史訳、河出書房出版社、東京、一九八八年。
- (20) マリアンス・バルベイは、くだんのモノグラフにおいて、一九八二年に実施された文書調査と、一九九四〜一九九五年にパリで開催されたモーリス・ドニ展のカタログに掲載された論文から、それぞれの作品の解説と準備素描の整理を行った。第七面においては、それぞれの肖像画のスケッチが確認できるとともに、カルトンの整理がなされた。Marianne Barbey, "Catalogue," Exh. cat. *Maurice Denis*, Saint-Germain-en-Laye, 1999, p. 110-115.
- (21) Barbey, *op. cit.*, pp. 57-117.
- (22) 『小学館ロベール仏和辞典』『小学館』東京、一九八八年より。
- (23) Barbey, *op. cit.*, p. 93.
- (24) Barbey, *op. cit.*, p. 103.
- (25) Barbey, *op. cit.*, p. 103.
- (26) Barbey, *op. cit.*, p. 109.
- (27) Barbey, *op. cit.*, pp. 110-115.

- (28) Jean-Paul Bouillon, "L'expérience de La Légende," *Exh. cat., Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye*, 1999, p. 35.
- (29) *Finance et Stahl, op. cit.*
- (30) *Barbey, op. cit.*, p.85.
- (31) 語源と部屋の歴史的展観については、以下の文献を参照。リーノ・ビヤンキ『オラトリオの起源と歴史 カリッシミ、ストラデッラ、アスカラッティ』松本康子訳、河合出版、二〇〇五年。特に、序章「オラトリオ、その語源とキリスト教徒の建物」、二一―三六頁。秋岡陽「特集オラトリオ オラトリオ再考」『礼拝と音楽』第一四三号、二〇〇九年、四―八頁。
- (32) 佐々木英也「フラ・アンジェリコとフラ・フィリッポ・リッピ」『小学館美術大全集 第十一巻イタリヤ・ルネサンス』小学館、一九九三年、一六九―一八〇頁。また、ドニは、一八九八年に、「フラ・アンジェリコ風」「フィリッポ・リッピ風」と二つのヴァリエーションの母子像を制作している。『展覧会図録』モーリス・ドニ——いのちの輝き「子どものいる風景」北九州市立美術館、福岡二〇一一年、五十八、六十一頁。
- (33) Patricia de Fougère, "Saint Hubert, patron des chasseurs," *Exh. cat., Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye*, 1999, p. 40.
- (34) Lionello Puppi (ed.), *Pisanello traduit de l'italien par Odile Mengaux et Daniel Arasse pour l'introduction*, Hazan Paris, 1996, pp. 72-75.
- (35) マッティア・バラナは、ストラランウェイズの書簡を分析し、購入の経緯と市場での価値を検証した。ストラランウェイズは、アカデミア講師の工房や美術批評家との接点を契機に関心を持ち、一八四〇年代当時は、市場で過小評価されていた初期ルネサンス絵画
- を購入した可能性を提示している。Martia Barana, "William T.H. Fox Strangways (1795-1865), il mercato artistico fiorentino e la fortuna dei "primitivi": Prospettiva: Rivista di storia dell'arte antica e moderna, no. 185, 2022, pp. 69-88 ; Jon Whiteley, "Christ Church Picture Gallery," *Oxford Art Journal*, vol. 1, no. 1, 1978, pp. 38-40.
- (36) ドニと交友関係にあった装飾壁画家であるアルベール・ベナールを介して、交友関係にあったアルフォンス・ルグロから情報を得た可能性もある。ロンドンとパリに在任し制作を行った肖像画家であるが、英国の美術アカデミーで講演を行っており、英国のコレクターや愛好家との接触も多かったことが分かっている。フランスの同時期におけるルグロに関する伝記は少ないものの、以下の文献が参照できる。Auguste Poulet-Malassis, *Monseigneur Alphonse Legros au Salon de 1875: note critique et biographique*, P. Rouquette, Paris, 1875, pp. 5-10.
- (37) Graham Hughes, *Renaissance Cassoni, Masterpiece of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400-1550*, Starcity Publishing, London, 1997, pp. 42-43. 主題の変遷について pp. 100-101.
- (38) 京谷啓徳「ベトラルカ『凱旋』の画像をめぐる」『哲学年報』〔九州大学大学院人文科学研究院〕、第六十五号、二〇〇六年、九十一―一八頁、特に九七頁。
- (39) Nathaniel Silver, "Creating a Renaissance Painter: Pesellino, Connoisseurship, and the Romanik." *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, Vol. 18, No. 2, 2015, pp. 429-467. 一九〇六年の「バーリントン・ブガジン」では、英国におけるカッソーネの

- ロレタシオンについて述べた記事がある。ハッセリーノの作品は長らくフィリップ・リッピと混同されてきたが、一八七〇年代にこのカンソーネがハッセリーノのもつと鑑定された経緯が報告されている。同記事では、ハッセリーノの作品が、フラ・アンジェリコの画風や、彩色写本の精緻さや色合いと類似していることが指摘されている。Unknown author, "Cassone: Fronts in American Collections II. Pesellino's Six Triumphs of Petrarch." *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 10, No. 43, 1906, pp. 65, 67-68. <https://www.jstor.org/stable/856857> (最終閲覧日: 二〇二四年二月六日); Philipp Hendy, "Pesellino." *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 53, no. 305, 1928, pp. 66-69, 72-74. <https://www.jstor.org/stable/863740> (最終閲覧日: 二〇二四年二月六日)
- (40) Werner Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin, 1901; Silver, *op. cit.*, pp. 446-448.
- (41) Gabriel Mourey, "The New Findings and Interior Decorations of "Elm Bank," York." *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Vol. 22, 1901, p. 36. https://archive.org/details/sim_studio-an-illustrated-magazine-of-fine-and-applied-art_1901_22 (最終閲覧日: 二〇二四年二月六日)
- (42) Roger Marx, "The Cupid and Psyche Frieze by Sir Edward Burn-Johns at no.1 Palace Green." *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Vol. 15, 1899, p. 13. [ark:/13960/40wv4k43v](https://www.jstor.org/stable/1396040) (最終閲覧日: 二〇二四年二月六日)
- (43) Catherine Verleysen, *Maurice Denis et la Belgique, 1890-1930*, Leuven University Press, 2010, pp. 53-74.
- (44) Bouillon, *op. cit.*, p. 35.
- (45) Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, Yale University Press, London, 1996, pp. 81-88.
- (46) 佐々木英也「ロッツォリ『マギの旅』(作品解説)」、前掲書、小学館、一九九三年、一八〇頁。岡田愛「パラッツォ・メデイチ個人礼拝堂研究」『哲学会誌』(学習院大学哲学会)第三十一号、二〇〇七年、一六三―一八八頁。
- (47) 岡田、前掲書、一七三―一七四頁。前川久美子「巡礼としての絵画 メライチ宮のマギ礼拝堂とロッツォリの語りの技法」(工作舎、二〇〇九年、二一―三八頁)。
- (48) Gustave Geffroy, *Les musées d'Europe: Florence II: Or San Michele, Le Armine, Le palais Riccardi, L'Annunziata, Santa Trinita, San Lorenzo, Le Bargello, Galerie de Academie, Le palais Pitti, Le jardin Boboli*, Nilsson, Paris, 1898. [ark:/12148/bpt6k5797510f](https://www.jstor.org/stable/121484) (最終閲覧日: 二〇二四年一月十四日)
- (49) モーリス・ニール「美術館の遺産」『カヌー』以下三頁。166] 138 [PHO0020]、166] 138 [PHO0021]、166] 138 [PHO0022] (<https://archives.yvelines.fr/rechercher/archives-en-ligne/correspondances-du-musee-departemental-maurice-denis> (最終閲覧日: 二〇二四年一月十七日))
- (50) Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Flammarion, Paris, 1939, pp. 141-142.
- (51) 樹木の表現による感情喚起の手法や機能について、査読委員の先生から指摘を頂いたが、現段階では明確な結論が示せない。今後、D二の他の作品における樹木の表現、および関連する素描を検討し、詳細に検討する。

- (52) 平石昌子「樹木考 モーリス・ドニの象徴性の二側面」『研究紀要』「新潟県万代島美術館、新潟県立近代美術館」、第一二二号、二〇〇三年、八〜十四頁。
- (53) 平石、同書、十二頁。
- (54) 喜多崎親「壁のない幻視—ゴーガンの《説教の幻視》とオーリエの象徴主義」『成城美学美術史』第二十八号、二〇二二年、十九〜四十一頁。
- (55) Henry Dorra, "Le symbolique du chemin et de l'arbre chez Maurice Denis," *La Revue du Louvre et des musées de France*, no. 32, 1982, pp. 254-259.
- (56) マルコ福音書第四章二一〜三十四、『新約聖書 福音書』塚本虎二訳、岩波書店、二〇二三年、十九頁。マタイ福音書第十三章三十一〜三十五、同書一〇頁。ルカ福音書第八章四〜八、同書二〇一頁。聖書における植物の表現に関しては、岩谷秋美「後期ゴシック聖堂における植物表現の象徴的意味——アンナベルク、ザンクト・アンナ聖堂の〈エッサイの樹〉を例として」『言語文化』〔明治学院大学言語文化研究所紀要〕、第三十号、二〇一三年、三十三頁を参考にした。
- (57) パウル・フランク『ゴシック建築大成』ポール・クロスリー校訂、佐藤達夫、辻本敬子、飯田喜四郎訳、中央公論美術出版、二〇〇〇年。特に、「第二部ゴシック建築の基本問題 三、教会堂建築の意味と目的」六十九〜六二二頁。
- (58) François-René Chateaubriand, *The genius of Christianity; or, The spirit and beauty of the Christian religion*, J. Murphy, Baltimore, 1875, p. 886. <https://archive.org/details/geniuschristian00chaturf/page/n391/mode/2up> (最終閲覧日：二〇二四年一月十七日)。以
- (59) 下の文献でも、ゴシック聖堂建設の精神的背景について、古来の森に対する畏敬と、聖母や地母神信仰との結びつきについて指摘されている。酒井健『ゴシックとは何か 大聖堂の精神史』講談社、二〇〇〇年、十八〜三十九頁。
- (60) 以下の研究がある（執筆者未読）。Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*, Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 24, Nuremberg, 1966; Börsch-Supan, *Garten- Landschafts- und Paradiesmotive in Innenraum: Eine ikonografische Untersuchungen*, Berlin, 1967.
- (61) 岩谷秋美 前掲書、三十一〜四十七頁。
- (62) Emilie Mäle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, thèse pour le doctorat des-lettres, 1899, reprint, Libr. A. Colin, Paris, 1910. 邦訳では、『ゴシックの図像学』上・下、田中仁彦・池田健二・磯見辰典・細田直孝訳、国書刊行会、一九九八年。
- (63) Émile Lambin, *Les Églises de l'Ile-de-France, aux bureaux de la Semaine des constructeurs*, Paris, 1898, p. 3. 少し時期は下るが、自然物と装飾について研究したリュシアン・マクネも聖堂の柱頭やヴォールトに注目し、その細部に焦点を当てた研究を行っている。Lucien Magnet, *L'Art appliqué aux métiers, Décor de la pierre*, H. Laurens, Paris, 1901.
- (64) ル・ヴェジネ市史ウェブサイトより、建築遺産に関するアーカイ

- づき参照。http://www.histoire-vesinet.org/edif_sm.htm (最終閲覧日：二〇二四年一月十七日)
- (98) Fabienne Stahl, "List of Decorative Works by Maurice Denis," Exh. cat. *Maurice Denis: Earthly Paradise 1870-1943*, Paris & Rovereto, 2006-2007, pp. 281-283.
- (99) ハウル・フランクタル'前掲書'六二〇頁。Jacqueline E. Jung, *The Gothic screen: space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, Cambridge University Press, 2017. 聖空間と身廊を隔つる役割のゴシック pp. 59-68. (なか役割のゴシック) pp. 127-129.
- (99) Barbey, *op. cit.*, p. 117.

【図版出典】

- 図1 : Exh. cat. *Maurice Denis: La Légende de saint Hubert 1896-1897*, Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye, 1999, p. 82. 図2 : *op. cit.*, p. 62. 図3 : *op. cit.*, p. 70. 図4 : *op. cit.*, p. 76. 図5 : *op. cit.*, p. 92. 図6 : *op. cit.*, p. 102. 図7 : *op. cit.*, p. 108. 図8 : *op. cit.*, p. 116. 図9 : *op. cit.*, p. 58. 図11 : *op. cit.*, p. 19. 図12 : *op. cit.*, p. 85. 図13 : *op. cit.*, p. 40. 図23 : *op. cit.*, p. 117.
- 図14 : ロンゼン・ナシヨナル・ギャラリー <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pisanello-the-vision-of-saint-eustrace> (最終閲覧日：二〇二四年一月十六日)
- 図15 : 佐々木英也、森田義之『小学館美術大全集第十一巻 イタリア・ルネサンス』小学館、一九九二年、一八三頁。

- 図16 : ロンゼン・ナシヨナル・ギャラリー <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francesco-pesellino-the-triumph-of-david> (最終閲覧日：二〇二四年一月十六日) 細説図235頁。Graham Hughes, *Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art: painted marriage chests, 1400-1550*, Art Books International, London, 1997, p. 99.
- 図17 : Hughes, *op. cit.*, 1997, pp. 98-99. (無題図→同1)
- 図18 : チャンドルト・トレンズール・マナーハンズ <https://collections.vam.ac.uk/item/O8144/st-george-cabinet-cabinet-webb-philip-speakman/> (最終閲覧日：二〇二四年一月十六日)
- 図19 : Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, Yale University Press, London, 1996, p. 80. 図20 : *op. cit.*, p. 84. 図21 : *op. cit.*, p. 90.
- 図23 : Exh. cat. *Maurice Denis: Earthly Paradise 1870-1943*, Paris: Musee d'Orsay, Montreal Museum of Fine Arts, Michal and Renata Hornstein Pavilion, Rovereto; Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2006-2007, p. 142. 図24 : *op. cit.*, p. 161.
- 図25 : 池上忠治『小学館美術大全集 第二十三巻後期印象派』小学館、一九九三年、一九二頁。
- 図26 : John Shirley, *Canterbury Cathedral*, Pitkin Pictorials, Andover, 1972, pp. 4-5.

【謝辞】

執筆にあたっては、東北大学大学院文学研究科教授 足達薫先生、東北大学高度教養教育・学生支援機構教養教育院名誉教授 尾崎彰宏先生、編集委員、査読委員の先生方から多くの貴重なご指摘、ご指導を賜りました。

ここに記して心より御礼申し上げます。

in a monograph published by Musée départemental Maurice Denis in 1999. The preparatory drawings for each panel and the sketches for the conception of the room show that the decoration of the study was initially intended to depict a forest scene covering the entire room. In that time, Denis began to make church decorations, so he could have been made to studies from the same period, for example, by Emile Mâle or Emile Lambin, which focus on forestry and botanical design in worship spaces in the Ile-de-France and so on. It is also possible that he may have paid attention to the architectural design of cathedrals in France and other countries. So we can compare them with the medieval cathedral architecture. The representation of trees in Denis's work was discussed in previous research, which pointed its role of connecting the sacred with the real world. I will point out that the representation of trees in Denis' works is similar to the function of an architectural structure of a sacred space, in other words, being a vital link between sacred and secular spaces.

Through these analyses, I will point out the possibility that Denis regarded the study of the Cochin house where *The Legend of St. Hubert* was placed as a kind of chapel, and that he aimed for a new religious art seeking for connection between the sacred space and secular one.

Summary

An Essay on Maurice Denis' *The Legend of St. Hubert*: Analysis of the Image Sources and Preparatory Drawings in the Fourth Panel, *Miracle*

Nagisa IKEDA

Maurice Denis (1870-1943), a member of the group of French painters *Les Nabis*, is known for works which show religious subjects within intimate everyday scenes. At the turn of the 19th to 20th century, Denis took interest in early Italian Renaissance painting. At the same time, he became involved in church decoration and restoration. It is believed that Denis was also trying to express a religious theme and its emotion in the decoration of his private residence as well. This essay focuses on *The Legend of St. Hubert*, a work consisting of eight decorative panels produced by Denis in 1896-7 for the office of Baron Denis Cochin, in particular on the central panel, titled *Miracle*, which has a religious theme that has not been adequately examined so far. Some of the drawings for *Miracle* maybe show the scene as a space in a small chapel. In fact, the way of production of the entire series using cartons is similar to that of traditional wall decoration in chapels. For these reasons, we can reconsider the way Denis approached religious themes in his early painting career thanks to this series.

This paper will examine the following two points : firstly, I will examine the visual sources for *Miracle*. During his making the cycle of *St. Hubert*, he visited Fiesole for the first time. In addition to that, he devoted himself to applied art, so there may have been a mutual influence with artists and movements such as the Pre-Raphaelites and the Arts and Crafts Movement, who were interested in early Renaissance painting and decoration at the time. I will show that the expression of Hubert was linked to the visionary image of the sacred in a multilayered source, with reference to the works of the early Italian Renaissance cassone and spalliera painting, which were beginning to attract the attention of some British artists, collector, and historian at the time. Finally, it is also possible that the artist was inspired by Benozzo Gozzoli's *Pilgrimage of the Magi*, a wall painting in a private chapel of Palazzo Medici Riccardi, and that he composed the entire series of works in the form of a circle.

Secondly, I will analyze some sketches for *Miracle*. This section examines painter's initial idea, the preparatory drawings relating to this work, as organized