

新収作品解説

New Acquisitions 1988-89

購入作品 Purchased Works

— 絵画 —

ジョヴァンニ・パッティスタ・ティエポロ

《ヴィーナスによって天上に導かれるヴェットール・ピサーニ提督》

ジョヴァンニ・パッティスタ・ティエポロは1696年ヴェネツィアの海商の息子として生まれ、歴史画家グレゴリオ・ラザリーニの下で初期の修業を受けた。彼の名は1717年以来ヴェネツィアの画家組合に登録されており、この前後の時期に描かれた初期作品には、フェデリーコ・ベンコヴィッチやピアッツェッタらの写実的作風の影響が示されている。1720年代半ば以降、彼は貴族の邸館の大規模なフレスコ壁画装飾を手掛け、1728年にはウーディネ大司教館の装飾(旧約聖書の諸場面)を完成した。この壁画においてティエポロは、明るく軽快な色彩感覚と的確なデッサン力に裏打された装飾画家としての優れた才能を明らかにし、以後1770年に没するまで、ほとんど絶え間なく巨大な規模の装飾計画を驚くべき精力でこなしていく。彼が行なった装飾の主要な例を挙げるだけでも、ミラノのアルキント邸(1731)、ベルガモのコレオーニ礼拝堂(1732-33)、ヴィチェンツァのロスキ荘(1732)、ヴェネツィアのジェズアーティ聖堂天井(1737-39)、ミラノのクレリチ邸(1740)、ヴェネツィアのカルミニ同信会館天井(1740-44)、ヴィチェンツァ近郊のフォルダーナ荘(1743)、ヴェネツィアのラビア邸(1747-50)、ヴュルツブルグの司教館(1751-53)、ヴェネツィアのピエタ聖堂(1754-55)、ヴィチェンツァのヴァルマラーナ荘(1757)、ストラのピサーニ荘(1760-62)、マドリードの王宮(1762-66)と、枚挙にいとまがない。持ち前の清新な色彩とローマ・バロック装飾の成果を取り入れた大胆な空間表現を示すこれらの絵画は、同時代に並ぶ者のない国際的名声をティエポロにもたらした。彼の晩年はすでにメングスらによる新古典主義運動と境を接しており、その業績はルネッサンス、バロックの伝統を受け継ぐ最後の大様式装飾絵画として高く評価されている。

上述のような活動の間に、ティエポロは壁面装飾のための多くのオイル・スケッチを描いた。こうした小画面の作品群は、現在世界各国のコレクションに所蔵されているが、明らかにコピーと判断される作品を別にすれば、いずれもティエポロの生き生きとした筆致と新鮮なアイデアを伝える魅力的な作品となっている。本作品もこうした例のひとつであり、その描写の高い質、完成作との微妙な構図の相違といった点から、今世紀初頭以来、

研究者の間で一貫してティエポロ本人の描いた準備スケッチと認められているものである。

本作品はヴェネツィアの有力な貴族ピサーニ家の邸館、パラッツォ・ピサーニ・モレッタの、通称「ティエポロの間」天井画(fig.1)のための準備習作として描かれた。^{註1)} ティエポ



fig.1 G.B. Tiepolo, *The Apotheosis of Admiral Vettor Pisani*.
Venezia, Palazzo Pisani Moretta

ロは1743年7月29日付の書簡の中で、同装飾がすでに開始され、10月までに完成の予定である旨を書いており、^{註2)} 天井画の制作が1743年の夏から秋にかけて行なわれたことが知られている。本スケッチと天井画の構図はおおよそ一致し、スケッチの周縁部に見られる褐色の枠取りは、プロポーションこそ異なるものの、実際の天井の形を意識して設定されていることが明らかである。^{註3)}

構図は、中央左寄りの二輪車に乗る兜をかぶった人物とヴィーナスのグループを中心に展開され、ヴィーナスは、この男性を右上に現れるユピテルとマルスに対して紹介する仕草を示す。上方にはプットーが月桂樹の冠を手にして飛来し、下部には左に海神ネプトゥーン、右に河神の像が横たわる。澄んだ空色と黄金を帯びた雲の色調、軽やかに浮揚する人物を巧みにとらえる短縮法、下部の横臥像に見られる逆光の効果等は、ティエポロの天井装飾の特質を端的に要約している。鷲の翼や兜の人物の衣装に典型的に見られるペン素描を思わせる軽快な筆のタッチは、ティエポロの小画面作がもつ最も著しい魅力のひとつに数えられよう。完成作との間の主要な相違は、上方のプットーの位置とユピテルに従う鷲に見ることができる。この天井画に関連して、鷲と右下の背中を向けたプットーの二点のチョーク素描の存在が指摘されているが(fig.2, 3),^{註4)} 鷲の素描は完成作天井画と同一なもので、プットーもまた腹部にかかる衣の形から、より天井画の方に近いことがわかる。従ってこれらの素描は、本スケッチが描かれたのち、完成作の構図に移行する過程で

描かれたものと判断され、本作品がレプリカではなく真正の準備スケッチであることを間接的に裏付けている。



fig.2 G.B. Tiepolo, *Study of an Eagle*. New York, Metropolitan Museum, Rogers Fund 37.165.109



fig.3 G.B. Tiepolo, *Study of a Putto*. Würzburg, Martin von Wagner Museum, 7919

本作品の主題は伝統的に「マルスとヴィーナス」とされてきたが、近年マイケル・レヴィによって主題に関する重要な指摘がなされた。^{註5)} 上述のようにユピテルの右手に座る楯を持った人物は明らかにマルスであり、従って、ヴィーナスの隣にいる人物はマルス神ではあり得ない。むしろ作品全体の主題は、死すべき人間が生前の功によって天上に迎えられるという、いわゆる「アポテオシス(神格化)」の場面と解される。レヴィはこの武人の像を1378-81年の第四次対ジェノヴァ戦争でヴェネツィア本島陥落の危機を救った英雄の一人、ヴェットール・ピサーニ提督であるとした。^{註6)} 天井画の注文主はピサーニ家の富裕な寡婦キアラ・ピサーニであり、ヴェットールという名は彼女の義理の父、及び二人の息子(長子ピエトロ・ヴェットーレ、次男ヴェットーレ)の名でもあった。自邸の野心的な装飾計画に当たって、現在の近親者と同名の過去の英雄を神格化したというレヴィの主題解釈は説得力に富むが、完成作を含め絵画自体の中にはこの武人をヴェットールに特定し得る標章は見あたらない。しかしながら、海神の像はヴェネツィアの海上勢力の伝統的な象徴であり、さらには河神の像はヴェネツィア南西部の潟を形成するブレンタ河を暗示するとも考えられる(ジェノヴァとの決定的な戦闘は南部のキオッジャ周辺で行なわれた)。

一方、武人のために紹介の労をとろうとするヴィーナスについていえば、少なくとも16世紀以来、ヴィーナスを都市ヴェネツィア——ヴェットール・ピサーニが救った——と同一視する考えが存在した。^{註7)} この点で興味深い比較材料として、ジャンパッティスタ・ゼロッチが1553-56年にヴェネツィア統領宮内審問の間の天井に描いた《マルスとネプトゥーヌスの間のヴェネツィア》(fig.4)を挙げることができる。^{註8)} ここでは、ヴェネツィアの擬人像は通常のように豪華な衣装を着た女王としてではなく、金の腕飾りをした金髪の裸



fig.4 G.B. Zelotti, *Venice between Mars and Neptune*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell' Udienza

体女性として表わされ、明らかにヴィーナスとして性格づけられているのである(傍らにライオンがいなければ、この像は「ヴィーナス」と呼ばれていたはずである)。このヴェネツィア=ヴィーナスをはさんで、ネプトゥーヌスはティエポロ作の河神とよく似た典型的ポーズで画面右下に横たわり、左側にはマルスが背を向けた形で描かれている。海神の頭上には、アモールが月桂樹の冠をかぶせようとしている。

ゼロツティの作品は、16世紀に成立した神話的人物によるヴェネツィアの政治的アレゴリーの典型例であり、こうした図像学的伝統のコンテクストから見ると、ティエポロの作品に見られるいくつかの構成要素、すなわち「海神と河神による海戦への暗示」「神格化の仲介役としてのヴィーナス=ヴェネツィア」「勝利の冠をもたらすアモール」といった要素は、レヴィの主題解釈にすぐれて適合する。^{註9)} ヴェットールを同定する特定の根拠はないものの、以状を考慮して、現時点における最も適切な解釈としてレヴィの提案するタイトルを採用した。(越川倫明)

註

- 1) 完成作天井画は、Antonio Morassi, *A Complete Catalogue of Paintings by G.B. Tiepolo*, London 1962, fig. 259参照。パラッツォ・ピサーニ・モレッタはヴェネツィアの大運河沿いに建つゴシック様式の邸館だが、ピサーニ家の所有に帰したのは17世紀の前半である。ピサーニ・モレッタ家はピサーニ家の傍系。「モレッタ」の呼称は最初の当主の名アルモロに由来し、上述のストラのピサーニ荘を建てたピサーニ・デイ・サント・ステーファノ家とは区別される(Giuseppe Mazzariol and Attilia Dorigato, *Interni Veneziani*. Padova, 1989, pp.12-35参照)。
- 2) Lionello Puppi, "Una lettera sconosciuta di Giambattista Tiepolo." in *Atti del Congresso internazionale di studi sul Tiepolo*, Venezia, 1970, pp.131-133. 同報告 p.133(appendice)に全文が掲載され、関連箇所は、「…しかし私にはピサーニ邸ですでに開始したフレスコ画の仕事があり、来る10月まで

に完成させねばならず、この仕事を中途で放り出せば同家にひどい迷惑をかけることになります。書簡のオリジナルはロヴィーゴのコンコルディ図書館にあり(Biblioteca dei Concordi, Rovigo, Concordiana, 375-384: Cartellan. 97), 1743年7月29日付でヴェネツィアから発信されているが、宛先人は明記されていない。ブッピーはフランチェスコ・アルガロッチェイいくつかの可能性を示唆している。

- 3) 1983年以前の写真複製には例外なくこの褐色の枠取りは見られない。これは周縁部が後世の手で塗りつぶされていたため、現在見られる枠取りは1983年に当時の所有者アグニュー商会が行なった修復によって明るみに出された。他の油彩複製に見られるティエポロの通例から判断して、本作品も当初は長方形のフォーマットをもち四隅は褐色で塗られていた可能性も考えられる。作品の周縁部が受けた様々な後世の扱いの結果、現在の画面の縁から5mm~1cmの範囲に多くの欠損補彩部が認められるが、中央部の保存状態は良好であることが光学的調査の結果でも確認された。枠取りの問題について貴重な御指摘を頂いた東京芸術大学の辻茂教授、作品状態の調査に協力して頂いた修復家河口公生氏に感謝申し上げたい。
- 4) 驚の習作は、ニューヨーク、メトロポリタン美術館所蔵(Rogers Fund, 37.165.109)、ブトーの習作はヴェルツブルグ、マルティン・フォン・ヴァグナー美術館所蔵(no.7919)。George Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo: A Study and Catalogue Raisonné of the Chalk Drawings*, Oxford, 1980, nos. M604, M702(fig.32,33)参照。さらに現在ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館所蔵のペン素描《河神像》(no. 2243)が本作品右下に現れる河神の像に関連づけられている(同館素描部、デイヴィッド・スクレイズ氏による)が、両者の形態の類似の程度は直接的関係を保証するものとは思われない。一方、本作品の河神像のポーズは、やはりメトロポリタン美術館に所蔵されるペン素描《時と真実》(Rogers Fund, 37.165.23)の時の寓意像と印象的な類似を示している(Jacob Bean and Felice Stampfle, *Drawings from New York Collections III: The Eighteenth Century in Italy*. New York, 1971, no. 119, repr.)。
- 5) Michael Levey, "Review of Ileana Chiappini di Sorio, *Palazzo Pisani Moretta*." in *The Burlington Magazine*, vol. CXXVI, August 1984, p.509.
- 6) ヴェットール・ピサーニと第四次対ジェノヴァ戦争の概略については、Frederic C. Lane, *Venice: A Maritime Republic*. Baltimore/London, 1987 (original ed. 1973), pp.189-196参照。
- 7) 海上の都市ヴェネツィアと海の泡から生まれたヴィーナス・アナデオメネとのアナロジーは不可避免的に生まれた。Staale Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*. Roma, 1974, pp. 144, 245; Wolfgang Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*. Venezia, 1983, p. 242, note 2 参照。シンディング=ラルセンは絵画の作例として、ヴェネツィア統領宮内元老院の間天井画《ウルカヌスの鍛冶場のヴィーナス》(アンドレア・ヴィチエンティーノ作, repr. in Wolters, *cit.*, fig.283)を挙げている。
- 8) Repr. in col. in Umberto Franzoi/Terisio Pignatti/Wolfgang Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*. Treviso, 1990, fig.220。マルスとネプトゥススはヴェネツィア共和国の海陸の勢力の象徴である。後述のようなティエポロ、ゼロッチェの両作品に見られる構成要素の一致から考えて、前者がゼロッチェの作からヒントを得たという推測は魅力的である。
- 9) ピサーニ・モレッタ家の枝別れの後、同家には政治的・軍事的分野での重要人物はほとんど出ず、むしろ商業が主要な活動の場であった。注文主キアラ・ピサーニの主題設定には、こうしたコンプレクスに対する補償の意味が含まれていたのかもしれない(Mazzariol and Dorigato, *op. cit.*, pp.12-16参照)。

ジョゼフ・ヴェルネ

《夏の夕べ、イタリア風景》

18世紀フランスを代表する風景画家のひとり、ジョゼフ・ヴェルネは、1714年にアヴィ

ニョンの装飾画家アントワヌ・ヴェルネの息子として生まれた。14-15歳まで父のアトリエで修行したのち、歴史画家フィリップ・ソーヴァン(1697-1792)、風景画家ジャック・ヴィアリ(1681-1745)などのアトリエに入り、アヴィニョン及びエクス=アン=プロヴァンスを中心として教会関係者や貴族の邸館装飾をおこなった。1734年には、庇護者のひとり、ジョゼフ・ド・セートル(コーモン侯爵)の求めに応じてローマに赴き、この地で古代美術作品を素描する仕事に従事した。フランス・アカデミー(ヴィラ・メディチ)の院長であったニコラ・ヴルーゲルや教皇クレメンス12世の図書館長ジョゼフ・ドミニク・ダンガンベールらの知遇を得て、ローマ駐在の外交官や教皇庁の人々と密接な関係を保ち、主として風景画を制作しながらほぼ20年間をローマで過ごした。フランスに戻ったのはようやく1753年になってからのことである。このイタリア時代に描かれた作品には、17世紀のガスパール・デュゲヤクロード・ロラン、あるいはサルヴァトーレ・ローザやジャン=パオロ・パニーニらのイタリア画家たちの影響を留めながらも、きわめて清新な写実味をみせる都市や田園風景、海景画が多い。とりわけ、ローマやナポリ、カンパーニャの平原やティヴォリなどを題材にした作品は評判となり、1743年には、サン・ルカ・アカデミーの会員に迎えられられるほどの栄誉を受けている。

1746年には初めてパリのサロンに作品を送り、以後はほぼ定期的に出品を重ねてラ・フォン・ド・サン=テンヌやディドロら、初期の美術評論家たちの賞賛を博した。しかし、フランスに定住後のヴェルネの代表作は、ポンパドゥール夫人の兄弟でルイ15世の宮廷の造営総括官を務めていたド・ヴァンディエール(マリニー侯爵)の斡旋により実現した、「フランスの港」連作であろう(1753-1765、現在パリ、海洋博物館所蔵)。1753年から開始された15枚からなるこの連作には、マルセイユ、ポルドー、ロシュフォル、トゥーロンなどフランス各地の港が描かれているが、そこでは、地理的記録画としての性格を保ちつつ、「自然と人工物とのきわめて巧みな均衡が実現されている」。^{註1)} 王室の注文によるこの連作によってヴェルネの名声は頂点に達し、以後もその筆は衰えることなく、晩年にまで至る。ヴェルネのアトリエからはヴァランシエンスらが育ち、また息子カルル(1758-1836)、孫オラス(1789-1863)ものちに著名な画家となった。ライト・オブ・ダービーやカスパー・ヴォルフなど、イギリスやスイスの風景画に与えた影響も大きい。

本年度購入作品は、上述したヴェルネの画歴の上では、フランスに定住後の時期それも晩年に近い1873年の制作になる。フランス定住後は、ニコラス・ベルヘムやカレル・デュジャルダンらの影響を受けて、色彩のコントラストが強まるとされているが、^{註2)} 主題や基本的な構図法などにはとりたてて変化はみられず、この作品も例外ではない。形式としてはイタリア時代以来ヴェルネが好んだ、一日の各時間を複数のタブローで表わすという17世紀以来の伝統に従っていると思われ、同じ1773年制作の作品《朝》(Ingersoll-Smouse, no.974)が対作品であろうと推測されている。^{註3)} 画面には河辺で水浴びをする人々を点景

に、夏の長い一日が暮れようとする時刻の風景を描いている。右側の大きな岩と樹、画面の中心を占める川と橋などはヴェルネの作品にしばしばみられる道具立てである。遠景となっている町の風景は特定できず、現時点では、いくつかの実景の組合せであろうと考える他はない。イタリア時代には実際に戸外にキャンバスを持ち出して描いたと伝えられるヴェルネであるが、すでに18世紀当時に指摘されていたように、晩年にはかつてのモチーフを繰り返して使用するという傾向が強くなっていたためである。^{註4)} 構図全体は均衡に満ち、17世紀の古典主義の風景画を彷彿とさせる。他方、ファクチュールはむしろ固さを見せ、新古典主義的傾向を感じさせる。とはいえ、デイドロラを感嘆させたヴェルネの「自然主義」的特質は十二分に発揮されており、これ以後、19世紀のコローやバルビゾン派、さらには印象派の人々に受け継がれていくフランス風景画の伝統を代表する画家ヴェルネを語るにふさわしい一作である。なお、ルーヴル美術館所蔵の作品《水浴びする婦人たち—朝》(1722, Inv.8329)を、本図ときわめて似た構成の作品のひとつとして指摘することができよう。(高橋明也)

註

- 1) Ph.Conisbee, *Cat.expo. Joseph Vernet 1717-1789*, Paris, 1976-77, p.19.
- 2) *ibid.*, p.15.
- 3) M.Roland Michel, *Cat.expo. Autour du Néoclassicisme*, Paris, Cailleux, 1973, no.50.
- 4) Ph.Conisbee, *op.cit.* p.21.

フセーペ・デ・リベーラ

《哲学者クラテース》

スペイン南東部バレンシアの近郊に生まれたりベーラは、若くしてイタリアに渡り、1611年から15年にかけてカラヴァッジオの絵画が風靡していたローマの空気に親しんだ。1616年、当時スペインの副王領であったナポリに居を構え、同市で結婚した。彼はスペイン副王の庇護を得ることによってナポリで最も主導的な画家となり、母国スペインに送られた数多くの作品を通して、その様式は17世紀のスペイン美術界に多大な影響を及ぼした。彼の初期作品はカラヴァッジオを受け継いだ、強い斜光線による厳格な明暗法と入念な写実描写を特徴としていたが、1630年頃からはポローニャ派の影響によるものか、色彩と光に対する感覚が変化し、背景が明るくなるとともに筆致も大らかになり、独自の華麗さと官能性を生み出していった。

リベーラの作品の中でも特に注目すべきものに、1630年代に集中して描かれた一連の古代ギリシャの哲学者の肖像がある。これは、古代の哲学者たちの姿が各人の教説や性格に

従っていかに微妙に描き分けられているかを見て楽しむ当時の人文主義者たちの嗜好に応えたものであるが、リベラの場合は、伝統的な図像学的規範から離れ、賢人といえども決して理想化せず、画家と同時代に生きる現実の男たちをモデルにして、力強く克明に描いた点に特徴を持つ。リベラによって描かれた哲学者たちは、制作された当時は各人の名を同定することもできたはずであるが、時代を経るに従ってそれも困難になった。この種の肖像画の主題についてはデルフィヌ・フィッツ・ダービーらによって研究されてきたが、^{註1)} たとえばブラド美術館所蔵の笑いを浮かべる哲学者の肖像(cat. no.1121)が、アルキメデスであるのかデモクリトスであるのかいまだに判明していないことから分かるように、必ずしも有効な識別法があるわけではない。

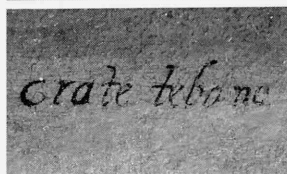
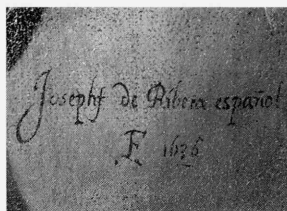
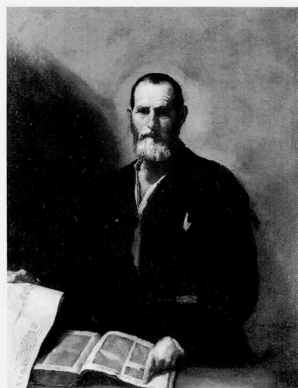


fig.1 《哲学者クラテース》 1992年3月撮影

fig.2 画面右下の署名、年記、題名

本作品(fig.1)には画面右下にJoseph de Ribera español/F,1636/crate teba no(fig.2)という書き込みがあり、この最後の部分を信頼するならば、主題はテーバイの哲学者クラテースということになる。クラテースは紀元前320年前後の犬儒派哲学者で、ディオゲネスの弟子にしてストア学派の祖ゼノンの師としても知られる。彼は財産を放棄して托鉢生活を送り、箴言風の若干のパロディ、悲歌、戯曲などを著した。彼は名門出の美少女ヒッパルキアと結婚して窮乏生活を分かち合ったといわれる。クラテースは親切で聡明で魅力的な人物であるとともに醜い容貌の持主としても知られるが、ここに描かれた人物はリベラが描く哲学者としては特に醜い訳ではなく、同定の根拠に欠ける。粗末な衣服も、「冬の間はぼろぼろの着物を身につけていた」というクラテースに関する喜劇作家ピレモン(紀元前355-323)の記述、あるいは、「お前はすり切れた衣服をつけて……」という『双子の姉妹』の中のメナンドロスの記述に合致するというよりは、リベラが描いた古代ギリシャの哲学者の肖像一般に共通している。^{註2)} この人物が指さす書物の文字、あるいは手にする巻き紙に書かれた文字がクラテースの著書名もしくは箴言などを示している可能性もあるが、これらの部分は修復が施されていることもあって判読は困難である。否、これは文

字に見せかけただけのものであろう。いずれにせよ、リベラによって描かれた古代の哲学者を同定することは容易ではなく、そのことは作品の来歴を探る上で支障をもたらしている。

本作品は、画商から得た資料等を総合すると、リヒテンシュタイン大公のコレクションから出たものと判断される。同コレクションの1767年のカタログ(ウィーンの画家ヴィンチェンツォ・ファティ編纂)には、リベラの手になる哲学者の肖像として、《アリストテレス》(531)、《プラトン》(532)、《テーバイのクラテース》(533)、《アナクサゴラス》(534)、《ディオゲネス》(535)、《プロタゴラス》(536)の6点が記載されている。1780年のカタログ(編纂者不詳)では、上記の6人の哲学者の名が記され、各々、552、551、573、574、550、553という新番号が付けられている。^{註4)} それから約1世紀後の1873年のカタログ(編纂者不詳)には《ディオゲネス》(55)、《アナクサゴラス》(377)のほか、名の判別できぬ哲学者の肖像として3点の作品(372、374、376)が記載されているが、各作品の解説から判断して、「一人の老人、人さし指で本の一章句を示し、他方の手で巻き紙を持つ。半身像。署名 Josephf. de Ribera f. 126×100cm」と記された374番の作品が、当館の《クラテース》に該当するものと考えられる。^{註5)} A. クロンフェルト編纂のカタログの初版(1925年)には、これら哲学者の肖像についてはなぜかまったく記されていないが、第二版(1927年)と第三版(1931年)には、《ディオゲネス》(A55)、《アルキメデス》(A57)、《アナクサゴラス》(A377)のほかに、名の判別できぬ哲学者3名の肖像(A372、A374、A376)が記載されている。^{註6)}

リヒテンシュタイン大公コレクション・カタログ以外では、リベラに関する最初のモノグラフであるアウグスト・マイヤーの著作(1908年)に、ウィーンにある同大公家の作品として、《アナクサゴラス》、《アルキメデス》、《ディオゲネス》ほか哲学者3名と記されている。^{註7)}

このように、クラテースの名は18世紀後半のカタログには登場するものの、19世紀後半以降のカタログとモノグラフではその名が消えている。ということは、現在本作品の画面右下に署名、年記とも見られる「テーバイのクラテース」という題名が、画面の汚れなどが原因で19世紀以降判読できなかったものかもしれない。また、1636という年記についてはどのカタログにもまったく記されず、さらに、1873年のカタログで Josephf de Ribera f. と記されていた署名が1927年と31年のカタログでは Joseph de Ribera f. に変更されるなど、若干の問題が残る。いずれにせよ、これら6点の作品のうち4点が売却され、そのうちの3点、すなわち上記のコレクション・カタログの表記に従えば、《アリストテレス》、《プロタゴラス》、《プラトン》が、1950年代後半にニューハウス画廊(ニューヨーク)を通じて、それぞれインディアナポリス美術館クルーズ・コレクション(1957年購入)、ウォズワース・アシーニウム(ハートフォード)、アメリカの個人コレクションに入り、そして他の1点、すなわちこの《クラテース》が、1989年にナタン画廊(チューリヒ)を通じて当館に入っ

た。残る2点《ディオゲネス》と《アナクサゴラス》は、おそらく今でもファドゥツのリヒテンシュタイン大公コレクションにあるものと思われる。

このように遅くとも1767年から1950年代まで、リヒテンシュタイン大公のコレクションにはリベラ作とされる古代ギリシャの哲学者の肖像が6点存在し、当館が購入した《クラテース》もその中に含まれていたと考えてよいだろう。それでは、これら6点の作品はいつ大公のコレクションに入ったのだろうか。

これらの哲学者の肖像に関する1767年以前の史料はこれまで皆無であったが、1983年にE.ナッピは、1636年5月7日にリヒテンシュタイン大公カール・エウセビウスが代理人のスピリト・サント銀行を通じて、哲学者の肖像12点を半年間に描くようリベラに注文したという同銀行の記録を公表し、^{註8)} さらに1985年、アントニオ・デルフィーノは、1637年4月20日に6点の作品の代金としてリベラに契約総額の半分の250ドゥカトが支払われたという記録を発表した。^{註9)} アメリカのリベラ研究家クレイグ・フェルトンはこの二つの史料に注目し、リヒテンシュタイン大公コレクションの6点の哲学者の肖像がいずれも1636年もしくは1637年の年記を持つことから、1636年から37年にかけてカール・エウセビウスのために制作された6点の哲学者の肖像とは、大公家に伝えられてきた上記の6点の作品に該当すると見なした。またフェルトンは、博士論文『フセーペ・デ・リベラ、カタログ・レゾネ』(1971年、ペンシルヴァニア大学)では、《クラテース》を除く5点(X-4, X-16, X-18, X-516, X-517)をリベラの真筆からはずしていたが(《クラテース》については言及せず)、^{註10)} この注文書の中でリベラ自身が描くことが要求されているという理由で、従来の見解を変え、《クラテース》を含む6点をリベラの真筆と見なすようになっている。

fig.3 修復中の《哲学者クラテース》

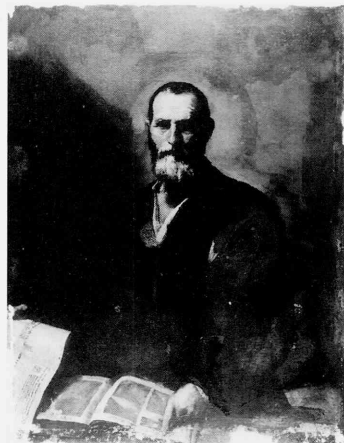
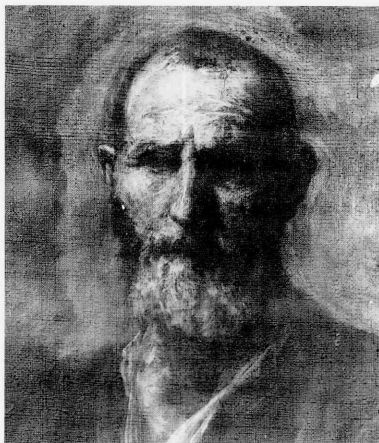


fig.4 頭中のエックス線写真(25Kvolt, 3mA, 300sec., film. Fuji T50)



さて、当館の《クラテース》の様式と技法について検討してみたい。この作品は1989年9月にチューリヒから東京へ輸送された際、カンヴァスに縦状の3本の亀裂が生じた。これは、1987年にウィーンで行なわれた裏打ちが不的確であったために運輸中の急激な湿度変化に耐えられなかったことから生じたものと考えられる。それ故、本作品は1990年4月から約1年間を費して、裏打ちカンヴァスの剥離と再度の裏打ちを含む全面的な修復が実施された。この作業については『年報』Nos.23-24(1989-90)に、当館主任研究官(保存修復担当)河口公生氏による詳細な報告が掲載される予定なので、ここでは1990-91年の修復の際に補彩箇所をすべて落した状態を示す写真(fig.3)を掲載するにとどめたい。この写真からも分かるように、カンヴァスの四辺、特に本の一部を含む下辺全域、ならびに右手に持つ紙を中心とする左辺には、帯状にかなりの補彩が施されている。したがって、広げられた本および巻き紙に記された文字にはあとからなぞったものがある。衣服の特に黒の絵具はかなり剥落し、左袖の縁などにもいくつかの補彩があり、また、背景にも若干の補彩が認められる。顔の状態は比較的良好であるが、頭髮、顎髭、鼻に見られるハイライトには補筆が加わっており、左目の上部ならびに左のこめかみの陰影にも補筆が認められる。手の状態はかなり良好であるが、それでも左手の人さし指と右手の親指の先端は補筆である。このように本作品には少なからぬ補彩箇所はあるが、肉眼でも、またエックス線写真(頭部, fig.4)でも分かるように、顔および手を描く筆致はきわめて的確かつ力強く、画家のすぐれた力量が充分窺われる。

本作品の購入にあたっては、前記の《アリストテレス》(fig.5, インディアナポリス美術館、同館では《アルキメデス》と称している)と《プロタゴラス》(fig.6, ウォズワース・アシ

fig.5 《アリストテレス?》 インディアナポリス美術館クルーズ・コレクション



fig.6 《プロタゴラス?》 ウォズワース・アシーニウム(ハートフォード), エラ・ギャラップ・サマー/メアリー・キャトリン・サマー・コレクション



ニウム)を観察したが、本作品に比較し得るのは前者である。《アリストテレス》は保存状態が全般に本作品よりも良好であるが、補彩の多い衣服は別にしても頭部に用いられている色彩と技法は本作品ときわめてよく似ており、その筆致はまったく同一であると言っても過言ではない。

一方、《プロタゴラス》は色彩がこれら2点とやや異なるほか、筆致が流麗かつ迅速で、全体にやや力強さに欠き、ほぼ同時期に制作された同一画家の作品とは考えにくい。写真

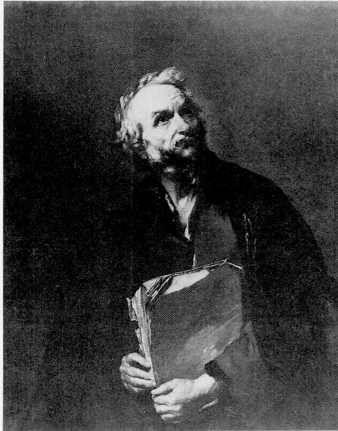


fig.7 《プラトン?》 R.スタントン・アヴェリー夫妻蔵

で見ると、アメリカの個人コレクションにある《プラトン》(fig.7)も《プロタゴラス》に似た様式を示している。本作品をはじめ、リヒテンシュタイン大公コレクションに由来するこれら一連の作品は、今秋(1992年)ニューヨークのメトロポリタン美術館で開催される「フセーベ・デ・リベラ展」への出品が予定されており、これを機会に様式と技法を詳細に比較検討することができれば、リベラの様式展開と工房の問題の解明に大きく貢献するものと期待される。

最後に、画面右下の署名、年記、および主題に関する疑問点を記しておきたい。リベラは1620年においては、Josephus de Ribera Hispanus……(《酔ったシレノス》, 1626年, カポディモンテ美術館)のようにラテン語による署名も試みていたが、1630年以降は大作における銘文と一体化された署名を除けばほとんどの場合Jusepe de Ribera español, F, 16……と署名しており、本作品のようにJosephf……と署名することはきわめて異例である。この種の署名は、リヒテンシュタイン大公コレクションの作品では《アナクサゴラス》と匿名の哲学者の肖像(1780年版カタログ, 372番)にも見られるものの、工房作や模写を含めても油彩画には他に例がない。わずかにリベラの初期版画《眼の習作》(Jonathan Brown 8)に見られるだけであるが、ブラウンによれば、この版画の署名は自筆ではないとのことである。^{註11)}

このように《クラテース》の署名が自筆であるという根拠はなく、また先にも記したように、「1636」という年記と「ターバイのクラテース」という題名もカタログに一切記されていないことから、これらは、消えかかった文字をある時期に誰かがなぞったとも想像される。1992年2月に来日したブラド美術館前館長アルフォンソ・E・ペレス・サンチェス氏は、本作品を高く評価しつつも、頭部に見られる大らかな筆致は年記の1636年より若干下るのではないかという見解を示したことも言い添えておきたい。

以上、述べてきたように、《クラテース》は、遅くとも1767年以来リヒテンシュタイン大公のコレクションにあった作品であることにまず間違いはない。1636-37年にカール・エウセビオの注文で制作された6点の古代ギリシャの哲学者の肖像の一つである可能性は高いが、このことを立証するには決定的な根拠に欠ける。また、本作品の主題が本当に「ターバイのクラテース」であるか否かについては大いに疑問が残る。とはいえ顔の描写の、特に頭部に見られる技法が非常に優れていることは明白であり、たとえ書籍や衣裳など副次的な部分に弟子の手が入っているにせよ、大勢においてリペーラの真作と見なしてよいのではないかと筆者(雪山)は考えている。

本作品の研究調査にあたっては、ブラド美術館副館長マヌエラ・メナ女史、ナショナル・ギャラリー(ロンドン)前アシスタント・キーパー、マイケル・ヘルストン氏、インディアナポリス美術館クルーズ・コレクション・キュレーター、イアン・フレイザー氏、ネルソン・アトキンス美術館ヨーロッパ美術キュレーター、ロジャー・ウォード氏、そして上智大学教授神吉敬三氏と跡見女子大学教授大高保二郎氏から貴重なご助言をいただいた。特に技法については当館主任研究官河口公生氏とインディアナポリス美術館保存修復部のスタッフのご教示に頼るところが大きかった。そしてリヒテンシュタイン大公コレクションに関する史料調査には学習院大学助教授有川治男氏のご協力を得た。ここに感謝の意を表する。

(雪山行二)

註

- 1) Delphine Fitz Darby, Ribera and the wise men, *The Art Bulletin*, vol. XLIV, 1962, pp.279-305.
- 2) Gisela M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, vol.II, London, 1965, pp.185-186. ディオゲネス・ラエルティオス『ギリシャ哲学者列伝(中)』, 加来彰俊訳, 岩波文庫, 1989年。
- 3) Vincenzo Fanti, *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di sua altezza Giuseppe Wenceslao del S. R. I. principe regnante della casa di Liechtenstein*, Wien, 1767, p.104. これら6点の作品は第10室の第4壁面にあり, 寸法はいずれも縦 3 piedi 11½ once, 横 3 piedi 1½ once.
- 4) *Description des tableaux, et des pièces de sculpture, que renferme la galerie de son altesse François Joseph Chef et Prince regnant de la maison de Liechtenstein*, Wien, 1780, pp.160, 169. 550番～553番の4点は第7室の第4壁面に, 554番と555番の2点は第8室の第2壁面にあり, いずれもカンヴァス画で, 寸法縦 4 pieds, 横 3 pieds 2 pouces.
- 5) *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bildergalerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Wien,

1873, pp.8, 45, 46.

- 6) Adolf Kronfeld, *Führer durch die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, Wien, 1927, pp.80-82; *ibid.*, Wien, 1931, pp.22, 23, 84, 85.
- 7) August L. Mayer, *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, Leipzig, 1908, p.188.
- 8) E. Napp, Pittori del'600 a Napoli, *Ricerche sul'600 napoletano*, Milano, 1983, pp.73-87.
- 9) A. Delfini, Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del'600, *Ricerche sul'600 napoletano*, Milano, 1985, p.104.
- 10) Craig Felton, Ribera's 'Philosophers' for the Prince of Liechtenstein, *The Burlington Magazine*, vol.1. November 1976, pp.785-789.
- 11) Craig Felton, *Jusepe de Ribera, A Catalogue raisonné* (doctoral dissertation), University of Pittsburgh, 1971, part 2, pp.410, 419, 420, 617, 618.
- 12) Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera, Prints and Drawings* (exhibition catalogue), The Princeton University Art Museum/Fogg Art Museum, 1973-74, p.71.

—素描—

ジャン=オノレ・フラゴナール

《ドラリーチェ姫を連れ去る王子マンドリカルド》

ルネッサンス期のイタリアにおける代表的詩人の一人、ルドヴィコ・アリオスト(1474-1535)の長編叙事詩『狂乱のオルランド』(Orlando Furioso)は、トルクアート・タッソーの『解放されたエルサレム』(1575)などと共に、近世ヨーロッパ美術においてきわめて大きな影響力をもった文学作品であった。シャルルマーニュ率いるキリスト教徒軍とアグラマンテが指揮する回教徒軍の戦いを軸に、支那の王女アンジェリカ、騎士オルランドとリナルド、回教徒側の戦士メドーロの恋のさやあて、勇士ルッジェーロと男装の騎士ブラガマンテなど、勇士と美女が跳梁する華麗な物語世界を描き出したこの作品は、46歌より成る。出版当初(1516)からイタリアを中心として広範な読者を得、とりわけ16世紀中頃(1539-1590頃)にはほとんど毎年ごとに異なる挿絵のついた版が企画される程の流行をみた。^{註1)}17世紀に入ると、出版界におけるこのアリオストの流行は急速に衰えていったが、他方グイド・レーニヤアニバーレ・カラッチなどのポローニャ派の画家をはじめとする多くの画家にとりあげられ、また、太陽王ルイ14世治下のフランスにおいては、ページェントの主題や演劇、音楽にもとりあげられるなど、影響の広がりや深化をみせた。^{註2)}

しかしながら、真にアリオストの流行が再燃するのは18世紀も中葉以後のことである。フランスにおいてはとりわけ1780年前後に多くの挿絵入りの翻訳が出版された。中でも、ドウシュー(1775-83)、バスケルヴィル(1773)などの版は、ジプリアニ、モロー、エザン、モンネ、コシャン、グルーズなど、内外の著名な美術家の原画をもとにした版画挿絵で飾られたユニークなものであった。^{註3)}

本年度購入候補作品のフラゴナールの素描はこのような18世紀フランスにおけるアリオストの再流行を背景に、この世紀を代表する画家の一人であるフラゴナールが表した『狂乱のオランダ』の一場面である。全体では160枚を超す『オランダ』の主題の素描が同時期にフラゴナールの手で描かれたと推定されているが、^{註4)} 1945年にエリザベス・モンガン、フィリップ・ホファー、ジャン・セズネックの3人によって刊行された *Fragonard; drawings for Ariosto* には137枚が掲載されているものの、115枚程が疑いなく画家自身の手になり、他の15枚があまり出来の良いものではなく、残りは疑わしいとされ、^{註5)} このシリーズの全貌は未だ明らかにされてはいない。しかしながら、様式的にみて1780年頃の作という点では諸者の意見は一致しており、^{註6)} その制作目的に関しても、おそらくはフラゴナールの他の素描シリーズ(ラ・フォンテーヌの『風流譚』、1770年代など)に見られるような挿絵本の原画であろうとの推測が一般になされている。もし、この素描シリーズが挿絵本のための原画であったとするならば、おそらくはその出版の際には、それまでの『オランダ』挿絵本とは異なった見事なものが誕生したことであろう。というのも、先行するBaskerville版を含む諸版は、多くの場合46歌にそれぞれ1枚の挿絵を割り当てたものにすぎなかったが、それに対して、フラゴナールの本シリーズにおいては、最初の16歌のみにおよそ120枚の素描が費やされており、完成の暁には、質、量共にきわめて精緻な挿絵本となったことが想像され得るからである。

本作品自体が示しているのは、『オランダ』第14歌54節の場面である。タルタリアの王子マンドリカルドは、戦場を通りかかった際、グラナダ王の娘ドラリーチェがサルザ王ロドモンの許に嫁いで行く行列に出会ったが、王女の美しさと優しさに満ちた姿に魅せられて、たった一人で護衛隊のスペイン騎士たちを蹴散らし、姫を誘拐する。

画面全体は黒チョークで描かれ、さらにヴィスタで淡彩を施されている。主題のもつ劇的な要素を効果的にするフラゴナール独特の生気溢れる素早い線描と明暗のアクセントが、ティエポロやルーベンス、レンブラントなどから学んだものであることは、モンガン等の指摘を待つまでもなく明瞭であろう。^{註7)} またセズネックによれば、当時刊行されていたフランス語の散文による訳書ではなく、イタリア語の韻文による版を底本としてフラゴナールが制作していたことが、イタリア語原文に忠実な細部ニュアンスの叙述等にうかがわれるという。^{註8)}

いずれにせよ、フラゴナールはこの未完の素描シリーズにおいて、「最大ではないにしても、最も偉大かつフランス人中にあっては際立ったアリオストの解釈者」(Seznec)として評価されることになった。

当館は、1980年に大規模な「フラゴナール展」を開催したにもかかわらず、残念ながらフラゴナールの油彩を未だに所蔵せず、また素描も風俗画的色彩の濃い素描《若い熊使い》(D.1980-1, 1760年頃)を1点所有するのみであった。他方、フラゴナールの最も脂の乗っ

た時代に制作された本素描は、フラゴナールのもうひとつの側面である文学的趣味と18世紀の宮廷文化の香りを馥郁とさせた作品といえる。素描家としての画家の特質が十全に発揮されたこの作品の購入により、当館には異なるタイプのフラゴナールの素描が2点揃ったことになる。(高橋明也)

註

- 1) Ph.Hofer, “Illustrated editions of Orlando Furioso” in *Fragonard: drawings for Ariosto*, New York, 1945, p.35.
- 2) キノーの台本、リュリの作曲によるオペラ『ロラン』(1685年1月8日ヴェルサイユにて初演)、コルネイユ作の悲劇『ブラダメンテ』(1695年パリにて初演)など。Ph. Hofer, *op.cit.* p.36参照。
- 3) Ph.Hofer, *op.cit.* p.39.
- 4) P.Rosenberg, Cat. expo. *Fragonard*, Paris, 1988. p.509.
- 5) J.Seznec, “Fragonard as interpreter of Ariosto”, in *op.cit.* p.41.
- 6) E.Mongan, “Fragonard, the draughtsman” in *op.cit.* p.22. P.Rosenberg, *op.cit.* p.508.
- 7) E.Mongan, *op.cit.* p.23.
- 8) J.Seznec, *op.cit.* p.42.

—版画—

アンリ・リヴィエール

《サン・ブリアックの三つの標識:夕暮》(連作「ブルターニュ風景」のうち1点)

ジャポニズムを代表する版画家の一人、バンジャマン・ジャン・ピエール・リヴィエールは1864年パリの商人の家に生まれた。わずかの間ではあるが、アカデミックな画家エミール・バン(Emile Bin)のもとで学び、そこでシニャックと知り合った。その後ロドルフ・サリの主宰する雑誌『黒猫』(Le Chat Noir)に参加し、その仲間を通して版画の技法を学んだものと思われる。以後水彩、エッチング、木版画、石版画などを中心に活動し、北斎、広重などの日本の浮世絵に強い影響を受け、代表作『エッフェル塔三十六景』『自然さまざま』『パリ風景』など(いずれも石版画連作)を制作した。

この作品は1890年から1894年にかけて制作された木版画の代表的連作『ブルターニュ風景』(全40点)の内の第2番目の作品。浮世絵の影響はこの連作にも著しく、ここでも明るい色使い、平坦な色面による構成、俯瞰構図、斜め方向への奥行き表現などの浮世絵風の特徴が認められる。また、画面左下にあるモノグラムは日本の印章を模倣したもので、1889年から1894年の間に制作された木版にのみ用いられている。(喜多崎 親)

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ

《連作『ローマの景観』より60点》

『ローマの景観』は、ローマ市およびその近郊の古今の建築物や遺跡を135点の版画に刻んだ、ピラネージの最も代表的な連作のひとつである。グランド・ツアーでイタリアを訪れる外国人を購買者にみこんだ名所絵的性格のシリーズであるが、その異例な大画面に展開されるイメージには、ピラネージの本領である大胆なバロック的構図感覚と巧みな明暗の効果が遺憾なく発揮され、ヨーロッパの首都たるローマの偉容を伝える作品として大いに人気を博した。

ピラネージの作品を先駆する作例としては、ルカ・カルレヴァリスのヴェネツィアの景観シリーズ、ジュゼッペ・ヴァージのローマの景観シリーズなどがあげられるが、ピラネージはこれらの先例をふまえながらも、芸術的達成の高さにおいてはるかにまさる結果を生み出している。視点の近い、対象を斜めからとらえる遠近法がしばしば採用されて建築物の壮麗さをきわだたせているが、この手法は、シェーナ・ペル・アンゴロと呼ばれる当時の舞台デザインの新機軸を取り入れたものだった。またピラネージは、特定のモニュメントを強調するためにしばしば現実の位置関係を変更したり、雲の様相や事物が落とす影を利用してドラマティックな感情を高めたりもしている。彼が創り出した都市ローマのイメージがあまりにも強烈に作用したため、その後に実際にローマを訪れた外国人旅行者はあつ漠然とした失望を感じることもあった。

このシリーズの興味のひとつは、それが1740年代半ばの比較的早い時期から、1778年の歿時にいたるまで継続的に制作されたため、ピラネージの様式的・技法的展開をつぶさに追ひ得る、という点にある。今回購入されたのは、1761年までに制作された60点であるため、構成においても刻線においても、相対的に丁寧で説明的な性格を示している。しかしながら《サラリオ橋》や《コロッセウム》のような1750年代後半以降の作品にはすでに、対象を巨大なクローズ・アップと激しい明暗の中にとらえた、高度な緊張感をはらんだ独特の造形世界が実現されている。またそこには、この時期に彼の中で加速度的に高まりつつあった古代世界への考古学的関心と、同時に古代の廃虚に対するロマン主義的感情とが、強く反映されている。

なお、今回購入されたセットの史料の意義、ステートと刷りの時期に関する詳細については、本年報中の作品研究の論文を参照されたい。
(越川倫明)

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ

《ピラネージ作品カタログ》(第1ステート)

本作品については、本年報中の作品研究の論文を参照されたい。

ウィリアム・ブレイク

《ヨブ記への挿絵》

版画集「ヨブ記への挿絵」は、旧約聖書ヨブ記の物語を21の場面にまとめ、各場面にエンブレイヴィングによる挿絵を付けたもので、画面の周囲には飾り枠をもうけて、そこにヨブ記をはじめ聖書から引用した字句を配するという形式をとっている。ブレイクはテキストと挿絵が一体となった「複合芸術」の作品を生涯に多数作成したが、この種の技法と形式をとる作品は彼の中でも他に例はなく、また、未完に終わったダンテ「神曲」への挿絵を除けばブレイク最後の連作であり、彼の思想の総決算を示す作品として知られる。

ブレイクがヨブ記に取り組んだのはこれが最初ではない。既に1785年頃、彼は妻と友人たちの間に坐るヨブをペンと灰色の淡彩で描いているが(テート・ギャラリー蔵, Butlin 169)、そのモチーフは版画集の第10図と12図に共通するところが多い。そして、おそらくこれに引き続いて、ヨブとその妻の位置を入れ替えた入念な素描をペンと墨で描き(サンフランシスコ美術館蔵, Butlin 164)、それを基にエンブレイヴィングを作成している(第一ステートは1786年頃、第二ステートは1794年)。また、1799-1800年頃にはテンペラ(ワシントン・ナショナル・ギャラリー, Butlin 394)、1803-05年頃には水彩(ナショナル・ギャラリー・オブ・スコットランド, Butlin 461)でヨブを主題とする作品を制作するなど、ヨブの物語はブレイクにとって若い頃から想像力の源泉であった。しかし、この版画集に直接関連するのは「バッツ・セット」と呼ばれる水彩の連作である。

1805-06年頃、ブレイクはパトロントマス・バッツの注文にもとづいて、ヨブ記を題材に21枚の水彩画を描いた(ピアポント・モーガン・ライブラリー蔵, Butlin 550,1~550,21)。この「バッツ・セット」に感銘を受けた画家のジョン・リネルは、1821年、レプリカを作るようブレイクに依頼し、彼自身も一部であるがデッサンを担当した。これが通称「リネル・セット」であり(第2図を除く20枚はフォッグ美術館蔵, Butlin 551,1~550,21)、リネルによって引かれた描線が不正確であるほか、色彩にも多少の変更が見られる。マーティン・パトリンは、「バッツ・セット」のうち第17図と20図は紙と様式が他の19枚と異なることを指摘し、同セットは当初19枚描かれ、おそらく1820年代半ばに上記の2枚が描き加えられたものと想像しているが、この2枚と第18図については二つのセットの間に少なからぬ相違があり、問題を複雑にしている。

リネルは、「リネル・セット」が完成すると今度はこれを版画化することを思い立ち、1823年3月にブレイクと版画制作の契約を結んだ。これは商業的利益と同時に、経済的に困窮していたブレイクの生計を助けることを目的としていた。契約の内容は、完成時にブレイクは銅版1枚につき5ポンド、計100ポンドの報酬を得るというものであったが、実際には銅板を支給されたほか、1823年3月から1825年10月までの間に計40数回にわたって様々な名目で1ポンドから10ポンドの金が支払われ、1826年7月、彼は著作権と完成した銅

板の代金として150ポンドの受け取りに署名している。

ブレイクは扉絵を含む計22枚のエングレーヴィングを制作するために、鉛筆と一部水彩を用いて、現在ピッツウィリアム美術館所蔵のスケッチブック(27枚の素描を含む、Butlin 557)を作成したほか、関連する5枚の習作を描いた(Butlin 552-56)。同美術館の習作の多くはエングレーヴィングと同様、画面の周囲に装飾がほどこされ、寸法は、水彩2セットのおよそ半分、すなわちエングレーヴィングとほぼ同じである。エングレーヴィングは、細部に若干の変更こそあれ、基本的には「リネル・セット」の構図とモチーフを転用したものである。試し刷りは各種残るが、特にワシントン・ナショナル・ギャラリー(ローゼンヴァルト・コレクション)所蔵の6枚(Butlin 559)には鉛筆によって飾り枠が描かれ、その余白にはやはり鉛筆による装飾と文字の書き込みが見られる。

完成作の扉絵には、中央下方に「創案と彫版、ウィリアム・ブレイクによる、1825年」、そして続く21枚の下辺の枠外には「1825年3月8日出版」と記されているが、実際に版画集が出版されたのは、刷り師への注文状などから1826年初めと推定される。初版は315部からなり、そのうち150部はインクののりを良くするためインディアン・ペーパーを貼った厚手の紙に刷られて画面右下の枠外にProofと刻まれ、65部はProofと刻まれながらも厚手の紙に直接刷られ、残る100部はやはり厚手の紙に直接刷られながらもProofの文字が削除されている。インディアン・ペーパーが貼られた紙はすべてWhatman社のTurkey Mill紙で、1825年の年記があり、他の2種の場合は紙にばらつきがあるといわれる。リネルはこの3種のセットをそれぞれ5ギニー、4ギニー、3ギニーで発売したが、1833年に至っても合計僅か43部しか売れなかった。その後ブレイクの評価もようやく高まり、1874年に第二版の100部がリネルによって出版され、1918年に至って銅版はブリティッシュ・ミュージアムに寄贈された。

購入作品は扉絵を含めてすべてインディアン・ペーパーに刷られたProofセットであり、そのうちの8枚にはJ WHATMAN/TURKEY MILL/1825の透かしがあり、他の14枚には透かしこそみられないが紙質はこの8枚と同一である。また、本作品は革表紙による古い装丁をばらしたものであるが、余白は十分にあり、刷り、保存状態ともきわめて良好である。(雪山行二)

アルブレヒト・デューラー

《銅版受難伝》

全体の構成は次のごとくである。

番号	題名	バルチュ番号	制作年
1	悲しみのキリスト	B.3	1509

2	ゲッセマネの祈り	B.4	1508
3	ユダの裏切り	B.5	1512
4	カヤパの前のキリスト	B.6	1512
5	ピラトの前のキリスト	B.7	1512
6	笞打ち	B.8	1512
7	茨の冠	B.9	1512
8	この人を見よ	B.10	1512
9	手を洗うピラト	B.11	1512
10	十字架を担うキリスト	B.12	1512
11	磔刑	B.13	1511
12	哀悼	B.14	1507
13	埋葬	B.15	1512
14	冥府への降下	B.16	1512
15	復活	B.17	1512
16	跛者を癒すペテロとヨハネ	B.18	1513

即ちデューラーは本シリーズを1507～13年の6か年間にわたって12, 2, 3, 1, 11, 4～10および13～15, そして最後に16の順に制作を行なった。主題上「使徒行伝」に属する16がシリーズ中に加えられた理由は明らかでないが、デューラーの手でザクセン選帝侯フリードリヒ賢明公のために祈禱書として合本装丁されたセット(プリンストン大学附属美術館蔵)が16を含まないことは示唆的である。また本シリーズはしばしばセットとして販売されたが、デューラーには元来、他の木版画シリーズのようにテキストを配して書物の体裁に仕立てる意図はなかったようである。上記プリンストン大学本のページの法量(210×140mm)は各紙葉のそれであったと考えてよい。

第二次イタリア旅行から帰国の年(1507)にすでに12の《哀悼》(B.14)が作られながら、翌08年には2, 3の二枚、次の09年は1のみ、10年はなくて、11年には11《磔刑》(B.13)一点という具合に本シリーズの制作が遅延したのは、一つには帰国してすぐ《アダムとエヴァ》、《一万人のキリスト者の殉教》、《ヘラー祭壇画》および《聖三位一体の礼拝》等の絵画大作に忙殺されたことが大きく係わっている。デューラーにとって版画がもっとも安定した収入源であったことは、祭壇画の発注者ヘラーに対して、「もし私がこれまで版画を続けていれば現在一千グルデン以上も裕福になっていることでしょう」と書き送ったこと(1509年夏)からも了解できる。従って絵画大作が終りに近づいた1510年あたりから、彼の版画制作の意欲は堰を切ったごとく溢れ出し、それは先ず木版画(もっとも大量に刷ることができる)へと向かい、「大受難伝」と「聖母伝」の補遺や「小受難伝」の新作となって現れ、「黙示録」もまたラテン語のテキストを付けた新版を刊行した。そしてそれらの仕事が一段落を

告げたところで銅版受難伝に改めて着手したのであった。これが本銅版画シリーズの刊行が遅れた第二の理由である。制作のピークは1512年に集中し、10点が作られて受難伝は完成をみた。

この1512年という年は、その翌年に《騎士と死と悪魔》、またさらに翌年の1514年には、《メレンコリア》と《書斎のヒエロニムス》という傑作が相次いで生み出されたことから分かるように、デューラーの銅版画が技法的にも最高の出来栄を示した時期の始まりを告げる年である。そしてそのためには本シリーズ中もっとも早く作られた2《ゲッセマネの祈り》や3《ユダの裏切り》(いずれも1508年)などを場として夜景や夜気を表現する新技法の開発に工夫を重ねた。以前は白のまま残されていた空が中間調とも呼ぶべき地を形成し、光(白)と闇(黒)の交錯のうちに鮮やかに薄明の物体を現出させるごときはその一例である。この技法はまた木版画へも応用されるが、銅版画と違うところは、後者にはどうしても物語の絵解きの性格が付きまとうのに対し、後者はものの質感をも自在に表現し、買手に木版画とは比較にならない芸術的満足感を与えることができた点である。従って画中に物語の本筋とは直接関係のない副人物や添景が登場して華麗な効果を挙げ、観者を愉ませる配慮がなされている。例えば《冥府への降下》で地獄のアーチの上にいる悪魔が、曲がった槍先でアダムの禿頭をつつこうとしているモチーフのごときがそれである。

本作品は、もとドナウエッシンゲンのツー・フルステンベルク家収集(Lugt 2811)中にあり、1932年にライプツィヒのC.G.ベルナー商会の売立て(No.276)に出、さらに1987年7月ベルンのコルンフェルト画廊の売立て(No.64)を経て現所有者の手に入った。

各紙葉の質を

- ①J.Meder: *Dürer-Katalog* (1971)
- ②Ch.Talbot: *Dürer in America. His graphic Work* (1971, National Gallery of Art, Washington)
- ③ *Albrecht Dürer, Master Printmaker* (1971, Museum of Fine Arts, Boston)

等を参観して試みに品等すれば次のごとくである。

番号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
バルチュ番号	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10	B11	B12	B13	B14	B15	B16	B17	B18
メーダー版数	5	4	5	3	4	5	3	4	3	4	5	3	5	5	4	3
本作品	c	c	cd	b	c	bc	b	c	c	b	bd	b	c	c	c	b

なお参考までにワシントンおよびポストン両カタログ(デューラー生誕500年記念版画展)に掲載された作品のメーダー分類を付加しておく。

番号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ワシントン	c	a	c	a	c	a	a	bc	a	ab	a	a	ab	c	c	a
ポストン	b-c	c	c	a	c	c	b	b	a	b	d	ab	c	c	c	/

一般的に言ってメーダーの分類は

a. 初版のうちもっとも刷りのよいもの

b. それに次ぐもの

c～d. 刷りきずが増えたり、摩耗した原版による後世の刷りに属するもの

という観点から区別され、またウォーターマークの相違や有無にもよる。因みに本作品は全紙葉にウォーターマークが認められない。

本作品の質は最高のものとは言えず、保存状態にも周縁部の欠損や後補のあと(4,5,6,8,12)が認められるが、当館の収蔵によく耐えるものと考ええる。

なお9《手を洗うピラト》の一葉にはツーフュルステンベルク家の収集印がなく、紙質も他とは違ってやや厚めであり、これだけは別途に加えられたものであろう。

(前川誠郎)

パウラ・モーダーゾーン=ベッカー

《鶯鳥番の女》

19世紀の末からブレーメン近郊の小村ヴォルプスヴェーデに展開された芸術家コロニーは、オットー・モーダーゾーン、フリッツ・マッケンゼン、ハンス・アム・エンデなど写実的風景画家たちを中心としつつ、やがて、象徴主義的・ユージェントシュティールの傾向の強いハインリヒ・フォーゲラーや、ゴーガンやヴァン・ゴッホの影響を強く示すパウラ・モーダーゾーン=ベッカー、さらにはクララ・ヴェストホフといった彫刻家も加え、世紀の変わり目頃のドイツにおける多様な芸術革新運動の中心のひとつとなっていた。

パウラ・モーダーゾーン=ベッカー(1876-1907)は、そうした「ヴォルプスヴェーデ」グループの中でも、強烈な色彩、単純化された明快な輪郭線など、造形的に強い特徴を示す人物像油彩画において、ゴーガンやヴァン・ゴッホなどフランスの後期印象派と、やがて登場するドイツ表現派を仲立ちする重要な活動を行なった。

パウラ・モーダーゾーン=ベッカーは全部で11点のエッチングを残している。版画芸術の全面的な復興をみた19世紀末以来、ドイツでは画家の多くが版画をも試み、クリンガーやノルデや表現主義の芸術家たちの例に見るように、独自の造形世界が築き上げられた。モーダーゾーン=ベッカーの版画も、そのような、自由な造形的試みの場としての版画という流れの中で捉えられるものである。

モーダーゾーン=ベッカーが版画制作を行なったのは、1899年から1902年頃にかけての短い時期であるが、そのきっかけとなったのは、ヴォルプスヴェーデのグループの一員であったハインリヒ・フォーゲラーの版画であった。フォーゲラーは当時、ユージェントシュティールの装飾的線描を特徴とするエッチングを数多く手掛けていたが、モーダーゾー

ン=ベッカーは、彼にならってエッチングを制作したものと思われる。その作風も、装飾的な線描を基本としている点においてフォーゲラーの影響を示しているが、「牛飼い女」「農婦」「鶯鳥番の女」といった主題においては、彼女の油彩画の多くにも共通する農村のテーマを示し、またこの《鶯鳥番の女》の空の部分に窺われるような微妙なアクアティントの使用法は、フォーゲラーの版画に見られる平面性を脱し、独自の造形的効果を獲得している。世紀の変わり目頃のドイツ版画の革新は、たとえばノルデの制作に典型的に見られるように、一方では木版画が持つ力強い表現の発見、他方ではアクアティント技法を加えた銅版画の造形的効果の追求、という二つの大きな方向を示したが、モーダーゾーン=ベッカーの版画は、後者の流れに属するものである。

今回購入した《鶯鳥番の女》は、モーダーゾーン=ベッカーが制作した11点の版画(その中には全く習作的な小品も含まれる)の中では最も寸法が大きく、また最も良く知られたものであり、完成度も高い。前景には撥釣瓶井戸の傍らに顔を伏せて座り込む鶯鳥番の女と泣いている女の子、そして、それを心配そうに眺めているかのような鶯鳥たち。その向こうには、ヴォルプスヴェーデ付近の農村の風景が広がる。農村風景、その中で働く人々の(ときには苦しく惨めな)姿という主題は、モーダーゾーン=ベッカーがヴァン・ゴッホから引継いだものであり、それは農村の自然を基盤としようとするヴォルプスヴェーデ・グループの基本姿勢にもつながっているのである。しかし同時に、彼等の「農村」観が、いささか現実離れた、「メルヒェン」的なものであったことも、この版画は物語っている。そうした印象は、とりわけフォーゲラーの版画から受け継がれた装飾的な線描から生じてくるのであるが、造形的に見るならば、ここではそうした線描が、空の部分のアクアティントによる微妙なニュアンス付けと調和しつつ、この作品の主要な魅力を作り出している。パウラ・モーダーゾーン=ベッカーの作品の多くは(油彩画も版画も)、対象を画面に平行に配置する平面的構図を特徴としているが、ここでは、撥釣瓶のくっきりとした大胆な輪郭線が平面的な構成を示す画面全体を引き締めている。

ステートに関して触れておこならば、モーダーゾーン=ベッカーの版画作品カタログ^{註1)}によれば、彼女の版画11点のうち、3点(Werner 1, 2, 11)を除く8点には、いずれにも二つの大きく異なるステートが認められる。第一のものは、モーダーゾーン=ベッカー自身がフォーゲラーの助けを借りてヴォルプスヴェーデにあった印刷機で刷った試し刷りで、これは今日ごく僅かしか知られていない。《鶯鳥番の女》に関しては、この試し刷りは1枚しか知られておらず、それは、女と井戸の部分だけが表わされた未完成の状態を示しているという(個人蔵)。第二のものは、モーダーゾーン=ベッカーの死後、完成していた版を用いて、夫のオットー・モーダーゾーンの監督のもとに刷られたものであり、画面下に、オットー・モーダーゾーンによる鉛筆の署名が入っている。この第二のもの(Werner のカタログで「11」と呼ばれるもの)には、更に、刷った時期と紙の違いによって、2種類が区別さ

れる。すなわち、1913/14年にベルリンのO.Felsingによって和紙に刷られたもの(20部ほどといわれる)と、1922/23年に同所で手漉き洋紙に刷られたもの(30部ほどといわれる)である(原版はその後、第2次大戦中に失われた)。そのうち、今回購入したものは、一番最期のもの、すなわち、Wernerが「11b」と呼ぶ、最も一般的な刷りである。また、この《鷺鳥番の女》の11の刷りには更に、インクの乗り具合によって、アクアティントの部分強調したもの、エッチングの線を強調したものなど微妙な違いがあるようであるが、今回のものは、どちらの極端でもない、中間的なインクの乗り具合を示していると思われる。

作品の状態は、紙の保存状態に関して汚れ、焼けなどが見受けられ、必ずしも最良の状態とはいいがたいが、画面自体は、これといった汚れ、損傷等も見当たらず、全く満足すべき状態である。

なお、モーダーゾーン=ベッカーはスケッチブックに版画のための習作素描を多く残しているが、本作品に関しては、ほぼ完成した構図を持つ下絵が知られている。^{註2)}

(有川治男)

註

- 1) Wolfgang Werner, *Paula Modersohn-Becker, Oeuvreverzeichnis der Graphik*, Graphisches Kabinett Bremen, 1972,および、*展覧会カタログ Paula Modersohn-Becker zum hundertsten Geburtstag*, Kunsthalle Bremen, 1976, cat. no. 384a-n.
- 2) 鉛筆素描, 26.7×25cm, 個人蔵。展覧会カタログ *Paula Modersohn-Becker, Zeichnungen. Pastelle. Bildentwürfe*, Kunstverein in Hamburg etc., 1976/1977, cat. no. 138.

—彫刻—

オーギュスト・ロダン

《創造者》

このブロンズは《地獄の門》右柱基台の内側面に組み込まれている浮彫である。長い髭をたくわえた裸体の男が膝を曲げて爪先立った窮屈な姿勢で左手を頭に触れている。男の背後には小さな裸体の女性像が宙に浮かんでいる。《門》においてこの浮彫と対応する位置にある左柱基台の内側面には、うづくまる女性像が表わされている。これら二つの浮彫は、《門》全体の建築構成において、《門》の彫刻表現の主題となっている悲劇の世界から隔絶した位置にある。そのため、この二面の男女の浮彫には特別の意味があると考えられる。アルハデフ、シュモル、エルセン等がその解釈を試みている。^{*} 即ち、裸体の男はロダン自身のポートレートである。彫刻家は思索にふけり、その耳もとに口を寄せてミュージが靈感を吹き込む。これはゴシックやルネサンスの工匠達が聖堂建築に先例を残しているように、《門》の制作者たるロダンの「署名」に他ならない……。さらに、《考える人》に思索者たる詩人と創作者たる芸術家のイメージが内在しているように、この自刻像には芸術家と万物の創造者(神)との重層的なイメージを認めることができる。このような意味から、この浮彫は一般に《創造者》という名で知られているのである。《創造者》の浮彫に向かい合う《門》の左柱の女性像は、《門》の主題である人間の悲劇の源を象徴するエヴァと解釈することができる。

この浮彫は、現在スタンフォードにある《地獄の門》の第5鑄造(1977年発注)が制作されたクーベルタン鑄造所で1983年に鑄造されたブロンズである。国立西洋美術館創立30周年を記念して開催された「ロダン《地獄の門》」展のために国立西洋美術館協力会から寄贈された。
(長谷川三郎)

^{*} 本作品の解釈については下記の文献を参照されたい。

Albert Alhadeff, "Rodin: A Self-Portrait in *The Gates of Hell*," *Art Bulletin*, 48, 1966, pp. 393-395.

J.A.Schmoll, *Rodin-Studien: Persönlichkeit-Werke-Wirkung-Bibliographie*, München, 1983, pp. 224-225.

Albert.E.Elsen, '*The Gates of Hell*' by *Auguste Rodin*, Stanford, 1985, pp. 138, 221.

—版画—

「オーストラリア建国200年記念版画集」

オーストラリアは1988年に建国200年を祝ったが、さまざまな記念事業の企画実行にあ

たった建国200年祭実行委員会は、その事業の一つとして、オーストラリア・ナショナル・ギャラリーとの共同企画で、25人の芸術家による25枚の記念版画集を制作した。作者として選ばれたのは、若手を中心に現在オーストラリアで活躍する芸術家たちで、それぞれが、1987年から1988年にかけて、メルボルンのヴィクトリアン・プリント・ワークショップで作品を制作した。印刷は限定80部。そのうち9部はオーストラリア各地の美術館に、また20部は世界20カ国の代表的な美術館20カ所に寄贈されたが、我が国では当館がその寄贈を受けることになったものである。

内容は、建国200年という大きなテーマの中で、それぞれの作者が自由に主題を選んだもので、オーストラリアの歴史に題材を得たものも少なくない。注目すべきは、作者が、オーストラリアの原住民、アボリジニーの子孫からその後入植してきたヨーロッパ系の人々の子孫、さらにはごく最近、他の国々から移住してきた人々まで、さまざまであること、作品の技法も、リトグラフ、シルクスクリーン、エッチング、リノカットなど多岐にわたっていることである。オーストラリアの現代美術の状況のみならず、今日のオーストラリアの様々な側面を示してくれる興味深い作品集である。(有川治男)

ハインツ・ツァンダー

《美しき渡航、ベックリーンの「死の島」を前にして》

ハインツ・ツァンダー(1939-)は、ヴォルフエンに生まれた、旧東独地域の現代美術を代表する画家の一人であり、ウィーン幻想派にも似た、細密かつ幻想的な画風で知られる。彼はまた数多くの版画作品も手懸けている。

7葉からなるこのエッチング連作は、題名にも示されているように、ドイツ19世紀の巨匠アルノルト・ベックリーンの代表作《死の島》(5つのヴァージョンが知られており、そのうちの一つは1886年以来、ライプツィヒ美術館に所蔵されている)を題材に、作者の自由な幻想を展開させたものである。7枚は、それぞれ「序」「ノットウルノ」「スケルツォ I」「ラルゴ」「スケルツォ II」「フリオーソ」「フィナーレ」と題され、自由な組曲のような構成となっているが、《死の島》のみならず、ベックリーンの他の作品やマックス・クリンガーの版画などの反映も見られ、ドイツ美術の伝統の連続性を感じさせる。

なお、この連作は、ライプツィヒ美術館創立150周年を記念して、1987年に60部限定で発行されたものであり、原画となった素描は同館に所蔵されている。今回、国立西洋美術館に入ったセットは、1988年4-6月に当館で「マックス・クリンガー展：ライプツィヒ美術館/国立西洋美術館所蔵作品」が開催された際に、両館の友好のしるしとして、ライプツィヒ美術館より寄贈されたものである。(有川治男)