

## 新収作品解説

### New Acquisitions 1986-87

---

#### 購入作品 Purchased Works

---

##### — 絵画 —

モーリス・ドニ

##### 《雌鶏と少女》

モーリス・ドニは、ボナールやヴェイヤールらと共に、19世紀末のフランスにおけるナビ派の中心的存在として活躍した。ゴッガンや中世美術、日本の浮世絵などから学びとった平面的な彩色による画面構成の方法を用いて、装飾的效果をもつ作品を多く制作したことで知られる。

今世紀初頭のフランス画壇におけるドニの影響力は大きく、大正年間を通じて日本にも紹介され、多くの愛好者を得た。当館所蔵松方コレクションにも油彩17点、素描18点、計35点が収蔵されており、数の上ではロダンに次ぐコレクションであることもまた、当時のこの画家の名声を示している。

美術史的にそのような重要性を担ったドニの芸術を再評価すべく、当館は1981年に「モーリス・ドニ展」を開催し成功を収めたが、同時に1880、90年代のいわゆる象徴主義・ナビ派時代の作品が当館コレクションには欠けており、この欠落を埋める必要のあることも確認された。本作品が購入されたのもそうした意義を踏まえてのことである。

この絵の制作された1890年は、ドニが初めてサロンに入選し、続いて、「絵画とは、一定の秩序のもとに配された色彩によって覆われた、平らな面であることを忘れまい」という、有名な絵画の定義を含む論文を発表した年として重要である。事実この作品には、縦長の画面や署名などにみられる日本美術の影響、モザイクのような装飾的效果を發揮する点描技法の使用、宗教的礼拝像にも似た人物の取り扱いなど、この時期のドニの作品の特徴がよく表われている。そして、全体としては、親密な日常性の中にほのかな神秘感を漂わせるという、ドニの芸術の魅力<sup>オマージュ</sup>を十分に具えた作品ということができよう。(高橋明也)

クロード・モネ

##### 《黄色いアイリス》

1883年にジヴェルニーに居を定めたモネは、1890年にそれまで住んでいた住居と土地に加え、道を隔てた土地も購入し、エプト川から水を引いて池を作り上げた。そしてそこに睡蓮を植え、日本風の太鼓橋をかけて藤をからませ、池の周囲には柳やアイリス、竹などの日本の植物を好んで配した。モネはこのようにして憧れていた日本の自然を表わす楽園を作り上げたのである。それはまさに、邸宅の食堂に飾った浮世絵版画と呼応して、日本の芸術と自然に対する賛美の

空間を形成したのである。

モネの描くモチーフは、次第にその庭園の内部に限られてきた。睡蓮の池が1900年ころからの主要な関心であったが、柳やアイリス、アガパンサス、藤などの周囲の植物も幾度か取り上げている。それらの多くは、パリのオランジュリー美術館の大装飾画へと結実してゆく試みである。

この作品は、植物をモチーフとした晩年の作品の中でも、とりわけ装飾的傾向の強いものである。地面や空間は曖昧に描かれ、様々な色を重ねた葉むらはうねって、植物の生命力を暗示するような曲線を作り、その上に大ぶりの鮮やかなアイリスの花が咲き乱れる。リズムカルで、かつ華麗な効果を生み出している。葉むらの上昇するような曲線は、オランジュリー美術館の大装飾画に見られる、池に映る枝垂れ柳の葉を描くタッチと非常に似通っている。また、障壁画を思わせる縦長の大画面であり、きわめて強い装飾性を持ち、モチーフも日本の花を意識していることから、モネのジャポニズムが顕著に見られる1点と考えることができよう。縦200cmという寸法は、睡蓮の大画面の縦の長さ(当館所蔵《睡蓮》も同様)に一致するので、あるいは他の作品と組合せて壁面の装飾を意図したものかもしれない。同じ寸法の《紫のアイリス》(Wildenstein cat. 1827)が類似作品として存在する。

当館は初期から晩年に至るモネの油彩画を12点所蔵しているが、ジヴェルニーの庭園で描かれた膨大な作品群の中では、2点があるのみである。この作品は装飾性の点からいっても、ジャポニズムの系譜からいってもモニュメンタルなものであり、当館のモネ・コレクションを一層充実させるものである。  
(馬淵明子)

ピエール・ボナール

### 《坐る娘と兎》

1890年代は、ボナールの画歴の中でも特筆すべきいわゆる「ナビ派時代」に属するが、本作品は、その中でもとりわけ初期の1891年に描かれたものとして注目に値する。ドーベルヴィル・カタログで見ると限りは、現在知られているボナールの最初期の作品は1887～88年頃に描かれた風景画や静物画であるが、この後わずか2～3年の間に、《アンドレ・ボナール嬢の肖像》(1890, Daub. cat. no.13)、《部屋着》(1890頃, Daub. cat. no.14, パリ, オルセ美術館)などを経て、ボナールの様式は急速な発展を見せている。そしてサロン・デ・ザンデパンダンに初めて出品され、ボナールの名を高めた作品《庭の女たち》(1891, Daub. cat. no. 1716, パリ, オルセ美術館)に至って、際立った装飾性の横溢する様式が確立した。また、著名な《フランス=シャンパーニュ》の広告ポスターなど、グラフィックな領域においても極めて高い完成度を見せ始めたのもこの時期である。すなわち、この《坐る娘と兎》は、ボナールの創作過程における最初の頂点の時期に生み出されている。油彩のみでもほぼ2,000点を超えると思われる多作家であったボナールではあるが、この時期の作品は決して数は多くない。

加えて、この作品はボナールのジャポニズムの典型的な作例として非常に興味深い。縦長の画面に収めた構図、S字形の曲線に支配された人物の姿、装飾的モチーフと色面による二次元

的空間構成などは、ペルッキ=ペトリ女史などの指摘を持つまでもなく(Ursula Perucchi-Petri, “Les Nabis et le Japon”, in *Japonisme in Art*, Tokyo, 1980, pp.261-277), この時期のナビ派の中でもとりわけボナールにおいて顕著に見られる日本美術の影響といてよい。前述の《庭の女たち》や《フランス=シャンパーニュ》のポスターなどと共通するS字形のポーズ, すなわち, 首を傾げ, 肩と腰を逆方向にひねったポーズは浮世絵にしばしば用いられた表現である。さらに, 空間の平面的構成, アール・ヌーヴォー風の曲線の多用による装飾的效果も, モーリス・ドニラ, 同時期のナビ派の作家たちに較べても画期的なまでに押し進められている。このことは, 背景の花や木の葉の取り扱いを見ても明らかである。それゆえ, 総じて, ナビ派の生み出した最も「日本的」な作例のひとつといえることができるかも知れない。(高橋明也)

アンソニー・ヴァン・ダイク

《ディエゴ・フェリーペ・デ・グスマーン, レガネース侯爵》

本作品については, 本年報の作品研究の論文を参照されたい。

ポール・シニャック

《サン=トロベの港》

ポール・シニャックが新印象主義の創始者ジョルジュ・スーラと出会ったのは, 1884年の独立芸術家協会(アンデパンダン)設立委員会においてであった。スーラは点描法による最初の代表作である《グランド・ジャット島の日曜日の午後》(アート・インスティテュート・オヴ・シカゴ所蔵)の制作に没頭しており, シニャックはモネやギョーマンの作品をもとに独自の手法を模索中であつた。両者は議論を重ねながら, 親交を深め, そして影響を与え合った。シニャックはスーラの絵画理論を完全に消化したいと願ひ, 一方スーラはシニャックの忠告によって, 画面の発色を損なう褐色系の絵の具の使用をやめた。印象主義が筆触分割法によって提起した色彩の問題に科学的根拠を与えその効果をより高めようとする新印象主義(あるいは点描法)は, こうして両者の共同作業によって確立された。社交の才に欠けるスーラに代わって, 光の法則を色彩のそれに変換する彼の絵画理論を当時の芸術家サークルに吹聴し, 結果として多くの信奉者, 追隨者を得ることができたのは, シニャックの功であつた。

1888年にエミール・ベルナルらが点描法のアンティ・テーゼとしてのクロワゾニズムを提唱し——彼らは, 個々の色彩およびそれらのコントラストの効果は点描法では十分発揮させることができないと主張した——鬼才ゴッガンをその共鳴者に得るに及んで, 世はこの二つの傾向に二分された観を呈した。さらに1891年にスーラが夭折すると, 新印象主義の勢いは急速に衰えたが, シニャックはアンリ=エドモン・クロスとともにこの様式の護持に努めた。しかし, 1890年代のシニャックの作風は, 点描法を維持しながらも1880年代のそれとは明らかな変化を示している。まず構図であるが, 1880年代にはスーラ同様何らかの数理的な規範を想起させるものがあつたが, 90年代も特に後半になると自然主義的な傾向が強まり, 一方色彩は点描の色の粒

が大きくなる。後者の変化は必然的に、点描法本来の目的であった視覚混合よりも、個々の色の特色とそれらの対比を強調することになる。スーラの新印象主義においては色彩のみならず形態や構図までも厳密な計算によって提示する完全な造形文法の確立がその理想とされたのだが、シニャックにとってのそれは、主として色彩の問題だったようである。そしてまた彼における点描法の変化は、一つには明らかにクロワゾニスムへの対抗上の必然に促されたものであったに相違ないが、彼の性向に適合したのもでもあった。そうした意味では、1890年代後半以降の作風こそが彼の独自様式であり、その頂点を1900～1901年に見ることができる。

この《サン＝トロペの港》は、シニャックが1890年代初めから制作の根拠地とした南仏地中海沿岸の漁港を描いたものであるが、90年代の彼の芸術的主張を集大成した作品の一つといえる。これは彼が生涯に描いた作品の中でも最もサイズの大きいものであり、構図にもフランス風景画の創始者クロード・ロランのそれを想わせるようなモニュメンタルな格調高さがあって、並々ならぬ意欲がうかがえる。

スーラという芸術上の大きな支えを失って失意の底にあったシニャックに航海を勧めたのは、同僚のクロスであった。元来シニャックは船が好きで、大小何艘ものヨットを所有していた。1902年、彼はコート＝ダジュールを航行中にサン＝トロペに自分のヨットのための格好の停泊場所を見つけ、以来パリとそこを頻繁に往復するが、1897年にはついにそこに別荘兼アトリエを構えて定住する。ほどなくクロスもそこからそう遠くないサン＝クレールに移って来る。翌1898年に、シニャックは『ウジェーヌ・ドラクロワから新印象主義へ』を発表し、新印象主義の巻き返しを企てるが、この著作は多くの若い画家たちに強い感銘を与えた。その中には、フォーヴの中心人物となるマティスもいた。1904年以降、シニャックを慕うマティスとその仲間のドラン、カモワン、ピュイ、ヴァルタ、マンギャン、マルケらを初め多くの若い画家たちがこのサン＝トロペの彼の別荘を中心にコート＝ダジュールに集まるようになり、この周辺は芸術家たちの新たなメッカとなった。

こうして、シニャック念願の新印象主義復興は果たされ、のみならずその絵画手法はフォーヴ様式誕生の直接の引金となった。シニャックの後期様式に近い粒の大きい点描法を見せるマティスの初期の問題作《豪奢、静穏、悦楽》(オルセ美術館所蔵)は、1904年にサン＝トロペのシニャックのもとで描かれたもので、ボードレールの詩集『悪の華』中の一編「旅への誘い」によるものだが、マティスが同時にこのサン＝トロペを一つの理想郷に見立てていることは、ほぼ間違いないであろう。新印象主義とフォーヴの影響関係は自明のことだが、後者がその基盤としたのはスーラおよびその生前のシニャックの「緻密な」様式ではなく、シニャックの1900～1905年頃のそれであったことは銘記しなければならない。この《サン＝トロペの港》の意義は、そうした流れの中において求めるべきものである。(八重樫春樹)

ジョヴァンニ・ドメニコ・ティエポロ  
《聖母子と三聖人》

本作品については、本年報の作品研究の論文を参照されたい。

## —版画—

ジャック・カロ

版画422点 書籍7点

16世紀末、マニエリスムからバロックへの転換期には、奇矯な形体への志向と写実主義精神とを合わせ持つ個性豊かな版画家たちが輩出した。その中で、この時代の最後を飾るとともに最も重要な役割を果たしたのが、ジャック・カロ(1592頃～1635)である。フランス北東部ロレーヌ公国の首都ナンシーに生まれたカロは、1608年頃ローマに赴き、フィリップ・トマサンのもとで銅版画技術を修得した。ついで1612年頃フィレンツェに移り、メディチ家コジモ二世の宮廷に仕え、同家出身のトスカナ大公故フェルディナンドの生涯や宮廷の祝典を主題に銅版画を制作した。初期の代表作と見なされる《聖アントニウスの誘惑(第一作)》(1617年頃)や《インプルーネータの市》(1620年)は、約9年に及ぶフィレンツェ滞在中の作品である。1621年春にコジモ二世が歿するとまもなくナンシーへ戻り、以後ネーデルラントやパリでの短期間の滞在を除けば、歿年までこのロレーヌの町で活動した。しかし、その名声はこの地方にとどまらず、膨大な版画を通じて急速にヨーロッパ各国に広がった。

カロの版画の主題は宮廷の祝典、コンメディア・デラルテの登場人物、宗教的テーマ、風景のほか、乞食、不具者、ジブシーから王侯貴族に至るあらゆる階層の人々、また三十年戦争(1608～48年)に明け暮れる悲惨な時代を告発する鋭い社会批判を持つもの、さらに貨幣のデザインなどきわめて多岐にわたる。彼はこれらの主題を、時には非常にこまかい、しかし的確な筆致で銅板に刻むことによって、微細なモチーフにも動きを与え、画面全体に独特の生気を生み出している。そして、このような効果をもたらすため、彼は当時としては珍しく、硬いニスで銅板に塗るハード・グラウンド・エッチング技法を用いた。カロは素描家としても大変すぐれ、版画のための習作素描も数多く残しているが、彼の場合、版画と素描は様式的にも技法的にもきわめて密接な関係にあった。また、銅板を酸で腐蝕させる際に、主要なモチーフと副次的モチーフ、あるいは近景と遠景を何度にも分けて腐蝕させることによって描線の太さに変化をつけ、動勢のある自然な遠近感を生み出すなどの工夫がこらされている。

カロの版画はカタログ編纂者リュールによれば、その数1428点に達するが、このたび当館が購入した作品は実にそのうちの四分の三を超える(ただし同一の紙に複数の図柄が刷ってある例もあり、その場合でもリュールは一つの図に一つのカタログ番号を与えていることから、紙数としてはこの数をかなり下まわる)。この中にはカロの代表作の多くが含まれ、主題の上からも年代の上からも彼の版画芸術の全貌を窺うことのできる充実した内容となっている。カロの作品に関する個別的研究は、今後順次発表して行く予定である。(雪山行二)

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ

《連作「牢獄」》

国立西洋美術館は既に昭和59年度(1984年度)に、ピラネージの連作版画「牢獄」の中でも、き

わめて珍しい初版第三刷(Hind 8のみ初版第一刷または第二刷)の1セット14枚を購入したが、作者の稀有な想像力とその美術史上の位置をよりよく理解するために、昭和62年度に至って新たに、初版とは内容を大きく異にする「牢獄」第二版の1セット16枚を購入した。「牢獄」の概要ならびに前回購入した初版第三刷については既に『年報No19』の新収作品の紹介の欄で記しているので、ここでは主に初版から第二版への劇的ともいえる展開について解説を加えることにしたい。

初版と第二版の相違は、たんに新たな2枚(Hind 2, 5)が付け加えられただけではなく、初版を構成していた14枚の版画の大部分が、同じ銅版から刷られたとは思えないほど大胆に改編されていることにある。そして、その最大の相違は、前者が少ない描線と画面中央の大きな余白によって鑑賞者の想像力を喚起することを意図していたのに対し、後者の目的は牢獄内の細部描写と、明暗の対比から生じるダイナミズムによって鑑賞者を圧倒することにあったと言ってもよいだろう。これは初版が未完成であったのか否かという問題ではなく、その原因はむしろ、新たな状況の中で作者の関心に変化が生じたためと考えるべきであろう。その意味で、ここではまず二つの版の制作年代に言及しておく必要がある。

「牢獄」初版の制作年代については専門家のあいだでも意見は一致しない。其中最も説得力があると思われるのはアンドリュウ・ロビソンの説である。紙の専門家でもあるロビソンは、「牢獄」に使用されている紙には1749年以前に遡るものが発見されていないこと、また、「牢獄」の初版は単独で発表された形跡がなく、1750年発行の初期版画集『様々な建築作品 Opere Varie di Architettura』に初版第一刷が含まれていた形跡があること、さらに、1751年に発行された『ローマの偉容 Magnificenza di Roma』に至って初めて「牢獄」が例外なく添付されるようになったことから見て、制作年代が1749-50年より遡る可能性は少ないとしている。そして、氏によれば、指などによるインクの塗り付けを特徴とする初版第三刷の「牢獄」は、早いものではブリティッシュ・ライブラリー所蔵の1758年頃に作成されたと推定される『様々な建築作品』の合本、そして、遅くは1761年2月に作成されてローマのサン・ルカ・アカデミーに献呈された合本に含まれていることから、その制作年代は1758年頃ということになる。

一方、第二版の発行については、1761年ということで意見の一致を見ている。上記の如く同年2月にサン・ルカ・アカデミーへ合本が献呈された時点では、第二版は明らかにまだ発行されていなかった。この点で、ピラネージが1761年以降自分の作品をリストにして版刻した「ピラネージ自作作品カタログ」(Focillon 1)——次々に作品が追加されていき、現在すくなくとも27ステートが知られる——の初期のステートを比較することにより、「牢獄」第二版の制作年代について重要な情報が得られる。サン・ルカ・アカデミーへの献呈本に挿入された「カタログ」(第一ステート)には、「牢獄」として15枚、価格15パオリ(パオロ銀貨15枚)と記載されていて、この段階では、第二版の構想はピラネージの頭の中においてもいまだに明確な形をとっていなかったことが察せられる。一方、「カタログ」の第二ステート(たとえばジョセフ・スミスへの献呈辞の入ったA.ロビソン所蔵の紙葉)には、「ローマの景観 Vedute di Roma」の第60番目の新作として「パンテオンの景観」がつけ加えられ、同時に、「牢獄」につい

での記述は、最終的な作品と同じく全16枚、価格20パオリとなっている。この価格は第二版で追加された2枚の版画のうち「拷問台の上の男」(Hind 16)の下辺枠外の記述とも一致する。「カタログ」第二ステートには、1761年6月発行の「アックア・ジュリア」等の作品が版刻されておらず(A.ロビソン蔵の紙葉ではペン書きで追加されている),従って第二ステートは同年6月以前のものだということになる。そして現存する第二版16枚のセットの中で最も古いのは、プリンストン大学附属図書館が所蔵する1761年の『様々な建築作品』の合本に含まれているセットであるという。このような点から判断すれば、第二版の制作年代は1761年の2月以降、同年中に完成ということになるだろう。

いずれにせよこの短期間にピラネージは「牢獄」を一気に大改編したのであるが、第二版で共通することは、初版に描かれた牢獄が時間と空間を超越した空想の世界として想定されていたのに対し、ここでは具体的に該当する建築物あるいは遺跡こそ指摘されなくとも、はっきり古代ローマの建築物が意識されていることである。初版から第二版に至る約10年間にローマでは古代遺跡の発掘調査が本格的に始まっている。1755年にヴィンケルマンはアルバーニ枢機卿の顧問となって収集活動を行ない、そのコレクションは1757年から62年までローマのサラリア街のヴィツァに収蔵されていた。ヨーロッパ中に沸き起こった熱狂的な古代ブームを反映して、ピラネージは1753年に『戦勝記念碑 Trofei』、1756年に全4巻(218葉)の大著『ローマの遺跡 Le Antichità Romane』を発表しているが、これらは古代の建築物を、その構造と細部に至るまで克明に描写しており、「牢獄」第二版で強調された建築のダイナミズムと細部描写は基本的にはこれと共通する。特に第二版で付け加えられた2枚は、細部に至るまで建築モチーフと遺物で埋めつくされ、初版とは最初から異なった構想の下に制作されたことがわかる。「拷問台の上

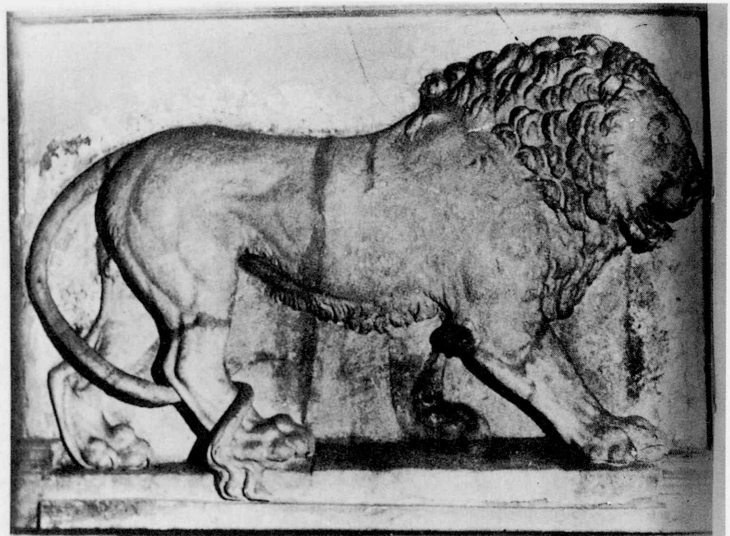


fig.1

の男」(Hind 2)のモチーフの典拠については何の指摘もされていないようであるが、「ライオンの浅浮彫り」(Hind 5)についてはマウリツィオ・カルヴェージが言及している。すなわちこのライオンは明らかに、現存ローマのバルベリーニ宮殿にある深浮彫りのライオン(fig.1)の姿をそのまま左右逆転したものである。左辺中央の捕縛された男の浮彫りについてもいくつか似た作例を紹介しているが、その因果関係は必ずしも明確ではない。

しかし、古代ローマに対するピラネージの関心はたんに遺跡に向けられただけではない。彼はこの時期、古代ローマの史実に対しても深い関心を示すようになるが、それは上記の「拷問台の上の男」と、第二版によって大幅な変更が加えられた「鎖のある迫持台」(Hind 16)にはっきり表われている。

「拷問台の上の男」の画面上辺の浮彫り肖像の下の3枚の銘板、および左下の角柱に付けられた4枚の銘板には少なくとも7つ人名が刻まれている。その中でGRATVS, P.の解釈をめぐる専門家の間でも若干の相違はあるが、他の6名は、アニキウス・ケリアーリスAnicius Cerialis, アンナエウス・メラAnnaeus Mela, カイウス・ペトロニウスCaius Petronius, バレア・ソラヌスBarea Soranus, トラセア・パエトゥスThrasea Paetus, アンティスティウスAntistiusであり、これらのローマの著名人はすべて皇帝ネロに迫害され死に追いやられた者として、タキトゥス『年代記』第16巻17-21節に登場しているのである。

「鎖のある迫持台」の第二版は、古代の遺物が克明かつ具体的に描かれている点で、第二版で付け加えられた上記の2点と共通性を持つ。ここでは画面中央に新たに墓碑が登場したほか、3本の円柱が克明に描き込まれている。中央奥の円柱にはAD TERROREM INCRESCENTIS AVDACIAE(無法状態の深刻化に対して威圧を与えるために)と刻まれているが、これはリウィウス『ローマ史』第1書33章8節の一部をそのまま引用したものである。リウィウスによれば、初期ローマの王の一人で信仰に厚く権勢のあったアンクス・マルキウスは、ローマへの流入者が増大するなかで都市の治安を維持するために、その中心部の遺跡の上にローマで最初の牢獄を設けたとのことである。

画面右奥の円柱の上端に刻まれたINFAME SCEIVSS(SCELVVSの誤り)…RI INFELICI SVSPEのうち前半「不名誉な邪悪」の出典は明らかではないが、SCELUSという言葉は『ローマ史』の中で頻繁に用いられており、一方、後半は同書第1書26章6節のinfelici arbori reste suspenditoまたは26章11節のarbore infelici suspendeから引用されていて、「実を結ばぬ木につるす」ことを意味する。この前半は、ロビソンによれば、同書の中でしばしば言及されているタルキニウス・スベルプスの二度目の妻トゥリアの悪徳を指す。彼女は殺害した者の遺体を戦車で轆き、慈愛深く心正しい父のセルウィウス・トゥリウス王の返り血を浴びたとのことである(48章7節, 54章1節)。

後半はduumviriと呼ばれる古代ローマにおける大逆罪審理二人官の制度に関わるもので、これはローマに敵対する者の死に涙した故に妹を殺したホラティウスの裁判を扱った箇所二度にわたって言及されている(26章6, 11節)。リウィウスによれば、初期ローマにおいて、大逆罪審理二人官が反逆罪で判決を下すよう依頼され、そして有罪判決が下されると、リクトル(古代



ローマで束棒を持ち高官の先駆となって罪人を捕縛した儀仗兵)は罪人の頭を布で覆い、実を結ばぬ木(呪われた木)につるして鞭打ったのである。これは罪人を下界の悪霊どもに捧げることを意味した。

肝心の墓碑に刻まれた銘文IMPIETAT ET MALIS ARTIBUS(反逆と悪しき行偽)の出典は明らかではない。しかしロビソンは、この墓碑に二人の男の肖像が刻まれていることから、これをリウィウスが記した初期ローマにおけるルキウス・ユニウス・ブルートゥスの二人の息子の斬首に結びつける(第2書5章5-8節)。ブルートゥスがタルキニウス・スペルプスとその一族の悪行からローマを救ったのち、ブルートゥスの二人の息子はタルキニウス復活の陰謀に巻き込まれる。この陰謀が発覚した時、父ブルートゥスはローマの第一執政官として、最愛の二人の息子を反逆の罪で、公衆の面前で裸にし、鞭打ち、斬首させたのである。ホラティウスの妹殺しと同様、ここでも私情を越えたローマ人の愛国心ないしは尊法精神が称賛されているわけであるが、これを古代ローマの偉大さに対するピラネージ自身の崇拜の念と見なすこともできるだろう。

以上は基本的にロビソンの解釈を紹介したにすぎず、他の専門家は多少異なった解釈をしているが、いずれにせよ「牢獄」第二版を制作した1761年当時、ピラネージは古代ローマの研究にのめり込み、次々に発掘される遺跡のみならず、古代ローマの史実に対しても深い関心を持ち、これが第二版における劇的な転換の一つの主要な原動力になったことが理解されるのである。

最後に当館が購入した第二版の1セットについて記しておきたい。ロビソンのカタログに従えば、16枚の版画のすべては第二版の中でも1760年代中葉から1770年代初頭に作成された第三刷に合致する。使用されている紙は比較的厚手の少なくとも3種類の質の目紙(レイド・ペーパー)で、二重の円に囲まれた百合の紋章と思しき透かしがHind 1,2,3,4,5,7,10,12,13,14の版画に認められるが、それらがロビソンが示した種々の二重の円に囲まれた百合の紋章のいずれかに該当するかは確認できない。紙の寸法は74.5×54センチに統一され、中央の折り目の裏に丈夫なテープが付けられていることから、当初はこれを使って二つ折の状態で綴じられていたものと想像される。このことはまた、本セットが他の連作版画などと合本され、『様々な建築作品』として販売されたことを暗示している。(雪山行二)

#### 参考文献

- Henri Focillon (a cura di Maurizio Calvesi/Augusta Monferini), *Giovanni Battista Piranesi*, Bologna, 1963, Introduzione.
- Silvia Gavuzzo Stewart, "Nota sulle Carceri piranesiane", *L'Arte*, 15-16 (1971), pp. 56-74.
- M. Calvesi, "Ideologia e riferimenti delle «Carceri»", *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, Firenze, 1983, pp. 339-360.
- Andrew Robison, "Dating Piranesi's Early «Vedute di Roma»", in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, Firenze, 1983, pp. 11-33.
- M. Calvesi, "Le Carceri", in *Piranesi nei Luoghi di Piranesi*, Roma, 1979, pp. 7-61.
- A. Robison, *Piranesi, Early Architectural Fantasies, A Catalogue Raisonné of the Etchings*, Chicago, 1986.

ジャン・デュビュッフェ  
《密猟者》

ジャン・デュビュッフェは、第二次大戦後の抽象芸術の主要な潮流の一つである「アンフォルメル」の代表者。彼は150点ほどのリトグラフを制作しているが、この《密猟者》は「1953年のシリーズ」と呼ばれる20枚の連作に属するものである。この作品に描かれた幼児画を思わせるような人物像は、デュビュッフェの全活動期を通じて見られる典型的なものである。また背景の増殖する蠅のようなマティエールは、この時期に彼が行っていたフロッタージュ(擦り出し)の方法によって作り出されたものである。なお、当館はすでにデュビュッフェの油彩画を2点所蔵している。(八重樫春樹)

ベン・シャーン  
《三輪車上の逆立ち》

ベン・シャーンは、ニューヨークを中心にアメリカで活躍した具象系の画家。リトアニアに生まれ、8歳の時にアメリカに移住したが、家族や親戚を通じて、ヨーロッパの文化的伝統をその感覚と教養に刻み込まれた。彼はしばしば政治的抑圧や社会的差別に対して強く反撥するような作品を制作し、そのため「社会主義リアリスト」と呼ばれたが、その芸術はもっと根本的な人間愛の上に立ったものであった。

このリトグラフは、1968年、ニューヨークの画廊で彼の生前最後の個展が行なわれた際に、シャーン自身がデザインしたポスターの原版から別刷りされたものである。(八重樫春樹)

—書籍—

ジャック・カロ

本作品については版画の項を参照されたい。

—彫刻—

アリスティド・マイヨール  
《夜》

マイヨールの彫刻家としての経歴は1895年頃に遡るが、実際にその地歩を固めたのは1905年のサロン・ドートンヌに出品された大作《地中海》(110×78×116cm)を通じてである。《夜》は、この《地中海》に続く大作として、1909年サロン・ドートンヌで発表(石膏原形)された作品で、マイヨールの初期の彫刻の中では最も著名であり、「最も力強い」(Rewald)作品の一つである。

実際、《夜》は、彫刻自体の寸法、象徴的な性格をもつ主題の取り扱い、そしてとりわけ人体を単純化し、構築的に捉えたそのモニュメンタルな造形方法を通して、《地中海》と多くの共通点をもっている。多くの習作類が知られている《地中海》に対して、《夜》の現在確かめることの

できる準備作, 習作は少ないが, それでも1902年に制作されたテラコッタによる作例(Exh. Cat., *Aristide Maillol : 1861-1944*, New York, S. Guggenheim Museum, 1975, no. 44)を早いものとして指摘することが可能である。この頃は《地中海》に関するさまざまな習作が試みられていた時期にもあたり, 2つの構想がほぼ並行して進められていたことが分る。しかしながら, 僅かずつ異なったポーズの変化をみせる《地中海》の習作群に対して, 《夜》の習作は既に最終完成作とほぼ同様の構成をみせている。

1909年のサロン・ドートンヌに出品された石膏作品は, グラン・パレの入口のロトンド(円形室)内に置かれ展覧されたが(Judith Cladel, *Aristide Maillol*, Paris, 1937, p. 82), 本ブロンズ作品はディナ・ヴィエルニー女史によれば, 1925年前後にアレクシス・リュディエの手で鋳造された後,<sup>註)</sup> マイヨールの手元に残され, マルリー・ール・ロワ(イヴリーヌ県)のアトリエの庭に設置されていたと伝えられるが確証はない。「弓形の肩, 腿の描く対角線, 完璧に水平な両腕とその上にのせられた球形の頭, そうしたすべてが《夜》を休息と静謐と平静の象徴にしているのである」(Waldemar George), 「《地中海》において示されたさまざまな特質は, ここでは, 人体各部のヴォリュームの均衡に対する更に深い知識を通して, 際立たせられている」(Judith Cladel)など, マイヨールのモノグラフィー作者たちも多く賛辞を寄せており, マイヨールの彫刻芸術の最初の頂点に位置する作品といえることができるであろう。

現在までに国立西洋美術館が所蔵する6点のマイヨール作品は, 主として1920年代以降の作品を中心としていたため, この作品《夜》が加わることによって, ほぼマイヨールの彫刻芸術の全体像が示されることとなる。(高橋明也)

註)

アレクシス・リュディエ(Alexis Rudier, 1902-22)のアトリエは, 当時息子のウジェーヌ(Eugène Rudier, 1922-52)が引き継いでいた。しかしながら*Alexis Rudier Fondateur*の鋳造銘は, そのままウジェーヌのアトリエにおける鋳造品にも用いられたことが知られている。

---

## 寄贈作品 Donated Works

---

### —素描—

ジャネット・ルロワ

《15-7-79》《24-8-79》《20-3-83》

ジャネット・ルロワは現役中堅の女流素描家である。彼女はパリに生まれ、アカデミー・ジュリアンで油彩画を学んだ後、人類学博物館で人類学を学び、同時に陶芸の分野における制作に励んだ。1961年に『エル』誌のモード担当記者となるが、65年からはモード写真家として広く欧米を舞台に活躍した。1974年に素描の制作に手を染め、翌年のアンドレ・エメリック画廊(ニューヨーク)でのグループ展「紙に描いた作品展」への参加を皮切りに、パリ、ニューヨーク、東京など各地での個展を重ね、今日に至っている。

ルロワの素描は、一見身近な対象を率直に写生したものに見えるが、明らかにアングルの素描芸術を継承するものであり、また、セザンヌとキュビズムによって徹底的に究明された画面の組織構造と事物間の有機的関係の理念を踏まえている。その魅力は何よりも、変哲のない日常的な事物を親しみを込めて観察し、描写していること、そしてそのことが個々の事物の本質をあばき出していることにある。(八重樫春樹)

オットー・グラウ

《ファタ・モルガーナ》

オットー・グラウはドイツの画家。第二次大戦後、1950年代よりエアランゲンを中心に活動し、抽象的な絵画や版画のほか、クレヤやノルデの伝統を継ぐ水彩による風景画も多く残している。画家の未亡人より寄贈された本作品は、モロッコの風景を題材としたものである。

(有川治男)

### —版画—

ジャン・デュヴェ

《国王の尊厳》

ジャン・デュヴェはフランスが生んだ最初の偉大な銅版画家である。デューラーの版画から強い影響を受けたが、他方、マルカントニオ・ライモンディをはじめとするイタリア版画やフォンテーヌブロー派の版画からも多くのものを学びとり、荒削りな力強さと洗練された優美さが共存する個性豊かな作品を創造した。

「国王の尊厳」と呼ばれる本作品の画面中央には三人の女性が描かれている。彼女たちは左からそれぞれ「正義」、「王権」、「叡知」を表わし、中央に位置する「王権」は「正義」と「叡知」が捧げもつヴァロア王朝の紋章である白百合の王冠を頭上に戴いている。三体の擬人像の下には二人

の天使がもつ飾り板が見られる。第三ステートに属する本作品ではこの部分は空白となっているが、第二ステートではそこに IA MAIESTE DV ROY (国王の尊厳) という銘が記されている。この飾り板は統治者の墓の封印を想起させるが、飾り板をもつ天使が苦悶の表情を示していること、また、「王権」が乗る宝珠が蛇によって穴をあけられていることなどから、あるいは、この版画は1547年の国王フランソワ一世の死と関連を有するものなのかもしれない。いずれにせよ、王権の永続的勝利を寓意的表現によって描き出したものと言えよう。

デュヴェエの代表作としては23点連作の《黙示録》を挙げることができるが、6点からなる《一角獣》も西洋版画史の上で重要な位置を占める傑作である。デュヴェエが時に「一角獣の版画家」と呼ばれるのはこのためである。(幸福 輝)

## —書籍—

エウセビオ・センペーレ

### 《十字架の聖ヨハネ「霊の賛歌」》

第二次大戦後のスペインの抽象美術は、たとえばカタルニアのアントニ・タピエスの作品に示されるように、特異な伝統と厳しい風土に根ざした独自性によって世界の注目を集めたが、それと同じく、戦後に生まれた様々な国際的潮流の中でスペイン出身の芸術家が果たした役割も無視することはできない。1950年代後半から1960年代にかけて、「ポップ・アート」と呼ばれる錯視(オブティカル・イリュージョン)を利用した構成的な抽象美術が各国で大いに脚光を浴びたが、その形成に貢献した人物の一人がエウセビオ・センペーレである。彼は油彩、グワッシュのほか、磨かれた金属などを駆使して視覚的効果を追求し、絵画のみならず三次元の作品をも制作した。またシルクスクリーンを用いた版画も数多く残している。

本作品は、16世紀のスペイン神秘主義を代表する十字架の聖ヨハネの詩集「霊の賛歌」の中の7篇の詩に想を得たものである。1960年代の構成的要素の強い作品に比べれば、ここにはこの作家に固有の抒情的な面がよく示されている。当館は、昨年度にも、抽象主義に入ってまもない時期のセンペーレの作品《グワッシュ56》を作者から遺贈されている。(雪山行二)