

\*

# 国立西洋美術館年報

NO.6

---

\*

BULLETIN ANNUEL  
DU  
MUSEE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL

\*

---

TOKYO 1972

\*











## 目次

- 昭和46年度購入作品の報告 山田智三郎—————3  
Nouvelles acquisitions, par Chisaburoh F. YAMADA
- 新収作品目録—————6  
Nouvelles acquisitions (catalogue)
- Romanticism, Romantisme, Romantik—ロマン主義再考 千足伸行—————16  
Réflexion sur Romantisme, par Nobuyuki SENZOKU
- モネと日本浮世絵 田中英道—————33  
L'inspiration artistique de *Nymphéas* de Monet, par Hidemichi TANAKA
- ピカソ《アヴィニヨンの女たち》再考Ⅰ 八重樫春樹—————44  
Reconsidération sur *Les Femmes d'Alger* de Picasso, par Haruki YAEGASHI
- 《ミルシュタットの創世記》写本ノート：ヨゼフの二場面と所謂〈コットン・  
ゲネシス・リセンション〉との関連をめぐって 越宏一—————55  
Bemerkungen über die Millstätter Genesis—Zwei Josephsszenen im Hinblick  
auf die sogenannte Cottongenesis-Rezension, von Koichi KOSHI
- ピエロ・デラ・フランチェスカの《笞打ち》—M. A. ラヴィンの新研究をめぐって 長谷川三郎—————64  
Compte rendu de l'étude de M. A. Lavin—A propos de la *Flagellation* de Piero della Francesca,  
par Saburo HASEGAWA
- 事業記録
- 特別展・巡回展・講演会—————73
- 資料
- 歳出歳入表・年度別入館者総数・職員名簿—————76



ティントレット ダビテを装った若い男の肖像



## 昭和46年度の新収作品について

山田智三郎

## Nouvelles acquisitions, par Chisaburoh F. YAMADA

国立西洋美術館は、昭和46年度には、7,000万円の購入費で、絵画3点、版画3点を購入した。以下新収絵画についてのみ簡単に説明する。個々の作品に就ては、将来館員による研究が期待される。また作品の細かいデータについては新収作品目録を参照されたい。

\* \* \*

ティントレット(1818—94)は、古い美術史ではルネッサンス最後の大家とされ、最近の美術史では、いわゆるマニエリズモの時代のヴェネツィア最大の画家とされている。この時代はルネッサンスの世界観の崩壊期であり、新しい近代的世界観誕生前のヨーロッパの精神の危機の時代であったが、彼はそうした時代を背景にティツィアーノのあとを受けて、この世界を、存在の世界としてではなく現象の世界として描き出し、また明暗のドラマチックな対照を精神表現にまで高めた画家である。彼は宗教的内容を劇的に表現した大画面によって名声を博したが、同時に優れた肖像画家としても定評があった。

購入した肖像画は、肖像の主を、ゴリアテを殺したダヴィデの姿で表現してあり、左手の背景に巨人ゴリアテの屍体と敗走する敵軍を動感的強い素晴らしい筆致で描写してあるので、ティントレット芸術の前述の二面が一図で見られる。その点当館のような小美術館にとっては都合が好い。同時に日本では見られぬヴェネツィア派の油絵技法を示すサンプルとしても優れていると考えて購入した次第である。

この絵は、ロンドンのナショナル・ギャラリーの館長を長くつとめていたルネッサンス絵画研究の権威ケニス・クラーク卿が所有していた

もので、同卿が引退後の余生を静かに送るため、城であった宏壮な大邸宅から、現在の邸宅に数年前移った際手ばなしたものである。

描れた時期は、かつてこの絵について論文を発表したフォン・デル・ベルケン(1540年代の後半としているが、バルッキニーニは1550年代の後半としている。ウィーンにある有名な《スザンナと老人たち》と同じ頃の作ということになるが、バルッキニーニのこの考えは恐らく正しいであろう。「ドラクロアを想わせる」(この絵について、筆者に寄せられたクラーク卿の手紙にある言葉)背景の戦闘図は1550年前の仕事とは考えられぬ。若者の持つ剣を最前方に出して、上半分だけを描いている構図も50年代のものと思われる。

肖像の主は、恐らくダヴィドという名をもった名家の青年であろうが、ヴェロネーゼの《毛皮をまとった男》(1565年作、ブダペスト、スツェプムヴェヌツェッティ美術館)と同一人物ではないかと言われている。クラーク卿の意見ではゴンツァガ家の一員であろうという。誰であるかは、今後の興味ある研究課題である。

\* \* \*

当館には、フランドル画派の作品は、ルネッサンス期に入ってから作家であるパティニールの絵が一点あるだけで、15世紀の初期フランドル画派の鋭い自然描写を日本人々に示す作品は、当館のみならず、日本に一点もない。その欠陥を補うために購入したのが「聖ルチア伝の画師」の作とされる《聖ヒエロニムス》である。

本図は、もとはより大きかったと思われる板絵の一部で、現存の部分は原画の約三分の二位

であろうか。同じ画家が描いた他の《聖ヒエロニムス》(現在2点知られている)の構図から考えると、もとは左手に十字架像が描れていたと考えられる。長さも、現状よりは下方により長く、聖ヒエロニムスの全身が描れていたであろう。左下方には獅子も描れていたと思われる。失われた部分は、恐らく破損がひどかったので切り取られたのであろうが、現存の部分の保存は非常に好い。汚れをクリーニングした後の現状は、原状をよく残していて、15世紀のフランドル画派の自然の真に徹した描写力を知るに充分である。ことに、あやめ、その他の植物の描写は素晴らしい。「聖ルチア伝の画師」の特徴の一つは、植物の描写の巧みさにあるとされているが、その特性がよく現われている。なお、フリードレンデルの『初期ネーデルランドの絵画』の新版の編者であるヴェルハーゲンは、この絵を「聖ウルスラ伝の画師」との共作と見ている(同書、第6巻B, 115, 116頁)。

この「聖ルチア伝の画師」は、15世紀後半の画家で、ブリュージュ市のサン・ジャック寺にある聖ルチア伝を描いたトリプティック祭壇(1480年の年記がある)にちなんで、この名で呼ばれているのだが、現在彼の作品と見られているものは10数点に達している。そのうちにはメモリンクやディルク・バウツヤヴェン・デル・グースの構図を写しているものがあり、独創性は少ないが、画家としてかなりの位置をもったらしいことは、当時エストニアまで彼の作品が送られ、またスペイン絵画に彼の影響が見られることによって想像出来る。ルガーノのティッセン・コレクションにある《ピエタ祭壇画》、ワシントンのナショナル・ギャラリーにある《天上

のマリア》は特に優れた作品である。

\* \* \*

「聖ヴェロニカ」は、後述の如く、プロヴァンス派の作であるかについては問題のある絵であるが、15世紀後半の作であることは間違いない美しい絵である。レントゲン検査も行ったが、保存も非常に好いし、宗教的な感情が感性美を通して現れる後期ゴシック美術の特性が、その装飾的な美しい画面によく現れているので購入した。その感性美が、北方の後期ゴシック絵画とはちがった、南欧の明るさをもっていて、その点日本人の好みに合うのではないかという考えも、この絵を購入した理由の一つである。

本図はもとトスカナのアルノ河流域の一修道院にあったが、その後フィレンツェのサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂に移されたと伝えられている。今世紀になってからは、デュリュエ伯夫人のコレクション、さらにドマンドルス・ドッドン伯の蒐集品中にあったことが明らかである。ポール・デュリュエ伯は今世紀の初頭フランス15世紀の絵画についていくつも論文を発表している研究家であるから、彼がイタリアで発見したものかと想像もされるが、その点は明らかでない。

1952年から3年にかけて、パリのシャルバンティエ画廊で催された「宗教画100選展」は、ロジェ・ヴェン・デル・ヴェィデンの名作《最後の審判》が出陳されて話題をよんだ大展覧会であったが、そこに、この絵は「15世紀のプロヴァンス派」の作として出品された(カタログ番号40、挿図あり)。この絵には、様式的に諸流派の要素が見られるが、プロヴァンス派とするのは恐らく正しいであろう。ステルラン教授も

同じ意見と聞く。15世紀の後半に描れたものであろう。

アンジュー家のルネ王の下に栄えた15世紀のプロヴァンス派の絵画には、14世紀のシエナ派の流れも、新しい15世紀のイタリア諸派の流れも、さらにフランドル派の流れも多く入っていて、諸種の様式が行なわれて複雑である。シチリア王であると共にロレーヌ州の領主であり、またプロヴァンス伯として主としてアヴィニオンに住んでいたルネ王の複雑な位置を反映しているかのようなのである。《エクス<sup>1</sup>の聖告》などは、ブルゴーニュの影響の外に、明らかにコンラッド・ヴィッツの直接の影響が見られるが、その外にナポリの画家の影響もあると言われる。

本図の場合も、フランドル派の要素も、イタリア15世紀の影響も見られる。絵画技法もモデリングもイタリア風であるが、描れた人物のタイプはフランドル系のように思える。聖ヴェロニカの捧げる布上のキリストの顔は明らかに15世紀フランドルの系統のものと考えられる。ロジェ・ヴァン・デル・ヴァイデンの十字架上のキリストを主題としたトリブティク(ウィーン)の右翼の聖ヴェロニカの捧げる布のキリストの顔は、本図のキリストの顔に似ている。ロジェのフランドル画における影響は非常に大きいから、このキリストの顔が原型になったかと思われるが、15世紀フランドルの聖ヴェロニカのキリストの顔にはこのタイプの例がいくつかある。顔のタイプも、中央で分かれているあごひげも同じである。ついでながら東京国立博物館にあるキリシタン時代の《ヴェロニカの御影》は、このタイプに属していて、それが16世紀のスペインで描れたものであるにしる、フランドル派

系の画家によって描れたものであることを示している。

ヴェロニカはフランドル派を思わせる形姿であるが、その美しさは全くちがったものであり、技法もやわらかいモデリングも、イタリア15世紀風である。ローマ大学のフェデリコ・ゼーリ教授はこの絵を見て、ファエンツァのローマニャ派の作だろうと言われたが、このイタリア的要素が、ローマニャ派のものかどうかは今後の研究にまきたい。いずれにしる、このヴェロニカの控え目でありながら明るく、温和な感じでしかも優雅な美しさはわれわれの知っているプロヴァンス派絵画の持つ独特の美しさと共通するものである。特に、ニコラ・フロマンの作品の魅力に通じるものがあり、フロマンの大作《燃える木のマリア》の壮麗さこそこの絵にはないが、それと同じタイプの美しさをもっているように思われる。また、本図の、ふし目にして、幾分ななめにうつむいたヴェロニカの顔は、フロマンの《燃える木のマリア》のマリアの顔を想わせるものがある。この「聖ヴェロニカ」の作者はフロマンに極く近い人であったかと思われる。

ニコラ・フロマンは、プロヴァンスのウゼ生れであるが、フランドル派の影響下に主としてアヴィオンで仕事をした。また彼のフィレンツェにある初期の重要作品(1461年)は、彼がイタリアにも行った可能性を示している。

以上は、本図を購入した際もった感想に過ぎずその製作地、時代、作者の問題は、今後の興味ある研究課題であるが、15世紀ヨーロッパの、中世的要素のなお濃く残った、宗教的感情のこもった美しく、愛らしい作品である。

## 新収作品目録

この目録は、昭和46年度刊行の「国立西洋美術館年報 No. 5」に取載分以後、昭和47年3月までに当館予算で購入した作品と寄贈作品とを含む。作品番号のPは絵画、大きさの表示は縦×横、単位はメートルである。

---

### 購入作品

---

#### 聖ルチア伝の画師

ブリュージュ、15世紀末に活躍

MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE  
SAINTE LUCIE

Bruges, actif à la fin du XVe siècle

P-394

#### 聖ヒエロニムス

15世紀末

テンペラ 板 0.46×0.325

来歴：アキルリト・キエーサ、ニューヨーク、1925；  
個人コレクション、アメリカ

展覧会歴：「フランドル美術の花と庭園」ゲント美術館、1960, no. 177

文献：G. Marlier, in *Jaarboek Antwerpen*, 1964, no. 36；M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VIb, Brussels & Leyden, 1971, p.111, no. Supp. 243, pl. 239 and note 151 on page 133, also recorded in the same publication on page 115/116, Add. 284, “St. Jerome doing Penance” as: ‘Master of the Legend of St. Lucy in collaboration with the Master of the Legend of St. Ursula’.

昭和46年度購入作品

## NOUVELLE ACQUISITIONS

*Ce supplément constitue la suite à notre Bulletin Annuel No. 5 en 1971. Il comprend donc toutes les œuvres achetées par le budget du Musée et les œuvres données depuis cette date jusqu'à la fin du mars de 1972. Le numéro précédant chaque œuvre indique notre numéro inventaire, P étant pour la peinture. Les dimensions sont données en mètres, la hauteur précédant la largeur.*

---

### ŒUVRES ACHETÉES

---

P-394

ST. JÉROME

Fin du XVe siècle

Tempera sur bois H. 0,46; L. 0,325

Prov.: Achillito Chiesa, New York; Collection privée, Les États-Unis.

Exp.: *Fleurs et Jardins dans l'art flamand*, Musée Ghent, 1960, no.177.

Bibl.: G. Marlier, in *Jaarboek Antwerpen*, 1964, no. 36; M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VIb, Brussels & Leyden, 1971, p. 111, no. Supp. 243, pl. 239 and note 151 on page 133, also recorded in the same publication on page 115/116, Add. 284, "St. Jerome doing Penance" as: 'Master of the Legend of St. Lucy in collaboration with the Master of the Legend of St. Ursula'.

Achat du Musée en 1972.



ティントレット (ヤコポ・ロブスティ)  
ヴェネツィア 1518 ~ ヴェネツィア 1594  
TINTORETTO (Jacopo Robusti)  
Venezia 1518~Venezia 1594

P-395

ダビデを装った若い男の肖像  
油彩 カンヴァス 1.245×0.965

来歴：ロバート・ネービヤー・オヴ・シャンドン、  
1877；ハンベリー夫人、1927；ケニス・クラーク  
卿；アグニュー画廊、ロンドン

展覧会歴：バーリントン美術クラブ、1928, no. 26；  
王立美術館、アムステルダム、1953, no. 35；「イタ  
リア美術とブリテン」ロイヤル・アカデミー、ロン  
ドン、1960, no. 61

文献： *Pantheon*, October, 1929, p. 452 (with  
colour plate)； Thieme-Becker, *Künstler-  
Lexikon*, 1939, vol. XXXIII, p. 193； E. van  
der Bercken, *Tintoretto*, 1942, p. 52, no. 159；  
R. Pallucchini, *La Giovinezza di Tintoretto*,  
1950, p. 152； B. Berenson, *Italian Pictures of  
the Renaissance: Venetian School*, 2 vols. 1957,  
p.177, pl. 1290； C. Bernari & P. De Vecchi,  
*L'opera completa del Tintoretto*, 1970, p.95,  
no. 122.

昭和46年度購入作品

---

プロヴァンス派 (フランス)  
15世紀  
ÉCOLE DE PROVENCE (FRANCE)  
XVe siècle

P-396

聖ヴェロニカ

板 テンペラ 0.41×0.28

来歴：ヴァルダルノ地方修道院、イタリア；サンテ  
ィッシマ・アスンツィアータ聖堂、フィレンツェ；  
デュリュエ伯爵夫人、パリ；ドゥマンドルクス・ド  
ゥドン伯爵、マルセーユ；P…伯爵、パリ

展覧会歴：「フランス・プリミティヴ」パリ、1904,  
no. 114；「14世紀から現代までの宗教画100選」、  
シャルパンティエ画廊、パリ、1952-53, no. 40

文献：L. Gillet, *Les Primitives Français*,  
Marseille, 1942, pl. 31； R. Duchel, *L'Art  
Sacré*, in *Art et Style*, vol. 26, 1950, p. 4,  
reprod.

昭和46年度購入作品

P-395

PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME  
EN DAVID

Huile sur toile H. 1,245; L. 0,965

Prov.: Robert Napier of Shandon, 1877;  
Mrs. Hanbury, 1927; Lord Kenneth Clark;  
Gallery Agnew, London.

Exp.: Burlington Fine Arts Club, 1928, no.  
26; Rijksmuseum, Amsterdam, 1953, no. 35;  
*Italian Art and Britain*, Royal Academy,  
London, 1960, no. 61.

Bibl.: *Pantheon*, October, 1929, p. 452 (with  
colour plate); Thieme-Becker, *Künstler-  
Lexikon*, 1939, vol. XXXIII, p. 193; E. van  
der Bercken, *Tintoretto*, 1942, p. 52, no. 159;  
R. Pallucchini, *La Giovinezza di Tintoretto*,  
1950, p. 152; B. Berenson, *Italian Pictures of  
the Renaissance: Venetian School*, 2 vols. 1957,  
p. 177, pl. 1290; C. Bernari & P. De Vecchi,  
*L'opera completa del Tintoretto*, 1970, p. 95,  
no. 122.

Achat du Musée en 1972.



P-396

SAINTE VÉRONIQUE TENANT LE  
VOILE DE LA SAINTE-FACE

Tempéra sur bois H. 0,41; L. 0,28

Prov.: Cloître au Valdarno, Italie; Santis-  
sima Annunziata, Florence; Madame la  
Comtesse Durrieu, Paris; Comte Demandolx-  
Dedons, Marseille; Comte P..., Paris.

Exp.: *Les Primitives Français*, Paris, 1904,  
no. 114; *Cent tableaux religieux du XIVe  
siècle à nos jours*, Galerie Charpentier, Paris,  
1952-53, no. 40.

Bibl.: L. Gillet, *Les Primitives Français*,  
Marseille, 1942, pl. 31; R. Duchel, *L'Art  
Sacré*, in *Art et Style*, vol. 26, 1950, p. 4,  
reprod.

Achat du Musée en 1972.



ティエポロ, ジャンバッティスタ  
ヴェネツィア 1696 ~ マドリード 1770  
TIEPOLO, Giambattista  
Venezia 1696~Madrid 1770

P-397

東方の農夫の家族

エッチング 0.225×0.175

右下に署名: Tiepolo

1775 ころ (初版)

文献: G. K. Nagler, *Künstler-Lexikon München*, 1847, no. 12; A. De Vesme, *Le peintre-graveur italien*, Milano, 1906, no. 27; E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg, 1910, no. 15; A. M. Hind, *The Etchings of Giovanni Battista Tiepolo*, in *The print-collector's Quarterly*, 1921, no. 27; R. Pallucchini, *Gli incisori veneti del Settecento*, Cat. della Mostra, Venezia, 1941, no. 315; M. Pittaluga, *Acquafortisti veneziani del Settecento*, Firenze, 1952, p. 145; T. Pignatti, *Le acqueforti dei Tiepolo*, Firenze, 1965, XXVII; G. Knox, *Tiepolo, a bicentenary exhibition 1770-1970*, Cambridge, 1970, no. 17; A. Rizzi, *L'opera grafica dei Tiepolo: Le acqueforti*, Venezia, 1971, no. 18.

昭和46年度購入作品

デューラー, アルブレヒト  
ニュルンベルク 1471 ~ ニュルンベルク 1528  
DÜRER, Albrecht  
Nürnberg 1471~Nürnberg 1528

P-398

フィリップ・メランヒトンの像

エングレーヴィング 0.173×0.128

1526年 (初版)

ウォーターマーク: 水差し

文献: A. von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, vols. 21, Wien, 1803-1821, no. 105; J. Meder, *Dürer-Katalog*, vols. 12, Wien, 1971, no. 104 c.

昭和46年度購入作品



P-397

LA FAMILLE DU PAYSAN ORIENTAL

Eau-forte H. 0,225; L. 0,175

Signé en bas à droite: Tiepolo  
vers 1775 (premier état)

Bibl.: G.K. Nagler, *Künstler-Lexikon*, München, 1847, no. 12; A. De Vesme, *Le peintre-graveur italien*, Milano, 1906, no. 27; E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg, 1910, no. 15; A. M. Hind, *The Etchings of Giovanni Battista Tiepolo*, in *The print-collector's Quarterly*, 1921, no. 27; R. Pallucchini, *Gli incisori veneti del Settecento*, Cat. della Mostra, Venezia, 1941, no. 315; M. Pittaluga, *Acquafortisti veneziani del Settecento*, Firenze, 1952, p. 145; T. Pignatti, *Le acqueforti dei Tiepolo*, Firenze, 1965, XXVII; G. Knox, *Tiepolo, a bicentenary exhibition 1770-1970*, Cambridge, 1970, no. 17; A. Rizzi, *L'opera grafica dei Tiepolo: Le acqueforti*, Venezia, 1971, no. 18.

Achat du Musée en 1972.



P-398

PHILIPP MELANCHTON

Gravure H. 0,173; L. 0,128

1526 (Premier état)

Filigrane: cruche

Bibl.: A. von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, vols. 21, Wien, 1803-1821, no. 105; J. Meder, *Dürer-Katalog*, Wien, 1971, vols. 12, no. 104c.

Achat du Musée en 1972.



ピラネージ, ジョヴァンニ・バッティスタ  
モリアーノ・ディ・メストレ 1720 ~ ローマ 1778  
PIRANESI, Giovanni Battista  
Mogliano di Mestre 1720~Roma 1778

P-399  
ディオクレティアヌス帝浴場の遺跡  
エッチング 0.42×0.685  
右下に署名: Caval. Piranesi F.  
昭和46年度購入作品

---

寄贈作品

---

シェレ, ジュール  
パリ 1836 ~ ニース 1933  
CHERET, Jules  
Paris 1836~Nice 1933

P-389 5.19.71  
バレエ「ヴィヴィアーヌ」のポスター  
石版 0.73×0.50  
右下に署名: J. Cheret  
1971年 久保貞次郎氏寄贈

---

トゥールーズ・ロートレック, アンリ・ド  
アルビ 1864 ~ マルロメ 1901  
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de  
Albi 1864~Malromé 1901

P-390  
「破産」を演ずるアントワーヌとジェミエ  
石版 0.29×0.395  
1893年  
文献: L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré, X, Toulouse-Lautrec*, New York, 1969, no. 63;  
P. H. Huisman & M. G. Dortu, *Lautrec par Lautrec*, Paris, 1964, p. 254; J. Adhémar, *Toulouse-Lautrec Lithographies*, Paris, 1965, no. 41.  
1971年 美津島徳藏氏寄贈

P-399

VUE DES RUINES DES THERMES DE  
DIOCLÉTIEN

Eau-forte H. 0,42; L. 0,685

Signé en bas à droite: Caval. Piranesi F.

Achat du Musée en 1972.



---

ŒUVRES DONNÉES

---

P-389

AFFICHE DE "VIVIANE"

Lithographie H. 0,73; L. 0,50

Signé en bas à droite: J. Cheret.

Donné par M. Sadajiro Kubo en 1971.



P-390

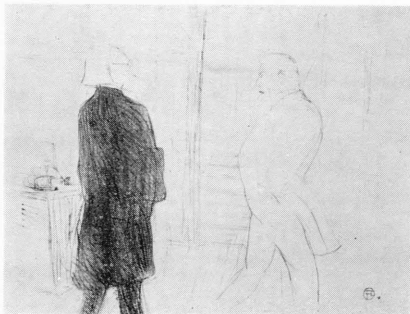
ANTOINE ET GÉMIER DANS "UNE  
FAILLITE"

Lithographie H. 0,29; L. 0,395

1893

Bibl.: L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, X, *Toulouse-Lautrec*, New York, 1969, no. 63; P. H. Huisman & M. G. Dortu, *Lautrec par Lautrec*, Paris, 1964, p. 254; J. Adhémar, *Toulouse-Lautrec Lithographies*, Paris, 1965, no. 41.

Donné par M. Tokuzo Mizushima en 1971.



トゥールーズ・ロートレック, アンリ・ド  
アルビ 1864 ~ マルロメ 1901  
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de  
Albi 1864~Malromé 1901

P-391  
ツインマーマン  
石版 0.28×0.192  
1894年

文献: L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré, X, Toulouse-Lautrec*, New York, 1969, no. 145; P. H. Huisman & M. G. Dortu, *Lautrec par Lautrec*, Paris, 1964, p. 259; J. Adhémar, *Toulouse-Lautrec Lithographies*, Paris, 1965, no. 83.

1971年 美津島徳藏氏寄贈

ボルスウェルト, スヘルテ・アダムス  
ボルスワルト 1581ころ ~ アントワープ 1659  
BOLSWERT, Schelte Adams  
Bolsward c. 1581~Antwerpen 1659

P-392  
日本でのイエズス会士の殉教  
エングレーヴィング 0.43×0.268  
1971年 ロジャー・キース氏寄贈

ミュシャ, アルフォンス  
イヴァンチーチェ, モラヴィア 1860~プラハ 1939  
MUCHA, Alfons  
Ivančice, Moravia 1860~Prague 1939

P-393  
「ロレンザッチョ」のポスター, サラ・ベルナ  
ール  
石版 0.97×0.36  
右下に署名: Mucha  
1971年 久保貞次郎氏寄贈

P-391

ZIMMERMAN

Lithographie H. 0,28; L. 0,19

1894

Bibl.: L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré, X, Toulouse-Lautrec*, New York, 1969, no. 145; P. H. Huisman & M. G. Dortu, *Lautrec par Lautrec*, Paris, 1964, p. 259; J. Adhémar, *Toulouse-Lautrec Lithographies*, Paris, 1965, no. 83.

Donné par M. Tokuzo Mizushima en 1971.

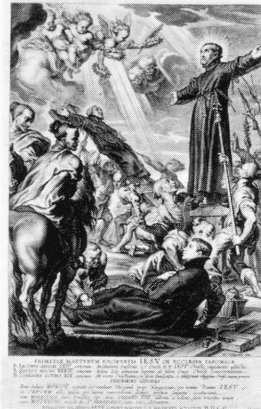


P-392

LES MARTYRS DES JÉSUITES AU JAPON

Gravure H. 0,43; L. 0,268

Donné par M. Roger Keyes en 1971.



P-393

AFFICHE DE "LORENZACCIO",  
SARAH BERNHARDT

Lithographie H. 0,97; L. 0,36

Signé en bas à droite: Mucha

Donné par M. Sadajiro Kubo en 1971.



## 1

今日ロマン主義の全体像について語ることは、ひとつの迷宮、混沌ラビリント カオスについて語ることにほぼ等しい。ただしそれは、ロマン主義それ自体が混沌であり迷宮であったというよりは、後世の人人が“ロマン主義”をいじくりまわしている内に得体の知れない、巨大な“ロマン主義”という宇宙が生れたという意味である。無論ラビリントにも作者(ダエダロス)がいたように、“ロマン主義”にも何人かの、——一人ではなく何人かの——作者がいたであろう。ルソー、ゲーテ、シラー、ノヴァーリス、シュレーゲル兄弟、シャトーブリアン、ラマルティース、ユゴー、ゴッティエ、「四季」のジェイムズ・トムソン、「夜想」のエドワード・ヤング、そしてもち論ブレイク、バイロン、シェリー、キーツ、コールリッジ、ワーズワース etc. etc. プラトン、中世の神秘主義者たち、スピノザ、パスカル、フィヒテ、ヘーゲル、シュライエルマッハー等、これらはいずれも直接、間接に“ロマン主義”の誕生、生成にかかわった人々である。ただいずれにしても争われないのは、彼らの誰一人としてロマン主義のあるひとつの、あるいは若干の側面を代表はしても、全体としてのロマン主義を代表してはいないということである。ロマン主義を「感情の優位」でおきかえるならまずルソーがくるし、「神秘主義」でおきかえるならブレイクやノヴァーリスが、「理想主義的な反抗精神」でおきかえれば初期のゲーテ、シラー、あるいはバイロンが、また「自然への帰依」でおきかえればワーズワースに代表されるいわゆる“湖畔詩人”をはじめ大半のロマン主義者が

その代表者となろう。ただいずれにしても彼らは詩人であり、哲学者であり、思想家ではなかったか？ たしかに元来は極めて素朴に文字通り“ロマン(長編小説的)”を意味した“romantic”から、あの巨大で複雑な“イズム”としてのロマン主義を創造した人々はもっぱら詩人であり、哲学者であり、思想家であった。したがってまた美術史における“ロマン主義”(またはロマン派)の概念も文学史あるいは思想史に追従するものであり、その意味ではバロック、ロココ、あるいは印象主義の概念をその時代の文学に適用したのとは逆のケースである。この際、たとえば、——ユゴー風にいえば——、「粉飾をほどこし、つけほくろをつけ、白粉をぬった」ロココ文学とロココ美術との間の平行関係に対応するような、ロマン主義の文学と美術とのありうべき等質性(あるいは逆に異質性)を論じることによって、“ロマン主義”を従来とは違った観点からとらえることは可能であり、M. Prazの《Mnemosyne—The parallel between literature and the visual arts》(ただし内容はロマン主義の枠にとどまらない)や同じ著者の《The romantic agony》などはこうした傾向をくんだ研究の一例であるが、それと同時にこれまでおろそかにされていたのは、文学と美術という二つの異ったジャンルにおける“ロマン主義”の比較もさることながら、文学、美術それぞれの分野における各国間の比較研究である。“比較文学”がすでに国際化し、文学研究の独立した一分野となっている文芸学はとも角、美術史学においてはこの種の研究は少くとも従来はほとんど行われていなかったようである。

## 2

従来の一般的な見解に従えば、19世紀のヨーロッパ美術の大筋はロマン主義——写実主義——印象主義へと展開してゆく<sup>(1)</sup>。このうち、印象主義は様式的にも技法的にも、また歴史上の流派としても最も明確なプロフィールを有し、しかもその生成、発展の過程で、フランスが終始圧倒的なヘゲモニーを握って、他国がこれに追随するという形をとっているため、クロノロジーにおける各国間の多少のずれを別とすれば、最も等質的な、疑点の少ない様式現象である。写実主義もまたクールベという強大な存在ゆえにフランスが主導権をとり、メンツェルにしろライプシヒにしろハンス・トーマにしろ、彼らの芸術には陰に陽にクールベの影がつきまどっているが、しかし様式概念としての写実主義となるともはや印象主義のように一義的には割りきれず、(特に自然主義、初期ネーデルランド絵画、カラヴァッジョ、あるいはリベラ、スルバランなどスペイン絵画における“リアリズム”との関係)、 “イズム”としての、プログラムをもった運動としての写実主義はクールベが創始者であり、旗頭であったとしても、クールベの芸術が“写実主義”のもとに理解されるものすべてを尽しているわけでは勿論ない。写実主義がクールベという太陽をいただいているのは事実としても、それはすでに周辺に暈のかかった、多かれ少なかれ輪郭のぼけた太陽ではあった。ただ19世紀におけるリアリズムに関しては、個々の芸術がその内容および様式の点でどの程度まで“クールベ的”であるかがいわばひとつのバロメーターとされ、その意味でクールベの

芸術は、フランスおよびその周辺の各国のリアリズムを、いかなる角度からにせよ、論ずる上でのいわば *conditio sine qua non* (必須条件) である<sup>(2)</sup>。

ロマン主義についてはどうか。ロマン主義陣営でクールベに相当する存在は誰か。無論ジェリコー、ドラクロワがいる。しかしまたブレイクもターナーも、フリードリヒもルンゲも、あるいはまたゴヤもこの際同様に重要な存在である。しかも印象主義にあってはモネの、ルノワールの、ピサロの、またリアリズムにあってはクールベの様式を語ることが、印象主義の、またリアリズムの様式を語ることにはほぼ等しかったが、ロマン主義にあってはこの種の様式上の中核ともいうべき存在が欠けている。たしかにロマン主義とは、ゴシックやバロックとは違って、統一的な様式概念というよりは、ひとつの精神運動、心的傾向であるとはしばしば指摘される通りであるが、こうした精神運動、心的傾向が具体的な、“様式”としてどの程度まで作品に反映しているか(あるいはしていないか)については従来余り考慮されることがなかった。これはひとつには、かつて、ルネッサンス美術といえはイタリア美術を意味した(今でもしているが)ように、近代美術とはもっぱらフランス美術の謂であるとする偏った史観から、極端にいえばロマン主義＝フランス・ロマン主義＝ドラクロワといった図式化が行われ、フリードリヒもブレイクも“特異な”芸術家ではあるとしても主流からははずれた単なる傍系にすぎないと等閑視されていたことにもよろう。ドラクロワのロマン主義を語ることが、(少なくとも絵画における)ロマン主義そのものを語るものと信

じる限り、たとえば同時代のドイツ、イギリス美術におけるそれとの比較、といった問題設定は生れてこない。Max Deri<sup>(3)</sup>や Julius Meier-Graefe<sup>(4)</sup>の美術史はそれぞれ違った意味で名著ではあるが、こうした問題点については多分に時代の制約を受けていたといわなければならない。

### 3

ヨーロッパ各国における精神運動としてのロマン主義と、芸術作品という限定された形式に具体化されたロマン主義、いいかえればこれら個々の作品に認められる様々なロマン主義的傾向を総合することによって得られる（あるいは得られない）様式概念としてのロマン主義とのかかわり合いを考える上で、さし当って必要なことは“様式”そのものの概念の再検討である。この問題については、すでに本年報 No. 5 の拙稿でも若干ふれてあるが、要するに従来の様式観は余りにもヴェルフリン的な形式主義にとらわれすぎていたようである。問われたのはもっぱら“如何に”であって、“何が”ではなかった。これはいうまでもなく広い意味での“芸術のための芸術”的な観点からの様式観である。「ある作品におけるとりわけて絵画的な内容（＝芸術性）は、対象そのものに対する興味に反比例して充実する。内容が形態の中に跡かたもなく呑み込まれてしまえばしまうほど、その画家は偉大である」（傍点筆者）というマックス・リーパーマンの言葉は、こうした近代に支配的な様式観を端的に語っている。たしかに画家が卓上のリングを描く限り、それが“原罪”のリングであるとか、トロイ戦争の遠因となったあの不

和の女神のリングであるとかの詮索は必要ないのみか、むしろ好ましからざることであろう。しかしまた一方、「私にはこの画家は対象（主題）を正しく把握していなかったように思われる。というのは彼はヨセフの節操を描くかわりに、（彼を誘惑する）ポテバル（Potiphar）の妻の欲望を正面におし出しているからである」（C. D. フリードリヒ）というのもひとつの立場である。無論ここで、フリードリヒの主張とは逆に、ポテバルの妻のおしつけがましい欲望（創世紀 39 の 2～7）を正面におし出して描くこともひとつの行き方である。ただいづれにしてもここでは“何を”描くかはそのまま“如何に”描くかにつながっているのであり、両者は不即不離の関係にあるといわなければならない。これはなにも、しばしば文学作品に想を得ているかがゆえに極めて単純に、しかも否定的な調子で“文学的”と評されるロマン主義絵画に限ったことではなく、これ以前のほとんどすべての、またこれ以後の作品にも多かれ少なかれいえることである。たしかに「作品の主題は単なる口実でもなければ表面的な挿話でもなく、いわば果実の中核をなすものであって、その周囲に作品が実り、成長して行く<sup>(5)</sup>」のであり、また「過去の誤りに対する単純な反動から、現代の画家たちはともすれば主題を禁ずべきだと考えている。だが主題こそは芸術を生み出す大きな源泉のひとつなのだ<sup>(5)</sup>」というのも同様に真実である。そしてまた、「様式を定義するに当たって、現代の美術史家はしばしば芸術作品の内容を顧りみず、その形式的な要素（色彩、形態、構図等）を重く見すぎているようである。彼らは様式とは形式と内容とが相まって初めて成立



しうるものであることを余りにも看過している。もし作品の内容というものを十分に考慮に入れるならば、それと同時に様式も、純形式的な美術史において考えられているような真空状態の中に存在するのではないことが理解されるのである<sup>(6)</sup>。「様式」とは“三角構図の原理”とか“補色の対比”とか“対角線構図”とかいった形式主義的な美術史が好んで用いる様式分析のための若干の常用句に尽されるにしては余りにも多面的でとらえがたく、“真空状態”の中で“純粹培養”されるにしては余りにも不純な存在である。

様式、それもとりわけロマン主義における様式を考える上で、もうひとつ注意すべき点はいわゆる時代様式と国民様式の二つの概念である。たしかにロマン主義とは「言葉の広い意味では、1830年から1930年にいたるまる一世紀を彩ったもろもろの傾向の総称<sup>(7)</sup>」、かも知れず、また「この語を厳密に解しようとするれば（すなわちロマン主義の「流派」について慎重に語る場合には）、ロマン主義は1830年から1850年にいたる日付の内に含まれる<sup>(7)</sup>」のも事実かも知れない。しかしこれはいうまでもなく文学、それもフランス文学について言われたことであり、しかもここでいう“ロマン主義”は必ずしも“ロマン主義様式”を意味しない。ユゴーのいうようにロマン主義とは文学における「自由主義」であり、何を（主題）、いかに（技法）に表現してもさしつかえないとなれば、そこに統一的な様式原理が生れてこなかったとしても不思議はない。ドイツでも、年代的なずれを別にすればフランスと大差はない。ヴェッケンローダー、ノヴァーリス、ティーク、シュレーゲル兄

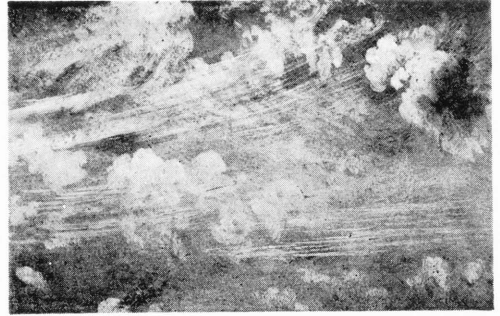
弟等、ベルリンを中心とするいわゆる初期ロマン派にしても、<sup>エコーナル</sup>流派ないし<sup>セナブル</sup>結社的なまとまりはある程度保ってはいたとしても、彼らが辿った道とその終着点は決して一様とはいえなかったのである。

美術におけるロマン主義にしても同様である。というよりここでは党派的な結束は文学におけるよりも一層弱い。フリードリヒ（1774年生れ）とルンゲ（1777年生れ）とは同じ世代に属するとはいえ、両者は何回かの短い出会いを除いてはほとんど共に活動することもなく、直接的な影響関係もほとんど認められない。従ってこの二人がほとんど時を同じくして歴史の上に現われ、ともにドイツ・ロマン派の代表として活動したとしても、それはたとえば1870年代のモネとルノワールが相携えて活動し、それがやがて印象主義の、印象主義様式の誕生をうながしたのとは大いに事情が異っている。ただ、一般的な観点からの両者の様式を比較した場合、そこにある程度の親近性が認められることは事実である。すなわち形態本位の線描主義的な様式がそれで、これは両者ともはじめコペンハーゲンのアカデミーでイェンス・ユエル、ニコライ・アビルドガルドらの新古典主義者に学んだとこにもよろうが、しかしこれはあくまでも一般論的な見方であって、フリードリヒの作品は時としてギリシアの壺絵の様式を髣髴させる、と語ったノルウェーの画家クラウゼン・ダールの言葉はあながち誤りではないにしても、その一方では、とりわけコンスタブルその他イギリス風景画を思わせる、雲をテーマとした一連の作品（図1、2）やハノーファーの州立美術館にある「朝」（図3）のような、ほとんど日本画



(1) フリードリヒ：流雲

に近いぼかしや色調の微妙なニュアンスの変化にとんだ極めて“絵画的”な作品も少なくなく、従ってまたドイツ・ロマン派の様式を線のないし新古典主義的と割切ってしまうのは早計であろう。単に“線的様式”という点にのみ着目するならば、ルンゲの様式はフリードリヒのそれよりは、おそらく彼がその友人を通じて間接的に知っていたに違いないブレイクや John Flaxman のそれに近い。しかもこの際特徴的なのは、新古典主義者フラックスマンの簡潔な線描によるホメロスの挿絵が、白日のもとの明快な古典的形象によく合致しているのはいとして、ホメロスに代って全ヨーロッパを席捲した新しい時代の寵児「オシアン」のためのルンゲ挿絵（デッサン）もまた、この「夜と狭霧の世界」の形象化としては極めてフラックスマン的な、簡潔で明快な新古典主義的な様式を示していることである。その意味では Richard Hamann<sup>(8)</sup> がルンゲの様式を“自然主義的古典主義”と呼んでいるのもあながち不当とはいえないが、しかしまた一方ルンゲには、バロック、



(2) コンスタブル：雲，習作

ロココ的な装飾趣味や、いわゆる“色彩の球体” (Farbenkugel) についての彼の一連の書簡の中に理論化されているような、後のヘルムホルツ、シュヴルール、さらには新印象派の色彩理論の先駆ともいうべきコロリストとしての一面もあり、上のように図式的に割切るにはやはり難がある。またフリードリヒについては Hamann がその様式を“ロマン主義的自然主義”<sup>(9)</sup>と呼んでおり、これもたとえば前代のいわゆる Veduta の伝統を生かした「グライフスヴェルトの眺め」(ハンブルク、クンストハレ) のような作品については妥当するが、また一方フリードリヒには極めて visionnaire な象徴主義的な面もあり、上のような見方はやはり一面的と言わざるを得ない。結局ルンゲにしる、フリードリヒにしる、その様式には前代のバロックや新古典主義に通じる面と、後の写実主義、さらには印象主義にも通じる面とあり、両者を総合してそこからドイツ・ロマン派の統一的、独自のな“時代様式”をひき出すことは極めて困難である。

イギリス・ロマン主義についてもこれと同様の結論がひき出せることは、ブレイクとターナーという二人の存在を思い起すだけで十分であろう。つまり彼らの様式——無論初期と晩年ではそれ相当の変化は示しているが——は、彼ら自身の様式は語っても、“イギリス・ロマン主義”という等質的な時代様式を代弁するには至っていないのである。

フランスについては、先ず当然ドラクロワがくるが、彼の造型言語がヴェネツィア派からルーベンスに代表されるバロック的な伝統の偉大な継承であり、またその完成でもあるとはしばしば言われる通りで、たとえば W. Friedlaender が彼の芸術を「ロマン主義的盛期バロック<sup>(10)</sup>」と規定する時、その妥当性はたとえば先の Hamann がフリードリヒ、ルンゲにそれぞれ与えた規定よりは大きいといえる。たしかにドラクロワの場合、バロック的なコロリズムとダイナミズムに根ざしたその様式は、ロマン派の諸家の内でも最も安定した首尾一貫性を示しており、たとえばフリードリヒにおけるような線的な造型性と絵画的な造型性とが時としてせめぎ合う、というようなケースはまず少ない。一方ジェリコーについては、上記フリードリヒはその芸術を「初期バロックとリアリズム<sup>(11)</sup>」の二つの言葉で要約している。ジェリコーの「初期バロック」とドラクロワの「盛期バロック」の違いはとも角として、たとえばジェリコーの「メデューサ号の筏」における劇的効果に富んだ明暗法やいわゆる *ténébreux* な色感などは *caravaggisme* の影響をうかがわせるし、この大作の制作に際して、実際に海辺に出て波の運動をつぶさに観察したり、わざわざ筏をくんで波



(3) フリードリヒ：朝

の間にただよわせたり、単に死んでるだけでなく、すでに腐敗し始めた人間の遺体を直視してこれを写したり、といった彼の“リアリズム”にもまず異論はない。F. Antal はこれにさらに、ジェリコーが1820年にダヴィッドに敬意を表するためわざわざその流謫の地ブリュッセルまでおもむいている事実にもふれながら、彼の“古典主義的”傾向をも指摘し<sup>(12)</sup>、その一例として有名な「エブソムの競馬」をあげている。いいかえればジェリコーの芸術は時として“初期バロック的”であり時として“写実主義的”であり、また時には“古典主義的”でなければならない。とすると、ロマン主義的、というより絵画におけるロマン主義そのものと我々が信じ込んでいたジェリコーとは、ジェリコーのロマン主義とは一体何だったのか？ これらの“…的”傾向の総合が、折衷がジェリコーにおける“ロマン主義様式”だったのだろうか？ ドラクロワの“ロマン主義的盛期バロック”についても同様の疑問が生じてくる。従来の様式観に照らして見る限り、これらロマン主義者たちに

おける“バロック”と本来のバロックとの相違点を正確に指摘することは決して容易ではない。もしロマン主義をその反（または非）古典主義の性格に焦点を当てて考えれば、たしかにロマン主義とバロック、さらにはゴシックとの間にはある種の親近性が生じてくる。詩人のハイネリヒ・ハイネは反ロマン主義的立場に立って書かれたその「ロマン派」（1833年）の中で、「古典主義芸術はただ有限なものだけを表現しようとするものであり、そこに表わされたものは芸術家のイデーと同義である。ロマン主義芸術は無限なもの、そして純粹に精神的なかかわりだけを表現する、というよりむしろこれを示唆し、かつ伝統的な象徴体系に、あるいはむしろ比喩的なものに逃避するのである」と語っているが、こうした見方は古典主義対ゴシックないしバロックという関係にも、多少の修正つきで及ぼすことは可能である。しかしいうまでもなくハイネの論はあくまでも一般論的な見方であり、しかも特に造型美術を意識して言われたことではないのでその点は一考を要するが、しかしゴシック→ルネッサンス→バロック（ロココ）→新古典主義→ロマン主義という美術史の流れを、古典主義対反古典主義という二つの対立的な傾向に還元して見ることは可能である。ただ、ゴシックにしる、バロックにしる、一方は元来フランスに根をもつ北方様式であり、他方はイタリア（ローマ）に根をもつ南方様式である、といった地理的なアクセントのずれと、それに伴う様式上のニュアンスの差はあったとしても、ともかくもある期間は至る所にその例を見ることができる汎ヨーロッパ的な様式ではあった。しかしロマン主義にあっては、すでに見たように

バロック的ないし反古典主義的傾向はその一部ではあってもすべてではなかった。その意味では、たとえばルーベンスがバロック様式を代表している、というのと同じ意味で、ドラクローがロマン主義様式を代表しているともはやいい難い。

結局、ロマン主義をひとつの様式、それも統一的な時代様式としてとらえるかどうかという問題に対しては、さし当って否定的に答える他はない。美術評論家としてのハイネがその「フランスの画家たち」の中（1831年のパリのサロン評）で用いた巧みな比喩に従えば、ロマン主義以前の芸術家たちはそれぞれ違った言葉（Wort, word）は用いても、大局的にはすべて共通の言語（Sprache, language）（または母語）を語っていたのに対し、ロマン主義の芸術家たちはめいめいに異なった言語をあやつるようになったのである。

#### 4

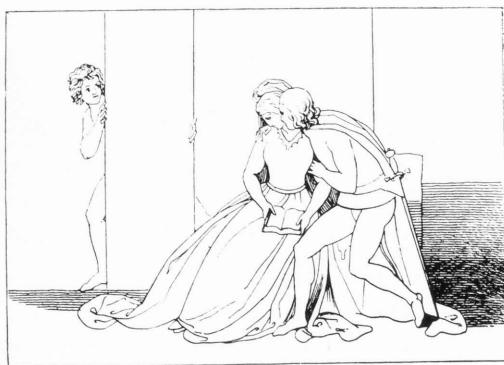
時代様式とは歴史的な流れの中の様式現象を、その時間的な流れにそっていわば縦の関係でとらえたものであり、一方これを横の関係、いかえれば民族的（国民的）区分にそってとらえたものが国民様式である。したがって国民様式には当然また地理的要因がからんでくるし、この地理的要因を広義にとらえれば、たとえば政治的、言語的な区分にはとられない北方様式と南方様式、また逆に狭義にとらえるならば、イタリアという同一の国におけるフィレンツェ派とヴェネチア派という様式的な対比も考えられる。

ヴェルフリンの後期の代表作「イタリアとド

「ドイツの形式感情」(1931年)は、イタリアとドイツという二つの本来の意味での国民様式の対比を試みた古典的な例のひとつであるが、ここでもその論証は、五つの「基礎概念」の場合と同様、幾組かの対比的なキーワード——“形態と輪郭”，“分節と全体性”等——にそって進められている。その進め方は、例によってたとえば“scheinen”(…と見える，思われる)，“fühlen”(感じられる)，“glauben”(と考える)といった種類の言葉が頻繁に使われていることから察しがつくように、極めて心理主義的であり、本書の成功、不成功の鍵も、数学的な意味での論証の成否よりもむしろ説得力の問題である。いいかえればヴェルフリン的な視覚に我々の視覚をどこまで抵抗なしに馴化しうるかの問題である。しかも、「基礎概念」にしる、この「形式感情」にしる、こうした若干の対概念に従った類型的な見方には常に“例外”を意識しなければならない、というハンディキャップが伴うが、しかし本書に関する限りこの種の弱味は十分克服されており、イタリアとドイツという二つの国民様式の比較、解明は一応成功しているといってよい。ただしイタリアとドイツとはいっても、彼がひいているのはもっぱら後期ゴシックからルネッサンスへかけての作品に限られており、ここで彼がたてた公式をその前後の時代の作品にどの程度まで適用しうかは問題である。つまり彼がここで浮彫にしてみせた二つの国民様式とは、同時にまた多かれ少なかれ時代様式でもあったということが出来る。

一般論として、しばしば様々な形で論じられる超時代的ないわゆる国民性ないし国民気質に相当するものを造形美術の様式の中にも見るこ

とができるかどうかは、上に見たヴェルフリンの労作の他、A. E. Brinckmann<sup>(13)</sup> D. Frey<sup>(14)</sup>のように試みもあるとはいえ一概には答えられない問題である。芸術作品の性格を決定するのは race, milieu, temps の三つの要素であるというテーヌの考え方にそって、“人種”的な要因が優勢を占める限りそこに何らかのそれに呼応する特質が現われるはずである、ということもできるが、ただここでさし当って問題となっているのは国民様式であって人種的なそれではない。アリア人種とモンゴール人種との違いは誰の目にも明らかでも、ドイツ人とフランス人、あるいはイギリス人とオランダ人との違いは必ずしも常に明らかとはいえないのである。ヴェルフリンが提唱した“絵画的”と“線的”、“完結性”と“解放性”、“平面”と“奥行”その他の“基礎概念”は、人間でいうならば、毛髪や眼の色や形状、体型などについてのこの種の比較識別のための有力なポイントを提供したものであり、その功績は決して小さくない。しかしながら、15, 16世紀のドイツとイタリア、あるいはルネッサンスとバロックといった限られた時代と地域については彼のような見方を全面的に適用することには無理がともなう。たしかに彼がその処女作「ルネッサンスとバロック」(1888年)以来追求し続けたこの両様式の比較対照の公式をある程度まで古典主義とロマン主義にスライドさせることは可能である。しかしながら“ロマン主義”の名のもとに理解される様式現象はこれまでのどの様式にもまして多様であり複雑であり、また“不純”である。「どの様式によって我々は建築すべきか?」。1828年に刊行され



(4) フラックスマン：パオロとフランチェスカ



(5) ゲネルリ：パオロとフランチェスカ

た建築家ハインリヒ・ヒュブシュの小冊子の題名であるが、この題名はいみじくも当時の建築家のみならずほとんどすべての芸術家に与えられていた様式上の自由と、またそれゆえに彼らが直面していたジレンマとを端的に物語っている。個々の芸術家がこのように考え迷う限り、統一的な国民様式はもはや望めない。かつては国民様式であったものが、ロマン主義にあっては個人様式に細分化しているのである。

とはいえ、たしかにルンゲやとりわけナザレ派の芸術が、*peintre* のそれよりは *dessinateur* のそれであり、多分に線的、素描的性格の強いことは確かである。しかしこれだけをもって“ドイツ的”と呼ぶには不十分なことは、ルンゲ、B. Genelli に対するブレイク、フラックスマン、ナザレ派に対するラファエル前派の存在を考えれば明らかである（図 4、5）。また逆に当時のドイツにも彼らに対立する“絵画的”な流れのあったことは、フリードリヒの一部の作品や、G. von Dillis, Ch. Morgenstern, Carl Blechen 等の芸術がそのあかしとなっている（図 6）。したがって、「1800年から1840年」に

至るドイツの画家には、「線的、素描的」という「極めて明瞭な一般的な様式上の特質が認められる<sup>(15)</sup>」という W. Boeck や、ロマン主義芸術＝線描芸術とする Richard Benz の説<sup>(16)</sup> は、あくまでも大所高所からの一般論といわなければならない。

## 5

「ロマン主義とはゲルマン的な、とりわけドイツ的な現象と見なされる。……フランスは古典主義の国であり、本来非ロマン主義的な国民である<sup>(17)</sup>」(Fritz Strich)。

「ロマン主義がフランスに根をおろしたことはついぞなかった。フランス人は時にロマン主義に傾くことはあっても、これを快く感じたことはほとんどなかった<sup>(18)</sup>」(René Huyghe)。

スタール夫人もまたすでに、ドイツ・ロマン主義をフランスに紹介する上での橋渡し役となったその「ドイツ論」(“De l'Allemagne”) (1810年)の中で「ラテン民族の中で最も文化的な国民たるフランス人」は古典主義文芸に傾き、一方イギリス人はロマン主義的な文学を愛する、

と語っているが、これらは概して文学におけるロマン主義を意識して言われたことであり、それがそのままロマン主義の美術にも該当するかどうかは問題である。いかに言えばこれらの主張の真実性は、多様なロマン主義のどのような側面を強調するかにもよるのであり、またヨーロッパのどの国がロマン主義において主導権を握ったか、あるいは最も、“ロマンティック”であったか、といった問題が極めて相対的なものであってみれば、これに対する視点のとり方によってその答えも様々であろう。ただし各国間のいわゆる“影響関係”ということになれば、これは多分に事実に基づいた問題であって、にわかには具体性をおびている。

文学史においては、前出の Strich その他、ドイツ・ロマン主義が他国のロマン主義に及ぼした影響は認めても、その逆は真ならず、というのが通説のようである。もっともここでいうロマン主義の担い手とはもっぱら、「ウェルテル」「ゲッツ」のゲーテ、「群盗」「フィエスコ」のシラーであって、ノヴァーリス、ブレンターノ、アルニムといった本来のロマン主義者でないことに注意しなければならない。またドイツ・ロマン主義に対する他国の影響については、たとえばワーズワースやコールリッジなどのいわゆる湖畔詩人やバイロンの詩、ウォルター・スコット、スタンダー、バルザックの小説などは——Strich および René Wellek<sup>(19)</sup>によれば——ロマン主義ではなくむしろロマン主義以後の、皮肉にも反ロマン主義的なドイツ文学に影響を及ぼしている。

美術史におけるロマン主義のこの種の比較研究はほとんど未開拓といってよい。最近公刊さ



(6) ブレッヘン：冬の山あい

れた、1750年から1840年にかけてのパリとドイツ絵画との関係を探った W. Becker の極めて精緻な研究<sup>(20)</sup>は、この方面の数少ない労作のひとつであるが、ただ本書を通読して得られる印象は、ドイツのロマン主義絵画とフランスのそれとの関係の深さよりもむしろ関係の浅さの方である。たしかに彼はここで両者の影響関係、とりわけフランスのドイツに対するそれを精細に論証してはいる。しかしここに登場する画家の多くは、今日から見ればいわゆる群小作家であり、その伝記的なデータにしても、Thieme-Becker にでも依らない限り、容易にはつかめないような画家たちである。また事実、我々の当面の関心の的であるフリードリヒ、ルンゲとドラクロワ、ジェリコー、および彼らをめぐる若干の人々との関係ないし接触を立証するようなデータは極めて乏しい。ルンゲにしるフリードリヒにしる、若い時にコペンハーゲンのアカデミーに通ったほかは、当時の多くの画

家たちのいわば“約束の地”であったローマはおろか、隣国のスイス、スートリア、あるいはフランスの土さえ踏んでない。当時のフランス美術との（ありうべき）影響関係、あるいはそれに対する単なる関心さえ、彼らの作品や（日記や手紙の形でこの）言葉からはほとんどうかがえない。その逆はドラクロワ、ジェリコーについてもいえる。「メデューサ号の筏」をたずさえてのジェリコーのイギリス旅行（1820年）が彼の人と芸術に大きな影響を与え、またドラクロワに先がけた彼のコンスタブルの“発見”が、「やわらかな情調と、水彩画的なくつろいだ視覚<sup>(21)</sup>」を彼の画面に約束したとしても、当時のドイツ美術との関係となると我々はほとんど語るべき事実を知らない。またドラクロワについても、彼がパリで見たコンスタブル（とりわけ「乾草車」）に深い感銘を受け、すでにほとんど完成してサロンに出品をまつばかりであった「キオス島の虐殺」を4日間の期限つきで描き直すべく当局に許可を求めた、というエピソードはよく知られているし、かりにこれが信憑性を欠いた単なるエピソードにすぎなかったとしても、とも角、「イギリス絵画の若い世代との出会いをきっかけとして、ドラクロワおよび当時のフランス絵画は新しい方向を歩み始めた<sup>(22)</sup>」のであり、イギリス絵画の影響にしても「海峡の向う側（イギリス）よりはむしろフランスでより強く感じられ、真剣に受取られた<sup>(22)</sup>」のである。一方、ドイツ絵画については、彼が当時パリのサロンに出品されていた若干の作品を見ていたことは考えられるし、またローマでコルネリウス、オーヴァーベック等と親しかった画家で友人のアンドレ・シュナヴァ

ールを通じてナザレ派の芸術を何らかの形で知っていたことはまず確実であるが、ここでの彼にはイギリス絵画に示したような関心も反応も全く見られない。というよりそもそもドラクロワのバロック的な絵画性とナザレ派の擬古典主義的な線描性とは、互いに相容れる余地は初めからなかった、というべきであろうか。いずれにしても、ドラクロワとドイツとの関係について語ろうとすれば、そこに登場するのはむしろゲーテの文学であり、カントの美学ではあっても少なくともドイツ美術ではないのは皮肉という他はない。

イギリスとドイツとの関係についても同様のことがいえる。風景画家 George Wallis がハイデルベルクに滞在し、そこでものした作品が同地の若い芸術家たちに感銘を与えたとしても、それは美術史の大きな流れの中にあってはひとつのエピソードにしからざるべきでない。すでにのべたようにルンゲが間接的にブレイクの芸術を知っていた可能性はあるとしても、彼の芸術にブレイクの影響を見ることは困難である。たしかに両者の間には極めて“線的”な、線描主義的な様式やアレゴリーへの傾斜など、一見共通する面もあるが、しかしこれはいわゆる“影響関係”によるものではないし、18世紀の二人の神秘思想家、スウェーデンボルクとヤーコブ・ベームとがそれぞれブレイク、ルンゲに影響を与えたとしても、それは二人が神秘主義を通じて人間的、芸術的に接触し合った、ということでは決してない。ターナーもまた1802年にはスイスに旅し、シャモニーやモンテ・ローザの景観を描いてはいるが、この機会を通じてフリードリヒやカールス (Carl Gustav Carus) あるいはコッ



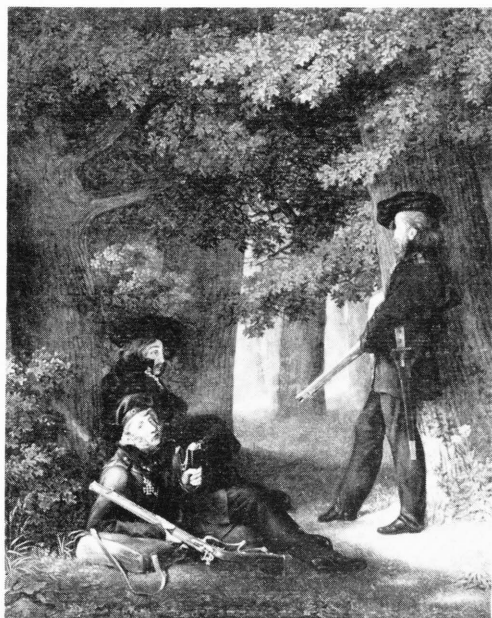
ホ (Josef Ancon Koch) のアルプス風景を知る、ということはいになかった。また晩年に入ってから1844年のスイス旅行ではドイツまで足をのばし、レーゲンスブルクに近く、ドナウ河畔に立つ、パリのバンテオンのバヴァリア版というべき“ワルハラ”(1842年 レオ・フォン・クレンツェの設計)をスケッチし、これをもとに「ワルハラの開城」を制作、1843年にロンドンで公開した後、翌々年にはこれをミュンヘンに送り、世評を問うたが、結果は「予想された通り物笑いにされただけ<sup>(23)</sup>」であった。ついでながら、ロンドンの彼自身のギャラリーに戻ったこの作品は、「そこを訪れる人々の関心を最もひいた作品のひとつ<sup>(23)</sup>」であった。啓蒙君主ルートヴィヒ一世の肝煎りになるこのドーリア式の偉人廟を描いた作品は(これには「バヴァリア国王をたたえて」という副題までついている)、少なくとも主題的には、そうでなくともナショナリスティックな、すなわちバイエルン中心主義的な気風の強かった当時のミュンヘンないしバイエルンの人々に十分訴えるものをもってははずであるが、その芸術性が一向に理解されなかったのは、アカデミックな伝統の強い当時のミュンヘン絵画になれた人々にとってはターナーの視覚が余りにも新しく、彼らが予想もしなかったその大胆な光と色彩の魔術にあるいは戸惑い、あるいは拒絶反応を起したから、と考える他はない<sup>(24)</sup>。また G. Reynolds は、ローマのターナー(1828年)が、おそらく当地のナザレ派の芸術に親しくふれながら、これに何ら触発されなかったのは、「彼の生来の競争心が減退したため」と見ているが、これは競争心の問題というよりはやはり、ドラクロワ

の場合と同様、すぐれて“絵画的”な彼の視覚が、すぐれて“線的”なナザレ派の視覚に反応しないし同調しえなかっただけのことと解すべきであろう。

チューリヒに生れ、やがてロンドンに渡って同地に永住することになったフェースリ(フェズリ)にしても、そこから期待されるようなスイスないしドイツのロマン主義とイギリスのそれとの橋渡し役をつとめることはついになかった。彼の芸術はしばしば美術史における“シュトルム・ウント・ドラング”(フランスにおけるブレ・ロマンティスム)の典型とされる。しかしそのことは彼の芸術がこのあとに続くルンゲやフリードリヒの芸術を準備したことを意味するわけでは決してない。ブレイクがフェースリの芸術に大いに共感を示したのはわかるとしても、この二人のドイツのロマン主義者が、彼(フェースリ)のパロック的な、しばしば鬼面人を嚇す劇的効果と、ファンタスティックな文学性に富む芸術に、かりに彼らがこれに親しくふれていたとしても、何らかの影響を受けたとはまず考えられない。フェースリやブレイクが師と仰いだのは、過去の芸術家の中ではミケランジェロであり、あるいはルーベンスであったが、ドイツ・ロマン派においてはそれはラファエロとデューラーにとって代られている。

すでにふれたようにドイツ・ロマン主義とフランス・ロマン主義にしても目立つのはその類縁性よりむしろ対照性である。たしかに、これら両者に共通するものとして自然への帰依、感情の優位、中世(ロマン主義者にとってはルネッサンスもまた中世に含まれる)への憧れ、ナショナリズムのめざめ、またやや随伴的な現象

ではあるが、当時のヨーロッパ世界を席捲したオシアン熱など、いわば「ロマン主義辞典」には欠かせない若干の項目をあげることはできる。そしてまさにこうした事実をもって、ロマン主義が汎ヨーロッパ的な、統一的な精神運動であった、と見ることもできるが、これはいわば極めて巨視的の観点からこの結論であって、これを絵画の世界にあてはめようとするならば多分に修正を要することになろう。たとえば、ジェリコーの「メデュース号の筏」、ドラクロワの「キオス島の虐殺」や「民衆を導く自由の女神」などは、18世紀末、Benjamin West, John Sigleton Copley らによって導入されたという歴史画における「革命<sup>(25)</sup>」の偉大な成果とも見られるが、この種のモニュメンタルな歴史的なものに対する感覚はドイツ・ロマン派にはほとんど認められない。ナザレ派の芸術(宗教画)にしても、それはフランスではロマン主義というよりは、ダヴィドの後裔として、その生活様式においても芸術様式においてもっばら古代にならったいわゆる“Les Primitifs”のそれに相当するものである。またドラクロワ、ジェリコーのこれらの作品(またグロの若干の作品)に見られる当時のアクチュアルな政治的、社会的事件に対する強靱な感覚と敏感な反応も、極めてフランス的とはいってもドイツ的とはいえない。たしかにフリードリヒにも、一連のナポレオン戦争に触発されて生れた愛国的な作品はあるが、これらはいずれも彼一流の象徴主義的なヴェールに包まれて、一義的にはそれと見極めのつかないものが多い。またグロによって先鞭をつけられたいわゆるナポレオン芸術に代表される英雄主義的傾向や、それに伴う「軍



(7) ケルスティン：前線にて

隊の悲慘と栄光」といったテーマもドイツ・ロマン派にはなじみの薄いものであった。Wilhelm von Kobell や Friedrich Kersting の戦争に取材した一部の作品(図7)にしても、そこにあるのはグロやジェリコーにおけるようなパセティックな「軍隊の悲慘と栄光」のイメージではさらさらなく、むしろ平和をより多く感じさせる牧歌的情調である。

かつてスタール夫人はフランス文化がもっばら社会に、社会的な人間関係に基礎をおいているのに対し、ドイツ文化は個人に、個人の生活に根ざすものである、と語ったが、たしかに美術においても、フランス・ロマン主義が志向し



(8) カールス：月光のアトリエ

たのが多かれ少なかれ社会的、政治的な余韻を含んだいわば *vita activa* (行動的な生)の世界であったのに対し、ドイツ・ロマン主義のそれはより個人的な、孤独な内面生活に根ざした *vita contemplativa* (静観的な生)の世界であった。また、アングル、ドラクロワにその典型を見るオリエンタリズムや、「サルダナパールの死」に代表される生々しい肉感性とエロティシズム、またとりわけてジェリコー、ドラクロワに見られる馬や獅子、虎など、いうなれば“バロック的”な動物たちに宿る始原的な力と神秘性に対する驚ろきと賛美(彫刻家のパリーやイギリスからはジェイムズ・ウォード、ジョージ・スタ

ップス等がこれに加わる)、「アタラ」、「ルネ」、「ポールとヴィルジニー」などの文学作品に触発された、「高貴なる蛮人」と汚れなどなき自然のエグゾティックな世界、ジェリコーの石版画やドレの「ロンドン」シリーズにその典型を見る、社会的に“虐げられた人々”に対する同情と関心なども、ドイツ・ロマン派に根をおろすことはついになかった。

しかしまた反面、フリードリヒ、カールスに代表される人跡未踏の山嶽風景、鬱蒼たる森林や月光の世界、すでに W. Pinder が指摘したように<sup>(26)</sup>、ほとんど静物画的な静謐な詩情にみちた Kersting やカールスの室内画(図8)、また L. Richter, M. von Schwind, C. Spitzweg 等に代表される牧歌的な市民生活の種々相や民衆の心に深く浸透したメールヘンの世界、過去の国民的栄光の象徴としての中世＝ゴシックの世界に対するシンケル、フリードリヒの追慕、またルンゲやフリードリヒの自然観に横わる神秘主義的な宗教性などは、ロマン主義におけるすぐれてドイツ的な側面である。

## 6

これまで考察してきた結果を、ここでひとまずまとめるならば、ロマン主義をヴェルフリン的な純形式的な観点からの様式として見る限り、それは時代様式でもなく、国民様式でもなく、ましてや統一的、汎ヨーロッパ的な国際様式でもない。(もっとも、すでにふれたように、極めて巨視的な観点からすれば、たとえばフランス・ロマン主義を *colorism* の芸術、ドイツのそれを *linearism* の芸術と規定することも可能であるが)。

たとえば古典主義芸術における安定した三角構図や画面に均等に散らされた静穏な光の効果、また逆にバロック芸術における動的な対角線構図や、明暗のコントラストをきかせた劇的な光の効果など、いわば cliché (常套句) 的な頻度をもって用いられたいくつかの特徴的な造型言語に相当するものをロマン主義の中に見ることは難しい。このような観点から論ずる限り、ロマン主義芸術は随時“クラシック”にも“バロック”にもなりうるのである。つまり、ロマン主義者たちがそれぞれに、多かれ少なかれ伝統との訣別、断絶を意識し、新しい様式の創造を志向したのは事実としても、その結果は統一的な公式に還元しうるのでは決まらなかった。そこではひとつの様式ではなく、多数の極めて個人的な様式がひしめき合っているのである。

またロマン主義をその内容(または素材)にそって、いわば“イコノグラフィックな様式”としてながめた場合、そこにはロマン主義精神の基本的傾向に従って各国に共通する面もあるが、また一方その重点のおき方は様々であり、ドイツでは潜在的なものがフランスでは顕在し、イギリスでは顧みられないものがドイツでは重視される、といったことはしばしばある。しかも純形式的な意味でのロマン主義の多様な様式が、過去の遺産に多くを負った複合体であるように、内容的な意味でのそれも伝統との直接、間接のつながりを示す点が少なくない。たとえば、ドラクロワとルーベンスとは主題的にも共通する面が少なくないし、初期のターナーやフリードリヒの海景や港湾風景、夜景などは Van der Neer や Van de Velde の17世紀オランダ絵画や、J. Vernet, H. Robert などのフラン

ス絵画に、またそのアルプス風景はとりわけ Salvator Rosa にその先駆をもち、ブレイク、ルンゲのアレゴリーへの傾斜もバロック時代の、特に Emblemata の伝統をつぐものであり、さらにはロマン主義絵画の共通点のひとつであった廃墟に対する趣味は、ルネッサンス以降、とりわけ18世紀の G. Pannini や G. B. Piranesi に先取りされている。ただしだからといってこのことは、ロマン主義者たちが彼らの単なる後裔であり、ましてや亜流であることを一向に意味しない。

たしかに「今日、政治上に旧体制があるように、文学上にも旧体制が存在している。……18世紀の遺物は19世紀にまだ尾をひいている」かも知れない。しかしながら、——とユゴーは続ける——「われわれボナパルトを見た青年は、前代の遺物を後代に伝えることをしないであろう」。(“クロムウェル”の序文)。

このユゴーが、またドイツではとりわけシュレーゲル兄弟が要請し、かつ自負したように、ロマン主義芸術とは要するに近代(modern)芸術であり、旧体制に対する新体制ではなかったにしても、少なくともこれらとは根本的に区別されることを欲した新しい何かではあった。

たとえばターナーとフリードリヒ。この二人のロマン主義者がともに、その芸術形成の過程において17, 18世紀の伝統的な風景画のレパトリーに多くを負っているのは事実としても、その結果として彼らが到達したのは、二人の間の様式上の著しいコントラストにもかかわらず、「神秘的なもの鏡(反映)としての風景のロマンティックな比喩的性格の、全くオリジナルな、人を圧倒する全的な表現<sup>(27)</sup>」であり、「人間を

打ちひしぐその超人的な力によって自然を悪しきものと見る地上の宗教<sup>(27)</sup>」であった。いうまでもなく、ターナーにしろ、フリードリヒにしろ、彼らは数あるロマン主義者の、そのオリジナリティーをもって“近代”を形成した真のロマン主義者の一人にしかすぎない。ここではただ一例としてひただけである。

とすれば結局ロマン主義とは、Romanticism, Romantisme, Romantik, それぞれに語尾ほどのニュアンスの違いはあれ、英、仏、独、いずれにおいても“古き革袋”に注がれた“新しき酒”ではなかったろうか？

## 注

- 1) 無論、こうした様式概念そのものの妥当性、またこれを軸とした歴史的な“発展、展開”(development, Entwicklung)という考え方を疑問視する向きもあり、最近では特に Rudolf Zeitler の“Dualismus”, “Monismus”という対立概念を中心とする新しい史観が注目される。
- 2) “リアリズム”とはいうまでもなく元来哲学用語(⇔ノミナリズム)であるが、これが文芸批評の用語として定着し出したのはようやく1820年以後のフランスにおいてである。したがってロマン主義の場合と同様、ここでも文学における“リアリズム”の概念は美術史におけるそれに先行していることになるが、しかし1850年代以後の文学上の活発なリアリズム論争の機縁となりこれを刺激したのは他ならぬクールベの芸術であった。→Lorenz Dittmann: Courbet und die Theorie des Rea-

lismus, in “Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert”, Frankfurt a. M. 1971. pp 215~240 参照。

- 3) Max Deri: Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Berlin 1923
- 4) Julius Meier-Graefe: Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (2 Bde.), München 1966 (新版)
- 5) ルネ・ユイグ著, 中山, 高階訳「見えるものとの対話」, 第2巻 p. 424
- 6) Frederick Antal: Classicism and Romanticism. New York, 1966, p. 2
- 7) V.-L. ソーニエ著, 篠田, 洪沢訳「19世紀フランス文学」, (クセジュ文庫), p. 36.
- 8) Richard Hamann: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipzig 1925, p. 99
- 9) Hamann 前掲書 p. 118
- 10) Walter Friedlaender: David to Delacroix, New York 1968. p. 106.
- 11) Friedlaender 前掲書 p. 92.
- 12) Antal 前掲書 p. 40
- 13) A. E. Brinckmann: Geist der Nationen, Hamburg 1948
- 14) Dagobert Frey: Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 16, 1938
- 15) Wilhelm Boeck: “Malerei der Romantik” in “Romantik” (Hrg. von Th. Steinbüchel), Tübingen 1948, p. 137
- 16) Richard Benz: Stufen und Wandlungen Hamburg 1946, p. 37
- 17) Fritz Strich: Die Romantik als europäische

Bewegung, in “Begriffsbestimmung der Romantik, “(Hrg. von Helmut Prang) Darmstadt 1968, p. 112

- 18) Boeck 前掲書 p. 136 参照
- 19) René Wellek: “Konfrontation: Vergleichende Studien zur Romantik”, Frankfurt a. M. 1964, p. 15 ff
- 20) Wolfgang Becker: Paris und die deutsche Malerei 1750-1840, München 1971
- 21) Klaus Berger: Gericault und sein Werk, Wien 1952, p. 22
- 22) René Huyghe: Delacroix, München 1967, p. 125
- 23) Graham Reynolds: Turner, London 1969, p. 186
- 24) 後に(1870年), 折からロンドンに旅した二人のコロリスト, モネとピサロが自らの眼でターナーを“発見”したのと対照的である。
- 25) Edgar Wind: The Revolution of History Painting, in “Journal of the Warburg Institute”, vol. 2, 1938~39. pp. 116~127 参照
- 26) Wilhelm Pinder: Sonderleistungen der deutschen Kunst, München 1944, p. 96
- 27) Robert Rosenblum: British Art and the Continent. 1760~1860, in “Romantic Art in Britian” (展覧会カタログ), Philadelphia 1968, p. 15

## 1. 1870年前後のフランスの画家たち

およそ百年ほどまえのバリの画壇は、一種の日本ブームで湧きかえっていた。《熱狂が火薬粉にそって燃える炎のごとく、すみやかに全てのアトリエを制していった。(日本絵画の)構図の思いがけなさ、形の科学性、色調の豊かさ、絵画的効果の独自性さらにそうした効果を単純な方法によって得ていることに思わず目を見張った、人は高い値段を蒐集した作品につけた。今では平均10サンチームで市場で売っている色紙も、かつては2フランから5フランもしていた。人々は新しく到着する作品の情報を知っている。古い象牙や縞状のエマイユ、陶器や磁器、ブロンズ、漆器、彫木、錦織入り布地、刺繍のついたサテン、アルバム、版画本、玩具など、店に出たと思われるや、すぐに画家のアトリエや、文学者たちの陳列室に入っている。それはすでに昔となった(1867年パリ万博の)あの時から今日まで、さまざまな人々によって、たちまちにして集められた美しいコレクションによって形成されてきた。(それら日本美術に深い関心をもっている人々は)ルーヴル美術館の前のコンセルヴァテール・ヴィヨ、画家のマネ、ジェームス・ティソ、ファンタン・ラ・トゥール、アルフォンス・ヒルシュ、ドガ、カロリュス・デュラン、モネ、版画家ブラックモンやジュール・ジャックマール、セーヴル工場のソロン氏、作家のエドモン、ジュール・ゴンクール兄弟、シャンフルイ、フィリップ・ビュルティ、ゾラ、出版者のシャルパンティエ、実業家のバルベディエンヌ、クリストフル、ブイエ、ファリーズ、それに旅行家のチェルヌーシ・デュレ、

エミーユ・ギメ、F・ルガメなどの人々である。この動きがはじまるや、沢山の愛好家たちが従った<sup>(1)</sup>。》

1878年のエルnst・シュノー氏によって書かれたこの記述は、当時のバリの画家たちとその周辺の動きをよく表している。1867年の万国博覧会以後、一挙に身近になっ日本美術が、単なるエキゾチシズム以上の絵画上的の深い影響を与えたことが、この「バリの日本」と題されたエッセイから窺い知れるのである。「ロマン主義」「写実主義」後の美術上の行きづまりに対し、ちょうど1867年(厳密に言えば1862年のロンドンの万国博)の万博における浮世絵や日本美術品の進出によって、一つの打開の方向を与えられたのであった。その後セーヴルでジャングラーの日本協会が設立され、ザッカーリー・アストリュクは66年の「エタンダール」誌に「日の出ずる帝国」についての一連の記事を書き、ギメをはじめ多くの人々の日本旅行記が出版され、オペラ座でも日本バレーが出されるほどであった。《それは流行というより熱狂であり、気狂い沙汰でさえあった》といている。

画家たちの《驚き、讚嘆、歓喜があまりに強くかつ深かったので、それから逃れ出ることはできなかったほどである。彼らはそれに反抗することさえできなかった。そのもたらしたものを知性的に、それぞれの才能を通して確実に創造にひきいれていった。画家たちは日本美術から、自分らの資質ともっとも近く関連するひめられた性格を同化していったのである。アルフレッド・スティーンヴンス氏の色調の稀有なる繊細さ、ジェームス・ティソ氏のあの美し

き「テームズ河畔の散歩」におけるような大胆さや構図の奇抜さ。ホイッスラー氏の彩色の心よい洗練。マネ氏の汚れのない清朗さやエドガー・ポーの「鴉」の挿図のためエッチングにあるような面白い形態精神。モネ氏の全体の印象を強くするために細部を簡略にしていく方法。水彩画においてアストリウク氏が示した前景を巧妙にあつかうやり方。ドガ氏の群像図における写実的な幻想性。コンサート・カフェにおける驚嘆すべき、光線による刺戟的な効果を与える配置法。ミケッティ氏の、モノクロームの背景に、優雅なシルエットの小像。

それぞれ影響というよりむしろ個性的な方法により自然を見、感じ理解し解釈するための確認といったものを見出すのである。そこには日本美術への憶病なる従属と異なった個性的な独創による一つの重なり合いが存在するのである。彼らのことを語るの楽しいことである。わが装飾美術家や工芸業者たちが、知性的ではないが外国の美術や、過去の美術から新しい面をひきだしていることを、これらの人々がよく証明しているからである<sup>(2)</sup>。》

この記事は、1878年のパリ万博の際に書かれたものであるが、マネやモネ、ドガなどの実際の作家たちの傾倒ぶりを眼のあたりに見て記述したものと思われ、今日考えられている以上にフランスの画家たちが、日本美術に関心をもっていったことを推測させる。著者はさらに万博のカタログによって日本美術について述べているが、日本美術をさらに体系的につかもうとする意欲にあふれている。その意欲が、同じガゼット・デ・ボーザール誌の編集主幹であるルイ・ゴンズ氏によって1883年に「日本美術」<sup>(3)</sup> という題

の書物でまとめられることになる。

このように澎湃として湧き上っていた日本美術への関心の中にあつたフランスの画家たちの中で、ひとときわ注目に値するのはモネであろう。それは単に浮世絵の影響のあらわなあの「ベル・ジャボネーズ」(着物をきたカミーユ夫人)(図4)がモネによって描かれたからではない。彼はすでに1856年ブラックモンが浮世絵の北斎漫画を注目していた頃、ル・アーヴルで浮世絵を見ていたという。初期の作品にはその直接の影響は見出せないが、彼の中に若い時から深く日本美術に対する関わり合いが存在していたことが理解できるからである。

とくに1883年以後ジヴェルニーに移ってから、モネが少しずつ改造しにいった彼の館に明らかに示される。彼の家の食堂には、日本の美術品のみが飾られていたことは知られているところだ<sup>(4)</sup>(図5)。《光琳、北斎、広重、歌麿、春信(?)<sup>(5)</sup>の作品が壁一面にはられ、さらに扉にさえもあつた。そこには彼自身の作品や他の画家たちの油彩画は一枚もなかった。モネは広重の才能を高く評価していた。多分彼が日本で最初の印象主義者であつたからだろう。毎日食事どきに、油彩画を忘れて、日本画家たちのデッサンの単純性や色彩の美しさを賞味し、気持を和ませていたのではないか。これらの版画は緑色の壁の上に、色彩やニスもぬられていない、単純で小さな木枠の中に入れており、すべてひとつずつモネ自身の手によって配置されたものである。彼の好みによって順序や間隔がきだめられている。さらに、同じような仕方でもネは館の色々な部屋に、数多くの版画をならべていたのである<sup>(6)</sup>。》



形や色彩に対して、視覚的に敏感な画家が、毎日一定の時間を過すべき食堂に、念入りに飾られた日本の美術品のみを置いていたということはいかなる意味をもつてであろうか。日本美術の《趣味の洗練度はつねに私を楽しませ、その審美的規律は良き示唆を与える。それは陰影をつかって事物の存在をよびおこし、断片によってすべてを暗示する<sup>(7)</sup>》。モネはのちにこのようにいっているが、モネの得たものはこうした言葉以上に、彼の画家としての内在的なものが含まれていたはずである。「印象派」のリーダーであったモネが、アダマールのいう日本の「印象主義者」広重と間に存在する深い関連性が、この日本の作品とモネの芸術の間に存在するはずなのである。従ってこの食堂の日本絵画から得たものが、部屋から出て外の庭園に続いており、あの睡蓮の池にまで及んでいたことは疑いを容れない。

## 2. モネ・睡蓮の池の起源

1972年ミュンヘンのオリンピックが行われた際、西洋と東洋の芸術の出会いを示す大掛りな展覧会が開かれた。その美術の部門で日本美術と19世紀後半の西洋美術の関連がとりあげられ<sup>(8)</sup>、モネの作品も、6点ほど展示された。主としてモチーフの共通性から選ばれたもので、まず着物の主題から「ベル・ジャポネーズ」(1876年)、橋から「日本の橋」2点(1899?1921)、波から「ベル・イル・アン・メール」(1886)、岩から「ベル・イル・アン・メールの岩」(1886 図11)、さらに花のモチーフから短冊型の「日本のユリ」(1883・4、図7)が出品された。とくに「日本のユリ」は日本の掛物のように縦長で、

サインも落款風に上から下へ描かれている。多分広重、ことに二代広重の花や鳥の短冊(図6)を見たものであろう<sup>(9)</sup>。

この展覧会に出された作品以外にも「エトルタの舟」(シカゴ・インスティテュート、1885年)や、「エトルタの崖」(メトロポリタン美術館、1883年、図9)なども広重の図(図8)との関連を指摘できるし、「舟遊び」(国立西洋美術館、1887年、図22)なども構図的に浮世絵から借りていることは充分考えられる。さらに「アンティーヴ」(コートルド・インスティテュート、1882年、図14)の前面に一本の木を描いた海の状景は北斎の構図、とくに「富嶽三十六景」の「信州」(図12)や、「ボプラ並木」(テート・ギャラリー、または国立西洋美術館、図16)も、北斎の東海道程土ヶ谷の松の並木(図15)から着想をえた、ともいえるであろう。

このようにモチーフや形態が似ている点はいくつあるところであるが、しかし以上のように何点かの作品をあげたとしても、それだけではモネの日本美術への影響は限られたものとなる。形の上での類似だけで、根本的な美意識に対する指摘がなければ、表面的な関連だけとなるからである。しかも彼の代表作である「睡蓮の池」のシリーズに対する考察がなければ、モネの芸術に対して影響を与えたといえない。

オランジュリーの名高い「睡蓮の池」より十数年前の、1900年に、モネはすでに25点の「睡蓮・水の風景のシリーズ」をデュラン・リュエル画廊で展示していた。彼はすでに借家を買取り庭に竹やばらなどの草花を植え、エプト川から水をひいて池をつくり、睡蓮を浮かべていた。さらに池の端に日本風の橋をかけ、竹や柳

を調和させていた。

このような彼の庭園は、あきらかに日本的な庭園からの影響であるといえる。しかし、日本の庭師ではなく、彼自身が命じてつくらせたこの睡蓮の池と日本の大鼓橋は、具体的にはどんなイメージが起源として存在するのであろうか。

愛蓮の図はもともと11世紀末濂溪などがあつかった中国起源のものであるが、日本の浮世絵でもしばしば取り上げられている。その中で、鈴木春信の「風流六哥仙」にある僧正遍照の図が注目に値する<sup>(10)</sup>(図17)。ここにはモネの蓮池と橋のイメージそのままに、下に睡蓮の池、上に大鼓橋があって、そこに二人の「美しい日本娘」がいる。つまり、従来いわれてきた橋だけでなく、蓮池と橋が一図に描かれ、女の姿も右の方は扇を差し上げ、ちょうどモネの「ベル・ジャポネーズ」の姿を思わせるのである。モネは春信のものを持っていたから、この春信作はモネ・睡蓮図のひとつの起源として考えられるであろう。さらに春信には「池中蓮を取る二美人」(図21)があって、モネの池と小舟の図を暗示している。こうした図は、広重や北斎などの蓮池と橋のある光景ともに、モネの睡蓮の図の大きな発想源となったと思われる。

睡蓮と橋の図は北斎、広重の江戸の名所図絵にしばしば上野、不忍池の場面としてあらわされている。池の睡蓮ばかりでなく遠景には弁天島に向かって大鼓橋がかかり、ひとつの日本庭園の形をつくりあげているのである(図19)。

さらにこのような睡蓮の池図は、1883年発行された名高い書物、ルイ・ゴンスの「日本美術」に挿図として入っている<sup>(11)</sup>(図23)。これは北斎からとったものだが、モネがジヴェルニーの

家を借りた年の出版であるから、参考にすることもできただろう。睡蓮の池に木舟がゆっくと進み、6人ほどの物見客が楽しんでおり、船尾には1人の舟頭が立って長い棒で船を動かしている。このような小舟も、しばしばモネのモチーフになっている。

モネの睡蓮が、西洋絵画の題材できわめて特異なのは、このようにそれを日本美術、とくに浮世絵から得たからであるが、しかしモネは好事家的な趣味をこえて、池と水蓮と橋のイメージへの固執からより深い絵画世界をつくりあげていった。1890年代は睡蓮と橋のアンサンブルであったが、1900年代にはすでに水面にうつる光の世界に没入するようになる。そこからさらに日本の花鳥図襖絵の展がりと思わせるオレンジュリーの大睡蓮図に結晶されていくのである。その深化の過程こそモネの独自性があり、またそこにこそ、日本の浮世絵が単なるモチーフを超えて自然観として影響を与えているはずである。

### 3. モネの自然観

私たちがモネの画風の変遷を考えると、まず驚かされるのは、彼の1860年代の作風と70年代の作風との大きな相違である。60年代のモネは、66年のサロンのために描かれた「草上の昼食」(図1)で代表される。それはマネの「草上の昼食」より自然そのものを写実的にとらえているとはいえ、後に見られる対象から独立した視覚的世界が存在するわけではない。たとえば1860年頃に撮られたH. P. ロビンソン「郊外の女と子供たち」<sup>(12)</sup>(図2)は、題材が同じものであるが、ここに示されている瞬間的な写実性

は、絵画的にとらえられたといえるとはいえ、写真と異なった雰囲気描写による絵画の自立性がさほど自覚されていない。

それはたとえば同じ雪景色の、1865年頃の「オンフルールへの雪の道」と、1875年の「雪のアルジャントゥーユ」の色彩を比べてみると明確になる。前者が雪そのものの色——白色をつかっているが、後者はすでに雪の色にオークルを入れ、雪を包む光と大気の表現に意をそそいでいる。つまり即物的な色彩より、それを囲む大気の変化が問題なのである。

有名な「印象・日の出」<sup>(13)</sup>(図3)にあるように、1870年代からモネは、夜明け、夕暮、冷気、風、霧などの大気の動きや四季の魅力にきわめて敏感になっている。これは60年代の単なる風景描写とは異なっている。赤い「びなげし」の一面に咲き誇っている草原には、すでに「印象」をつくりあげる視覚的色彩のみが画面を領しているのである。

この変化はバレットの色から、光線の色にない黒や褐色を駆逐し、コバルト・ブルーやウルトラマリンを用いはじめたことに示される。西洋の伝統的な陰影の色彩表現を否定したのである。これについてはよくターナーの影響がいわれる。1870年モネは戦乱を避けてロンドンに赴いたが、そこでみたイギリスの風景画家、ことにターナーの光と大気の表現が彼に転機を与えたというのだ。

しかしターナーには根本的には別の自然観がある。すなわち現実の自然そのものからえたイメージというより、ひとつの幻想にもとづく「ロマン派的」自然が存在するのである。彼の光の表現は、光への瞳れというものに支えられ

た想像力が基礎となっている。光そのものが独立しているのである。むろんモネの光も、物体のトン・ローカル(固有色)から離れているとはいえ、常に現実の光から出発したものと感じさせる。この点で、モネの風景は広重、北斎らの日本絵画の自然描写に深く関連するものを蔵しているのである。

彼は1871年ロンドンに行った年に、オランダにも行っていたことを見逃すべきではない。彼はこの重要な転換期にあたって、沢山の浮世絵版画をオランダで購入していた<sup>(13)</sup>。この時期にターナーだけでなく北斎や広重を見ているという事実は、彼の方法的模索を打開するのに大きな役割を果たしたと推測できるのである。

北斎や広重の富士の図は、同じ一つの山が、構図ばかりでなく色も形もそれぞれ異なった内容もち、そこに自ずと日本的な、自然が刻々と変化する様子を表現していた。北斎の凱風快晴の赤富士、山下夜雨の黒富士、水面にうつる甲州三坂の白富士など。それは版画特有な平面的な色とはいえ、日本画の伝統である大和絵や山水画と同じく大気の微妙な変化を示すほかしや霞が表現され、山固有のトン・ローカルは消されている。陰影は黒や褐色ではなく、色そのもの濃淡によってつけられる。それはすべて画家の視覚的印象によって配列されているのである。広重の東海道五十三次の空や水の色を見てもよい。大気はときに赤く、ときに青く、さらに黄色や茶色でふちどられて、自然から発する印象があくまで、自立した絵画空間をつくっている。ここに広重を日本の「印象主義者」と呼ぶ理由がある。

この日本人の代表的自然表現は、自然を内部

から眺める視点によって生れている。自然の刻々の動きが、自分らと共にあるという前提によって生れ出たものなのだ。空間に対する恐怖もなく、自然空間そのものが自分らと同じ内部空間とひとしい。こうした前提は、日本人にとっては不思議はないが、自然は冷厳で、変化は緩慢、土地は平坦な北フランスで生きたモネにとっては、大きな驚きであったに違いない。自然は、遠くから一歩退いて鑑賞される、という常識が破られているのである。

モネが生涯描きつづけた睡蓮の池は、まさに、この自然の内部に入る、という努力で一貫している。自然の微妙な変化が自分と共にある、という意識を保持しつづける。「ルーアンの大寺院」でさえも、その考え方が貫いている。大寺院はまさにトン・ローカルを失なった富獄図といってもよい。

彼の食堂の日本絵画はむろん単なる日本ブームの産物ではなく、また異国趣味のモチーフの珍しきから並べられたものではなかった。彼はそこにひそんでいる日本人の自然観を、19世紀前半までヨーロッパ芸術がもっていた観念性と置き代えるために、必死に獲得しようとしたといえるのである。それが彼の睡蓮の池に具現化されていくものであったと考えられる。彼の晩年の日本風の池と橋は、さながら狂おしいばかりにその一体感に酔った筆致で描かれているように私たちには見えるからである（図18）。

## 注

- (1) Ernst Chesneau, *Le Japon à Paris*, Gazette des Beaux-Arts, 1<sup>er</sup> Septembre 1878, p. 387
- (2) E. Chesneau, *Ibid.* p. 396

- (3) Louis Gonse, *L'Art japonais*, Paris, 1883.
- (4) Jean-Pierre Hoschedé, *Claude Monet, ce mal connu*, Paris, 1960, tome premier, p. 54, avec la photo.
- (5) Hururolu と書かれているが Harunobu の間違いであろう。
- (6) J.-P. Hoschedé, *Ibid.* p.54 傍点筆者。この指摘は次文からの引用による。Jean Adhémar: *Préface au catalogue de l'exposition Hiroshighe*, juin-juillet 1955, Paris.
- (7) R. Marx, *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914, p. 292.
- (8) Katalog, *Welt kulturen und Moderne Kunst*, Ausstellung veranstaltet vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade München 1972, Entwicklung und Leitung: Siegfried Wichmann, München.
- (9) Katalog. *Ibid.* 836
- (10) これらの点について、国立国会図書館の鈴木重三氏の御教示を仰いだ。深く謝意を表する次第である。なお池上忠治氏によればモネは友人の造船技師カイユボットから園芸・造園の趣味を教えられ園芸雑誌をとっていたという。池上忠治「モネと日本」モネ展カタログ、1973年東京。
- (11) L. Gonse, *L'Art japonais*, La peinture VIII, Hokousai, Paris. 1883. この図の出所は明らかにされていない。
- (12) Maria et Godfrey Blunden, *Journal de l'Impressionnisme*, Genève, p. 80 fig. 3
- (13) この図は1973年の日本で開かれた「モネ展」でも出品されたが、煙のたなびく様子や「ラヴァクールの日没」（プティ・パレ美術館）の類似からいっても「日没図」であろう。
- (14) J.-P. Hoschedé, *Ibid.* p. 55.

L'inspiration artistique des  
"NYMPHEAS" de MONET

On a souvent noté les affinités artistiques entre MONET et la peinture japonaise, à l'occasion en particulier de l'Exposition organisée lors des Jeux Olympiques de MUNICH en 1972. Plus encore que "La Belle Japonaise" (fig. 4), les tableaux représentant la mer, rochers, les arbres, les fleurs reflètent cette affinité (fig. 6-16). MONET n'a-t-il pas à partir de 1890 modelé son jardin de Giverny à la japonaise et orné sa salle à manger uniquement de peinture japonaises: KORIN, HOKUSAI, HIROSHIGE, HARUNOBU. Cette ambiance annonce déjà l'inspiration des "NYMPHEAS" qui marquent la dernière époque de l'oeuvre de MONET.

L'ART JAPONAIS de Louis GONSE, publié à Paris en 1883 est illustré d'une estampe de HOKUSAI (fig. 23), image de l'étang aux Nymphéas. Une estampe de HARUNOBU (fig. 17) représente des lotus avec un pont japonais d'où deux femmes les contemplent; celle de gauche rappelle par son attitude la Belle Japonaise. Plus encore, les paysages de Shinobazu-no-ike (fig. 19, detail) par HOKUSAI et HIROSHIGE que MONET aimait en artiste lui ont fourni l'inspiration pour la création de ses "NYMPHEAS" (fig. 18, 25).

Il nous semble cependant que MONET a dépassé le stade des influences et de l'inspiration. Fait surprenant pour nous, il a perçu cette attitude en face de la nature que les peintres japonais possèdent inconsciemment. On remarque un changement dans son style des 1870; il fait disparaître de ses tableaux les ombres fortes et commence à saisir le caractère instantané de la Nature. Ce changement nous pensons, est du non seulement à l'influence de l'art de TURNER qu'il a rencontré à Londres mais aussi à celle des estampes japonaises qu'il a achetées en HOLLANDE en 1871. Il a du en apprendre cette résonance entre la perception et la sensation chez l'être humain en face de la nature que sa peinture exprime dans les scènes des Nymphéas.



図 1



図 2

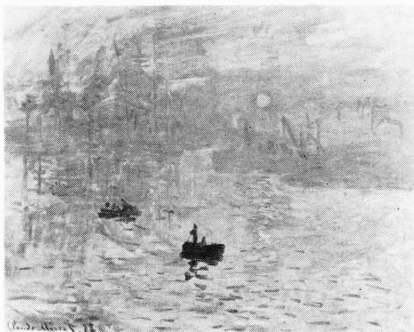


図 3

(図 1) モネ「草上の昼食」124×180cm, レニングラード・エルミタージュ美術館

Monet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, Musée de l'Ermitage, Leningrade.

(図 2) ヘンリー・ピーチ・ロビンソン「郊外の女と子供たち」(写真).

Henry Peach Robinson, *Femmes et enfants à la campagne*, composition photographique.

(図 3) モネ「印象・日没」50×65cm, バリ・マルモッタン美術館

Menet, *Impression: Soleil couchant*, Musée Marmottan, Paris.

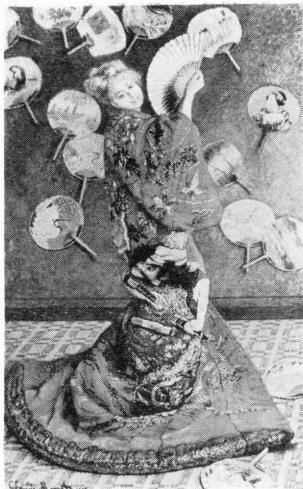


図 4

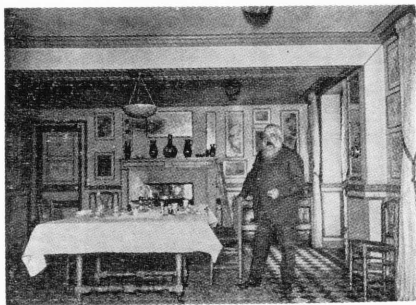


図 5

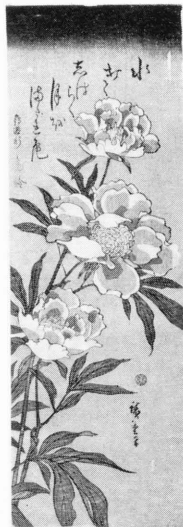


図 6



図 7

(図 4) モネ「ラ・ジャポネーズ」231.3×142.3 cm,  
ボストン美術館  
Monet, *La Japonaise*, Museum of Fine Arts, Boston.

(図 5) ジヴェルニーのモネの家の食堂とモネ。  
La salle à manger de la Maison de Monet à Giverny.  
(photo de *Claude Monet, ce mal connu*, par J.-P.  
Hoschedé)

(図 6) 広重、「芙蓉」中短冊判  
Hiroshige, *Hibiscus*, Intermediate tanzaku-ban.

(図 7) モネ「日本のユリ」120×37 cm, デュラン  
ニリュエル・コレクション。  
Monet, *Lys du Japon*, Collection Durand-Ruel,  
Paris.

(図 8) 広重「本朝名所・相州江の嶋岩屋の図」横  
大判, 藤彦板。

Hiroshige, *Celebrated places of Japan, Rock cave at  
Enoshima Island in Sagami Province*, Tokyo Nation-  
al Museum.

(図 9) モネ「エトルタの崖」65.5×81.5 cm ニ  
ューヨーク, メトロポリタン美術館

Monet, *La falaise à Etretat*, The Metropolitan  
Museum of Art, New York.

(図 10) 北斎「富嶽三十六景, 甲州石班沢」横大  
判, 西村栄寿堂版。

Hokusai, *Thirty-six views of Mt. Fuji, View from  
Kajikazawa in Kai Province*, Tokyo National  
Museum.

(図 11) モネ「ベル・イル・アン・メール」65×  
81.5 cm, バリ, ジュ・ド・ボム。

Monet, *La falaise de Belle-Ile-en-Mer*, Paris, Jeu  
de Paume.

(図 12) 北斎「富嶽三十六景, 信州諏訪湖」, 横大  
判, 西村永寿堂版

Hokusai, *Thirty-six views of Mt. Fuji, View from  
Lake Suwa in Shinano Province*, Tokyo National  
Museum.

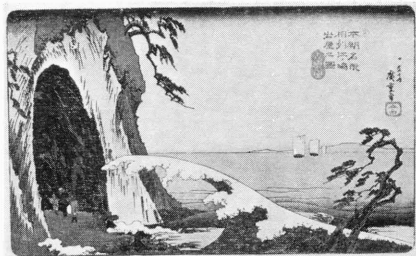


図 8



図12

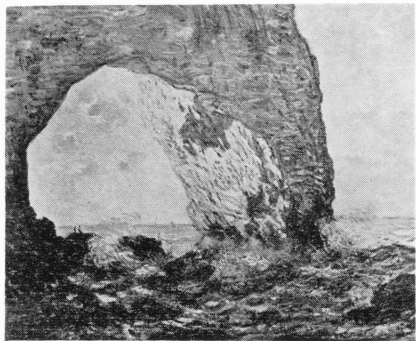


図 9

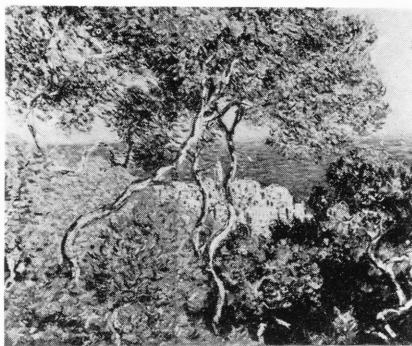


図13

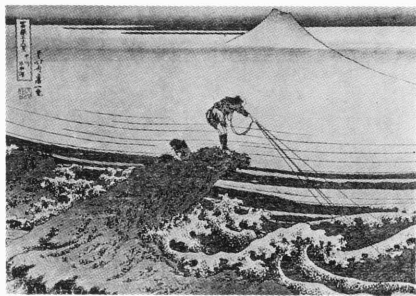


図10

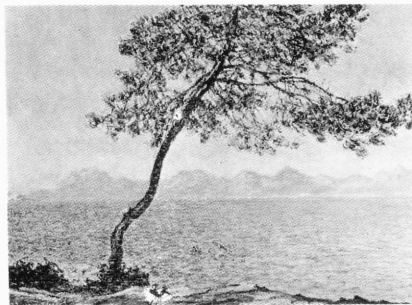


図14

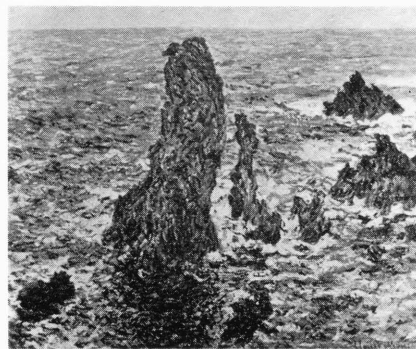


図11

(図 13) モネ「ボルディゲラ」64.5×81.3 cm,  
シカゴ, アート・インスティテュート  
Monet, *Bordighera*, The Art Institute of Chicago.

(図 14) モネ「アンティープ」65×92 cm, ロン  
ドン, コートルド・インスティテュート  
Monet, *Antibes*, Courtauld Institut Galleries,  
London.

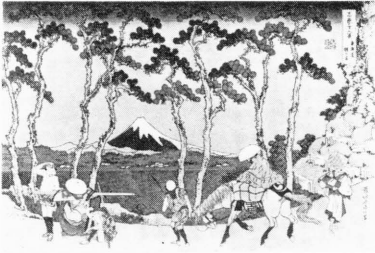


図15



図17

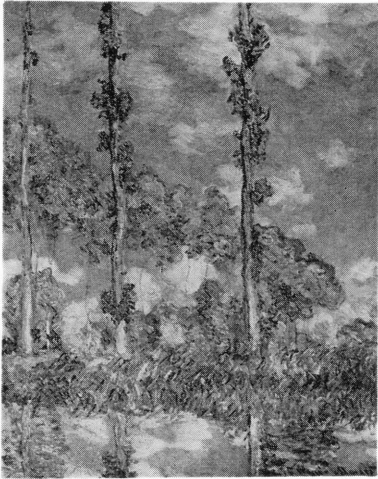


図16



図18

(図 15) 北斎「富嶽三十六景，東海道程ヶ谷」横大判，西村永寿堂版

Hokusai, *Thirty-six views of Mt. Fuji, View from Hodogaya*, Tokyo National Museum.

(図 16) モネ「陽を浴びるポプラ並木」92.5×73.5 cm，東京，国立西洋美術館

Monet, *Les peupliers au soleil*, Le Musée National d'Art Occidental, Tokyo.

(図 17) 鈴木春信「風流六哥仙，僧正遍照」中判・錦絵

Harunobu, *Furyu Roku Kasen; Sojo Henjo*, Nishikie, Chu-ban. Tokyo National Museum.

(図 18) モネ「睡蓮の池」99×93 cm，ロンドン・ナショナル・ギャラリー

Monet, *Le bassin aux nymphéas*, The National Gallery, London.

(図 25) モネ「日本の橋」90×93.4 cm，ニューヨーク，近代美術館

Monet, *Passerelle Japonaise*, The Museum of Modern Art, New York.

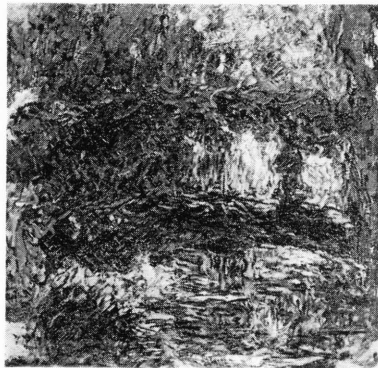


図25





図19

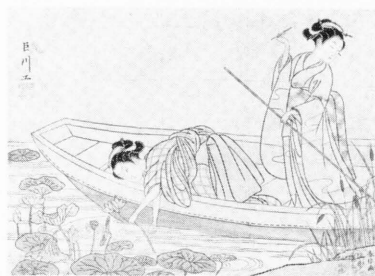


図21



図20



図22

(図 19) 広重「東都名所, 上野不忍蓮池」(部分)  
Hiroshige, *Celebrated places of Toto, Ueno Shinobazuno-ike*, détail

(図 20) モネ「睡蓮」 200×200 cm, 国立西洋美術館

Monet, *Nymphéas*, Musée National d'Art Occidental, Tokyo

(図 21) 春信「池中蓮とる二美人」 巨川工, 横中判, 錦絵

Harunobu, *Woman picking lotus flowers*, Nishiki-e, Horizontal chu-ban.

(図 22) モネ「舟遊び」 145×132 cm, 国立西洋美術館

Monet, *En barque*, Musée National d'Art Occidental, Tokyo.

(図 23) 北斎, 出所不明

Hokusai, une estampe inconnue

(図 24) モネ「エプト河でのボート遊び」 133.5×145 cm, サンパウロ美術館

Monet, *En canot sur l'Epte*, Museu de Arte de São Paulo.

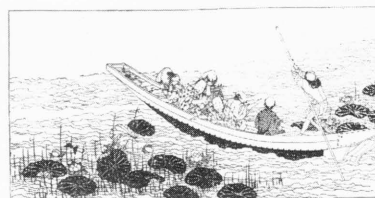


図23

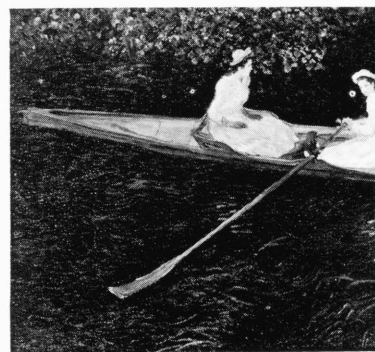


図24

ピカソ《アヴィニョンの女たち》再考 (I)  
八重樫春樹

《アヴィニョンの女たち》(図1)は、ピカソの無数に近い作品の中でも、特に重要な作品であるばかりでなく、真の意味での最初の20世紀絵画であり(E.フライ)<sup>①</sup>、20世紀絵画の歩むべき方向を明確に決定づけた、巨大な道標であった。このことは、これに先立って公にされたふたつのもっともモニュメンタルな絵画、セザンヌの《大水浴図》(1898—1905年)およびマティスの《生きる悦び》(1906年)と比べるとき、いっそう歴然としてくる。前者は、20世紀に大きな提言を残しながらも、あらゆる意味でルネッサンスから19世紀に至る「自然主義的」芸術の総決算であったし、後者はフォーヴィスム最大の傑作であるとはいえ、フォーヴィスム自体が印象派および新印象派に直接に連なる極めて保守的な様式にすぎなかったことは、すでに多くの歴史家・批評家の認めるところであり、その上この作品は、セザンヌ、ゴーガン、ゴッホが提起した以上に新しい表現上の問題を、ほとんどなにとつ包含してはいないのである。

カーンウェイレルは、すでに1920年に、《アヴィニョンの女たち》の右半分からキュビズムが出発したと述べ<sup>②</sup>、パーはこれを、最初のキュビズム絵画と認めている<sup>③</sup>。また、《アヴィニョンの女たち》が、厳密にいったキュビズムではないと考える人たちも、それをキュビズムの出発点とするにふさわしいものであり、また近代絵画史上の大事業あるいは美術史上の新局面の開始と認めることでは一致している<sup>④</sup>。ピカソはこの作品の中で、ひとつの作品としてはあるまいにも盛り沢山にすぎる造形的問題と取り組んでいる。しかもここには、ピカソとブラックがキュビズムの名のもとに解決を見出すことに

Reconsideration sur *Les Femmes d'Alger* (O),  
d'Avignon de Picasso (I),  
par Haruki YAEHASHI

なる諸問題のほとんどすべてが、未解決のまま初原的な形で内包されているのである。そうした事実の多くは、J. ゴールディング著『キュビズム、歴史と分析 1907—1914年』John Golding, *Cubism, A History and an Analysis 1907—1914* (ロンドン 1959年初版)をはじめ、実に多くの研究書、雑誌論文において明らかにされてきたし、造形的問題点もほとんど指摘され尽くしたかの観がある。しかし、それらにも拘らず、《アヴィニョンの女たち》成立までの過程を改めて吟味するとき、そしてまたこの作品をさらに入念に観察するとき、いくつかの新たな疑問が生じてくるのである。

ピカソが《アヴィニョンの女たち》に着手したのは、1906年末から翌年初めにかけてである(と一般に認められている)。しかし、彼が男女の群像になんらかの寓意的内容をもたせた大構成作品を計画し始めたのは、1906年の夏、フェルナンド・オリヴィエを伴ってピレネー山脈のスペイン側山麓にあるゴソルという小さな町に滞在していた間のことであった。《三つの裸像》(図2)というグアッシュのエスキースに見るように、そのゴソルでの最初の構想は、男根を勃起させて俯く若者を、ふたりの裸婦がからかっている情景で、各所に制作上のメモがスペイン語で記入されている。しかし、この草案は他の素描や絵画に扱われた形跡はなく、その後間もなくとりかかった《ハーレム》(図3)では、バラ色の部屋、パロン(葡萄酒を口に注ぎ込むためのガラスの容器)、果物といった付随的な要素は受け継がれるが、構成と表現内容がかなり異なっている。遅い体つきの男は、さまざまのポーズをした4人の裸婦を自由に侍らせる

ことのできる立場にある。部屋の隅にうずくまる老婆は、1903年に描いた《ラ・ヴィー》(D.-B. IX. 13, 図 21)<sup>⑤</sup>に登場する「死の影」を想わせるものだ。だが、この作品も未完に放置される。極めて自然主義的なピカソのこのころの人物に、厚いまぶたの、アーモンド型の目をした仮面のように冷たい顔が表われるようになるのは、これから間もなくのことである。これは、現在ではロマネスク時代のスペイン彫刻、いわゆるイベリア彫刻の影響であるというのが定説となっている。夏のうちにパリに戻ると、彼はスペイン旅行前に未完に残した《ガートルード・スタインの肖像》(D.-B. XVI. 10)の顔に、このイベリア彫刻のマスクを与える。モデルのガートルードは、イタリア旅行中で不在であった。

この夏の末から秋にかけて、ピカソは多くの裸婦像を描く。彼が特に苦心しているのは、二人の裸婦のさまざまな組み合わせであるが(図 4—7)、それらの研究を土台にさらに3人、4人の群像に発展させる試みがなされる(図 8, 9)。そしてその努力の末に、突如として7人の男女による大群像構成の構想が生まれるのである(図 10a)<sup>⑥</sup>。これが、《アヴィニョンの女たち》の草案であった。カーテンを巡らした室内に、テーブルを中心に7人の人物が配される。テーブルの上にはパロンと果物がのり、左手には書物らしいものを抱えた着衣の男が立っている。現在公にされている構図のための習作としては第3番目のものと考えられる、パーゼル美術館の素描(図 11)では、構図が整理されて空間が緊密になっている。ピカソが1939年にこの素描について語ったところによると、中心人物は裸

婦と食物と花に囲まれた水夫で、左手から入って来るのは、人間の頭骸骨を手に持った男(医学生)であった<sup>⑦</sup>。つまりピカソは、17世紀のオランダなど特に新教世界の芸術において好まれた「死の警告」*memento mori*を、この大群像構成の中心主題とすることを考えていたのである。このような寓意の要素は、バルセロナ時代からピカソがしばしば用いたもので、世紀末のバルセロナに流入した北方文化の影響と考えられる<sup>⑧</sup>。しかし、[図 12]のエスキースでは、中央の水夫が消えてもうひとりの裸婦がそこに坐り、左端の学生だけが残る<sup>⑨</sup>。彼の手には頭骸骨もなく、「死の警告」の寓意はもはや画面にはない。その後、10数点におよぶ構図研究が重ねられた後(図 13 a—13 l)、フィラデルフィア美術館蔵のエスキース(図 14)では、左端の人物も裸婦にすりかえられて、5人の裸婦のみの構成となる。このエスキースは、あらゆる意味で完成作にもっとも近い作品である。

《アヴィニョンの女たち》は、このような過程の末1907年春に完成したのであったが、ピカソはその秋に、部分的に修正するつもりでか、あるいは全面的に多少の変更を加えるつもりでか、右側の2人の女の顔に加筆を行なったのである。だが、加筆はその箇所だけに止まり、ついにその状態で放置された。この作品は、1925年まで一般に公開されることはなかったが<sup>⑩</sup>、「洗濯船」でこれを見たピカソとごく親しい人々の驚きを伝えるエピソードは、ここに語り尽くすこともできない。アンドレ・サルモンには「黒板に数字が書いてあるような」抽象絵画にしか見えなかったし、ジョルジュ・ブラックでさえもが、いくらピカソの説明を聞いても納得できなかった

た。《アヴィニョンの女たち》(Les Demoiselles d'Avignon) という題名が通称となったのは1920年前後のことで、それまではサルモンらによる《哲学的淫売宿》(Brodel philosophique) の名で呼ばれていた。これらふたつの名が示すように、ピカソはこのテーマを、バルセローナのアヴィニョー街 Carrer d'Avinyó にある淫売宿からとったのであった。

《アヴィニョンの女たち》は、初めニグロ彫刻の影響が強いと考えられていたが、1939年にピカソがゼルヴォスに、この作品を制作していたころ、イベリア彫刻に関心を持ってはいたが、ニグロ彫刻については知らなかったと語った<sup>11)</sup> ことから、このスペインのロマネスク期の彫刻との影響関係が、多くの研究者によって吟味され、そして立証されたのであった<sup>12)</sup>。しかし、ニグロ彫刻の影響も完全に見捨てられたわけではなく、特に1907年秋に加筆されたふたつの顔については、ピカソ自身の再三の否定にも拘らず依然としてアフリカ彫刻あるいはオセアニア彫刻との関係が主張されてきた<sup>13)</sup>。ピカソが《アヴィニョンの女たち》を完成するまでに、これらの原始民族の芸術を知っていたはずだとする考えは根強く、その傍証固めはアルフレッド・パー、ジョン・ゴールドィング、エドワード・フライなどによって行なわれている。最近、これらの説が根拠のないもので、《アヴィニョンの女たち》には、ニグロ芸術の影響は全くないという論文が、ピエール・デュによって発表された<sup>14)</sup>。しかし、この影響関係は、今後もう少しよく吟味する必要があるだろう。ともあれ、《アヴィニョンの女たち》とそれら原始民族の芸術との直接的関係があるにしろないにしろ、[図

15] の素描や [図 16, 17] の彫刻作品を見ると、このころのピカソがアフリカあるいはオセアニアの彫刻を全く知らなかったと考える方が不自然ではなからうか。

《アヴィニョンの女たち》が受けた他の影響については、エル・グレコとセザンヌのそれが、早くから検討されてきた。スペインのマニエリスト、エル・グレコに対するピカソの関心は、すでにマドリードのアカデミーに学んだ当時から相当のもので、1898年ごろおよび1905年に、グレコのイディオムを借りて人体を様式化している<sup>15)</sup>。さらに1906年にも、《コンポジション(農夫たち)》(図 18) において、やはりエル・グレコの芸術に靈感を受けたと思われる人体のデフォルメが行なわれているが<sup>16)</sup>、このデフォルメあるいは様式化の方法は、《アヴィニョンの女たち》の場合と非常に類似したものである。《二人の裸婦》(図 4) の人体造形が、《コンポジション》の若者のそれとほぼ同じ概念によるものであることは、両者を比較すれば明らかだが、このようなゴツゴツした人体の表現のし方が、エル・グレコの人体様式から直接導き出されたとは考えられない。仮にその出発点がエル・グレコの芸術にあるにしても、このころのピカソの興味は、マニエリスムの理念とは著しく異なる方向へ向けられている。すなわちそれは、アルカイックあるいはプリミティヴ芸術と本質的に共通する造形理念である。そしてその動因はなんであろうか。イベリア彫刻あるいはアフリカおよびオセアニア彫刻の影響の有無は、この動因においてこそ重要なのであり、造形上の類縁関係においてのみそれを問うことは、樹を見て山を見ない謬を免れない。《アヴィニョ

ンの女たち》における造形の方法は、そうした諸要因をふまえてのピカソの創意の働きが大きいのであり、そこにエル・グレコの影響をことさらに強調することは、むしろ危険であろう。

《アヴィニョンの女たち》の構図上の着想に、セザンヌの水浴図の先例が大きな示唆を与えたであろうことは、A. バー以来の定説となっている<sup>17)</sup>。ピカソのセザンヌへの関心は、すでに1900年ごろにはじまるが、「青の時代」「バラ色の時代」の作品には、直接セザンヌの芸術に靈感を得たと考えられるものはほとんどない。セザンヌ芸術は、世紀の変わり目ごろからマティスをはじめバリの若い芸術家たちおよび国外の愛好家たちの間で注目され出し、特にパリでは1904年にサロン・ドートヌヌに42点の作品が特別陳列されて、さらにセザンヌ熱は高まった。ピカソもまたこのことに無関心であったはずはないが、その影響らしいものは、ゴッソル滞在期まではごく2,3の作品に断片的に現われるにすぎない。それでは、《アヴィニョンの女たち》完成までの過程で、セザンヌの直接の影響というものはどこに現われるのだろうか。J. ゴールディングは具体的な例のひとつとしてセザンヌの《三人の浴女》(図19)の右端に背を向けてしゃがむ女と《アヴィニョンの女たち》の右下の女とが、極めて似ていることを指摘している。この《三人の浴女》は、マティスが1899年にヴォラールから買って愛蔵していたものである。ガートルード・スタインによると、ピカソはゴッソルから戻って間もなくマティスと識り合ったが、とすれば、彼はこのセザンヌの作品をこのころ見たということは考えられる。そして、そ

の反応の最初の現われは、この年秋に描いた習作、《三人の裸婦》(図9)ではなかったろうか。それは特に、構図をピラミッド型にまとめようとしている意識によくかがえるのである。《アヴィニョンの女たち》の最初の構想が全体的に特にセザンヌに示唆を得たと考えるのは難しいが、その後10数点におよぶ構図研究(図13a-1)の過程が示すよう、ピカソははっきりとピラミッド型の構成を志向しているのである。そしてこのピラミッド型の構図は、ピカソのセザンヌ芸術に対するより深い理解を示すものである。セザンヌ芸術がピカソに与えた最大の教訓は、この純粹絵画的な構成概念を強く前面におし出すこと、ひいてはそれを絵画の第一の目的たらしめることであった。私はここで、カンディンスキーがセザンヌの《大水浴図》を評して語った次の言葉を思い出すのである。<sup>18)</sup>

〈(神秘的な三角形!) こうした幾何学的な形態による構成は、古い原理である。それは、もはや、内面的な意味も、魂もない、固陋でアカデミックな図式となり果ててしまったために、ついに見捨てられてしまった原理なのである。セザンヌによって、この原理が適用されたことは、それに新しい魂をあたえることになった。純絵画的なコンポジションが、とくにつよく強調されることによって。この重要な例では、三角形は群像を調和させるための補助手段ではなく、はっきりと打ち出された芸術上の目標である。ここでは幾何学的な形態は、同時に絵画におけるコンポジションの手段である。すなわち、重点は、抽象のつよい共鳴を伴った純芸術的な努力にある。セザンヌが人物の比例を変更しているのは、充分の理由があるわけだ。人物全体

が、三角形の頂点をめざさなければならぬのみでなく、からだの個々の部分も、ますます力づくよく下から上へ、まるで内面の嵐によって吹き上げられるように、上方へと駆りたてられ、しだいに軽くなり、目にみえて引き伸ばされているのだ。〉(西田秀穂訳)<sup>19</sup>

いささか誇張的ではあるにしても、この言葉は《アヴィニョンの女たち》にもほぼそのまま当てはまるといってよい。このような絵画の自律的価値を求める努力が、ピカソをしてキュビズムに向かわせたのであり、セザンヌとキュビズムのもっとも重要なつながりは、ここに見出されなければならない。そして逆説的なことに、セザンヌが自然の本質を解明するために導き出した法則を自然の対象そのものから解放したところにキュビズムが生まれるのである。《アヴィニョンの女たち》に見出されるセザンヌの影響は以上のとうりだが、その他の多くの点ではセザンヌがその絵画に求めたのとはおよそ無縁な、あるいは正反対の要素が、この作品にはあまりにも多いのである。

すでに述べたように、《アヴィニョンの女たち》は、ピカソの最初の考えでは、「死の警告」*memento mori* をテーマとして描くはずであったが、そのような寓意的要素は、多くの習作を重ねる過程で、表面上は完全に拭き去られてしまう。寓意画の歴史は古く、その寓意内容も多様である。セザンヌ中期の作品にも、《ナボリの午後》、《聖アントワヌの誘惑》など。寓意による構想画がいくつかある。ピカソの場合も、バルセロナ時代以来、寓意的内容を持つ作品はしばしば描かれ、特に1898年の《道の終りに》(図20)や1903年の《ラ・ヴィー》(図21)

ではその寓意は「死の警告」なのである。そして《アヴィニョンの女たち》を構想するにあたって、またしてもそれが彼の心の中に蘇ってくるのだが、それではその「死の警告」の寓意、あるいは人間的悦楽を戒める極めて新教的な禁欲思想に、ピカソが心からの共感を覚えていたかといえ、それは否であろう。彼はバルセロナで「モデルニスモ」の運動に加わったとき、流入する文芸や思想の中でも特にニーチェの反キリスト教的なニヒリズムに共鳴し、その著書を読みあさったのであった<sup>20</sup>。彼の作品に表われる世界観は、キリスト教的道徳律とはおよそ無縁のものであるし、また彼の芸術にしばしば見られる急激な変勢や破壊的な力は、ニーチェのいういわゆる「ディオニソス的」なものである。それならば、《アヴィニョンの女たち》の構想にとりあげられた「死の警告」の寓意は、どんな役割を持っていたのだろうか。私たちは、ピカソがゴッソル以来男女の群像による構想画に意欲を燃やしていた時点から、もう一度考えて見る必要がある。その当初から、寓意的内容を盛ることは考えられていた。だがその寓意的内容は、《ハーレム》と《三つの裸像》では同じものではなく、パリに戻ってからの試案では、一時その寓意も消え去ると考えられる。《アヴィニョンの女たち》の最初の構想で、初めて「死の警告」が登場するが、それも途中で曖昧になり、最終的には寓意的要素は(少くとも表面的には)全く消え去ってしまう。そうしたことから推理されるのは、群像構成をまとめ上げるための、いいかえれば個々の人物たちに有機的関連を与えるための絆として、寓意による構想が考えられたのであり、寓意の内容そのものは、ピカソ

にとってはむしろどうでもよかったのだということである。ピカソが天才的素描力に恵まれながらも、群像構成には非常に苦心惨憺していることは、「青の時代」、「バラ色の時代」の作品群を入念に観察すればよくわかる。この時期に、4人以上の群像構成を行った作品は、ごく数えるほどしかないし、そのいずれの場合も人物の配置のし方はごく単純で、しかも線的である。例えば、1905年の代表作である《旅芸人》(図22)にしても、苦心のあげくに、5人の人物を画面左よりに円陣を描かせ、右下方にその一団と均衡を取るためにひとりの坐る女が置かれる。そして、このふたつの構成要素は、決して有機的関係を得ているとは思わず、成功しているとはいえないのである。1906年、春に構想を立てながら、結局はグアッシュのエスキースだけに終わった《水飼場》(図23)にしても、これは非常に美しい作品であるといえ、群像構成というよりはむしろ風景画に近いものである。人物や馬たちは、風景の中に配される樹木や家と同じように、構図上の均衡関係に破綻がないとはいえ、それ以上に密接な相互関係は与えられていない。《アヴィニョンの女たち》の最初の構想(図10)が確立される前に、画面構成の基本的方針はすでに決まっていた(図8,9)。「死の警告」の寓意は、その直後に導入されたのである。ピカソは多数群像構成を行なうためにこの印象の強烈な寓意が持つ結束力を借りようとしたのではなかったか。そして、10数点におよぶ構図習作の過程で、純粹絵画的な価値、すなわち完結した構図が呈する自律的価値が見出されたとき、群像構成の絆としての寓意は、もはや無用となったのである。

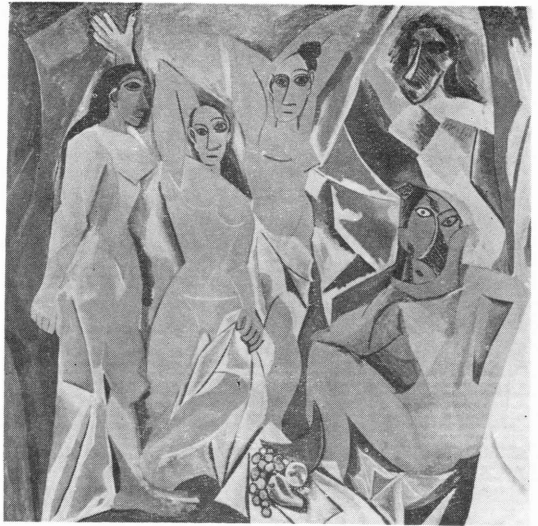
それでは、ピカソの意識の中で、当初にあった寓意的要素を全く失なわれて、《アヴィニョンの女たち》は、黒板に数字が並んでいるのと同じくカンヴァスに裸婦がおかれた、単に「裸婦の問題」でのみあったのか。私たちは、最初の構想からこの作品の完成までの過程をもう少し入念に跡づけてゆくとき、その寓意は別の方向に転位したのであろうことに気づく。そしてその転位がどのように行なわれたかに、《アヴィニョンの女たち》が「哲学的淫売宿」である大きな謎につき当たるのである。

## 註

- 1) Edward F. Fry, *Cubisme*, ロンドン 1966年刊, p. 12.
- 2) D.-H. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, ミュンヘン 1920年刊, (1958年版 p. 26)
- 3) A. H. Barr, *Picasso, Fifty Years of his Art*, ニューヨーク 1946年刊, p. 56.
- 4) John Golding, *Cubism, A History and an Analysis 1907—1914*, ロンドン 1959年刊, p. 47.  
Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, ニューヨーク 1971年刊, p. 23, 24.
- 5) D.-B. は, Pierre Daix & Georges Boudaille, *Picasso 1900—1906, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, (パリ 1966年刊) のカタログ番号。以下同じ。
- 6) この図版は, Leo Steinberg, 'The Philosophical Brothel', *Art News*, 1972年 9, 10月号より借用したもので, 同論文までは一般に存在が知られなかったものである。スタインバーグ教授はこれを, 《アヴィニョンの女たち》の構図習作としては(図10b) (Zervos, II, 643)

の素描に続く第2番目のものとの考えている。

- 7) Barr 前掲書 p. 57
- 8) バルセローナに流入した北方の文化芸術性については、Anthony Blunt & Phoebe Pool, *Picasso, the Formative Years*, (ロンドン 1961年刊) p. 7 参照。また、ピカソの memento mori を用いた作品は《道の終りに》1898年、《ラ・ヴィー》1903年 (D.-B. IX, 13) など。
- 9) スタインバーグは、この学生がマックス・ジャコブに似ていることを指摘している。
- 10) バーによれば、《アヴィニョンの女たち》が初めて図版化されたのは、*La Révolution Surréaliste*, no. 4 (パリ 1925年 7月15日刊) においてであった。(Barr 前掲書 p. 258)
- 11) C. Zervos, *Picasso*, パリ 1942年刊, p. 10
- 12) もっとも徹底的な分析をしているのは、次のふたつの文献である。  
James Johnson Sweeney, 'Picasso and Iberian Sculpture', *Art Bulletin*, 23, No. 3 1941. p. 191—198  
Golding 前掲書 p. 52—54
- 13) Barr 前掲書 p. 58, 59 およびその註  
Golding 前掲書 p. 55—60  
Fry 前掲書 p. 47, 48
- 14) Pierre Daix, 'Il n'y a pas «d'art nègre» dans Les Demoiselles d'Avignon', *Gazette des Beaux-Arts*. 1970年 10月号, p. 248—269
- 15) Anthony Blunt & Phoebe Pool 前掲書 p. 21, 図 51
- 16) 《コンポジション(農夫たち)》とエル・グレコの関係、およびこの時期ピカソが特にエル・グレコへの関心を蘇らせた可能性については、Barr 前掲書 p. 48 (およびその註), p. 54, Golding 前掲書 p. 51 参照。  
この《コンポジション》はゴッソルから帰った直



1

後に描かれたが、この作品の草案はすでにゴッソルで行なわれており、構図も様式もすでに決定していた。これに関しては、Daix & Boudaille 前掲書 p. 308, 309, 339 参照

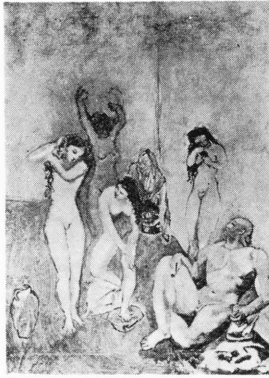
- 17) Barr 前掲書 p. 54. この点について、ゴールドディングはさらに詳しい検討を加えている。(前掲書 p. 51, 51)
- 18) ピカソはこの三角形構図を、30年後に《ゲルニカ》で用いることになる。
- 19) W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, ミュンヘン 1912年刊。日本語版は西田秀穂訳『抽象芸術論, 芸術における精神的なもの』1957年刊 (美術出版社) p. 80—81
- 20) バルセローナにニーチェの思想が紹介された経緯については、Blunt & Pool 前掲書 p. 7 参照。



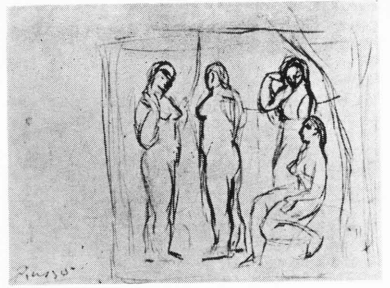
- 1) ピカソ《アヴィニョンの女たち》Les Demoiselles d'Avignon (1906-7年) 油彩 カンヴァス 244×234 cm, ニューヨーク, 近代美術館
- 2) ピカソ《三つの裸像》Trois nus (1906年夏) グアッシュ 紙 63×48.3 cm, ニューヨーク, ジ・アレックス・ヒルマン・コーポレーション
- 3) ピカソ《ハーレム》Le harem (Nus roses) (1906年夏) 油彩 カンヴァス 164.3×109.6 cm, クリーヴランド美術館
- 4) ピカソ《二人の裸婦》Deux femmes nues (1906年秋) 油彩 カンヴァス 151.3×93 cm, ニューヨーク, 近代美術館
- 5) ピカソ《抱え合う二人の裸婦》Deux femmes nues se tenant (1906年秋) 油彩 カンヴァス 151×100 cm, スイス, 個人蔵
- 6) ピカソ《二人の裸婦》Deux femmes nues (1906年秋) 木炭 紙 63×47 cm, リチャード・S. デーヴィス夫妻蔵
- 7) ピカソ《坐った裸婦と立った裸婦》Nu assis et nu debout (1906年秋) 木炭 紙 61.5×47 cm, フィラデルフィア美術館
- 8) ピカソ《裸婦習作》Étude de nus (1906年秋) 鉛筆 紙 13×20 cm, バリ, ヘルグリユアン蔵
- 9) ピカソ《三人の裸婦(習作)》Trois nus (Étude) (1906年秋) 油彩カンヴァス 25×30 cm, フィラデルフィア, バーンズ財団
- 10a) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” 高さ 12.2 cm
- 10b) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” (1907年) 素描
- 11) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” 鉛筆・パステル 紙 62.5×49 cm, パーゼル美術館
- 12) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” (1907年春) 油彩 板 24×19 cm
- 13a-l) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Études pour “Les Demoiselles” (1907年春) 以下の数字はいずれも Zervos, *Pablo Picasso*, Vol. II (P. 288—291) の番号を示す。a) 632, b) 633, c) 634, d) 635, e) 636, f) 637, g) 638, h) 639, i) 640, j) 641, k) 642, l) 644
- 14) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” 水彩 紙 17×21 cm, フィラデルフィア美術館
- 15) ピカソ《習作》Étude (1907年) 素描 20×13.5 cm
- 16) ピカソ《裸婦》Femme nue (1907年) 木彫着色彩 31.5×8 cm
- 17) ピカソ《立てる男》Homme debout (1907年) 木彫 高さ 35 cm
- 18) ピカソ《コンポジション(農夫たち)》Composition: Les paysans (1906年秋) 油彩 カンヴァス 218.5×129.5 cm, フィラデルフィア, バーンズ財団
- 19) セザンヌ《三人の浴女》Cézanne, Trois Baigneuses (1879-82年) 油彩 カンヴァス 36.1×36.1 cm バリ, プティ・パレ美術館
- 20) ピカソ《道の終りに》Au bout de la route (1898年) 水彩・パステル 紙 45.5×29.8 cm, ニューヨーク, J. K. タンハウザー蔵
- 21) ピカソ《ラ・ヴィー》La vie (1903年) 油彩 カンヴァス 197×127.3 cm, クリーヴランド美術館
- 22) ピカソ《旅芸人》Les bateleurs (Famille de Saltimbanques) (1905年) 油彩 カンヴァス 212.8×229.6 cm, ワシントン, ナショナル・ギャラリー
- 23) ピカソ《水飼場》L'Abreuvoir (1906年) グアッシュ 厚紙 37.7×57.9 cm, ウスター美術館



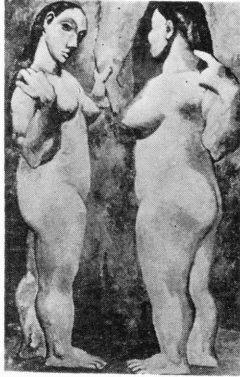
2



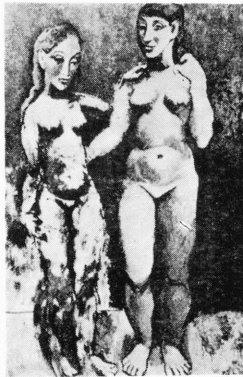
3



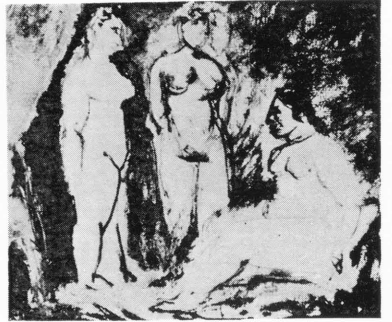
8



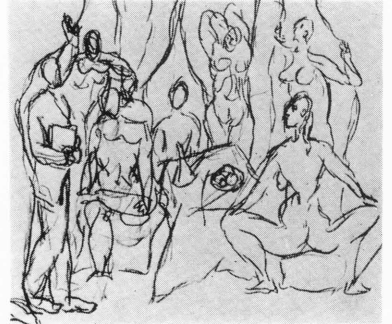
4



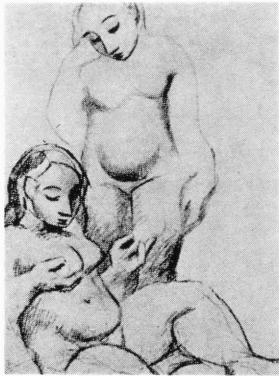
5



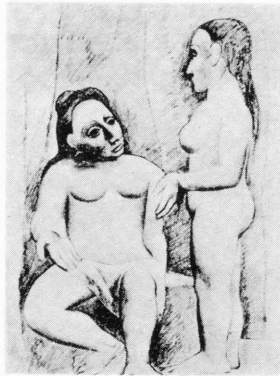
9



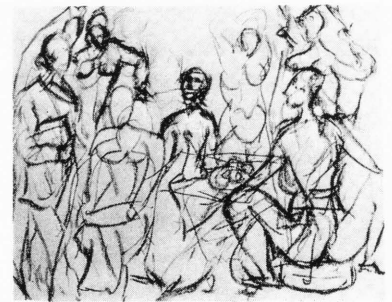
10a



6

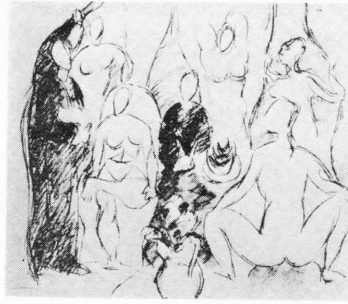


7



10b

11



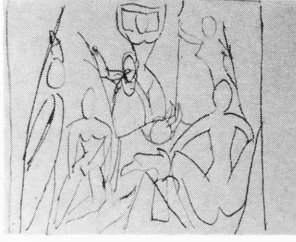
12



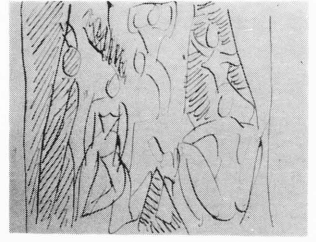
13a



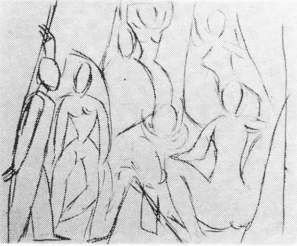
13e



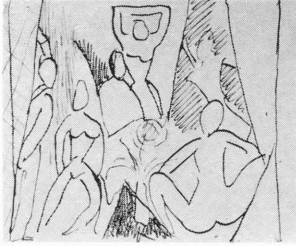
13 i



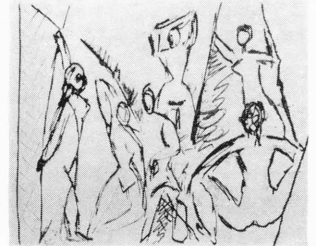
13b



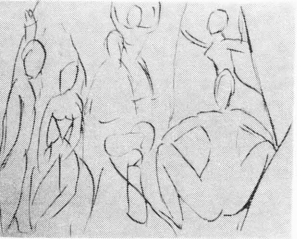
13 f



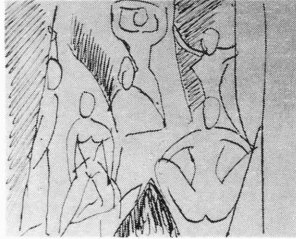
13 j



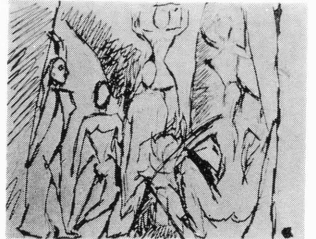
13c



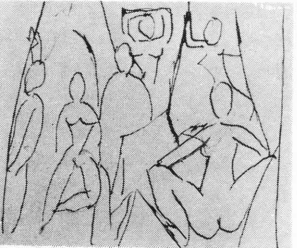
13g



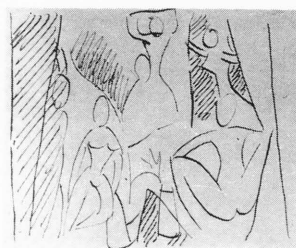
13k



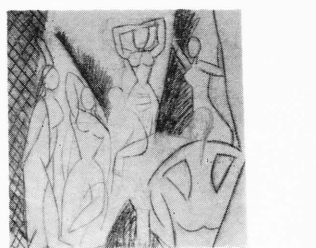
13d



13h

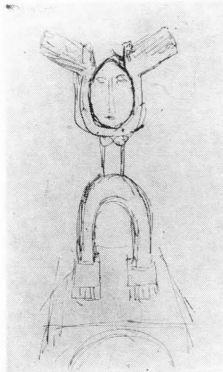


13 l





14



15



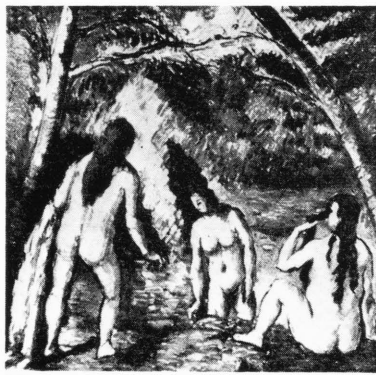
16



17



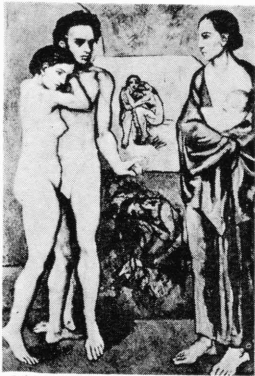
18



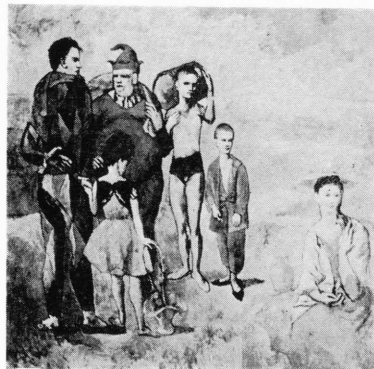
19



20



21



22



23

Die aus Millstatt stammende Handschrift des Kärntner Landesarchivs zu Klagenfurt (Geschichtsverein Hs. 6/19) enthält acht frühmittelhochdeutsche Reimgedichte, von denen die beiden ersten, Genesis und Physiologus, reich mit Federzeichnungen geschmückt sind; in der Genesis (fol. 1–84) allein finden sich 87 Illustrationen.<sup>1)</sup> Der somit szenenreiche Genesiszyklus dieser Sammelhandschrift, die im späten 12. Jahrhundert in Kärnten entstanden sein dürfte,<sup>2)</sup> ist aber im wesentlichen von dem deutschen Text, der eine Umdichtung des ersten Buches Moses darstellt, unabhängig: Es handelt sich hier um eine Anpassung eines alten biblischen Bilderzyklus, der aus einer Genesishandschrift übertragen worden sein muß, an das deutsche Genesisgedicht. Als erste machte schon um 1933 C. LACHMANN in ihrer Fragment gebliebenen Arbeit über die Millstätter Genesisbilder auf deren Verbindung mit einer alttestamentlichen Bilderreihe aufmerksam, die ihrerseits mit der Cotton-Genesis (London, British Museum, Cod. Cotton Otho B. VI), aber auch mit der Wiener Genesis (Wien, Österr. Nat. Bibl., Cod. theol. gracc. 31) zusammenhängt.<sup>3)</sup> 1947 (und 1955) wies dann K. WEITZMANN<sup>4)</sup> die Millstätter Genesis eindeutig dem Stammbaum der sogenannten Cottongenesis-Rezension zu,<sup>5)</sup> einer spätantiken Genesisillustrationsfolge zum griechischen Septuaginta-Text. Er wies vor allem auf die Verwandtschaft der Szene des Gastmahls Abrahams in der Millstätter Handschrift (fol. 27r) mit derselben in der Cottongenesis hin. Diese Szene ist heute nicht nur in einem Stich der *Vetusta Monumenta* erhalten, sondern auch in einem der Vorhallenmosaiken

aus dem 13. Jahrhundert von San Marco in Venedig,<sup>6)</sup> obgleich unserer Meinung nach diese Mosaiken eher eine monumentale Kopie nach einer spätantiken Schwesterhandschrift der Cotton-Genesis darstellen.<sup>7)</sup> H. MENHARDT, der die Arbeit WEITZMANNs unberücksichtigt ließ, führte 1954 ebenfalls und zwar wiederholt einzelne Ähnlichkeiten zwischen der Millstätter Genesis und der Cotton-Genesis bzw. den Mosaiken von San Marco an,<sup>8)</sup> doch kam er dabei zu dem nicht überzeugenden Ergebnis, daß die Millstätter Bilder nach einer mittelbyzantinischen Oktateuch-Handschrift kopiert worden seien, die allerdings von der Cotton-Genesis beeinflusst wäre.<sup>9)</sup> R.B. GREEN zeigte 1955 durch genaue Szenegenüberstellung (San Marco—Millstätter Genesis—Hortus Deliciarum) die auffallende Nähe, die der Adam-und-Eva-Zyklus der Millstätter Handschrift zu der Cottongenesis-Rezension besitzt.<sup>10)</sup> Schließlich ging H. VOSS, die 1962 die bisherigen Ergebnisse zusammenfaßte und die Millstätter Genesis monographisch zuletzt behandelt hat, noch einmal kurz auf die engen Parallelen ein, die zwischen den Adam-und-Eva-Szenen (und mehreren Josephsszenen) der Handschrift und denjenigen der Cottongenesis-Familie bestehen.<sup>11)</sup> Die folgenden Bemerkungen versuchen nun zwei weitere Josephsszenen in der Millstätter Genesis im Zusammenhang mit der spätantiken Bildrezension der Septuaginta zu analysieren.

Die Millstätter Zeichnung auf fol. 55v (Abb. 1) weist unzweideutige Ähnlichkeiten mit einem Mosaik der vierten Vorhallenkuppel

von San Marco (Abb.2) auf, das die Inschrift trägt: *HIC PHARAO JUBET PONI IN CARCEREM PINCERNAM ET PISTOREM.*<sup>12)</sup> Es handelt sich also bei dem Mosaik um die Einkerkung des Mundschenken und des Bäckers des Pharaos (Gen. XL, 1–3): eine Episode, die in der Tradition der byzantinischen Oktateuche<sup>13)</sup> nicht illustriert ist. Sowohl in der Zeichnung als auch im Mosaik sitzt der Pharaos, der die Rechte befehlend erhebt, auf einer Thronbank, und vor dem von einem Leibwächter begleiteten König schiebt—in San Marco—der Kerkermeister die beiden Gefangenen in den Kerker. Im Mosaik blicken sich dabei eigentümlicherweise der eine der beiden Hofbeamten sowie der Gefängniswärter nach dem Pharaos um. Dieses charakteristische Motiv, das in San Marco auch in der vorhergehenden Szene der Einkerkung Josephs vorkommt,<sup>14)</sup> findet sich in der in Rede stehenden Szene der Millstätter Genesis wieder. Es taucht aber auch in einer Ephraim-Syrus-Handschrift des 16. Jahrhunderts aus Rumänien (heute in der Sammlung David McC. McKell, Chillicothe/Ohio, fol. 31r, Abb.3) auf, die von O. und J. PÄCHT als eine Kopie nach frühbyzantinischen Vorlagen, die zum Teil der Cottongenesis-Rezension nahestehen, erkannt wurde.<sup>15)</sup> Wie in San Marco thront auch in dieser griechischen Handschrift der Joseph-Homilien und des Joseph-Asenath-Romans, die auch sonst in zahlreichen anderen Szenen nahe Parallelen zu den Mosaiken von San Marco bietet, links der ägyptische König mit Szepter. Im Unterschied zu dem venezianischen Mosaik, auf dem das Gefängnis bloß durch eine Säule mit einem Turmaufsatz

angedeutet wird, ist es in der Miniatur der Ephraim-Handschrift ganz ausgelassen, während der Kerker in der Millstätter Zeichnung rechts wiedergegeben ist, aus dessen Rundbogenfenster Joseph blickt.

In der Millstätter Genesis steht übrigens vor jedem Bild ein rotes Rubrum, das vom Textbearbeiter dieser Handschrift selbständig verfaßt worden sein muß.<sup>16)</sup> Die Überschrift für das uns hier beschäftigende Bild lautet: *Des herren phistir und sin schenche heten an ir dienste gewenchet dar umbe wrden si zeware geworfen in den charchaere.*<sup>17)</sup> Daher identifizierte VOSS diese Szene mit der Einkerkung des Obermundschenken und des Oberbäckers.<sup>18)</sup> Dagegen meinte MENHARDT, es handle sich bei der linken der beiden Figuren vor dem Pharaos um den Kerkermeister, der mit der Rechten den Gefangenen in den Kerker schiebt.<sup>19)</sup> Das scheint wahrscheinlicher, solange man die Figur bloß von ihrer Geste her beurteilen konnte. Nun läßt sich daraus wohl nicht unmittelbar folgen, daß die Millstätter Zeichnung, in der einer der beiden Hofbeamten offenbar ausgelassen ist, deswegen eine modifizierte Version der Cottongenesis-Tradition darstellt. Mit größter Wahrscheinlichkeit dürfte nämlich in der 1731 durch Feuer schwer beschädigten Cotton-Genesis, bei der die Geschichte der beiden Hofbeamten mindestens mit fünf Miniaturen auf fol. 83r, 83v, 84r, 85r und in der Versoseite eines zwischen fol.84 und 85 verlorenen Folio illustriert war,<sup>20)</sup> die Episode der Einkerkung des Mundschenken und des Bäckers in der ganzseitigen Miniatur auf fol. 83r (Abb. 4), wo heute bloß wenige Farbspuren sichtbar sind, in zwei übereinan-

der liegenden Kompartimenten separat gegeben worden sein. Es wäre demnach nicht undenkbar, daß der Mosaizist von San Marco die beiden Szenen, die im der Cottongenesi verwandten Prototypus getrennt dargestellt waren, in eine zusammendrängte,<sup>21)</sup> während der Zeichner der Millstätter Genesis nur eine der beiden kopierte.

Das zweite Bild aus der Millstätter Handschrift (fol. 58v, Abb. 5), das hier erwähnt werden soll, hat die Traumdeutung Josephs vor dem Pharao (Gen. XLI, 15–37) zum Gegenstand. Dieses Bild könnte mit dem thematisch entsprechenden Mosaik an der nördlichen Halbkuppel der zweiten Josephskuppel von San Marco verwandt gewesen sein, das allerdings nicht auf uns gekommen ist.<sup>22)</sup> Es gibt aber Anhaltspunkte, die uns vermuten lassen, wie das heute verlorene Mosaik ursprünglich ausgesehen habe, denn glücklicherweise ist diese Szene in der Cotton-Genesis erhalten: Fol. 89v zeigt eine Miniatur (Abb. 6) mit 11 Zeilen-Text (Gen. XLI, 38–41) darunter. In dieser verwischten Miniatur kann man heute noch links eine Figur auf einer Thronbank sitzen sehen, vor ihr erscheint eine Zweite in weiß gekleidet, die anscheinend die Knie beugt, während dahinter noch zwei weitere zu stehen scheinen. Außerdem ist zwischen der thronenden Figur — offensichtlich Pharao — und der weiß gekleideten — wahrscheinlich Joseph — noch eine weitere stehende sichtbar, die durchaus der Soldat sein könnte. Mit dieser Miniatur der Cotton-Genesis ist nun die betreffende Szene in der Maximianskathedra in Ravenna (Museo Archivescovile, Abb.7) verwandt,

deren Josephsszenen zum Teil, wie man gezeigt hat,<sup>23)</sup> die Cottongenesi-Rezension reflektieren, wenn auch die Komposition spiegelverkehrt ist. Pharao sitzt auch in dieser Elfenbein-kathedra des sechsten Jahrhunderts erhöht auf einem Thron, während Joseph — vielleicht zum Unterschied von der Cotton-Genesis — vor ihm steht und dahinter zwei Weise Ägyptens als Zuhörer erscheinen. Im Hintergrund sind drei Soldaten mit Lanze und Schild zu erkennen. Wie im Kathedrabilde wäre auch in der Cotton-Genesis hinter dem König mindestens ein Leibwächter zu ergänzen. Beide Denkmäler machen deutlich, daß sich die Traumdeutungsszene der Cottongenesi-Rezension von der Oktateuch-Version<sup>24)</sup> unterscheidet, bei der der Pharao Joseph, der die Arme überkreuzt hält, auf einem Ruhebett empfängt.<sup>25)</sup>

Die Komposition der Millstätter Zeichnung gleicht sich nun der Miniatur der Cotton-Genesis an, sie weicht von der der Maximianskathedra aber insofern ab, als Joseph in der Zeichnung kniend gezeigt wird. Bemerkenswert ist jedoch, daß die Leibwache hinter dem König das gleiche breite Schwert wie im Kathedrabilde trägt. So könnte das Schwert darauf hin deuten, daß die Millstätter Zeichnung dieses charakteristische Motiv der Vorlage nachbildete. Schließlich sei noch auf ein Beispiel hingewiesen, das mit der Tradition der Cottongenesi-Rezension zusammenhängen könnte. Auch die Traumdeutungsszene im Ephraim-Codex (fol. 38v, Abb.8) weist eine Verwandtschaft mit der Version der Cottongenesi-Rezension auf, nur sind in dieser Miniatur drei ägyptische Magier sitzend dargestellt, wohingegen die Leibgarde

fehlt. Es versteht sich von selbst, daß sich lediglich auf Grund dieser einen Szene der Traumdeutung, die in einer ähnlichen Komposition auch in anderen Bilderzyklen, die die Ikonographie der Cottongenesis-Rezension nicht berühren, auftauchen kann,<sup>26)</sup> noch keine direkte Beziehung der Ephraim-Handschrift oder auch der Millstätter Genesis zu der spätantiken Bildrezension der Cotton-Genesis nachweisen läßt. Jedoch lassen sich in beiden Werken auch in vielen anderen Szenen auffallende Parallelen zu den beiden Hauptdenkmälern der Cottongenesis-Rezension—Cottongenesis und San Marco—finden, so daß man wohl sagen darf, daß auch jene Traumdeutungsszene mit der Ikonographie der spätantiken Rezension etwas zu tun hat.<sup>27)</sup>

#### Anmerkungen:

\* Die vorliegenden Bemerkungen gehen im wesentlichen auf Ergebnisse des vierten Kapitels (Exkurs über die Cottongenesis-Tradition im mittelalterlichen Abendland) von meiner Dissertation: *Die Wiener "Histoire universelle" (Cod. 2576) unter Berücksichtigung der sogenannten Cottongenesis-Rezension* (Wien 1971, Maschinenschrift) zurück, die unter Anleitung der Herren Univ.-Prof. Dr. Otto Pächt und Univ.-Prof. Dr. Otto Demus entstand. Meinen beiden hochverehrten Wiener Lehrern möchte ich an dieser Stelle für alle Anregungen und Ratschläge aufrichtig danken.

- 1) Vgl. die Faksimile-Ausgabe: A. Kracher, *Millstätter Genesis und Physiologus-Handschrift*, Graz 1967, und ferner R. Eisler, *Die illuminierten Handschriften in Kärnten*, Leipzig 1907, S. 50ff. und Taf. V-VI.
- 2) Zur Frage der Datierung vgl. H. Voss, *Studien zur illustrierten Millstätter Genesis*, München 1962, S. 103ff.
- 3) C. Lachmann, *Die Bilder der Millstätter Genesis*, um 1933, Maschinenschrift im Warburg Institute London.
- 4) K. Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex*,

Princeton 1947, S. 140f.; idem, *Observations on the Cotton Genesis fragments, Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton 1955, S. 121ff.

- 5) Zu dieser Bildrezension und deren Familie vgl. vor allem: K. Weitzmann, *Die Illustration der Septuaginta, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, III-IV (1952–1953), S. 96ff.; idem, *Observations etc.*, S. 112ff.; Voss, op. cit., S. 62ff.; K. Weitzmann, *Zur Frage der jüdischen Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments, Festschrift Th. Klauser*, Münster 1964, S. 409; H. L. Kessler, *The Sources and the Construction of the Genesis, Exodus, Majestas, and Apocalypse Frontispiece Illustrations in the ninth-century Tournon Bibles*, Diss. Princeton 1965, S. 223ff.; Koshi, op. cit., S. 22ff. und 122ff. Siehe auch die im Druck befindliche Arbeit des Verfassers: Beobachtungen an den Genesisminiaturen in der Wiener "Histoire universelle" (Cod. 2576) im Hinblick auf die sogenannte Cottongenesis-Rezension. Für die Miniaturen der Cotton-Genesis vgl. außerdem: S. Tsuji, *Un essai d'identification des sujets des miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton* (in Japanisch mit französischem Resümee), *Bijutsushi* (Journal of Japan Art History Society), LXVI-LXVII (1967), S. 35ff.; idem, *Nouvelles observations sur les miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton*, *Cahiers archéologiques*, XX (1970), S. 29ff.
- 6) Auf die Abhängigkeit der Mosaiken von San Marco von der Cottongenesis-Rezension wurde zuerst von J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig*, Abdruck aus *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, XVII (1889), hingewiesen.
- 7) Vgl. Tikkanen (op. cit., S. 99, 103 und 116) und Koshi (op. cit., S. 28ff.). Dagegen behauptet Weitzmann (*Observations etc.*, S. 120; *The mosaics of San Marco and the Cotton Genesis, Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte*, Venedig 1956, S. 152f.; *Zur Frage etc.*, S. 409), daß die Vorlage für San Marco die Cotton-Genesis selbst war. Zur Frage nach dem Prototypus von San Marco vgl. außerdem: H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis*, Wien 1931, S. 63; O. Demus, *Über einige venezianische Mosaiken des 13. Jahr-*



- hundreds, *Belvedere*, X (1931), S. 96; idem, *Die Mosaiken von San Marco (110–1300)*, Baden bei Wien 1935, S. 53 und S. 98, Anm. 42; idem, Bisanzio e la pittura a mosaico del Duecento a Venezia, *Venezia e l'oriente fra tardo medioeva e Rinascimento*, Florenz 1964, S. 126; S. Bettini, Appunti di Storia della pittura veneta nel medioevo II, *Arte Veneta*, XXI (1967), S. 22; S. Tsuji, La chaire de Maximien, la Genèse de Cotton et les mosaïques de Saint-Marc à Venice, *Synthronon*, Paris 1968, S. 51; idem, Quelques observations sur le rapport entre les miniatures de la Genèse de Cotton et les mosaïques de Saint-Marc à Venice (auf Japanisch mit französischem Resümee), *Orient* (Bulletin of the Society for Near Eastern Studies in Japan), X (1967), S. 155ff.; H. Buchthal, *Historia Troiana*, London und Leiden 1971, S. 53, 57 und 66.
- 8) So z. B. auf die Erschaffung Adams, das Beilager Adams und Evas, und die Deutung der Träume der beiden Hofbeamten durch Joseph.
- 9) H. Menhardt, Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten, *Festschrift R. Egger*, Bd. III, Klagenfurt 1954, S. 248ff.
- 10) R. B. Green, The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Freind, Jr.*, Princeton 1955, S. 340 ff.
- 11) Voss, op. cit., S. 71f.
- 12) Vgl. G. Meschinello, *La chiesa ducale di San Marco*, I, Venedig 1753, S. 53.
- 13) Zur Frage des Archetypus der Oktateuch-Rezension vgl. Weitzmann, Die Illustration etc., S. 118f.; idem, The Octateuch of the Seraglio and the History of its Pictures Recension, *Actes de Xième Congrès International d'Etudes byzantines à Istanbul*, Istanbul 1957, S. 183ff.
- 14) Das Motiv ist ferner auch bei der Szene der Einkerbung Josephs in der Egerton-Genesis (London, British Museum, Egerton Ms. 1894, fol. 19v), einer englischen Handschrift des 14. Jahrhunderts, zu finden, die zum Teil mit der Cottongenesis-Rezension zu tun hat, worauf O. Pächt (A Giottesque Episode in English Medieval Art, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI/1943, S. 63) hinwies. Zur Cottongenesis-Tradition in England vgl. ferner vor allem: O. Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-century England*, Oxford 1962, S. 5 und 24ff.; G. Henderson, Late-Antique Influences in some English Medieval Illustrations of Genesis, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XXV (1962), S. 172ff.
- 15) J. und O. Pächt, An unknown cycle of illustrations of the life of Joseph, *Cahiers archéologiques*, VII (1954), S. 35ff.; O. Pächt, Ephraimillustration, Haggadah und Wiener Genesis, *Festschrift K. M. Szoboda*, Wien und Wiesbaden 1959, S. 213ff. Die beiden Aufnahmen (Abb. 3 und 8) verdanke ich Herrn Prof. Dr. Otto Pächt, wofür ich zu größtem Dank verpflichtet bin.
- 16) Voss, op. cit., S. 124.
- 17) Vgl.: *Genesis und Exodus, nach der Milstätter Handschrift* herausgegeben von J. Diemer, Bd. I, Wien 1862, 80, 11—80, 27.
- 18) Voss, op. cit., S. 198.
- 19) Menhardt, op. cit., S. 318.
- 20) Die Episode der beiden Hofbeamten des Pharaos (Gen. XL) ist in der Cotton-Genesis folgenderweise illustriert:
- a. fol. 82v: 26 Zeilen (=XXXIX, 21—XL, 4). (Das Kapitel und der Paragraph des hier angegebenen Genesis-Textes stammen aus der Ausgabe C. Tischendorfs: *Reliquae ex incendio ereptae Codicis celeberrimi cottoniani, Monumenta sacra inedita*, Nova Collectio II, Leipzig 1857, S. 93ff.)
  - b. fol. 83r: ganzseitige Miniatur (=die Einkerbung des Mundschenken und des Bäckers).
  - c. fol. 83v: eine Miniatur (=die Träume des Mundschenken und des Bäckers) und 6 Zeilen (=XL, 5). Hiezu vgl.: Tikkanen, op. cit., S. 108; W. R. Lethaby, The painted book of Genesis in the British Museum, *Archaeological Journal*, LXIX (1912), S. 100; Koshi, op. cit., S. 67ff.
  - d. fol. 84r: 11 Zeilen (=XL, 6–8) und eine Miniatur darunter. Tikkanen (op. cit., S. 108) meint, Joseph sei hier zu seinen beiden Mitgefangenen eingetreten. In der Miniatur sieht man rechts oben den Fensterrahmen des Gefängnisses, davor unten die beiden sitzenden Gefangenen, und links den stehenden Joseph mit der vorgestreckten rechten Hand.

- e. fol. 84v: 27 Zeilen (=XL, 9–15).
- f. die Rectoseite eines verlorenen Folio mit den Versen: XL, 16–18. Die Umrechnung des Textes in Zeilen macht es wahrscheinlich, daß dieses Blatt ursprünglich eine Miniatur besaß, wenn sich auch über ein Thema hierzu nur sehr vage Mutmaßungen anstellen lassen. Z. B. Joseph im Kerker?
- g. die Versoseite desselben Folio, die heute in der *Vetusta Monumenta* (Bd. I, London 1747, Taf. LXVII/1) dokumentiert ist: insgesamt 11 Zeilen (=XL, 19–20) und dazwischen eine Miniatur (= die Auslegung der Träume der beiden Hofbeamten durch Joseph). Hiezu vgl.: Tikkanen, op. cit., S. 108 und Taf. XI/81; P.R. Garrucci, *Storia dell'arte christina*, Bd. III, Prato 1876, Taf. 125/7.
- h. fol. 85r: 5 Zeilen (=XL, 21–22) und darunter eine Miniatur (= die Begnadigung des Mundschenken und die Bestrafung des Bäckers) Hiezu vgl.: Tikkanen, op. cit., S. 109; Koshi, op. cit., S. 70.
- (Es ist übrigens recht bedauerlich, daß heute noch immer keine vollständige Publikation dieser trotz des schlechten Erhaltungszustandes sehr bedeutenden spätantiken Handschrift vorliegt.)
- 21) In San Marco stellt auch das darauf folgende Mosaik der Träume der beiden Hofbeamten einen ähnlichen Fall dar. Hiezu vgl. Koshi, op. cit., S. 67ff.
- 22) An dieser Halbkuppel waren ursprünglich drei Szenen placiert, von denen die zweite die heute verschwundene Inschrift trug: HIC JOSEPH VESTE MUTATA PRESENTATUR REGI PHARAONI. Hiezu vgl. Meschinello, op. cit., S. 54, Anm.
- 23) Vgl. Weitzmann, *Observations etc.*, S. 128f.; Tsuji, *La chaire etc.* Die Josephsszenen der Elfenbeinkathedra stehen hinsichtlich der Szenenauswahl den Mosaiken von San Marco näher als der Cotton-Genesis. Im Zusammenhang mit der Cottongenesiss-Rezension wurde die Maximianskathedra zuletzt von F. Rupprecht-Schadewaldt, *Die Ikonographie der Josephsszenen auf der Maximianskathedra in Ravenna*, Diss. Heidelberg 1969, behandelt.
- 24) Smyrna, Evangelische Schule, Cod. A. I, fol. 53r; Istanbul, Serais, Cod. 8, fol. 130r; Vatikan, Cod. Vat. 747, fol. 61v. Für Abbildungen siehe Gerstinger, op. cit., Taf. XX/103.
- 25) In der Wiener Genesis ist die Deutung der Träume des Pharaos zweimal (pict. 35 und 36) dargestellt, das erste Bild zeigt die Traumdeuter Ägyptens auf der vordersten Bildbühne in Rückenansicht, während im zweiten der herzuschreitende Potiphar angeführt ist (hiezu vgl. Pächt, *Ephraimillustration etc.*, S. 219f.). Der byzantinische Elfenbeinkasten des 12./13. Jahrhunderts in Sens (Kathedralschatz), der in einigen Josephsszenen enge Beziehungen zu der Gregor-Handschrift (Paris, *Bibl. Nat.*, Cod. gr. 510, fol. 69v) bzw. den byzantinischen Oktateuchen aufweist, bietet eine weitere eigentümliche Komposition: in der Mitte thront Pharaos von zwei Leibgarden flankiert, davor sitzen vier Weise und in einem Torbogen steht Joseph (vgl. A. Goldschmidt und K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des XI.—XIII. Jahrhunderts*, Bd. I, Berlin 1930, Taf. 124/r). Schließlich ist im Mosaik des Florentiner Baptisteriums (13. Jahrhundert) die Gruppe mit den Traumdeutern und Wahrsagern hinter dem Thron Pharaos wiedergegeben, während Joseph, von einem Leibwächter begleitet, vor den König tritt (vgl. I. Hueck, *Das Programm Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium*, Diss. München 1962, S. 146f.).
- 26) So z. B. in der Haggadah von Sarajevo (Landesmuseum, fol. 13v), einer spanischen Handschrift des 14. Jahrhunderts (vgl. C. Roth, *Die Haggadah von Sarajevo*, Beograd 1963). Es seien hier weitere Beispiele für die Darstellung der Auslegung der Träume Pharaos durch Joseph angeführt: byzantinischer Psalter in Paris, *Bibl. Nat.*, Cod. gr. 20, fol. 13v (H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs etc.*, Paris 1929, Taf. LXXXV/12; der Psalter des heiligen Ludwig in Paris, *Bibl. Nat.*, Cod. lat. 10525, p. 22 (*Psautier de Saint-Louis*, Paris o. J., Taf. XXII)); die Maciejowski-Bibel in New York, Pierpont Morgan Lib., Ms. 638, fol. 5v (S. C. Cockrell, *Old Testament Miniatures etc.*, London o. J.); die Bible Moralisée in Oxford, Bodleian Lib., Ms. Bodl. 270b, fol. 27v (A. de Laborde, *La Bible Moralisée conservée à Oxford, Paris et Londres*, Bd. I, Paris 1911, Taf. 27); fran-

zösischer Psalter mit Bilderbibel in Wien, Österr. Nat. Bibl., Cod. S. n. 2611, fol. 11r; Cursus Sanctae Mariae in New York, Pierpont Morgan Lib., Ms. 729, fol. 15r (M. Harrsen, *Cursus Sanctae Maris: A Thirteenth-Century Manuscript* etc., New York 1937, Taf. 10); englischer Psalter in München, Staatsbibl., Cod. lat. 835, fol. 15r; die Pamplona-Bibel in Harburg, Sammlung Prinz Oettingen-Wallerstein, Cod. I, 2, lat. 4<sup>o</sup>, 15, fol. 38r (F. Bucher, *The Pamplona Bibles* etc., New Haven 1971, Taf. 76); italienische Bilderbibel in Rovigo, Bibl. dell'Accademia dei Concordi, Ms. 212, fol. 32r (G. Fologna und G. L. Mellini, *Bibbia istoriata Padovana della fine del Trecento*, Venedig 1962, Taf. 64). Siehe auch: L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. II/1, Paris 1956, S. 166.

- 27) Der Genesis-Zyklus von San Paolo fuori le mura in Rom weist übrigens in der Szene der Auslegung der Träume Pharaos durch Joseph eine derselben in der Maximianskathedra nicht unähnliche Komposition auf (vgl. S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien und München 1964, Abb. 354). Dieser frühchristliche Freskenzyklus wurde neuerdings anhand von einigen Genesisszenen (Opferung Isaaks, Segnung Isaaks und Traum Josephs) von Kessler (op. cit., S. 266ff; An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Rivival, *Jahrbuch der Berliner Museen*, VIII/1966, S. 91) und auch von L. Breitenbruch (*Zur neuen Katakombe an der Via Latina* etc., Diss. Heidelberg 1968, S. 51ff.) versuchsweise in Zusammenhang mit der Cottongenesis-Rezension gebracht.

レジュメ:

《ミルシュタットの創世紀》とは、12世紀に南オーストリアで製作されたと推定されているドイツ語写本の『創世紀』の部分のことである。これに添えられた87のペン画の内、例えば、アブラハムの場面やアダムとエバの場面に関しては、ヴァイツマンやグリーンなどが、ギリシャ語の『70人訳旧約聖書』の挿絵サイクルのタイプのひとつである、所謂〈コットン・ゲネシス・リセンション〉との関連を既に指摘していた。しかし、この写本のヨゼフの場面についてはこれまで余り留意されなかった。

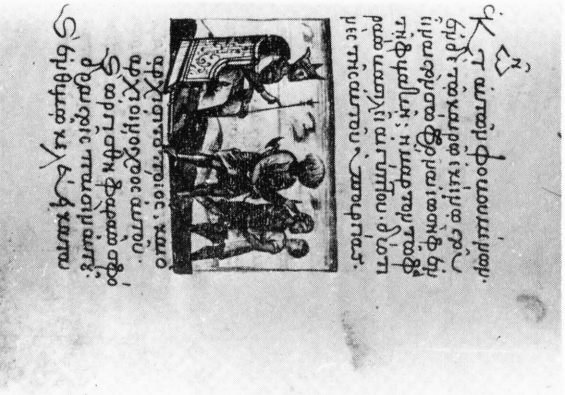
例えば、「ファラオの役人の投獄」のエピソードを表わす挿絵(図1)は、〈コットン・ゲネシス・リセンション〉の作例として名高いヴェネツィアのサン・マルコのモザイク(13世紀, 図2)や、近年ベヒトによりこの〈リセンション〉との関連に於いて紹介されたヨゼフ物語の写本(16世紀, 図3)と類似している。とりわけ、囚人がファラオの方を振り返って見るというモチーフは三者共に共通である。ただし《ミルシュタットの創世紀》に於いては、ファラオと獄屋の間にいる二人の内、左の人物はその仕事からして牢番と思われ、従ってここではサン・マルコなどと異なり、給仕長ないし料理長だけの投獄が表わされていると考えられる。一方、18世紀の火災により損傷した6世紀の写本、《コットン・ゲネシス》自身を調べてみると、fol. 83r(4図)の断片がこの投獄のエピソードの挿絵と推定されるのであるが、注目すべきことに、ここでは「給仕長の投獄」と「料理長の投獄」とが上下二段に分けられて表わされているのである。このことから、《ミルシュタットの創世紀》に於いては、プロト・タイプの二場面の内、片方だけがコピーされたのではなかろうかという解釈がなされよう。一方、サン・マルコなどでは、手本の二場面がひとつに凝縮されて表わされたと思われる。

第二の例、「ファラオの前で夢解きをするヨゼフ」の場面(図5)に関しても、《コットン・ゲネシス》(図6)及び、部分的にこの〈リセンション〉を反映している《マクシミアヌスの司教座》(6世紀)の象牙彫り(図7)などとの比較によって、〈コットン・ゲネシス・リセンション〉との関係が明白となるであろう。

(尚、3・4・6・8の図版はこれまで未紹介のもの。これらの図版に対し、大英博物館写本部並びにウィーン大学のベヒト教授に感謝の意を表したい。)



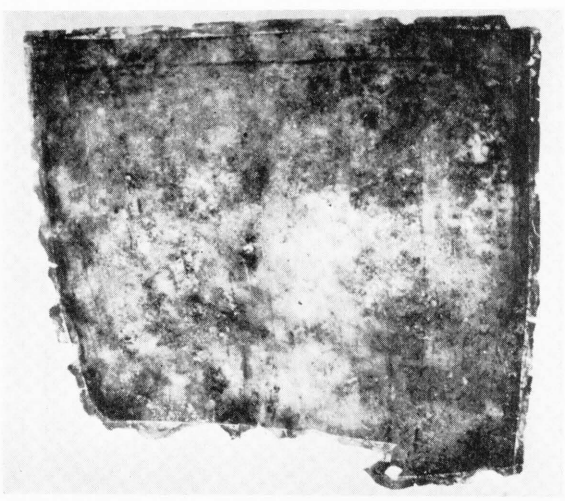
1. Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv,  
Geschichtsverein Hs. 6/19, *Milislätter*  
*Genesis*, fol. 55v: Einkkerung des  
Hafbeamten Pharaos.



3. Chillicothe/Ohio, Sammlung David McC,  
McKell, *Ephraim-Syrus-Handschrift*, fol.  
31r: Einkkerung des Mundschinken  
und des Bäckers.



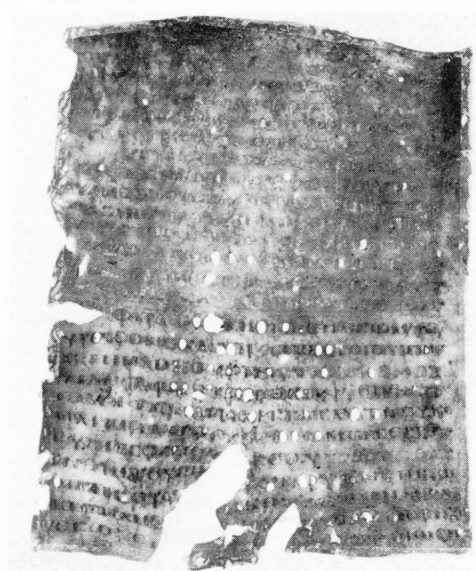
2. Venedig: *San Marco*, vierte Vorhallen-  
kuppel: Einkkerung des Mundschen-  
ken und des Bäckers.



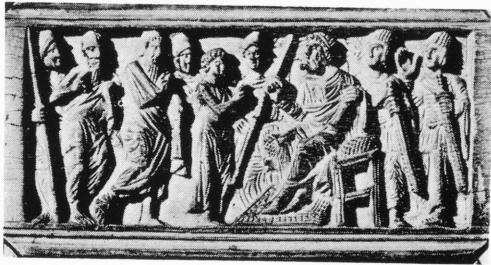
4. London, British Museum, Cod. Cotton  
Otho B. VI, *Cotton-Genesis*, fol. 83r:  
Einkkerung des Mundschinken und  
des Bäckers. (Photo: British Museum)



5. Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv, Geschichtsverein Hs. 6/19, *Millstätter Genesis*, fol. 58v: Traumdeutung Josephs vor dem Pharao.



6. London, British Museum, Cod. Cotton Otho B. VI, *Cotton-Genesis*, fol. 89v: Traumdeutung Josephs vor dem Pharao. (Photo: British Museum)



7. Ravenna, Museo Archivescovile, *Maximianskathedra*: Traumdeutung Josephs vor dem Pharao.



8. Chillicothe/Ohio, Sammlung David McC. McKell, *Ephraim-Syriac-Handscript*, fol. 38v: Traumdeutung Josephs vor dem Pharao.

ピエロ・デラ・フランチェスカの《笞打ち》  
——M.A. ラヴィンの新研究をめぐって  
長谷川三郎

Compte rendu de l'étude de M. A.  
Lavin——A propos de la *Flagellation*  
de Piero della Francesca,  
par Saburoh HASEGAWA

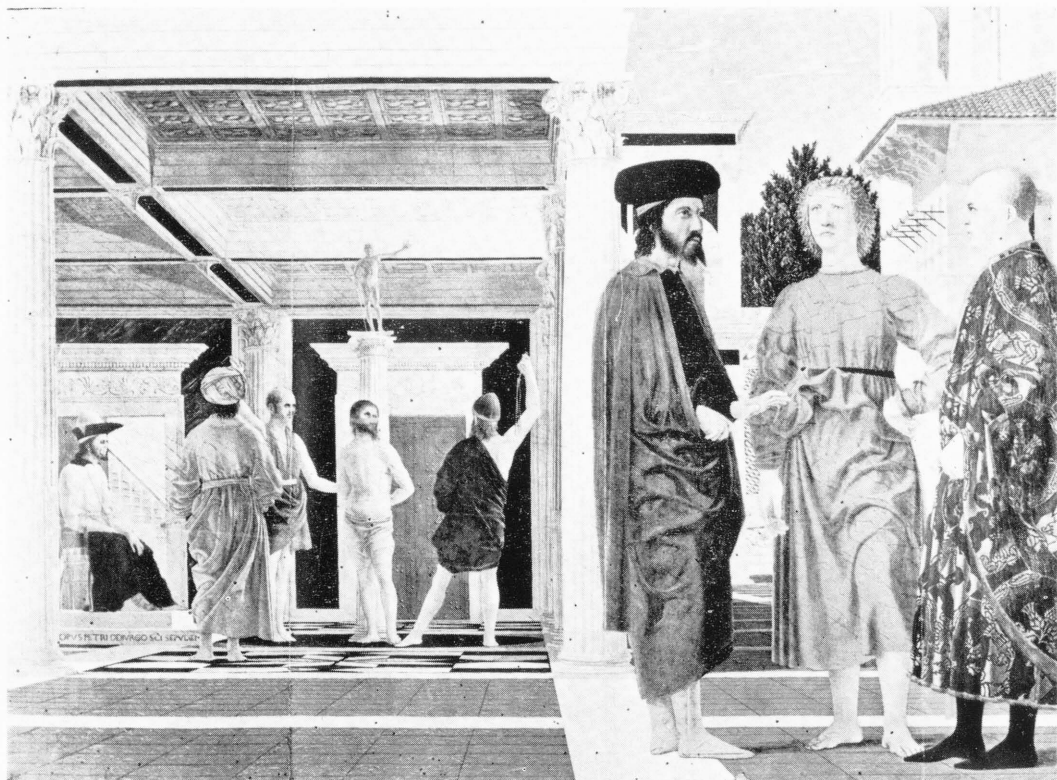


図 1

「ピエロ・デラ・フランチェスカ、画家にして数学者、彼は1439年9月7日ドメニコ・ヴェネツィアーノとともにフィレンツェで働いた時はじめて記録に現われる。彼はトスカーナの小さな町ボルゴ・サン・セポルクロに1410から1420年の間に生れたと推定され、生涯の大半を同地で過し、1492年10月12日に同地で埋葬された。彼の父は靴屋であった。彼はリーミニ、フェラーラ、ウルビーノおよびアレツォで制作し、アレツォではサン・フランチェ

スコ聖堂に《聖十字架伝説》壁画連作を描いた。彼に帰される作品の中では比較的わずかのものだけが記録に残され、1451年のリーミニのサン・フランチェスコ聖堂の《聖ジジスモンドの前のジジスモンド・マラテスタ》フレスコを除いて年記のある作品は存在しない。

《笞打ち》は、ポプラ板(58.4×81.5 cm)に石膏下地を塗り、その上に描かれている。この作品は、恐らくウルビーノのパラッツォ・ドゥカーレの礼拝

堂のために、1458年から1466年の間に制作されたものであろう。現在はウルビーノのバラッツォ・ドゥッカーレ、マルケ国立美術館に収められている。」(M. A. ラヴィン)①

..... *The miraculous quality of the Flagellation is due to this sense of atmospheric depth being completely united with the calculated depth of perspective: in other words, by the two modes of realization, the perceptual and the conceptual, being entirely at one.* (K. Clark)②

ウルビーノのマルケ国立美術館に所蔵されるピエロ・デラ・フランチェスカの《答打ち》(図1)は、その完璧精密な線遠近法の駆使、「答打ち」の情景と際だったコントラストを示す右手前景の三人の人物の不可解な存在、また何よりも微妙に変化する光線の効果、その繊麗な描写と色彩の美しさによって、ピエロの作品の中でも最も注目される作品である。画面は中央よりやや右側に位置するコリントス式円柱によって二分され、左手奥に答打たれるキリストの場面が小さく表され、右手前景に三人の人物が大きく表されている。左半は屋内、右半は戸外である。研究者たちの関心は、本来の主題ともいべき「答打ち」の情景が画面で小さく扱われているのに対し、右手にこの苦難を受けるキリストに一眼全く無関心に見える人物が大きなウェイトをもって扱われていること——この三人の人物達は一体何者であるのか、彼等は「答打ち」の場面にどのような関りがあるのかという疑問——に注がれて来た。伝統的には、これらの人物は1444年に暗殺されたウルビーノ公オッドントニオ・ダ・モンテフェルトロと二人の陰謀者マンフレード・デイ・カルビとトマソ・デラニェル

ロであると考えられて来た。そして、この作品は暗殺されたオッドントニオの冥福を祈って制作されたもので、答打たれるキリストはオッドントニオの非業の死を象徴するものであると説明されて来た。このような解釈に対して、はっきりと否定し初めて信頼に値する解釈を示したのは K. クラークである③。

彼は「中央のアルカディア風の人物」も両側に立つ二人も、このような解釈には全く相応しくない風貌、衣裳であるとし、また画面に表された建築はピエロがアルベルティとの接触の後(1451年頃以後)初めて描き得るものであるにも拘らず、1444年の暗殺の直後に描かれたものとすれば余りにも早すぎるとして伝統的解釈を否定している。そして、むしろこの作品はキリスト教会の危機(1453年の異教徒によるコンスタンティノポリスの侵略に示される)に際して開かれた、恐らく1459年のマントヴァの会議を記念するものであり、三人の人物はその出席者たちであろうと推定している。この仮説によれば、「答打ち」は異教徒の侵略を暗示するものであると直ちに納得し得る。また有髯の人物は「ギリシア人の学者」、即ち東方教会の人物であるという解釈も十分な説得性を有している。更に K. クラークは画面の数理的構成に対して言及し、有髯の人物の上に見える背景の建築の黒大理石の長さが画面の基本尺度であることを発見している。この基本尺度の7倍と10倍がこの画面の縦と横の長さであり、柱の長さもこの尺度によって計測し得るとしている④。

K. クラークの主題の解釈、および構成の数理的秩序の指摘がその後の研究に大きな影響を及ぼし、これを出発点として更に詳細な研究が

現れた。まず数理的構成については、単に画面自体の平面上における二次元での構成の秩序ではなく、画面に再現された三次元空間における数理的構成の原理が R. ウィットコーウェーと B.A.R. カーターによって解明された<sup>5)</sup>。彼等は線遠近法の原理に従って、《答打ち》図を図学的に分析し、地平線および視点（消失点）を求めることから出発し、視覚の三角形を切断する面（即ち画面）、建築物各部及び人物の位置および現実の大きさを求め、画面に表された三次元空間の平面図および側面図を製図することに成功した（図 2）。この設計図とも言うべき図面を数理的に解釈してゆくと、それぞれの人物相互の位置関係、建築空間と人物たちとのそれが、明快な比例論的秩序に従って決定されていることが理解される。更に重要な発見は、屋内の白と黒の舗石の形成する幾何学的パターンの構成原理である。これは、キリストの位置する床の円に内接する正10角形の一辺を基本単位として幾何学的に作図された、八つの突出部を有する星形のパターンである（図 3）。このようなピエロの画面に内包された幾何学的原理を追求した後、ウィットコーウェーは、「ピエロはモジュールと『神秘的な尺度』とを精妙に関連づけることによって、現世の空間とキリストの王国のそれとの一体化を象徴しようとしている<sup>6)</sup>」と結んでいる。

主としてここにその概要を述べた二つの解釈（主題と数理的構成と）を基本として、更に詳細な研究を進め、さまざまな面にわたって最新新たな仮説を示したのは M.A. ラヴィンである。彼女は既にその研究の成果を論文にまとめているが<sup>7)</sup>、最近それに加筆されたものが Art in

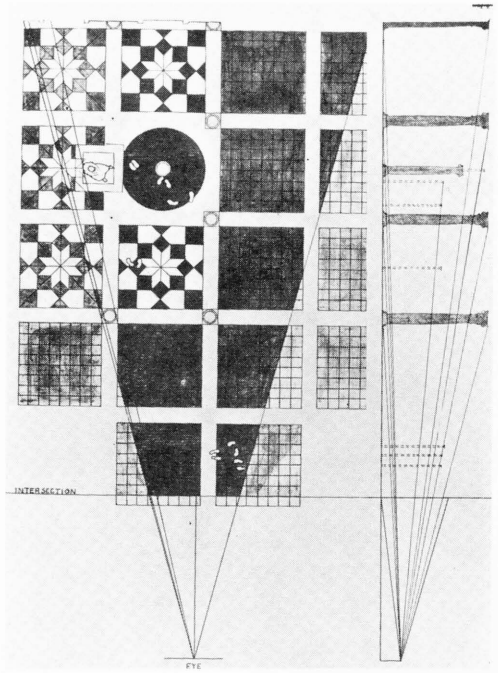


図 2

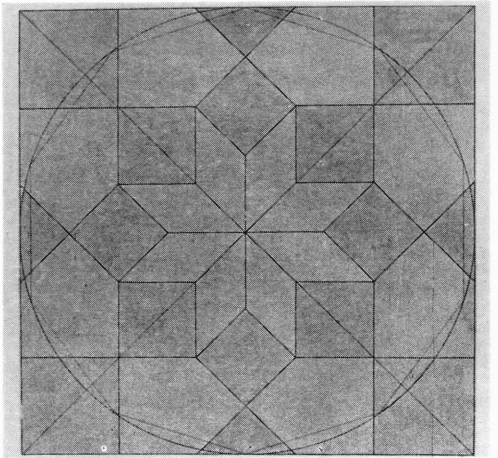


図 3



Context シリーズの一卷として刊行された。Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: The Flagellation*, London, 1972 である。彼女自身も述べているように、彼女の発見したものはすべて仮説である、或いは仮説であり続けるかも知れないが<sup>⑧</sup>、彼女は自信に満ちて自論を推し進めている<sup>⑨</sup>。

以下はこのラヴィンの新著の紹介を目的として、若干の私見を加えつつその内容をまとめたものである。

この書の本文は次の7章によって構成されている。

1. Introduction
2. Physical History of the Painting
3. The Sources of the Composition
4. The Setting
5. The Portraits
6. The Subject
7. Art Historical Context

各章に従ってその論旨を要約してみよう。

1. ここでは従来の諸説を年代を迫って要約した後、ラヴィン女史は先学の功績を認めながらも次のような疑問を提示している。「……画面構成の方法と主題との関連性は？ 三人の人物は前景に際立って目立つように表されているのに、何故『答打ち』の情景は‘miniturized’されているのか？ 建築物にはその幾何学とは別に意味があるのか、もしそうならば、それは全体としての主題にとってどのような役割を果しているのか？」

2. かつてこの『答打ち』図には‘convenerunt in unum’ という『詩篇』(ii, 2) から引用された語句<sup>⑩</sup> が記されていたといわれる。これは現

在では全く痕跡も認められず、従ってこれは「何らかの方法で額縁（原作の）に取付けられるか書き込まれるかしていたもので、額縁が失われた時、記銘も失われたのであろう」としている。この記銘の意味は「ともに来りて」ということであるが、この聖書の一句は彼女のこの研究において一つの重要な論拠となるものである<sup>⑪</sup>。また、この作品は1951—52年にローマの中央修復研究所において修復されたが、52年に絵具が浮上り、1968—69年に再修理が施され「かつて称讃された新鮮さと清澄さは、現在では数倍にも美しくなっている<sup>⑫</sup>」と述べ、彼女の研究および掲載写真がすべてこの再修理後の現状に基くものであることを明らかにしている。技法の面では、左屋内に背を見せて立つ白衣の人物のターバンの部分にのみただ一個所、ピエロが他のフレスコなどにおいて用いている転写法 pouncing の技法が見られるという指摘が注目される（この部分の原寸大の複製がジャケットに使用されている）。

3. 画面の基本構成においてピエロの先駆的役割を果し、あるいはピエロに影響を及ぼしたと考えられる作例について言及している。彼女は、当時（15世紀前半～中葉）の『答打ち』図の作例としてロレンツォ・ギベルティのフィレンツェ洗礼堂扉浮彫（1417—24）、15世紀シエナ派の作品<sup>⑬</sup>などをあげ、これらがいずれも左右相称構図であり、画面に表現された空間は単一のものであることを示し、ピエロの作品がこれらとは全く異なった構成であることを指摘している。そしてむしろピエロの『答打ち』図の空間構成は、14世紀の作品に見られるものに近いことを二つの例をあげて示している<sup>⑭</sup>。この

14世紀の作例に共通することは、非相称構図であり、画面右手に屋外（あるいは中庭）が表されている点である。これらにおいては、この屋外は画面全体では小さなスペースしか与えられていないのであるが、ピエロはこのスペースを画面の二分ノ一を占めるほどに拡大し、ここに三人の人物を大きく表しているのである。しかし、聖書の一場面としての「答打ち」を表した空間と、三人の人物のいる空間（現世の）との関係を解明しようとするラヴィンは、さらに14世紀ピサ派の《答打ち》図を重要な先例としてあげている。この作品は左右相称構図で、「ここでは答打ちは小さな建物の中に」表され、「屋外の前景両側に」二人の聖人が立ち、右の聖人は跪拝する信者たちにこの「聖書の一場面」を指し示している<sup>15</sup>。このようにこのピサ派の先例では、聖書の一場面を表す空間と現世的空间の二つが画面に存在し、これがピエロの構想の先駆となっているとしている。「しかし、我々の画家は非相称構成を選び、それによって答打ちの情景を何ものにも妨げられずに見えるような合理的に一体化された表現とし、他の要素が独立して存在する分割された空間をも創り出しているのである。」<sup>16 17</sup>

4. この章では先に触れたウィットコーウェーとカーターによる研究（註⑤参照）を基礎として画面に表された建築構成を分析している。彼女の論の新たな点は、ウィットコーウェーとカーターの製作した図面（図2）が、左半の建築のみであるのに対し、更に彼等の図面を拡大して右側の空間の深さ、右手奥に見える建築の大きさなども作図によって示している点（図4）、左室内の光線の角度を分析して屋外に溢れ

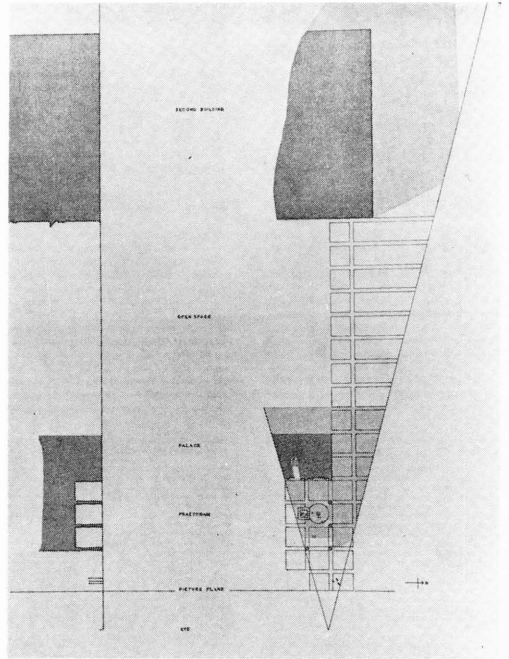


図 4

る光とは別の光源が画面中央の列柱の近くに存在することを作図によって求めている点である（図5）。これによって、画面の左右は聖なる空間（左の室内）と光溢れる屋外の世俗的な現実の空間とに二分される。またピエロの描いている諸建築とアルベルティのルチェライの諸建築との関係を明確に論及している。アルベルティのパトロンであったジョヴァンニ・ダ・パオロ・ルチェライは、イェルサレムの聖墓を正確に調査させるために技術者たちをイェルサレムに派遣しており、アルベルティのサン・セボルク・ルチェライ（1457—67）は考古学的な復原では

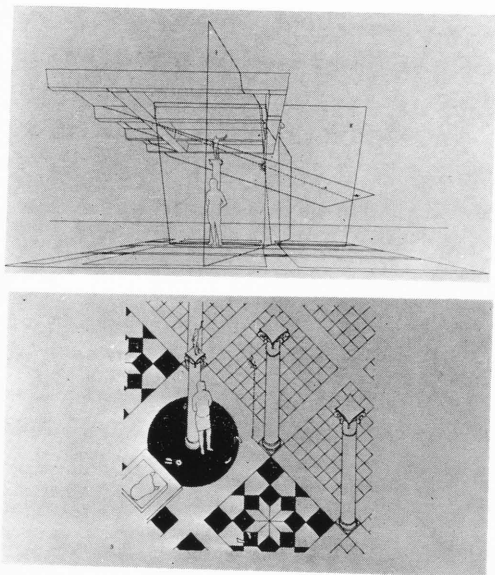


図 5

ないとしても、この調査記録を反映したものであろうとし、ピエロはアルベルティの図面を見てこれを彼の作品に採り入れたものと推論している。更にヴァチカン所蔵の写本『コスモグラフィア<sup>⑧</sup>』のイェルサレムの俯瞰図に表されたピラトの宮殿とピエロの画面の中央やや右手奥に見える建築との相似を指摘し、ピエロがこの点においても画面の背景の設定を可能な限り古代の歴史的事実に沿ったものとしようと努力していると述べている。このようにして、ピエロの《答打ち》図の背景の設定、アルベルティのサン・セポルクロ・ルチェライ（他にカペラ・ルチェライの円柱、ロジリア・ルチェライの細部などにこのピエロの画面の建築との明らかな相似が発見し得る<sup>⑨</sup>）、イェルサレムの聖墓

およびピラトの宮殿、これら三つの相関が明らかにされる。またボルゴ・サン・セポルクロ（サン・セポルクロ即ち聖墓である）生れのピエロが画面に残している記銘 OPVS PETRI DEBVRGO SCI SEPVLICI（ピラトの玉座基壇に記されている）も、このような三つの相関に関連を有しているためであると理解される。

5. この章は、ラヴィンの研究においては最も重要な部分である。彼女は従来さまざまに解釈されてきた右手前景の三人の人物に照明を当て、それぞれの人物が誰を表現したものであるか推論し、右側の豪華な刺繍を施した衣裳をまとった人物はマントヴァ侯ルドヴィコ・ゴンツァガ（1412—78）、左の東方風の衣裳をまとった有髯の人物はウルビーノ公フェデリコ・ダ・モンテフェルトロの甥で、ウルビーノの宮廷で高い地位にあったオッタヴィアーノ・ウバルディーニ・デラ・カルダ（c. 1423—98）であると解釈している。そして彼等の画面における位置とそれぞれの背景の建築との関係に重要な意味を認めている。ゴンツァガ侯の背景はパラッツォ建築であり、これは左の聖書の情景が表されている建築とは全く異質の世俗的な当時の建物である。これは世俗の権勢を誇る人物に相応しいものである。これに対してオッタヴィアーノ・ウバルディーニの足は左の聖なる建築の列柱の立つ白い敷石の上に半分かかっている。オッタヴィアーノは、当時の有数の占星術家であり、画面における彼の位置は、彼がその「科学」によって「至高の洞察」を獲得し、左半の「聖所に祕かに関りを有していることを暗示している<sup>⑩</sup>」とラヴィンは解釈している。

6. 前章で二人の人物をオッタヴィアーノ・

ウバルディーニとルドヴィコ・ゴンツァガであると推定したラヴィンは、次に二人の間に立つ古代ギリシア風の衣裳を着けた若者について考察を進める。彼女はこの素足で立つ金髪の美しい若者に、左右の二人の息子たちの姿を見ている。オッタヴィアーノには詩人ボルチェリオ・バンドニオによって「象牙色の(肌をした)若者」とその美しさを称えられたベルナルディーノという息子がいた。しかしその美しい息子は1458年にナポリ、ローマ遊学の帰途、病にたおれて夭折している。またルドヴィコ・ゴンツァガには弟カルロの息子にヴェンジェリスタと呼ばれる才能豊かな美少年がいて、ゴンツァガ公は弟の死後、この甥を傍において非常に愛していた。ところがこのヴェンジェリスタも16歳から20歳の頃、病に陥りそのため片端となり、かつての美しさを全く失ってしまったと伝えられる。二人の少年が病歿し、あるいは片端となった時期はほぼ同じ頃、1458—60年頃である。ラヴィンは、従ってこのピエロの作品は、親交のあった二人の父親がそれぞれの愛する息子(甥)の不幸を嘆きつつ、かつての美しい二少年への追憶を籠めてピエロに依頼したものであろうと推論している。若者の金髪と肌の美しさ、遙かな眼差、左右の二人とは対照的な古代のキトンのような衣、素足で屋外に立っている姿などは、恰も古代ギリシアの墓碑浮彫に表された死せる若者を思わせるものがあり、ラヴィンの推理には十分な説得性が認められる。この少年の背景には青い空が拡がり、少年の頭部を取囲むような緑の樹木は月桂樹である。月桂樹は言うまでもなく「栄光」の象徴である。答打たれるキリストに眼を転ずれば、キリストが縛られ

ている柱の上に金色の立像が置かれていることが認められる。明らかに古代彫刻を範として描かれているこの彫像も、また栄光の象徴であり、ここでは異教のそれではなく「キリストの栄光」である。このように論を進め、今は失われた‘convenerunt in unum’ (they come together) という記銘が左の聖なる世界と右の現世の空間とを結びつける役割を果し、左右二つの空間には「現世の興廃を越えたキリストの栄光<sup>2)</sup>」という同一の主題が存在すると解釈している。

この作品がオッタヴィアーノ・ウバルディーニとルドヴィコ・ゴンツァガの依頼によって制作されたとすれば、これがオッタヴィアーノのいたウルビーノに伝えられて来たことに正当な理由が認められるのであるが、ラヴィンは更に論を進めて、この《答打ち》図のパースペクティブの効果および画面の大きさを考慮し、これがウルビーノのパラッフォ・ドゥッカーレのカベルラ・デル・ベルドノーの祭壇下に置かれていたのではないかと推論し、当時のカベルラ・デル・ベルドノーの内部に置かれた《答打ち》図の状態を想定し、それをフォトモンタージュによって示している<sup>2)</sup>。

7. 要約以上のような論によってこの作品の主題を追求した結果、彼女はピエロの画面構成の独創性は、現世的主題と神祕的主题、あるいは世俗の肖像的表現と聖書に取材した聖なる表現とを、一つの画面の中に織合せること(換言すれば神の空間と人間の空間とを結びつけることであろう)にあると見て、このようなピエロの方法が及ぼした影響について例をあげて示している。

M. A. ラヴィンの新著の内容は概略以上の通りである。彼女の推論の中で最も重要な個所は、主題の解釈に深い関りを有する前景の三人の人物に関する部分であろう。K. クラーク以来この三人の人物はさまざまに解釈されて来たのであったが、彼女の提示した仮説は最も興味深いものと言えよう。左右の二人の人物をオッタヴィアーノ・ウバルディーニとルドヴィコ・ゴンツァガとする解釈については、未だその論拠において不十分な点が認められるが、中央の金髪の若者を今は亡き美しい少年の理想的表現と見ている点は、この若者がピエロの他の作品における天使像などに共通する一個の個性を超越した美しさを示していること、またその眼差、衣裳、素足などの表現から見て、傾聴に値するものと言えよう。彼女の仮説に対する最新の反論はC. ギルバートによるものである<sup>28</sup>。また他にこの《笞打ち》図の解釈として注目すべき最近の論としては、E. H. ゴンブリッチ<sup>29</sup>、F. ハート<sup>30</sup>、P. マレイ<sup>31</sup>などのものがある。これらの論の比較検討は別の機会に稿を改めて試みたい。ここでは、現在のところ最も斬新かつ詳細な研究であるM. A. ラヴィンの著書を紹介した。

## 註

- ① Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: The Flagellation*, London, 1972 (以下 M.A. Lavin と記す), p. 4.
- ② Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, Second Edition, revised, London, 1969, p. 38.
- ③ ②の初版は1951年に出版されている。この小文では1969年の改訂版を参考とした。
- ④ K. クラークの説の詳細については K. Clark, *op. cit.*, pp. 33—38 参照。
- ⑤ R. Wittkower & B.A.R. Carter, 'The Perspective of Piero della Francesca's "Flagellation",' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, 1953, pp. 292—302.
- ⑥ R. Wittkower & B.A.R. Carter, *op. cit.*, p. 295.
- ⑦ M.A. Lavin, 'Piero della Francesca's *Flagellation*: The Triumph of Christian Glory,' *Art Bulletin*, vol. 50, 1968, pp. 321—342.
- ⑧ M.A. Lavin, p. 15.
- ⑨ *Change in Piero della Francesca*, New York, 1968 においてピエロの諸作品の新たなクロノロジー研究を提示した Creighton Gilbert は、このラヴィン女史の新説に対して反論 C. Gilbert, 'Piero della Francesca's *Flagellation*: The Figures in the Foreground', *Art Bulletin*, vol. 53, 1971, pp. 41—51 を発表しているが、ラヴィン女史はギルバートは「'ordinary' な解釈 (註⑦参照) に固執している」としてこの反論を全く問題にしていない。M.A. Lavin, p. 94, Note 8 参照。
- ⑩ この同じ語句は、『使徒行伝』iv, 26 にも見られる。
- ⑪ K. クラークは、この作品がマントヴァの(あるいは他の)会議を記念するものであらうと推論した時、この記銘はこの仮説に相反するものではないと述べている。K. Clark, *op. cit.*, p. 34 およ

び p. 78, Note 26 参照。

- ⑫ M.A. Lavin, p. 18.
- ⑬ M.A. Lavin, ill. 6.
- ⑭ M.A. Lavin, ill. 7, 8.
- ⑮ M.A. Lavin, ill. 9.
- ⑯ M.A. Lavin, p. 30.
- ⑰ なお《笞打ち》図の先例については、C. ギルバートがその著 *Change in Piero della Francesca* (註⑨参照) の Note 58, pp. 105—107 において論じている。彼は、前景の三人の人物に特殊な意味を認めず、ピエロの作品を 'ordinary' なものと解釈し、その重要な先例としてサッセッタ派の《笞打ち》(Pinacoteca Vaticana) をあげている。C. Gilbert, *op. cit.*, Fig. 36.
- ⑱ 紀元 127—151 頃にアレクサンドレイアで活躍したギリシア人学者クラウディウス・プトレイマイオスの著書のラテン語版。後にピエロの偉大なバトロンとなるフェデリコ・ダ・モンテフェルトロのために 1472 年に制作されたもの。
- ⑲ アルベルティがピエロの建築および画面の数理的 (比例論的) 構成に及ぼした影響については既に K. クラークが指摘している。註④参照。
- ⑳ M.A. Lavin, p. 67.
- ㉑ M.A. Lavin, p. 78.
- ㉒ M.A. Lavin, ill. 52.
- ㉓ 註⑨参照。
- ㉔ E.H. Gombrich, 'The Literature of Art, *Piero della Francesca*', *The Burlington Magazine*, 1952, pp. 176—177. において、彼は前景の人物達は「…後悔し、銀貨三十枚を祭司長、長老たちに返」すユダ (『マタイによる福音書』xxvii, 3—5) の場面を表しているのではないかという仮説を発表し、更に 'The Repentance of Judas in Piero della Francesca's "Flagellation of Christ"', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol 22,

1959, p. 172 において、再びこの問題を採上げている。

- ㉕ Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, New York, 1970, pp. 244—245. F. ハートは K. クラークの解釈を踏襲しつつ、金髪の若者については「詩篇作者ダヴィデ」であろうと推定している。またこの中で、彼は「ピラト」あるいは「ピラトの宮殿」とすべきところを「ヘロデ」、「ヘロデの宮殿」と誤記 (?) している。
- ㉖ Peter Murray, 'A Note on the Iconography of Prero della Francesca,' *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, 1968, pp. 175—179.

#### 図版出典

- 1 M.A. Lavin. 1968—69 年の修理後の写真による。
- 2 R. Wittkower & B.A.R. Carter, 1953.
- 3 R. Wittkower & B.A.R. Carter, 1953.
- 4 M.A. Lavin, 1968, ill. 3.
- 5 M.A. Lavin, 1968, ill. 4, 5.

# 事業記録

## 特別展記録



### ●デューラーとドイツ・ルネッサンス展

D.D.R. の美術館から

Deutsche Kunst der Dürer-Zeit

aus Museen der D.D.R.

1972. 4. 29～1972. 6. 18

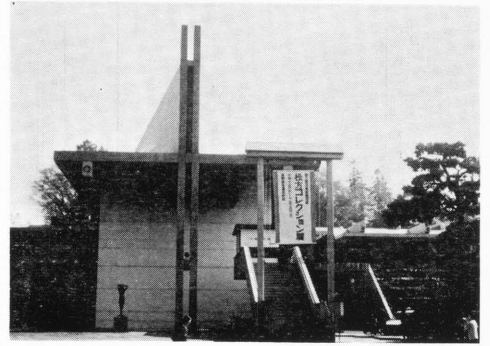
主催：国立西洋美術館・京都国立近代美術館・

日本経済新聞社

出品内容=彫刻……………8点  
絵画……………21点  
素描……………30点  
版画……………149点  
挿絵入書物……………5点  
工芸, 金工……………8点  
メダル……………14点  
武器, 科学器具……………6点  
計 241 点

入場者=178,788人

巡回展記録



● フランスの中世美術

L'Art du Moyen Age en France

1972. 10. 12~1972. 11. 30

主催：国立西洋美術館・フランス美術館総局

出品内容=彫刻……………32点  
柱頭……………8点  
壁画模写……………4点  
写本……………7点  
ステンドグラス……………3点  
金工品……………18点  
象牙細工……………10点  
タピスリー……………3点  
エマイユ……………1点  
計 86 点

入場者=73,774人

昭和 47 年度

絵画：60点 彫刻：18点

●1972. 10. 12~1972. 11. 5

会場=長野県信濃美術館

長野県，長野県教育委員会，信濃毎日新聞社，  
信越放送と共催

入場者=114,932人



## 講演会記録

昭和47年度

●「デューラーとドイツ・ルネッサンス展」

特別講演会

5月13日

デューラーの自画像

ドレスデン国立美術館版画部長 ウェルナー・

シュミット（通訳 越 宏一）

5月20日

デューラーの生きたドイツ

ケルン日本文化館々長 松田智雄

5月27日

デューラーの「マリアの七つの悲しみ」を中心として

東京大学教授 前川誠郎

6月3日

グリュネヴァルトの芸術

慶応義塾大学教授 高橋 巖

11月4日

ロマネスクの彫刻

お茶の水女子大学教授 柳 宗玄

テレビ放送

文化庁提供「美を求めて」

放映：TBS系 毎日曜 8時～8時15分

●「ロダンの世界」

第1回 7月16日

第2回 7月23日

●「フランスの中世美術」

第1回 10月29日

第2回 11月12日

第3回 11月26日

●「フランスの中世美術」特別講演会

10月12日

フランス中世の建築

ルーヴル美術館彫刻部管理官 フランソワーズ・

ズ・パロン（通訳 黒江光彦）

10月21日

中世美術の歴史的背景

東京大学教授 堀米庸三

10月28日

大聖堂の響き——フランス中世の音楽

東京芸術大学教授 野村良雄

# 資料

## 歳出歳入表

### 歳出予算表 (単位千円)

事項/年度	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
国立西洋美術館運営費	36,806	138,911	79,806	91,636	144,913	263,385	197,821	150,333	161,913	188,369
人に伴う経費	16,828	19,393	22,469	26,472	29,455	33,576	38,361	42,856	49,837	56,429
庶務部運営	5,066	5,476	6,129	6,580	6,660	7,157	5,661	6,859	7,645	8,004
事業部運営	(10,000)	(30,000)	(30,000)	(30,000)	(50,000)	(50,000)	(50,000)	(50,000)	(60,000)	(70,000)
特別展開催		7,836	8,665	11,140	40,902	43,104	36,066	37,800	30,507	36,458
巡回展開催	2,135	2,139	2,143	2,147	2,151	2,155	2,160	2,165	2,179	2,189
博物館等特別経費	385	385	379	523	600	600	600	558	558	558
陳列館新営敷地購入						112,500	54,483	0	0	0
一般研究費	117	129	129	129	129	129	125	125	125	125
施設設備整備		70,576	6,086	10,834	9,636	8,942	2,556	0	3,943	7,476
国立西洋美術館創設費										

### 備考

- 1 事業部運営欄( )書は、美術作品購入費である。
- 2 昭和38年度施設設備整備 70,576 千円は、講堂および事務庁舎の新営費である。

### 歳入実績表 (単位千円)

事項/年度	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
雑収入	19,647	24,501	43,997	26,180	28,236	37,088	53,622	32,647	32,553	61,652
入場料等収入	19,167	24,096	43,617	25,808	27,726	36,587	53,079	31,977	31,862	60,917
その他	480	405	380	372	510	501	543	670	691	735

### 年度別入館者総数 (含特別展)

昭和34年度	584,861	昭和38年度	444,031	昭和42年度	567,490	昭和46年度	937,303
昭和35年度	400,218	昭和39年度	1,045,944	昭和43年度	761,609		
昭和36年度	280,146	昭和40年度	393,228	昭和44年度	312,291		
昭和37年度	341,250	昭和41年度	690,231	昭和45年度	424,630		

## 職員名簿

昭和48年3月31日現在

### 国立西洋美術館評議員会評議員 (五十音順)

ブリヂストンタイヤ株式会社社長  
石橋幹一郎

東京国立博物館長  
稲田 清助

日本学士院会員 東京芸大名誉教授  
上野 直昭

東京国立近代美術館長  
岡田 譲

京都国立近代美術館長  
河北 倫明

日本芸術院長  
高橋誠一郎

評論家  
谷川 徹三

株式会社丸善社長 東京商工会議所副会頭  
司 忠

海外子女教育振興財団専務理事  
寺中 作雄

評論家  
富永 惣一

神奈川県立近代美術館長  
土方 定一

日米文化教育テレビ番組交流協会理事長  
松方 三郎

国際文化会館専務理事  
松本 重治

日本芸術院会員 画家  
宮本 三郎

日本学士院会員 東大名誉教授  
脇村義太郎

### 国立西洋美術館職員

館長 文部事務官	山田智三郎	文部事務官	木戸 一
次長 文部事務官	小林 毅	用務員	比留間江考子
		用度係長 文部事務官	田島 庄平
<b>庶務課</b>		文部事務官	肥後 豊司
庶務課長 文部事務官	服部 栄次	文部事務官	太田原 武
庶務課課長補佐 文部事務官	平井 文雄	文部技官	白倉 由夫
庶務係長 文部事務官	西山 博	文部技官	大竹 乙弘
文部事務官	舟橋さち子	文部技官	小宮 勝男
文部事務官	戸松 靖子	用務員	平山 節子
文部事務官	岡崎 文憲	用務員	長島 武夫
事務員	渡辺 和子	事務補佐員	伊藤 昌
文部事務官	浜田 孝	<b>事業課</b>	
文部事務官	樋口 泰一	事業課長 文部技官	穴沢 一夫
文部事務官	山王堂正行	主任研究官 (併)渉外調査係長 文部技官	佐々木英也
文部事務官	小林清太郎	文部技官	田中 英道
文部事務官	井上武運児	文部技官	越 宏一
文部事務官	羽山 正公	陳列保存係長 事務取扱	穴沢 一夫
文部事務官	石井 茂夫	文部技官	八重樫春樹
文部事務官	内藤 満枝	(併)文部技官	長谷川三郎
文部事務官	中村 繁子	普及広報係長 文部技官	千足 伸行
経理係長 文部事務官	白石 治美	文部技官	長谷川三郎
文部事務官	須田 文子	事務補佐員	田近 祥子
文部事務官	市川 勇		

国立西洋美術館年報 NO.6

発行 1973年3月31日

編集 国立西洋美術館 東京都台東区上野公園

制作 美術出版デザインセンター

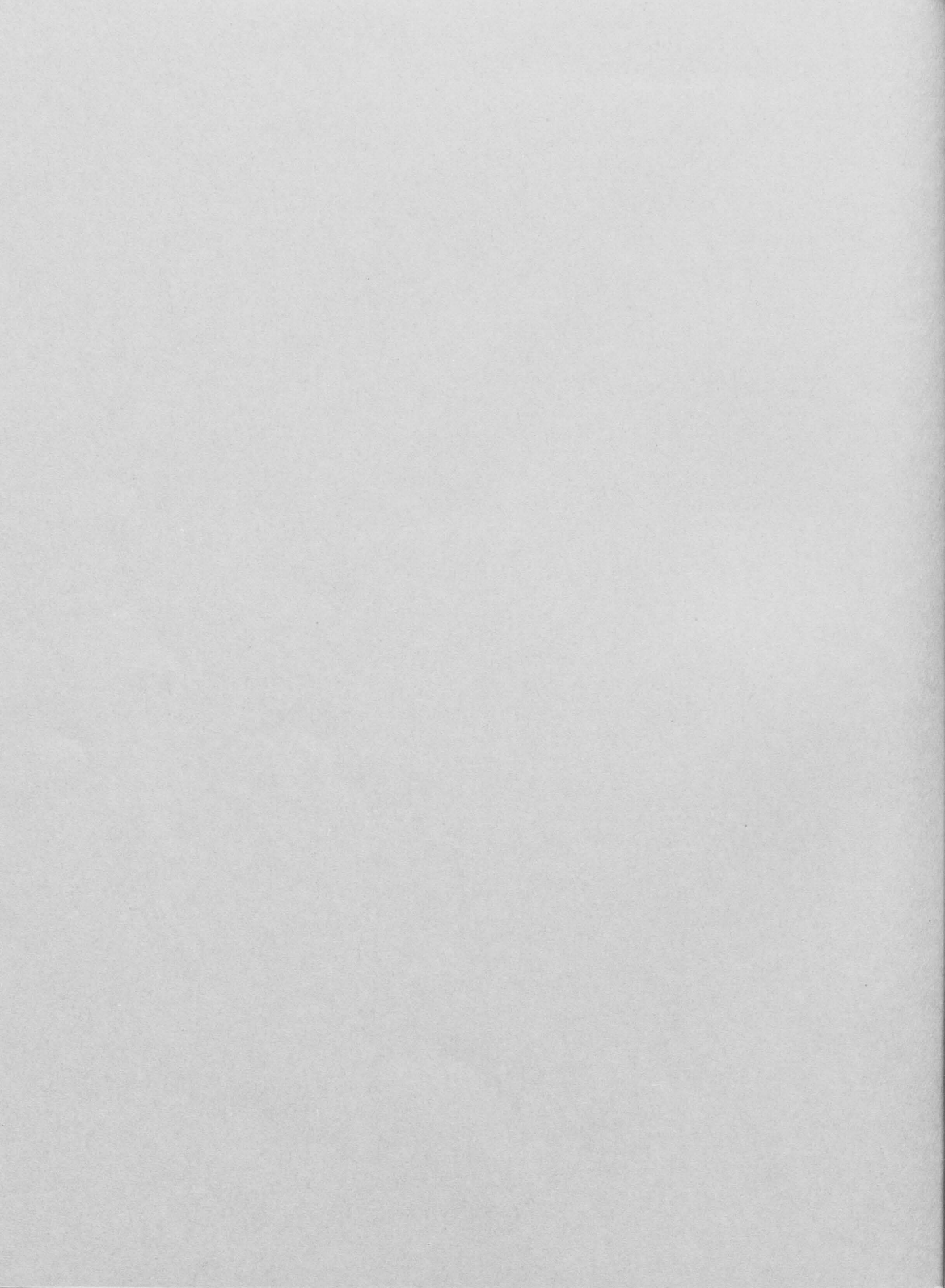
印刷 凸版印刷株式会社

BULLETIN ANNUEL DU MUSEE NATIONAL  
D'ART OCCIDENTAL, NO.6

Publié le 31 mars 1973 par le Musée National  
d'Art Occidental, Tokyo

Imprimerie: Bijutsu Shuppan Design Center













国立西洋美術館

資料

2004 年

正 誤 表

頁 数	誤	正
1 上 8	敬遠してしてしまつたが、	敬遠してしまつたが、
2 上 3	松方コレクション	松方コレクション
8 下 13	故松方幸次郎収蔵美術コレクション	故松方幸次郎収蔵美術コレクション
11 上 7	ダニエ・レヴィ閣下	ダニエル・レヴィ閣下
11 下 10	参議院	國務院
12 上 1	ジャン・ベルトワン	ジャン・ベルトゥアン
19 上 3	英国風景画展	英国風景画展
39 下 8	期間11月9日～12月10日	期間11月19日～12月10日
39 下 1	期間7月18日～8月4日	期間7月14日～8月4日
42 下 15	ロンドン展特別講演会	ロンドン展特別講演会
61 下 12	第35系	第36系
65 下 15	ニ 評議委員会その会議の	ニ 評議員会その他会議の
85 下 11	第2系 使用を許可された者は、	第2系 使用を許可された者は、
88 下 4	年末年始	年末年始
94 上 6	認められるに至つた	認められるに至つた
95 上 1	五 日本芸術院	五 日本芸術院
103 上 10	行なうに若	行なう若

頁数(右区)	誤	正
24 下 8	ドウヴァル	ドゥヴァル
24 下 7	ディネ	ディネ
26 上 1	クオスト	クオスト
27 上 1	ビッシェール	ビッシェール
27 下 8	フェルナン・レジエ	フェルナン・レジエ
28 下 6	シエナ派	シエナ派
29 下 7	フェルナン・レジエ	フェルナン・レジエ
32 上 6	ルノワール	ルノワール

23頁

誤	区 分	当利所属	計
絵画	グラフィック	5	9
素 描		49	66

正

正	区 分	当利所属	計
絵画	グラフィック	4	8
素 描		50	67

24頁

誤	区 分	水彩	鉛筆	版画	合計
ベルナール		1		8	12
ベナール					4

正

正	区 分	水彩	鉛筆	版画	合計
ベルナール					1
ベナール		1	8		15

25頁

誤	区 分	鉛筆	素 描	合計
ファミレ		1		2
ファミエ			1	1

正

正	区 分	鉛筆	素 描	合計
ファミレ			1	2
ファミエ		1		1

26頁

誤	区 分	鉛筆	素 描
計		5	49

正

正	区 分	鉛筆	素 描
計		4	50