

## 新収作品解説

New Acquisitions 1984

---

### 購入作品 Purchased Works

---

#### — 絵画 —

アンリ＝オラス・ロラン・ド・ラ・ポルト

#### 《桃、杏、李》

18世紀後半のフランスの静物画家は、すべて、この分野における最も傑出した画家シャルダンの影響を受けたが、ロラン・ド・ラ・ポルトもそうした画家の一人に数えられる。しかし、多くの画家がシャルダンの影響下にありながら、18世紀前半の豪華で色彩豊かな静物画の伝統を色濃く残していたなかで、ロラン・ド・ラ・ポルトは果実や日常の事物を好んでとりあげ、しかも細密描写によってではなく、絵筆のタッチによって物の質感や本質を提示しようとした。この点において彼は、シャルダンの様式の最も重要な部分を継承した画家の一人であると言える。

ロラン・ド・ラ・ポルトはモチーフの選択においても技法においてもシャルダンとの強い類似を見せており、評論家ディドロがロラン・ド・ラ・ポルトを「シャルダンの犠牲になった画家」と形容したのは、彼の作品にみられるこうした特性によるものと思われる。しかし、ロラン・ド・ラ・ポルトは必ずしもそうした評価に甘んじる画家ではない。師ウッドリーから視覚的真実への深い関心を受け継いだ彼は、強い明暗の対比を示すモチーフの構成に工夫を凝らした作品を数多く制作している。そのような特徴は本作品についても指摘されよう。特に、強い光に輝く果実の写実的な表現は、シャルダンの柔らかい光に満ちた表現とは異なる印象を与えるに違いない。本作品は1760—63年頃の比較的初期の作品と推定されるものである。（幸福 輝）

ダンテ・ガブリエル・ロセッティ

#### 《愛の杯》

1867年の年記を持つ《愛の杯》は、ホルマン・ハント、ジョン・エヴァリット・ミレイとならんで「ラファエル前派」の中心的存在であったロセッティ（1828—1882）の円熟期を代表する作品のひとつである。画家であると同時に詩人でもあったロセッティは、聖書、ギリシャ神話をはじめ、ダンテやシェイクスピアの作品、あるいはアーサー王伝説など中世の騎士文学を題材にして、「妖婦」（ファム・ファタール）の登

場するいかにもロマン主義的で詩想豊かな作品を描いた。騎士物語の世界に想を得たと思われる《愛の杯》はその好例であるが、一方この時期の作品の特徴として、肖像に対する関心をいかに主題に結びつけているかという点でも、興味深い作品である。

深紅のローブをまとい、長いトビ色の髪をうなじに優雅に巻いた若く美しい女性は、金色の杯を口もとに掲げ、左手でその蓋を胸にあて、夢見るような表情でこちらを向いている。彼女の背後では見事な刺繍の施された布がヴェネツィア風食器棚をおおい、その前には蔦、上方の棚の上には4枚の真鍮の皿が描かれている。

彼女が手にするハートの模様が付いた杯は、額縁の上方に記され、また本作品の題名となっている「愛の杯 (ラヴィング・カップ)」である。この「愛の杯」なるものは、本来まわし飲みに用いる大型の杯で、一般には宴の終わりに会集者一同が友情を誓う時に用いられるものであるが、愛の契を象徴するものとして、婚礼の際に新郎新婦の間でくみ交されることもあるという。しかしここでは、額縁の下方に記された「甘き夜、楽しき日/麗しき愛の騎士へ *Douce nuit et joyeux jour/A cavalier de bel amour*」という銘文から見て、この女性はおそらく、戦に赴く、否むしろ既に戦に行ってしまったわが騎士のために乾杯しているものと想像される。ロセッティが「愛の杯」を描いたのは本作品ならびにそれを元に制作された3点の水彩のレプリカに限られ、また、彼に先行する画家、あるいは彼と同時代の画家の作品にこの主題を見出すことがきわめて難しいことから、15世紀の騎士で作家のサー・トマス・マロリーの『アーサー王の死』をはじめとするアーサー王伝説にヒントを得たのではないかと考えられる。ロセッティは本作品を制作する直前の1867年5月、マロリー(第8書24章)、もしくは彼の友人でもあるスウィンバーンの詩『王妃イスルト』に想を得て《娼薬を飲むサー・トリストラムと美しきイスルト》(Surtees 200)を描いている。そこではひとつの杯がくみ交されているわけではないが、乾杯をすることによって騎士と娘は永遠の愛を誓うのである。

「甘き夜……」という銘文の出典はいまだ判明していない。13世紀のギヨーム・ド・ロリスの『薔薇物語』や上記の『アーサー王の死』には該当する箇所は見あたらず、またロマン派の詩人キーツやテニソンの作品の中にもないとのことである。ロセッティ自身の作ということも十分考えられるが、既に公表されている彼の詩および翻訳詩、あるいは書簡の中にこの銘文を見出すことはできない。

次に背景のモチーフについて検討してみたい。ロセッティは好んで画面に草花を描いたが、彼は当時の「花言葉」の約束に従って各モチーフに明確な意味を与えている。ここに描かれている蔦は、常緑樹であることから一般に「永遠」あるいは「不滅」を表わすが、本作品の場合は「忠誠」もしくは「貞節」の象徴であると考えられ

ている (Smith, 1978, p. 105)。また、ここでは特に葉のかたちを「愛の杯」のハート模様的一致させている。

4枚の真鍮の皿の模様は、左端と右から2枚目が鹿、左から2枚目が「約束された土地からブドウを持ち去るホセアとヨシュア」(『民数記』第13章17—29節)、右端は「禁断の木の実を食べるアダムとイヴ」と識別される。鹿は貞節な処女神ディアナと関連づけることも可能であるが、その反面、中世の鹿狩りを想起させる単なる装飾モチーフであるのかもしれない。また「ブドウを持ち去るホセアとヨシュア」は「秋」を表わす主題としてプーサンによって描かれているほか(ルーヴル美術館所蔵, Blunt 5), キリストの磔刑の予型として用いられることもあるが、この場合も、特別な意味を追求するよりは、何よりも食器を飾るにふさわしいモチーフと見なすべきであろう。「アダムとイヴ」は男女の愛という本作品のテーマに一致するものの、それはあくまでも漠とした水準にとどまる。

美しい刺繍についても、その模様が、ある特定の意味を持たせるためにロセッティ自身によって考案されたものなのか、あるいは、彼がウィリアム・モリスらと親交を持っていたことから、当時の「アーツ・アンド・クラフツ」運動に関連を持つものなのか否かなど、不明な点が残る。しかしいずれにせよ、真鍮の皿の場合と同じく、これは何よりもまず装飾であって、強いてそこに隠された意味を探ることは徒勞であるのかもしれない。

モデルの問題に移ろう。女性関係にも華やかであったロセッティは好んでモデルに女友達や愛人を用い、それも物語のヒロインに対する自分自身のイメージを表現するために、制作の途中でモデルを変えることも珍しくなかった。本作品のモデル、アレクサ・ウィルディングは例外的に職業モデルであったが、ヴァージニア・サーティーズによれば、彼女は1866年から73年まで何度もロセッティの作品に登場している。本作品には、鉛筆による着衣の習作素描(図1, バーミンガム美術館所蔵, Surtees 201A)とポーズの異なる裸体の習作素描(図2, 所在不明, Surtees 201B)があり、サーティーズは前者のモデルとアレクサは別人と見なしているものの、アレクサはロセッティのモデルの中でも比較的識別が困難で、また完成作においては彼独特の理想化が施されていることから、この点について速断することは難しい。一方、後者のモデルは、サザビーのオークション・カタログ(1967年11月23日)では愛人のファニー・コンフォースとされていたが、口もとの特徴などから、これはアレクサと見なして良いだろう。ロセッティは、弟子のダンとニュースタッフの協力を得て、同年本作品を元に水彩で3点のレプリカを制作しているが(図3, ウィリアム・モリス・ギャラリー所蔵, Surtees 201, R1; 図4, アート・ギャラリー・オブ・サウス・オーストラリ

ア所蔵, Surtees 201, R2), それらのモデルは1865年以來彼のモデルをしていたエレン・スミスという洗濯屋の女中である。ここでは本作品に見られるような理想化に代わって、この画家にしてはモデルの個性が素直に表現されている。夢見るようなアレクサの表情の方が「愛の杯」という主題にはふさわしかったように感じられるが、モデルを変更した理由は定かでない。この問題について考える時、たとえば1864年—68年の年記を持つ《ヴィナス・ヴァーティコーディア》(Surtees 173)にはアレクサの姿が描かれているが、習作素描には他に少なくとも3人のモデルが使われていること、また1868年の年記のある《レディー・リリス》(Surtees 205)において、習作素描で使ったファニー・コンフォースをいったんは油彩で描いたものの、ファニーの顔は魔女リリスのイメージに合わないと思ったのか、1872—73年になって顔だけアレクサに描き直していることも参考になろう。

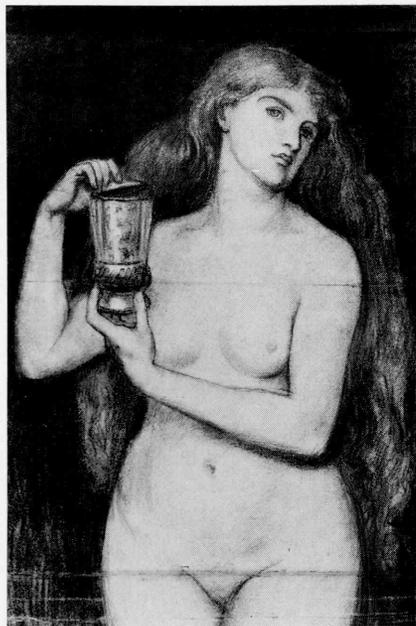
いずれにせよ3点のレプリカが本作品と同じく1867年に制作されたということから考えて、本作品が発表と同時に高い評価を得たと見なしてよいだろう。1899年にこの画家の作品総目録を編纂したH. C. マリリエも、「この絵は写真によってあまりにもよく知られているので、今さら讃辞や記述の必要もあまい」(p. 148)と記している。サーティーズは彼女が編纂した作品総目録(1971年)の中で、本作品が1923年にチャンドス=ボール=ゲル夫人のもとにあったこと、そして第二次大戦中に失われたと信じられていることを記している。しかし、本作品には、松方幸次郎氏の長兄巖氏が頭取をしていた十五銀行が昭和2年(1927年)の経済恐慌によって休業に追い込まれた際、神戸の個人収集家の手に渡ったという記録があり、またこのことは、作品の裏面にある「十五銀行 No. 8」のラベルによって証明される。したがって、サーティーズが記した画歴を信じる限り、松方幸次郎氏は本作品を1923年から1927年の間にヨーロッパで入手してわが国にもたらしたということになる。氏はこの間、ジュネーヴで開催される国際労働会議に出席のため1926年4月から翌年の4月まで約1年間日本を離れているので(第六回渡欧)、おそらくその際にロンドンで、それも画家フランク・ブラングインの助言に従って購入した可能性が大きい。ウィリアム・モリス・ギャラリーにある水彩のレプリカがブラングインから遺贈されたものであることは、この画家の関与を暗示している。しかし、松方氏による大規模な作品購入は第五回渡欧(1921年4月から約10か月間)以前に行なわれていることもあり、本作品入手の経緯と正確な時期についてはいまだ明らかではない。

(銘文の出典の調査等に関してセントルイス美術館のジェイムズ・バーク館長とローラ・メイヤー女史、早稲田大学文学部助手谷田博幸氏の協力を得た。感謝の意を表する。)

(雪山行二)



(图 1)



(图 2)



(图 3)



(图 4)

ホール・ゴーガン

《ラ・マルティニック島の情景》（2点）

扇面画は、ドガやピサロなど「日本趣味」の影響を受けた画家たちによって、1870年代中頃から頻繁に用いられた形式である。ゴーガンが扇面画に手を染めたのは1884年頃、ルーアン時代のことであった。当時ゴーガンはピサロに私淑し、制作を共にしていたので、おそらくその影響のもとに試みたものと想像される。その後、彼は生涯にわたって時折この形式をとりあげ、現在20点余りの扇面画が残されているが、それらの作品において画家の関心は、既に油彩画で使用したモチーフをいかに扇面という特異な画面に適用するか、という点に向けられている。

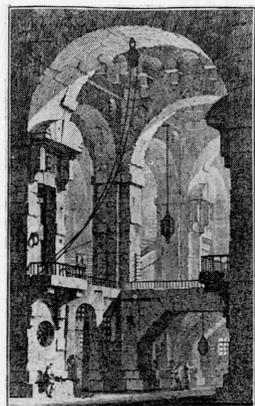
西インド諸島のラ・マルティニック島の風物を表わしたこの2点の作品が描かれた年、1887年に、ゴーガンは5点もの扇面画を制作している。それらは初期の扇面画に較べ、いっそう洗練された装飾的な感覚を見せ、この形式におけるゴーガンの成熟ぶりを示している。彼はラ・マルティニック島滞在中（1887年6月～11月以前）、カリブ海の明るい風光を油彩で描くにあたって、印象派の分割技法と自然主義的な構成を離れ、平塗りを用いて、装飾的な効果の獲得をめざした。グワッシュによる本作品は、その材質の特性から彼の油彩画に見られるような濃密な色彩効果には欠けるが、鮮やかな色彩、巧みな遠近表現、輪郭線の効果、および少々戯画化された人物の取扱いなどに、転換期にあったゴーガンの様式を明瞭に示している。そして何よりも、この扇面画は当時の「日本趣味」を端的に物語る点で貴重な作例である。（高橋明也）

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ

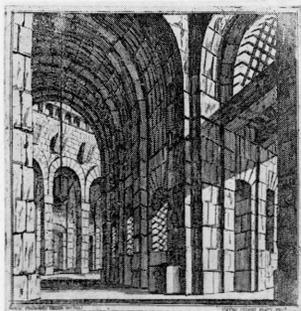
《連作「牢獄」》

ピラネージは崩壊して行くバロック的世界観と、古代遺跡の発掘などに触発されて抬頭しつつあった新古典主義の結節点をなす版画家である。建築家になる夢を棄て切れなかった彼は、さまざまな遺跡、廃墟、建築を独特の遠近法で捉え、エッチングで刻んだ。その膨大な数のヴェドゥータ（都市景観図）版画は、ヨーロッパ中に波及していた古代への関心およびイタリア旅行ブームとあいまって大いに好評を博し、ロマン主義の発展に重要な役割を果たした。そのなかでも特に傑出しているのが初期の連作「牢獄」であり、作者の鬱積した精神と稀有な想像力がいかんなく発揮されている。

連作「牢獄」が、建築家兼舞台装飾家のビビエナー族やフィリッポ・ユヴァーラ、マルコ・リッチらの作品、とりわけ1740年に発表されたジュゼッペ・ガリ・ビビエ



(図5)



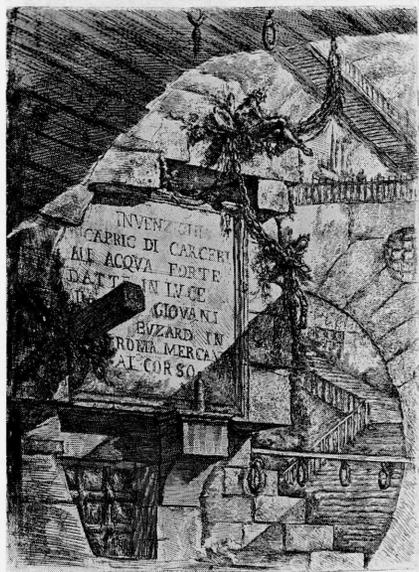
(図6)



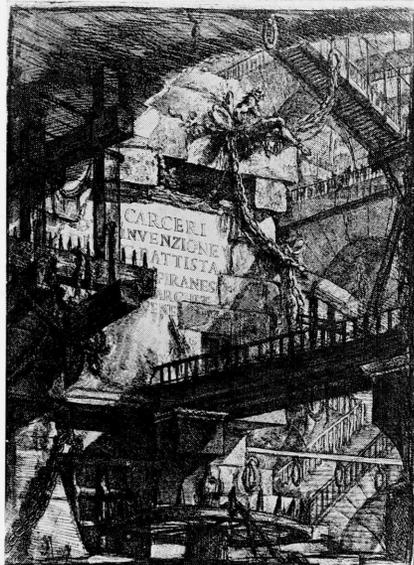
(図7)

ナの「建築と透視図法 *Architettura e Prospettiva*」に想を得ていることは広く認められているが、その制作年代については、専門家の間でも見解に若干の相違がある。たとえばジョン・ウィルトン=エリーは、1743年に発表されたピラネージの「建築と透視図法、第一部 *Prima Parte di Architettura e Prospettiva*」にも牢獄内の光景(図5)が描かれ、また両者の間には建築構造上の共通点が見られることから、その直後、すなわち1745年前後と見なしている。一方アンドリュウ・ロビソンは、連作「牢獄」に使用されている紙には1749年以前に遡るものが発見されていないこと、また、「牢獄」の初版は単独で発表された形跡がなく、1750年発行の初期版画集『様々な建築作品 *Opere Varie di Architettura*』に初版第一刷が含まれていた形跡があること(メトロポリタン美術館所蔵のセット)、さらに、1751年に発行された『ローマの偉容 *Magnificenza di Roma*』に至って初めて「牢獄」が例外なく添付されるようになったことから見て、制作年代が1749—50年より遡る可能性は少ないとしている。

様式から見ても、「建築と透視図法、第一部」の牢獄内の光景は、フェルディナンド・ビビエーナの原画に基づく版画集「透視図法の様々な作品 *Varie Opere di Prospettive*」(1703—08年)の中の一葉(図6)や、ユヴァーラの素描(図7, 1712年頃)に描かれた牢獄と同様に建築構造の正確な表現に重点が置かれ、連作「牢獄」の初版に見られるピラネージ独特の空想的世界とはまだかなりの隔たりを感じさせる。「牢獄」はその空想性、即興性、漠とした空間表現、添景人物のモチーフ、線描技法において、ティエポロの影響が窺われる連作「グロテスク *Grotteschi*」(1747—49年)に共通するところも大きいことから、それに引き続いて制作された可能性が強い。



(図8)



(図9)

「牢獄」の初版は『ローマの偉容』と同じく、ローマ在住のフランス人版元ジャン・ブシャルによって発行された。イタリア人の版元ではなく、ローマのフランス・アカデミーと関係の深かったブシャルによって発行された理由は定かではないが、ピラネージの版画がイタリア留学中の、とりわけフランス人の画家や建築家に大きな影響を及ぼしたことと、この版元の問題の間には何らかの因果関係があったものと想像される。

初版、いわゆる「ブシャル版」はエッチングを主とする14枚の版画からなり、その第一刷の扉絵(図8)には INVENZIONI / CAPRIC DI CARCERI / ALLA ACQVA FORTE / DATTE IN LVCE / DA GIOVANI / BUZARD IN / ROMA MERCANTE / AL CORSO (空想。ローマのコロソ街の商人ジョヴァンニ・ブシャルによって発行されたエッチングによる牢獄の奇想)と記されていた。この「ブシャル版」は三度刷られたと考えられるが、初刷の扉絵に記された BUZARD というヴェネツィア風の綴りが二刷で BOUCHARD と訂正されたほかは、各刷りともほぼ同一のステートを示す。

「ブシャル版」は少ない描線と画面中央の大きな余白によって鑑賞者の想像力を喚起することを意図していたが、その反面で未完成という印象を免れ得ず、また従来

の建築版画からあまりにもかけ離れていたため、結局、好評を博することはできなかったようである。そのためピラネージは「ブッシャー版」にエッチング等で大胆に加筆し、さらに古代ローマの遺跡と史実に想を得た新たな2枚(Hind 2, 5)を加えて計16枚からなる第二版、いわゆる「ピラネージ版」を、1761年に発表した。これは牢獄内の細部描写と明暗の対比を強調することによって「完成度」を高めたもので、「ブッシャー版」とは趣を大きく異にしている。扉絵(図9)に記された題名も **CARCERI/D'INVENZIONE/DI G. BATTISTA/PIRANESI/ARCHIT./VENE.** (ヴェネツィアの建築家 G. バッティスタ・ピラネージによる空想の牢獄)に改められて、ここに初めて作者としてピラネージの名が登場し、また、第二版第二刷以降の各版画の画面内上隅にはローマ数字による番号がエッチングによって付けられている。

第二版が4刷を重ね、1778年に第三版が発行されたのち、「牢獄」の銅版はバリーに移され、1800年に第四版、そして1835年に版元フィルマン・ディドーによって第五版が出された。その後銅版はイタリアに戻されて、1839年以降ローマの国立銅版印刷所から第六版が出されたが、ピラネージ歿後の刷り、すなわち第三版以降はどれも画面に関する限り第二版第四刷と同一である。

国立西洋美術館が購入した「牢獄」の初版1セット14枚の版画は、ロビソンによれば、Hind 8に該当する1枚を除いて他の13枚はすべて初版第三刷(1758—60年頃)に属するものであり、この第三刷については、当館の作品を含めて現在10セットの存在が知られている(Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève; Accademia di San Luca, Roma; Achenbach Foundation for Graphic Art, San Francisco; Art Institute of Chicago; Avery Architectural Library, Columbia University, New York; Collection of Arthur and Charlotte Vershbow, Boston; Ashmolean Museum, Oxford; Staatliche Graphische Sammlung, München; Nationalmuseum, Stockholm)。その特徴は、「巨大な車輪」(Hind 9)と「ゴシック式アーチ」(Hind 14)において若干のスクラッチが、また「貝殻装飾のあるアーチ」(Hind 11)では前景のアーチに細かい平行線が加えられていることにもあるが、最大の特徴は、14枚の版画の中の数枚に、ピラネージ自身もしくは刷り師によって、画面の特定の場所に、指もしくは手のひらを使ってインクが塗り付けられていることである。当館の作品の場合は6枚(Hind 1, 3, 6, 11, 12, 13)にこのような特徴が認められるが、それは特にコロンビア大学附属アヴェリー建築学図書館のセットによく似ているといわれる。ピラネージの意図は判然としないが、彼は前景、時には中景にインクを塗り付けることによって奥行を強調したり、前方への突起を強く印象づけている。これが初版から第二版への「牢獄」の劇的な転換と直接結びつくものではないとしても、このように版画技法からは逸脱

した試作品を公表したということは大変興味深い。このようなインクの塗り付けは、一例（Hind 8）に限られるが第二版第一刷にも見られる。「牢獄」においてピラネージは、エッチング以外に、サルファー・ティントやラヴィという朦朧とした効果を狙った技法を用いているが、このような所にも従来のエッチングを乗り越えるようとする彼の強い意欲が窺われよう。

初版第三刷に属する13枚の版画は2種の紙に刷られている。そのうち、Hind 1～10、16に該当する8枚では、透かし模様のないきわめて厚手の簀の目紙が使用され、Hind 11～15に該当する5枚では、それに比べればやや薄く、円の中に百合の紋章の透かしが入った紙が使用されている。これはハインドの著作の中で1番と記された透かしに一致するものと思われる。

「貝殻装飾のある階段」（Hind 8）は初版ではあるが、刷りと紙が他の13枚と異なり、所定の場所にインクが塗り付けられてはいない。当然、第一刷または二刷に属するものと考えられる。

以上14枚の版画は、おそらく二つ折りにして、他の版画などと合本して市販されたのであろう、いずれも中央部に折り目と、綴じしろの紙テープを剝したあとが認められる。しかし、その他の点では、保存状態はきわめて良好である。ただしHind 8に該当する1枚だけはマージンを欠く。

なお「牢獄」については、ハンブルク美術館、ブリティッシュ・ミュージアム、マドリード国立図書館、スコットランド・ナショナル・ギャラリーなどに習作素描あるいは関連する素描が存在する。それらは適確で素早いペンの運び、鋭い明暗の対比、湿潤な空間表現を示し、「牢獄」が他の建築版画とは異なった着想から生まれたことを物語っている。（雪山行二）

フランシスコ・ゴヤ

《連作「ロス・カプリーチョス」》（初版）

ゴヤは、今日でこそ西洋版画史上屈指の巨匠に数えられているが、生前その分野での活動はほとんど知られることがなかった。彼の四大版画集、「ロス・カプリーチョス」（一般に“気まぐれ”と訳される）、「戦争の惨禍」、「闘牛技」、「妄」のうち、「戦争の惨禍」と「妄」は作者の死後40年近くを経てようやく出版され、「ロス・カプリーチョス」は、異端審問所の圧力を受けたのであろう、彼自身の言葉によれば2日間に僅か27部を売っただけで販売を中止している。それは、彼の版画がきわめて辛辣な社会批判を含んでいたこと、そして、その想像力があまりに独創的であったことによるものと考えられる。

「ロス・カプリーチョス」(1セット80枚)が発売されたのは1799年2月であるが、その制作にはかなりの歳月を要したものと想像される。彼は1796年から97年にかけて描き綴った「サンルーカル画帖」と「マドリード画帖」のスケッチを一部参考にしつつ、セビア・インク、赤チョーク、赤インクなどさまざまな技法を用いて多数の習作素描を作り、これらを元に版を刻んでいるが、版画技法も、エッチングによる線描を主体にしたものから、アクアティントによるハーフトーンに重きを置いたもの、描線を用いずに幾層ものハーフトーンだけで画面を構成するものまで多岐にわたり、さらに各種の試し刷りが残るなど、曲折した推敲過程と版画技法の習熟に対するゴヤの熱意のほどが窺われる。ゴヤの制作意図は、自由主義の立場から当時スペインを支配していた墮落した貴族階級と教会を批判し、民衆の覚醒を促すことにあった。しかし、それと同時に、アルバ公爵夫人との失恋や女性美に対する屈折した感情も赤裸に示され、また、理性の光の届かない闇の世界への憧れも垣間見られるなど、この版画集は1790年代後半のゴヤの置かれた状況を雄弁に物語っている。

トマス・ハリスの「ゴヤ版画 総目録(1962年)」によれば、「ロス・カプリーチョス」は1937年を最後に12の版を重ねたが、ゴヤの生存中に出版されたのは1799年2月発売の初版だけで、第二版は1855年まで下るといふ。初版の発行部数は、ゴヤが1803年に初版の売れ残りの240部と銅版を王立銅版印刷所に献上していることから、それに販売した27部と、友人に配ったり手もとに残した部数を加えて、合計300部ほどであったものと想像される。

初版の特徴としてハリスは次の点を指摘している。紙は、軟らかいが強度のある箕の目紙(レイド・ペーパー)で(二版と三版は薄いウォーヴ紙)、寸法は縦32センチ、横22センチ。インクは、わずかに灰色がかった若干の例外(16番、17番、27番、28番……)を除いて、暖か味のあるセビア(二版はセビアまたは暗いアンバー・インク、三版は暗いアンバー・インク)。銅板の角が落されていないためプレート・マークが明確で特にインクが付着していること(二版と三版は1番のみ角が落され、四版以降はすべて落されている)などである。当館の購入作品はおそらく19世紀前半に製本されたのであろう、革表紙が付けられていて、紙の寸法も当初に比べて小さくなっているが、紙が箕の目紙であることは明らかである。インクもセビアが使用され、銅版に角落しが施されていないためか、プレートマークはすべて明確である。また各版画の刷りについても、ドライポイントによるインクの滲みや(20番、31番、41番、44番、65番、70番)、アクアティントの掻き取りによるハイライトの表現(9番、10番、12番……)など、微妙な点でも初版の特徴をよく示している。保存状態は、最初の数枚の余白にしみが見られるほかは良好である。(雪山行二)

ジュリオ・カンパニョーラ

《洗礼者ヨハネ》

ジュリオ・カンパニョーラ（1482頃～1515/18）はスティブル・エングレーヴィング法を使用した初期の代表的版画家として知られる。一般にスティブル法とは、ビュラン、ルーレット、マットワール等を用いて銅板に直接（または腐食を併用して）点刻するもので、細かい点の集積により、柔かい諧調の表現を可能にする。この技法は特に18世紀の肖像画複製に多用されたが、ジュリオの作例はその遠い先駆をなしており、おそらくビュランだけを用いて制作されたものと推定される（Landau, 1983, p. 312）。

ジュリオはパドヴァの文人ジローラモ・カンパニョーラの息子として生まれ、1497年にはマンテーニャの下で修業すべくマントヴァのゴンザーガ家宮廷に送られた。その後1499年にはフェラーラ宮廷に身を置いていたことが知られ、1507年以前にヴェネツィアに移住している。彼の版画作品は、線描のみによるもの、線描と点刻を併用したもの、ほとんど点刻のみによるもの、という3つのカテゴリーにほぼ分類される。第一の線描的な作品群はデューラーとマンテーニャの影響を強く感じさせる硬質な表現を示すが、やがてスティブル法による微妙なグラデーションが重要度をましていった。こうした様式的・技法的变化の意図は、同時代のジョルジョーネや若きティツィアーノの絵画的様式を版画に翻案することにあった。事実これら後期の作例では、モチーフの選択においても人物のタイプにおいても、ジョルジョニスム的精神が支配的要因となっている。

ハインド（1948）は、確実にジュリオの手になる作品として15点、やや疑問のあるものを加えて計22点の作品をリスト・アップしているが、《洗礼者ヨハネ》はそのなかでも彼の円熟した版画様式を端的に示している点で代表作のひとつに数えられる。《洗礼者ヨハネ》については、本作品を含めて僅か35枚の版画しか現在知られておらず、その内、下縁が切断されているもの以外には、例外なく画面右下隅に *Appresso Nicolo Nelli/in Venetia* という版元の名が刻まれている。従って、ヴェネツィアの彫版師兼版元であったニコロ・ネッリの活動期（1564～72頃）より以前に遡る刷りは現在の所確認し得ないが、下縁の切られたものにこうした例が含まれている可能性はある。

本作品はハインドが挙げている35点中の一点、ロナルド・コレクション旧蔵の作品である。画面の左右はほぼプレート・マークに沿って切断されているが、一方上下の縁は合わせて4.5センチほど切りつめられており、上述のネッリの名が当初記されていたかどうかは不明である。聖人の足元の位置に、王冠を冠した楕円中に単頭の鷲を



(図10)



(図12)



(図11)

配したウォーターマークが確認される。C. M. ブリケは、このウォーターマークをもつ用紙の例として、1570~90年代の数点の古文書を挙げており (C. M. Briquet, *Les filigranes*. reprint ed., New York, 1966, no. 207), 本作品は16世紀後半の刷りに属する可能性が高い。

洗礼者ヨハネの姿形には明らかにマンテーニャの影響が認められるものの、マンテーニャ自身の手になる原画は現存しない。ジローラモ・モチェットは本作品とほぼ同

一のヨハネ像を描いた、やはりきわめてマンテーニャ的なエングレーヴィング作品(図10, 1500~06頃)を残している。両作品の左右の向きが逆である事実は、一方が他方に依存して制作されたことを示すようにも見える。実際、モチェットの作品に見られる銘文の書かれた巻紙や風景表現の性質は、ジュリオの作品にないマンテーニャの特徴といえる。しかしながら一方で、ジュリオ作が示す人物モデリングの緻密さ・堅固さはマンテーニャ様式のいっそう深い理解を表わしており、モチェットの版画を下敷にしたものとは考えにくい。従って、両者は互いに独立して、失なわれたマンテーニャの原形をもとに制作されたと考えるのが妥当であろう。ロンドン、ナショナル・ギャラリー所蔵のマンテーニャ派の作品《洗礼者ヨハネとマグダラのマリアのいる聖母子》(図11, 1500頃)に登場するヨハネ像が、タイプとしてモチェット(およびジュリオ)の作品にかなり近いことが指摘されている(Oberhuber, 1973, p. 388)。さらに興味深く思われるのは、同作品中のマグダラのマリアが版画の聖ヨハネとほとんど同一のポーズをとっていることである。

本作品の背景に広がる風景は、モチェットの作品の風景と全く異なり、完全にヴェネツィア風の表現を示す。現在ルーヴル美術館に風景部分の下絵素描が保存されており(図12, Inv. 1979), そこでは主要な輪郭線上に転写のための針の穴が認められる。興味深いことに、この素描のヨハネ像の部分には、明らかに年代の下る素描様式で人物が充填されており、このことから、版画作品の成立順序が以下のように推測される。すなわち、ジュリオをはじめおそらくは線刻のみによってマンテーニャ風のヨハネ像の概略を描いた。次いでこの人物像は輪郭だけ紙上に写し取られ、その周囲にジュリオ自身または他の画家の手によってヴェネツィア的な風景が筆で描かれた。彼はこの風景素描をもとの銅版に転写し、スティブル法を用いて版を仕上げたのである(Tieze, Tieze-Conrat, 1944)。こうした仮説は、人物部分におけるマンテーニャの様式と風景部分のジョルジョニスム的構想とのギャップを説明するものであり、ランドウ(1983, p. 315)が指摘するように、各々の部分の制作の間にはかなりの期間が介在したとも考えられる。

オーバーフーバー(1973, 1976)は、版画家ジュリオと下絵提供者としてのジョルジョーネとの緊密な関係を想定し、ルーヴル素描の風景部分の作者をジョルジョーネに特定した。さらに彼は、ルーヴル素描の前景の自然描写とジョルジョーネの《羊飼いの礼拝》(所謂《アレンダールの降誕図》ワシントン、ナショナル・ギャラリー、サミュエル・クレス・コレクション所蔵)におけるそれとの比較を通じて、カンパニョーラの版画の制作年代を《羊飼いの礼拝》が描かれた1505年頃としている。オーバーフーバーの説は、ジュリオのヴェネツィア移住およびスティブル法の開始を割合早

い時期に設定し、従来乏しかった後期の様式発展上の指標を提供している点で、きわめて示唆に富んでいるが、現在のところ確定的根拠を欠くものといえよう。いずれにせよ本作品は、1500年代初頭のヴェネツィアにおける様式的諸潮流のあり方を示す、きわめて貴重な作例といえることができる。(越川倫明)

ピーテル・ブリューゲル

《賢い処女と愚かな処女のたとえ》

16世紀フランドル絵画を代表するブリューゲルは版画の作者としても知られているが、ブリューゲルの油彩画や素描が西洋絵画史の中で占めている重要な位置を彼の版画に求めることは出来ない。彼は版画の下絵素描を制作したに過ぎず、自ら彫版することは殆んどなかったからである。とはいえ、彼の下絵に基づく銅版画は版画史の上で確固たる位置を占め、その版画作品は完成された油彩画の複製を目的としたいわゆる複製版画とは区別されなければならない。

本作品の場合、画面右下隅には BRVEGEL. INV (ブリューゲル創案)、左下隅には H. cock excu. (ヒエロニムス・コック作) と記されているが、実際に版を刻んだのはコックの工房の彫師フィリップ・ハレと考えられている。大文字の署名やその綴り、象徴的モチーフの欠除といったことから、本作品の制作年代は1560—61年頃と推定されるが、これは、ブリューゲルが本格的に油彩画の制作を開始する時期にあっている。

主題は『マタイ伝』第25章に述べられている賢い処女と愚かな処女のたとえ話である。キリストはエルサレムの神殿で説教した折、天国に入るための準備のたとえとして、花婿を迎える10人の処女たちの話をした。思慮深い処女たちはあかりと油を用意していたが、愚かな処女たちは油を持っていなかったため婚宴のへや(天国)に入ることができなかったのである(『マタイ伝』25章1—13節)。画面は樹の幹と天使の姿で左右に分けられ、さらに広がる雲によって上下に分断されている。画面左側には賢い処女たちの勤勉な生活が、右側には遊び暮す愚かな処女たちの姿がそれぞれの来たるべき運命とともに描かれている。下部余白にラテン語で、「あなたがたの油をわたしたちにわけてください。わたしたちのあかりが消えかかっていますから。わたしたちとあなたがたとに足りるだけは、多分ないでしょう。『マタイ伝』第25章」とあり、中央の天使の前の吹流しに「さあ花婿だ、迎えに出なさい」、右側階段の側壁に「わたしはあなたがたを知らない」という、やはり『マタイ伝』からの引用が記されている。(幸福 輝)

—— 絵画 ——

オノレ・ドーミエ

《観劇》

カリカチュア画家として名声の高かったドーミエは、はじめは国王ルイ＝フィリップとその政治を諷刺し、のちにはこれに厳しい弾圧が加えられたため、社会風俗の諷刺へと転向した。新聞などの挿絵として制作されたリトグラフは四千点にのぼる。

ドーミエは演劇の世界に深い関心を抱いていた。大道芸人（サルタンバンク）、劇場の舞台裏の人々の表情、精一杯気どった観客のブルジョワたち、舞台上のシーンに一喜一憂する観客などを、巧みなタッチでリトグラフに表わし、油彩でも描いている。

暗い栈敷席から明るい舞台をのぞくというモチーフのリトグラフは、1852～64年にいくつか作られた。リトグラフでは、人々の驚きや退屈の表情が鮮明であるが、この油彩画では人々の姿はシルエットで描かれているため、表情はあまりはっきりとは読みとれない。華やかな正面栈敷を背景に、この黒い服の一団は乗り出すようにして左手前方を見つめている。簡潔な横顔のシルエットとポーズだけで観客の熱中した様を描き上げている。このような表現は、人々の顔やポーズを深く研究し、社会的地位、性格、感情をそれらによって表わそうとしたドーミエならではのものである。細部を省略し、シルエットを大胆に塗りつぶし、少ない色数で微妙なニュアンスを描き出す手法は、その現代生活という主題とならんで当時としてはきわめて斬新であり、マネやドガらに大きな影響を与えた。

（馬淵明子）

エドゥアール・マネ

《ブラン氏の肖像》

エドゥアール・マネは1860年のサロン（官展）に初入選したのち、1863年のいわゆる「落選者展」に《草上の昼食》を、さらに1865年のサロンには《オランピア》を出品した（ともにパリ、オルセ美術館蔵）。挑発的ともいえる内容をもったリアリスティックなその作風は、当時の保守的な画壇とそれを支える社会を震撼させたが、新しい時代にふさわしい表現型式を模索していた美術家や文学者たちには多大な共感をもって迎えられた。生涯を通じてマネが追求したのは自分をとりまく現代生活そのものを絵画化することであり、とりわけ1880年前後からはマネやルノワールから若い世代の

画家たちの影響を受けて、戸外の明るい光のもとに人物を配した作品を多く制作した。

この作品《ブラン氏の肖像》はこうしたマネの51歳の生涯の晩年に描かれた。1879年、脚を病んだマネは治療のため、パリ近郊のベルヴェーに滞在していた。ここで著名なオペラ歌手のエミリー・アンブルと知りあった画家は、カルメンに扮した彼女の姿を描くとともに、ここにみられるその友人、アルマン・ブラン氏の肖像を手がけたのである。山高帽を被り、裾の広がったズボンをはき、洒落者らしい気どったポーズで木蔭に立つモデルは裕福な新興ブルジョワ層に属する人物であろうか。自然主義の小説にでも登場するようなこういったタイプの人間を描くことにマネが「現代性」を見出していたのは疑いない。下塗りをせず、鮮かな筆使いで一気に賦彩するマネ独特の技法によって、画面はたった今描かれたような新鮮な輝きをおびている。来歴に関していえば、この肖像は結局ブラン氏の手には渡らず、マネの歿後にドガが手に入れた。その後、初期の印象派のコレクターとして名高いデンマークのハンセン・コレクションにあったが、他の印象派の作品とともに松方幸次郎によって購入され、日本にもたらされた。（高橋明也）

カミーユ・ピサロ

#### 《収穫》

カリブ海に浮ぶデンマーク領（当時）の島セント・トーマス島に生まれたピサロは、パリに出るとコロールの影響下に風景画の修練を積んだ。モネやセザンヌ、ギョマンらと親交を結び、1874年の「独立画家グループ展」（いわゆる第1回「印象派展」）に参加、以後グループの中では唯ひとり最後の第8回展に至るまで出品を続けた。ポントワーズやエラニーなど、パリ近郊の農村に居を定めたピサロは、主として社会主義的信条と、その出自であるユダヤ的生活感情に根ざした制作活動に没頭した。彼の高潔な人格を慕って、周囲にはセザンヌ、ゴーガン、スーラをはじめとする多くの画家が集った。今に残されている厩大な数のピサロの手紙は、こうした画家たちとの交友をしのした貴重な記録となっている。

1882年に描かれ、第7回印象派展に出品された本作品は、ピサロの長い制作活動の中でも節目をなす作品のひとつといえよう。それまで、比較的小さな画面に点景人物を配した風景画を描いていたピサロは、1880年を過ぎた頃になると、しだいに前景に人物像を大きく配した大構図の画面を試みるようになった。この作品はその中でも最も早い時期の制作になる代表的なもので、戸外でのスケッチとアトリエでのモデルのスケッチを組みあわせるという、ピサロにとっては新しい制作方法がとられている。この絵のための働く農民たちを描いた習作は現在オックスフォードのアシュモーリア

ン美術館に所蔵されている。背後に広がる景色はポントワーズ付近の田園である。広角レンズのような効果を伴った構図の処理と、前景の人物の大胆なクローズ・アップの手法は、それまでのピサロの作品にはみられない特徴である。（高橋明也）

——版画——

ロヴィス・コリント

《ヴァルヒェン湖畔の家》

コリント（1858—1925）は、リーバーマンと並ぶベルリン・ゼツェッション（分離派）の代表的画家であり、20世紀初頭のドイツ美術界において大きな影響力をふるった。彼より十歳年上のリーバーマンが「ドイツ印象派」の代表者として、比較的穏健な作風で風景画、風俗画、人物画を描いたのに比べ、コリントには宗教的、物語的主題を扱った作品も多く、様式的にも、より自由なタッチや色使いが見られる。とりわけ晩年には、表現主義との接触もあり、写実を超えた激しい表現が顕著となってくるが、その晩年を代表するものに、ヴァルヒェン湖周辺の光景を描いた一連の油彩画と、それに関連したドライポイントによる版画がある。

ヴァルヒェン湖は南バイエルンの山間にある湖であるが、1918年に初めてこの地を訪れて以来、その風光に魅かれたコリントは、やがて湖畔に家を建て、以後歿するまで、毎年のように家族と共に夏から秋を、そして時にはクリスマスから正月を、この地で過ごした。長らくベルリンで活動していたコリントに、南バイエルンの自然は新たな息吹きを与え、コリントの風景画の頂点がここに生み出されたのであった。

今年度、当館に寄贈された版画《ヴァルヒェン湖畔の家》は、そのような一連の作品の中の一点であり、湖畔の家を含む似たような光景は、他の版画や油彩画にも見られる。コリントはヴァルヒェン湖畔の風景を様々な季節、時間の中に描き出したが、ここに表わされているのは、木の葉も散った晩秋であろうか。色彩こそ無いものの、コリント晩年の表現主義的傾向は、激しい線の扱いにはっきりと示され、とりわけこの作品においては、鋭く走るドライポイントの線が荒涼たる雰囲気強めている。

（有川治男）