

*

国立西洋美術館年報

NO.2

*

BULLETIN ANNUEL
DU
MUSEE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL

*

TOKYO 1968

*

目次

日本所在のモネ作品 中山公男 黒江光彦	2
Claude Monet dans les collections japonaises	
ラウル・デュフィ、フランスの画家 ヘルナール・ドリヴァル	62
ホルバインの《大使たち》について 千足伸行	76
キュビズムと日本美術 高階秀爾	88
Cubism and Japanese Conception of Art	
新収作品目録	
購入作品	96
寄贈作品	102
事業記録	
特別展・巡回展・講演会	106
職員名簿	109

日本所在のクロード・モネの作品
CLAUDE MONET DANS LES COLLE-
CTIONS JAPONAISES

序 = 中山公男

カタログ = 黒江光彦

Préface par Kimio NAKAYAMA

Catalogue par Mitsuhiko KUROE

この調査研究は、昭和36年度科学研究費交附金（総合研究）の助成を受けた「日本所在の欧米美術品の調査」（課題番号 1159）の一環として行われた。研究組織は、国立西洋美術館館長富永惣一を代表者とし、当美術館の嘉門安雄、中山公男、穴沢一夫、高階秀爾、黒江光彦および国立文化財研究所坂本満のメンバーによった。研究の趣旨は、第2次大戦間および戦後に、日本所在の欧米美術品の大多数が所有者の変更、作品の消失、破損、海外への流失などの事情により、所在不明の状態となり、資料的研究、カタログ・レゾンの整備その他に著しい困難を来し、内外の研究者より徹底的再調査の要望の高い現状に鑑み、組織的調査の端緒を開くことにあった。第一着手として我々は、モネ、セザンヌ、ロダンを選択し、類別作品目録作成その他の基礎資料の整備を目的とした。研究の第一段階は、従来より日本所在の欧米美術品の調査を個人的に行っていた富永惣一、嘉門安雄を中心に、作品の日本招来、現在の所在についての伝聞による情報収集と、明治以降の美術雑誌、展覧会カタログ等の調査による作品の歴史の追跡、現所蔵者の確認の二つの方法によって開始された。その際、とくにモネの作品に努力の大部分が傾注されたが、これは、わが国に所在する欧米美術品の秀作は、印象派および印象派周辺に集中し、特にモネの作品は、国立西洋美術館所蔵の11点を始めとして、質的にも量的にも成果を期

待しえたからである。事実、この予想は、調査によって実証されることとなった。

資料の収集調査、美術愛好家、研究者、画商、その他識者からの組織的個別的な情報収集によって所在を追跡しえた作品は、所蔵者のもとでの原作品の確認、材質保存状態の検討と記録、来歴、展覧会歴の調査を行ない、可能なかぎり、白黒およびカラー写真などの撮影を行なった。ついで、文献的調査、作品制作年代の検討、様式的分析をも可能なかぎり試みた。

しかし、作品の所在確認に至るまでの経路も甚だしく困難をきわめたが、来歴の調査に関しては、いっそう不十分であったといわねばならない。所蔵者自身にも来歴についての正確な知識がしばしば欠除し、情報提供者の伝聞にも、しばしば異なった見解がふくまれていたためである。モネの作品の大多数は、旧黒木コレクション、松方コレクション及びデルスニス招来に属するものであったが、それらも、来日後の経歴が明らかになった場合でも、来日前の来歴に関しては、ほとんど調査不可能であった。これは、欧米での売立目録、展覧会目録などの老大な必要資料の大半が欠除している現状ではやむをえぬものであるが、今後の課題として残されるだろう。

しかし、ルーアンの聖堂を描いた連作のうち、今日まで欧米の文献では所在不明となっていた最後の作品を始めとして、一連の未公開のモネの所在

確認を行ない、ここにその図版を掲載しえたことだけでも、注目すべき成果といえることができよう。これらは、やがてフランスその他で、類別作品目録が編集される時、貴重な資料となりうるものと信ずる。他方、日本に招来されたモネの作品の量の相対的な比重、あるいは、その早くからの収集は、モネの作品に対する日本人の鑑賞眼が、他の近代画家に対する場合よりも鋭敏であったという事実を教えてくれる。また、黒木コレクションが、モネの作品中、主としてファクテュールのこまやかな、主題の情緒的なものに偏し、松方コレクションが、粗い筆触やマティエールをもった大胆な色彩詩の作品の系列に属することも、単に黒木、松方両氏の個人的趣向の問題だけではなく、モネの様式の振幅、あるいはモネに対する日本人の感受性の幅などについて教えてくれる。いうまでもなく、これらは、まだ断片的な事実にすぎない。しかし、本研究の包括的な意図が、他の諸画家の作品の招来その他の調査に逐次拡大されたときには、日本における西欧文化吸収の過程について多くの示唆豊かな資料をあたえることとなることが期待される。

最後に、この目録作製のために協力を惜しまれなかった各位、とくに作品所蔵者の好意と協力に心から感謝の意を表したい。

1

並木道 1865-1868年

油彩, カンヴァス, 0.82×0.46 m

左下に署名

松方幸次郎氏購入; 1959年フランス政府より寄贈

展覧会: 1956年《フランス19世紀絵画展》モスクワ;
1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館,
図録番号 65

文献: 《松方コレクション》朝日新聞社, 1955年, 図版37

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-205)

2

風景 1864-1867年

油彩, カンヴァス, 0.54×0.73 m

左下に署名

1896年フランスにて現所蔵者購入

東京 個人蔵

1864年, モネは夏と秋をオンフルールで過ごし, 友人のバジールがやってきてしばらく滞在した (1864年バジールが両親に宛てた手紙やモネがバジールに宛てた手紙を参照されたい)。モネは1867年までしばしばこの地で制作した。オンフルールの近くの野趣にみちた路は, モネを惹きつけた。この主題はモネの好んだものである。これらの中から, 「馬車, オンフルールの雪の路」(ルーヴル美術館), 「オンフルールのサン・シメオン農場への路」(フォグ美術館) とか, 日本にある二点の風景画をあげることができる。1858年末モネはサン・シメオン派の画家のひとりブーダンにならって戸外で制作しはじめていたが, 10年以上もの間, フォンテースブローの森やこの「ノルマンディーのバルビゾン」といわれるサン・シメオン農場附近で制作した作品は, クールベやディアズの影響をうけている。

1

L'ALLEE 1865-1867

Huile sur toile; H. 0,82; L. 0,46

Signé en bas à gauche: *Monet*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Peinture française du XIXe siècle*, Moscou, 1956;
Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection, Tokyo,
1960, cat. n° 65

BIBL. *La Collection Matsukata*, éd. Asahi Shimbun,
Tokyo, 1955, pl. 37

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-205)

2

PAYSAGE 1864-1867

Huile sur toile; H. 0,54; L. 0,73

Signé en bas à gauche: *C. Monet*

Acheté par le collectionneur actuel en France en 1896

Tokyo, Collection privée

En 1864, Monet passe l'été et l'automne à Honfleur où Bazille le rejoint un moment. (Voir une lettre de Bazille à ses parents et une autre de Monet à Bazille en 1864, dans G. Poulain, *Bazille et ses amis*, Paris, 1932; citée aussi dans *Histoire de l'Impressionnisme* par John Rewald, chap. 1864-1866). Il y travaille souvent jusqu'à 1867. La route rustique près d'Honfleur attire Monet. Ce motif est un des sujets préférés de l'artiste. On peut en citer, par exemple, *La charrette, Route sous la neige à Honfleur* (Musée du Louvre), *Route de la ferme Saint-Siméon Honfleur* (Fogg Art Museum), ainsi que deux tableaux dans les collections japonaises.

Bien que Monet ait peint en plein air, dès 1858, en compagnie de Boudin, un des maîtres de l'école Saint-Siméon, il subit l'influence de Courbet et de Diaz pendant plus de dix ans dans ses toiles exécutées en forêt de Fontainebleau ainsi qu'en "Barbizon normand".

雪のアルジャント ユー 1875年

油彩, カンヴァス, 0.55×0.65 m

右下に署名および年記

松方幸次郎氏購入; 1959年フランス政府より寄贈

展覧会: 1956年《フランス19世紀絵画展》モスクワ;
1958年《フランス風景画展》ルーアン, 図録番号135,
図版1; 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号67

文献: 《松方コレクション》朝日新聞社, 1955年, 原色版13; 『みづゑ』, 651号, 1959年7月号増刊, 図版

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-208)

アルジャントイユの洪水 1877年

油彩, カンヴァス, 0.54×0.73 m

右下に署名

ド・キュレル子爵コレクション(1918年11月25日の売立, 図録番号13, 図版); 松方氏購入; 石橋コレクション

展覧会: 1882年3月《第7回印象派展》パリ, 出品番号71; 1924年《モネ展》ジョルジュ・ブティ画廊, パリ, 出品番号58; 1953年《旧松方コレクション展》ブリヂストン美術館, 東京; 1957年《旧松方コレクション名作美術展》東京, 出品番号100; 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号66; 1962年, 5月4日—6月24日《東京石橋コレクション所蔵・コロアからブラックに至る・フランス絵画展》パリ国立近代美術館, 図録番号29, 50頁; 1963年《西欧名画特別展》久留米, 図録番号6

文献: B・ドリヴァル「日本にあるフランス美術館」《コネッサンス・デ・ザール》1958年11月号, 59ページ;
《レ・レットル・フランセーズ》1962年5月10日, 《松方コレクション》読売新聞社, 1957年図版番号100;

NEIGE A ARGENTEUIL 1875

Huile sur toile; H. 0,55; L. 0,65

Signé et daté en bas à droite: *Claude Monet 75*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Peinture française du XIXe siècle*, Moscou, 1956; *Paysage de France*, Rouen, 1958, n° 135, pl. 1; *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, n° 67

BIBL. *La Collection Matsukata*, éd. Asahi Shimbun, 1955, pl. en couleur, n°13; *Mizue*, numero spécial n° 651, juillet 1959, pl.

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-208)

L'INONDATION 1877

Huile sur toile; H. 0,54; L. 0,73

Signé en bas à droite: *Claude Monet*

La Collection Vicomte de Curel (Vente du 25 Novembre 1918, cat. n° 13, pl.); Acheté par M. Matsukata; Bridgestone Gallery

EXP. *7^{ème} Exposition des Impressionnistes*, Paris, 1882, n° 71; *Monet*, Galerie Georges-Petit, Paris, 1924, n° 58; *Ex-Matsukata Collection*, Bridgestone Gallery, Tokyo, 1953; *Chefs-d'oeuvre de l'ancienne Collection Matsukata*, Tokyo, 1957 cat. n° 100; *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 66; *La peinture française de Corot à Braque dans la Collection Ishibashi de Tokyo*, Paris, 1962, cat. n° 29, p. 50; *Chefs-d'oeuvre de la peinture occidentale*, Kurumé, 1963, cat. n° 6

BIBL. B. Dorival, "Un musée japonais d'art français" dans *Connaissance des Arts*, Novembre 1958, p. 59; *Les Lettres Françaises*, Mai 1962; *La Collection Matsukata*, éd. le Journal Yomiuri, Tokyo, 1957, pl. 100; *Bridgestone Gallery*, Tokyo, 1965, n° 26, pl. en couleur.

Tokyo, Bridgestone Gallery

BRIDGESTONE GALLERY, 東京, 1965年, 図版26 (原色)

東京 ブリヂストン美術館

アルジャントゥーユ時代 (1872-1878), モネは独自のスタイル, 彼自身の印象主義を発見した。純粋な色調でもって輝やく光をとらえ, 水の反映を描いたのであった。彼の描くモチーフは, ほとんどいつも日を浴びていたのだが, やはり曇り日の効果や夏の日や洪水なども描いている。灰色の空の下で描かれたモノクロームの世界でさえも, モネが自然現象を観察する繊細な感受性を明らかにするものである。これは, 次の時期, すなわちヴェトゥーユ時代にとりあげるモチーフ, つまり雪景色やセヌヌ河の解氷などの風景を予見させるものである。

5

モンソー公園 1874-77年

油彩, カンヴァス, 0.595×0.73 m

右下に署名

1896年フランスにて現所蔵者購入

東京 個人蔵

6

モンソー公園 1877年

油彩, カンヴァス, 0.54×0.73 m

右下に署名

松方幸次郎氏購入; 現所蔵者

展覧会: 1946年《泰西名画展》

東京 個人蔵

アルジャントゥーユに住みながら, モネはしばしばパリに出かけ, ここでブルヴァール・デ・キャピュシーヌやテュイルリーの庭やモンソー公園を描いた。日本にはモンソー公園を描いた作品が二点ある。

A l'époque d'Argenteuil (1872-1878), Monet trouve son Impressionnisme.

Il capte la lumière éclatante dans la pureté de ses tons et peint les reflets dans l'eau. Ses motifs sont presque toujours ensoleillés, mais il peint aussi l'effet du temps gris, celui à la neige et l'inondation. Ce monde monotone, réalisé même sous le ciel gris, révèle tant de sensibilité délicate avec laquelle l'artiste observe les phénomènes.

Cela annonce déjà ses motifs à l'époque suivante, celle de Vétheuil: plusieurs paysages sous la neige et des débâcles sur la Seine.

5

PARC MONCEAU 1874-1877

Huile sur toile; H. 0,595; L. 0,73

Signé en bas à droite: *Claude Monet*

Acheté par le collectionneur actuel en France en 1896

Tokyo, Collection privée

6

PARC MONCEAU 1877

Huile sur toile; H. 0,54; L. 0,73

Signé en bas à droite: *Claude Monet*

Acheté par M. Matsukata; le collectionneur actuel

EXP. *Chefs-d'oeuvre de l'art occidental*, Tokyo, 1946

Tokyo, Collection privée

En demeurant à Argenteuil, Monet fréquente Paris où il peint le Boulevard des Capucines, et le jardin des Tuileries ainsi que le Parc Monceau, dont deux toiles existent au Japon.

1877年の「モンソー公園」は、同じ年に企画された連作「サン・ラザール駅」のもつファクチュールと同じく、厚塗りで明るい。

7

セーヌ河, アレキサンダー三世橋

油彩, カンヴァス, 0.22×0.265 m

右下に署名

1952年より石橋コレクション

展覧会: 1957年《泰西名画展》京都; 1960年《泰西名画展》, 松江, 札幌

文献: 『みづゑ』, 508号1957年2月号, 原色版; 柳亮《近代絵画の百年》1951年, 美術出版社, 3頁, 原色版 n° 2

東京 ブリヂストン美術館

8

ヴェトラーユのセーヌ河 1880年

油彩, カンヴァス, 0.72×0.99 m

左下に署名および年記

旧松方コレクション

東京 個人蔵

9

ラ・ロシュ・ギュイヨンの道 1880年

油彩, カンヴァス, 0.60×0.70 m

左下に署名および年記

松方幸次郎氏購入; 1959年フランス政府より寄贈

展覧会: 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号69

文献: 《松方コレクション》朝日新聞社, 1955年, 原色版14

Un Parc Monceau de 1877 a la même facture épaisse que celle d'une série de *La Gare Saint-Lazare* entreprise en même année.

7

LA SEINE, LE PONT ALEXANDER III

Huile sur toile; H. 0,22; L. 0,265

Signé en bas à droite: *Claude Monet*

Collection Bridgestone Gallery depuis 1952

EXP. *Chefs-d'oeuvre de la peinture occidentale*, Kyoto, 1957, Matsue, Sapporo, 1960

BIBL. *Mizue*, n° 508, février 1957, pl. en couleur; R. Yanagui, *Cent ans de la peinture moderne*, 1951, Bijutsu-Shuppan-sha, p. 3, pl. en couleur n° 2

Tokyo, Bridgestone Gallery

8

LA SEINE A VETHEUIL 1880

Huile sur toile; H. 0,72; L. 0,99

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 80*

Acheté par M. Matsukata; Collection actuelle

Tokyo, Collection privée

9

ROUTE DE LA ROCHE-GUYON 1880

Huile sur toile; H. 0,60; L. 0,70

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 1880*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat n° 69

BIBL. *La Collection Matsukata*, éd. Asahi Shimbun, Tokyo, 1955, pl. en couleur, n° 14

朝焼けのセーヌ河岸の眺め。雪がバラ色に光る。

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-214)

10

セーヌの曲り角 1883年ころ

油彩, カンヴァス, 0.54×0.65 m

左下に署名

旧松方コレクション

展覧会: 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号68

この作品と、デュラン・リュエル所蔵の「ポール・ヴィエの夕日」(1883年, 73×92 cm)を比較すると、モネが同じ場所で制作したと思われる。また同じ時期, 1883年に制作されたことも大いに可能性がある。

このセーヌ河畔の小さな村ポール・ヴィエは、モネが1878年から1881年まで住んでいたヴェトゥーユの対岸にある。

東京 個人蔵

11

エトルタの断崖 1883年ころ

油彩, パステル, 紙, 0.267×0.405 m

左下に署名

第2次大戦後, 現所蔵者

1883年1月31日, エトルタからデュラン・リュエル宛てた手紙——

「ル・アーヴルでやろうとしていたことが悪天候でできなくなり, 散策にここにやってきました。ここに腰を落着けることにしました。というのは, とてもすばらしく, 天気の良いときでも, ここなら制作しやすいからです。ですから, いいものができるだろうと思います。やろう

La vue de la rive de la Seine embrassée du soleil levant.
La neige brille en rose.

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-214)

10

UN TOURNANT DE LA SEINE vers 1883

Huile sur toile; H. 0,54; L. 0,65

Signé en bas à gauche: *Claude Monet*

Collection Matsukata; Collection actuelle

EXP. *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 68

Comparant ce tableau avec *le Soleil couchant à Port-Villez* (1883, 73×92 cm) de la Collection Durand-Ruel (voir, Yvon Taillandier, *Claude Monet*, p. 90, reproduit), on peut trouver que Monet les a peints au même endroit. Aussi, serait-il bien possible que cette toile est exécutée en même date: 1883. Un petit village Port-Villez se trouve à la rive de la Seine opposée à Vêtheuil où Monet restait entre 1878 et 1881.

Tokyo, Collection privée

11

FALAISE A ETRETAT vers 1883

Huile et pastel sur papier; H. 0,267; L. 0,405

Signé en bas à gauche: *Claude Monet*

Collection actuelle depuis environ 1944

Voir une lettre de Monet du 31 janvier 1883, adressée d'Etretat à Durand-Ruel:

“Ne pouvant parvenir à faire ce que je voulais au Havre par l'effrayable temps qu'il fait, et étant venu ici en promenade, je me suis décidé à m'y installer, car c'est superbe et j'y puis travailler plus facilement même par mauvais temps. Ainsi j'espère faire de bonnes choses; ce ne sera peut-être pas si varié que ce que je voulais faire, mais ce

とすることは、そんなに変わりばえはしないでしょうが、こんな天気ではなにもできませんでした。」
天気待ちをしながら、モネはこんなデッサンをした。

東京 個人蔵

12

積みわら 1885年

油彩, カンヴァス, 0.66×0.815 m

右下に署名および年記

旧松方コレクション; 和田コレクション

展覧会: 1953年, 11月3-29日, 《泰西名画展》大阪, フジカワ画廊; 1957年 《旧松方コレクション名作美術展》東京, 出品番号 101; 1960年 《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号70

1891年の連作「積みわら」の先駆けである。この絵のファクチュールはみごとにまとめているが、中景のポプラ並木の部分に修復のときのリタッチがある。

神戸 和田氏蔵

13

ベリールの海 1886年

木炭, 紙, 0.25×0.305 m

右下に署名

東京個人蔵; 1967年国立西洋美術館購入

展覧会: 1932年 《西洋近代絵画展》東京美術研究所
文献: ウィリアム・C・サイツ 《モネ》1960年, ロンドン, ニューヨーク, 82図

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-360)

n'était pas possible à faire par ce temps."

En attendant le temps amélioré, il dessine comme cela.

Tokyo, Collection privée

12

LES MEULES 1885

Huile sur toile; H. 0,66; L. 0,815

Signé et daté en bas à droite: *Claude Monet 85*

Acheté par M. Matsukata; Collection M. Wada

EXP. *Chefs-d'oeuvre de la peinture occidentale*, le 3-29 Novembre 1953, Galerie Fujikawa, Osaka; *Chefs-d'oeuvre de l'ancienne Collection Matsukata*, Tokyo, 1957, cat. n° 101; *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 70

C'est une sorte de l'avant-goût de la série des *Meules* en 1891. Ce tableau a la merveilleuse facture sauf la partie de l'allée de peupliers en deuxième plan mal touchée à l'occasion de l'ancienne restauration.

Kobé, Collection M. Wada

13

LA MER A BELLE-ÎLE 1886

Fusain sur papier; H. 0,25; L. 0,305

Signé en bas à droite: *Claude Monet*

Collection privée, Tokyo; Acheté par le Musée National d'Art Occidental en 1967

EXP. *Exposition des peintures modernes en Occident*, Tokyo, Institut des Beaux-Arts, 1932
BIBL. William C. Seitz, *Monet*, London, Thames & Hudson; New York, Abrahams, 1960, Fig. 82

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-360)

ベリール・アン・メールの荒海 1886年

油彩, カンバス, 0.61×0.74 m

左下に署名

デュラン・リュエ・コレクション; ジョルジュ・ベル
ネーム・コレクション; ジョルジュ・ヴィオー・コレク
ション; 松方コレクション

展覧会: 1953年《旧松方コレクション展》ブリヂストン
美術館, 目録番号40; 1955年《第2回旧松方コレクショ
ン展》ブリヂストン美術館, 目録番号42; 1957年《西洋
美術名作展》京都市美術館, 図録番号241; 1957年《旧松
方コレクション名作美術展》白木屋; 1957年《旧松方コ
レクション展》久留米, 図録番号30; 1961年《近代西洋
絵画名作展》久留米, 図録番号 18; 1962年5月4日ー
6月24日《東京石橋コレクション所蔵・カラーからブラ
ックに至る・フランス絵画展》パリ国立近代美術館, 図
録番号30

文献: 平凡社版世界美術全集, 第23巻, 1953年, 57頁;
《松方コレクション》読売新聞社, 1957年, 図版番号99;
角川版世界美術全集, 第36巻, 1961年, 図版番号12; イ
ヴォン・タイアンディエ《クロード・モネ》1964年, パ
リ(フラマリオン) p. 69, 原色版; BRIDGESTONE
GALLERY, 東京, 1965年(ブリヂストン美術館), 図
版 27 (原色版)

東京 ブリヂストン美術館

このデッサンは、日本にあるもう一つのデッサン「積み
わら」とともに、しばしば諸外国で出版される図録に収
載されている。ルーヴル美術館の油彩画「ベリールの
岩」と同一の構図をしめす。

同じ主題を前にしてモネはブリヂストン美術館の油彩画
を制作したが、このときはもっと海辺に近いところに画
架をすえた。

BELLE-ILE-EN-MER, LA MER AGITEE 1886

Huile sur toile; H. 0,61; L. 0,74

Signé en bas à gauche: Claude Monet

Collections Durand-Ruel; Georges Bernheim; Georges
Viau; Matsukata; Bridgestone Gallery

EXP. *Ex-Matsukata Collection*, Bridgestone Gallery,
1953, n° 40; *2ème Exposition-Matsukata Collection*,
Bridgestone Gallery, 1955, n° 42; *Chefs-d'oeuvre de
la peinture occidentale*, Musée Municipal, Kyoto, 1957,
n° 241; *Chefs-d'oeuvre de l'ancienne Collection Matsukata*,
Tokyo, 1957, n° 30; *Chefs-d'oeuvre de la peinture
moderne en Occident*, Kurumé, 1961, n° 18; *La peinture
française de Corot à Braque dans la Collection Ishibashi
de Tokyo*, Paris, 1962, n° 30

BIBL. *Sekai Bijutsu Zenshu*, vol. 23, éd. Heibon-sha,
Tokyo, 1953, p. 57 *Collection Matsukata*, éd. le Journal
Yomiuri, 1957, pl. 99; *Sekai Bijutsu Zenshu*, vol. 36, éd.
Kadokawa, 1961, Tokyo, pl. 12; Ivon Taillandier, *Claude
Monet*, 1964, Paris (Flammarion), p. 69, reproduit en
couleur; *Bridgestone Gallery*, Tokyo, 1965, pl. 27 en
couleur

Tokyo, Bridgestone Gallery

Ce dessin est souvent reproduit dans les livres publiés
aux pays étrangers, ainsi qu'un autre dessin dans la
collection japonaise: *les Meules*. Il a la même composition
que celle d'une toile du Musée du Louvre: *les Rochers de
Belle-Ile*. Devant le même motif, Monet a exécuté un
tableau de Bridgestone Gallery, en installant son chevalet
plus près du bord de la mer.

15

しゃくやくの花園 1887年

油彩, カンヴァス, 0.655×1.005 m

左下に署名および年記

松方幸次郎氏購入; 1959年フランス政府より寄贈

展覧会: 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号72

文献: 『みづゑ』, 656号, 1959年12月, 図版21頁(部分)

モネは庭を愛し, 花を愛でた。このしゃくやくの絵は, その証明である。この花はモネがもっとも好んだもののひとつ。のち, 日本の友人たちが, しゃくやくや百合の花を彼の庭のために贈った。

「庭の花床のほとんど全部が, いろいろな種類のアイリスの花の太い縁取りでかまれていた。というのは, モネはアイリスをとくに好んでいたからである」(J-P. オシュデ著『クロード・モネ』59ページ)。

東京 国立西洋美術館(所蔵番号 P-211)

16

舟遊び 1887年

油彩, カンヴァス, 1.45×1.32 m

左下に署名および年記

旧松方コレクション; 1959年フランス政府より寄贈

展覧会: 1958年《フランスの風景》ルーアン, 図録番号136; 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号71

文献: 《松方コレクション》朝日新聞社, 1955年, 原色版15; 『みづゑ』, 656号, 1959年12月号, 図版28頁; 角川版図説世界文化史大系, 第10巻, 1959年, 145頁, 原色版5

この大きな作品と A. コルダ卿旧蔵の「青いボート」(1887年 43×50¾ インチ)とを比較されたい。二点とも,

15

PLATE-BANDE DE PIVOINE 1887

Huile sur toile; H. 0,655; L. 1,005

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 87*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 72

BIBL. *Mizue*, n° 656, décembre 1959, pl. p. 21 (détail)

C'est un témoignage de l'artiste pour l'amour de jardin et de son goût des fleurs. La pivoine est une des plantes que Monet aimait. Plus tard, ses amis japonais lui procurèrent des pivoines et des lis.

"Presque toutes les plates-bandes du jardin furent entourées de larges bordures d'iris de toutes les variétés, car Monet les aimait particulièrement." (p. 59 de *Claude Monet* par J-P. Hoschedé)

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-211)

16

EN BARQUE 1887

Huile sur toile; H. 1,45; L. 1,32

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 1887*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Paysage de France*, Rouen, 1958, cat. n° 136; *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 71

BIBL. *La Collection Matsukata*, éd. Asahi Shimbun, Tokyo, 1955, pl. en couleur, n° 15; *Mizue*, n° 656, décembre, 1959, pl. p. 28; *Zusetsu Bunkashi Taikei*, vol. 10, éd. Kadokawa, Tokyo, 1959, p. 145, pl. en couleur, n° 5

Comparez cette grande toile avec la *Barque bleue* (1887, 43 × 50 3/4 in.) de la Collection de l'héritier de Sir A. Korda

ボートにモネの義理の娘のブランシュとシュザンヌ・オシュデ姉妹が坐っている。

東京にある作品は、高い視点から描かれている。この処理法が、日本の浮世絵版画のような装飾性を与えている。広い水面に、逆光の下に、光と影の戯れがひろがる。

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-206)

17

エプト河の釣人たち 1889年

油彩, カンヴァス, 0.80×0.995 m

右下に署名および年記

今村繁三氏旧蔵

展覧会: 1932年《西洋近代絵画展》東京美術研究所;
1947年《西洋近代美術名作展》東京; 1957年《未公開作品展》ブリヂストン美術館

文献: 『美術研究』1932年9月, 図版, 矢代幸雄(論文)

エプト河畔に遊ぶ二つの人影は、おそらくブランシュとジャン・ビエールであろう。前者はモネの義理の娘で、モネの長男ジャン・モネと結婚、1947年、83才で歿した。ジャン・ビエール・オシュデは、モネの義理の末息子。1878年に、モネはわずか16ヶ月のころの彼の肖像画を描いている。

この仮定が正しければ、この絵が制作されたとき、ブランシュは25才、少年は13才であった。彼らはいつもジヴェルニーの近くの野原やエプト河やセヌ河畔に制作に出かけたモネのお伴をしていた。

東京 個人蔵

18

ジヴェルニーの霧 1890—93年ころ

(voir *The Burlington Magazine*, Mai 1962, p. viii, reproduit pour la vente à Sotheby). Dans deux tableaux, Blanche et sa soeur Suzanne Hoschedé, belles-filles de Monet sont assises dans la barque.

La toile de Tokyo est exécutée au point de vue plus haut. Ce traitement lui donne une qualité décorative comme celle des estampes japonaises. Sur la grande surface d'eau, la lumière et l'ombre se jouent à contre-jour.

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-206)

17

AU BORD DE L'EPTE, PECHEURS A LA LIGNE 1889

Huile sur toile; H. 0,80; L. 0,995

Signé et daté en bas à droite: *Claude Monet 89*

Collection M. Shigeko Imamura; Collection actuelle

EXP. *Exposition des peintures modernes en Occident*, Tokyo, Institut des Beaux-Arts, 1932; *Chefs-d'oeuvre de la peinture moderne en Occident*, Tokyo, 1947; *Les oeuvres inédites*, Bridgestone Gallery, 1957

BIBL. *La Recherche des Beaux-Arts (Bijutsu-Kenkyu)*, Septembre 1932, pl., article par M. Yukio Yashiro

Deux personnages au bord de l'Epte sont reconnus peut-être pour Blanche et Jean-Pierre. La première est une belle-fille de Monet, mariée avec Jean Monet, fils de l'artiste, morte en 1947 à l'âge de quatre-vingt-trois. Jean-Pierre Hoschedé est le dernier beau-fils de Monet, dont l'artiste a peint le portrait en 1878 lorsqu'il n'eut que seize mois. Cette supposition étant acceptée, en ce moment-là, Blanche eut vingt-cinq ans et le garçon treize ans. Ils accompagnaient toujours Monet au travail sur les champs et au bord de l'Epte et de la Seine, près de Giverny.

Tokyo, Collection privée

18

BRUME A GIVERNY 1890-1893

油彩, 麻布, 0.75×0.98 m

左下に署名

旧松方コレクション; 1960年から1963年まで国立西洋美術館寄託

霧の効果を出している亜鉛白のかなり厚い絵具層の下に色彩による粗描があった。モネは途中で考えを変更したに相違ないのである。上をおおっている白は微妙なニュアンスをもってぬられているので、二、三本の樹の影が幻のようにみえるにすぎない。しかし朱色の署名によって、一見未完成のごときこの絵も、モネが完成作と認めたことがわかるのである。

東京 個人蔵

19

日を浴びるポプラ並木 1891年

油彩, カンヴァス, 0.927×0.738 m

左下に署名および年記

黒木三次氏旧蔵

展覧会: 1932年《西洋近代絵画展》東京美術研究所

神戸 個人蔵

20

陽を浴びるポプラ並木 1891年

油彩, カンヴァス, 0.925×0.735 m

右下に署名および年記

松方幸次郎氏購入; 1959年フランス政府より寄贈

展覧会: 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号73

文献: 《松方コレクション》朝日新聞社, 1955年, 原色版16; 角川版世界美術全集, 第36巻, 1961年, 図版30

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-210)

Huile sur toile; H. 0,75; L. 0,98

Signé en bas à gauche: *Claude Monet*

Acheté par M. Matsukata; Déposé par une collection privée, Tokyo, au Musée National d'Art Occidental, Tokyo, en 1960-1963

Sous la pâte assez épaisse en blanc de zinc, provoquant l'effet de brume, il y avait l'ébauche en couleur. L'artiste a changé sûrement son idée à mi-chemin.

Les blancs couvrant l'ébauche sont nuancés si légèrement et si délicatement que l'on ne voit que deux ou trois arbres comme le fantôme. La signature en vermillon confirme le fait que Monet a baptisé ce tableau, malgré cet état inachevé en apparence.

Tokyo, Collection privée

19

LES PEUPLIERS AU SOLEIL 1891

Huile sur toile; H. 0,927; L. 0,738

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 91*

Acheté par M. Sanji Kuroki; Collection actuelle

EXP. *Exposition des peintures modernes d'Occident*, Tokyo, Institut des Beaux-Arts, 1932

Kobé, Collection privée

20

PEUPLIERS AU SOLEIL 1891

Huile sur toile; H. 0,925; L. 0,735

Signé et daté en bas à droite: *Claude Monet 91*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 73

BIBL. *La Collection Matsukata*, éd. Asahi Shimbun, 1955, pl. en couleur, 16; *Sekai Bijutsu Zenshu*, vol. 36, éd. Kadokawa, Tokyo, 1961, pl. 30

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-210)

ほとんど同一構図の「陽を浴びるポプラ並木」は、その違いは大きくはないが、それぞれ独自の光の効果をしめす。神戸の作品は、より細かく分割されたより細い筆触をもち、東京のものは、より力強い筆触で、塗りも厚い。とくに後者においては、真白い雲がこの作品に輝きを増している。

21

積みわら 1891年ころ

木炭、紙、0.16×0.245 m

左下に署名

旧松方コレクション；東京個人蔵；1967年国立西洋美術館購入

展覧会：1932年《西洋近代絵画展》東京美術研究所；1947年《西洋美術名作展》東京、1948年《西洋美術名作展》大坂；1953年《泰西名画展》フジカワ画廊、大坂；1957年《世界の素描名作展》東京

文献：ウィリアム・C・サイツ《モネ》1960年、ロンドン、ニューヨーク、84図；イヴォン・ティアンディエ《クロード・モネ》パリ、1960年、91頁、図版

有名な1891年の連作「積みわら」、とくにシカゴ美術研究所蔵の「二つの積みわら」のための習作である。

東京 国立西洋美術館（所蔵番号 P-359）

22

ルーアン大聖堂 1894年

油彩、カンヴァス、1.06×0.73 m

左下に署名および年記

旧松方コレクション

古い画枠に貼られた小さなカードには「n° 4、大聖堂、モネ、入口、真昼」と記入されている。その色調や厚塗りのマティエールは、ルーヴル美術館所蔵の「ルーアン

Chaque Peupliers au Soleil, presque à la même composition, a son propre effet de la lumière, bien que cette différence ne soit pas grande. Le tableau de Kobé, est couvert des touches plus divisées et plus fines; tandis que l'autre de Tokyo, des touches plus vigoureuses, en pâte plus épaisse. Dans celui-ci, ces nuages tout blancs donnent beaucoup de luminosité à cette toile.

21

LES MEULES

Fusain sur papier; H. 0.16; L. 0.245

Signé en bas à gauche: Claude Monet

Déposé par une collection privée, Tokyo, dès 1960; Acheté par le Musée National d'Art Occidental en 1967

EXP. *Exposition des peintures modernes en Occident*, Tokyo, Institut des Beaux-Arts, 1932; *Chefs-d'oeuvre de l'Art Occidental*, Tokyo, 1947; Osaka, 1948; *Grandes peintures occidentales*, Osaka, Gallery Fujikawa, 1953; *Les dessins du monde*, Tokyo, 1957

BIBL. William C. Seitz, *Monet*, London, Thames & Hudson; New York, Abrahams, 1960, Fig. 84; Ivon Taillandier, *Claude Monet*, Paris, Flammarion, 1960, p. 91, pl.

Ce dessin est une étude de la fameuse série des *Meules* de 1891, notamment des *Deux meules* de The Art Institute of Chicago.

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-359)

22

CATHEDRALE DE ROUEN 1894

Huile sur toile; H. 1.06; L. 0.73

Signé et daté en bas à gauche: Claude Monet 94

L'ancienne Collection Matsukata

Sur une ancienne étiquette appliquée au châssis original, on a inscrit: n° 4, *Cathédrale, Monet, Portail, plein soleil*. La tonalité et l'empâtement en sont tout à fait similaires à

大聖堂、入口とアルバンの塔、真昼」と酷似する。

東京 個人蔵

23

雪中の家 1895年

油彩、カンヴァス、0.658×0.815 m

右下に署名および年記

黒木三次氏1919年ごろモネより直接に購入；現所蔵家

展覧会：1932年《西洋近代絵画展》東京美術研究所

文献：『美術研究』1932年9月第9号，図版，矢代幸雄（論文）；神谷邦子「日本にあるモネの作品」，「世界の巨匠シリーズ」月報1968年2月15日

「1895年，モネは，もっと遠く，ノルウェーに旅行した。彼はサンドヴィケンに滞在して，以前の作品とは趣きのすっかり変わった作品をつくり出した。ファクチュールは同じでも，そのモチーフが違っていたのである。深い雪，そこから顔をのぞかせるコルサースの村の家々，それに村の背後にせまる同じ名の山，それにフィヨルド，つまりノルウェーのすべてを描いたのだった」（ジャン・ピエール・オシュデ著『クロード・モネ』第10章「制作旅行」125ページより）。

モネはこの作品を黒木三次氏夫人の熱心な要望にこたえて，直接彼のジヴェルニーのアトリエから同夫妻に売却した。モネは，かねてから同夫妻を歓迎し，アトリエに招き入れたが，そこで手渡すに際して，眼の前で，墨で絵の右隅に署名をしたものである。この折の写真が黒木氏にゆかりのある家に保存されている。モネは，和服姿の黒木夫人と並んで立っており，頭をさげて娘のもっているこの「雪中の家」の方に視線を向けている。

神戸 個人蔵

une toile du Musée du Louvre: *La cathédrale de Rouen, le portail et la tour d'Albane, plein soleil* (Inv. n° 1390).

Tokyo, Collection privée

23

MAISONS DANS LA NEIGE 1895

Huile sur toile; H. 0,658; L. 0,815

Signé et daté en bas à droite: *Claude Monet 1895*

Acheté par M. Sanji Kuroki vers 1919; Collection actuelle

EXP. *Exposition des Peintures modernes en Occident*, Tokyo, Institut des Beaux-Arts, 1932

BIBL. *La Recherche des Beaux-Arts* (Bijutsu Kenkyu), Septembre 1932, pl. article par M. Yukio Yashiro; Kuniko Kamiya, "Monet aux Collections japonaises" dans la brochure mensuelle de *La Série des Grands Maîtres*, 15 Février 1968.

"C'est en 1895 que Monet alla fort loin, en Norvège. Il s'installa à Sandwiken, d'où il rapporta des toiles très différentes de ses oeuvres précédentes, non par leur facture, mais par leurs motifs: neiges épaisses, profondes, ensevelissant les maisons de Kolsaas avec le mont du même nom, dominant le village, jords aussi, bref toute la Norvège." (cité de *Claude Monet, le mal connu* par Jean-Pierre Hoschedé, chap. X, Voyages pour peindre, p. 125). De son atelier à Giverny Monet a vendu ce tableau directement à Monsieur Sanji KUROKI, collectionneur japonais, à la demande ardente de Madame Kuroki. D'ailleurs l'artiste les accueillait volontiers dans son atelier, où Monet a signé au coin de la toile avec l'encre de Chine, en leur présence, lorsqu'il la leur a remise.

Un album en possession de cette famille japonaise, montre un souvenir photographique de cette occasion. Monet y est debout, à côté de Madame Kuroki en costume japonaise, la tête baissée vers ce tableau tenu par sa belle-fille.

Kobé, Collection privée

24

断崖 1897年

油彩, カンヴァス, 0.735×0.925 m

左下に署名および年記

久保コレクション; 三井コレクション; 1956年より現所蔵者

展覧会: 1927年《第6回仏展》東京および大阪, 図録10;
1942年《三井洋画コレクション第2回陳列》東京; 1952年《ブリヂストン美術館開館記念展》東京

文献: 『日仏芸術』1926年3月

プールヴィルの断崖。ここで1882年にすでに同じモチーフを描いている(例えば N・H・ファン・ヘーク・コレクション, シカゴ美術研究所。レーヴィス・L・コルヴィン・コレクションの「プールヴィルの崖の上の散歩」)。15年のち、モネは、断崖の頂を画面一ぱいに描いた構図を、日本の浮世絵版画からか、あるいはクローズアップ写真から借りている。この作品のヴァリエーションがある。

東京 個人蔵

25

波立つトゥルーヴィルの海 1897年

油彩, カンヴァス, 0.73×1.01 m

左下に署名および年記

松方幸次郎氏購入; 1959年フランス政府より寄贈

展覧会: 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号74

文献: 『松方コレクション』朝日新聞社, 1955年, 図版38; 『みづゑ』, 651号, 1959年7月号増刊, 原色版3;
角川版世界美術全集, 第36巻, 1961年, 原色版6(部分)

24

LA FALAISE 1897

Huile sur toile; H. 0,735; L. 0,925

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 97*

Collection Kubo; Collection Mitsui; Collection actuelle depuis 1956

EXP. *Exposition d'art français contemporain au Japon*, Tokyo, et Osaka, 1927, cat. no 10; *2^{eme} Exposition de la peinture occidentale dans la Collection Mitsui*, Tokyo, 1942; *Exposition commémorative à l'ouverture de Bridgestone Gallery*, Tokyo, 1952

BIBL. *Art franco-japonais* (Nichi-Futsu-Geijutsu), Mars 1926

La falaise de Pourville. Monet y a déjà peint le même motif en 1882 (par exemple, un tableau de M.N.H. van Heek d'Enschede; *La Promenade sur la falaise, Pourville* de la Collection Lewis L. Cobwin, The Art Institute of Chicago). Quinze ans plus tard, Monet a emprunté la composition où le sommet de la falaise domine le tableau, aux estampes japonaises ou aux images photographiques prises en gros plan. Il y en a quelques variantes.

Tokyo, Collection privée

25

MER AGITEE A TROUVILLE 1897

Huile sur toile; H. 0,73; L. 1,01

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 97*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 74

BIBL. *La Collection Matsukata*, éd. Asahi Shimbun, Tokyo, 1955, pl. 38; *Mizue*, numéro spécial n° 651, juillet 1959, pl. en couleur n° 3 (texte K. Omori); *Sekai Bijutsu Zenshu*, vol. 36 éd. Kadokawa, Tokyo, 1961, pl. en couleur n° 6 (détail), pl. p. 241 (texte S. Tominaga)

トゥルーヴィルをモチーフにしているといわれているが描かれている断崖から、モネがこの作品を制作したのは、セース河口から北の海岸であったのではないかと考えられる。事実1897年にモネはブルヴィルに出かけていたから、彼がここか、あるいはすくなくともその近くに画架を立てて制作したことは十分に可能性がある。潤達な筆触をみられたい。「モネは、エスキースは一、二度の工程でおわっているが、第一印象、最初のほとぼしりが、いじりまわして駄目にしてしまった絵よりも、ずっとすばらしいものがあると考えていた。」

(J.P. オッシュェ)

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-207)

26

柳 1897-98年

油彩, カンヴァス, 0.71×0.895 m

右下に署名

旧松方コレクション; 東京個人蔵, 1960年より国立美術館に寄託 (寄託番号 D-21)

展覧会: 1946年《西洋美術名作展》東京; 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号75
文献: 《西洋美術名作展集》1948年; 『美術研究』154号, 1949年5月, 原色版

東京 個人蔵

27

小雨降る池 1898年

油彩, カンヴァス, 0.73×0.91

左下に署名および年記

間島コレクション; 1937年より東京個人蔵; 1966年国立西洋美術館購入

展覧会: 1958年《美の美展》日本経済新聞社, 東京
文献: 『美術研究』1932年9月号; 『画論』1942年2月号

On dit que ce motif est à Trouville, mais la falaise dans la toile nous permet de penser que Monet a peint ce tableau à la côte du nord de l'embouchure de la Seine. En effet, en 1897, Monet a voyagé à Pourville. Il serait bien possible que l'artiste y était devant son chevalet ou, au moins, près de là.

Regardez les coups de pinceau vivants. "Monet considérait que bien des esquisses ne comportent qu'une séance ou deux de travail—première impression, premier jet—valaient mieux que certaines de ses peintures 《trop travaillées》, 《abimées》, osait-il ajouter." (voir Jean-Pierre Hoschedé, *ibid.*, p. 113.)

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-207)

26

SAULES vers 1897/98

Huile sur toile; H. 0,71; L. 0,895

Signé en bas à droite: *Claude Monet*

Acheté par M. Matsukata; Déposé par une collection privée, Tokyo, en 1960

EXP. *Chefs-d'oeuvre de l'art occidental*, Tokyo, 1946; *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 75

BIBL. *Album de l'Exposition des Chefs-d'oeuvre d'Art Occidental*, 1948; *La Recherche des Beaux-Arts* (Bijutsu-Kenkyu), n° 154, Mai 1949, pl. en couleur

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (n° D-21)

27

L'ETANG SOUS LA PLUIE 1898

Huile sur toile; H. 0,728; L. 0,91

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 98*

Collection M. Majima; Collection actuelle dès 1937; Acheté par le Musée National d'Art Occidental en 1966

EXP. *Exposition des peintures modernes en Occident*, Tokyo, Institut des Beaux-Arts, 1932; 《*Bi-No-Bi*》organisé par le Journal Nihon-Keizai, Tokyo, 1958

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-345)

モネはしだれ柳を好み、数多くの作品に描いている。とりわけオランジュリー美術館の睡蓮の大装飾画にそれがみられる。日本所在の二点の柳を主題にした作品では、あきらかに日本浮世絵版画から影響をうけた、画面の端でモチーフを切断するという大胆な構図がみられる。国立西洋美術館の柳の絵は、かなり前から「小雨降る池」という名で知られているが、おそらく、ルーヴル美術館(1897年作)やボストン美術館にある「ジヴェルニーの近くのセーヌの支流」のヴァリエーションのひとつであろう。

28

ウォータールー橋 (ロンドン) 1902年

油彩, カンヴァス, 0.655×1.005 m

右下におよび年記

松方幸次郎氏購入; 1959年フランス政府より寄贈

展覧会: 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号77

文献: 《松方コレクション》朝日新聞社, 1955年, 図版39; 『みづゑ』651号, 1959年7月号増刊, 図版

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-213)

29

チャーリング・クロス橋 (ロンドン) 1902年ころ

油彩, カンヴァス, 0.655×1.005 m

左下に署名

松方幸次郎氏購入; 1959年フランス政府より寄贈

展覧会: 1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館, 図録番号78

BIBL. *La Recherche des Beaux-Arts* (Bijutsu-Kenkyū), Septembre, 1932; *Garon*, Février, 1942

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-345)

Monet aimait les saules pleureurs que l'on voit souvent dans ses tableaux, notamment dans les *Décorations des Nymphéas* du Musée Orangerie. Dans deux saules aux collections japonaises, on trouve la composition ardente de couper les motifs par les bordures de toile, certainement influencée des estampes japonaises.

Bien que la toile du Musée National d'Art Occidental est connue au Japon depuis longtemps sous le nom *L'étang sous la pluie*, il est peut-être une des variantes de *Bras de Seine près de Giverny* (celle du Musée du Louvre, datée en 1897, celle de Boston Museum of Fine Arts).

28

PONT DE WATERLOO A LONDRES 1902

Huile sur toile; H. 0,655; L. 1,005

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 1902*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 77

BIBL. *La Collection Matsukata*, éd. Asahi Shimbun, Tokyo, 1955, pl. 39; *Mizue*, numéro spécial n° 651, juillet 1959, pl.

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-213)

29

PONT DE CHARING-CROSS DE LONDRES
vers 1902

Huile sur toile; H. 0,655; L. 1,005

Signé en bas à gauche: *Claude Monet*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 78

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-212)

30

霧のテムズ河 1901-3年ころ

パステル, 紙, 0.34×0.50 m

左下に署名

山下新太郎氏旧蔵; 石橋コレクション

東京 ブリヂストン美術館

モネは、連作制作の構想をもって1891年ロンドンに出かけたが、それに着手したのは1899年の秋。テムズ河に面したサヴォイ・ホテルに滞在。1900年、1901年にもロンドンにいったが、1902年には出かけていないようである。従って、この連作を、習作や写真などによって記憶を新たにしながら、アトリエの中で完成した。

ともあれ、ロンドンでは三つのモチーフによって制作した。すなわち、国会議事堂、下流をのぞみウォータールー橋のみえる眺め、上流をのぞみチャーリング・クロス橋のみえる眺め。

31

風景 1901-4年ころ

油彩, 紙, 0.108×0.184 m

右下に署名

深井英吾氏1932~3年ころフランスにて購入; 1962年より国立西洋美術館寄託 (寄託番号 D-63)

東京 個人蔵

32

ヴェトゥーユ 1902年

油彩, カンヴァス, 0.895×0.925 m

右下に署名および年記

松方幸次郎氏購入; 1959年フランス政府より寄贈

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-212)

30

LA TAMISE SOUS LA BRUME vers 1900-3

Pastel sur papier; H. 0,34; L. 0,54

Signé en bas à gauche: *Claude Monet*

Acheté par M. Shintaro Yamashita; Bridgestone Gallery

Tokyo, Bridgestone Gallery

Ayant au fond de son cœur le projet de peindre une série de vue de Londres qu'il y est allé en 1891. Mais il ne l'a commencée qu'en automne de 1899 où il s'est installé à Savoy Hotel sur la Tamise. Il y était encore en 1900 et en 1901. En 1902, il ne paraît pas que Monet y était. Donc, il finit sa série dans son atelier apparemment en rafraîchissant sa mémoire d'après des esquisses et même des photographies.

En tout cas, à Londres, Monet a peint trois motifs: Le Parlement, la vue d'aval de la Tamise avec le Pont de Waterloo, et celle d'amont avec le Pont de Charing-Cross.

31

PAYSAGE vers 1901-4

Huile sur toile; H. 0,108; L. 0,184

Signé en bas à droite: *Claude Monet*

Acheté par M. Eigo Fukai en 1932/3; Déposé au Musée National d'Art Occidental de Tokyo depuis 1962 (n° D-63)

Tokyo, Collection privée

32

VETHEUIL 1902

Huile sur toile; H. 0,895; L. 0,925

Daté et signé en bas à droite: *1902 Claude Monet*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

展覧会：1960年《松方コレクション》国立西洋美術館、
図録番号76

文献：《松方コレクション》朝日新聞社、1955年、図版3頁
ルーヴル美術館所蔵の「ヴェトゥーユ、夕陽」(n° 1396、
1901年の年記)のヴァリエーションがある。

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-215)

33

睡蓮 1903年

油彩、カンヴァス、0.81×0.99

右下に署名および年記

デュラン・リュエル；ベルネーム・ジュン；団コレクシ
ョン；石橋コレクション

展覧会：1932年《西洋近代絵画展》東京美術研究所；
1953年《近代洋画の歩み展》国立近代美術館、図録番号
67；1955年《世界名作美術展》大阪；1957年《西洋美術
名作展》京都、目録番号 242；1960年《美の美》展、東
京；1961年《近代西洋絵画名作展》石橋美術館、目録番
号19；1962年《東京石橋コレクション所蔵・コロアから
ブラックに至る・フランス絵画展》バリ国立近代美術館、
図録 p. 53

文献：《欧米美術の素人観》1923年、図版番号1；平凡社
版世界美術全集、第31巻、1928年、図版番号23；平凡社
版世界美術全集、第23巻、1953年、57頁

東京 ブリヂストン美術館

34

睡蓮 1903-07年ころ

油彩、カンヴァス、0.725×0.92 m

右下に署名

1919-20年大原氏の委嘱により児島虎次郎氏フランスに
て購入

EXP. *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*,
Tokyo, 1960, cat. No. 76

BIBL. *La Collection Matsukata*, ed. Asahi Shimbun,
Tokyo, 1955, pl. p. 3

Il y a une variante de ce tableau au Musée du Louvre:
Vétheuil, Soleil couchant (Inv. n° 1396, daté en 1901).

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-215)

33

NYMPHEAS 1903

Huile sur toile; H. 0,81; L. 0,99

Signé et daté en bas à droite: *Claude Monet 1903*

Collection Durand-Ruel; Collection Bernheim-Jeune;
Collection M. Dan; Bridgestone Gallery

EXP. *Exposition des peintures modernes en Occident*,
Tokyo, Institut des Beaux-Arts, 1932; *Kindai Yoga no
Ayumi* (Développement de la peinture moderne), Musée
National d'Art Moderne, Tokyo, 1953, n° 67; *Sekai
Meisaku Bijutsu*, Osaka, 1955; *Chefs-d'oeuvre de l'Art
Occidental*, Kyoto, 1957, no 242; *Bi-no-Bi*, Tokyo, 1960;
Chefs-d'oeuvre de la peinture moderne en Occident,
Kurumé Ishibashi Art Gallery, 1961, n° 19; *La peinture
française de Corot à Braque dans la Collection Ishibashi
de Tokyo*, Paris, 1962

BIBL. *L'Art Occidental au point de vue d'un amateur*
(Obei Bijutsu no Shiroto-kan), Tokyo, 1923, pl. I; *Sekai
Bijutsu Zenshu*, vol. 31, éd. Heibon-sha, Tokyo, 1928,
p. 23; *Sekai Bijutsu Zenshu*, vol. 23, éd. Heibon-sha,
Tokyo, 1953, p. 57

Tokyo, Bridgestone Gallery

34

LES NYMPHEAS 1903-1907

Huile sur toile; H. 0,725; L. 0,92

Signé en bas à droite: *Claude Monet*

Acheté par M. Torajiro Kojima vers 1919-20 en France
à la demande du collectionneur Ohara, fondateur du
Musée Ohara

展覧会：1921年3月《大原氏所有泰西名画家作品展》倉敷；1922年《同第2回展》倉敷；1927年4月，《泰西名画展》京都；1928年3月《泰西美術展》東京；1954年2、3月《大原美術館泰西名画展》東京
文献：『日仏芸術』1927年6号；『大原コレクション』大原美術館カタログ
倉敷 大原美術館

35

睡蓮の池 1907年

油彩, カンヴァス, 1.015×0.745 m

右下に署名および年記

黒木三次氏；石橋コレクション

展覧会：1925年光風会第12回展，目録番号276；1959年《ブリヂストン美術館展》大阪；1961年《近代西洋絵画名作展》久留米

文献：《西洋美術名作集》朝日新聞社，1948年，図版番号12；《近代洋画の歩み》1955年，p. 4；角川版世界美術全集，第36巻，1961年，図版番号16

東京 ブリヂストン美術館

日本には五点の「睡蓮」がある。最初の三点は、モネが睡蓮の葉や花よりもむしろ水の反映に没頭した第二番目のシリーズ（1903/4–1909年）に属する。

1907年の作品と同じ構図のものが、ロンドンのジョスリン・ウォーカー・コレクションにある（1907年作，92.7×73.5 cm）。

36

黄昏（ヴェニス） 1908年

油彩, カンヴァス, 0.74×0.93 m

右下に署名および年記

1920–25年黒木三次氏モネより直接購入

EXP. *Les peintures occidentales appartenant à la Collection Ohara, 1^{ère}*: Kurashiki, mars 1921; *2^{ème}*: Kurashiki, 1922; *Chefs-d'oeuvre de la peinture occidentale*, Kyoto, Avril 1927; *L'Art Occidental*, Tokyo, mars 1928; *Les peintures occidentales du Musée Ohara*, Tokyo, Février-Mars, 1954

BIBL. *Art franco-japonais* (Nichi-Futsu Geijutsu), vol. 6, 1927; *Collection Ohara*, le catalogue de Musée Ohara

Kurashiki, Musée Ohara

35

L'ETANG AUX NYMPHEAS 1907

Huile sur toile; H. 1.015; L. 0.745

Signé et daté en bas à droite: *Claude Monet 1907*

Collection M. Sanji Kuroki; Bridgestone Gallery

EXP. *12^{ème} Kofukai-ten*, 1925, n° 276; *La Collection de Bridgestone Gallery*, Osaka, 1959; *Chefs-d'oeuvre de la peinture moderne en Occident*, Kurumé, 1961

BIBL. *Les chefs-d'oeuvre de l'Art Occidental*, Asahi-Shimbun, 1948, n° 12; *Kindai Yoga no Ayumi* (Développement de la peinture moderne), Musée National d'Art Moderne, Tokyo, 1955, p. 4; *Sekai Bijutsu Zenshu*, vol. 36, éd. Kadokawa, 1961, pl. 16

Cinq *Nymphéas* existent au Japon. Les trois premiers appartiennent à la seconde série (1903/4–1909) où Monet s'adonne aux reflets dans l'eau, plutôt qu'aux fleurs et feuilles des nymphéas.

Une toile de 1907 a une jumelle qui est à la collection Jocelyn Walker, Londres (1907, 92.7×73.5 cm).

Tokyo, Bridgestone Gallery

36

LE SOLEIL COUCHANT A VENISE 1908

Huile sur toile; H. 0.74; L. 0.93

Signé et daté en bas à droite: *Claude Monet 1908*

Acheté par M. Sanji Kuroki directement de Monet vers 1920–1925; Bridgestone Gallery

展覧会：1925年光風会第12回展，目録番号 275；1932年《西洋近代絵画展》東京美術研究所；1953年《近代洋画の歩み展》東京，国立近代美術館；1959年《ブリヂストン美術館展》大阪；1962年《東京石橋コレクション所蔵・カラーよりブラックに至る・フランス絵画展》パリ国立近代美術館，目録番号32

文献：『美術研究』1932年9月号，図版番号 12；角川版世界美術全集，第36巻，1961年，図版番号 15；『マネとモネ』，現代絵画I，1961年，51頁；《近代世画美術全集》第2巻，社会思想社，1963年，211頁；イヴォン・タイアンディエ《クロード・モネ》1964年，パリ（フラマリアン）70頁。

まさしくスペクトルのごとき，色彩の変化——一つは青い空から夕日の燃える赤い水平線まで，それにヴェネツィアの水に映る，二つの色彩の帯である。筆触ひとつひとつが炎のようにゆらめく。サン・マルコ寺院と鐘塔が明るくひかる霧の中に見える。

東京 ブリヂストン美術館

37

睡蓮 1916年

油彩，カンヴァス，2.00×2.00 m

左下に署名および年記

松方幸次郎氏購入：1959年フランス政府より寄贈

展覧会：1958年《フランス風景画展》ルーアン，図録番号 138；1960年《松方コレクション名作選抜展》国立西洋美術館，図録番号79

文献：《松方コレクション》朝日新聞社，1955年，原色版17；『みづゑ』649号，1959年7月号，原色版 75頁；『みづゑ』651号，1959年7月号増刊，図版；『みづゑ』656号 1959年，図版；角川版図説世界文化史大系，第10巻，1959年，225頁，図版 22；角川版世界美術全集，第

EXP. 12^{ème} Kofukai-ten, 1925, n° 275; *Exposition des peintures modernes en Occident*, Tokyo, Institut des Beaux-Arts, 1932; *Kindai Yoga no Ayumi* (Développement de la peinture moderne), Musée National d'Art Moderne, Tokyo, 1953; La Collection de Bridgestone Gallery, Osaka, 1959; *La peinture française de Corot à Braque dans la Collection Ishibashi de Tokyo*, Paris, 1962, n° 32

BIBL. *La Recherche des Beaux-Arts* (Bijutsu-Kenkyu), Septembre 1932, pl. 12; *Sekai Bijutsu Zenshu*, vol. 36, éd. Kodokawa, 1961, pl. 51; *Manet et Monet*, dans la collection Moderne, vol. 1, 1961, p. 51, *les Impressionnistes dans la Collection de "l'Art Moderne du Monde"*, vol. 2, Shakaishiso-sha, 1963, p. 211 (texte M. Kuroé); Ivon Taillandier, *Claude Monet*, Paris, Flammarion, 1964, p. 70, pl

On admire une double modulation chromatique, exactement comme un spectre, du ciel bleu à l'horizon rouge brûlé du soleil couchant, et aux reflets dans l'eau de Venise. Chaque touche tremblote comme la flamme. San Marco et la Campanile sont voilés de brume lumineuse.

Tokyo, Bridgestone Gallery

37

NYPHEAS 1916

Huile sur toile; H. 2,00; L. 2,00

Signé et daté en bas à gauche: *Claude Monet 1916*

Acheté par M. Matsukata; Donné par le Gouvernement Français en 1959

EXP. *Paysage de France*, Rouen, 1958, cat. n° 138; *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1960, cat. n° 79

BIBL. *La Collection Matsukata*, éd. Asahi-Shimbun, Tokyo, 1955, pl. en couleur, n° 17; *Mizue*, n° 649, juillet 1959, pl. en couleur p. 75; *Mizue*, numéro spécial n° 651, juillet 1959, pl; *Mizue*, n° 656, 1959, pl; *Zusetsu Bunkashi Taikei*, vol. 10, éd. Kadokawa, Tokyo, 1959, p. 225, pl. n° 22; *Sekai Bijutsu Zenshu*, vol. 36, 1961, pl. en couleur

36巻, 1961年, 原色版 5 (部分), 挿図 240頁, (解説富永惣一)。

この大作は、いまテュイルリーのオランジュリー美術館にある大装飾画を描くために、1916年ジヴェルニーの邸の東はじに建てられた専用のアトリエで制作された。ここで描いた画布の大部分のものは、縦が2メートル、横が6メートル。横が短いものもあったが、高さだけはすべて同じであった。日本にあるモネの作品で最大の「睡蓮」は、巨大な装飾画の構想から生まれ出たものである。

東京 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-209)

38

睡蓮 1918年ころ

油彩, カンヴァス, 1.005×1.00 m

右下に署名

1926年北出内蔵司氏購入; 福原信三氏; 1945年ごろ現所蔵者購入

文献: 『美術研究』1932年9月号, 図版

神戸 個人蔵

n° 5 (détail), pl. p. 240, (texte S. Tominaga)

La grande toile du Musée National d'Art Occidental fut exécutée dans l'atelier construit à l'extrémité est de la propriété de Giverny en 1916, uniquement pour y peindre les Décorations des Nymphéas maintenant aux salles de l'Orangerie des Tuileries.

Les panneaux que Monet peignit là étaient pour la plupart longs de six mètres et hauts de deux mètres. D'autres étaient moins longs, mais tous étaient d'une même hauteur. Notre Nymphéas, la plus grande parmi des oeuvres de Monet au Japon, a été dérivé de l'entreprise des Décorations géantes.

Tokyo, Le Musée National d'Art Occidental (Inv. n° P-209)

38

LES NYMPHEAS vers 1918

Huile sur toile; H. 1.005; L. 1.00

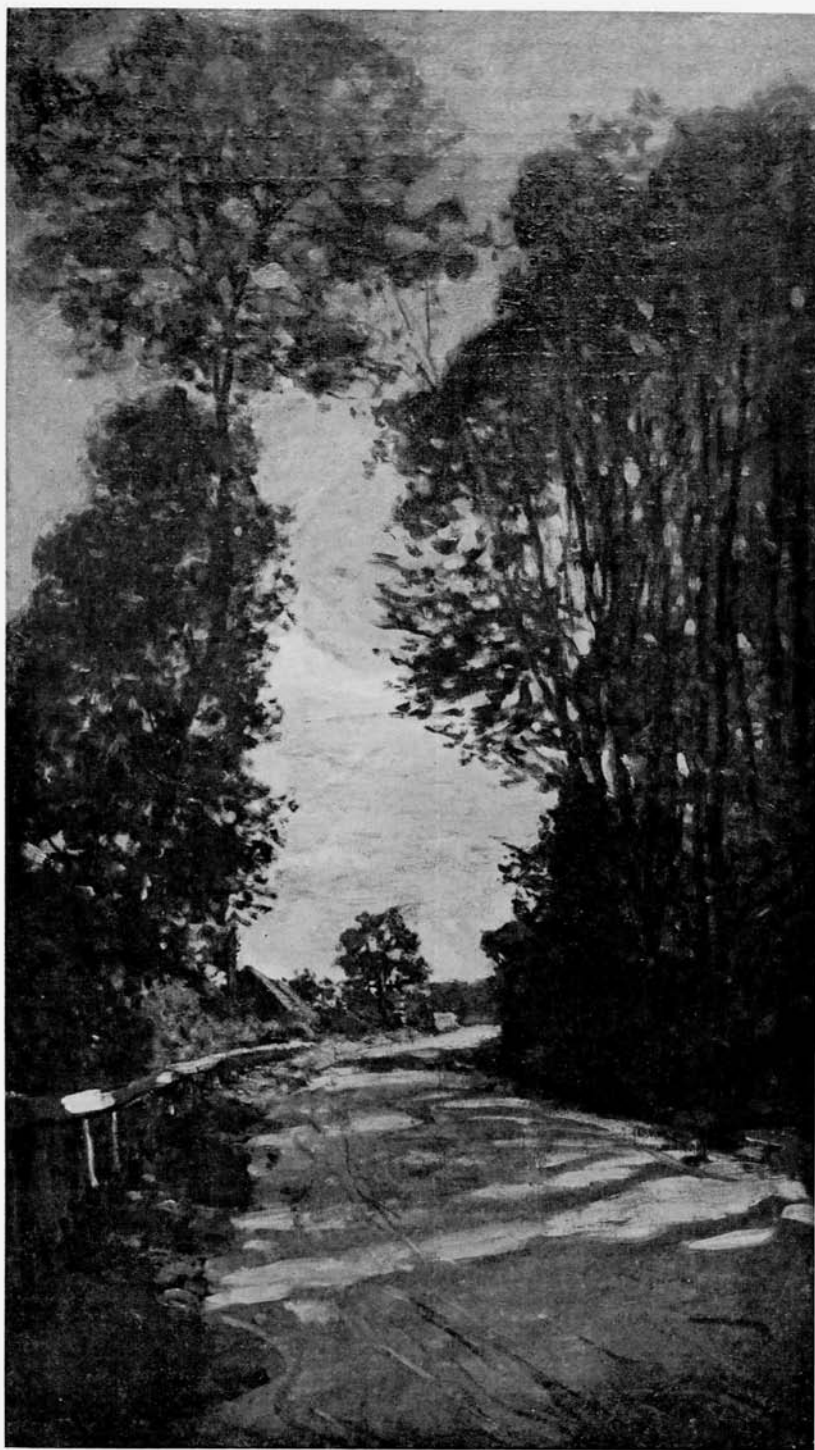
Signé en bas à droite: *Claude Monet*

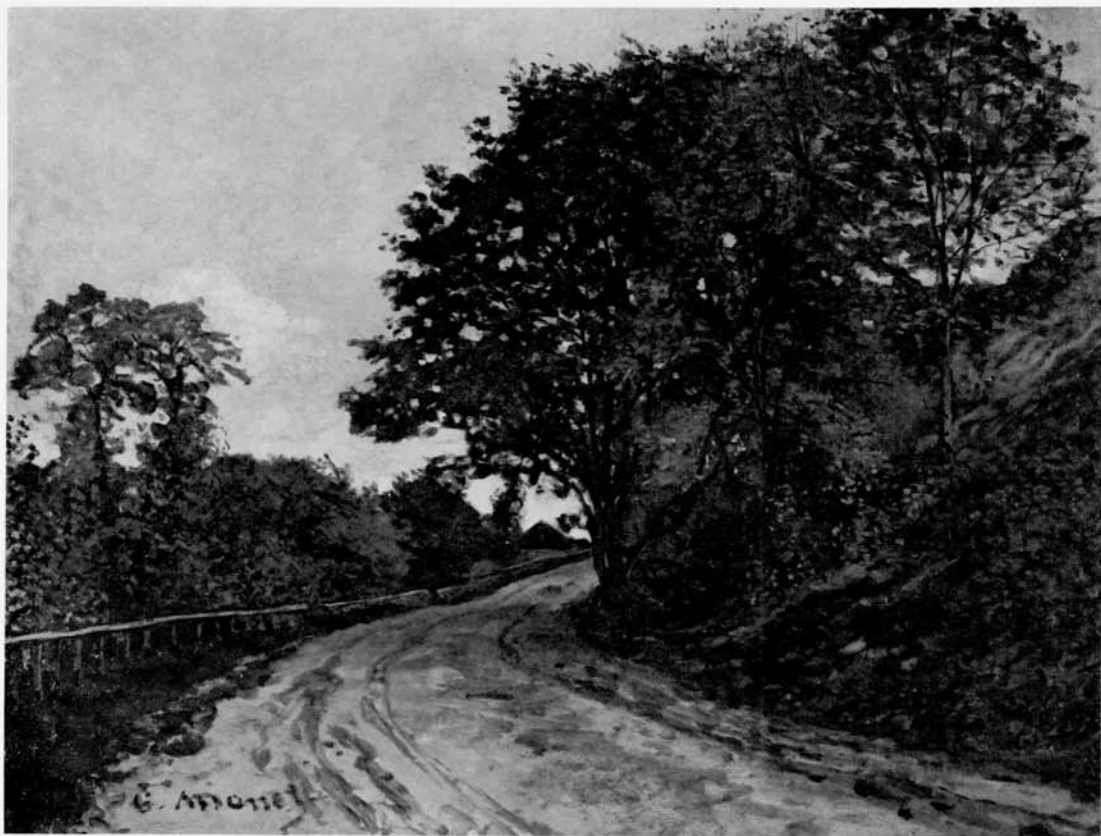
Acheté par M. Kuraji Kitadé en 1926; M. Shinzo Fukuhara; Collection actuelle dès environs 1945

EXP. *Exposition des peintures modernes en Occident*, Tokyo, Institut des Beaux-Arts, 1932

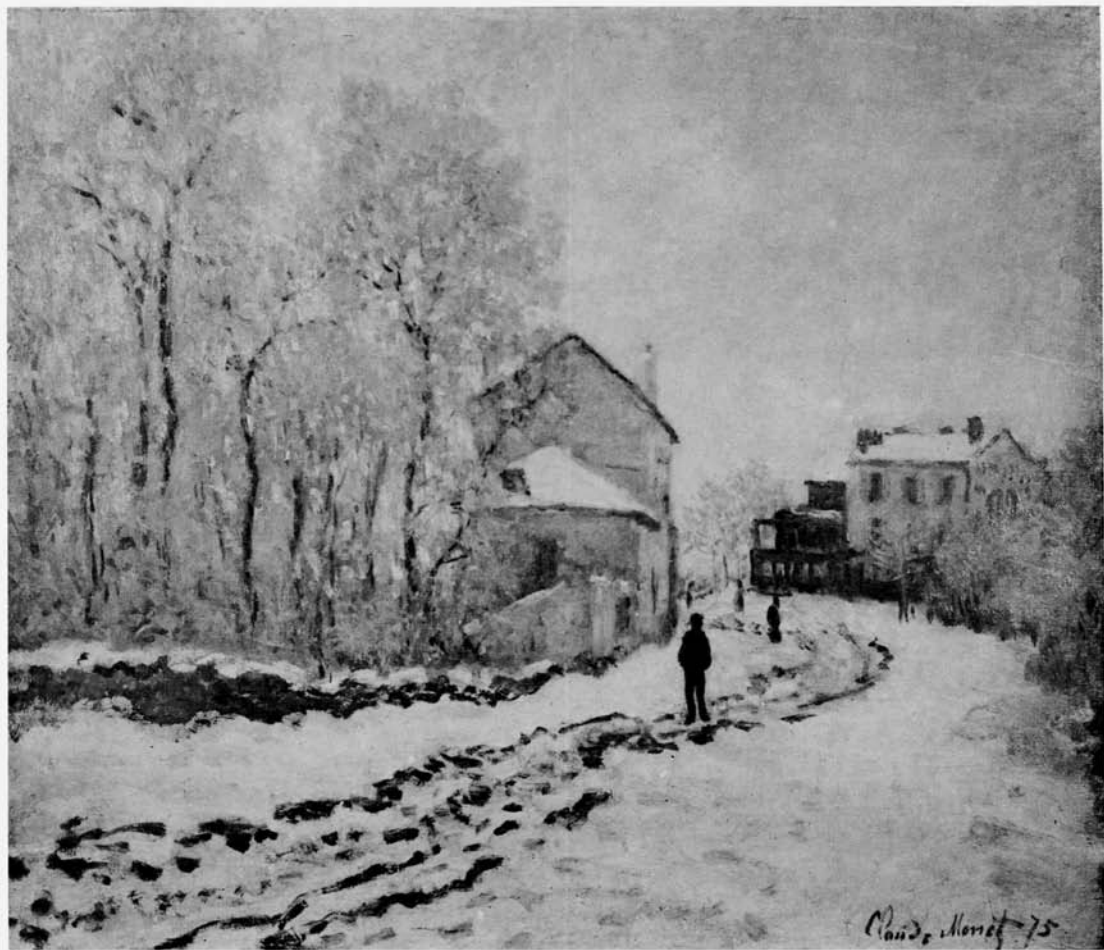
BIBL. *La Recherche des Beaux-Arts* (Bijutsu-Kenkyu), Septembre 1932, pl.

Kobé, Collection privée





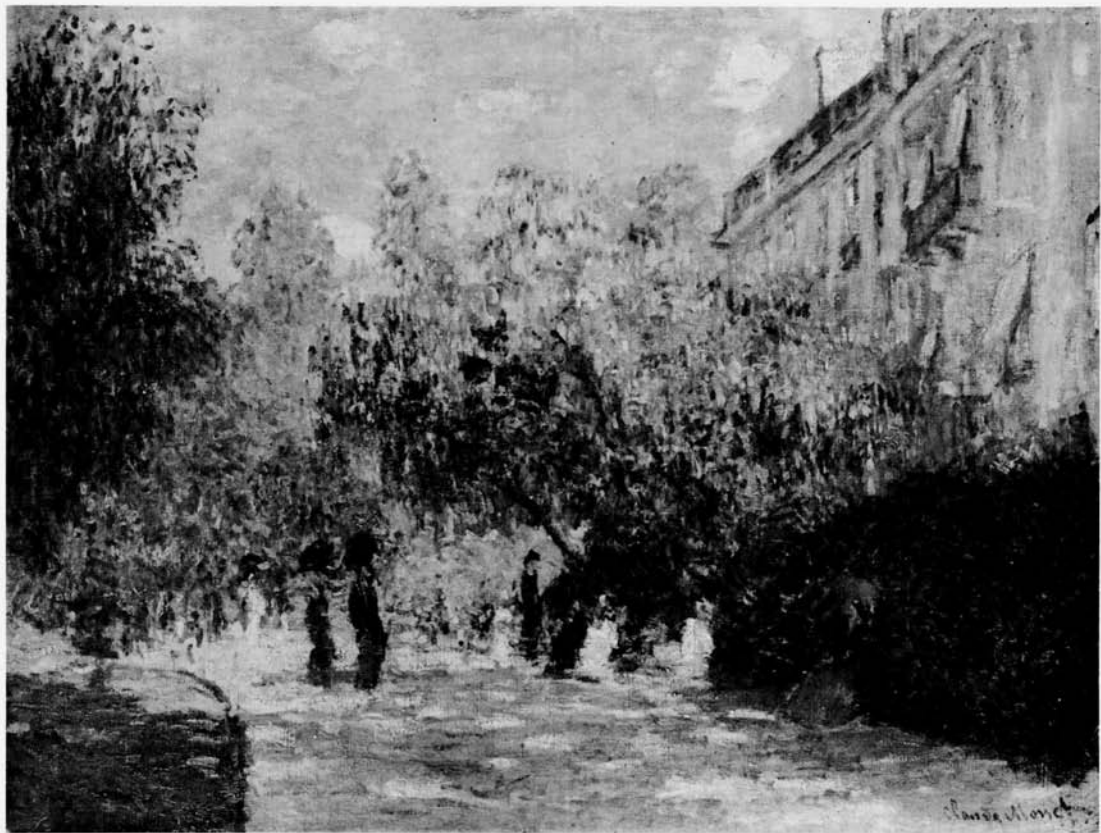
2



3



4



6



5



7



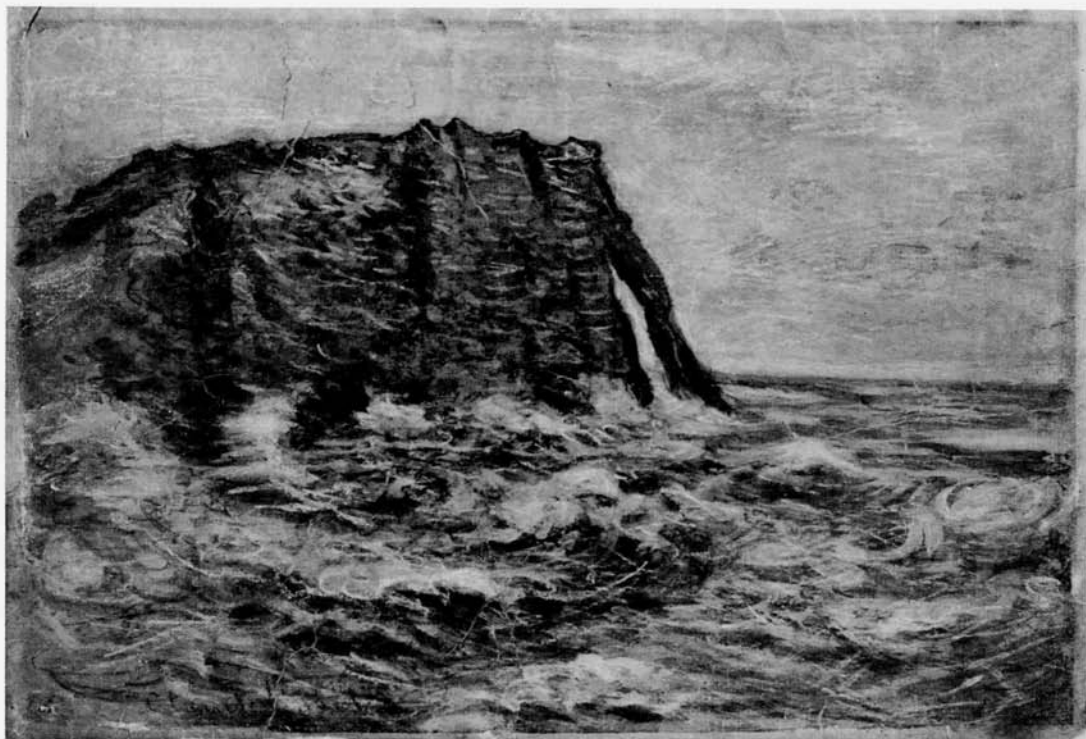
8



9



10



11



12



13



14



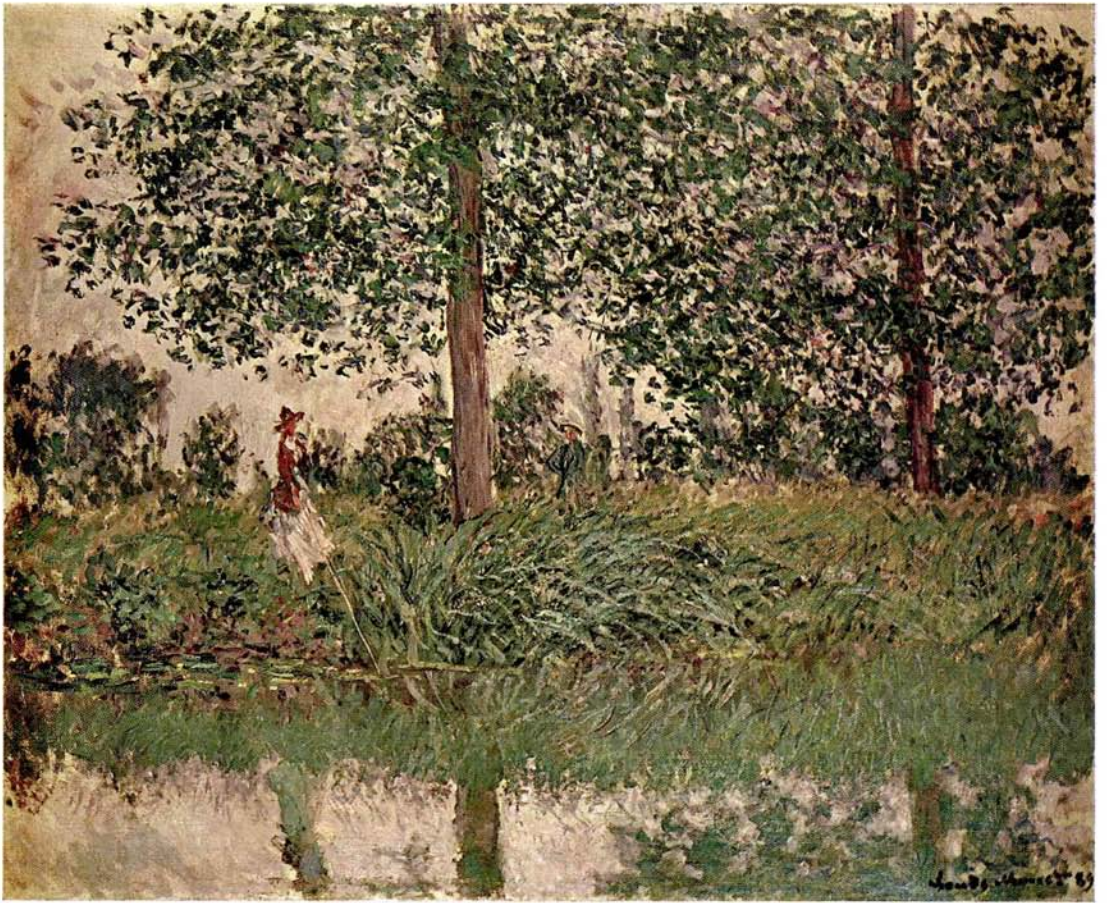
15



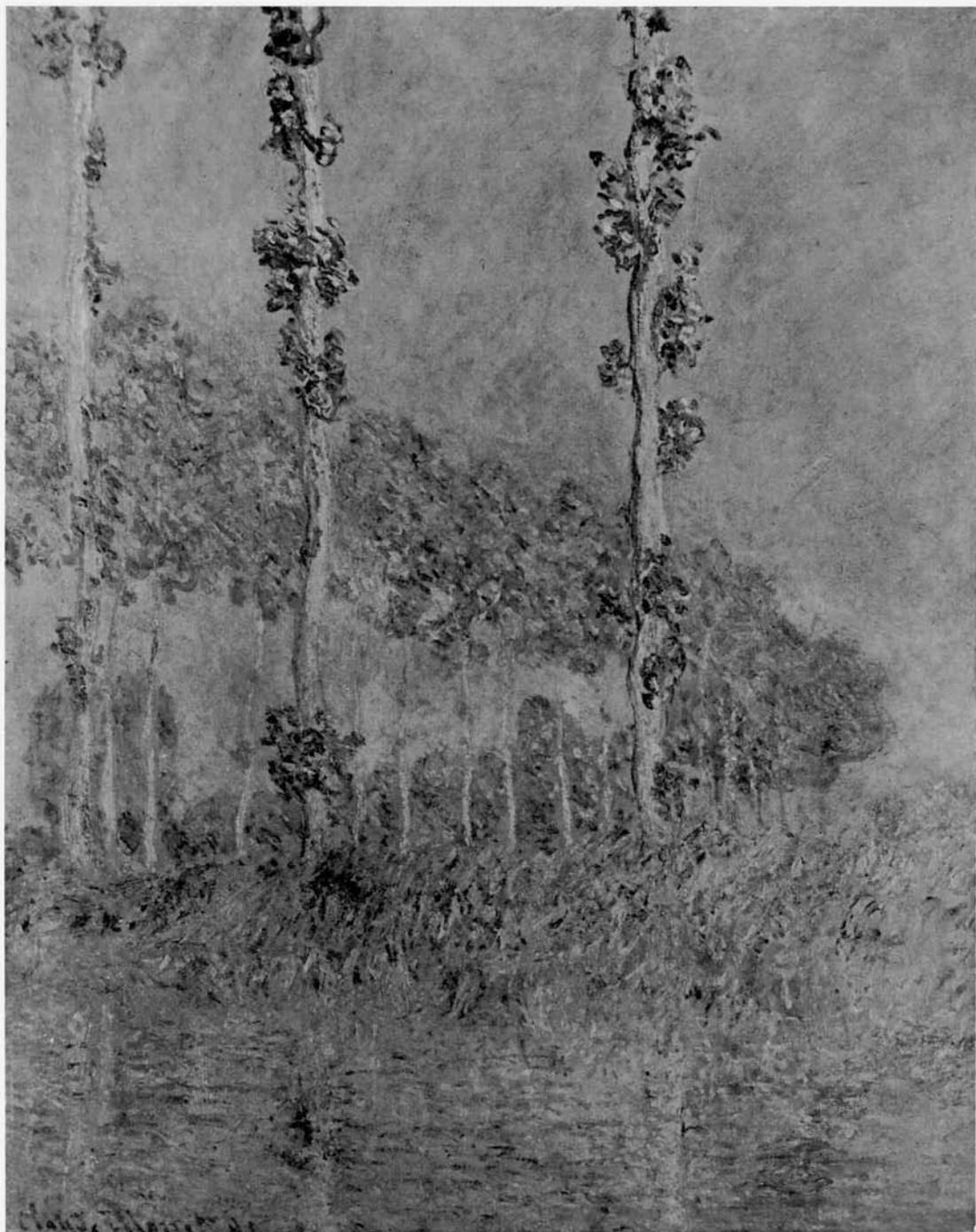
16

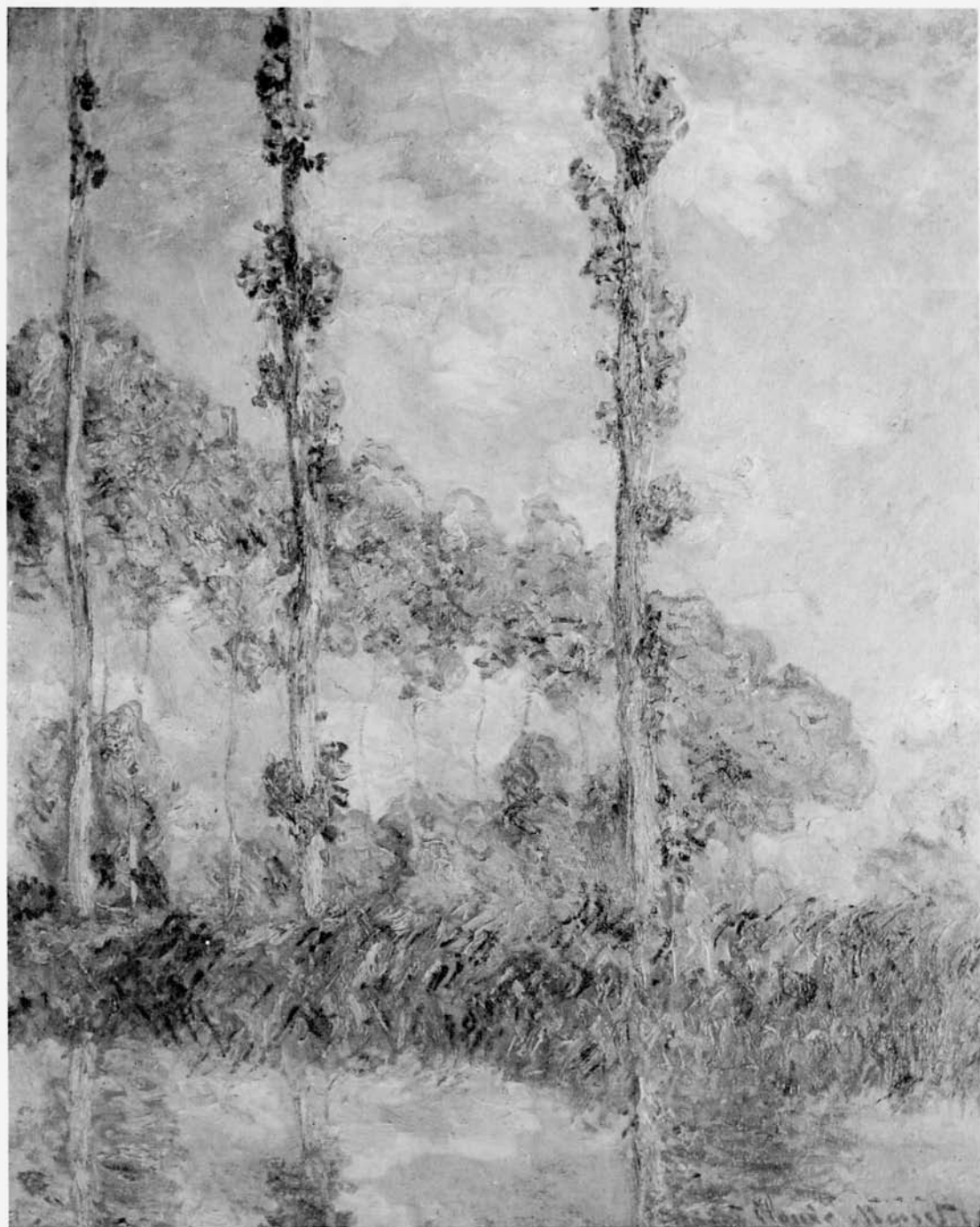


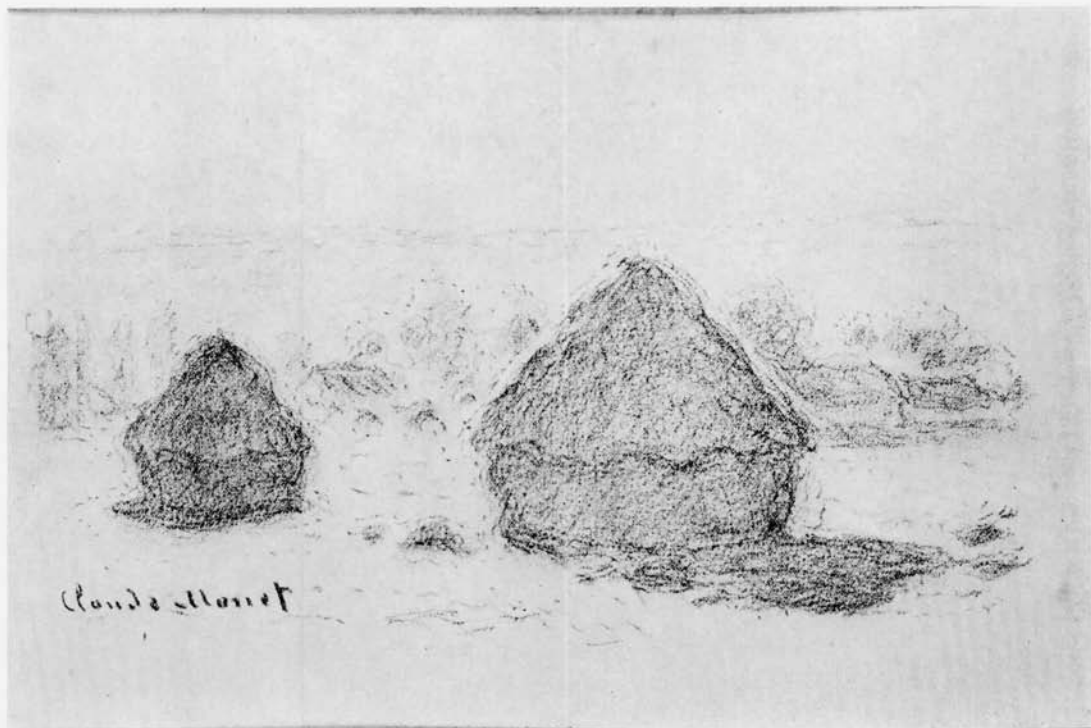
18



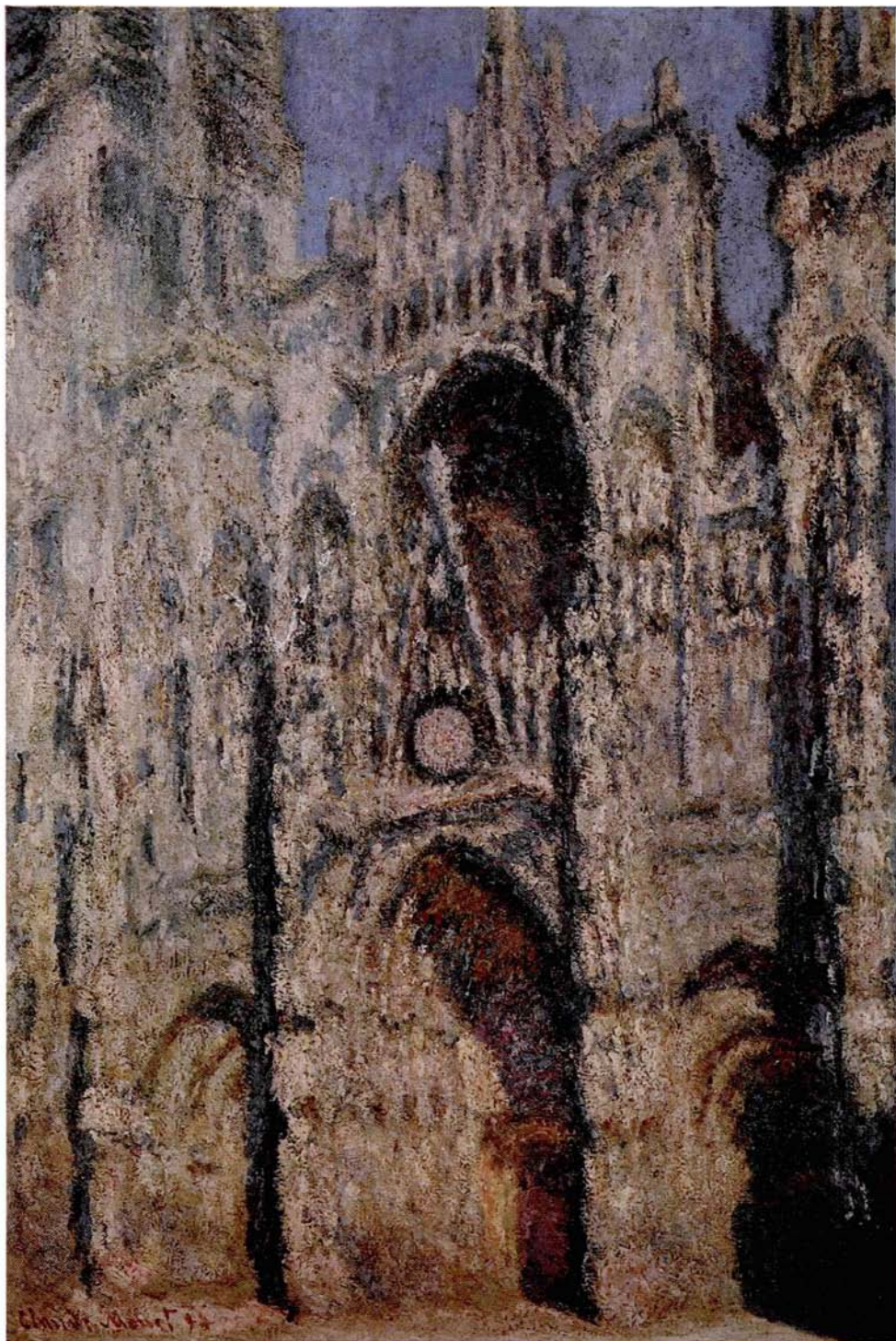
17

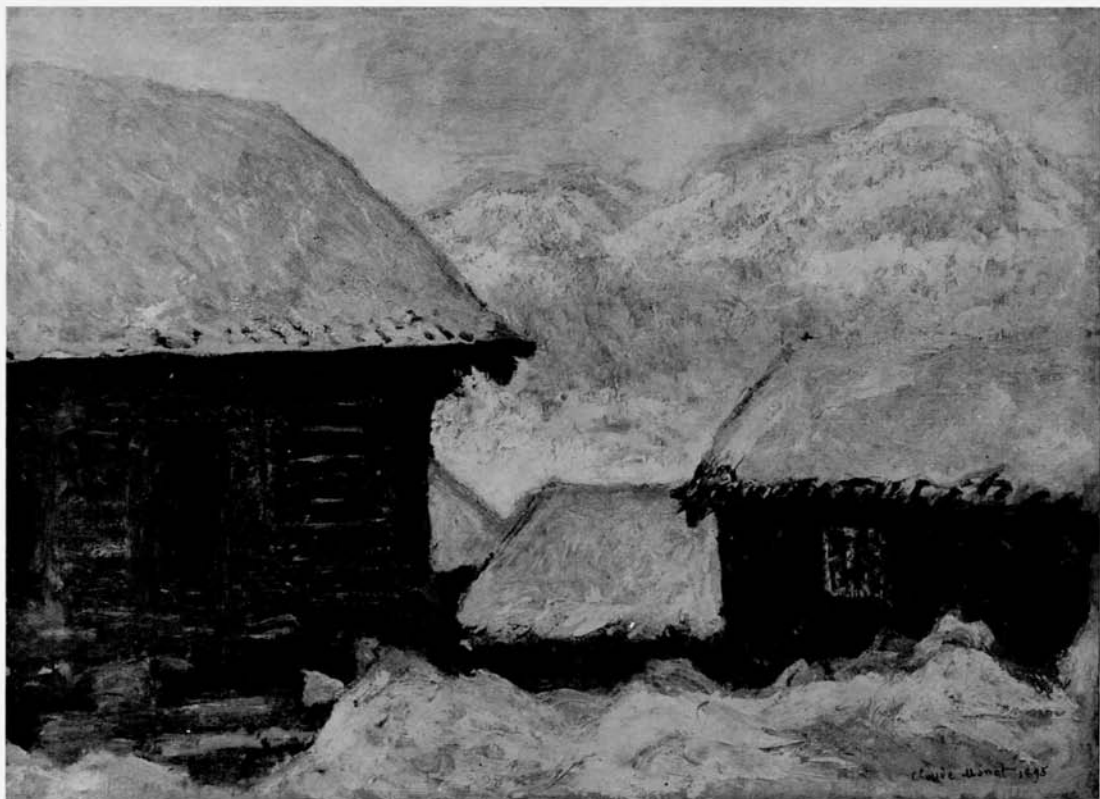




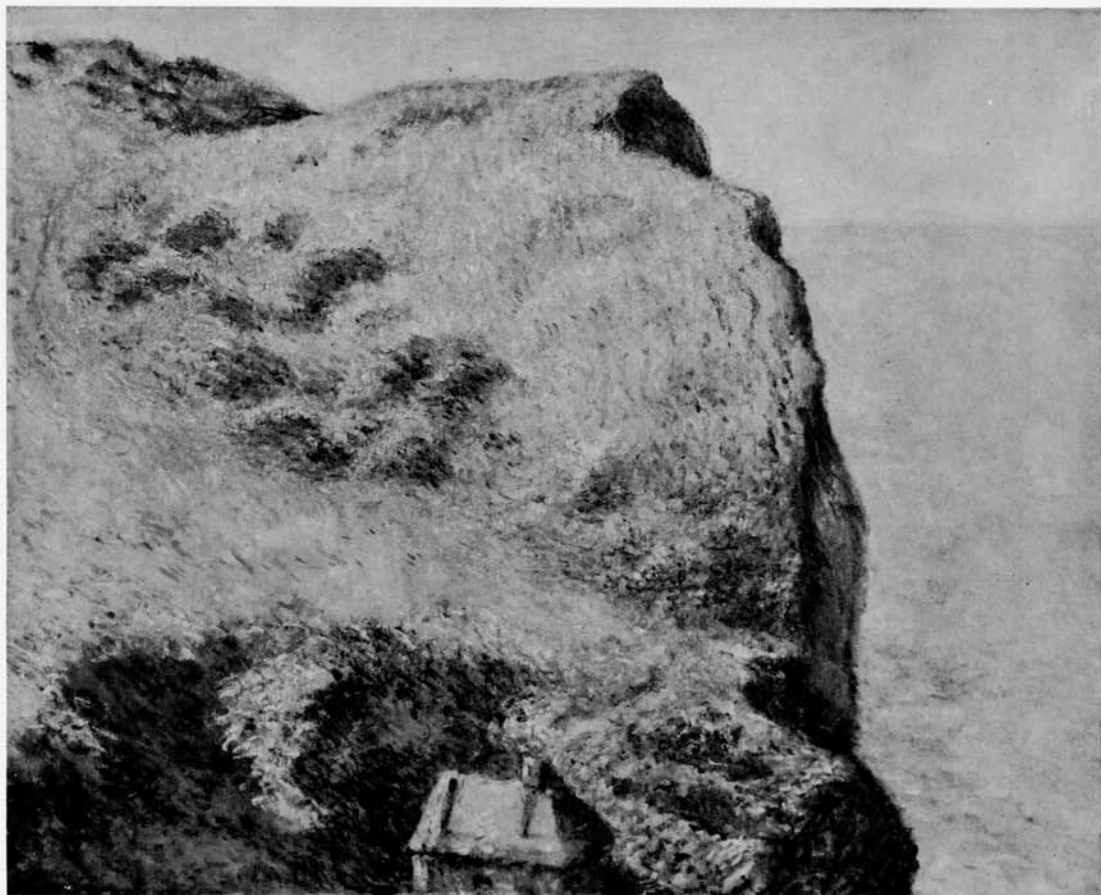


21

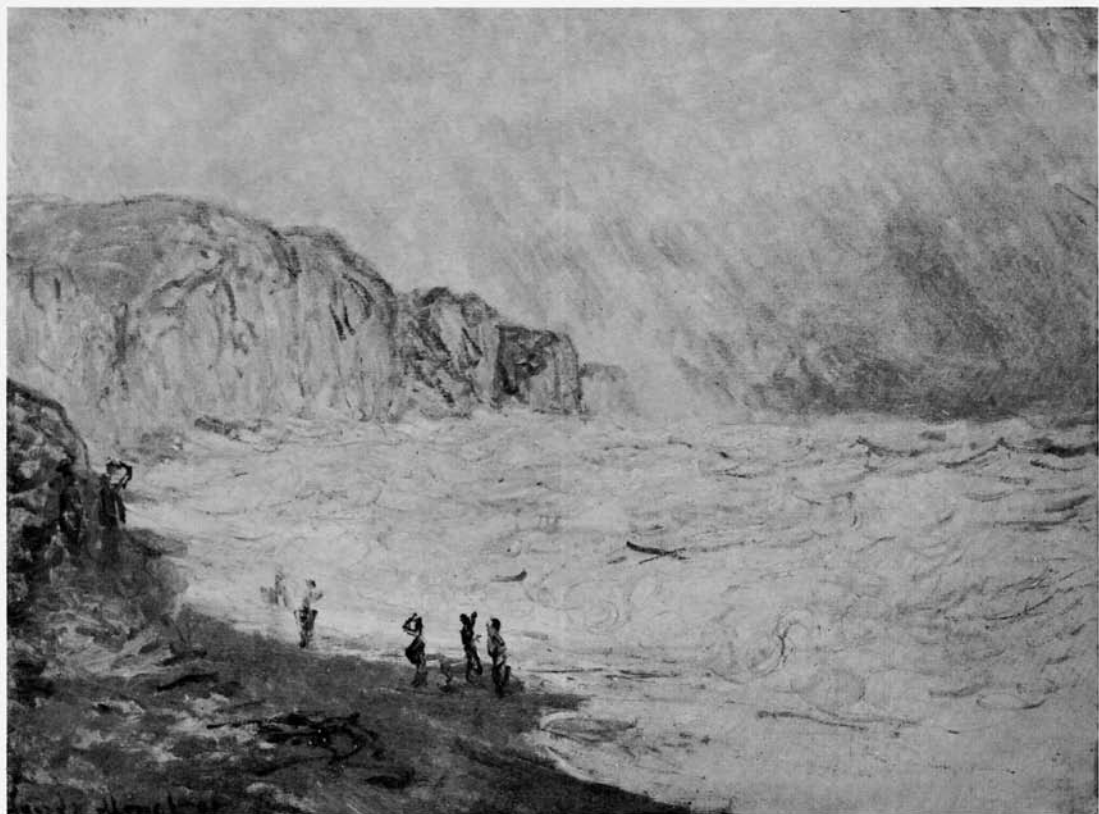




23



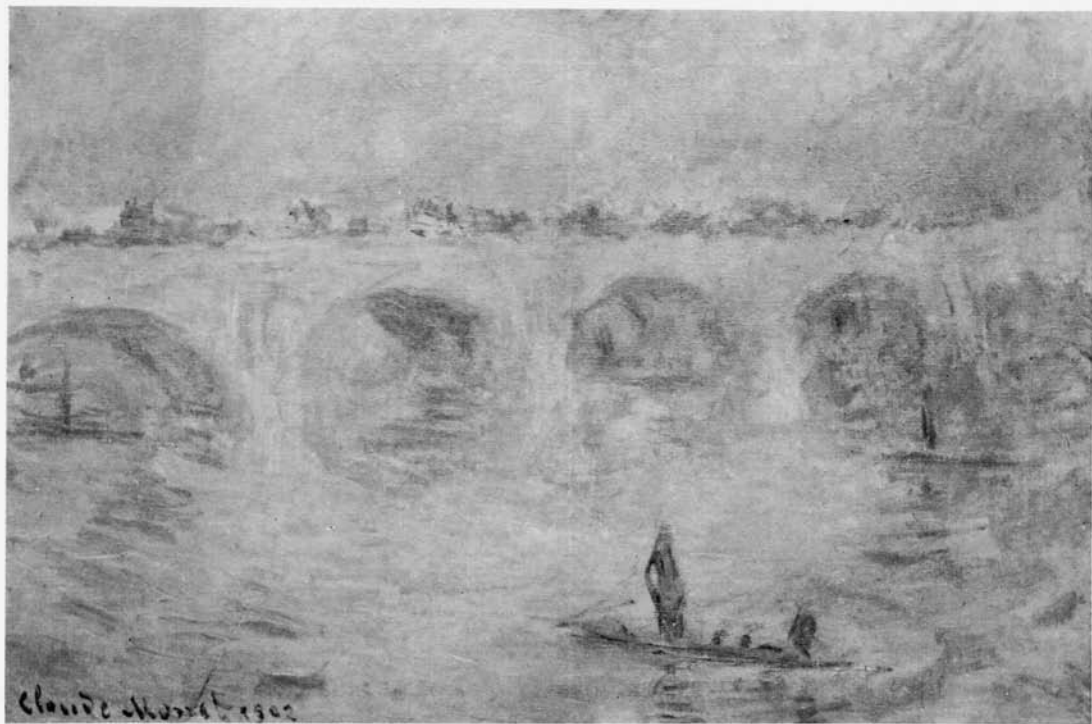
24



25



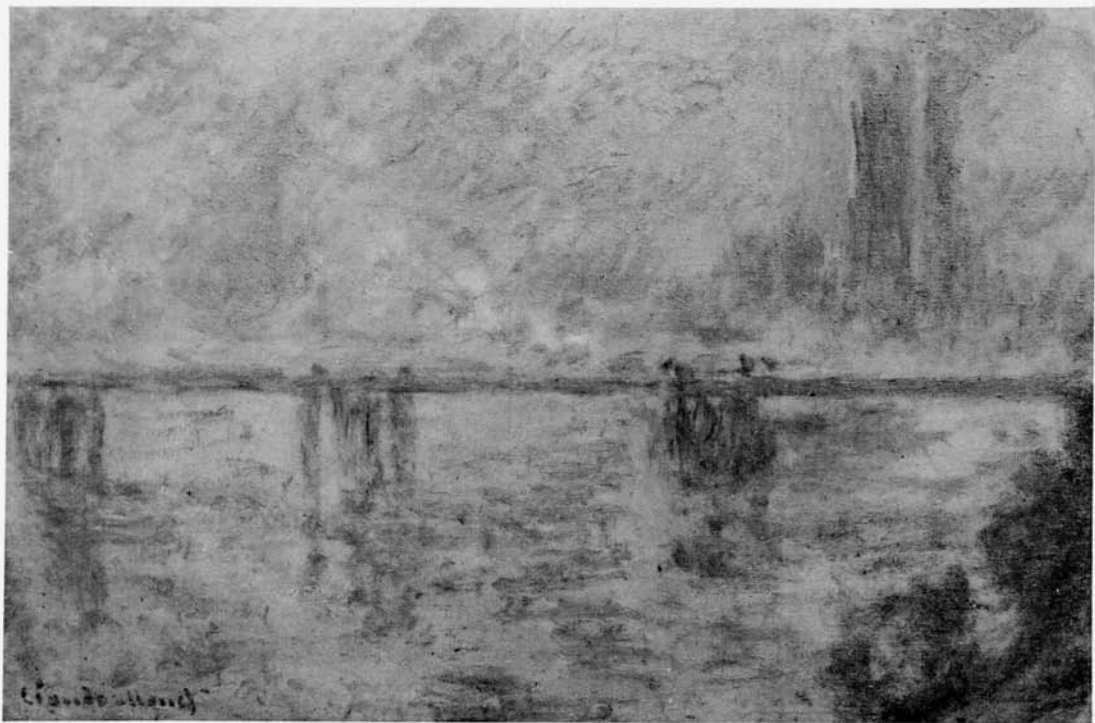
26



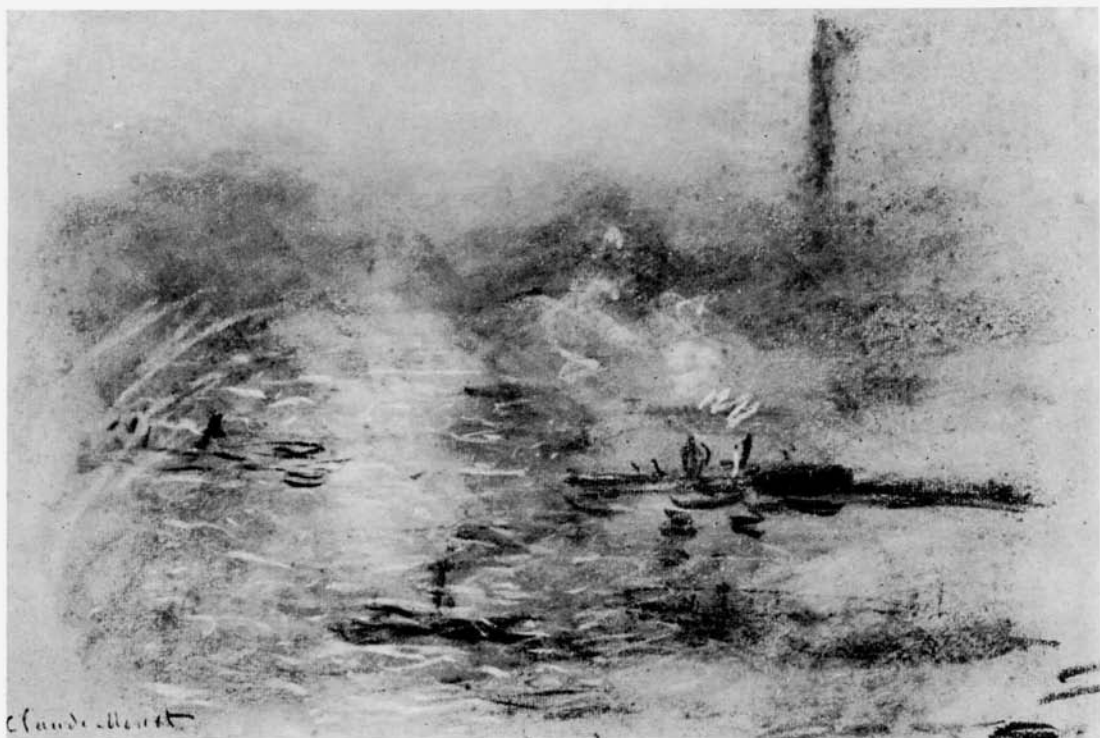
28



27



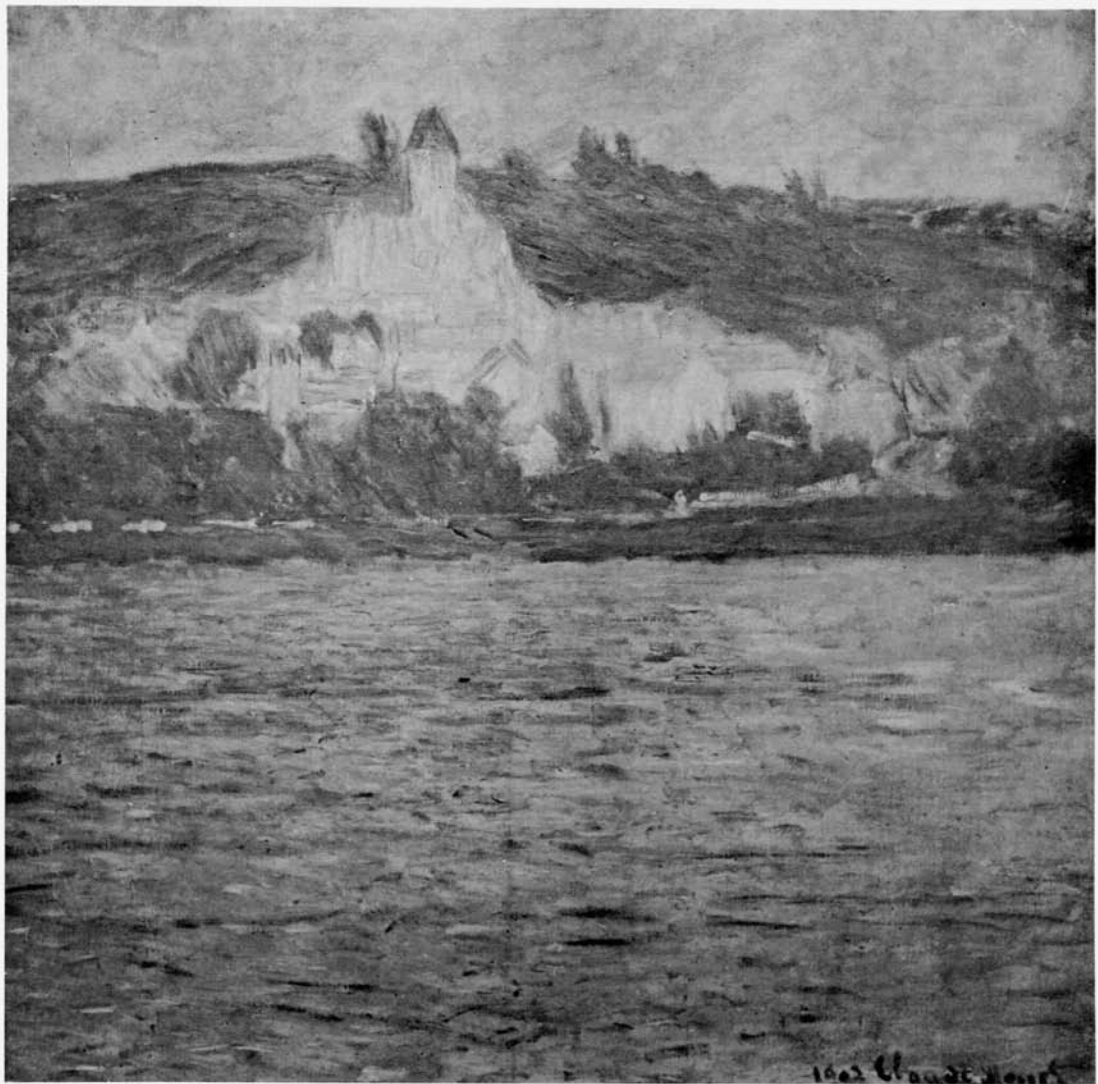
29



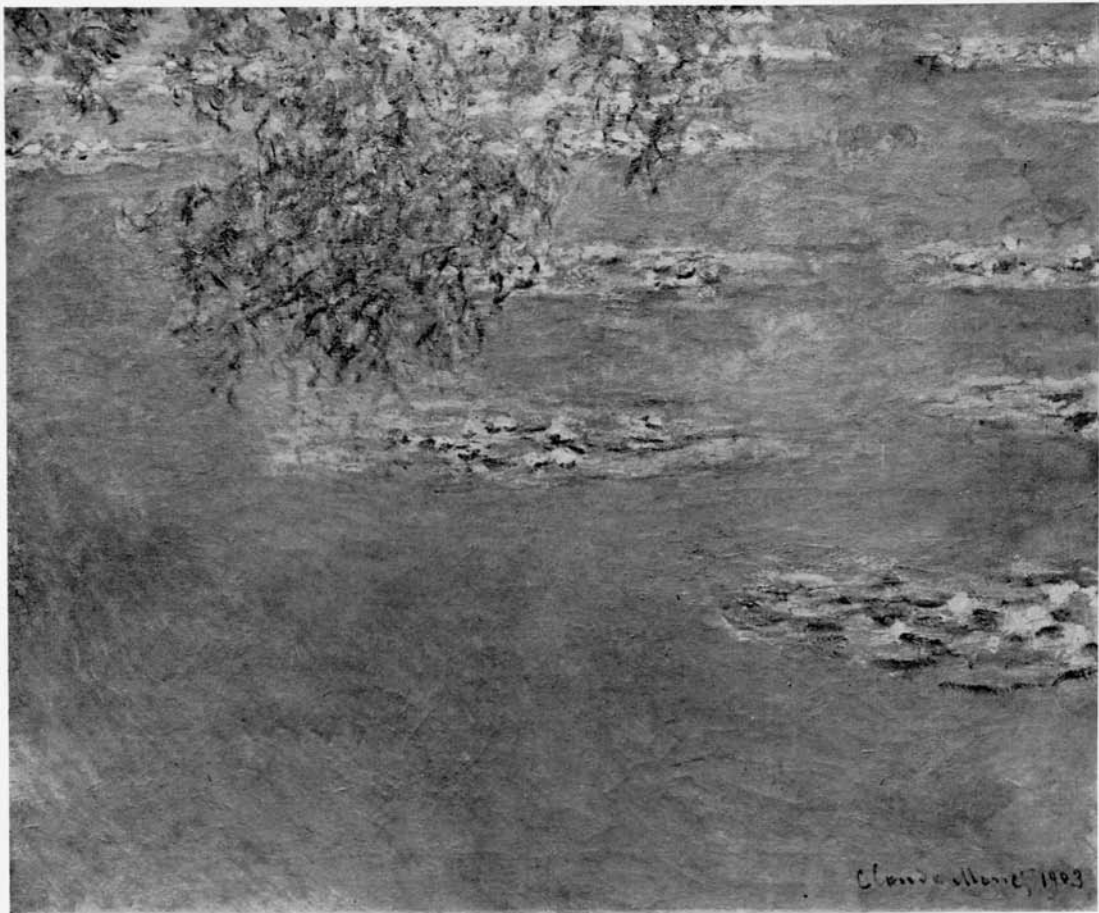
30



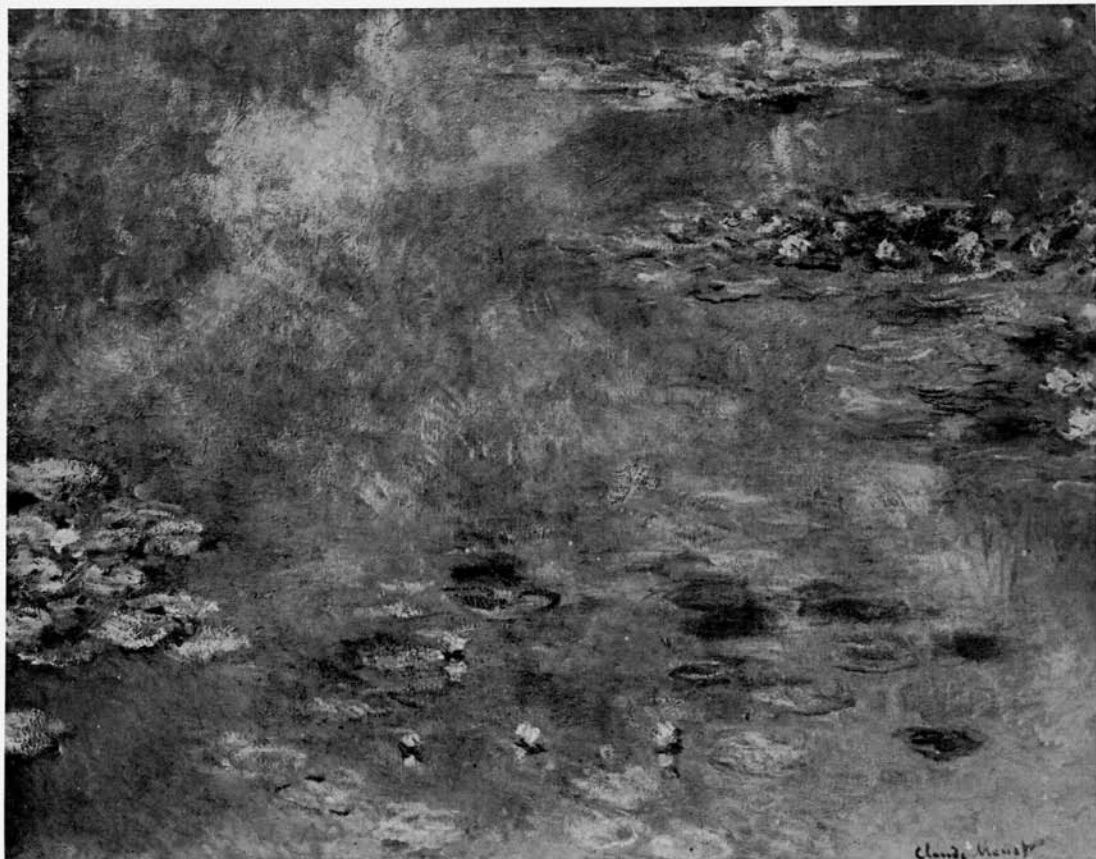
31



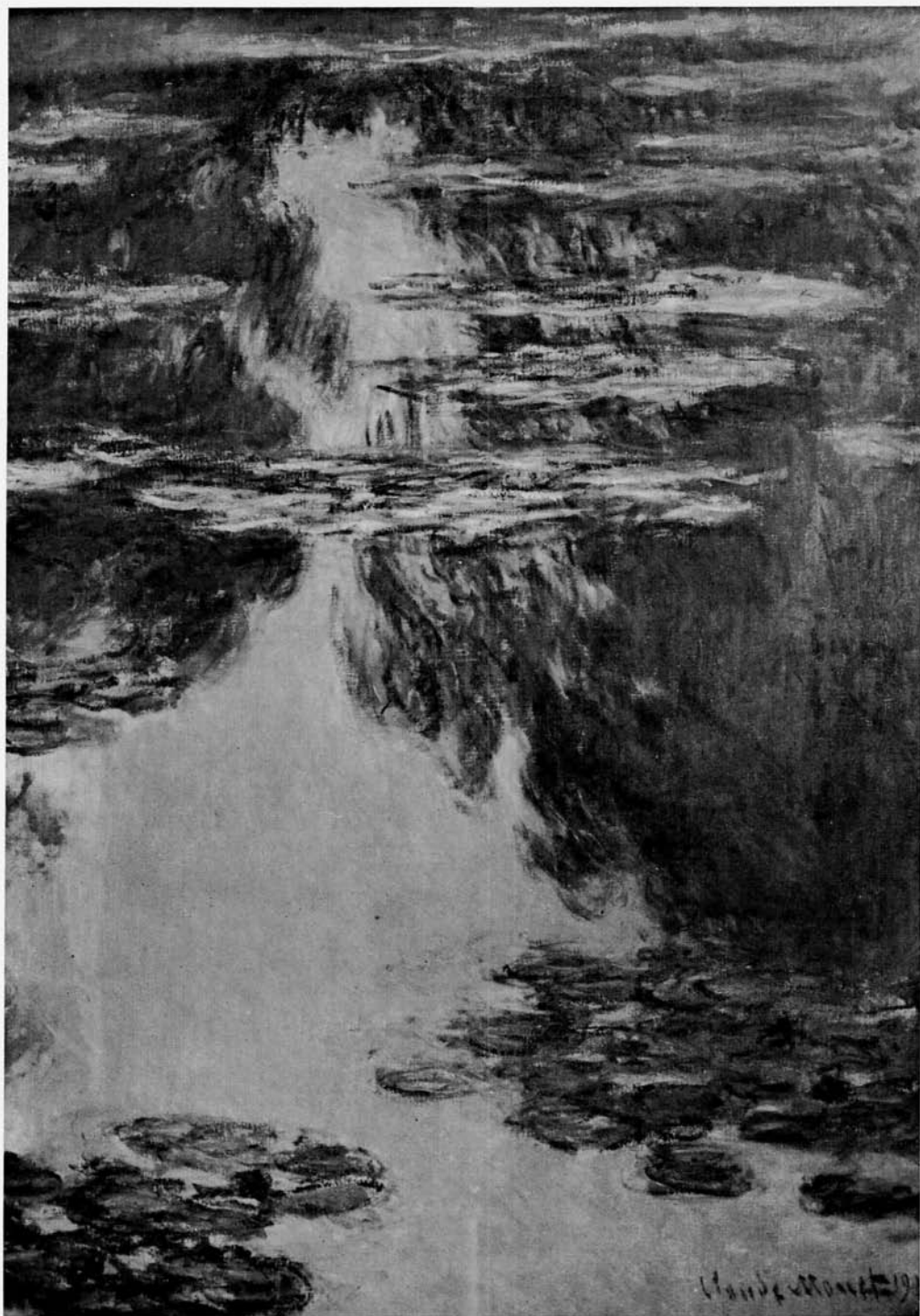
32

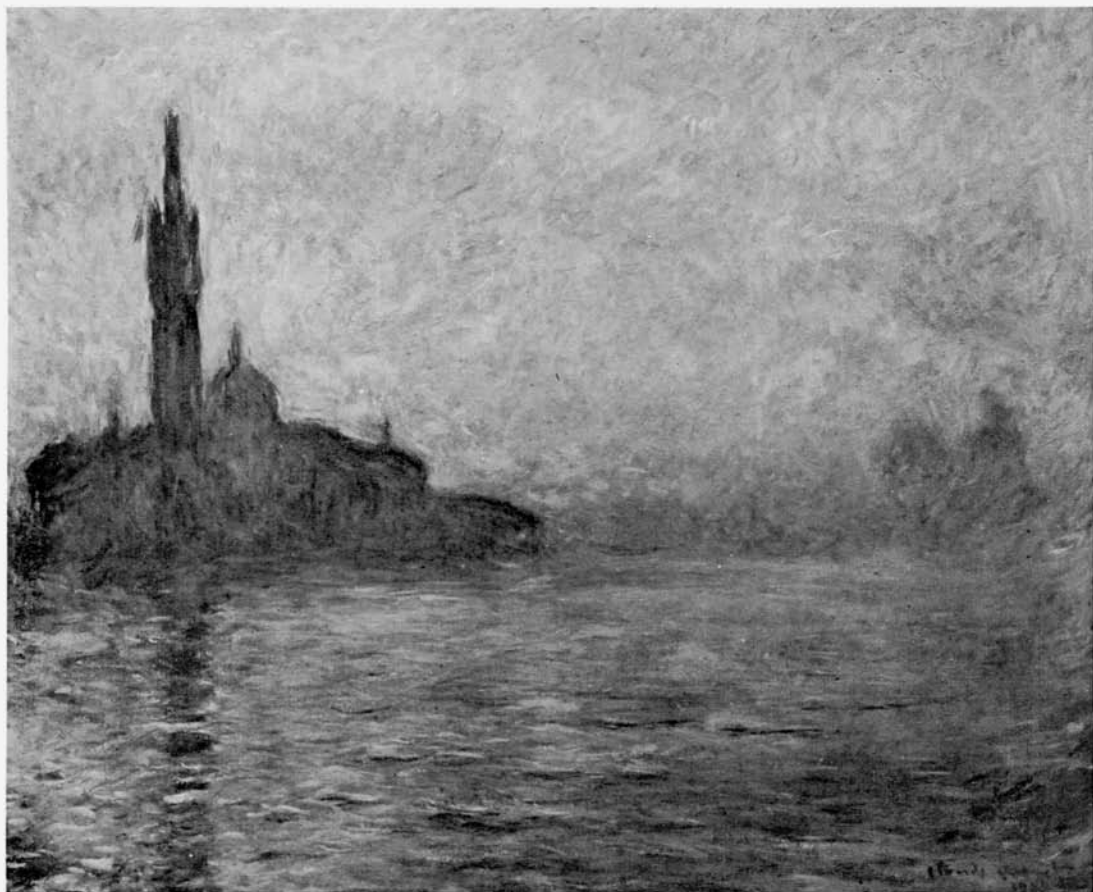


Claude Lorraine, 1993



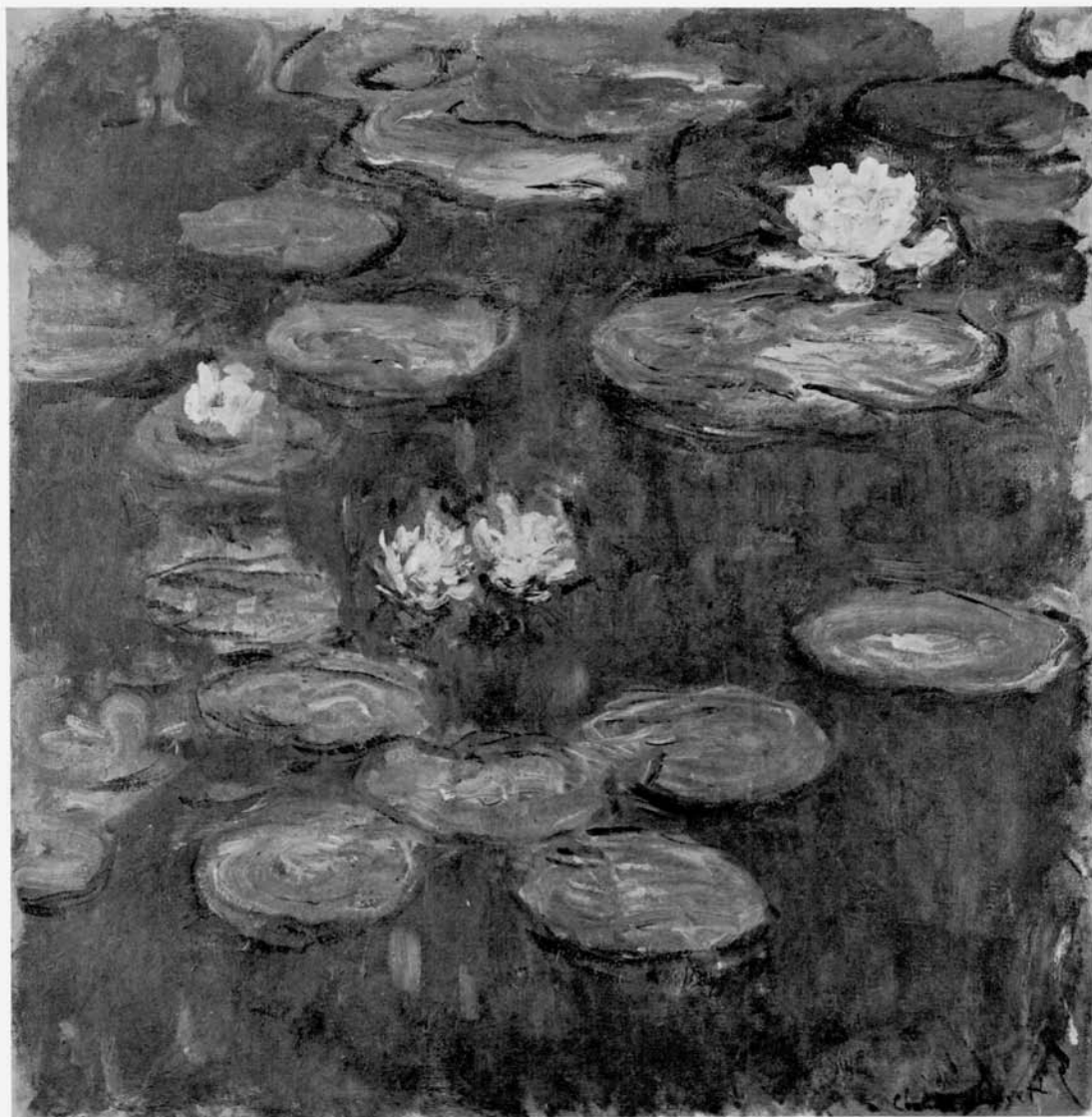
34





36





ラウル・デュフィ、フランスの画家

パリ国立近代美術館長

ベルナール・ドリヴァル

穴沢一夫訳

とくにフランス的な伝統の中で、とりわけ興味深いものといえば、たぶん我国の文筆家、音楽家、芸術家たちに見られる、自然らしき、見せかけの容易さ、さらに表面的な外見をさえ求める行き方でありましょう。しかしそれらの奥には芸術的、人間的な偉大な深みが秘められているのです。ほとんどの国々では文筆家、音楽家、芸術家たちは真面目で重厚な雰囲気を得ようとして心を砕き、とくにこの偽りの深みが自己の空しさをかくすためのものでしかない場合さえあるのに、フランスではこれと反対に偽って軽快であろうとする行き方が好まれ、しかもこの場合、彼らは最も本質的な芸術的、人間的な内容に充ち充ちているのであります。ここからフランス人を表面的な人間と見る習慣が生まれるわけですが、それは生まれつき美しい魂、立派な教育を受けた精神が、そのはじらいによって、ほほえみのかげに彼らの苦心を偽装するだけのことなのです。文学ではラフォンテーヌ、マリヴォー、ジロドゥーが並び、音楽では、この伝統はクーブラン、ラモー、シャプリエそしてラヴェルに見出されるのです。

絵画にも同様にこの伝統は存在し、中世、ランブル兄弟から、近代さらにボナールとデュフィにまで及んでいます。デュフィはたぶん、この見せかけの軽快さ、偽りの表面的性格をもつ芸術の伝統で最もよき代表者でしょう。

東京での展覧会におまねきにあづかった機会を利用して、私は彼の芸術に秘められた創意工夫と新らしき、創造と探求、さらに深い人間性を皆様が見出して下さるようになりたいと思います。最初私は彼の芸術の展開を跡づけ、次にその性格を分析していきたいと思います。この彼の芸術的展開を調べることによって、皆様は多くの芸術家が成功を目ざ

すのに、デュフィがいつも成功より探求を望んだことを理解なさると思います。彼は常に前進しようとして新しい試みを行い、結局自分自身を超えようとして努力するのです。

次に彼の芸術の性格を分析することによって、私は皆様に、デュフィの野心、彼の偉大さへの欲求と彼の発明の大胆さを知っていただきたいのです。

デュフィは御存知のようにノルマンディーのル・アーヴルの生まれですが、ここはブーダンやクロード・モネの故郷であり、印象主義の揺籃の地であります。印象主義はこの地方にしか誕生し得なかった。と申しますのは、そこでは海とセーヌが湿気を発生させ、それが、その中で光が戯れる霧のような雰囲気を作り上げるのです。幼年時代から、この比べるもののない真珠のような光、風が雲を追う活き活きとした大空や、海や河の動きに親しんでいたデュフィは、いわば印象派の影響に従うようにあらかじめ定められていたともいえましょう。



サント・アドレスの海岸



星空

そして実際、彼の最初の作品、ル・アーヴル附近の《サント・アドレスの海岸》などはブーダンやモネに非常に近い。これは光や大気に対する彼らと同じ関心であり、光のやわらかな輝きと、大気の銀いろのたたずまいを翻訳しようとする同じ努力、フォームを軽やかな霧が浮遊する大気のように一種のもやの中に包みこむ同じ方法であります。この印象主義と同じ途を通ることによって、彼に何ものかが残り、デュフィはフォーヴの画家たちのうち最も印象主義的な存在としてとどまるのです。一生涯のあいだ、彼はこの1948年の作品《星空》のように、限りない大空を愛しつづけます。一生彼はこの1933年の《ラングルのとり入れ》に見る

ような柔らかな真珠母色の光を持ちつづけます。最後に、一生のあいだ彼は、近代人の絶えることなく生成しつづけるスペクトルを描こうとします。ちょうど1945年の《麦うつ人》に見るように、変りゆき変動する、このような工業的な機械をともなう現代世界の中に起る風景をです。このようにして彼は、日常生活に無関心な今日の絵画の中で、特異な位置を占めるのです。彼は印象派やドガ、トゥールーズ・ロートレックの近代精神を継承するのです。しかし1902年の若いデュフィが、このように印象主義に近かったとしても、彼はまたその危険を知りそれを避けようとしたのです。このクロード・モネの《ヴェニスの眺め》を見てみましょう。ここでは雰囲気に対する関心がいちぢるしく強いので、モネは彼の描くすべてのものを、大気の不確定な性格の下に置いています。家々や教会はそれを包んでいる空気と同じように手で触れることのできぬものとなっています。すべては形も密度もためぬ雲でしかないのです。この欠点を認めつつ《サント・アドレスの海岸》



麦うつ人

を描いたデュフィは、人物や対象の構成につとめています。彼は棧橋のフォルムを神経質に強調し、非常な正確さとエスプリをもって、男女の姿を描くことに心を用いています。一言でいえば彼は印象主義の欠点を避け、それを完全なものにしようとしたのです。

彼は1905年、マチスの《豪奢、静寂、逸楽》によって示されるフォーヴィスムの教訓を理解するようになります。彼はこれについて次のように述べています。「この絵の前で、私は描くことの新しい存在理由のすべてを理解した。デッサンと色彩に翻訳されたこの想像力の奇蹟を眺めるとき、印象主義の写実はその魅力を失った。」

マチスのこの傑作によってフォーヴィスムの信奉者となったデュフィは、これ以後バリエに定住し、この時くらいフォーヴの画家となるのです。

フォーヴの画家とは何を意味するのでしょうか？これはまず色彩を愛する画家であり、それが彼に色彩を用いさせる機会を与えるという理由で、主題を選ぶ画家のことであり、生き生きと高まった色調のはじけるような調和で構成していく画家のことをいいます。彼は《旗で飾られた町》を、何回も描いていて、このシリーズの最も美しい作品は展覧会でご覧になれますが、それは旗が彼に力強い音調のシンフォニーを実現することを可能にしてくれるからなのです。

しかしフォーヴィスムとはまた他のものでもあります。それは絵画の単純化であり、複雑な方法をすべてを二つの偉大な、単純な方法、すなわち色彩とアラベスク、線のたわむれによって表現しようとする事なのです。この《エスタックのカフェ》では、この二つのもの、この二つだけが、デュフィにとってすべてを表現するのに充分

だったのです。色彩は人物や対象に生氣を与え、それらを光と空間の中に位置させています。アラベスクはコンポジションを固め、そしてリズムを与えています。このリズムは喜びにあふれ、ダイナミックに、描かれた風景の性格と、この風景を前にしたデュフィの感動に対応しています。フォーヴィスムはこのようにして、いっそうよく、彼の描く事物の真実、そして彼の内部の真実を表わすことを可能にしたのです。

単純化、要約すること、暗示の方法を与えることによって、フォーヴィスムはデュフィにその素直さと完全さのうちに彼の感動を再現する可能性を与え、同時に観る者に彼の情緒を、その衝動的な噴出のうちに伝える可能性を与えたのです。このように彼の《トゥルーヴィルのポスター》において彼の暗示の芸術、総合の熟達はその頂点に達しています。彼の人物たちの輪郭がどのように描かれているか、とくに中央の人物の帽子が描かれている様子を見て下さい。黄色の円いタッチ、青黒い半円のアクセント、黄色の半円のタッチ、デュ



トゥルーヴィルのポスター

フィにとって帽子の形を表わすには、これで充分だったのです。この極端な節約というものが、すぐれた熟達の最もよい証拠であることがお判りになると思います。

しかしフォーヴの絵でこのような熟練に達したデュフィは、それにあきたらなくなったのも早かったのです。彼の友達で1908年マルセイユに近いエスタックと一緒に旅行した同じル・アーヴル出身のブラックと同様、彼は色彩によって生気を与えられた、この素速い絵画を離れます。1906年のサロン・ドートンヌの回顧展を見て、セザンヌの影響を受けた彼は、フォルムを組立て、画面を構成しようとしています。これはまたブラックの野心でもあったのです。ここから二人の友達は同じ1908年の夏一緒に制作を行い、それらの作品は多くの類似点を示していますが、いま続けてお目にかかるブラックの《エスタックの家》とデュフィの《マルセイユの港》でお判りと思います。これは同じバレット——二人のフォーヴ時代のバレットとは全く違いますが——控え目で抑制されていてオークルの色調を好みます。これは執ようなデッサンであり、フォルムを翻訳するのが目的なのです。このフォルムは、それをいっそうよく確認するため、それを幾何学的なヴォリュームに転化させる、同じ単純化への意志なのです。デュフィは、ここではブラックと全く同様、キュビズムへの入口に立っているのです。しかしこの境界線を、デュフィは越えませんでした。一方ブラックは、御存知の通りピカソと共に、キュビズムを進めていったのです。何がデュフィをそうさせたのか？ この《黄色のテーブル》がその原因を明らかにしてくれるでしょう。最初に彼の曲線への好みがあります。この趣味はマチスや他のフォーヴの画家たち

と共通して持ったもので、それが彼として、幾何学的な、角ばった厳格な形体に背を向けさせたのです。次に彼の要約に対する好み、さらに彼の総合への傾向があげられます。これがキュビズムの画家たちが行った、フォルムの分析から、彼を遠ざけたのです。最後に彼の幻想的なものに対する趣味、衝動的な創意工夫、自然さ、自発性への好みがあり、これらがキュビズムの、重々しい、時間をかけた熟考と彼を別のものにしてしているのです。このようにしてデュフィは、キュビストにはならなかったわけですが、彼はいわばキュビズムの義勇兵ともいうべき存在で、自己の芸術を豊かに深めるため、セザンヌの教訓を利用したのでした。この芸術はじっさい1908年から1918年ごろにかけて、厳しい、そしていわば裸になった時期を経過します。この《静物》のように画面には形はわずかですが、しかしそれからのフォルムは堅固で力強いものです。

巨大なバレットは重々しく深みがあり、オークルとブルッション・ブルーが首位を占め、デュフィがゴシックのステンドグラスから借りてきた非常に特殊な黄色が調子をつけています。今お目にかけている《サント・アドレスの眺め》がその例です。

堂々たるアクセント、形体にステンドグラスの大きさを与えようとする意志。例えばこの《釣りをする人》です。デュフィの芸術は厳しき、モニュメンタルな性格、様式を得ますが、この《釣りをする人》に見えるように、彼の優雅さ、エスプリ、彼の精神的な幻想的性格をけって失ってはいないのです。

彼がその厳格ではりつめた様式にいつまでも留っていなかったのは不思議ではありません。マチス

と同じ時期に、彼は同じ理由で、くつろいだ、ほほえみに充ちた様式にかえります。これは戦後立ちかえった平和の幸福、勝利のよろこびであり、ふたたび生活をたのしもうとする欲望であります。デュフィはこのようにして1918年から1930年ごろまでよろこびの時期を通過し、一方で新しいインスピレーションを見出し、他方では新しい技法を確立していきます。このインスピレーションを、デュフィはこれまでめったに扱われたことのない主題に求め、一方この時期にいっそう一般的になってきた主題に求めたのです。第一のものは裸体と肖像ですが、その例がこのイギリス家族、ケスラー家の馬に乗った肖像画です。第二の主題のうちには、現われては消えてしまう現代的なもの、全く一時的な流行、たとえばボート競漕や、またこの《ドーヴィル競馬場の調教場》のような風景があります。デュフィはこれらのすべて——自然が彼に与えるといっそう恒常的な、裸の人体から、現代のモードが彼の目に触れさせるといっそう消えやすいものまで、また人生が彼に与えるいっそうひそやかな、人間の顔から、人生が彼に示すいっそう外面的で空しいものまでのいっさいを楽しんだようです。

じつに多種多様な存在にみちたこの宇宙的な複雑さを、デュフィは彼が当時見出した発見から編み出されていった技法によって表現します。それは色彩とフォルムの独立性ということなのです。彼自身、彼がどのようにこれを経験したかを語っています。英仏海峡に面したオンフルールの堤防の上を散歩しながら、ある日彼の視線は、この堤防の上を走っていく小さな女の子の赤い洋服に惹きつけられたのです。彼はこの小さな女の子がもう駆け去っていなくなった地点に、その洋服の赤い

点を見続け、しかもそのシルエットは別の場所に見えているのを経験したのです。彼はそこで我々の網膜は輪郭よりも色彩によって、いっそう長く印象づけられるものだという結論を出したのです。色彩も輪郭もしたがって確定したものではないが、しかし独立したものであり、画家はそれらを不確定的にする権利をもっている。ちょうどデュフィがこの《サーカスの場面》で行ったように。

この線と色調の独立をデュフィは進んで彼の芸術に導入したわけですが、同時に彼はこれがしばしば、民芸や装飾芸術にも、また見られることに気がついたのです。版画もこれを行うことから、彼は版画に興味を示します。皆様は展覧会でこれらのイメージの素晴らしい例をごらんになることができます。装飾芸術、とくに布地もこの原理を行っていて、彼はその芸術活動の大きな部分をそれに費したのです。それは彼が毎日のパンを得るために行なわなければならないことでもあったのです。最初のうち、印象主義とフォーヴの時期に彼は大きな成功を博しました。しかし、彼の愛好者たちは、彼がセザンヌ風の様式に移った時、ついていくことができなくなったのです。注文もなく、彼は他の方法で生計を得なければならなかったのですが、彼は染織の中でそれを得ることができました。有名な仕立師ボワレのおかげで、彼は布地の数多くのモデル制作の注文を得たのです。リヨンのビヤンキーニも注文をくれたので、そんな風にして彼は生活していくことができたのです。しかし織物業のために働きながら、彼は古い布地とタピスリーを研究し、これらの芸術の中にも、デュッサンと色彩が独立していたことに彼は気付いたのです。どうして同じことを絵画で行っては

いけないだろうか？ 例えばこの《ガラスの眺め》のように。

彼はまたこれらの装飾的な素晴しさが、二つの別な方法に原因していることに気づき、それによって彼の絵画を豊かにしようと没頭しました。第一は遠近法を用いないこと、そして奥行きを拒否して、人物や事物をスクリーンのような背景の中に配置することです。第二の方法は光の当て方の新しい観念です。彼の場合、光は、西欧絵画におけ

る伝統にみるように、画面の上方と、奥からはやって来ないのです。光は側面から水平にやって来ます。そしてそれが出来るだけ生き生きとするように、光は同時に画面の両側から来ることさえあります。外見よりずっと驚くべき大胆さで、デュファイはためらうことなく古い伝統的な光のシステムと手を切り、すべての作品から工夫された、最大限に色彩を生かすべき新しい彼のシステムを実行に移し、画面にいちぢるしい装飾的な特質を与



木かげの乗馬

えたのです。

しかし彼の場合驚くべきことは、これらの造形的な工夫が真実や詩というものを損わないばかりかまったく反対なのだということです。もう一度《木かげの乗馬》という名で知られている馬に乗ったイギリス人家族の肖像画を眺めてみましょう。輪郭線と色のタッチの独立性、また線が色彩の帯で縁どられているやり方が、作品に装飾的な性格を与え、人物の背後にあって視線をさえぎっている木の茂みに原因する、奥行きを阻止と一致しているのです。しかしデュッサンと色彩のこのような特殊な扱いは、もう一つの別の結果をもたらします。それは、それによって我々は木々の枝がそよ風によってゆすられ、そして光がこの動く網目を通して射し込み、光もまた動き出して、人物たちや馬の輪郭を変化させ、これが、それらを雰囲気の中にいっそうよく配置するのだという印象を与えるのです。この真実は、しかし少しも詩情を損うことなく、実は反対なのです。デュフィはこの乗馬に熱中するイギリスのブルジョワたちを、妖精的な存在に変えてしまい、われわれの物理的な宇宙の偶然性を除いてしまうのです。彼の場合、真実と詩と絵画はじつに幸福に共存しているので真実の要素は詩的に装飾的になり、装飾的要素は真実と詩になる。そして詩的な要素は真実と装飾的な特質に変化するのです。たとえばデュフィが構図の下の部分の前面に描き入れる蝶や蜜蜂は、それらがなくては餘りに空きすぎて何もない空間を填めるための装飾的な要素でしょうか？あるいは幻想や魅力に溢れた気ままな発想なのだろうか？それらは同時にこの両方であり、このようにしてデュフィはこの作品を彼の三つの領域の交叉点に位置させるのです。その三つとは真実、詩、

純粹絵画なのです。

幸福なそしてすばらしい特質が開くことによって、ついにデュフィはふたたび成功を勝ち得ます。しかしこの成功へのカムバックは、彼にとってはさらに自己を乗り越えて進んでゆく機会ではなかったのです。最後に彼は偉大な記念碑的なアンサンブルを実現します。1936年ごろ彼は三つの注文を受け、壁面の大きさからいっても今世紀のモニュメンタルな画家たちのうち最もすぐれた一人であることを示しました。これらの注文のうちの一つ、パリのシャイヨー宮の劇場のバーの装飾作品は、この展覧会でやがてごらんになることができます。もう一つはパリ美術館の装飾画で、その下絵は展覧会に見られますが、今お目にかけているのはこれらの下絵の一つです。

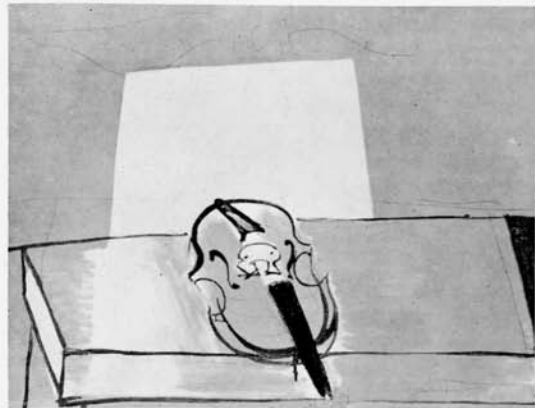
1937年のパリ万国博覧会の電気館の装飾画は、世界最大の絵画です。大きさは高さ10m 長さ60mを超えるもので、皆様は展覧会で下絵をご覧になれますが、今ここで五つの部分に切って次々とこの壁画をお見せしましょう。

デュフィの芸術にとって芸術の大画面の制作はどんな結果をもたらしたのでしょうか？最初にまず彼はいっそう大きく、柔軟さと権威をもって描くことを学んだことです。次にこの経験は彼に大きな面で描くことを教え、最後に統合への強い要求を与えたのです。例えば展覧会に見られる《サント・マクシームの松》のように、これらのすべての性格がこの当時描かれた作品に認められます。そしてそれは、これに続く最後の様式、1939年から1953年の彼の死去までの彼自身の様式の中にいっそう明瞭に現われています。

この様式はしばしば「音階的」と特質づけられますが、この名称は当時デュフィが、彼のそれぞれ

の作品を一つのドミナントな色調で統一する趣味をもっていたことから、正当なものと思われれます。例えば今映っている《バラ色のヴァイオリン》では一般にバラ色の調和が支配的でこの作品にも用いられている白と黒はたんにヴァールを与えるためだけのものです。このようにして作品は統一を獲得し、作品はたとえ小さくとも、作品にこの上ない大きさを与えるのです。

さらに平行して、デュフィはエスプリからリリズムへ、アイロニーから愛へ、わんぱくから幼児に移ってゆく。彼の芸術は長い間精神的だった。最も正しくそして愉快的なエスプリに充ちていた。今や彼は熱烈になり、一つの純粋な詩となるのです。長い間彼は人生と人間のスペクトルを楽しんできた。今や彼はこの見ものを、限りないやさしさを以て眺めるのです。いたづら、あざ笑い、彼の芸術はかつて意地悪でふざげ好きな腕口小僧の芸術だったのです。しかし今それは、すべての物の前で驚嘆する子供の芸術となりました。たとえそれらが最もありふれたものであり、最も慣れ親しんだものであっても、彼はそれらに、かくも純



バラ色のヴァイオリン

粋なまなざしを送るので、彼の芸術はそれらを再生させ讃めたたえ、すべてをその平和とよろこびにあずからせるのです。このようにデュフィが《パリのゲルマ街のアトリエ》を描いたとき——そこに彼は半世紀の間住んでいたわけですが、この見なれた、平凡で散文的な現実には詩に姿を変え、この詩は愛と静かきで充ち溢れます。「天才とは再び見出された幼年時代なのだ」といったのはボードレールでしたが、これは一世紀前に、ボナールとデュフィの芸術を予言しています。

しかしこのデュフィは苦しみの人でありました。1937年いらい、肉体を歪めるリウマチに侵された彼は、苛酷な肉体的苦痛を味わいました。さらに精神においても、病いが彼の両手を変形させた時、彼は制作することができなくなったのです。何という芸術の奇蹟！ このいたましい存在がよろこびの歌をひびかせ、それによって彼は彼の存在、その豊かな生涯を飾り、我々に三つの教訓を残しています。

最初は真の芸術家というものは、成功を求めることなく、先づ自分自身のために探求を行い、常に自分を新しくし、自己自身を超えるように努力することなのです。二番目の教訓は、若さというものは、眼の若々しき、心の、そして手の若さというものは、ただ働くこと、努力と苦痛によってのみ獲られるのだということです。三番目には、偉大な芸術家とは何よりもまず創造者であること——彼の技法を創造し、彼の詩を創造する創造者であることです。じっさいデュフィの技法は、マチスやブラックに比べて、決して新しくなかったり、大胆でなかったりすることはなく、彼の詩も決して個性的でないということはないのです。これこそ今私が皆様の前に述べていきたいと思うことな

のです。

デュフィの芸術で最初に打たれるのは、彼の芸術の多様性とその熟練であります。彼は単に画家であるだけではありません。彼はまた版画家であり、タビスリー作家、陶器作家でもあるのです。皆様はこの展覧会でこれらの多種多様のテクニクにおける彼の活動ぶりをご覧になることができますが、そのうち最も成功しているものの一つが、陶器作家としての活動でしょう。彼はこの芸術で魅力的な傑作を生み出しましたが、その一例をお目にかけます。

デュフィがこれらのいろいろな種類のテクニクで制作したのは、それは彼が魂の職人、手で考える職人であり、よく仕上げられた美しい仕事を受けたからであります。この点から、彼の絵具の探求、油よりいっそう魅力的な味わいをもった、発見者の名前をとって「マロジュー」とよばれている媒剤を用いたこと以上に特徴的なことはないでしょう。これは絵具に肌目とねばり、透明さ、七宝のような特質を与えるもので、油ではこのよう

な効果は得られないのです。この《バッハ礼讃》が一例です。

職人であることを愛したデュフィは、彼が完璧な、師匠の技術を身につけるまでは満足しないのです。しかしこれは彼が芸達者を喜ぶからでなく、むしろ反対なのです。彼は手わざに心を許すことなく、デッサンをする時、彼はしばしば左手を使うほどでした。というのは右手ではあまりに容易に描いてしまうからなのです。つまり、先づ最初彼は彼の技法を身につけようとするのですが、それに支配されてしまわないようにすることなのです。次に彼はその技巧を、投げやりな、さらには不器用な外見の下にかくすのです。

例えばこの《ドーヴィルの調教場》を見てみましょう。ここで彼は我々に美しい夏の一日、陽に照らされた競馬場の印象を与えようとしています。で彼は、この印象を我々に与えるのに適した、赤と青の交響楽を想像したわけです。従って画面の中央にはライトモチーフの赤があり、左右には中央の和音に応じて漸次弱まっていく「デクレッシ



ドーヴィルの調教場

ェンド」があります。左側では「デクレッシェンド」は色があせるようになり、見る者には赤からバラ色に移ります。右側では「デクレッシェンド」は暗くなっていき、我々には赤は栗色になっていくのです。上部には巾広い青の帯が拡がり、この青さは木々の緑をも青くしてしまいます。彼は構図の下部を青の小さな音符の一連によってリズムを与えますが、この青は上部の青に応え、それを釣合わせるためなのです。これが、アンドレ・ロートが見事に名付けた「造形韻」であり、ちょうど詩で韻をふむように、もっぱら画面の調和を創り出すためのものです。このようにして皆様はこの駆け足の分析によって、この画面はバッハのフーガのように計算され、偶然のまま放置されているものは何一つないことがお判りになるでしょう。しかしこの探求をデュフィはかくしてしまうのです。コケットを交えて、彼はこの探求を投げやりな外見、さらに不器用な外見の裏にかくしてしまうのです。このように考え抜かれた絵画を、デュフィは我々に、彼が即興で作ったと信じさせたいと願い、彼にとっては同時に下絵の動きと生命を保ち、またその慎みによって、我々の眼に彼の技巧を示すことによって、我々を疲れさせることがないようにと願うのです。この場合、幾月も幾月も寓話の仕事が続けながら、しかも我々にはそれらがペンの先からやすやすと生まれ出たと信じたいと願っていたラフォンテーヌの野心を、どうして思い出さないことがあろうか。

職人的なメティエ、投げやりな外面の下に秘められた高度なメティエであるデュフィのメティエは、結局発明されたメティエ、想像力から生まれた技巧であり、現代美術の最大の巨匠たちのそれにも匹敵すべき新しい技巧なのです。私はすでに彼の

基本的な制作のいくつかの独創性について述べました。線と色彩の独立性、多くの光源から照らされる、斜めや水平の照明法などがそれです。私は皆様の注意をこの芸術のさらに別な、新しい大胆な二つの性格、デッサンの描き方と色彩の扱い方に向けたいと思います。

デュフィのデッサンには、インクやペンのものもあれば、鉛筆や木炭のものもあります。彼が硬い正確な、そして線を引く道具であるペンによるデッサンに天分があるということは、従って彼は線によるデッサンをすることです。それはまた線だけで、影を用いることなしにそのフォルムをととのえ、肉付けし、それらを空間と光の中に配置するということになります。そうするために、彼は線をほんの少し太くしたり細くしたり、ほんの少し黒くしたり薄くしたり、ほんの少し力を入れたり、その反対に軽くしたりするだけで充分なのです。しかし外的な世界の事物を確定するこのデッサンは、またデュフィの内面の世界を示すものでもあるのです。それによって我々は、デュフィがこのスペクタクルを前にして何を感じたか、こん



デッサン

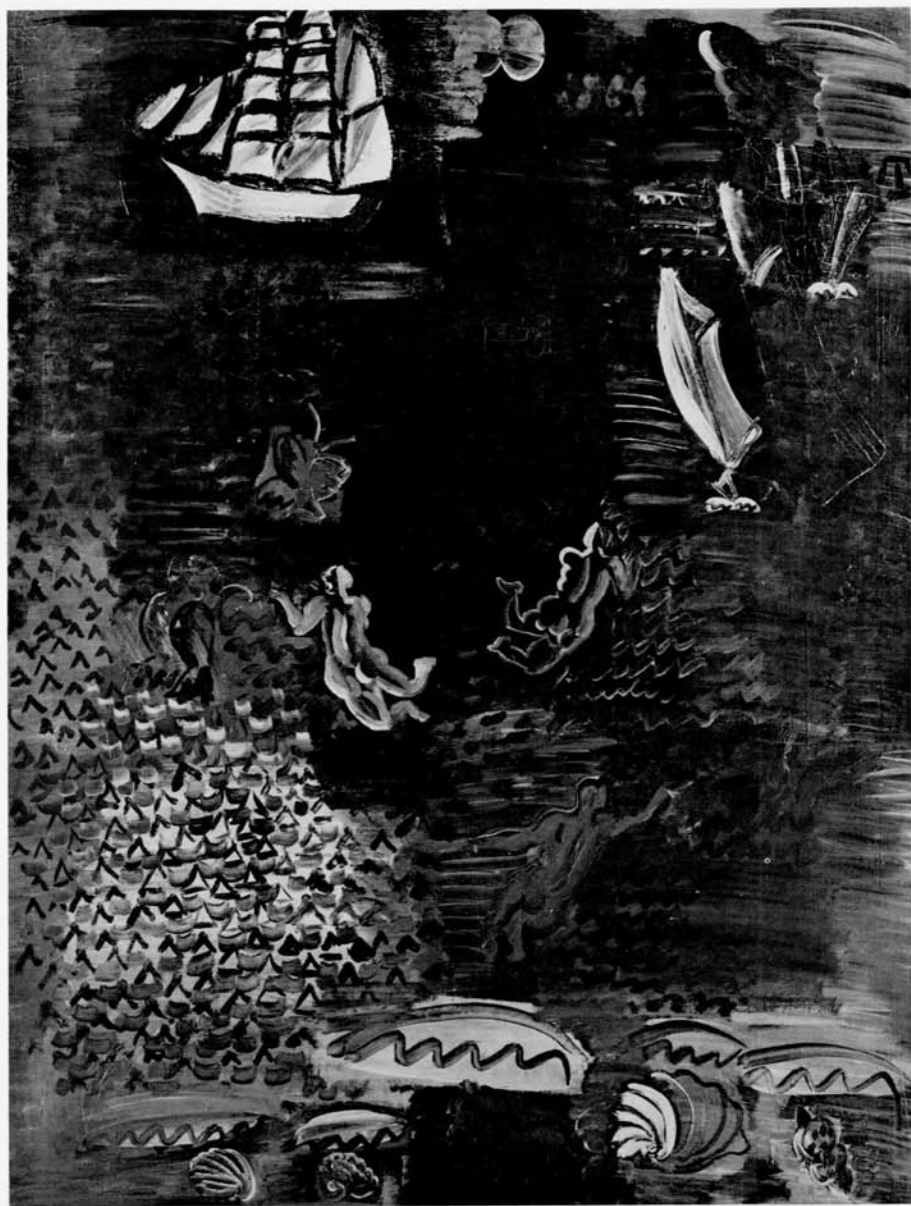
な風景をどう考えたか、この顔の前ではどんな感じがしたかを知ることができるのです。即ちデッサンは文字（Ecriture）であり、どんな場合でも筆者の情緒に応じ、それを確実に翻訳してくれる最も従順な文字なのです。デュフィのデッサンの場合はその筆相学（Graphologie）が可能なほどで、彼はじつによくこの要素に従っているのです。彼は内的な生活の最も柔軟なそして忠実な召使いとすることができたのです。彼にとって、デッサンとはたんに宇宙をとらえる一つの手段であるばかりでなく、自我と非我——我以外のものが相会する彼自身をとらえる手段でもあったのです。西欧の芸術家のうち彼以外の誰も、書（Calligraphie）という面からこのように極東に近づいた作家はいなかったでしょう。

色彩についてはこれもまたデュフィの独創的な発明ですが、単なる思い付きではありません。外的な世界の対象を、それらに固有な色調で表現することから遠く離れて、デュフィはそれらを想像の色彩で表わすのですが、それらの色はじっさいの色よりずっとゆたかな変化をもち、忠実なそのままの再現よりずっとよく表現されています。例えばこの、パリ国立近代美術館の《海と浴女と貝》をごらん下さい。皆様はたぶん最初にデュフィが海を黒く描いたことでびっくりされると思います。しかし皆様が、偉大な色彩画家の素晴らしい技巧によって、デュフィがどの点で、この黒の彩色を行ったか、また彩るといふより輝きを与えたかに気付かれた時、皆様は太陽の光の下の海の眼のくらむばかりの輝きを表現する最上の方法は、黒で描くことだとお判りになることでしょう。この黒の色は決して単なる気まぐれではなく、写し出された景色の性格を表わす最上の可能性をもった色

であり、光にみちみちた海のめくるめくばかりの輝きなのです。このようにして皆様はデュフィの発明の正しさを感じとられたことと思います。デッサンであれ色彩であれ、彼は常に最上の、そして同時に最も新しい解決を見出すのです。

ラウル・デュフィの芸術を常に決定するもの、それはそのメティエの創造における完全な幸福なのです。この幸福は彼にとってその芸術の目的と同じく必要だったのです。その目的とは幸福を語ることなのです。メティエの幸福をもつということは、彼の絵画がその使命である幸福を語ること、いやむしろ敢て幸福を語るという、使命が完全に果されれば果されるほど必要だったのです。というのは敢て行うためには多くの勇気が必要だからです。悲劇的な芸術を行い、不安や苦悩、そして絶望を扱うことはじつにやさしいし、いっそう魅力的でもある。美をうたい、楽しみをいわい、よろこびを高めたデュフィは、しかし勇気があったのです！「眼とはみにくいものを消すために作られている」と彼はいっています。このようにして彼の《ベルビニャンのアトリエ》で窓が美しくないのを見てとった彼は、それを透明に描き、見た眼に美しい赤い屋根の家が見えるようにしたのでした。彼は彼の描くすべてを美化しましたが、彼の感じとる生きるよろこびを完全に表わすことはできませんでした。彼は嘆じてこういうことでしょう。「私はずいぶんやったんだ。だが私の内にあるよろこびの半分も貴方に上げることができない」と。

生きるということはこんなにも倅せであり、世界の美しさ、存在することの素晴らしさに心から満足している彼は、自分の経験を我々に伝えるため、その絵画に香り高いヘドニズムを用いなければな



海と浴女と貝



アンフィトリテ

らなかった。例えば、もし彼がバンテイスムを拒むとすれば、それはこの自然を十分に味わうために、彼はそれを自然の中に組み入れるべきではなかったからなのです。もし私が《アンフィトリテ》の背景になっている素晴らしい海に没入してしまったら、もし私がそれに融合してしまったら、どうして私はその海の青きの美しさを味わうことができるだろう？ 同じ理由でデュフィの芸術はいささかも官能的ではないのです。女性の肉体の美しさを味わうためには、精神も知性も、単なる官能に身を委せてはいけません。デュフィの場合は反対に、知性と精神は、官能を洗練し、澄明にし、いっそう強化された、透明で貴重なものに変えてしまい、一言でいえば官能を、よりいっそうよく味わわせるようにしむけるのです。ここでデュフィは、すべての知性の働きの代価をはらって得られる、消えることない感動を見出す、あのブルーストに近づいてゆきます。デュフィでしばしばお目にかかるアイロニーも、心が自分自身のたんなるデューブでしかないことのないように、そして結局、心によりよくよろこびを味わえることができるための、一つの手段に過ぎません。人は愛しているという意識なしには真実に愛することはできない。明快さというもの、愛が真実でありそして全的に愛であるための条件なのです。デュフィはこれを知っていた。彼は彼のすべての作品の中に大小を問わず、知性のための余地を残すことに心を砕いたのでした。この方法によって彼の作品がいっそう熱烈になり、愛がいっそう真実になるために。しかしこのようにすることによって、一挙に、知性と幸福の根源を守ることによって、デュフィは特別にフランス的な伝統に仲間入りするのである。そしてこの伝統はまた、この話の

最初に申上げ、そして今ここに再び見出した、デュフィのとくにフランス的な性格に逢うわけですから、我々の画家のこのような性格を認めること以外に、どんな結論があるのでしょうか？ たぶん現代フランス画家のうち、彼より偉大な画家を見出すことはできません。しかしボナール一人を除けば、彼よりフランス的な画家は一人もいないのです。

(本稿は、デュフィ回顧展を記念して1967年11月4日に国立西洋美術館で行われた講演を再録したものである。)

ホルバインの「大使達」について

千足伸行



Fig.1

ハンス・ホルバイン (1497/98~1543) の《大使^{Fig.1}達^①》(ロンドン, ナショナル・ギャラリー)は現存する彼の多くの肖像画の中でも最も記念的なもののひとつに数えられている。「記念碑的」というのはこの作品がホルバインの円熟期を代表する作品 (1533年, ホルバイン35~36歳) であり, かつその規模 (207×209.5 cm) からいってもおそらく (壁画用に描かれたものを別にすれば) 彼の最大の肖像画に属する, という意味であるが, 同時にこれが全身でなく上半身の単独像が大半を占める彼の肖像画の中であって, 数少ない全身像による, しかも複数人物の肖像画のひとつである, という事実もこの作品の重要性の一翼を担っている。また一方ホルバインの《メランコリア》とも言われるこの作品にはイコノグラフィックな意味で, 未解決の, ないしは議論の余地ある問題点がいくつか含まれており, その意味でも大変興味深い作品である。そこでここでは先ずこれらの問題に入る前に, 作品各部に通りの description を与えておくのが便利のようである。

まず二人の人物であるが, これはすでに注でものべたように, 画面に向かって左側に立つのが Polisy の領主 Jean de Denteville (1504~1555), 右側に立つのが Lavaur の司教 George de Selve (1508/9~1541)。ド・セルヴにとってはこの時が初めてのイギリス訪問であるが, ダントヴィルの方は1531年以来前後5回訪英しており, これが3回目であった。当時の二人の年令はダントヴィルの方は手にした短剣の柄に, セルヴの方は彼の右^{Fig.2}肘の下にある書物の側面の書き込みからそれぞれ^{Fig.3}29歳, 25歳であることが知られている。(セルヴは実際ここに見るように, 25歳にしてすでにかなり老成した感があったという)。二人の間にある

上下二段の台架の上の様々なモチーフについてその主なものを拾ってゆくと, まず上段の左はしには (1) 天文学ないしは占星学用の天球儀が見えている。ここにはいくつかの星座名がラテン語で, 動物の図柄とともに克明に記入されている。(2) その右どなりに立ててあるのは円筒形の日時計であるが, D. Piperによればこの状態だと4月11日ないしは8月15日を示すものであるという^②。この日付には特にいわれはないのかも知れないが,



Fig.2



Fig.3



Fig.4

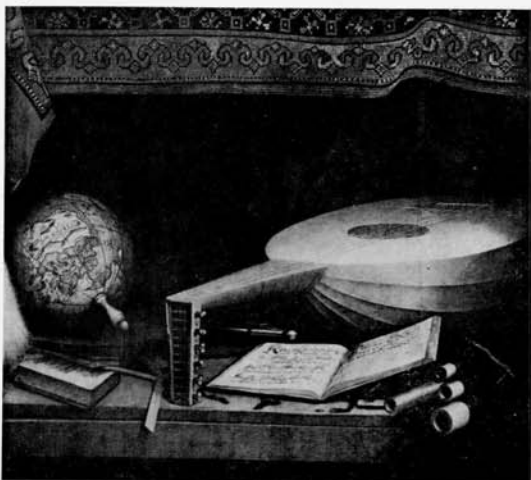


Fig.5

ただセルヴのイギリス訪問が1533年の4月初めから5月末までであったことを思うと、彼のイギリス到着に関係のある日付ということも考えられる。これと同様（あるいは同一の）日時計はイギリス時代のホルバインの友人であり、またヘンリ八世付きの占星学者であった N. Kratzer の肖像（1528年、パリ、ルーヴル美術館）にも見えている。（3）この日時計の右どなりには二種類の四分儀がおかれているが、その一方はやはり前記Kratzerの肖像画の中にも見えている。（4）多面体の日時計。

下段に移るとまず左はしに（5）地球儀が見える Fig.5 が、これは1523年にニュールンベルクで発売された Johann Schöner 製作のものを写したものであることが知られている（なお現在もこの内3箇が保存されているという）。ホルバインはこの地球儀を極めて忠実に再現しているが、ただ Schöner のものには見られない地名もいくつか記入されており、これらはいずれもダントヴィルないしはセルヴに何らかの意味でゆかりのあるものと想像される。とりわけ常識的にはこの程度の地球儀にのるはずのない“Polisy”という地名が加えられていることは、この地が実はダントヴィルの領地であったことを思うと、この作品に着手するに当たっての作者と注文主との打合せがいかに入念であったかをうかがわせる。（6）その前方に半開きになっている書物は占星学者であり、地理学者でもあった Petrus Apianus (1501~1552) の「Kaufmanns Rechnung」(Ingolstadt, 1527年刊)。（7）この右に両開きになっているのは Johann Walther (1496~1570) 作曲の讚美歌集「Geystlich Gesang-Buchleyn」(Wittenberg, 1524年刊。これはプロテスタント教会用の最初の多声性の讚

美歌集として、音楽史的にも重要なものとされている)。ここでは向って左ページにルターの讚美歌の一部が、右ページには同じくルターによる「十戒」のバラフレーズとも言うべき「Mensch willst du leben seliglich……」がこれまた一字一字克明に写されている。(8) この讚美歌集に接してリュート、そのとなりにフルート(?)のケースらしきものが見えているが、リュートの方はなぜか10本の絃の内一本が切れている(なお床のモザイク模様はウェストミンスター寺院の内陣のそれを写したものであることが知られているが、この床は歴史的には14世紀初頭のヘンリー三世時代に当時の司教 Richard Ware の指揮下に完成されたものである)。

以上箇条書にしてきた様々なモチーフの性格を考えてみると、これらはいずれも何らかの意味で音楽、数学、天文学、地理学のいずれかに関係していることが分る。ところでこれら四つの学科は中世の大学でいわゆる「四学」(Quadrivium)を構成するものである(これに対しより基礎的な三学 Trivium は文法、修辞学、論理学で構成される)。いいかえればこれら様々なモチーフは単なる静物としてそれ自体を描くことが目的ではなく、二人の画中人物の高度の教養を暗示するために描かれたものようである。D. Piper の言葉をかりれば、おそらく「これら二人の封建大貴族は出生と血統のみによる貴族では十分でないことを示したかったのであろう。すなわち精神と感情によっても貴族であることも同様に、あるいはそれ以上に重要であることを示したかったのであろう^③」。これら二人が単なる封建貴族ではなく、時代意識にめざめた新しいタイプの貴族であったことは、彼らが本来カトリック教徒であったにもかかわらず

上述の讚美歌集にルターの讚美歌(無論ドイツ語)および十戒のバラフレーズが一字一句克明に写し出されていることからある程度想像できる(なおこの讚美歌集が画中のモチーフのひとつに選ばれたことについては、ルターがそれに序文を書いていること、発行場所がルターとゆかりの深いウィッテンベルクであったことも考慮に入れておいてよいと思われる)。すでにのべたようにこの作品の制作に際しては画家と注文主との間に事前に綿密な打合せがあったはずであり、このような細部にまでダントヴィルの意志が入っていたことは十分考えられる。彼がこのように多かれ少なかれルターその人、あるいは彼の教義に示したはずの理解や関心はまた、当時の政治的状況とも無関係ではなかったようである。つまり彼が仕官していたフランス国王フランソワ一世は自らはカトリック教徒であったにもかかわらず、政治的な理由からハプスブルク家と対立関係にあったため、ドイツの新教諸侯、あるいはローマ教会からの独立を宣言したイギリス国王ヘンリー八世などと親しかった(ダントヴィルのイギリス訪問の主要な目的のひとつは、当時ローマ法王クレメンス七世と係争中のヘンリー八世とアン・ブリントの結婚問題を側面から援助することにあつた)。しかしまた一方、「これら自由主義的なカトリック教徒(5人のダントヴィル兄弟)はすでに彼らの人文主義的関心からして、反スペイン的、すなわち反カール五世的な立場をとっていた^④」のであり、ダントヴィルが多かれ少なかれルター、あるいは新教諸侯に共感を示したとしてもそれは単にダントヴィル家がフランス王家と深いつながりがあったからとか、政治的思惑のためというだけでなく、ダントヴィル自身の個人的な姿勢がその背景

になっていたことに注意したい。このような点を考慮すれば、上に見たようにこの大作の中に目立たぬ形ではあるが、しかし悪びれることなくルター的精神が刻印されていることは決して偶然ではないように思われてくる（この讚美歌集がとり入れられたことについては右側に立つセルヴ、若冠20歳でフランス代表として1529年のシュバイエルの国会に出席し、ルター派とローマ・カトリック教会との融和を計る一方、みずからはカトリック教徒であったにもかかわらず「ルター派の宗教的情熱に対して決して無理解ではなかった」Lavaurの司教セルヴへの思惑も当然あったと思われる。なおダントヴィルがこのような大作を、たとえば当時フランスワール世の宮廷画家として盛名をはせていたフランスワ・クルーエなどには依頼せず、ドイツ人のホルバインに描かせたというのは単にホルバインの名声や技倆だけにひかれてのことだったのだろうか）。

以上のべてきた「讚美歌集」に次いで、あるいはそれ以上に興味深いのは(8)で紹介した10絃のリュートである。これが(少くとも一義的には)すでにのべた「四学」のひとつである音楽をあらわすものであり、当時は「音楽をよくしない限り教養ある人士とは、少くともフランス人とは見なされなかった^⑤」ことを思えば、これが画面中央部にかなりのスペースを与えられているのに不思議はないとしても、ホルバイン（あるいはダントヴィル）がなぜその10本の絃のうち1本を切らせたか、という点になると問題は必ずしも単純でなくなってくる。おそらく最も一般的な見方はそれが「被造物の沈黙（即ち死）を象徴する^⑥」というものであろう。あるいはこれに一步を進めてこの切れた1本の絃は「あらゆる音階が響き止む、と

いう意味での死」を象徴するばかりでなく、同時に政治的な象徴をも含むものであるという説もある。すなわち「10本の内の1本の絃でもそれが切れた時は、その1本のために（ちょうど音楽がそうであるように）外交というものは台なしになってしまう」という象徴である^⑦。ダントヴィルの訪英の目的のひとつがすでにのべたようにヘンリー八世の（キャサリン・ハワードとの）離婚、（アン・プリンとの）結婚という微妙な問題の処理にあったことを思うとたしかにこのような見方も成り立つかも知れない。もうひとつこのリュートについて考えられることは、10本の絃と十戒との関連である。すなわち10絃（現在の普通47絃）のハーブは旧約のダビデ王のアトリビュートとしてすでに古くから用いられているが、これはまた「歴代志上」（13の8）の「ダビデおよびイスラエルの人はみな歌と琴と（with harps）喇叭などを以て力をきわめて歌をうたいて神の前に踊れり」という一節から「詩篇」の、したがってまた神をたたえる音楽の象徴ともされるに至った。ハーブはさらにまた10絃にしてよく妙なる樂を奏する、というところから十戒の意義を比喩的に説明するため中世の説教の際にしばしばひき合いに出されたとも言われている^⑧。ここで問題となっているのはリュートであってハーブではないが、ホルバインはしばしば本来宗教的、聖書の意義を担っているものをいわば換骨奪胎して、これに世俗的、現世的なニュアンスを加えているので^⑨、ここでもハーブを当時民間に広く普及していたリュートにおきかえたということも十分考えられる。しかもそのかわらには神を讃える歌、讚美歌集が、今まさに歌われようとするかのように両開きになって置かれている。更に重要なのはそこには次の

ような章句が一字一句克明に写されていることである（これらの歌詞の作者はすでにのべたようにルターである）。

「Mensch willst du leben seliglich und bei Gottheit bliiben ewiglich, sollte du halten die Zehn Gebot die uns gebent unser Gott」（我らの主が与え給うた十の戒めを守るならば、我らは幸多く生き、永遠に神の御許にとどまるであろう）。おそらくここまでくればリュートの10本の絃と十戒との相関関係を指摘するのはさして困難ではないだろう。すなわち1本の切れた絃は音楽的生命の死を暗示すると同時に、破られた十戒のひとつをも、さらにはその破られたひとつの戒めゆえに人はもはや「幸多く」（seliglich）生きることも、「神の御許にとどまる」（bei Gottheit bliiben）こともできないであろうことを暗示しているようである。ホルバインとその注文主がここで問題としているリュートとその1本の切れた絃に以上のべたうちいずれの（或いはすべての）意味を含ませたのか、その真意のほどは想像する他はないが、いずれにしてもこれが中世的、伝統的な象徴主義とそのヴァリエーションを同時に含み、またいわば直喩的表現と隠喩的表現との交錯したものであることは認められてよいと思う。ところで以上のべた諸説の内、一本の切れた絃が音楽的生命線のみならず人間そのものの生命線の断絶をも象徴するという Waedzoldt の見方はおそらく最も一般的で理解し易いものであろうが、もしこのリュートに死の暗喩的な表現を見るとすれば、その前方には今度はその直喩的な表現を、それでいて極めて謎めいた表現を見ることができる。すなわち2人の《大使達》の間に斜めた歪んだ形で描かれた大きな頭蓋骨がそれである。これについてしばしば問題とな

るのは先ずこのような頭蓋骨がどのような方法で描かれたか、また何の目的で描かれたか（あるいは何のためにわざわざ歪めて描かれたか）、さらにはいかにすればこれを“正常”な形に復原して見ることができるか、などの点である。最初の問題については Burlington Magazine (October, 1963, PP. 436~441) に E. R. Samuel の手際よい、しかし創見豊かな論文がのっている。それによると先ず、この種のいわゆる anamorphose (歪形、変形) は1500年代の初め頃から一部の画家によって特に王侯の肖像画に適用されたという（作例としてはデューラーの弟子の Erhard Schön (?~1542) のカール五世その他の肖像、G. Stretes (16世紀中葉に活躍) のエドワード四世の肖像などがあげられる)。ホルバインのこの頭蓋骨も当時のそのような流行にならったものと考えられるが、ただ注意すべき点はこれらの多くはいずれも比例や遠近法の理論を根底としているのであって、単に形態を恣意的に、あるいは想像力のおもむくままに誇張したりデフォルメしたもの——たとえばカリカチュア——などとは根本的に違っていることである。G. R. Hocke によればこのような anamorphose 的な芸術が本格化するのは1600年から1660年頃にかけてのいわゆるマニエリスムの芸術においてであるが、これは絵画に限らずその頃の詩や音楽にも平行して見られる現象であるという⁹⁾。ホルバインや前記 E. Schön, あるいは（本来の意味での anamorphose からは少しはなれるが）ミケランジェロの《最後の審判》の中で聖バルトロメオスが手にしている有名な《自画像》などは、このようなやがて来るべきマニエリスム芸術の一面を予告する作例であるが、いずれにしてもその方法はかってデューラーなどが比

例や遠近法の研究に盛んに用いた碁盤の目のような網目を応用したものと考えられている（これについての詳細およびこれらが例えば凸面鏡に映った像をもとにして描かれたものだという説に対する反論については前記 R. E. Samuel 論文参照）。我々にとってむしろ興味深いのはホルバインがなぜ、どのような目的で、あるいはどのような意識のもとにこのような異様な頭蓋骨を描き入れたか、という問題である（当然のことながらこれには作者と注文主との関係、つまりどこまでが注文主の示唆により、どこからが作者の創意であるか、という問題も含まれる）。これについてか

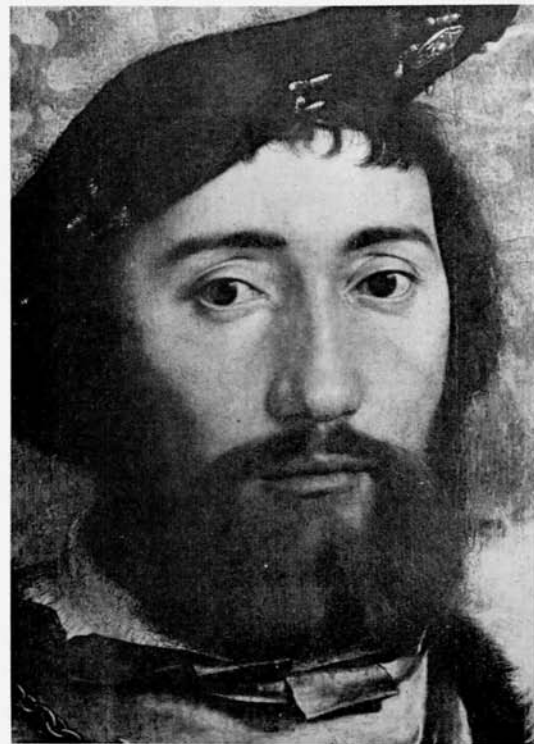


Fig.6

ては Holbein と Hohl-bein (空洞の骨＝頭蓋骨), あるいはローマ法王の意向を無視してヘンリー八世とキャサリン・ハワードとの離婚の有効宣言をあえてしたカンタベリーの大司教 Cranmer と Cranium (頭蓋骨) とのいわば語呂合せに依拠した説がまことしやかに伝えられたこともあったが、現在ではほとんど問題とされていない。次にこの頭蓋骨をダントヴィルの個人的な紋章とする見方がある¹¹⁾。これは彼がかぶっている帽子の内ベリにつけられている小さな頭蓋骨のバッヂをその根拠としている。さらにホルバインの木版画シリーズ《死の舞踏》(1523～26年頃、但し出版された



Fig.7

のは1538年)の中の《死の紋章》(Die Wappen^{Fig.7} dess Thotss)もこのためにしばしば援用される。つまりこの《死の紋章》と同様に《大使達》の問題の頭蓋骨を死の紋章と見、その両脇に立つ二人を紋章学でいういわゆる盾持ないしは盾番と見る^{Fig.8}のである。しかし《死の紋章》の方はともかく(これとても本来の意味の紋章とは言い難いものである)、《大使達》の頭蓋骨をひとつの紋章と見ることは、紋章そのものとして余りに破格であることと、寄進者とその一族の紋章を描き入れるのが習わしとなっている奉納画(Votivbild)などと違って、この種の世俗的記念肖像画に紋章をもち



Fig.8

込んだ例が乏しいこと、少なくともホルバインにはそのような作例を他に求め難いことなどから、これをダントヴィルの紋章と見るには無理があるように思われる。むしろより妥当と思われるのはこれを古くからあるモットー「Memento mori」(死を忘るな)、あるいは「Vanitas」(生の空しさ)を造型化した一連の作品の中で、イコノグラフィックな意味での傍系のひとつと見ることである。もしこの頭蓋骨が現在のような anamorphose としてでなく、正常な形で他の様々な静物的なモチーフと同列に描かれていたとしたらこれは明らかにやがて17世紀のオランダ静物画で盛行を見ることになるいわゆる Vanitas Still-life の系列に属するものと言える。一般論として、当時のドイツ人に限らずひろく「ルネッサンス人は生そのものの中に Vanitas 的な観念を浸透させていた²⁰」が、特に北ヨーロッパでは Hans Baldung や Dürer, N. M. Deutsch などが死を擬人化することにより、生の空しさないしは死の勝利という観念をその芸術の前面におし出している。このような芸術的風土に加えてすでにのべたようにホルバイン自身も《死の舞踏》をテーマとした従来の数ある絵画や彫刻の中でも「ある意味では最も完璧な表現」と言われる木版の連作をバーゼル時代に手がけている(ただしここでも従来の聖書的、キリスト教的死生観にもとずいた《死の舞踏》とは異った、ホルバイン一流の世俗性と、風刺的、警世的傾向の勝った表現が目立っている)。Waetzoldt によればホルバインの死に対する態度は《愚者の船》(Das Narrenschiff)における Sebastian Brant, あるいは《愚神礼讃》におけるエラスムスのそれに近かったということであるが、たしかにホルバインは死そのものを直接的に描くというより死を

通じて何かを語ろうとするかのようである。彼は（少くとも《死の舞踏》で見ると）いわば死を自己の人生観、社会観あるいは宗教観を語り伝えるスポークスマンとしている。《大使達》における「死」の精神にしても、（たとえばバーゼルにある1521年の《墓の中のキリスト》のような）恐怖や苦痛、終局などの観念と結びついた凄惨な死の形相を伝えることにあるのではなく、むしろ上述の《死の舞踏》の延長線上にあるようである。しかもこの Vanitas 的イメージ、奇矯な頭蓋骨を中にして立つダントヴィル、セルヴの両名は当時それぞれ29歳と25歳、人生の春ともいべき時期にあった。青春、あるいは美、力、豊かさなどのイメージと死のイメージとの際立ったコントラスト、これはいわば Vanitas 的なイコノグラフィーの常識である。ただそれにしてもホルバインはなぜここにこのような晦渋な表現をあえて試みたのだろうか。これについては前記 Samuel の論文が次のような説を出している。彼は先ずこの歪んだ頭蓋骨は画面左はしなないしは右はしから鋭角的に見るものだという従来通説に反論する。それでは「死」を正しい形で見ることができない。またこの歪んだ形を矯正して見るための特殊なレンズがあったのではないかという説も、当時の光学技術の程度から考えて不可能とされる。そこで彼が目をつけたのが製造が容易で当時一般に普及し、しかも光学的精度の比較的高いヴェネチア・ガラスである。彼は試みにこれで作った直径1インチほどの透明な管を腕を一杯にのぼした位の距離（約1フィート）におき、それを通してこの頭蓋骨をのぞいてみた。その結果得られたのは「大きさも正常で、まごうかたなく明瞭な、全く歪みのない」頭蓋骨の像であった。ただこれをもって直ちに当

時の人々もこのような絵を見る時は常にこの種のガラス管を用いた、ということにはならないが、少くともそのような場合がなかったわけではないことは、当時のあるドイツ人の日記の中の記述により証明されている。さらに (Samuelによれば) 同じホルバインの《ゲオルク・ギッセの肖像》(1532Fig.9年、ベルリン、国立美術館)の中の石竹をさしたガラス製の花瓶のネックにあたる部分がまさしくこのような anamorphose を修正する目的に適用ものだという。

しかしながらこれだけで彼のいうようにこの作品は直径1インチ、厚さ8分の1インチほどのガラス管を通して見られることを前提とする、という結論をもってゆくことには抵抗を感じないわけにはゆかない。もしこのような特殊な方法で見られ



Fig.9

ることを作者自身が制作に際して意図したのだとしたら、何らかの形で、たとえば今のべた花瓶のようなものが画面のどこかに描かれていることを期待したくなるが、そのようなものは一向に見当らない（またこのような方法で見ることで、画面の全体的効果を多かれ少なかれそこなうことにもなる）。さらにそれ以前の問題として、単にこれを「正常な」形にもどして見るためにガラス管を用いる労をその都度見る人に強制する位なら、始めから正常な形で描けば事足りたわけである。やはりこれはこのままの形で見るべきものであり、作者の意図もそうあったと考えたい。ただそれにしてもこの異様な頭蓋骨は Vanitas 的なイコノグラフィーの中であって単に破格的な作例としか見る他はないのだろうか。あるいはまたこれは遠近法や比例の理論が行きつく所まで行きついた時代に生きたホルバインの、単なるアクロバットの“遊び”の精神の所産にすぎないのだろうか。ここには他のこの種の作品には見られない何かユニークな象徴性がひそんでいるのではないだろうか。これについて思い出されるのは D. Piper の次のような言葉である。「それ（問題の頭蓋骨）はあたかも（絵を見る）我々と（絵の中の）二人の人物の間にさしかけられて（suspended）いるかのようである。」死は常に我々に「さしかけられて」ありながら我々はこれを直視しえない、あるいはすることを忘れていて、という事実をこの一見ただけではにわかには識別し難い頭蓋骨は語っていないだろうか。すべてがホルバイン特有の明晰で客観的な描写を得、それぞれがいわば自己の世界、自己の空間に定着している中であって、この謎のような頭蓋骨のみは絵の中の世界からも、絵の外の世界からも浮き立ったもうひとつの

世界に漂っているかのようである。このような anamorphose 的な表現を与えられてこそ、この頭蓋骨は「正常な」頭蓋骨のもつ「静物」的な物質性をはなれ、非物質化されたひとつの象徴的存在、「死を忘るな」（Memento mori）の象徴的、暗喩的な表象にまで高められてはいないだろうか。ここに注文主ダントヴィル、当時ロンドンの気候が体に合わず、病み勝ちで、「かつていた大使の中でも最も憂鬱な」とみずから語ったダントヴィルの指示がどの程度まで入っていたか、あるいはここではすべてがホルバインの創意だったのかこれらについては客観的には知る由もない。ただここで思い出したいのはダントヴィルの帽子の内べりにつけられた小さな頭蓋骨のバッヂである。「死を忘るな」あるいは「生の空しさ」とはおそらくこの「憂鬱な」貴族外交官のモットー^④であったに違いない。こうした観点に立てば、二人の間の台架の上の日時計も単に学術用の日時計という以上に世の無常、移ろい易さという象徴性をおびてくるように思われる（周知のようにこうした場合普通は日時計よりも砂時計が好んで用いられる。ホルバインの《死の舞踏》でもこれはいわば「死」のアトリビュートのようにしばしば現われる）。こうした見方をさらに発展させれば、画面の中の地球儀は地上の（政治的）権力を、天球儀は天上（＝神）、すなわち教会の権力の象徴ともとれる^⑤（これには政治家ダントヴィルと高僧セルヴへの含みもあったかも知れない。またこれら天球儀と地球儀、そして死あるいは無常の象徴としての頭蓋骨が構図的に見てほぼ同一垂直線上にある、ということにもこの際注意したい）。ところでこの絵にはある意味では今まで問題としてきた異様な頭蓋骨以上に問題の多いモチーフが

もうひとつある。すなわち画面上方左はしの、半ばカーテンに隠れた小さな十字架像がそれである。これについてはたとえば「この十字架もまた他のすべてのものと同じく象徴的意味を含んでいるに違いない。またおそらく前方に描かれた奇妙な頭蓋骨と何らかの関連があるようである^⑥」という程度のことしか言われていないのが現状のようである。ただ前記 R. E. Samuel は「これはおそらく永遠の生命についての観念と結びついているのであろう」とやや積極的な見解を打出している。しかし十字架のキリストが人類の贖罪、あるいはそれを通じて得られる永遠の生命を象徴するというのはいわば常識であって、強いてここで云々するほどのことではないかも知れない。ただ十字架と頭蓋骨が何らかの形で並置された時は、特に死後の永遠の生命あるいは来世を思う心を強調する^⑦、ということには注意されてよい。しかしそれにしても、その象徴的意義の大きさにもかかわらず、この磔刑像がなぜ画面においてこれ程の微々たる空間しか与えられていないのか、なぜ特に注意を促されて始めてそれと気がつくような控え目な形でしか描かれていないのか、という疑問は依然残る。このキリストがそのおかれた位置からして、豪華な刺繍模様をほどこしたカーテンの向う側の世界、我々の視界からはさげられたもうひとつの世界を暗示しているのではないか、ということとは考えられないことではない。(これも帰する所、先に述べた永遠、あるいは来世といった観念に結びつくことになるが)これはまた画面前方の死の表象、あるいは「生の空しさ」のアンチテーゼとして意図されたようでもある。あるいは頭蓋骨と磔刑像というとり合せから、ゴルゴタ(頭蓋骨の意)の丘における十字架のキリスト(その

足下には頭蓋骨を描き添えるのが通例である)という伝統的なイコノグラフィのヴァリエーションのようにもとることができる。さらには画中の讚美歌集の左ページに見られるルター的一句「Komm heiliger Geisst, Herrgott」(聖なる御霊、主なる神よ来り給え)との関連も考えられる。あるいはまた、すでに見たようにこの作品では人物は言うまでもないことだが、彼らを囲む様々なモチーフもまたそれぞれの同時代的な歴史性を有するものばかりであるから、この十字架像にしてもその素姓をこうした方面から探ることも可能かも知れない。いずれにしてもこの(決して小さいとは思われない)問題は今後の研究にまつという他はないようである。

(注)

- ①《大使達》(普通“The Ambassadors”, “Die Gesandten”と複数形が用いられる)というのはいわば通称であって、正式には画中の両人物の名をとって《ジャン・ド・ダントヴィルとジョルジュ・ド・セルヴ》と呼ばれるべきものである。二人の内大使と呼ぶに値するのはダントヴィルの方であって、セルヴの方は当時何らかの公的な使命はおびていたにしても、実質的には友人ダントヴィルの訪問客にすぎなかった。そのイギリス滞在も2ヶ月足らずで終わっている。
- ②D. Piper: *Enjoying Paintings*, p. 148
- ③前掲書 p. 140
- ④G. Heise: *Die Gesandten von Hans Holbein*, p. 17
- ⑤W. Waetzoldt: *Hans Holbein*, p. 25
- ⑥W. Waetzoldt: 前掲書 p. 25
- ⑦G. Heise: 前掲書 p. 11
- ⑧G. Furguson: *Signs and Symbols in Christian Art*, p. 175
- ⑨たとえばいわゆる“Misericordiaの聖母”に形をかりた通称《グルムシュタットの聖母》(1528/29年、バ

ーゼル) とよばれるヤコブ・マイヤー一家の肖像や後に述べる木版連作《死の舞踏》など。

- ⑩ R. Hocke: *Die Welt als Labyrinth*, p. 128
- ⑪ *Burlington Magazine*, October, 1963, p. 440 参照
- ⑫ J. Bialostocki: *Stil und Ikonographie*, p. 194
- ⑬ D. Piper: 前掲書 p. 133
- ⑭ たとえばこの《大使達》の1年前の《ゲオルク・ギッセの肖像》にはバックの板壁の左の方にこの絵のモデルの次のようなモットーが書きつけられている。「Nulla sine merore voluptas」(「悲しみなければ、喜びなし」)
- ⑮ ホルバインの《死の舞踏》の《法王》や《皇帝》の中にはその種の実例が見られる。
- ⑯ Paul Ganz: *Hans Holbein*, p. 243
- ⑰ G. Furguson: 前掲書 p. 50

CUBISM AND JAPANESE CONCEPTION OF ART

Shuji TAKASHINA

It has become now commonplace, when one speaks of cubism, to refer to the famous letter of Cézanne to Emile Bernard, in which the great master recommends strongly to "treat nature in terms of its geometrical shapes, of the sphere, the cylinder and the cone". Indeed, we find this statement almost in every study on cubism, to such a extent that sometimes it is misquoted, in which case the word "cube" substitutes for one of the geometrical terms, apparently in a goodwill from the author's part to establish more clearly the connection that links the master of Aix-en-Provence to the young Braque and Picasso.

Certainly, I would be the last to deny this connection which evidently exists and which appears more significant when we are reminded of the fact that the letter in question, dated on the 15th April 1904, was not published until 1907, that is to say one year after his death and at the same time with his big retrospective exhibition at the Salon d'Automne, and also of the fact that it was precisely at this moment that Picasso was trying to complete his "Demoiselles d'Avignon". On the other hand, you have only to look at any one of Braque's landscape of l'Estaque, executed in the summer of 1908, to realize how big was his debt to the master of the Mt. Sainte Victoire.

However, if there is no question to see in Cézanne a precursor of cubism, it is, it seems to me, no less important to recognize the separation rather than connection between Cézanne and cubists and to measure exactly the distance from Aix-en-Provence in the Midi of France where

Cézanne withdrew since 1878, to the "Bateau Lavoire", this old dirty building in Montmartre, in which Picasso held his studio in those crucial years of 1904~1909—the distance which is probably much greater than is usually considered, because it is no longer that of two generations, but that of two completely different worlds, of two completely different conceptions of art.

In order to see clearly this difference, we have to return again to that letter of Cézanne to which we have already referred, but not to that rather arbitrarily quoted phrase, but to the entire passage, so that we can understand exactly what Cézanne wanted to convey to his young friend. It reads as follows:

"...May I repeat what I told you here: treat nature in terms of its geometrical shapes, of the sphere, the cylinder and the cone, everything in proper perspective so that each side of an object or a plane is directed towards a central point. Lines parallel to the horizon give breadth, that is a section of nature or, if you prefer, of the spectacle that the *Pater Omnipotens Aeterna Deus* spreads out before our eyes. Lines perpendicular to this horizon give depth. But nature for us men is more depth than surface, whence the need of introducing into our light vibrations represented by reds and yellows a sufficient amount of blue to give the impression of air."

These lines tell us most eloquently Cézanne's conception of painting and we can point out in them at least two things which deserve our

attention. First, it is clear from what he says that he considered nature as principal generator to his creation. Indeed, we find in his other writings many statements confirming this view, such as:

"I don't want to be right in theory but in nature"

or,

"The Louvre is a good book to consult but it must only be an intermediary. The real and immense study that must be taken up is the manifold picture of nature"

or again that famous phrase which is also often quoted: "to do Poussin over again after nature". Secondly, it is also evident that he considered this nature in terms of three-dimensional space, having breadth and depth, into which each object comes to find its adequate place. So far, this is not particularly a revolutionary point of view, but rather a classical one, and it is important to insist upon it, because this is precisely what separates him from other fellow impressionists, for instance Claude Monet, to whom nature is nothing but reflexion of light. For Cézanne, a picture must give not an illusion but at least an equivalent of this "breadth and depth". But here, he comes across with a big problem: how to attain it? because, having passed through the experiences of the Impressionism, he no longer could rely upon such devices as a pure geometrical perspective or a traditional *chiaro-scuro*. The only means left to him are colours and it is why he speaks of the "need of introducing a sufficient amount of blue

to give impression of air". This "sufficient amount of blue" plays so to speak the role of perspective especially in his later works which are results of this hard struggle to create a pictorial space only by means of colours. No wonder, then, the blue is dominant in his later works, as we can see for instance in that marvelous series of Mt. Sainte Victoire in which you can always feel an immense space which separates the painter and the mountain and which goes beyond the mountain, spreading out into an infinite blue sky.

A more amazing example is given by the small water-colour, entitled "On the Boat" (National Museum of Western Art, Tokyo). Here, there is no perspective, no *chiaro-scuro*, but only colours, colours dominated despotically by blue which creates the space and it is so solidly constructed that it loses nothing of its strength even if it is excessively enlarged on the screen. The way in which Cézanne constructs his pictorial space is essentially the same in his larger compositions. For instance, in the famous "Bathers" of Philadelphia Museum of Art, which is apparently composition of many figures, the space is not created by figures, but already exists "in its breadth and depth"—and that again by means of colours—before figures come to fit into it.

That he could create three-dimensional space only by means of colours without resort to linear perspective or *chiaro-scuro*, or even to disposition of figures, is demonstrated by an earlier work such as this landscape which represents

l'Estaque and which is executed in 1884 (Tate Gallery, London). In this painting, as well as in those we have already seen, the space on the canvas is essentially the same as that in which stands the painter himself—and consequently the spectators. The natural space has its equivalent on the canvas, and in this respect the pictorial space of Cézanne's landscapes with their "breadth and depth" is not different in its nature from traditional one, such as we can see in this admirable "View of Delft" by Vermeer (Mauritshuis, The Hague) though the means to attain it are completely different.

The same relation with traditional space construction can be observed in the figure painting, too. In the marvellous portrait of a gardener, painted probably shortly before his death in 1906 (Tate Gallery, London), Cézanne seems to have nothing to do with traditional ways of representation. There are no perspective, nor *chiaro-scuro*, but only *taches* of colours beautifully displayed on the canvas. Nevertheless, we can easily see the three-dimensional space around the sitter and the relations between the sitter and the background, between its pictorial space and ourselves. These relations are fundamentally the same as those in the more figurative portrait of Mrs. Cézanne in a private collection in New York or even those in the portrait of Lady Innes by Gainsborough of the Frick Collection. Obviously, means used are different, but as far as the pictorial space is concerned, the result is essentially the same. If so, it is not difficult to go back farther in the

history and find the same construction of an unified three-dimensional space in the famous portrait of Mona Lisa in the Louvre.

But what does this unified three-dimensional space mean exactly? and what are its characteristics? I mean by that a pictorial space which is organized in its breadth and depth in such a way that each object or each figure in the picture should have an exact relationship to the artist. In another words, in such a picture, the space is not confined within the framework of the picture, but tends to spread beyond its frame, reaching up to the artist himself. Consequently, in front of such a picture, you can tell exactly how far each object or figure is placed from the position where the artist stood and consequently, where the spectator is supposed to stand.

This unified three-dimensional space was born—or more exactly, reborn, because it had existed already in the Antiquity—in the Renaissance period and it is without saying that the geometrical perspective, or so-called linear perspective, is one of the most successful devices to create such a space. Everybody understand without difficulty that, if in the famous "School of Athens" by Raphael in the Vatican, Euclid in the front plane is bigger in size than Plato in the rear plane, the fact does not mean that Euclid was a much taller man than Plato, but simply that he was much closer to us in the given pictorial space. Here the difference of distance is translated into the difference of size, just as in Cézanne's later works it is translated

into that of colours, different "amount of blue", to quote his own words. In either case, the three-dimensional space is wonderfully created. It is often said that the perspective was invented to represent the outer world as it is. But what is represented in such a work as this amazing view on a *piazza* of an ideal city, attributed to Luciano da Laurana (Walters Art Gallery, Baltimore), is clearly not the outer world as it is (supposing that such an ideal city exists somewhere), but the world as it appears to the artist, because the whole image would have been completely different, if the artist had chosen a different view point. Consequently, the picture is only one of thousands possible aspects of the object (in this case, object being an ideal city), the aspect which is entirely defined by the position of the artist. In fact, when you look at such work as this, you can tell exactly the point where artist stands and this position has always its place in that wider space, of which the pictorial space is only a small part.

Whether the picture represents an ideal landscape as is the case of Laurana's work, or a classical subject such as the marvellous "Legend of Lucretia" by Botticelli, another fine example of the composition in perspective (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), one cannot help remembering, when one looks at it, that there exists a particular eye which looked at the scene in this particular way, the eye of the artist, and one is compelled to identify oneself with that eye when one stands in front of the picture.

One may even go so far as to say that in many of the paintings since the Renaissance until the middle of the 19th century, the true subject is artist himself, even if he is not represented physically, because we feel always his presence in the picture, we feel the artist looking at from a certain view point and organizing his own world on the canvas. This is so much true that sometimes, artists felt the necessity of representing himself in the picture, as is the famous case of "The Arnolfini Marriage" (National Gallery, London), in which the artist Jan van Eyck appears in the small mirror on the rear wall as he is standing exactly at the position where he executed the work.

This unified three-dimensional space, which had dominated Western Art for more than four hundred years, was threatened to be destroyed for the first time when appeared the Impressionism some hundred years ago. In his famous "Sunrise, Impression" (Musée Marmottan, Paris) of 1872 which was shown in 1874 at the memorable groupe exhibition which was to become the first Impressionist Exhibition, Monet tried already to reduce whole the world to a flat assemblage of innumerable touches translating his visual sensation. Evidently, if the world is nothing but reflexion of light, there is no logical ground to organize it "in breadth and depth" with three-dimensional forms in it. It is no wonder, then, that Monet's world became more and more ambiguous as to space and form construction, as is evidenced in the famous "House of Parliament in London" (Louvre,

Paris), painted in 1904.

We have another example of about the same period: painting inspired by the Waterloo Bridge in London (National Museum of Western Art, Tokyo), where no distinction is made between water and sky, between river and land. I have often heard, in front of this painting, people say knowingly to their companions: "you see, it is very foggy in London." But it is not necessarily fog which is responsible for such an ambiguity.

Cézanne, though he learnt very much from the experiences of his fellow-impressionists, was never satisfied with this ambiguity. When he declared "to do Poussin over again after nature", he wanted to create a solid space construction with "its breadth and depth", such as we find in the well-known "Arcadian Shepherds" by Poussin (Louvre, Paris). Only, Cézanne had to achieve this task with the only means he was disposing of, that is, colours.

Many compositions with figures by Cézanne in his later years are nothing but results of his essay to construct the unified space, in which he gloriously succeeds with the final big compositions, one of which, perhaps the best, is now in the Philadelphia Museum of Art. In this painting we are faced to that solid, unified three-dimensional space as in nature, into which figures come so naturally that we are almost unaware of the strong deformation of figures. In fact, they are far from being realistic. Most of them have a too small head in proportion to their body. One of them, the woman in the

front plane at the left, has even completely lost her head. But all these contribute to create a real pictorial space.

We are faced now with a entirely different world when we come to the famous large composition "Demoiselles d'Avignon" by Picasso (Museum of Modern Art, New York). Though there are lot of references to Cézanne's example particularly in its motif of individual nude, the space conception is completely new and has no progenitor in the Western art since Renaissance. In fact, in this painting, we find no longer that unified three-dimensional space. There is no free, originally unoccupied space before the appearance of these women. Its space, if there is any, has been created by their bodies themselves and by intervals between them. Here, space is function of forms rather than environment for them.

Same is exactly the case with landscape. Cézanne wanted something solid in his landscape and it is no wonder that he put often buildings in his composition, as we can see in the "Paysage de Gardenne" (Private Collection, New York). Buildings are by their nature apt to create a "breadth and depth" and in this landscape of Gardenne, almost the whole canvas is covered by buildings, giving impression of full three-dimensional space. But this space "in breadth and depth" is going to be lost in the Braque's "Montmartre" (Musée d'Art Moderne, Paris), where all the houses are put together on the same plane, just as the women are in "Demoiselles d'Avignon".

Exactly the parallel can be pointed out also in figure painting. In the portrait of Mrs. Cézanne in the Metropolitan Museum, the impression of depth is given mainly by the edge of the fence which runs in diagonal behind Mrs. Cézanne and by the tree and other landscape elements beyond that fence in upper left corner. In another portrait of the same person, "Mrs. Cézanne in Red Armchair" (Museum of Fine Arts, Boston), almost every object including the sitter herself seems to be subordinated to the flat picture plane. But nonetheless we can see clearly the space in depth behind Mrs. Cézanne, generated by the ingenuous colour scheme making full use of the contrast between bright red armchair and dark back wall, and also by the small portion of a window (or is it a picture frame?) on the wall in the upper left corner. This is also true in the portrait of Ambroise Vollard, very perspicacious art dealer (Musée de Petit Palais, Paris), in which Cézanne has resort to a small device of open window, again in the upper left corner, through which we can perceive a part of outside landscape. The interior space is thus connected with the outer one, which gives the impression of depth. Such a device is very conventional in the 18th century, as we can see in one of the marvellous portraits owned by the Frick Collection, "Portrait of Lady Talor" by Reynolds, where the right half background is covered by a heavy yellow curtain, whereas in the left half, we see a landscape through the opening of a window. Curiously enough, this convention is still alive in Picasso's

early cubist painting such as in the portrait of Fernande Olivier executed in 1909 (Private collection, Chicago), in which the right half background is covered by a curtain as in Reynolds' portrait, whereas in the left half, we notice a table with a pot and pears and also a framework of a window on the wall.

But this allusion to a three-dimensional space is completely absent in another portrait painted almost at the same time and which is now in the Museum of Modern Art in New York. In "the Woman in a Chair", in fact, the sitter is placed in a kind of abstract space which becomes entirely irrelevant to the natural space in the "Man with a Guitar" by Braque, also in the Museum of Modern Art in New York and painted in 1911. In this picture, all the small facets which were in various directions in previous works become now parallel to the picture surface, and consequently the work combines a number of different view points, denying thus all allusion to a natural space. The unity of the picture here is guaranteed not by a single view point which might dominate the whole composition, but by a coherent relation between every plastic element. The final stage of this evolution is attained by this simplified "Man with a Hat" of 1912 by Picasso (Museum of Modern Art, New York), in which we notice no trace of perspective, no modeling, no *chiaro-scuro* at all, but only a man's image in a flat surface, rendered with an amazing draftsmanship and invention.

Quite in the same way, the evolution of the still

life painting, subject "par excellence" of the cubism, gives witness to this dislocation and decomposition of a unified space. In Cézanne's painting, even in such a "close-up" as this "Pears and Apples" (Private collection, Paris), we can see still clearly the natural space with its "breadth and depth", but which already is threatened to disintegrate into an aggregation of small facets seen from multiple view points in Braque's "Mandoline" of 1911~1912 (Tate Gallery), to attain finally to a new unity with no reference whatever to the artist's single view point, nor any reference either to the distance between objects and artist, as it is evidenced by Braque's "Composition with Playcards" painted in 1912~1913 (Musée d'Art Moderne, Paris), or by this "Pipe, Glass, Bottle of Rum" also by Braque, executed in 1914 (Museum of Modern Art, New York). In front of such works, we can fully understand Braque's statement: "the eyes deform, but mind forms", or another one made by Picasso: "I paint forms as I think them, not as I see them".

Now what has this new esthetics of cubism to do with Japanese conception of art, I mean, Japanese traditional conception of art?

As it is often pointed out, one of the most peculiar characteristics of Japanese traditional painting is absence of a fixed view point. Consequently, this unified three-dimensional space rendered by various devices such as perspective, modeling or *chiaro-scuro* which, as we have seen, dominated Western painting for more than four hundred years since Renais-

sance, is entirely unknown to Japanese artists until the end of the 18th or the beginning of the 19th century, when began our contact with Western art. As a result, there occurs sometimes a curious similarity between cubism which denied the unified pictorial space and Japanese traditional painting which had not yet been familiar with it.

For instance, in this lovely *Makie* decoration executed by Ogata Korin at the beginning of the 18th century and which represents the "Bridges in a Iris Pond", the irises are represented in their full side view, whereas the bridges are rendered as seen from above. This kind of co-existence of multiple view points is one of the most common features in Japanese art, of which another example is given by a famous folding screen by Sakai Hoitsu at the beginning of the 19th century. Here again, we have a complete side view of grasses and flowers in the lower part and a kind of bird's eye view of a river in the upper part of the screen. And as the rest of the screen is entirely covered by a silver background, there is no logical relation of distance or space between the grasses and river, except that of a decorative effect.

In a composition with many figures such as this famous scene from the "Tales of Genji" of the 12th century, again the same remark can be made. There is of course a suggestion of a space, which is given by the diagonal setting of a screen-curtain. This screen-curtain is seen obviously from a fairly high view point, but each figure is represented as seen from a normal view

point. There is no perspective either, because every personage, that of the front plane as well as of the rear plane, is of the identical size. A more interesting example is given by the "Legend of Taimadera" which relates the story of Princess Chujo, painted in the 13th century. Here again, the general setting is seen from above; the ceiling and roofs are taken off, in order to show clearly the interior, but the Princess herself is seen from our normal view point. And what is more interesting is that in this painting the passage of time is indicated because we see the same Princess four times, leaving her room, and going to the weaving machine. We have here multiple view points and a succession of time represented in one composition.

As for the portrait, there is no concern about spatial rendering nor any allusion to the depth, as is seen in this "Portrait of Yoritomo" at the end of the 12th century, with its completely naked background and its flat costume without any hint of fold. Even if there is a fairly complicated drapery as is the case in the portrait of a woman by Kaigetsudo Ando at the beginning of the 18th century, the effect is rather flat, with its distinct outlines and bright, pure colours. As is already well known, it is this kind of flat, decorative rendering of an object which attracted so many Impressionists or Nabis painters in the late 19th century, who put an end to the long established tradition of three-dimensional space construction in Western art. Japanese traditional painting could have an influence on the

course of Western art, because it had not known the unified space construction.

In this respect, it is not without significance that Cézanne, who was the last great advocate of this unified three-dimensional space, is almost the only important artist of his generation who remained outside of the Japanese influence which was so strong in the late 19th century. And it is also significant that the young Picasso and Braque, continuing and denying at the same time what Cézanne had achieved—or to put it more exactly, successors to Cézanne, precisely because they denied what he had achieved—have created this new esthetics of Cubism, which is so to speak the conclusion of the artistic revolution which started in the late 19th century and to which Japanese traditional art had a small part of contribution.

* This lecture was given at the Frick Collection on February 10, 1968.

新収作品目録

この目録は、1961年刊行の「国立西洋美術館総目録」並びに「国立西洋美術館年報 No. 1」に掲載分以後、1967年3月までに当館に収蔵されることになった絵画彫刻全作品を含む。作品番号のPは絵画、Sは彫刻、大きさの表示は縦×横×奥行の順、単位はメートルである。

購入作品

昭和41年度に当館予算によって購入したもの。

マティス、アンリ

ル・カトー 1869～ ニース 1954

MATISSE, Henri

Le Cateau 1869～Nice 1954

P-356

ピアニストの肖像

1924年

木炭 紙 0,55×0,62

左下に署名年記 : à Gil-Marchex en toute sympathie

Henri Matisse avril 24

昭和41年度購入作品

ACQUISITIONS NOUVELLES

Ce catalogue constitue la suite à notre Catalogue général en 1961 et Bulletin Annuel n° 1 en 1967. Il comprend donc toutes les oeuvres achetées et données depuis cette date jusqu'à la fin de mars de l'année 1967. Le numéro précédant chaque oeuvre indique notre numéro d'inventaire, P étant pour la peinture et S, pour la sculpture. Les dimensions sont données en mètres, la hauteur précédant la largeur et la profondeur.

OEUVRES ACHETÉES

La liste comprend toutes les oeuvres achetées par le budget de notre Musée en 1967.

P-356

PORTRAIT DU PIANISTE

1924

Fusain sur papier: H. 0,55; L. 0,62

*Signé et daté en bas à gauche: à Gil-Marchex en toute
sympathie Henri Matisse
avril 24*

Achat du Musée en 1967



ピカソ、パブロ
マラガ 1881～
PICASSO, Pablo
Malaga 1881～

P-357
サルタンバンク
1905年
銅版 紙 0,285×0,33
右下に署名年記：Picasso 1905
昭和41年度購入作品

モネ、クロード
パリ 1840 ～ ジヴェルニー 1926
MONET, Claude
Paris 1840～ Giverny 1926

P-358
積みわら
木炭 紙 0,16×0,245
左下に署名：Claude Monet
昭和41年度購入作品
本年報14頁参照

モネ、クロード
パリ 1840～ ジヴェルニー 1926
MONET, Claude
Paris 1840～ Giverny 1926

P-359
ペリールの海
1886年
木炭 紙 0,25×0,305
右下に署名：Claude Monet
昭和41年度購入作品
本年報9頁参照

P-357

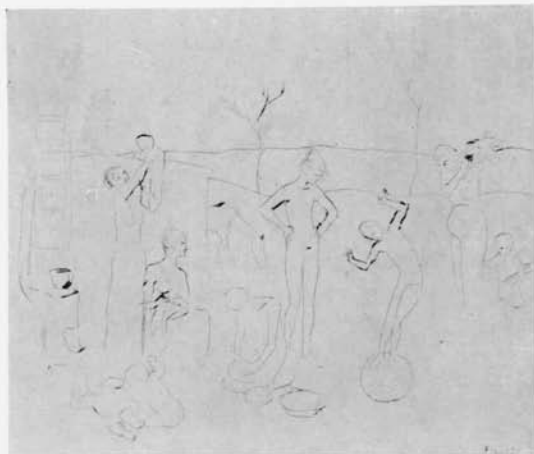
SALTIMBANQUE

1905

Pointe-sèche sur papier; H. 0,285; L. 0,33

Signé et daté en bas à droite: Picasso 1905

Achat du Musée en 1967



P-358

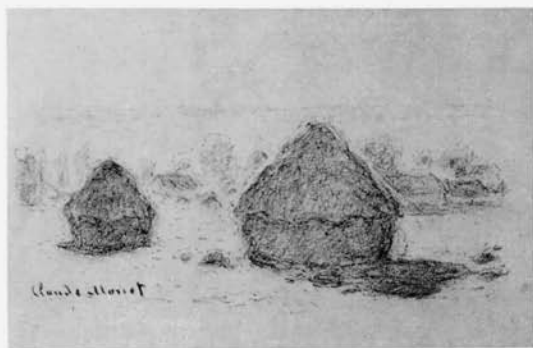
LES MEULES

Fusain sur papier: H. 0,16; L. 0,245

Signé en bas à gauche: Claude Monet

Achat du Musée en 1967

Voir notre étude dans ce numéro, p. 14



P-359

LA MER A BELLE-ILE

1886

Fusain sur papier: H. 0,25; L. 0,305

Signé en bas à droite: Claude Monet

Achat du Musée en 1967

Voir notre étude dans ce numéro, p. 9



ブールデル、アントワーヌ
モントーバン 1861～ル・ヴェジネ 1929
BOURDELLE, Antoine
Montauban 1861～ Le Vésinet 1929

S-72
弓をひくヘラクレス
1909年
ブロンズ：2,50×2,40×0,90
岩に記銘年記：HERAKLES ΗΡΑΚΛΗΣ
BOURDELLE 1909
第一鑄造
昭和41年度購入

ロダン、オーギュスト
パリ 1841～ムードン 1917
RODIN, Auguste
Paris 1841～ Meudon 1917

S-73
ヴィクトル・ユゴー
1883年
ブロンズ：0,45×0,25×0,26
昭和41年度購入作品

S-72

HERACLES ARCHER

1909

Bronze: H. 2,50; L. 2,40; P. 0,90

*Inscrit et daté sur le rocher: HERAKLES HPAKΛHΞ
BOURDELLE 1909*

Premier Modèle

Achat du Musée en 1967



S-73

VICTOR HUGO

1883

Bronze: H. 0,45; L. 0,25; P. 0,26

Achat du Musée en 1967



寄贈作品

ロダン, オーギュスト
パリ 1841~ ムードン 1917
RODIN, Auguste
Paris 1841~ Meudon 1917

S-74
ヴィクトル・ユゴー習作
ブロンズ : 0,125×0,70×0,82
頸に記銘 : A. Rodin
1967年国立西洋美術館協力会より寄贈

マイヨール, アリスティード
バニユルス・シュル・メール 1861~ 同 1944
MAILLOL, Aristide
Banyuls-sur-Mer 1861~ ibid. 1944

S-75
アルモニー (頭部)
1940~1944年
ブロンズ : 0,24×0,20×0,21
1967年ティナ・ヴィエルニ夫人寄贈

S-74

ETUDE POUR VICTOR HUGO

Bronze: H. 0,125; L. 0,70; P. 0,32

Inscrit au cou: A. Rodin

Donné par la Société des Amis du Musée en 1967



S-75

HARMONIE (la tête)

1940-1944

Bronze: H. 0,24; L. 0,20; P. 0,21

Donné par Madame Dina Vierny en 1967



アルプ、ジャン

ストラスブール 1887～ バーゼル 1966

ARP, Jean

Strasbourg 1887～ Bâle 1961

S-76

輪一森

1961年

ブロンズ : 0,205×0,98×0,86

1967年山村コレクション寄贈

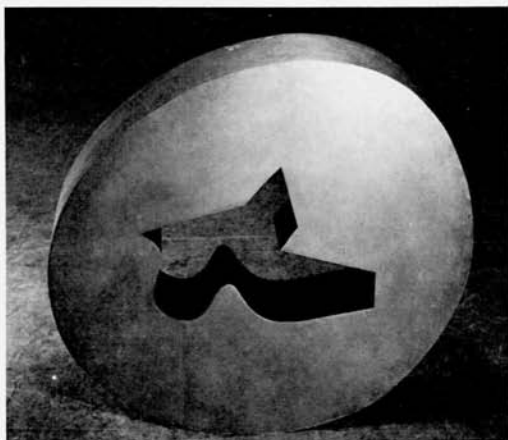
S-76

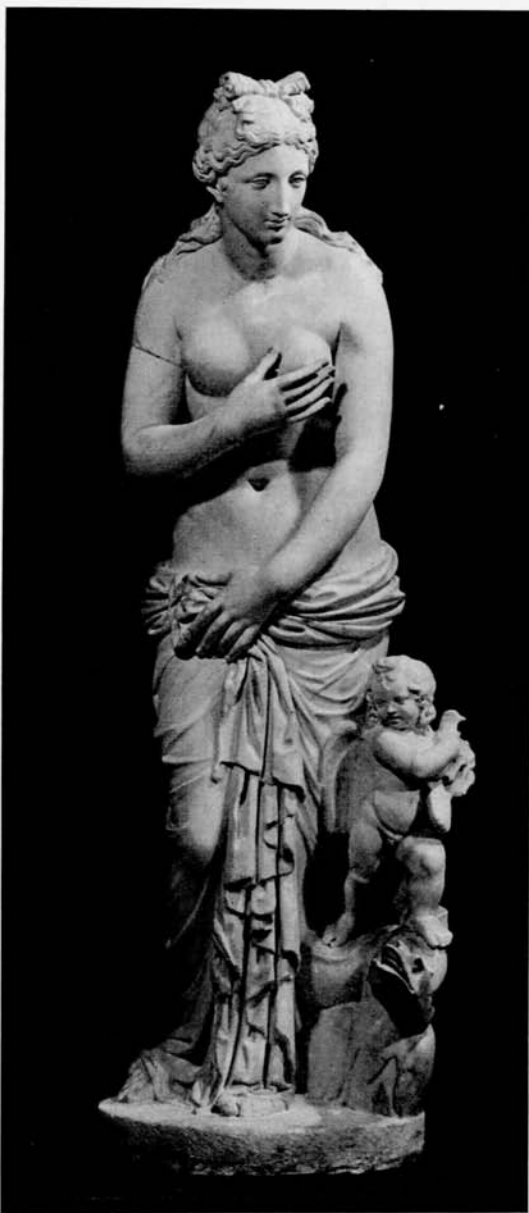
ROUE FORET

1961

Bronze: H. 0,205; L. 0,98; P. 0,86

Donné par les Yamamura en 1967





ポンペイ古代美術展
Mostra d'Arte Pompeiana

1967. 4. 8~1967. 5. 28 (東京, 国立西洋美術館)

1967. 6. 10~1967. 7. 16 (大阪, 大阪市立美術館)

1967. 7. 29~1967. 8. 27 (福岡, 福岡県文化会館)

出品内容=モザイク:2点 大理石:18点 壁画:68点
ブロンズ:51点 テラコッタ:47点 ガラス:19点 貨幣:50点

読売新聞社と共催

入場者:東京=324,282 大阪=204,076 福岡=102,266

古代考古学におけるポンペイ、ヘルクラネウムの特異性、無限の価値については言をまたない。たんに考古学的な価値にとどまらず、文化史的、宗教的、風俗学的な意義を、最近の発掘品を含めた「新発掘」の出土品と豊富な資料によって総合的に紹介することは、西洋美術館の最初の本格的な古代美術展(ミロのヴィナスの特別展示は例外的なケース)として大きな意義をもつ。イタリア中亜極東研究所、ナポリ国立考古博物館の熱心な協力によって、この展覧会は美しい実現をみた。これによって日伊文化交流は新しい展開をみせ、今後ゆたかな可能性を期待することができるようになった。出品絵画はいずれも壁画そのものを切り取った断片で相当の重量がありその展示照明に苦心したが、豊富な模型や写真資料と作品をどのように組合わせて構成するか、ポンペイ家屋内部のモデル・ルームの設置など、新しい試みは貴重な経験であり、或程度成功したと思う。

デュフィ展
Raoul Dufy

1967. 11. 3~1967. 12. 17 (東京, 国立西洋美術館)
1968. 1. 4~1968. 2. 18 (京都, 京都国立近代美術館)

出品内容=油彩: 80点 水彩グワッシュ: 28点 デッサン: 56点 版画: 20点 タビスリー: 4点 プリント布地: 2点 陶器: 9点

入場者: 東京=61,919 京都=22,993

デュフィ展は、フランス文化省、フランス国立美術館総局、パリ国立近代美術館の協力を得て、デュフィ夫人遺贈の作品を中心とし、フランス各地の主要美術館31館よ

りの出品のもとに、回顧展の形で開催された。総点数199点に及ぶ出品作は、デュフィの画風発展の全時期を網羅するのみならず、油彩、水彩、グワッシュ、デッサン、版画、タビスリー、布地、陶器などの多彩な活動分野にもわたり、従来ほとんど紹介の機会がなかったこの画家の画業を展望しうる展覧会となった。観覧者は意外に少数であったが、これは、美術館単独主催による宣伝力の不足、諸種の条件による広報活動開始の遅滞、開催時期が年末にかかったことなどに由来すると考えられる。しかし、観覧者の印象、とくに専門家間における好評はこうした比較的地味な、いわば中規模の特別展における当館の美術館活動の意義を証明したといえるだろう。



巡回展記録

昭和42年度

絵画：50点 彫刻：15点

● 4月28日～5月21日

会場＝鹿児島市立美術館

鹿児島県教育委員会、鹿児島市と共催

入場者数＝65,554



鹿児島会場

● 11月19日～12月10日

会場＝香川県文化会館

香川県教育委員会、高松市、四国新聞社と共催

入場者数＝106,134



高松会場

昭和42年度常陳展 総入場者数＝131,192

講演会記録

昭和42年度

● ボンベイ古代美術展記念講演会

4月9日

古都ボンベイの歴史と文化

ボンベイ展イタリア側組織委員 アルフォンソ・デ・フランチシース（通訳佐々木英也）

4月28日

ボンベイの歴史とその生活

東大教授 秀村欣二

5月12日

白銀時代の趣味と文学

文芸評論家 篠田一士

5月19日

古代演劇と仮面

東大教授 今道友信

5月26日

ボンベイの美術

国立西洋美術館長 富永惣一

● デュフィ回顧展特別講演会

11月4日

フランスの画家デュフィ

パリ、国立近代美術館長 ヘルナール・ドリヴァル（通訳穴沢一夫）

11月11日

デュフィとフォーヴィスム

国立西洋美術館長 富永惣一

職員名簿

昭和43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)

東京国立博物館長
浅野長武
ブリヂストンタイヤ株式会社社長
石橋正二郎
京都国立近代美術館長
今泉篤男
愛知県立芸術大学長
上野直昭
倉敷レイヨン株式会社社長
大原総一郎
東京芸術大学長
小塚新一郎
東京国立近代美術館長
小林行雄
坂倉建築研究所長
坂倉準三
日本芸術院長
高橋誠一郎
株式会社丸善社長
司 忠
国立劇場理事長
寺中作雄
文化財保護委員会委員
細川護立
共同テレビジョンニュース社会長
共同国際映画社会長
松方三郎
国際文化会館専務理事
松本重治
神奈川県立博物館長
村田良策
大和文庫館長
矢代幸雄

国立西洋美術館職員

館長 富永惣一
文部事務官
次長 瀧本邦彦
文部事務官
庶務課
庶務課長 岩田正一
文部事務官
庶務課課長補佐 平井文雄
文部事務官
庶務係長 寺尾敏明
文部事務官
舟橋さち子
文部事務官
高橋志郎
文部事務官
原田百合子
文部事務官
戸松靖子
文部事務官
浜田 孝
文部事務官
樋口泰一
文部事務官
山王堂正行
文部事務官
内藤満枝
文部事務官
悴田幸恵
文部事務官
中村繁子
文部事務官
荒井敦子
文部事務官
棚橋美智子
文部事務官
斎藤とし子
文部事務官
田中正美
文部事務官
山本昌志
文部事務官
文部事務官

文部事務官 青柳健治
文部事務官 須田文子
用度係長 白石治美
文部事務官
文部事務官 肥後豊司
文部技官 太田原武
文部技官 白倉由夫
大竹乙弘
小宮勝男
文部技官 會田泰子
平山節子
羽山正公

事業課

事業課長事務取扱 瀧本邦彦
文部事務官
主任研究官 中山公男
(併)渉外調査係長
文部技官
文部技官 佐々木英也
主任研究官 穴沢一夫
(併)陳列保存係長
文部技官
文部技官 黒江光彦
主任研究官 高階秀爾
(併)普及広報係長
文部技官
文部技官 千足伸行
文部事務官 荒井一江

国立西洋美術館年報 NO. 2

発行=1968年3月31日

編集=国立西洋美術館 東京都台東区上野公園

製作=株式会社求龍堂 kc-138

印刷=凸版印刷株式会社

BULLETIN ANNUEL DU MUSEE NATIONAL
D'ART OCCIDENTAL, NO. 2

Publié le 31 mars 1968 par le Musée National
d'Art Occidental

Imprimerie: Curieux-Do, TOPPAN