

*

国立西洋美術館年報

NO.5

*

BULLETIN ANNUEL
DU
MUSEE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL

*

TOKYO 1971

*

目次

新収作品コロージュ作《ナポリの浜の思い出》について 佐々木英也————— 3
Nouvelle acquisition: *Souvenir des rivages napolitains* de Corot, par Hideya SASAKI

プールヴィルの海 モネの作品の改題について 黒江光彦————— 8
La mer de Pourville —A propos de la correction de titre
d'un tableau de Monet, par Mitsuhiro KUROE

北斎、広重とヴァン・ゴッホ 田中英道————— 14
Hokusai, Hiroshige et Van Gogh, par Hidemichi TANAKA

C. D. フリードリッヒとロマン派のイコノグラフィー 千足伸行————— 25
C. D. Friedrich et l'iconographie de l'art romantique, par Nobuyuki SENZOKU

新収作品目録————— 46
Nouvelles acquisitions (catalogue)

研修報告

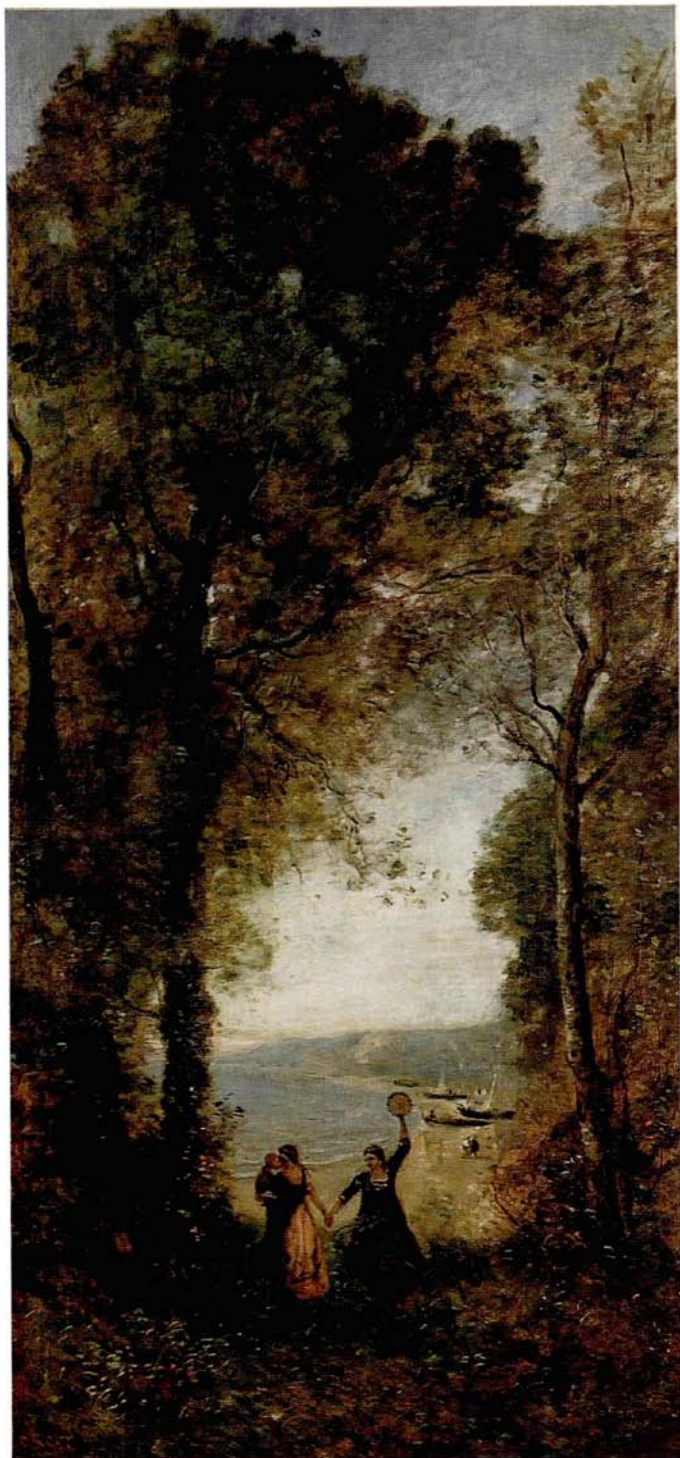
デュラー生誕500年展 千足伸行————— 62
Exposition "Albrecht Dürer 1471–1971", par Nobuyuki SENZOKU

事業記録

特別展・巡回展・講演会————— 69

資料

歳出歳入表・年度別入館者総数・職員名簿————— 74



コロー 〈ナポリの浜の思い出〉

新収作品カラー作《ナポリの浜の思い出》
について
佐々木英也

Nouvelle acquisition: *Souvenir des rivages napolitains* de Corot, par Hideya SASAKI

国立西洋美術館は昭和45年度購入作品のひとつとして、19世紀フランスの風景画家カミーユ・コロー(1796—1875)の《ナポリの浜の思い出》を購入した(原色版)。アルフレッド・ロボオのカラー作品総目録⁽¹⁾では2428番に当り、1870~72年の作とされているものである(本年報新収作品目録参照)。これはコロー作品としては比較的大作に属するもので、前景の両側に高い樹木を配し、樹陰をなす中央では幼児を抱いた女とタンバリンを左手にかかげた女とが、手をつないで踊っている。背後では、急激に彎曲する海岸線と小さな人物や帆船によって遠近感の強調された浜辺が延び、前景とは対照的に明るい陽光に包まれている。絵の前に立つわれわれの視線はまず踊る女たちの上にとまり、次いで微風にさやく樹葉を仰いで、それから遠く海の方へと導かれる。

コローがイタリアの地を訪れたのは1825年春から1828年夏まで、1834年5月から同年10月まで、1843年5月から同年8月までの三度であり、それがどれだけ彼の芸術の発展に恩寵的であったかはよく知られた事実である。初め新古典主義の作風から出発したコローに「画面を自然のままにつくることの意義を教えたのはイタリアであった」⁽²⁾。ところで彼が三度のイタリア旅行のうちナポリを訪れたのは最初の遊学時代の折りのただの一度に過ぎず、しかもかなり短期間であったらしい。1828年3月27日付でローマからフランスの友人デュヴェルネーに宛てた手紙に「五月になったらしばらくの間ナポリに行ってこようかと思っております」の文句が

みえ⁽³⁾、このときにはナポリばかりでなく周辺の各地にも足をのびた。夏の帰国を前にして、まだ訪れなかったナポリ地方をかなり急ぎ足でひとまわりしたのであろう。しかし旅の印象は深く胸に刻みこまれたようで、本図などいくつかの作品を後に生み出すことになった。

この1828年の小旅行の際、コローはナポリの城、ヴェズーヴィオ山、イスキア、アマルフィなどのスケッチの小品を数点残しているが、それらはすべて横長の構図をとり、延びひろがる海浜や火山が主題をなしている。いったいにコローの前期作品は、1830年の《シャルトル大聖堂》(ルーヴル)のような例外もあるとはいえ、風景という主題の性質から当然のように、横長の作品が多い。彼が縦長の風景画をより頻繁に描き出すのは、1845~46年にパリのサン・ニコラ・デュ・シャルドンネ聖堂に《キリストの洗礼》壁画を制作して自信を得てからのことらしい⁽⁴⁾。ついでに言えばコローとしては珍しいこの宗教画は、両側に樹木、前景中央に主題の人物を置き、ヨルダン川の光る水面が背景に向って延び、樹間の彼方に明るい空が望まれるという構成で、《ナポリの浜の思い出》など以後の多くの作品と共通し、その基本形式がここに確立されたかの感を与える。こうした構成はまたクロード・ジュレーの伝統につながるものであろう。

パリに戻ってのちコローは各地を巡っては北フランスその他の風景を多く制作することになるが、その後ナポリ地方を主題にした作品を辿ってゆくと、まず1840~42年にマントの友人

ロベールの家の一室を装飾した六面の壁画のひとつに《ナボリの田舎の思い出》(199×31.5cm ルーヴル)という異常に縦長の作品がある。また同じ時期に《ナボリの周辺》(68×108cm, 北米, スプリングフィールド美術館)を描いて1841年のサロンに出品し、翌1842年にも南イタリアのどこかと推定されているが、はっきり場所はわからない《イタリア風景》(90×135cm, アヴィニョン美術館)を描いた。またそれから20年余りのちの1863~65年には《ソレントの羊飼いの踊り》(41×61cm, ルーヴル)を制作している。以上のうち《ナボリの周辺》(図1)と《ソレントの羊飼いの踊り》(図2)は横長の画面であり、《ナボリの浜の思い出》といくつかの点で共通する。つまり両側の樹木、中央の人物、背景の明るい海や空がそれで、とりわけタンバリンなど楽器にあわせた踊りの表現が重要であろう。こうした風俗的描写は、コローの実際の体験に根ざしているかもしれない。1828年の旅行の途次、ナポリ周辺のどこかで土地の民衆のさやかな喜遊の情景に接し、それがナボリの「思い出」と強く結びついたのであろう。晩年まで音楽や舞踊を愛して止まなかったコローにとって、忘れられぬ旅の印象だったと思われる。したがってこのタンバリンや少数人物による踊りは、コローのナポリ作品の指標をなすと考えてよいであろう。このように異国風俗を好む趣味はまた、当時のロマン趣味とも照応していた。19世紀の前半、ロマン主義によって生み出されたエクソティスムへの好奇心は、レオボル・ロベールやジャン・シュネッツなど古典派に属



図1 《ナボリの周辺》

する画家をも刺戟して、南イタリアの農民のピトレスクな風俗やら、カラブリアの密輸入、山賊などを描かせていたからである⁽⁵⁾。

さて以上3点のナポリ旅行と関係のある作品を構図論的に比較してみると、これらからだけでもカラー芸術の展開のさまがかなり良く把握できそうである。筆者はスプリングフィールド美術館とルーヴルの作品を実見していないので複製図版によって判断するよりないのだが、《ナボリの周辺》(図1)は1841年のサロン出品作のせいもあってかまだ前期の古典主義的性格を留め、前、中、後景が明確に分けられると共に有機的に関連づけられ、それに準じて明暗も緻密に配分され、ロマンティックな主題とはいえ、はっきりした秩序と構成の意志をのぞかせている。だがそれだけに描写は説明的でもあった。背景は、奥行きよりも横への拡がり重点が置かれているように見える。これに対して《ソレントの羊飼いの踊り》(図2)は、前者をそのまま左右逆にしたような構成をとり、画面の縦横の



図2 《ソレントの羊飼いの踊り》

比例が少し変わったためか、ここでは奥行きと拡がりが均衡を保っているといえよう。踊る男女も樹木も距離も、60年代の作品らしくすべてはニュアンスに融けこんで、それだけ「思い出」の遙けきとおぼろさを帯びてくる。そして《ナボリの浜の思い出》(原色版)になると、まず画面が縦長に変わってずっと大きさを増すが、細部描写が省略されていっそう全体的な把握が求められ、こんどは高さとお行が均衡を保って、われわれは見上げる快感と見遙かす快感を同時に味わうことができる。筆触は自在に伸び、きわめて柔らかであるが、恣意にも柔弱さにも墮することはない。つまりやや類型的であれ、女たちの衣服の紫系統の色彩の配合など含めて、ここには晩年のスタイルの特質が示されているのである。ただ樹木は、当時コローが北フランスを題材にした他の作品のそれと種類、形状ともに共通していて、ナポリ近傍の樹木とは思われない(この木は事実南方系より北方系のものであるらしく、筆者個人の経験でも南イタリア

では傘松を別とすればこの種の巨樹は少ないのである)。おそらくコローはニュアンスに富む故国の樹木を借りて、40余年前の曾遊の地の「思い出」を描いたのであろう。

本図をロボオが1870~72年の作としているのは、何か実証的な根拠に基くのか、様式批判から得た結論か、不明である。ちなみにいえばロボオがああ浩瀚な総目録の作製を志したのは1872年のことであった(刊行は死後の1905年、モロー・ネラトンによってなされた)。彼はコローのアトリエに出入りして山と積まれた作品を点検し、画家から直接に種々の教示も得た。しかし1876~78年ころボヴェーで売立てに出される以前に本図がコローのアトリエに置かれていたか、ロボオがそこで実見する機会があったかどうかは知ることができない。

コロー作品で銀灰調が画面を大きく支配して、かつてのコントラストがニュアンスに、結晶的フォルムが水蒸気のけむる雰囲気、観察が夢想に席を譲るのは二月革命以後、とりわけ1860年代からである。この銀灰調が「コローに名声をもたらし、彼につづく二世代の繊細な魂の持主たちを感動させた」⁽⁶⁾。だが同時に彼の作風手法がともすれば千篇一律の状態を保つようになり、年記、サロン出品などの外的証拠でもないと制作年を推定することが困難となってくる。しかも同じ主題がしばしば繰返され、当時からこれに対しては「様式も手法も永遠な繰返しである……これは凋落のしるしではなからうか」(1872年『両世界評論』)というような批判が呈せられていた⁽⁷⁾。またその夢想的表現に対して

例えば1859年のカスタニャリの批評は「彼の創意には何らの真実なく、色調や形態に何らの多様性がない。構図は単調でつくりものめいており、デッサンは贗物で永劫にだらけ切っている」と酷烈であり⁽⁸⁾、この罵声に対してザカリー・アストリュクがジョルジョーネやモーツァルトを引合いに出して弁護してくれたという。そしてコロエ芸術のこの夢想的側面を重視し、これを時代の趣味と関連づければ、次のような観察も可能であろう（事実、時の皇帝ナポレオン三世は妃ウージェニーのためこの種の作品をいくつか買上げていた）。「彼のアルカディア風牧歌や哀調を帯びた田園詩は、クロードやワトール作品の情緒的な魅力である。それらはまたクールベの自然主義を敵視する当代の皮相的趣味を喜ばせ、第二帝政の特質をなすロココの復活と呼応している。カルポーの芸術もまたそうであった」⁽⁹⁾。

コロエとリアリズムとの関係は別個の独立した論文の主題をなすべきものだが、いま挙げた評言やリアリズムの擁護者カスタニャリの度重なる批判にもかかわらず、彼がリアリズムの敵対者ではなく、むしろ先駆者の立場にあったことは指摘しておかなければならない。確かにコロエはクールベのように貧民、労働者などの生活を主題に選ばなかったし、時流の芸術にアンティテーゼを投ずるホレミックな性格から遠い人ではあったが、少くとも初期作品において、また後年のいくつかの人物画において、当代の何人も及ばぬほどの直截な対象の把握に成功していた。自然をありのままにみつめる眼こそ芸

術の根本であるという信念のもと、彼は「自己の感覚に誠実に敬虔に従うなら、あとのことは〈神さま〉がやってくれと信じて疑わなかった」⁽¹⁰⁾のである。

コロエは晩年までつねに「どんな場所でもどんなものでも、その第一印象に従おう」と願い、たえず旅行しては親密な心打つ風景を求めた。たとえば本図を描いたと目される1871年には、普仏戦争による祖国防衛のため多額の金を寄附したりあれこれ奔走しながらも、他方でドゥエー、ワニョンヴィル、サン・ル・ノーブル、アルルー、メリー・シュル・セース、エクアンそしてルーアンをめぐる歩いている。名作《ドゥエーの鐘塔》（ルーヴル）もこのときの制作になり、ドゥエーで彼は塔のよく見える部屋を借りて20回も通い、午後2時から6時まで窓辺にイーゼルを立てて、これを仕上げたのであった。ロボオの総目録では1870年から胃ガンで死んだ1875年2月までにつくった作品が、習作を含めて約400点を数える。70歳を疾うに越し、痛風を病んでしばしば仕事の中断を余儀なくされたにしては、相当の精進といわなければならない。1872年8月21日の手紙の一節——「元気で、まるで20歳のときのように仕事しています」。

とすればここに問題がひとつ生じるであろう。これほどコロエが「第一印象」を重んじたことと、本図を含めた「思い出」のノスタルジックな表現とどのように関連するか、二つの態度はもともと相容れないのではないか、と。だがひとりの人間において二つの態度は現実に共存し

得るものであり、制作の過程でも両者が分명한わけではなく、こうした問題に関しては論理的矛盾を衝くよりも結果をもとに判断するよりほかないであろう。したがって問題はいずれに कोरो芸術の精髓を求めるとということになるが、つとにヴェントゥーリも指摘する通り、「新古典主義、ロマン主義、写実主義、印象主義と、19世紀の趣味の主要な傾向はすべて、もともと相互に対立しているにもかかわらず、協和しながら कोरोのスタイルの中に顔を出して、この折衷の画家にどうにもレッテルを貼りつけることができない」。むしろ「思い出」が必ずしも感傷に歪められると定めたものではなく、練磨された視覚と熟達した技法に支えられた場合、作者の精神を完全に表現するに至るだろう。これを納得の上で、筆者としては「思い出」よりも「物」との対話が基盤をなしている作品、つまり《ドゥエーの鐘塔》に代表される作品系列に कोरो芸術の最上の表現を、また19世紀絵画史に貢献した彼の芸術の最上の部分を認めたい。

最後に कोरोと印象派との関係について——これもやはり独立した主題をなすべきものゆえ、ここでは二、三の事例を暗示的に挙げるに留めよう。1864年、カミーユ・ピサロはサロンに出品するに当たって自分を「A・メルビーと कोरोの弟子」と説明した。1870年クロード・モネがロンドンでデュラン・リュエルに紹介されて絵を見せたとき、この大画商は無名の青年画家を कोरोの一派と理解した。そして当時すでにテオドール・デュレは कोरो、クールベ、マ

ネをもって印象派に影響を与えた画家と記していたのである。

註

- (1) A. Robaut et E. Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot, Catalogue raisonné et illustré*, 5 vols. Paris 1965
- (2) G. Bazin, *Corot*, Paris 1951, p. 33
- (3) P. Courthion et P. Cailler, *Corot raconté par lui-même et par ses amis*, Vésenaz-Genève 1946, Vol. I, p. 41
- (4) F. Fosca, *Corot*, Paris 1958, p. 29
- (5) Fosca, *ibid.*, p. 18
- (6) 拙訳リオネロ・ヴェントゥーリ『近代画家論』1967, p. 208
- (7) A. Coquis, *Corot et la critique contemporaine*, Paris 1959, p. 123~124
- (8) Coquis, *ibid.*, p. 89
- (9) J. Leymarie, *Corot*, Genève 1966, p. 86
- (10) 拙訳ケネス・クラーク『風景画論』1967, p.133

プールヴィルの海

—モネの作品の改題について

黒江光彦

国立西洋美術館所蔵の作品の中に、モネが1897年に描いた《波立つトゥルーヴィルの海》とよばれる油彩画がある。所蔵番号 P-207 (写真1)。当館年報 No.2 (1968) に掲載された拙稿「日本所在のモネ作品」⁽¹⁾ および『モネ』(集英社、1970年)⁽²⁾ 中の図版解説 (p. 131) においてすでに指摘したとおり、セース河口から北の海岸にあるプールヴィルにおいて制作されたもので、“トゥルーヴィル”は誤りである。

この作品を含めて、当館の所蔵品の基幹をなすいわゆる旧松方コレクションに属する作品の題名は、1959年4月、フランス政府より日本政府に寄贈返還された際、日仏政府間に取り交わされた公文書に添付されたリストに基いて作成された輸送関係用の松方コレクション内容明細書によっている。筆者も、当館開設準備にたずさわり、日本語題名の作成に協力したので、その書類を実見している。そこには“Mer agitée à Trouville”と記載されていた。従って《波立つトゥルーヴィルの海》と公式に決定された。『国立西洋美術館開館記念目録』⁽³⁾ (1959年) に発表されて以来、当館の『総目録』⁽⁴⁾ (1961年版) など、この題名が踏襲されてきている。

おそらく単純な書き間違いあるいは綴字の読違いが原因でこうなったのであろうが、日本語題名作成の際に、トゥルーヴィルないしプールヴィルの地形を熟知していたならば、このような誤りを訂正できたと思われる。筆者は当館年報 No.2 のために「日本所在のモネ作品」を準備している折、当時ルーヴル市立美術館長で来日中のパトリス・ユーク氏に、

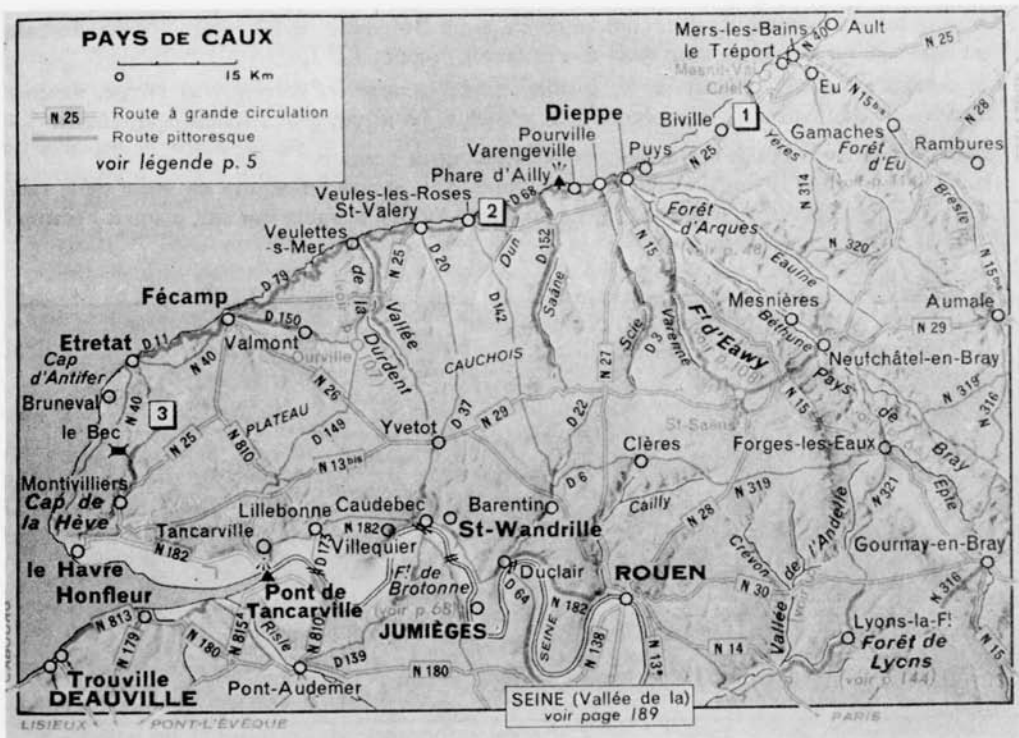
La mer de Pourville

À propos de la correction du titre d'un tableau de Monet, par Mitsuhiro KUROE

セース河口から右岸側(北側)の海岸線と、左岸側(南側)のそれとの地形の違いを教示された。すなわち、トゥルーヴィルのある左岸側は、なだらかな砂浜で、モネが1870年バラソルをさすカミーユを描いた作品⁽⁵⁾などでわかるように、人でにぎわう開けた土地柄である。それに対して、右岸側は、断崖が続き、荒れた地形で、モネが1883~86年によく描いたエトルタやディエップ、また後者のすぐ西隣の村でここで問題になっているプールヴィルなどが、この右岸側に点在する(地図)。

また、この事実がわかっていたら、この作品の画布を張った木枠上や額縁の裏面に貼られた判読可能な各種のラベル⁽⁶⁾に記入されている題名に“Pourville”の文字がみられるのは何故かという疑問も氷解したのであった。作品の到着前後のあわたたしきの中で、公式の書類の方に信頼を寄せたことも、誤謬を見逃した原因であった。

こうした資料によって、《波立つプールヴィルの海》と改題しなければならないことはいうまでもないが、さらに同じ海岸を描いた作品と照合することによっても、プールヴィルの海を描いたことを証明することができる。1970年10月—11月、東京、大阪、福岡で開催された「モネ名作展」に出品された米国個人蔵の《プールヴィル風景》(1897年写真2)⁽⁷⁾が、その一つである。カンヴァスはやや小さいが(63.7×98.7cm)、当館作品と同じように、強風におおられた荒波の沸き立つ海面と断崖のシルエットを主題としている。騒然とした筆触もまた、同趣の即興性



地図 (Guide Michelin : Normandie より転載)

をもったものであり、色調の違いは、これこそモネの「シリーズ」の概念通り、自然の「相」の違いを描き分けたものにほかならない。

当館の作品は、署名とともに書き込んである制作年によって、1897年のものであることは明白であるが、事実モネは、1月にジヴェルニーを発って、3ヵ月間ブルヴィルに滞在したのであった。1897年1月17日付のデュラン・リュエル氏宛てたモネの手紙では、「明日」(18日)出発予定と書いてあるが、しかし同年1月20日付のやはりデュラン・リュエル氏宛てた手紙はジヴェルニーから発信されていて、正確に出発した日付を知ることはできないが、おそくとも2月初めにはすでにブルヴィルに滞在していたことは、別の手紙の差出し地から判明する⁽⁸⁾。

この制作旅行の目的は、モネ自身がしている言葉によれば、「ジヴェルニーには雪がなく」「前年に描きはじめた絵を完成するため」⁽⁹⁾であった。1897年の旅行は従って、二度目のものであった。1895年6月以降、健康を害し、その年の後半はずっとジヴェルニーですごしていたモネは、小康を得て、1896年2月半ばから、ヴァランジヴィルとブルヴィルに数ヵ月滞在して、心身をこのノルマンディーの海辺で癒したのである。そのとき断崖を主題に数多くの作品を描いている。きわめてモネの感興をそそった土地であったことは、翌97年に同じ時候を選んで、再び足を向けたことによっても、うかがい知ることができる。

ブルヴィルには、モネはこれより15年前の

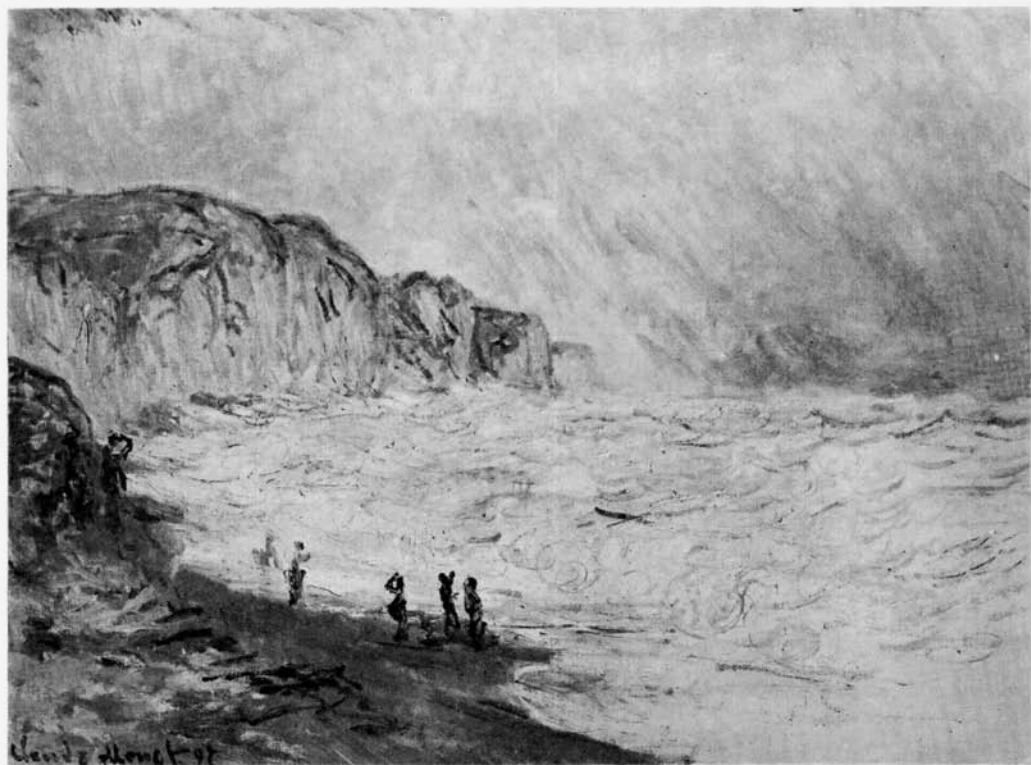


写真1 クロード・モネ《波立つプールヴィルの海》1897年、油彩、カンヴァス、73×101cm

1882年に、すでに制作に赴いたことがあった。当時ボワシーに家族を住まわせていたモネは、2月5日にディエップに向けて出発し、ついでプールヴィルに足をのぼし、ペール・ポール（ポール親爺）夫妻が経営する小さな宿屋に泊って、5月末までここで制作した。長い逗留の結果、ポール親爺さんと親しくなってその肖像画を描き、《ガレットのある静物》⁽¹⁰⁾をこの宿屋の主人に贈っている。そしてこの断崖や海辺に

立って描いたのが、シカゴ美術研究所所蔵の《断崖の上の散策》⁽¹¹⁾や《プールヴィルの魚網》⁽¹²⁾、《プールヴィルの断崖》⁽¹³⁾などであった。

それから15、6年後、同じ宿屋に泊ったかどうかは詳らかでないが、プールヴィルは3ヵ月間の制作に耐えるだけの新たな興味の対象となっていたのである。プールヴィルから出した1897年4月1日付のデュラン・リュエル宛の



写真2 クロード・モネ《ブルヴィル風景》1897年、油彩、カンヴァス、63.7×98.7cm

手紙⁽¹⁴⁾の一節に、モネは次のように書いている——

「かなりひどい天気だが、制作を続けている。なにかものすることができるかどうかはわからないが、ともかくも、次の冬にもここに来ようと心に決めている。というのは、ここはすばらしいものができそうなところだからだ」。

4月末まで、モネはここで、波立つ海はもとより、天気の変化につれて断崖の上に織りなす光の変幻を描いた。断崖の一角を大胆に画面全

体にクローズアップした絵の一枚が、わが国にもある⁽¹⁵⁾。1898年6月、パリのジョルジュ・ブティ画廊で61点の近作をもってひらかれたモネ展には24点の断崖の連作が含まれて、96～97年の二冬にわたるブルヴィル制作の成果を発表したのであった。

当館所蔵の《波立つブルヴィルの海》が、1898年の個展に出品されたかどうかは詳らかではないが、裏面に貼付されて残っているラベルによれば^{(註6の(1)(2)(5))}、1959年、日本に返還さ

れるまで、フランス政府が管理する作品の一つとして、少くとも三つの展覧会に出品されていることがわかる。その中にジャン・カスー Jean Cassou の名がみられるのは、松方コレクションが日本に戻るまで、パリの国立近代美術館によって保管されていて、カスー氏は当時、その館長であったからである。このような例は、同じくモネの《並木道》(P-205)が1956年モスクワで開かれた「フランス19世紀絵画展」に出品されたり、《舟遊び》(P-206)や《睡蓮》(P-209)が1959年ルーアンで開かれた「フランス風景展」に出品されている場合にもみられる。従って、当館所蔵作品の多くのものについて、1959年以前の足取りについても、改めて研究する必要がある。

註

- (1) 『国立西洋美術館年報 No. 2』(1968年) pp. 2-61 「日本所在のモネ作品」序：中山公男 カタログ：黒江光彦
- (2) 黒江光彦著『モネ』(集英社、現代世界美術全集2, 1970年)
- (3) 『国立西洋美術館開館記念目録』(1959年)図版、カタログ番号 P-207
- (4) 『国立西洋美術館総目録』(1961年)作品番号 P-207
- (5) モネ《トゥルーヴィルの浜》*La plage de Trouville*, 1870年, 油彩, カンヴァス, 38×46.5 cm, ロンドン・テート・ギャラリー
モネ《海岸の二人の女》*Deux femmes sur la plage*, 1870年, 油彩, カンヴァス 38×46 cm,

ミッシェル・モネ旧蔵, パリ・マルモッタム美術館

- (6) ラベルは、展覧会出品票、輸送業者による心覚など、当館に入るまで、9枚貼りつけてある。うち Pourville と書いてあるものは、5枚。

1. *KUNSTHAUS ZÜRICH*
Künstler: C. Monet
Titel: Mer agitée à Pourville
Besitzer: Slg. Matsukata, Paris
Katalog-Nr.: 90

(各項タイプ印字)

2. *DIENST VOOR SCHONE KUNSTEN 'S-GRAVENHAGE*
TENTOONST: Monet

DAT.: Aug. '52

KUNSTENAAR: Monet H.: B.:

TITEL: Mer agitée à Pourville

CAT. Nr.: 71

INZENDER: M. Jean Cassou

INV. Nr.:

(各項タイプ印字, Cat, Nr.のみ手書き)

3. Mer agitée à Pourville 1897 (手書き)
4. Monet
Mer agitée à Pourville (手書き)
5. *EXPOSITION d' MATSUKATA CHENUE, EMBALLEUR N°..... de Tableaux et Objets d'art*
5. Rue de la Terrasse-Paris (17^e Arrt)
Nom Claude Monet
Titre "Mer agitée à Pourville"
(Peinture à l'huile)

他の作品のラベルにより復元すると、上記のように梱包業者 CHENUE が記入していることがわかる。イタリックのみ残存。作者名、題名はタイプによる印字。

- (7) モネ《プールの風景》*Pourville*, 1897年,



写真 3

油彩、カンヴァス、63.7×98.7 cm、アメリカ・個人蔵、「モネ名作展」カタログ番号 21、図版あるいはマルモッタン美術館で1971年初夏より公開されたミッシェル・モネ遺贈の作品の中に《プールヴィルの海岸》*La plage à Pourville* (1897)がある。油彩、60×73 cm、右下に署名：Claude Monet. (N° d'inv.: 5008)、同館カタログ *Monet et ses amis*, cat, n° 25, pl. 写真3

- (8) Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, 2 vols, 1939, Paris-New York, Durand-Ruel のうち第1巻 pp. 364—366 にデュラン・リュエル氏宛に出した1897年代の手紙が掲載されている。ジヴェルニーより、1月17日付の手紙：資料233；ジヴェルニーより、1月20日付の手紙：資料234；プールヴィルより、日付なし（2月はじめ）の手紙：資料235；プールヴィルより、4月1日：資料236；ジヴェルニーより、5月11日付の手紙：資料237
- (9) 1957年「モネ展」(An Exhibition of Paintings, Claude Monet, The Tate Gallery, 26 September—3 November 1957) カタログの年譜, 1897年の項に引用されてある：
 “there is no trace of snow at Giverny”, “to finish pictures started the previous year which interest me a great deal and which I am quite pleased with.”
 (年譜作成 Biographical Chronology by John Richardson)
- (10) *Nature morte aux Galettes* (Coll. Durand-Ruel)
- (11) *The Cliff Walk*, 1882年, 油彩, カンヴァス, 25 3/4×32インチ, The Art Institute of Chicago (Mr. and Mrs. Lewis L. Coburn Memorial Collection)
- (12) *Fishing Nets, Pourville*, 1882年, 油彩, カンヴァス, 61×81.3 cm, Gemeentemuseum, The Hague
- (13) *Cliffs, Pourville*, 1882年, 油彩, カンヴァス, 60×81 cm, Coll. Mr. N. H. van Heek, Enschede
- (14) 既出の文献, Venturi: *Archives de l'Impressionnisme* の資料236の手紙の最後の部分：
 Je continue à travailler malgré un bien mauvais temps et je ne sais si j'arriverai à pouvoir terminer quelque chose, mais du reste je suis décidé de revenir l'hiver prochain, car il y a à faire des choses superbes.
- (15) モネ《断崖》*La falaise*, 1897年, 油彩, カンヴァス, 73.5×92.5 cm, 東京, 個人蔵。年報 No. 2「日本所在のモネ作品」カタログ番号24, テキスト, p. 16, 図版 p. 47; 「モネ」集英社, 図版 V (p. 125), テキスト第45 (p. 132).

ゴッホにとっては、北斎という名は日本の風景の代名詞であったのかもしれない。彼は1888年アルルに行き、日本的な風景を見るとき、ただひとり北斎の名をあげる。

「ぼくは今日の夕方、すばらしい実に不思議な色彩効果を見た。石炭を積んだ大きな船がロース河の岸に繋がれていた。上から見ると夕立に濡れてきらきら光っている。水は黄色がかった白、曇ったグレイの真珠色で、空は薄紫、西にはオレンジ色の帯があって、町は董色だった。船の上では、青と白との服を着た小さな労働者が陸上げする船荷を運んで右往左往していた。まるで北斎そっくりだ。」⁽¹⁾

ゴッホはアルルからの、弟への手紙で「これからの芸術家は、きっと強い太陽に照された一層日本風な清澄な空気の中で色を見ようと思うようになるだろうと私は予言するね。」⁽²⁾と書いているが、ゴッホのアルル滞在は、日本版画で知った日本的風景が太陽のつよく、陰影の少ない原色の世界であると信じていたところにひとつの大きな理由があると感じられる。彼は日本人が見るように、アルルの風景を見たかったのであった。

『『お菊さん』を読んだかね。あの本によると本当の日本人は壁に何も掛けないらしい。僧房や御堂の描写をみても何もない（デッサンや骨董品は引出しのなかに隠されている）。だから日本の版画は明るい何もない見晴らしのよい部屋でみなければならぬ。」「ぼく自身はここで、真白な四方の壁と赤い煉瓦敷きの何もない部屋で仕事をしている。」⁽³⁾

明るい、何もない見晴らしのよい部屋からの展望——これがゴッホの「日本人」風に見る方法であり、彼自身のアルルでの描写の基本となるものである。彼はそこでしきりに日本版画について気にかけている。「是非北斎のもの、富士三百景と風俗画を貰ってほしい」⁽⁴⁾と弟に頼み、「日本の浮世絵をもっと、数多く買えないのをときどき困ったことだと思う」と書いている。「日本の版画は立派なもの、ルネサンス前期の絵画、ギリシャ絵画のように、古いオランダ絵画やレンブラント、ボッテル、ハルス、ファン・デル・メール、オスターデ、ロイスタールのようなものだ。それは時代によって古びない。」⁽⁵⁾ときえ語っているのである。

彼は彼の通ったバリの浮世絵画商のパンの店への支払について触れ、「パンの店の屋根裏には10万点ほど風景や人物の版画、古い版画がどっさりある」と述べ、「いま版画は一点3フランだ。例の90フランを払うと、手もとにあるものの他に、100フラン分来るから、新しい当方の手持は650点となる」⁽⁶⁾といている。これによれば、彼と弟はすでに600点は、日本の版画を持っている勘定になる。しかも彼はバリ時代、飲食店のタンブーラン⁽⁸¹⁾で自ら日本版画の展覧会をしたというから、その傾倒ぶりは単なる趣味の域を超えていた。「もしもぼくが一日でもバリへ帰ることがあったら、ぼくはただ北斎やその他最盛期の版画を見るためにやはりパンの店に寄るだろう。」⁽⁷⁾とアルルでいっているほどである。

ここで注目するのは、これほど日本の浮世絵

に関心をもち、熱心に研究をしながらも、日本の画家となるとほとんど北斎一人しか名を挙げていないことである。「日本美術は本国においては頽廢期にあるが、フランスの印象派のなかに再び根を下ろしている。」⁽⁸⁾ という言葉とか、すでにアントワープ時代にゴッホの浮世絵研究を知っていたらしいと思われることなどから広重や歌麿の名を知らなかった、とは思えない⁽⁹⁾。あるいは彼は浮世絵の図柄だけを愛し、画家の名などは関心がなかったからであろうか。

ゴッホのバリ時代は知識吸収の時代であった。彼は三カ月画家コルモンのアトリエに通い、石膏や書物といった静物を描き、またスーラ、ピサロ、シスレーといった画家たちの影響を受け、点描画を描き、ときには過去の土臭い絵を思わせる暗い色調の靴の図を描いたりしている。またドラクロワはレンブラントの明暗の手法を色彩の方法のうちに代えたと考え、ドラクロワにも深い関心を払っている。絵画上では不安定な時期だが、このバリ時代こそゴッホの転換期であった。

この転換を決定的にしたのはやはり日本の浮世絵であろう。このわずか二年ほどの模索期で彼のバレットを明るくしたのは、アンブレッショニストよりもむしろ日本の版画、そのうちとくに広重のように思われるのである。ゴッホは広重の《亀戸梅屋舗》⁽¹⁰⁾を模写したが、この作品⁽¹¹⁾にあるのは、空の赤、地の緑、そして前面の梅の黒褐色さらに中央の空の黄色と原色である。これはアンブレッショニストにないもの

で、この明るい色面が、ほとんどアルル時代のバレットの色を決めていくことになるのである。彼はアルルからの手紙ではっきりと「日本の版画のような濃淡のない色面にしたい」と、水彩の絵具をテオに頼む折にいつている。原色に多少の白を交えて、ほとんど陰影を無視して描くアルルでの描法は、ドラクロワやアンブレッショニスト経由の日本版画の影響より、直接広重のこれらの色彩効果を学んだと考える方がよいのである。さらに広重の《千住大橋の雨》⁽¹²⁾の模写の水の色は、青と白黄が長い筆触でまぜられて⁽¹³⁾すでに《ラングロワの橋》の水の色を予想できるほどである⁽¹⁴⁾。ここで手紙にあるように「色彩がそれ自体で、あるものを表現している」状態を示している。

広重の模写はこの明らかな二例にとどまらない。周知のように《タンギー爺さん》⁽¹⁵⁾の肖像の背景には数多くの浮世絵が描かれている。《タンブーランの女》⁽¹⁶⁾の背景にほんやりと描かれた日本版画が、ここではすでに図柄をはっきりと見てとれるほどになっている。二点の広重模写と同様、ゴッホはここで絵具商タンギーの店にあった浮世絵、もしくは彼自身の浮世絵を写している。

ロダン美術館の方の《タンギー爺さん》ではまず右上にある桜と土手の図⁽¹⁷⁾は、はっきりと広重の《五十三次名所図会》のうちの《石薬師》の図であると指摘できる⁽¹⁸⁾。しかし広重の版画にある色彩を一層濃くし、空を青色で埋め、土手の線に赤を入れている。しかも版画にある二人の人物も鳥居も無視して、風景の色面

を強調している。ここでもアルル時代の色彩それ自体が風景を表現していく方法と一致している。ところで人物の背後の富士の図であるが、一般にこの図が北斎からきたものとされているが⁽¹²⁾、しかし前に画面の上下一ぱいに葦のような背丈の高い草を配し、その間に富士がそびえ、渡り鳥が飛んでいくイメージ、下は水面のようで青と白をまぜあわせているようなおだやかな場面は、北斎の《富嶽三十六景》にはないので、広重の《富士三十六景》の方の縦長の絵に見られるものである。とくにそのうちの《さがみ川》の図⁽¹⁰⁾に大変近い。この図も前面の水面に葦が描かれ、富士の手前に小山も描かれてちょうど対応している。富士に雁がとんでいる図は広重に多く《五十三次名所図会》のうちの《吉原》にこれによく似た図柄がある。テッサンの方の《タンギー爺さん》⁽¹⁶⁾も、葦の前から鳥が飛び出そうとしており、この富士の図もやはり、広重風の富士図から出ていることが推測される。

さらにその左の雪景色も広重のものから取ったものであろう。しかしこの図も富士の図も、題字や落款が書かれた短冊が描かれていないところを見ると、必ずしも版画の忠実な写しではないと考えられる。事実、この部分が入れているものは、容易に原図を見出すことができるが、この無款のものは同じものはないようである。したがってこの雪の図は、例えば東都八景図の《両国暮雪》⁽⁸⁾とか、江都名所の《芝赤羽橋》といった広重のものをその元の図と考えることができる。この景色三点以外に、左方下に朝顔

図が描かれている。これも必ずしも出典はわからないがおそらく広重の、たとえば団扇絵の《朝顔》図⁽¹³⁾などから来ていると考えられるのである⁽¹³⁾。

背景、左右中程の役者図、おいらん図⁽¹²⁾は、ひとつは三代豊国風のものであり、もうひとつは英泉によるものであることは図柄からいって明らかである⁽¹⁵⁾。とくに英泉のものは、『バリ・イリュストレ』という雑誌の日本特集号1886年5月号⁽¹⁴⁾⁽⁸⁾の表紙に使われたもので、ゴッホのもう一点のこの図の模写⁽⁷⁾とともにゴッホが好んだものであろう。

もう一点の《タンギー爺さん》(カリフォルニア・E. G. ロビンソン氏蔵⁽¹⁷⁾)のロダン美術館の作品に比べてひとまわり小さく、従って図柄も大まかで、背景の図もよく見てとることができない。しかし人物の真うしろの富士や右横の景色は広重風であり、左上のおいらんは国貞風⁽¹⁸⁾であり、左中程と右下の役者図は三代豊国風⁽²⁰⁾であるとは推測できる⁽¹⁵⁾。ここでは題字や落款の部分の写しもないので原図から離れてかなり自由に描いたと考えられる⁽¹⁹⁾。

こうして彼の浮世絵から直接写した作品を観察してみると、北斎の浮世絵からの写しはほとんど一点もないということになる^(21,22,23,24)。そしてその風景図のすべては広重から来ているといってもよいほど、広重との関係がつよいのである。これは私の推測であるが、最初にあげたゴッホがアルルのロース河岸辺で見た「北斎そっくり」の場景も、その色の印象からして、

北斎の《御厩川岸、両国橋夕陽見》図や《上総の海路》図（いずれも《富嶽三十六景》の内）よりも、広重の《品川》や《荒井》図（いずれも《東海道五十三次》の内）や《東都御沖》（《富士三十六景》）の方に近いと感じられるほどである。

北斎との絵画上の関係をしいていえば、さきほどの英泉の《おいらん》図の下の蝦蟇^(図6)とか、アルルで描かれた《蟹》図^(図25)位で、それも《北斎漫画》から示唆をうけているがそのままの写しのようにではない^(図26)。アルルの手紙で、「日本の版画帖に見られるような蟬」というときの「版画帖」がこの《北斎漫画》を指すものかもしれないが詳かではない。「パンの店の複製の中で、北斎の《芽生への雑草》と罌粟の素描は実に驚歎すべきものと思った」としているが、その写しはないのである。

このような事実から、ゴッホは広重を中心とした浮世絵を自ら学び模倣しながらも、広重の名前を強く意識していなかったことが推測される。彼はアルルからの手紙で、名ざして「北斎のもの」を送って欲しいときえいつているが⁽¹⁷⁾、広重の名は銘記していなかった。しかし彼はそこで自己の美意識にあった作品を選択して広重をえらび、北斎はすぐれた画家として鑑賞するだけにとどめておいたと考えざるをえない。

1883年にパリでは日本美術愛好者達の手によって蒐集品が持ち寄られ、かなりまとまった日本版画展がひらかれ、これと相前後してレイ・ゴンスの日本美術に関する研究書 *L'Art*

Japonais が公けにされていた。その中で北斎は日本最大の画家と評価され、さらに欧州美術史上の最高の名画家の列に加えられている。オランダのレンブラント、フランスのコロー、ドーミエさらにスペインのゴヤと並び称されると指摘されていたのである⁽¹⁸⁾。また当時の画家、たとえばマネにとっては浮世絵といえ、《凱風快晴》《山下白雨》の富士を描いた北斎のことであった⁽¹⁹⁾。パリにいたゴッホはこうした北斎の名声をよく知っていたのであろう。ゴッホ自身にとっても北斎は、直接の影響関係をこえたひとりの大芸術家であり、憧憬する「日本」という国のすぐれた才能の代表名でもあったにちがいない⁽²⁰⁾。

しかも北斎の作風は、色面のあぎやかさを示すより、線や形そのものの独自性のうちに色彩を適合させる方法を取り、それは簡単に模倣できる性質の絵でないことは、次のゴッホの指摘でも窺える。

「ポール・マンツはシャンゼリゼの展覧会のドラクロワの強烈な熱狂的なエスキース《基督の渡舟》を評して、『こんな恐ろしいまっ青や、ま緑などあり得るとは思えない』と書いて、問題にしようとはしなかった。

北斎の線や形が、今度はお前にこれと同じような叫びを挙げさせたね。お前は手紙に『波はまるで鷲の爪だ、船が爪に捉えられている。』と書いて来た。

それなら、色をすっかり本物通り、形もすっかり本物通り、形もすっかり本物通りにしたらどうだ。こんな感動を起すだろうか。」⁽²¹⁾

これは北斎の富嶽三十六景のうちの有名な《神奈川沖浪裏》図を指していつている言葉であるが、もしゴッホがこれを参考にするのであればデッサンも多くある《舟のある海岸》の光景のような、強い色彩とタッチのはげしきでしか写す方法はなかったのである。この富嶽三十六景のどれひとつとってみても、富士は単なる自然の富士から離れて、完全に北斎の世界の富士の形姿をしており、その世界は北斎の個性をよく刻印して、同じほどの個性ある他人が容易に模倣しようものではない⁽²¹⁾。一方広重の《富士三十六景》はたしかに色彩は原色が多く色面の構成に特色があり、構図も近景中景遠景をおいて苦心しているが、それはやはり自然の風景そのものを予想させ、自然から自立した北斎空間とは異っている。そこでは富士の形ひとつとってもいつも同じ形をし、実際のおだやかな現実の富士と形が思い起されるのである。富士はほとんど強い人格をもっていない。それは広重が、自然とまじりあうことによって、叙情性をつかもうとする画家であったことを示している。その自然へのアプローチはゴッホの無意識なところで体質にあったものとも考えられる。

そのことはバリ時代以前の、ゴッホの半生における農民や労働者たちが感じる自然、労働と密接した四季のある自然への共感によっても推測できるからである。「暦では今日から春だといふ日、別にこれといふ用もないのだが、ただ春はもう其処まで来てゐる、と自分達に言い聞かせたいのだと言った様子で、蒼白い、しなび

た顔が、幾つも幾つも戸口から出て来る。眺めてみると、いかにも痛ましい。……かういふ天気や季節の移り変わりについての感情では、貧しい人と画家とは共通したものを持つてゐると思ふ。」⁽²²⁾ その画家であるゴッホの感情は、イメージの上ではミレーに近づき、自然に入りこみその色彩を生かすという点で広重に接近したと考えられる。それは自然と共に生活する農耕人の心に通じる。

しかし一方ではヨーロッパ人の美に慣れたゴッホにとっては広重の色面のあざやかさに惹かれても、その芸術の個性そのものは、北斎と並べて名前を記そうとする程、惹きつけられなかったと推量できよう。そのことが、広重的な風景をアルルで見たとしても、北斎の名を語らずにはいられなかった事情のように私には感ぜられるのである。しかし画家は言葉ではなく、その絵画で自己を語るものである。

註

- (1) *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Paris, Gallimard/Grasset, 1960, III, 516 (『ヴァン・ゴッホ書簡全集』二見, 宇佐見, 島本, 栗津訳, みすず書房, 第4巻, 516)
- (2) op. cit., 532 (邦訳: 後藤禎二「テオへの手紙に現れたヴァン・ゴッホの日本憧憬」『画論』造形芸術社 昭和17年2月号)
- (3) op. cit., 509 (邦訳『書簡全集』みすず書房, 509)
- (4) op. cit., 510 (同上, 510)
- (5) op. cit., 505, 511 (同上, 505, 511)
- (6)(7)(8) op. cit., 510 (同上, 510)

- (9) 1885年アントワープからのテオへの手紙, op. cit., 437 (同訳, 437)「ゴンクールが好んで言った言葉に『永遠のジャポネズリ』というのがある。ところで……」
- (10) 近藤市太郎「浮世絵と印象派一新資料に関連して」Museum 89号 August 1958, p.2-p.8
鈴木重三『広重』日本経済新聞社1970年, p.98
ブラックモン、ゴーガンと浮世絵に関係については次の論攻がある。
池上忠治「ポール・ゴーガンと日本絵画—ゴーガンの所有せるジャポネズリ—数種の紹介に関連して—」『美術史』65号1967年p.1-19.; 同『北斎漫画』と広重の『魚づくし』とによるフェリックス・ブラックモンの銅版画』神戸大学『研究』1969年3月 p.30-62.
- (11) この図は Rizzoli 版の最新のカタログでは『江戸百景』からの作品となっているが、誤りである。
Voir, Paolo Lecaldano, *L'opera pittorica completa di Van Gogh*, Milano, 1971, Cat. 459d.
- (12) 同上のカタログでも北斎の『凱風快晴』図がこの作品の原図として指摘されている。(op. cit., Cat. 459c. Rizzoli)
- (13) これらの点については東京国立博物館の菊池貞夫氏、小林忠氏の御指摘に負うところが多かった。記して謝意を表する次第である。近藤市太郎前掲論文にあるように上野の国会図書館の蔵書中より菊池秀雄氏が見出された「仏蘭西国都府において博覧会之儀ニ付調書」の中の、1867年のパリ・万国博覧会に出された浮世絵師の名は二流、三流であって、その中には広重風の絵の写し、あるいは改変した作品もあっただろう。そこには女絵五十枚、景色絵五十枚が含まれ、国芳、三代豊国の弟子たちの作で「江戸名所」が主題であった。
- (14) Couverture de *«Paris Illustré»*, numéro special consacré au Japon (mai 1886), Document Bibliothèque Nationale, Paris; 『東西美術交流展』1968年東京国立近代美術館, カタログ p. 48, p.77. (英泉の図)
- (15) 前掲 Rizzoli 版のカタログでは北斎作品となっている。(Cat. 460 a)
- (16) *Correspondance de Van Gogh*, op. cit., 506. (邦訳, 506)
ゴッホがオーヴェール・シュル・オワーズで死亡した時に持っていた14枚の日本版画集は、豊国、芳虎、国周、芳員といった江戸末期の役者、力士絵であった。(1970年大阪万国博覧会フランス館『日仏の出会い』, カタログ p. 189)
- (17) ギュスターヴ・コキオによればゴッホは北斎の名も歌麿の名も知らなかったというが、これは必ずしも正しくはない。
(G. Coquiot, *Vincent van Gogh*, Paris 1923.)
- (18) Louis Gonse, *L'Art Japonais*, Paris, 1883 (2e éd. 1926, p. 87)
- (19) 柳亮「浮世絵と印象派、ビトレスクとレアリスムの問題」、『画論』造形芸術社, 昭和17年2月号。
- (20) ゴッホ死後に北斎に関してすぐれた考察がなされることになる。とくに;
Goncourt, *Hokousai*, Paris 1896. p. 16 etc.
Henri Focillon, *Hokousai*, Paris 1914, 1925.
- (21) *Correspondance de Van Gogh*, op. cit., 533. (後藤訳 533)
- (22) *Correspondance de Van Gogh*, op. cit., 265 (小林秀雄全集10巻『ゴッホの手紙』新潮社 p.58)

*Résumé Il est bien connu que Van Gogh nourrissait une grande admiration pour les gravures japonaises, dont d'ailleurs il faisait lui-même collection. avec son frère, Théo. Pourtant un seul nom revient souvent dans ses lettres, celui de Hokusai (No. 510, 516, 533, 542), bien qu'il ait prin cipalement copié des scènes de Hiroshige, comme le *Prunier du Jardin Kameido* ou la *Pluie sur le Pont Ohashi* (fig 23, 45). Dans les portraits du *Père Tanguy* (fig. 14), il a repris pour le fond de la toile des scènes de plusieurs gravures Ukiyo-é de Hiroshige (fig 9, 10, 11, 13); notamment l'image du Mont Fuji, au dessus de la tête n'a rien de la facture d' Hokusai mais est bien plutôt dans la manière de Hiroshige (fig. 10). Pour le reste du fond du tableau, il a imité les portraits d'acteurs de Toyokuni III (fig. 12) et de Eisen (fig. 15). En réalité, il n'a jamais copié Hokusai (fig. 18, 20), exceptées, et encore assez peu, certaines gravures de *Hokusai-Manga* (fig. 6, 26?).

Pourquoi cette contradiction? Si on remarque que Hiroshige représente la nature par le jeu de ses couleurs vives alors que l'art si particulier d'Hokusai réside dans la composition et les lignes, on comprend que Van Gogh ait été plus attiré par la manière du premier que du second. Van Gogh eut en effet plus sensible aux coloris clairs dans les gravures japonaise qu'au jeu des lignes. Ses tableaux, plus que ses écrits, expriment l'esthétique du peintre.

図版

- (fig. 1) ヴァン・ゴッホ, 《タンブーランの女》
55.8×46.5cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *La femme aux tambourins*,
55.8×46.5cm, Amsterdam, Rijksmuseum
Vincent van Gogh.
- (fig. 2) 安藤広重, 《名所江戸百景, 亀戸梅屋舗》
Hiroshige, *Le Jardin du prunier de Kameido*
(Cent vues fameuses d'Edo)
- (fig. 3) ゴッホ 《広重うつし・梅》55×46 cm アム
ステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *La scène du prunier d'après*
Hiroshige, 55×46cm, Amsterdam, Rijks-
museum Vincent van Gogh
- (fig. 4) 広重 《名所江戸百景, 大橋あたけの夕立》
Hiroshige, *L'averse sur le pont d'Ohashi*
(Cent vues fameuses d'Edo)
- (fig. 5) ゴッホ 《広重うつし・大橋》73×54 cm ア
ムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *La scène du pont d'après Hiro-*
shige, 73×54cm, Amsterdam, Rijksmuseum
Vincent van Gogh
- (fig. 6) 北斎 《北斎漫画》より
Hokusai, de la *Hokusai Manga*.
- (fig. 7) ゴッホ 《英泉うつし・おいらん》105×61
cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *La courtisane d'après Eisen*,
105×61cm, Amsterdam, Rijksmuseum
Van Gogh
- (fig. 8) 《パリ・イルユストレ》誌 (1886年5月)
日本特集号の表紙
Couverture de *Paris Illustré* (mai 1886)
- (fig. 9) 広重 《東都八景・両国暮雪》扇面



1



7



2



4



6



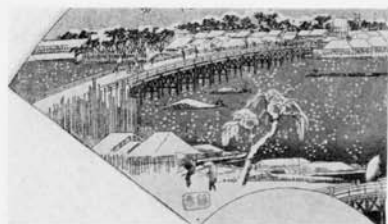
3



5



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

- (fig. 10) 広重《富士三十六景・さがみ川》(部分)
Hiroshige, *Sagami-Gawa*, détail, Trente-six scenes de Fuji.
- (fig. 11) 広重《五十三次名所図会・四十五, 石薬師》
Hiroshige, *Ishiyakushi*, Les scènes fameuses des Cinquante-trois étapes, 45.
- (fig. 12) 三代豊国《柳街梨園全盛花一对・久喜楼粧い, 坂東薪秀》の上部分図。
Toyokuni III, *Courtesane Yosooi* (détail en haut), Les doubles fleurs de la Yanagimachi • Rien.
- (fig. 13) 広重《四季の花尽し》团扇絵
Hiroshige, *Les fleurs des quatre saisons*.
- (fig. 14) ゴッホ《タンギー爺さん》92×75 cm ロダン美術館
Van Gogh, *Le Père Tanguy*, 92×75cm, Musée Rodin
- (fig. 15) 浜斎英泉, 竖二枚継《雲竜打掛の花魁》
Eisen, Keisai, *La Courtisane en Uchikake du Dragon avec les nuages*.
- (fig. 16) ゴッホ《タンギー爺さん》デッサン, 21.5×13.5 cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *Le Père Tanguy*, dessin 21.5×13.5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Van Gogh
- (fig. 17) ゴッホ《タンギー爺さん》65×51 cm アテネ, 個人蔵
Van Gogh, *Le Père Tanguy*, 65×51 cm, Athene Coll. privée.
- (fig. 18) 一勇斎国芳《当時一松花の夜涼》の内
Kuniyoshi, *La femme dans les fleurs au soir*.
- (fig. 19) 広重《東海道五十三次・大磯》保永堂版
Hiroshige, *Oiso*, Cinquante-trois étapes de Tokaido, Edition de Hoeido.
- (fig. 20) 三代豊国《見立お七》团扇絵
Toyokuni III, "Mitate" *Oshichi*



21



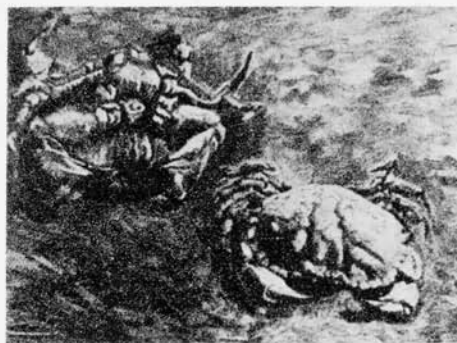
22



23



24



25



26

(fig. 21) ヴァン・ゴッホ《自画像》60×49 cm ロンドン・コートールド美術研究所
Van Gogh, *Auto-portrait*, 60×49cm London, Courtauld Institute of Art.

(fig. 22) 虎清, 富士遊山図
Torakiyo, *La scène avec Fuji*.

(fig. 23) 三代豊国二歌舞伎名優図(部分)
Toyokuni III, *La scène de Kabuki*.

(fig. 24) ゴッホ《自画像》81×61 cm ロサンジェルス個人蔵
Van Gogh, *Auto-portrait*, 81×61 cm Los Angeles, Coll. privée.

(fig. 25) ゴッホ, 《二匹の蟹》47×61 cm アムステルダム・ゴッホ美術館
Van Gogh, *Deux Crabs*, 47×61cm Amsterdam Rijksmuseum Vincent van Gogh.

(fig. 26) 北斎, 《北斎漫画》より
Hokusai, du *Hokusai-Manga*.

F.Roh の言をまたずとも、今日 C.D. フリードリヒが「19世紀前半のドイツの画家の中で（その偉大性に関して）最も難点の少ない画家」⁽¹⁾であることは異論なしとしてよい。ただし「今日」、ようやく今日である。「誤解されたフリードリヒ」の歴史は「理解されたフリードリヒ」の歴史をその長さの点で凌いでいる。しかもこの二つの歴史の間にはもうひとつの歴史が、「忘れられたフリードリヒ」という長い歴史が横っている。今日よりすればこれはほとんど信じ難い空白である。H. Demisch はこの空白を「近代美術史最大の謎のひとつ」⁽²⁾と呼んでいるが、とすればそれはいわば二重の意味での「謎」であった。すなわちひとつの時代を代表する画家が——かりに当時の人々は彼をこうは見てはいなかったにせよ——その死後、というよりむしろすでに晩年から⁽³⁾半世紀以上にわたってほとんど完全に忘れ去られたという事実⁽⁴⁾自体がひとつの謎であると同時に、このような現象を生んだのが19世紀、わけてもその後半であったという事実はさらに大きな謎である。ボッティチェルリ (W.Pater)、フェルメール (B. Thoré) が再発見され、また同時代のアヴェンギャルド、すなわち印象派にせよ後期印象派にせよ、その道はけわしかったにしても常に若干の理解者、擁護者には事欠かなかった19世紀、従来ともすれば芸術家の「列伝」にしかすぎなかった美術史が、体系的、組織的な近代美術史学として初めて確固たる礎をおいた19世紀にして、である。F.Kugler はその「ボンメルン美術史」(1840年、すなわちフリードリヒ

の歿年に刊行) の中ですでにこの偉大な同郷人を忘れ、R. Muther の全3巻、2,000ページになんなんとする浩瀚にして極めて網羅的な「近代絵画史」(1893/94) にもフリードリヒの名は見えず、さらに今世紀に入ってから、たとえば J. Meier-Graefe の「近代美術発展史」(全3巻1914/24) のような“標準的”な著作においてもフリードリヒに与えられたスペースは僅か数行にすぎない。

* *

このような芸術家の「誤解」という現象が、H. Beenken のいうように「19世紀以後初めて」⁽⁵⁾ 顕著になったものとすれば、フリードリヒはそのおそらく最も初期の、また最も悲劇的な犠牲者と見られるが、ただ彼が何ゆえに誤解され、否定されたか、という点になると問題は必ずしも単純でなくなる。フリードリヒをめぐる論争、とりわけ1808年の《山中の十字架》(ドレスデン、絵画館蔵) をきっかけとして起ったいわゆる「ラムドール (Ramdohr) 論争」は、公開のジャーナリスティックな芸術論争としてはおそらくヨーロッパでも最も早い例のひとつとされるが、ラムドールに代表される反フリードリヒ派が指摘したフリードリヒ芸術の「欠陥」とは要するに、当時の伝統主義的なアカデミックな絵画法則にもとる彼の若干の造型言語に他ならず、今日よりすればそれはそのまま彼の芸術の新しきであり、特質に他ならない。初期のフリードリヒがこうした危胎に瀕した「理想主義的古典主義」陣営から否定されたとすれば、後期あるいは死後の彼に敵対したのは

新しい時代の兆候たる「物質主義的リアリズム」に他ならなかった。ただしリアリズム陣営から彼が否定されたとしても、それは単に彼の芸術に「リアリズム」が欠除していたがためではなく、いかえれば彼の技法的な「欠陥」、あの一見「固く冷やかな」⁽⁶⁾ 技法に由来するものではなく、むしろ彼の芸術の内容に由来するものであったといってよい。ただしここでいう「内容」とは、我々が作品に対した時に一義的にとらえられるいわゆる「モチーフ」、あるいは「テーマ」というよりは、むしろその（芸術家の側における）「解説」、「処理」、という意味においてである。フリードリヒ芸術の新しさをその主題性の新しさにのみ求めようとするならばそれは明らかに誤りである。なぜなら彼は「新しいモチーフなど何ひとつ発見せず、むしろ18世紀（あるいは17世紀）の一般的なモチーフをとりあげ、これに新しい解釈を加えたにすぎない」⁽⁷⁾ からであり、また事実フリードリヒの芸術的関心がこうした意味での表面的な新しさの追求になかったことは彼自身が残した言葉⁽⁸⁾からも明らかである。（たとえば彼が絵画とは「考え出される（erfunden）ものではなく、感じとられる（empfunden）ものでなければならぬ」と語る時、彼はすでに、作品の意義ないし価値を決するのはすぐれてその“イデー”すなわち着想如何にかかっている、偉大なイデーこそ偉大な作品の前提条件である、と見る18世紀的なアカデミックな絵画観に鋭く対立しているのである。）

「創造的原理」としての「自我」の発見をロマ



《山の中の十字架と聖堂》1811年頃

ン派のひとつの大きな功績とするならば、フリードリヒはその功績に最もよくあずかれる芸術家の一人であった。当時のドイツ美術の世界にあってはルンゲ（Philipp Otto Runge）と共に、あるいは「唯一の」といえるかも知れない。いかえれば客観性、即物性を旗印とするリアリズム陣営にとって、フリードリヒはその最も対極的な存在であった。彼の芸術はその「片寄った主観性」「独断的性格」のゆえに断罪され、その「ことさらに深刻なポーズ」のゆえ人々は「ほとんど失笑を禁じえない」⁽⁹⁾。悲劇的、あるいは哀歌的性格がフリードリヒ芸術の根本的特質のひとつに数えられることは彼を「風景の悲劇の発見者」と呼んだフランスの彫刻家ダヴ

ィッド・ダンジェをはじめ、すでに彼らの同時代人が認める所であるが、ただそれを「ことさらに深刻なポーズ」と感じた所にこの時代（19世紀後半）の面目が躍如としている。いいかえれば当時の人々がフリードリヒの作品に見てとったのは「絵画」よりむしろ、芝居がかった「文学」であり、「エピソード」であり、あるいは「メロドラマ」であった。たしかに、しばしば「小市民的ロマン主義」と呼ばれるピーターマイヤー派の作品にはこの種の批判に甘んじて然るべき作品も少なくなく、当時の人々はフリードリヒの作品をもこれらと等しなみに見なしたとも考えられるが、とすればここにフリードリヒ、というよりむしろロマン派絵画全体に共通するひとつの大きな問題がひそんでおり、この問題はその後の美術史学あるいは美術批評の動向にもかかわってくる。すなわち先にもふれた作品の「内容」、「主題」、あるいは（芸術家の側における）その解釈をめぐる問題である。

* * *

周知のようにレッシングの「ラオコーン」（1766年刊）は多くの卓見をまじえながら、文学と美術の固有の特質を論じたものであるが、それ以後詩と絵画の限界が次第に意識されてくる。すなわち、絵画はもはや「沈黙せる詩」ではなく、というよりそうあってはならず、かつては姉妹芸術と見られていたこれら両芸術はやがてその血縁を絶たれ、「*ut pictura poesis*」のヒューマニスティックな理念は急速に色あせてゆく。それと同時にこれに代る新しい命題が、新しい

理念が求められる。すなわち「絵画は絵画のみが語りうる言語を語るべきである」。「文学」、「歴史」、「象徴」あるいは「アレゴリー」等は絵画にとって「不純」であり、絵画はこれらから「浄化」されなければならない。絵画はより一層「純粹」であろうとする。ここに「純粹（絶対）芸術」としての音楽への憧憬がめざめてくる。「一切の芸術は音楽を志向する」と語ったショーペンハウワーはすでにこの傾向を予感している。⁽¹⁰⁾ 絵画はより「詩（文学）的」であろうとする代りにより「音楽的」であろうとする。「音楽（的）」という言葉は19世紀から20世紀にかけての「詩法」（「音楽を、何よりもまず音楽を」ヴェルレーヌ）および絵画理論の重要な鍵を握っている。

こうした傾向を明らかに意識しながら生れた「絵画とは軍馬や裸婦や、何かのエピソードである前に何よりも、一定の秩序のもとにおおわれた色面である」とする M. ドニのテーゼは、単に近代絵画の指標であるばかりでなく近代の芸術批評、職業的な意味にのみ限定されない極めて広い意味での芸術批評の有力な支点をも形成している。（Roger Fry はこうした傾向を最もよく代表する批評家の一人であろう。）近代絵画の多くはいわばこうしたドニ的な観点から論断される。シャヴェンヌが、ミレーが、モローがあるいはベックリンが今日「不評」であるとするれば、少なくともその一因が彼らのあからさまな文学趣味、象徴趣味、あるいは感傷趣味にあることは明らかである。しかしこの種のビューリタンの観点はいわば双刃の剣である。明

らかに「文学」が「絵画」に先行し、文学空間と絵画空間とをはき違えたある種の作品に対してはそれは極めて健康な刃でありうる。「美しい絵」とは「美しい対象」を描いた絵に他ならない、といったたぐいの極めて単純な、しかし根強い迷妄から人々が長らくさめ切れなかったのは、こうした絵画とは本来「線」と「色彩」とそこから生れる「形態」から成るもの、という自明のテーゼが忘れられていたことに起因する。(たとえばフランス・アカデミズムの領袖の一人コワベル (Antoine Coyvel) は、17世紀のオランダ派、フランドル派の絵画を、その「不趣味なデッサン」とならんで「主題の卑しき」⁽¹¹⁾のゆえに一蹴し、また近代の美術批評史にぬきがたい地位を占めるディドロにしても、絵画における「詩的、文学的、歴史的、哲学的、その他もろもろのイデー」は認めても、「絵画的なイデーだけは知らない」⁽¹²⁾のである。

19世紀、とりわけその後半における、(神話画、宗教画も含めた広い意味での) 歴史画の凋落はこうした「純粹絵画」の理念の浸透と少なからず結びついている。(無論、特に狭い意味での本来の歴史画の場合、その消長が同時代の政治的、社会的動向にも多分に影響されていることはいうまでもない)。⁽¹³⁾ 近代のこうした絵画理念は、「対象」ないしは、「主題」の意義を過大評価し「絵画」以外の空間に絵画を求めようとした過去に対するある種の解毒剤であると同時に、歴史画はすでにそれが歴史画であるというだけで、静物画、あるいは人物画に優越する、といったたぐいの絵画のジャンルそれ自体

についてのヒエラルヒーを打破したという意味でもその功績は小さくない。しかしまた反面、こうした絵画観ないしはそこから抽出される批評的観点、絵画を「絵画」以外のものから浄化しようとせくあまり、文字通り画面の表面をしか見ず、時としてその底にひそむものを見落している、というより黙殺していることも事実である。ただひたすらに「線」を「色彩」を「構図」を求める余り、芸術家の声は、芸術家の語ろうとする所はしばしば忘れられる。絵画を通じて「絵画」以外のものを語ろうとすることは、すなわち絵画を「手段」とすることは、芸術的な邪道であり、僭越であると見なされる。(また事実、この点でたとえば19世紀のドイツ絵画を総観した時に感ずる心なしか貧しい印象の一因は、我々がそこに自己目的としての絵画よりもむしろ手段としての絵画を見るからであろう。フランス印象派の画家たちがもっぱら純粹な視覚の法則にのみ導かれて描いていた時にも、ドイツの画家たちは依然考えることによって、いいかえれば「現象」よりも「観念」に導かれて描いていたといえる。ドイツにおけるいわゆる Gedankenmalerei⁽¹⁴⁾の伝統は、K. Schefler⁽¹⁵⁾のいうように、単に一流派、一時代の問題ではなく、ドイツ人の国民的本質に根ざしたものであり、わけても19世紀はその宿命性人格があからさまに現われた時代であった。)しかしこのような行き方を果して単純に「邪道」、「僭越」として葬り去っていいものか否か、この点は疑問なしとしない。

* * *



《雪の中の石塚》1816頃

Theodor Reff はその「ティツィアーノの『ウルピノのヴィーナス』の意味」⁽¹⁶⁾の中で Crowe-Cavalcaselle をはじめ、Tietze, Pallucchini 等、近代の有力な美術史家の大半がこの作品を単に無名のモデルを描いただけの、表も裏もない「風俗画」とする見解に対し、そこに秘められた神話的、象徴的意味を解き明しているが、ここにあげられたこれら19世紀後半から20世紀前半にかけての極めて sachlich な、いわば表面の作品解釈は、それ以前の、特にこの作品のモデルをめぐる展開されたロマンティックな想像に対するある種の批評的反動とも見られるが、この場合いわばその反動がゆき過ぎて、作品の意味あるいは内容を「うがち過ぎまい」と自戒する余り、逆に見るべきものを見落す結果を招いたとも考えられるのである。無論中世からルネッサンス、あるいは（幾分制約つきで）バロックに至るまでのイコノグラフィーについては、早くより質量とも極めて充実した研究成

果があげられているだけに、上述のようなケースはむしろ例外と見るべきであろうが、ただ最近この種のイコノグラフィックな研究が、それまではタブー、あるいは少なくとも必要なとされていたロマン派を中心とする近代絵画にも及んできたことは注目に値する。こうした動きはおそらくフリードリヒ、ルンゲ、ナザレ派、あるいはブレイク、ラファエル前派等に対する関心の高まりとも無関係ではなく、それにジェリコー、ドラクロワを中心とするフランス・ロマン派を加えて、これまでにない新しい観点からのロマン派研究が開けつつあるといえる。無論「ロマン派のイコノグラフィー」とはいても、従来の中世、ルネッサンス美術のその単なる延長ではありえず、方法論上の問題（後述）は残るとしても、その潜在的な意義は決して小さくないものと思われる。

* *

ロマン派以後の近代絵画を特にその主題ないし内容面に重点をおいて論じた文献としては、H. Beenken⁽¹⁷⁾, U. Christoffel⁽¹⁸⁾, H. Sedlmayr⁽¹⁹⁾, J. C. Sloane⁽²⁰⁾, W. Hofmann⁽²¹⁾, H. Hofstätter⁽²²⁾, またモノグラフィーとしては F. Nordström⁽²³⁾ のゴヤ論などが注目に値し、その他雑誌論文あるいは学位論文として書かれたものも若干あるが、中でも L. Eitner の「開いた窓と嵐にもまれた舟——ロマン派のイコノグラフィー試論」⁽²⁴⁾は、その副題にも示される通り、ロマン派絵画をもっぱらイコノグラフィックな観点からとらえたもので、彼が選んだ二つのテーマの分析、解釈自体もさることながら、

それに入る前のいわば序に当る部分は、上述のような新しい研究動向のいわばマニフェストとも見られ、その意義は決して小さくない。少々長くなるが、ここにその一部を引用したい。「19世紀美術に対する人々の態度はいまだおしなべて客観的、歴史的というよりはむしろ党派的である。50年後の今日、“描かれた文学”に対する反対意見にややその重みを失ったとはいえ、主題に対する無関心ないし反感はいまだ根強いものがあり、このような傾向は19世紀美術のイコノグラフィ研究の上で不利な土壌を形成している。……主題との対決をいとうこのような傾向は近代美術史に奇妙な影響を及ぼしている。無論19世紀の巨匠たちが扱った主題に全く関心が払われない、というようなケースは稀としても、その多くはさしたる関心もなしに眺められ、その意味が深く追求されることもあまりない。……これまでは、たとえ一部の画家たちがある種の主題を極めて目立つかたちで、ほとんど執拗なまでにくり返したり上げているような場合でも、ややもするとそこに単なる形態の実験の口実をしか見ない、という傾向があった。……主題を等閑視するこのような傾向は、絵画の本質は形態にあるのであって、いわば部外者的なイデーにあるのではない、とする見方、形態はそれ自体で意味を担っているものであり、何かの意味を表現するための手段ではない、という見解に由来している。しかしこうした見解の妥当性がどうあれそれが絵画が良かれ悪しかれ多分に“文学”を含んでいた時代の研究分野を狭く限定しすぎる、という不利はまぬ

かれない。19世紀の画家たちは主題そのものにも美的価値を信じて疑わなかった。……この点を見無視することは彼らの意図をないがしろにするに等しい。彼らの作品は単に様式的観点のみからは十分に理解できないのである。」

H. Demisch もまた、近代絵画において重要なのは「何を」（又は「何が」）ではなく「如何に」であるとする近代の批評的態度に不満を呈して次のように語っている。

「実際、芸術作品の内容というものは、現代の多くの批評家が考えているほど二義的なものではない。芸術家がそもそも何について語っているかを理解していなければ、たとえどれほど入念な形態分析を試みた所で、その作品の決定的な誤解はまぬかれ得ないのである。……C.D. フリードリヒが誤解され、忘れられたのも結局は彼が何について語ったかを人々が見抜けなかったからに他ならないのではないだろうか。」⁽²⁵⁾

最近大部のフリードリヒ研究⁽²⁶⁾を公刊した W. Sumowski も同様の見解である。

「C.D. フリードリヒの意志を理解するためには、人はまず近代の絵画観を忘れて、ロマンティックな期待をもって彼の作品に対峙しなければならない。というのはここでは単なる形態上、構図上の分析だけでは十分とはいえないからである。芸術作品のリアリティーはその可視的な世界の彼岸において始まる。それは作品の意味と同義である。……ロマン派の作品を理解するとは、その意味を理解することに他ならない。そのために要求されるのは形態の分析ではなく、“イデーの透視”である。作品の内容は

いわば暗号で書かれているのであって、これを解説するには“鍵”が必要である。(27)

彼はその“鍵”を同時代の文学、哲学に求めているが、たしかに、たとえば L. Tieck の「フランツ・シュテルンバルトの遍歴」、Schelling の芸術哲学、自然哲学、また J. Böhm の神秘思想などがフリードリヒないしルンゲに少なからぬ影響を及ぼしていること、あるいは少なくとも彼らの間に、文学ないし哲学と絵画という表現手段の相違はあっても、極めて顕著な parallelism が見られることは事実である。またドイツに限らず、J.H. フュスリにしる、ブレイクにしる、あるいはドクラクロワにしる、彼らの芸術が同時代ないしこれ以前の文学といかに深くかかわり合っているかは今さらいうまでもない。ただし、「ロマン派のイコノグラフィ」の課題はこのような文学と絵画との parallelism をさぐり、あるいはその concordance (照応関係) を定めることのみにとどまならない。(無論これはこれとして必要なことではあるが。) それよりもここではまずその出発点に、すなわち「象徴芸術」としてのロマン主義芸術に立ち帰ることが先決である。

* * *

ロマン主義芸術の象徴的性格についてはすでに諸家の再三指摘する所であり、ここで細目にわたって論じるまでもないと思われるが、ただロマン派の「象徴主義」とはいつでもそれ以前の中世的=キリスト教的な象徴主義とはもはや同列に論じられる性格のものでないことはいまでもない。(ロマン派のイコノグラフィが、

かつてのキリスト教美術のイコノグラフィの単なる延長ではありえない理由のひとつもここにある。)そもそも中世のキリスト教美術における象徴主義が芸術的ないし美的カテゴリーというよりはむしろ、巨大な神学体系の一部に併呑され、その一翼を形成していたことは、中世美学を定式化した、あるいはしようと試みた人々——Augustinus, Abbé Suger de Saint Denis, Bernard de Clairvaux, Albertus Magnus, Thomas de Aquinas 等——の名を思い出すだけですでに明らかであるが、ロマン派の象徴主義はまさにこのような過去の象徴体系が崩壊した所に始まったといてよく、ここにロマン派の象徴主義の歴史的特質があると同時に、これを解明する上での問題点の多くもまたここにその端を発している。

ロマン派ないしは近代の象徴主義をそれまでの「宗教的(神学的)象徴主義」に対して「世俗的象徴主義」としてとらえることは無論可能であるが、ただ、単に「世俗的」という点にのみ着目するならばこれ以前にも先例は少なく、特に17世紀オランダの一眼さり気ない静物画(J. Steenwyck, W.C. Heeda, J.D. de Heem 等)あるいは人物ないし室内画(G. Dou, 特にフェルメール)にひそむ象徴ないしアレゴリーは、その好例としてあげられよう。ただこれら過去の、いわゆる「公開の(open)象徴主義」にしる「擬装された(disguised)象徴主義」にしる、そこに実際に用いられている象徴言語の多くは、それまでのキリスト教美術のイコノグラフィの伝統にさかのぼりうるか、あるいは

は当時の Emblematic に還元されるものであり、その意味ではこれらはいわゆる Privatssymbol (個人象徴) というよりは神話的、宗教的な Kollektivsymbol (集団象徴) としての性格が強いといえる。と同時にこれらは、しばしば画面の一部に書き込まれたモットー、たとえば“Vanitas”, “memento mori”, “homo bulla”, “mors omnia vincit” 等からも明らかのように、人の世の移ろい易さ、富あるいは権力の空しさ、人の命のはかなさなどを強調した。誨論的、教訓的性格の強いものが多く。この点でも後のロマン派の象徴主義とはその性格を異にしている。

* *

A.W. Schlegel の「(極めて広い、ほとんど「創作」に近い意味での) 詩作とは、永遠の象徴化に他ならない。既に我々は何か精神的なものに外的な被覆を求めるか、あるいは不可視の内的なものに外的なものをことよせるのである」という言葉は、彼がロマン派最大の理論的支柱の一人であっただけに一層その重みをまして、問題はその「象徴化」がロマン派にあっては従来のようなキリスト教をも含めた広い意味での神話的共同体を通じてではなく、もっぱら「自我」を、「内なる自我」を通して行なわれる、という点にある。象徴とはもはやかつてのように芸術家に与えられるものではなく、芸術家自身によって選び出され、あるいは創造されなければならない。と同時にかつての「豊かな(キリスト教的)世界は没落し、今や新しい何かが生れてくる。しかもそこでは従来の歴史

的、对象的なものに対し、象徴的、思想的なものにとって代らねばならないのである。」⁽²⁸⁾

魚がキリストを、パンがその肉を、葡萄酒がその血を「象徴」した時代は終りを告げる。従来 of 定式化された、しかしまたそれゆえに共通の理解の場ともなりえたキリスト教的、あるいは古代神話的な象徴言語のみをもってしては近代の芸術家はその多様な内面を語り切れなくなる。芸術家は新しい言葉を、しかも極めて私的な言葉を必要とする。

「フリードリヒといえどもキリスト教的な命題を放棄しているわけではない。彼の芸術もまたキリスト教的な芸術である。ただしそれはいうまでもなく、もはや共同体の言語ではなく、孤独な告白である。」⁽²⁹⁾

過去の芸術を何らかの意味で他者に語りかける芸術、あるいは他者を必要とする芸術とするならば、ここに至って芸術は極めて個人的な告白、あるいは外なる他者をはなれて、「内なる自我」との対話に変容する。かつては「我々の芸術」であったものが、今や「私の芸術」となり、芸術家は思い思いに「私の様式」を語り始める。

「19世紀はその無様式性 (Stillosigkeit) という点でそれ以前のあらゆる時代から区別される。それは特定の様式ではなく、不特定多数の様式をもった時代である。」⁽³⁰⁾

無論ロマン主義芸術をロマン主義芸術たらしめている若干の共通の特質はありうるとしても、ゴシック、クラシック、バロックといった意味での汎ヨーロッパ的な、統一的な時代様式



《リュージェンの白亜岩》1818/20年

としてのロマン派を語ることはもはや不可能に等しい。我々が語りうるのはせいぜい「フリードリヒの様式」であり、あるいは「ドラクロワの様式」にしかすぎない。時代様式としてのロマン派の鶴的^{つる}性格は、形態が形態として最も純粹に姿を現わす装飾ないし工芸の世界に端的に見ることができる。すなわち「バロック装飾」、^{ロココ}「ロココ装飾」はとも角として、「ロマン派の装飾」というものを我々は知らないのである。⁽³¹⁾ 建築においてもほぼ同様のことがいえる。「“ロマンティックな建築”という概念はそれ自体でひとつの矛盾である。というのは“ロマンティック”とはすなわち“反彫塑的”を意味し、ロマン派とは反構築的な原理に他ならないからで

ある。つまりロマン派の志向する所はものの境界（Grenze）を消滅させることであるのに対し、建築にあっては必然的に境界（を生かすこと）を計算に入れなければならないからである。」⁽³²⁾

ロマン派建築の大きな収穫のひとつとしてしばしばあげられるいわゆる「ネオ・ゴシック」にしても、それ自体すでに、自らの様式を創造しえぬままに過去の様式的遺産にさかのぼらざるをえなかったロマン派の無様式性をはからずも露呈しているのである。M. Brion がいみじくも指摘したように、「画家、素描家としてのシンケルはロマンティックであり、建築家としてのシンケルはクラシックである。」⁽³³⁾ いかえれば、建築家としては前代の擬古典様式に頼らざるをえなかったシンケルも、絵画およびデッサンの領域においては少なくとも“ロマンティック”でありえたといえるが、ただこれら極めて“ロマンティック”な作品⁽³⁴⁾にしても、そこに我々が見るのは多く、ゴシック建築の忠実な（ただし必ずしも現実の、すなわち歴史上の、とは限らない）再現に他ならず、その意味では（無論描かれる建築物自体は違ってはいるが）17世紀のオランダで盛行をみた A. Berckheyde その他の建築画、あるいは18世紀のイタリアを中心とする名所絵的な veduta と変らない。つまりこれらシンケルの作品の“ロマンティック”な性格は、その“様式”よりもむしろ、そこに表現されたイデー、中世を讚美しこれを理想化しようとする彼の心的態度に由来しているのである。

* * *

ロマン主義を様式面における一種のアナーキズムと見るか、あるいは自由主義と見るかの問題はしばらくおくとしても、それがすでに、創造する芸術家に対し少くとも様式原理としては、これ以前の諸様式におけるような普遍的な拘束力あるいは妥当性を失っていることは事実である。「我々にはよって立つべき中心が失われている」と語った F.シュレーゲルは、こうした世紀の転換期における危機的兆候を鋭敏に感じとっている。(ただしここで彼のいう「中心」とは単なる「様式的中心」ではなく、より普遍的な創造の原理あるいは源泉としての「中心」、具体的には過去の神話的ニキリスト教世界のことではあるが。)

こうした喪失ないし崩壊の感情は画家ルンゲも痛切に感じとっている。

「我々の時代にあっては再び何かが崩れ去ってゆく。我々は、カトリシズムにその根をもつ一切の宗教の終焉に立たされている。抽象的なもの (Abstraktionen) が崩れ去ってゆき、すべては空気のようにより軽やか⁽³⁵⁾となる……。」(ここで彼の言う「抽象的なもの」とは—H. Schrade⁽³⁶⁾によれば—「過去の芸術の象徴ないシアレゴリー」と同義である。)

ルンゲのいう「絵画的にして抽象的、ファンタスティックにして音楽的な」いわゆる「総合芸術」の理念は、こうした喪失感情をのりこえて新しいものを模索しようとする彼の積極的な精神から生れたものであり、彼自身はこうした理念を実現しえぬままに世を去ったとしても、



《海の月の出》1821年頃

その歴史的——特に後の抽象絵画の一源流としての——意義は決して小さくない。ルンゲに限らず、ロマン派全体に共通する普遍から個への、多数から一者への、外的世界から内的世界への、あるいは現象からヴィジョンへの回帰は、O. Stelzer⁽³⁷⁾、H. Lützel⁽³⁸⁾、とりわけ K. Lankheit⁽³⁹⁾ が明らかにしたように、今世紀初頭の抽象絵画成立への重要な足がかりを形成しているが、それと同時に、すでに H. Beenen が指摘したような、芸術家と社会、大衆、あるいは(極めて広い意味での) 伝統との新たな背離、断続をも招来している。

「人は私を人間嫌いという。なぜなら私は人間社会を忌避するからだ、と。しかしそれは誤りである。私は人間社会を愛している。ただ私は人間を憎まないがために、人間との交わりを絶たねばならないのである。」

「大衆の喝采を博さんとすることは卑俗なものに迎合することである。卑俗なもののみが大衆的なのである。」

フリードリヒのこれらの言葉は、それが単なる貴族的、高踏的意識に支えられた大衆嫌悪とは異質のものであるだけに一層兆候的である。フリードリヒがもっぱら風景を、それも北方的な暗さと重みをたたえたメランコリックな風景をのみ手がけたこと、またそこに人物を描き込むにしても、それは多くの場合あるかなきかの点景として、あるいはせいぜい後姿として、極めて没個性的、没人格的にしかとらえられていない、という事実と、彼のこうした心的態度とは決して無関係ではない。(ただしこの際、フリードリヒが人物画を生来的に不得手としていた、という事実も計算に入れておく必要はあろうが。)

* *

上に見たような芸術家とこれを囲む人間的、社会的、あるいは歴史的環境との断絶は、単に作品の内容面のみでなく、様式面にも注目すべき変革を招来しているが、ただこうした変革の落差が、内容面、様式面、いずれにおいてより顕著であったかとなると、たとえば J. C. Sloane⁽⁴⁰⁾ は前者(内容面)を重視し、W. Hofmann⁽⁴¹⁾ はこれとは逆の立場をとるというように一概には論じがたい問題である。あるいは内容(主題)と様式(形態)とを切りはなして論ずる所にすでに無理が生じているともいえよう。⁽⁴²⁾ W. Sumowski (前出) のいうように、かりにフリードリヒの多くの主題が過去の伝統的なレパートリーからとられているとしても、フリードリヒはこれに新たな解釈を加えることによって、また新しい様式をも創造しているの

あり、逆にこうして創造された新しい様式が一見極めて伝統的な主題に新しい(少なくとも当時からすれば)革命的ともいうべき性格を付与しているのである。(中でも、すでにあげた《山中の十字架》と《海辺の僧侶》(ベルリン、Schloß Charlottenburg 蔵)はその好例であろう。)その意味で、K. Bauch がレンブラントについて語った次のような言葉はそのままにフリードリヒにもあてはまるといえよう。

「レンブラントは内容のために、それまでの伝統の様式を大いに犠牲に供しているが、それというのも自己固有の新解釈を通じてこれら(内容)を新しい、個性的な世界に高めようとするために他ならなかったのである。」⁽⁴³⁾

しかもなお興味深いのは、このような内容(主題)と様式(形態)との内的な相関関係が19世紀末、80年代、90年来に再び緊密の度をましているという事実である。

「(当時のムンク、ホドラー、ゴーガン等の作品に見られる)デザインの単純化、リズムの純化、対照的なディテールの排棄、遠近法的原理の後退、基調色の支配的傾向等、後に一層顕著となるこれらすべての特質が、対象を、いいかえれば主題を変えたのである。……彼らは、様々な行き方により、新しい主題の開拓につとめたが、これらの主題はアレゴリーと、写実的かつ表現主義的な描写とのいずれをも含むものであった。我々はこれをゴーガンの《黄色いキリスト》、ムンクの《春》、ホドラーの《思春期》——いずれも極めて代表的な例にしかすぎないが——などに見ることができる。これらの作品

はいずれも、描かれた主題の域をこえたある種の余韻を、しかも芸術家によって特に意図され、かつ明らかに説教臭くはないとしても、少くとも哲学的あるいは観照的な余韻を含んでいるのである。」⁽⁴⁴⁾

ロマン派絵画と世紀末の象徴主義絵画との親近性はこの一文から十分うかがえる。のみならず「ここに至って絵画は個人的な体験ないし感動の所産となる。……しかしながらここでは伝統的なアレゴリーの外面的なアトリビュートをもってしてはもはや十分ではない。というのは時代の流れとともに、これらが芸術家に及ぼす影響力の基礎となっていた共通の伝統が失われた以上、もはやそれ（伝統的なアレゴリー）では（芸術家の）感情をとらえることができないからである。」⁽⁴⁵⁾

これらは象徴派をまたずとも、すでにロマン派が体験した歴史的事実である。そして次のような結論にしても、何らの修正を加えることなくそのままほぼ一世紀の過去に、すなわちロマン派絵画に遡らせるのである。

「こと主題に関する限り、80年代において重視されるのは新しいモチーフよりはむしろ、新しい形態を通して新しい意味を（作品に）吹き込む芸術家の新しい態度である。」⁽⁴⁶⁾

いいかえれば「ロマン派のイコノグラフィー」の原理ないし方法はおそらくそのまま象徴派のそれにも適用されうると同時に、両者の相互的な比較、考量が今後重要な比重をしめてくることは明らかである⁽⁴⁷⁾。問題はその「方法」である。

* *

すでにのべたようにロマン派あるいは近代絵画のイコノグラフィーとはいっても、従来のキリスト教美術のその延長でありえないことは、これまで見てきた歴史的状況からも容易に理解されるが、それではこれに代る新しい方法は、となると未だ模索の段階にあるといつてよい。⁽⁴⁸⁾のみならずこうした方法によった新しい美術史の実現は「近い内には望めそうもない」⁽⁴⁹⁾という悲観的な見解さえあるが、こうした美術史の必要性あるいは意義についてはすでに諸家の認める所である。

ただ、その「方法」がどのようなものとなるにせよ、これを確立する上で先ず、ロマン派に特有のモチーフの蒐集が基本的課題のひとつとなることは明らかである。（最近ドイツ系の学者の間で“*Ikonographie*”という言葉の代りに、しばしば“*Motivkunde*”という言葉が用いられるのもそのためであろう。それと同時に、そこにこれを従来の伝統的なイコノグラフィーとは区別する、という意味合いも含まれていようが。また、「ロマン派に特有、という意味は、ロマン派にのみ見られる、という意味ではなく、ロマン派に特に好んで、あるいは強調的にとりあげられた、という意味である。）

A. Pilger の著作 *Barock-Themen*（2巻、Budapest-Berlin 1956 新訂版 New York 1971年）は著者自身もことわっているように「辞書的、ハンドブック的性格」の強いものであるが、ある意味ではまさにそれゆえに利用価値も高いのであって、さしあたってはロマン派以後の絵画

についてこれに匹敵するような著作の実現が望まれよう。具体的に、これまでロマン派絵画に兆候的なテーマとして注目されたものには、すでに L. Eitner が指摘した開いた窓と嵐の海あるいは難破船の他、(しばしばゴシック建築と結びついた) 廃墟、巡礼ないし放浪者、墓場、港、読書する人、僧侶あるいは隠者などがあり、また(描出された具体的な状況は様々であるが)、そこに表現されたイデーという観点よりすれば、死、孤独、別離、狂気、絶望、友情などがあげられる。またロマン派以後、表現主義から新即物主義に至るまでの特徴的なテーマとしては、鉄道、工場、あるいはそこに働く人々、サーカス、スポーツ、橋、都会の種々相、(たとえばレストラン、カフェ)、娼婦あるいは(単独に描かれた) 靴、椅子などがあげられる。無論、これらの多くはすでに、時には古代においてすでにしばしばとりあげられたテーマであるが、逆にいえばそれゆえにこれらのテーマの研究は一層意義深いものとなってくるのである。というのは、かつての Ovidius の *Metamorphoses*、聖書、あるいは Jacobus de Voragine の *Legenda aurea* (「黄金伝説」) などに相当するものをもたない近代の芸術家にとっては、主題の選択それ自体がその芸術家の個性ないしは心的傾向と、そして時にはまた時代全体の兆候ととりわけ密接に結びついているからである。過去の芸術家にとってはこれらの文学的遺産はインスピレーションの共通の源泉であると同時に、主題の選択に関する限り、多かれ少なかれひとつの“権威”としてあるいは“伝統”

として芸術家を呪縛していたともいえる。それが文字通り外部からの注文ないし依頼によって「指定」されるにせよ、あるいは、宗教的、政治的、歴史的、その他諸々の極めて広い意味での社会的要因によって影響されるにせよ、ここでは主題は何らかの意味で上から与えられる場合が多く、特に対抗宗教改革期のバロック美術は、こうした主題面におけるレパートリーの限定的な性格をよく物語っている。逆に、自由主義的な市民社会を背景とする17世紀のオランダ美術において初めて、主題面および風景画、静物画といったジャンル面両面において極めて豊かな展開が実現されたというのも決して偶然ではないし、そのオランダ美術を代表するレンブラントが宗教画、世俗画両面において、それまでのイコノグラフィックな伝統にとらわれない、極めて大胆な解釈をしばしば見せているという事実⁽⁵⁰⁾にしても、彼自身の個性もさることながら、同時にこうした時代的、社会的背景を考慮して初めて理解しうるのである。

主題のもつ意味が特に近代美術において重視され、また重視されなければならないのも、このようにそれらが芸術家によって自律的に選ばれているからに他ならない。ここでは芸術家が何を描いたか、という客観的な問題はただちに、芸術家が何を描こうと欲したか、という主観的な問題に結びつくのであり、“Motiv” (≡ movere) という言葉にしてもここではとりわけその本来の意味(「動かす」)にさかのぼって考える必要があるのである。

* *

古来「父子関係」をテーマとした作品は少ない。(特に文学作品において)。「エディプス」はその代表的なもののひとつであり、これを主題とした絵画、彫刻も少ない。しかし19世紀の芸術家をひきつけたのは、同じ父子関係でもエディプスよりはむしろウゴリーノ (Ugolino)の方であった。(《メデューズ号の筏》におけるジェリコー⁽⁵¹⁾、カルポー、ロダン等。)とりわけセザンヌにあってはそれは、—— K. Badt がその「セザンヌの芸術」(「Die Kunst Cezannes」, München 1956)の中で鮮やかに解明してみせたように、芸術家自身の現実の父子関係と密接に結びついており、ここでは作品は単なる「美的対象」としての域をこえて芸術家の内面生活の極めて緊迫したドキュメントと化しているのである。しかもこの際、セザンヌにすれば、エディプスその他の父子関係ではなく、ウゴリーノという父子関係を通じて初めて自己の内面のドラマを語りえたのであり、その意味からも「ウゴリーノ」というモチーフそれ自体がすでに彼にとっては決定的な意味を担っていたのである。いずれにしても、彼 (K. Badt) がここで見せたような深層心理的な作品解釈は、すでにのべたような「芸術のための芸術」、「絵画のための絵画」的な観点からの、形態分析を主眼とする美術史には望むべくもなかったといえよう。いわゆる「人名なき美術史」という理念は、統一的、完結的な「様式概念」のもとにとらえうる時代に対してのみ生かするのであり、ロマン派以後の美術についてはほとんどその意義をもちえないのである。(また事実



《希望号の難破》1822年

Wölfflinは賢明にも、彼のこうした理念の展開をバロックまでにとどめている。)

またフリードリヒを例にとれば、彼の作品にあっては海ないし船というモチーフが大きな比重をしめている。その中から、たとえば有名な《難破した“希望号”》(1824年、ハンブルク、美術館蔵)をとりあげる場合、まずこの作品の成立史、Beschreibung (description)、形態的、様式的分析はいうまでもなく、これに先立つ過去および同時代の作品との比較(逐一あげればきりがながい、たとえばP. ブリュエゲル(父)、⁽⁵²⁾ J. Porcellis⁽⁵³⁾、J. Vernet⁽⁵⁴⁾、そしてドラクロワ、ジェリコーなど)、さらには同様のテーマを扱った文学作品⁽⁵⁵⁾をも考慮することによって初めて、この作品の美術史的な位置、その象徴的性格あるいは精神的意義を十分に解明しうるのである。

従来いわゆる「時代様式」の流れにそった、いわば縦の関係でとらえられた美術史に対

し、このようなイコノグラフィックなアプローチによる美術史の強みのひとつは、この場合の例でいえば、「海」あるいは「難破船」といういわばイコノグラフィックな「駒」を縦横に動かすことによって、たとえばこれまでは考えられなかったブリューゲル対フリードリヒという新しい関係（もとよりそれは両者の現実的な影響関係としてはとらえられないとしても）が開けてくることであり、あるいはまた、単に様式的な観点よりすればおよそ対照的なドラクロワとフリードリヒ——すなわち前者のいわば熱く流動的な“絵画的”様式に対するに后者の、すでに引用した K. Clark の言葉（やや否定的にひびきすぎる憾みはあるが）をかりれば「固く冷やかな”線的”様式——という二人の芸術家を同一の視点のもとにとらえ、論じうることである。それによって「作品はより広い関連のもとにとらえられると同時に、それはもはや個人的な芸術的創造の孤立的な表現としてではなく、ある集団、ある民族、ある時代における精神的、文化的なドキュメントとしてその姿を現わすのである。」⁽⁵⁶⁾

あるいは「ある民族、ある時代云々」という所を「超民族的」、「超時代的」という言葉で補うこともできよう。というのは、たとえば先にあげたロマン派以後の近代絵画に特徴的ないくつかのモチーフの内、鉄道、工場といったモチーフの出現は当然のことながら19世紀、それも特に後半以降に限定されるが、逆に文字通り超民族(国民)的、超時代的に美術史の中に根を下しているモチーフも少なくないからである。

「窓」がそのひとつであることは J. A. Schmoll の *Fensterbilder-Motivketten in der europäischen Malerei* で明らかにされている。ここにとり上げられた、「窓」をモチーフとする作品は230余点に及び（無論これとても全体の一部にすぎないが）、時代的にもそれらは古代から今世紀の戦後世代にまで及んでいる。そして彼がここに展開した *Motivketten*（「モチーフの連鎖」、ここではすなわち「窓」）を通観した時目につくのは、たとえば総体的にバロックの時代にはモチーフとしての窓はほとんど描かれていないという事実であり、また同時代人でもオランダ人レンブラントは窓のモチーフをさかんにとりあげているのに対し、フランドル人ルーベンスにはほとんどそれが見られない、という事実である。ただしここで重要なのはこうした事実それ自体ではなく、こうした事実と当時の時代精神、民族精神あるいは各芸術家の個人的な資質との内的連関であり、あるいはこうした事実ないしは傾向を手がかりとして、逆にたとえば“バロック精神”の本質、少なくともその一面にさかのぼり、願わくばこれを解明するという可能性の方であることはいうまでもない。⁽⁵⁸⁾

* * *

Schmoll はまたここで、ゲーテ、シラーからボードレー、マラルメ、リルケ等をへて戦後世代に至るまでの文学作品に現われた窓の描写ないしモチーフをとりあげてその変遷をたどると同時に、これらと絵画におけるそれとの（あり得べき）影響関係をも論じている。こう

した行き方は、少くともすでにのべたような純様式史的な、すなわちいわゆる「形態分析」のみを主眼とする立場からすれば、美術史固有の域を逸脱するものであり、時には「邪道」のそしりもまぬかれぬかも知れないが、しかし古い所ではすでに14世紀のスウェーデンの聖女ブリギッタとグリュネヴェルト、A. Polizianoとポッティチェリ、あるいは（論争の余地はあるにしても）17世紀オランダの劇作家 J. van den Vondel（彼の悲劇「夜警」）とレンブラントなどの例もあり、少くともモチーフ中心のイコノグラフィックな美術史には許されると同時に、必要でもあろう。このような美術（史）と文学（史）との交流は、すでに（あるいはようやく）今世紀の初頭、H. Wölfflin の五つの「基礎概念」を文学史にも適用しようと試みた O. Walzel, F. Strich 等一部の文学史家がその先鞭をつけており、これらの試みは結果的には必ずしも思わしい成果をあげえなかったとしても、O. Walzel のかかげたいわゆる「諸芸術の相互的解明」（‘Wechselseitige Erhellung der Künste’）の理念は今なお生き続けているといわれてよい。彼に直接刺激されたのではないとしても、最近における（文学史、美術史双方からの）この方面の研究の活発化がそれをよく物語っている。⁽⁵⁹⁾

ただし「相互的解明」とはいつてもかつての場合にはむしろ美術史（学）の方がヘゲモニーを握っていたようであるが、ここでは、すなわち特定のモチーフを軸として構想されたイコノグラフィックな美術史にあってはこの関係は逆

転せざるを得ないようである。というのはモチーフあるいは素材の歴史的研究において、文学史は美術史にすでに一步を先んじているからであり、美術史がそこから学び得る所は決して少くないと思われるからである。もっとも文学史（あるいは比較文学）においてもこの方面の研究が緒につくのは、19世紀末、W. Scherer とその一派をまっけてのことであり、その後も特に飛躍的な発展はなく、今日においてもそれは文学史ないし比較文学の領域の中で最も若い、いいかえれば立ちおくれた分野のひとつであるとされている。⁽⁶⁰⁾とはいえ美術史におけるそれに比べればすでにかなりの成果もあげられているようであり、少くともこうした Motiv ないし Stoffgeschichte あるいは the matology に対する関心は美術史におけるよりは活発のようである。ただしこれらの成果を、Motivkunde としての美術史にいかにか、またどの程度まで生かすのかは今後の問題ではある。

文学史における象徴の研究もまた、その歴史は決して古くなくようやく1920年代、それまで弛緩していたモチーフないし素材の研究がわずかながら復興のきざしを見せてきた時期と呼応している。というよりむしろ「モチーフの研究がより高次の精神性豊かな詩的要素としての象徴の研究をうながした」⁽⁶¹⁾のであった。おそらく近代絵画における象徴の研究についても同様のことがいえよう。この点に関しては J.A. Schmoll も前掲論文の中で「“窓” というモチーフの研究はそのまま窓のもつ象徴性的研究である」とのべておりまた事実、たとえばフリ

ードリヒについては、H. Börsch-Supan が彼の作品に現われる樹木のモチーフを追究することにより、これらの樹木(フリードリヒの場合、それは、樅樅等数種類に限られる)にことよせたフリードリヒの象徴言語を解明している。⁽⁶²⁾その他船、錨、虹、森、廃墟なども彼が好んでとりあげたモチーフであり、これらもまたフリードリヒの象徴体系の重要な部分を形成しているものと見られる。しかしながら、いうまでもないことであるが、同様のモチーフの単なる繰り返し、単なる頻度のみをもってそこにただちに何らかの象徴を見ようとするのは早計であろう。セザンヌが卓上のリンゴをくり返し描いたからといって、これに何らかの象徴の匂いをかぎとろうとするのは明らかに行きすぎである。というのは Th. A. Meyer⁽⁶³⁾の造語に従ってフリードリヒをいわば“Auch-Maler”(「画家でもある画家」)とすれば、セザンヌは典型的な“Nur Maler”(「純粹に、ひたすらに画家」)であったからである。しかしながら同じリングでも、たとえばファン・アイクが《アルノルフィニ夫妻像》の中に描き込んだそれに対してはまた別の視点が要求されることはいうまでもない。それがもはやセザンヌのリングと同一の次元で論じられる性格のものでないことは、ファン・アイク自身が“Nur Maler”であったか“Auch Maler”であったか、という問題より先ず、彼の時代全体をおおっていた象徴主義的傾向、そしてまた“リング”というモチーフが当時のイコノグラフィックな伝統の中で占めていた位置を考えれば明らかであろう。それでは

同じ絵の中にあるぬぎ捨てられたサンダル(木靴)についてはどうか。パノフスキーはここにも隠れた象徴を、彼のいう“disguised symbolism”を見ようとするが⁽⁶⁴⁾、L. Baldass はこうした「東洋人にしか理解できない」象徴言語に対しては否定的な立場をとっており⁽⁶⁵⁾、リングの場合と違ってその解釈は極めて微妙な問題である。同様のモチーフは17世紀オランダの室内画(N. Maes, F. Mieris, P. de Hooch等)にもしばしば現われているが、ここではファン・アイクにあってはあるいは語りえたかも知れない象徴性は失われたと見てよかろう。ではファン・ゴッホがしばしばとりあげた同様のモチーフについてはどうか。この場合、ファン・アイクのそれとも、17世紀のそれとも違うのは、ここではあく人をもたない靴が画中の一モチーフとしてではなく、完全な主題としての地位を、セザンヌの静物におけるリングと同様のあるいはそれ以上の地位を獲得していることである。ファン・ゴッホが極めて象徴主義的な画家であることは、特に彼の書簡を通じて、我々のすでに知る所であり、とすれば彼が描いた主なき靴のモチーフに、セザンヌのリングとは違い、何らかの象徴を見てとることは可能である。同様のことは彼のその他の典型的なモチーフ、たとえば糸杉、星空などについてもいえよう。この場合、先に引用した K. Badt によるセザンヌの《ウゴリーノ》解釈にしてもそうであるが、こうした解釈の前提条件として作品自体の分析はもとより、その芸術家の伝記的なデータ、さらに手紙、日記その他のドキュメン

トをも援用しなければならないことはいうまでもない（フリードリヒにおける象徴主義的傾向もまた、作品そのものを別としても、彼が残した書簡、日記、アフォリズム、あるいは時として彼自身が自作に付したコメントなどからすでに明らかである）。逆にいえばこうしたデータないしドキュメントの欠除した芸術家の場合、こうした方法は行きづまらざるをえないが。無論このような場合でも古い時代に関しては、その時代全体を支配していた象徴体系をまず念頭におくことにより、たとえば近代の大芸術家に比べれば伝記的資料の極めて乏しいファン・アイクのリンゴの象徴性を説明しえたり、またバロックまでに関しては、旧来のイコノグラフィックな伝統に加え、Cesare Ripaの「Iconologia」に代表されるような新しいEmblematikが有力な手がかりを提供しているが、19世紀以後の美術についてはこうしたいわば「傍証」が適用しがたいだけに、その解釈が独断に走り、あるいは牽強附会に傾く危険性も小さくない。また形態ないし様式を無視した単なる「内容分析」は、内容を無視した「形態分析」と同様に極めて一面的な、貧しい結果をしかもたらさないことも明らかであろう。内容ないし主題をのみ一方的に重視したアプローチは、特にそこに象徴ないしアレゴリーがからんだ場合、作品を単なる「判じ絵」におとしめかねないと同時に、美的観点からは取るにたりないような作品、いわゆる“Kitsch”（際物）あるいは“Trivialkunst”をも純正な芸術作品といわば一視同仁しかねないことにもなる。しか

しながらこのような方法論上の問題あるいは限界にもかかわらず、従来の「不毛とも思われる様式本位の時代区分」、あるいは「常に極めて粗雑な抽象にしかすぎない形式主義的な様式概念」によった美術史に対し、これまで述べ来たようなイコノグラフィックな観点からの美術史が、とりわけ新しい「象徴の森」としてのロマン派美術の諸相を説明する上で「喜ばしい成果をあげうる」ことはすでに確実な期待と見るのできるのである。

註

- ①F. Roh: *Der Verkannte Künstler*, München 1948, p. 233
- ②H. Demisch: *Vision und Mythos in der modernen Kunst*, Stuttgart 1959, p.11
- ③フリードリヒの友人で画家の G. von Kügelgenによれば、「もし私の父が人々に常にフリードリヒの名を思い出させ、彼のために至る所で鐘や太鼓を鳴らさなかったなら、当代一のこの風景画家はおそらく餓死したことであろう。」(F. Roh 前掲書 p. 236 参照)
- ④当時（今日もであるが）フリードリヒの極めて重要なコレクションを有していたベルリンおよびドレスデンの美術館にあってさえ、彼の作品は収蔵庫の奥深く埃にまみれて眠っていたのみならず、その Conservateur でさえ彼の名を知らなかったと伝えられている。フリードリヒの「発見者」として知られるノルウェーの美術史家 M. Aubert が、これらの美術館でフリードリヒの作品との「面会」を求めた際、それに該当する画家の作品は一点もない、との理由のもとに門前払いに会った時の模様は、彼の *Die Nordische Landschaftsmalerei und J. Ch.*

- Dahl (Berlin 1947)に付した W. Niemeyer の序文に興味深く紹介されている。
- ⑤ H. Beenken: *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944, p.99 無論これ以前にも芸術家が誤解され、不遇にさらされる、というケースはあったが、その多くは「芸術家の極めて個人的な不運」、たとえばバトロンとの仲違い、によるものであり、しかもこのような現象は芸術家対大衆ないし社会というよりは、多かれ少なかれ「より狭い世界に限定」されていたのである。
- ⑥ K. Clark: *Landscape into art*, Harmondsworth 1956, p.84
- ⑦ W. Sumowski: *C.D. Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970, p. 5
- ⑧ フリードリヒの書簡、(彼自身の)詩作、芸術についての断想、アフォーリズム等は、K. K. Eberlein 編: *C.D. Friedrich-Bekenntnisse*, Leipzig 1924 および S. Hintz 編: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 1968, に集められている。以下のフリードリヒの言葉の引用は後者による。
- ⑨ F. Roh: 前掲書, p. 236
- ⑩ W. Pinder: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas.*, München 1961, p. 120 によれば、それは「19世紀の人間にして初めて語りうる言葉」であった。
- ⑪ R. W. Lee: *Ut pictura poesis—Humanistic theory of painting*, in *Art Bulletin*, 1940, Dec., p. 198 参照。
- ⑫ A. Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik*, München 1968, p. 203
- ⑬ たとえば19世紀前半のベルギー。ここでは独立への機運の高まりとともに、G. Wappers 等を中心として国民主義的な歴史画が多数生れているが、独立(1830年)達成後の愛国主義的機運の衰退とともに、歴史画もその指導的地位を失い、新しく風俗画、風景画がこれにとって代っている。
- ⑭ 術語として十分定着した言葉ではないが、要するに印象派に代表されるような“純感覚的”な絵画に対し、思想的、観念的あるいは象徴主義的余韻を多かれ少かれ含んだ絵画、と解される。“Begriffkunst”という言葉もこれとほぼ同義語と見られる。
- ⑮ K. Scheffler: *Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1920, p. 6
- ⑯ Th. Reff: *The meaning of the Venus of Urbino by Titian*, in *Pantheon*, 1963. pp. 359~366
- ⑰ 注⑤参照、特に“Bildgehalte”(pp. 133~ 438)の章。
- ⑱ V. Christoffel: *Malerei und Poesie—Die symbolische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 1948
- ⑲ H. Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948
- ⑳ J.C. Sloane: *French Painting between the Past and the Present*, Princeton 1951
- ㉑ W. Hofmann: *Das irdische Paradies*, München 1960
- ㉒ H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965
- ㉓ F. Nordström: *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm 1963
- ㉔ L. Eitner: “The open window and the stormtossed boat, An essay in the iconography of Romanticism”, in *The Art Bulletin* 1955, pp. 281~290
- ㉕ H. Demisch: 前掲書 p. 20
- ㉖ 注⑦参照。
- ㉗ W. Sumowski: *Gotische Dome bei C.D. Friedrich in Klassizismus und Romantik* (展覧会カタログ), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1966, p. 39
- ㉘ H. von Einem: *Die Symbollandschaft der deutschen Romantik*, (上記展覧会カタログ p.33 また、H. von Einem: *Stil und Überlieferung*, Düsseldorf 1971, pp. 210~226 に再録。
- ㉙ H. von Einem, 前掲書 p. 33
- ㉚ A. Feulner: *Kunst und Geschichte*, Leipzig 1942, p.16
- ㉛ J. Jahn 編: *Wörterbuch der Kunst* (Kröner Tas-

- chenausgabe Bd. 165) の“Romantik”の項参照。
- ② W. Pinder: *Aussage zur Kunst*, Köln 1949, p. 124
- ③ M. Brion: *Kunst der Romantik*, München 1960, p.43
- ④ たとえば《河畔のゴシック寺院》(1813/14年, 西ベルリン, 新国立絵画館), 《町にそびえるゴシック寺院》(1813年, ミュンヘン, ノイエ・ピナコテーク) など。
- ⑤ ルンゲの語法ないし語感には極めて独特, というより時として恣意的なものがあり, この「空気のよう」に云々 (lüftiger und leichter…) という個所もただちには理解しがたいが, 要するに過去の精神的地盤が崩壊して, すべては宙に浮いたような状態, というような意味に解される。
- ⑥ H. Schrade: *Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst*, in *Neue Heidelberger Jahrbücher N.F.* 1931, p.7 脚注参照
- ⑦ O. Stelzer: *Vorgeschichte der abstrakten Malerei*, München 1964
- ⑧ H. Lützel: *Die abstrakte Malerei*, Gütersloh, 1967.
- ⑨ K. Lankheit: *Die Frühromantik und die Grundlage der “gegenstandlosen” Malerei*, in *Neue Heidelberger Jahrbücher N.F.*, 1951, pp. 56~90
- ⑩ J.C.Sloane: 前掲書 p. 210
- ⑪ W. Hofmann: 前掲書 p. 389
- ⑫ パノフスキーもまた, その *Herkules am Scheidewege*, (Leipzig 1930年) の序文の中で, 「いわゆる“形態(形式)主義的”な作品分析にしても, 実際にはかなりの程度に“内容分析”に頼り, あるいはこれを前提とせざるをえない」点を強調し, 一例として, レオナルドの《最後の晩餐》のような古典的な作品に加えた, ヴェルフリンのこれまた“古典的”ともいふべき“形態主義的”な解釈の中にも, いかにかこの作品の“内容”(あるいは主題)にかかわる部分が多いかを指摘している。
- ⑬ K. Bauch: *Ikonographischer Stil, zur Frage der Inhalt in Rembrandts Kunst*, in *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1969, p. 151.
- ⑭ R. Goldwater: *Symbolic Form: Symbolic Content, in Problems of the 19th and 20th centuries*, Princeton 1963, p. 115
- ⑮ R. Goldwater: 前掲書, p.120.
- ⑯ Goldwater: 前掲書, p.121.
- ⑰ 文学史においてもまた, たとえば F. Schlegel はその詩論(「詩作とは永遠の象徴化云々」)によって「初期のニーチェの美学, あるいは19世紀フランス象徴派にそのまま通じる道を切り開いた」のであり, (F. Behler: *Friedrich Schlegel*, Hamburg 1966, p. 77). また W. Vortriede は *Novalis und die französischen Symbolisten*, (Stuttgart 1963) の中で, ドイツ・ロマン派とフランス象徴派とのつながりを明らかにしている。
- ⑱ H. Ladendorf: *Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts*, in *Festschrift E. Trautscholdt* Köln 1962, p. 102 参照。なおこの点でも, パノフスキーに代表されるいわば古典的な Iconography あるいは Iconology の方法に学ぶべき点が多いことはいうまでもない。
- ⑲ J. Bialostocki: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, p. 156
- ⑳ J. Bialostocki: *Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 1957. pp. 195~210 参照。
- ㉑ E. Hüttinger: *Der Schiffbruch-Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert*, in *Beiträge zur Motivkunde im 19. Jahrhundert*, München 1970, p. 212 参照。
- ㉒ 《海上の嵐》, 1568年, ウィーン, 美術史博物館
- ㉓ 《嵐の海》, 1629年, ミュンヘン, アルテ・ピナコテーク。
- ㉔ いわゆる“Tempesta”と称される一連の作品。

- ⑤⑥ ロマン派に関しては B. Blume が特にこのテーマをとりあげている：*Das Bild des Schiffbruchs in der Romantik*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart 1958, pp. 145~161.
- ⑤⑦ C.G. Stridbeck: *Bruegelstudien*, Stockholm, 1956, p.8.
- ⑤⑧ J.A. Schmall 編：*Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970 pp. 13~166・収録。
- ⑤⑨ J. Leymarie の *L'esprit de la lettre dans la peinture*, (Genève 1967) は、ルネッサンス以後の絵画に現われた「手紙」というモチーフを追究したもので、ここにのべたようなイコノグラフィックな立場を特に意識して書かれたものではないが、全体を通観した時やはりここでも、窓のモチーフと同様に手紙のモチーフもバロックには少なく、ロココに至って急激にその数をましていること、しかもそこに現われるのは手紙を書くにしろ読むにしろ、もっぱら女性であることなどが見てとられる。そしてこのような傾向が、前代のバロックに比し、より女性的であり、かつまた私的、個人的な時間ないし空間を貴ぶロココ精神のひとつの現われであることはいうまでもない。
- ⑤⑩ たとえば H. Hatzfeld: *Literature through Art*, New York 1952.; J. Hagstrums: *The Sister Arts*, Chicago 1958.; W. Rasch 編：*Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt a.M., 1970; J. Bialostocki; *Ut pictura poesis—Dichtung und Malerei*; Frankfurt a. M. 1971; U. Finke 編：*French 19th Century Painting and Literature*, Manchester 1971 など。
- ⑤⑪ U. Weisstein: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1968, の“Stoff- und Motivgeschichte” 参照。
- ⑤⑫ E. Frenzel: *Stand der Stoff-, Motiv- und Symbolforschung in der Literaturwissenschaft*, in *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970, p. 254.
- ⑤⑬ これらの成果は1973年刊行が予定されている彼の手になる C.D. フリードリヒ作品総目録で公にされるはずである。
- ⑤⑭ Th. A. Meyer: *Das Problem der Gegenständliche in der Malerei*, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1928, p. 61.
- ⑤⑮ E. Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, Harvard 1953, p. 203.
- ⑤⑯ L. Baldass: *Jan van Eyck*. London 1952, p. 63
- ⑤⑰ J. Bialostocki はその“*Van Goghs Symbolik*” (*Stil und Ikonographie*) Dresden 1966, pp. 182~186. の中で、糸杉および星空がファン・ゴッホにあってはとりわけ死の観念と密接に結びついていることを強調している。
- ⑤⑱ E. Hüttinger: 前掲書, p.240.

新収作品目録

この目録は、1970年刊行の「国立西洋美術館年報 No.4」に収載分以後、1971年3月までに当館予算で購入した全作品を含む。作品番号のPは絵画、大きさの表示は縦×横、単位はメートルである。

コロー、ジャン・バティスト・カミーユ
パリ 1796～ヴィル・ダヴレー 1875
COROT, Jean-Baptiste-Camille
Paris 1796～Ville d'Avray 1875

P-380

ナボリの涙の思い出

1870～72年

油彩 カンヴァス 1.75×0.84

左下に署名：Corot

来歴：サントナ；J. ファウ，1883；レヴィ・クレミユ，1886；ベッチ・プラント；チューリッヒ，フリッツ・ナータン・ウント・ペーター・ナータン画廊

文献：A. Robaut et E. Moreau-Nélaton, *L'oeuvre de Corot, Catalogue raisonné et illustré*, Paris 1965, Tome III, n°2428

昭和45年度購入作品

本年報作品研究 3～7頁参照

NOUVELLES ACQUISITIONS

Ce supplément constitue la suite à notre Bulletin Annuel No.4 en 1970. Il comprend donc toutes les oeuvres achetées par le budget du Musée depuis cette date jusqu'à la fin du mars de 1971. Le numéro précédant chaque oeuvre indique notre numéro inventaire, P étant pour la peinture. Les dimensions sont données en mètres, la hauteur précédant la largeur.

P-380

SOUVENIR DES RIVAGES NAPOLI-TAINS

1870~72

Huile sur toile H. 1,75; L. 0,84

Signé en bas à gauche: Corot

Prov. : Coll. Santenat ; Coll. J. Fau, 1883 ; Coll. Lévy-Crémieu, 1886 ; Coll. Count Pecci Blunt ; Zürich, Fritz Nathan und Peter Nathan

Bibl. : A. Robaut et E. Moreau-Nélaton, *L'oeuvre de Corot, Catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1965, Tome III, n°2428

Achat du Musée en 1970

Voir notre étude dans ce numéro, pp. 3~7



デューラー、アルブレヒト

ニュルンベルク 1471～ニュルンベルク 1528

DÜRER, Albrecht

Nürnberg 1471～Nürnberg 1528

P-381

キリストの受難

12点連作のうち《キリスト昇天》欠、1511年ニュルンベルク刊行ラテン語テキスト付きの版

来歴：ベルン、コーンフェルト・アンド・クリプシュタイン商会

文献：Bartsch：4-15（15欠）；Meder：113-124（124欠）；Karl-Adolf Knappe, *Dürer, The Complete Engravings, Etchings and Woodcuts*, 1965, New York, pp. 182-205；前川誠郎，“アルブレヒト・デューラー、木版大受難伝”，『美術史』78号（昭和45年9月）79～82頁

昭和45年度購入作品



P-381-1

キリストの受難(1), 表紙

木版 紙 印刷されてある部分 0.326×0.192

P-381 参照



P-381-2

キリストの受難(2), 最後の晩餐

木版 紙 印刷されてある部分 0.395×0.283

P-381 参照

P-381

DIE GROSSE PASSION

Série des 12 gravures (dont la 12e, «Ascension du Christ», est manqu e) publi e en 1511 à Nürnberg avec le texte latin

Prov. : Bern, Kornfeld & Klipstein

Bibl. : Bartsch : 4-15 (manqu e de 15) ; Meder:113-124 (manqu e de 124) Karl-Adolf Knappe, *Dürer, The Complete Engravings, Etchings and Woodcuts*, 1965, New York, pp. 182-205 ; S. Maekawa "Albrecht Dürer: "The Large Passion," in *Bijutsu-shi*, n  78, septembre 1970

Achat du Musée en 1970

P-381-1

DIE GROSSE PASSION (1)

Titel

Gravure sur bois, papier H. 0,326 ; L. 0,192 (dimension de la surface imprim e)

Voir P-381



P-381-2

DIE GROSSE PASSION (2)

Heilige Abendmahl

Gravure sur bois, papier H. 0,395 ; L. 0,283 (dimension de la surface imprim e)

Voir P-381





P-381-3

キリストの受難(3), オリーブ園での折り
木版 紙 印刷されてある部分 0.391×0.277

P-381 参照



P-381-4

キリストの受難(4), キリスト捕縛
木版 紙 印刷されてある部分 0.395×0.279

P-381 参照



P-381-5

キリストの受難(5), 笞打ち
木版 紙 印刷されてある部分 0.385×0.274

P-381 参照

P-381-3

DIE GROSSE PASSION (3)

Ölberg

Gravure sur bois, papier H.0,391; L. 0,277(dimension de la surface imprimée)

Voir P-381



P-381-4

DIE GROSSE PASSION (4)

Gefangennahme

Gravure sur bois, papier H. 0,395; L. 0,279(dimension de la surface imprimée)

Voir P-381



P-381-5

DIE GROSSE PASSION (5)

Geißelung

Gravure sur bois, papier H. 0,385; L.0,274(dimension de la surface imprimée)

Voir P-381

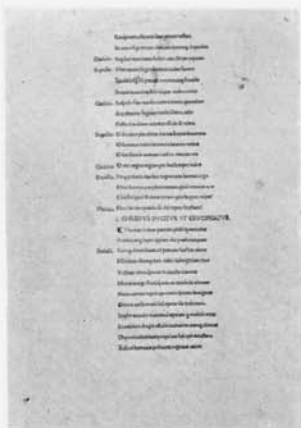


P-381-6

キリストの受難(6), この人を見よ

木版 紙 印刷されてある部分 0.394×0.279

P-381 参照

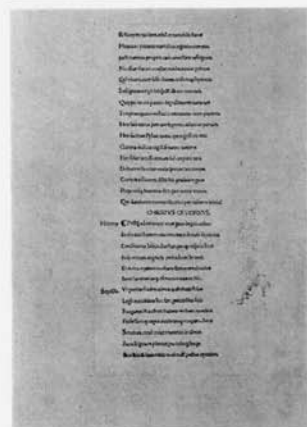


P-381-7

キリストの受難(7), 十字架を負える者

木版 紙 印刷されてある部分 0.393×0.286

P-381 参照



P-381-8

キリストの受難(8), 磔刑

木版 紙 印刷されてある部分 0.392×0.279

P-381 参照



P-381-6

DIE GROSSE PASSION (6)

Ecce homo

Gravure sur bois, papier H. 0,394; L. 0,279(dimension de la surface imprimée)

Voir P-381



P-381-7

DIE GROSSE PASSION (7)

Kreuztragung

Gravure sur bois, papier H. 0,393; L. 0,289(dimension de la surface imprimée)

Voir P-381



P-381-8

DIE GROSSE PASSION (8)

Kreuzigung

Gravure sur bois, papier H.0,392; L.0,279 (dimension de la surface imprimée)

Voir P-381



P-381-9

キリストの受難(9), キリストの死への歎き
木版 紙 印刷されてある部分 0.392×0.281

P-381 参照



P-381-10

キリストの受難(10), キリスト埋葬
木版 紙 印刷されてある部分 0.388×0.275

P-381 参照



P-381-11

キリストの受難(11), 地獄に降りて靈魂を救う
キリスト

木版 紙 印刷されてある部分 0.395×0.282

P-381 参照



P-381-9

DIE GROSSE PASSION (9)

Beweinung

Gravure sur bois, papier H. 0,388; L. 0,275(dimension de la surface imprimée)

Voir P-381



P-381-10

DIE GROSSE PASSION (10)

Grablegung

Gravure sur bois, papier H. 0,388; L. 0,275(dimension de la surface imprimée)

Voir P-381



P-381-11

DIE GROSSE PASSION (11)

Christus in der Vorhölle

Gravure sur bois, papier H. 0,395; L. 0,282(dimension de la surface imprimée)

Voir P-381



ラッシャ、エドワード
1937～
RUSHA, Edward
1937～

P-382

罪

1970年

シルク・スクリーン 紙 印刷してある部分 0.33×0.55
展覧会：「第7回東京国際版画ビエンナーレ展」1970
年、国立西洋美術館賞受賞作品

文献：第7回東京国際版画ビエンナーレ展カタログ；
現代の眼，194号，1971年1月，5頁
昭和45年度購入作品

トゥールーズ・ロートレック、アンリ・ド
アルビ 1864～パリ 1901
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de
Albi 1864～Paris 1901

P-383

写真家セスコー

1894年

石版 紙 印刷されてある部分 0.60×0.80

来歴：真岡市，久保貞次郎
昭和45年度購入作品

P-382

SIN

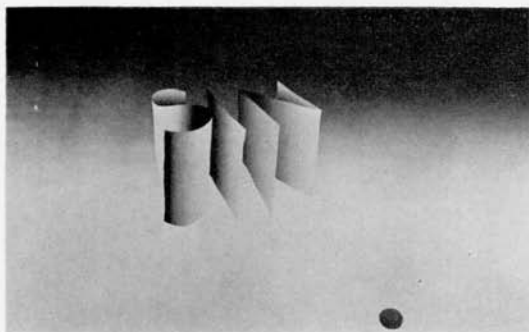
1970

Silk-screen sur papier H. 0,33; L. 0,55 (dimension de la surface imprimée)

Exp. : The 7th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, 1970, Prix MNAO

Bibl. : The 7th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, 1970 (Catalogue) ; *Gendai-no-Me*, no°194 Janvier, 1971

Achat du Musée en 1971



P-383

P. SESCAU PHOTOGRAPHE

1894

Litho sur papier H. 0,60; L. 0,80 (dimension de la surface imprimée)

Prov. : Mohka, S. Kubo

Achat du Musée en 1971



カロー、ジャック
ナンシー 1592～ナンシー 1635
CALLOT, Jacques
Nancy 1592～Nancy 1635

P-384
奴隸市場（第1ステート）
エッチング 紙 版面 0.117×0.219
背景が空白のまま人物も未完成の作品
来歴：サンフランシスコ，E. ルイス
文献：J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1927, n° 369.
昭和45年度購入作品

カロー、ジャック
ナンシー 1592～ナンシー 1635
CALLOT, Jacques
Nancy 1592～Nancy 1635

P-385
奴隸市場（第3ステート）
エッチング 紙 版面 0.117×0.219
他の画家（おそらく Israel Silvestre）により、バリ風景が背景に彫られ、人物も完成された。「Callot f. A. Paris 1629 Fagnani excudit」の銘あり。
来歴：サンフランシスコ，E. ルイス
文献：J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1927, n° 369
昭和45年度購入作品

カロー、ジャック
ナンシー 1592～ナンシー 1635
CALLOT, Jacques
Nancy 1592～Nancy 1635

P-386
日本二十三聖人の殉教
エッチング 紙 版面 0.167×0.114
左下に「Callot fec」下部余白に「Le Portrait des premier 23 Martire mis en Croix par la predicaon de la S. foy au Giappon soubz l'Empe. Taicasam en la Gre' de Mongasachi, de lordre des freres mineurs Obseruantin de S. francois」の銘
来歴：サンフランシスコ，E. ルイス
文献：J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1927, n° 594;
D. Ternois, *L'art de Jacques Callot*, Paris, 1962, pl. 60b
昭和45年度購入作品

P-384

LE MARCHE D'ESCLAVES (1^{er} état)

Eau-forte sur papier H. 0, 117; L. 0, 219

(dimension de la planche)

Le fond est blanc et les personnages sont inachevés.

Prov.: San Francisco, E. Lewis, Inc.

Bibl.: J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1927, n° 369

Achat du Musée en 1971



P-385

LE MARCHE D'ESCLAVES (3^e état)

Eau-forte sur papier H. 0, 117; L. 0, 219

(dimension de la planche)

Peut-être Israël Silvestre a gravé au fond une vue de

Paris et terminé les personnages inachevés. En bas à

gauche: Callot f. A. Paris 1629 Fagnani excudit

Prov.: San Francisco, E. Lewis, Inc.

Bibl.: J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1972, n° 369

Achat du Musée en 1971



P-386

LES 23 MARTYRS DU JAPON

Eau-forte sur papier H. 0,167; L. 0,114 (dimen-

sion de la planche)

Inscri en bas à gauche: Callot fec., et le plus au bas:

Le Portrait des premier 23 Martire mis en Croix par

la predicaon de la S. foy au Giappon soub's l'Empe.

Taicasam en la Gre' de Mongasachi, de lordre des

freres mineurs Obseruantin de S. francois.

Prov.: San Francisco, E. Lewis, Inc.

Bibl.: J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1927, n° 594;

D. Ternois, *L'art de Jacques Callot*, Paris, 1962, Pl.

60b Achat du Musée en 1971



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

P-387

泉

1921年

ドライポイント、ビュラン併用 紙 版面 0.178×0.238
右下に署名、番号：12/100 Picasso

1929年 Guiot 版100番中の12番

来歴：サンフランシスコ、E. ルイス

文献：B. Geiser, *Picasso: peintre-graveur*, Tome II, Berne, 1968, n° 61 ii; G. Bloch, *Picasso, catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié 1904-1967*, Berne, 1968, n° 45

昭和45年度購入作品

ノルデ、エミール
ノルデ 1867～ゼービュル 1956
NOLDE, Emil
Nolde 1867～Seebüll 1956

P-388

伯爵

1818年

エッチング（鋼板使用）紙 版面 0.308×0.230

来歴：サンフランシスコ、E. ルイス

文献：G. Schiefler, *Emil Nolde-Das graphische Werk*, Köln, 1966, B. I. n° 206

昭和45年度購入作品

P-387

LA SOURCE

1921

Pointe-sèche et burin, papier H. 0,178; L. 0,238
(dimension de la planche)

Signé et numéroté en bas à droit : 12/100 Picasso

La 12^e épreuve parmi les cent, édités par Guiot en 1929.

Prov.: San Francisco, E. Lewis, Inc.

Bibl.: B. Geiser, *Picasso, peintre-graveur*, Tome II, Berne, 1968, n° 61 ii; G. Bloch, *Picasso, catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié 1904-1967*, Berne, 1968, n° 45

Achat du Musée en 1971



P-388

Der Graf

1818

Eau-forte (planche d'acier) sur papier H. 0,308; L. 0,230
(dimension de la planche)

Prov.: San Francisco, E. Lewis, Inc.

Bibl.: G. Schiefler, *Emil Nolde-Das graphische Werk*, Köln, 1966, B.I. n° 206

Achat du Musée en 1971



デューラー生誕して500年、彼の生地ニュルンベルク市はこの年(1971年)を「デューラーの年」(Dürer-Jahr)としてこの大芸術家を様々な形で記念したたえているが、そのプログラムは単に彼の記念展覧会のみでなく、これを補足し、あるいは別の角度から彼の芸術を見ようとする各種展覧会(「デューラー時代の絵画と版画」, 「アルブレヒト・デューラーをたたえて」, 「ニュルンベルク・ピエンナーレ1971」等), デューラーとその時代についての記念講演会, 日本も含めた各国からの芸術家を招いてのコンサート, オペラ, 演劇等, 極めて多岐にわたり, 単に一芸術家としてのデューラーのみでなくニュルンベルク市の象徴としてのデューラーをもたたえようとする同市の意気込みが如実にうかがえる。しかしこの「Dürer-Jahr 1971」のハイライトをなしたのが5月21日(デューラーの誕生日)から8月1日まで同市の Germanisches Nationalmuseum で開かれた大記念展, 「アルブレヒト・デューラー1471~1971」であったことはいうまでもない。出品点数700余点(その内デューラーのオリジナルは400余点), 出品に応じた公私のコレクション, 美術館130余, 国にしてアメリカ, ソ連も含めた14ヶ国に及んでいる。73日間の会期を通じての観覧者数は35万人をこえ, 初め「20万人」とみた美術館側の予想を大きく上回ったのみならず, ドイツにおける美術展としては未曾有の記録を樹立した。(1928年同じく同方で開かれた死後400年展の入場者数は, 当時の公式の「報告」によれば「約20万人」であった。会期は4月11日より9月16日までの

159日間)。またカタログについてみると, 死後400年展の時のそれがテキスト117ページ, 図版30ページと比較的小規模であったのに対し, 今回のそれはゆうに400ページをこえ, その中にカラー15点を含めた大小多数の図版をおり込んで極めて充実した内容を誇っている。また出品作のかけられた保険金も巨額に及び, 作品保全上の配慮と保険会社側からの要請により会期中はニュルンベルク市上空の航空機乗り入れは一切禁止という異例の措置がとられた。会場は26の分室に分れ, 作品はそれぞれ(時代順でなく)テーマ別(「デューラーとその家族」, 「イタリアとの出会い」, 「宗教改革」, 「デューラーの周辺と人文主義」, 「自然の発見」等)に陳列されており, デューラーの周辺ないし前後の芸術家たちの作品の他, 古記録, 書簡等も適宜おり込んでデューラーの人と作品の遺漏なき紹介につとめている。今回出品には至らなかった東独の作品を別とすればここにデューラーのすべてが一堂に会したといっても過言ではなく, 専門家にとっても一般の美術愛好家にとってもそれは文字通り einmalig な機会であった。その意味で本展はいわばデューラー芸術の総決算ともいえるが, ここに集められたデューラーの遺産をそのまま500年の過去にさかのぼらせれば, それはそのまま当時のドイツ美術の総決算ともいえるのであり, ここにデューラーの, 他の芸術家には求められない歴史的意義を見ることができ

* *

今日デューラーをひとつの全体像としてなが

めた時、そこに浮び上がってくるのはデューラーという一芸術家のイメージよりむしろ、ひとつの時代像である。デューラーが時代とともに歩んだというよりは、ひとつの時代が彼とともに歩んだというべきである。グリュネヴァルトは後期ゴシックという時代の中に生き、ホルバインはまたルネッサンスという時代の中に生きている。しかしデューラーの場合、彼の中にひとつの時代像が生きているというべきであろう。美術史における「ドイツ・ルネッサンス」という概念がしばしば疑問視され、時には否定されながらも、今なお用いられているとすれば、それはデューラーあるがゆえ、といっても過言ではない。いいかえれば、「ドイツ・ルネッサンス」という概念と同様に、彼の芸術と歴史的意義もまた、一義的にはとらえ切れない複雑な問題を提起している。特にしばしば議論の対象とされるのはイタリア・ルネッサンスに対するデューラーの態度である。

周知のように二度のイタリア旅行、あるいは人文主義者にして彼の親友でもあったウィリバルト・ビルクハイマー、当時（15世紀初頭）ドイツで活動していたヴェネツィアの画家ヤコポ・デ・バルバリ等を通じてデューラーはイタリア・ルネッサンスと再三対峙し、そこから多くを学んでいるが、果してこれらが彼（および当時のドイツ美術）にとって真に学ぶに価するものであったか、という点になると疑問なしとしない。「イタリア」を見ようとする余り、彼は「ドイツ」を見失いはしなかったか。彼のロマンスム（イタリア崇拜）はむしろドイツ美術の

「自然な発展を阻害し」、そこに「ある種の分裂」⁽¹⁾を招来しはしなかったか。特に第二次イタリア旅行以後の、デューラーとしては比較的大規模な絵画作品には、明快な構図、合理主義的な空間構成、調和的な人体表現等、「イタリア的」、「古典的」といえばいえるが、それよりはむしろある種の「アカデミスム」が濃厚であり、それらがしばしば「冷たく借りものめいた形式主義的な」⁽²⁾印象を与えることも事実である。Max Deriはこうしたイタリア主義に浸透されデューラー以下当時の芸術家の姿勢を、「国王の前に立つ乞食」になぞらえ、彼らの「誤った謙譲あるいは自己卑下」が「すべてをさしおいての自己自身の創造力と創造の喜びをさえ犠牲にした上での異質のもの（＝イタリア・ルネッサンス美術）の無批判な受容に導いた」⁽³⁾と見ている。果してそれが「無批判な受容」であったか否かは別としても過去500年にわたるデューラー名声が常に多少のずれは見せながらも「万聖図」（ウィーン、美術史博物館）のデューラーよりは「黙示録」のデューラーに、いいかえれば「ルネッサンス」的な「画家」デューラーよりは、ゴシック的な伝統に根ざした「線描家」デューラーにかたむいていることは事実であろう。画家ハンス・トーマが「我々はデューラーの中に芸術におけるドイツ的な特質を最もよく見、かつこれを愛する」と語る時、彼の愛するデューラーとはこうした意味でのデューラーに他ならなかった。たしかに或る作品、あるいは或る時期における「部分」としてのデューラーではなく、全体としてのデューラ

一をながめた時、そこに一貫してうかがえるのは、一切のすぐれてドイツ的な芸術にひそむ「グラフィックな性格⁽⁴⁾」であり、かつまたこうした性格がデューラーを真のデューラーたらしめていることも明らかである。(この点で生成期のデューラーが、ションガウワー、ハウスブーフマイスター、あるいはヴォルゲムートなど、彼の直接、間接の師に接した際、画家としての彼らより、版画家あるいは素描家としての彼らにより多くを学んでいるのは示唆的である。また C. D. フリードリヒないしはドイツ・ロマン派とドラクロワないしはフランス・ロマン派との様式的な比較は、上に引用した W. Pinder の論——無論それは多かれ少かれ公式化された一般論ではあるが——の正しさを裏づけるであろうし、さらに版画の技法の中ではとりわけ「絵画的」効果に富む石版画が、ドイツで発明 (A. ゼネフェルダー) されながらフランスにその真の開花を見たことは皮肉といえど皮肉であるが、それともこうした様式面における国民的特質を考慮すればむしろ必然的な結果であったともいえよう。)

木版連作《ヨハネ黙示録》はこうした個人的であると同時にまた国民的な彼の資質を初めて本格的に披瀝した作品であり、F. Winzinger は全ドイツ美術をもし一点の作品で代表させるとしたら、デューラーの《黙示録》以外にない、⁽⁵⁾とまで言っているが、初期のこうしたシュトルム・ウント・ドラング的なデューラーの後にくる一見「古典的」あるいは「イタリア的」なデューラーにしても、「古典的」あるいは「イタ

リア的」であるのは多く外部からの注文によった比較的大規模な絵画作品に限られるのであって、版画家あるいは素描家としてのデューラーをもこうした観点からとらえようとするのは当を得ない。1514年の有名な銅版画《書斎のヒエロニムス》は、《黙示録》の世界とはおよそ程遠い、古典的な静けさと明快で合理的な空間構成を特色とする作品であるが、それでいてその根底においては、たとえば同様の主題を扱ったカルパッチオの室内空間⁽⁶⁾とは明らかに違う。パノフスキーによれば *gemütlich* と *stimmungsvoll* という「翻訳しようのない二つのドイツ語をもって語る他ない」空間を現出している。パノフスキーはこうしたいわば「ドイツ的」な空間の秘密を、デューラーの(この作品における)特異な遠近法に求め、ヴェルフリンはそれを光の効果に求めているが、このようにイタリアを意識しながらも、ドイツ＝ゴシック的な伝統に深く根をおろした彼の造型感情は他のグラフィックな作品、たとえば彼の版画連作の中であってしばしば「古典的」と評される《マリアの生涯》にもぬぎたい影をとどめている。無論、だからといって画家デューラーはもっぱらイタリア的であり、版画家あるいは素描家デューラーはすぐれてドイツ的である、とするのは余りにも図式化した見方ではあるが、ただ B. Hausmann にならって、完成された絵画作品よりむしろテッサンの方にデューラーの「多様な才能、厳しい芸術的良心、そして高度の技術的完成度」⁽⁷⁾がはるかによくうかがえるのは事実であるし、「ある種の(悪い意味で

の) Manier」を感じさせると指摘された一時期の危機的なデューラーを救ったのも、こうした素描家としての天成の強靱な資質であったと考えられるのである。それだけにまた「画家」としてのデューラーを語るとなると、人々の口調はしばしばためらいがちである。画家 W. ティッシュバインは、デューラーの肖像画には「絵画的効果」が欠けていると指摘し、近代美術史学の創始者の一人 F. Waagen は「コロリストとしてのデューラーは（他の面から見たデューラーに比し）最も生彩に欠ける」と見、また彫刻家のロダンがデューラーの色彩は「その確たる性格ゆえにあたかも数学的の真実かのように感じられる」と語っているが、たしかに彼の色彩は時として余りにも理詰であり、素面にすぎず、グリュネヴァルト、あるいはアルトドルファーのうるおい豊かな、しばしば「音楽的」とも許されるコロリスムに一籌を輸することは否めない。

「デューラーが画家として真の偉大性に達しえなかったとすれば、その因は、柔らかな、情感豊かな視覚とは相いれない（彼の郷里である）フランケン特有のかたい色彩感覚に求められよう。」⁽⁸⁾あるいはそうかも知れない。ただしここで例外とすべき分野がひとつある。すなわち風景を中心とする初期の水彩がそれである。その多くは旅の途上で折にふれて即興的に描かれたものであるが、これらは単に「後のヨーロッパの風景画に現われる一切の基本的形態」⁽⁹⁾を先取りしているのみならず色彩的にも後のいわば公式的なデューラーには求め難い、新鮮でしか

も階調豊かな世界を現出していることを忘れてはならないだろう。（ただしこれ程豊かな絵画的可能性を含みながら、これらがすべて水彩という段階にとどまって、たとえばアルトドルファーのように、油彩画という形で結実した作品は一点もなかった、という事実はこの際注目に値する。）今回の展覧会は、通常は主として保存上の配慮から一般に公開されることの少いこれらの水彩画をも多数集めており、従来複製あるいは写真などを通じて極めて不完全に、あるいはおぼろ気な形でしか伝えられていなかったコロリストとしてのデューラーのすぐれた一面を余す所なく紹介した、というだけでもその意義は大きい。

以上概観したように、芸術家としてのデューラーには、彼が生れ育ったドイツ・ゴシックの造型風土をこころよしとするデューラーと、イタリア・ルネッサンスの信奉者としてのデューラー、また Maler としてのデューラーと Zeichner あるいは Graphiker としてのデューラーとが時には対立し、時には相補いながら並存しているが、彼をまた別の角度から見た時、そこには極めて強靱な現実感覚と明白な自己意識とに支えられたリアリスト・デューラーと、未だ明け切らぬ中世的な薄明の中に生きるヴィジョンの人デューラーとが、冷徹な自然科学者の眼をもって現実世界の様々なイメージに肉迫したデューラーと、《馬上の「死」》や《「夢」の図》あるいは《絶望者》のデューラー⁽¹⁰⁾とが浮び上ってくる。「芸術は自然の中にあり」として、もし自然界の「様々な形象をありありと

描こうとするならば、それは人の視覚を欺くほど（写實的）でなければならない」と説くデューラーは、また一方で、一切の創造的なものは「天上からの啓示」、すなわちインスピレーションに由来するものと信じていた。デューラーにとって美あるいは芸術とは学ぶものであると同時にまた、単に学校的な意味での努力をもってしては、決して到達しえない何かでもあった。そして「芸術とは学ぶもの」と信じている時のデューラーに、ある種の学者的なポーズ、すでに引用したヴェルフリンの言葉をかりれば、「冷たく、借りものめいた、形式主義的な」匂いが強いことは否めない。かつてゲーテは「暗い、無定形の底なしのファンタジーが彼（デューラー）をそこなった」と語り、またイタリア・ルネッサンス的な理想を価値観の基準としながらデューラーの芸術を論じたフランツ・クラーは「彼の芸術的創造力の純粋な発展を再三にわたってきまげたのは、またしてもあのファンタスティックなものに対する彼の性来的な傾斜であった」とのべているが、今なお彼の芸術が我々をいきいきとひきつけるとすれば、そのすべてではないにしても少からぬ部分は、まさに彼のこうした多様なファンタジーの世界にあるとしなければならない。彼以前にすでに先例の少ない《ヨハネ黙示録》を彼の《ヨハネ黙示録》たらしめ、《メランコリア》を彼の《メランコリア》たらしめているのもこうした彼のいわば複層的な想像力に他ならない。もしデューラーがイタリア・ルネッサンス、あるいは古代ギリシア、ローマの作品に親

しくふれ、これをよく模倣しえたなら、彼の芸術はより一層の高みと偉大性に達したであろう、とするヴィンケルマンやメングスの見解ほど今日の我々を当惑させるものはない。たしかに初期のデューラーは、当時のドイツには範とするだけの作品の極めて乏しかった裸体表現を学ぶ意味で、マンテーニャその他イタリアの芸術家の若干の作品を模写しているし、また芸術家が「自らの想像力の中から何か美しいイメージをうみ出す」にしても、その際自然界の様々な形象の忠実な「写生」が前提条件となっていることは彼自身も認める所であるが、およそ想像力の介入を許さない、単なる自己目的としての模倣行為ほど彼の芸術を相容れないものはない。なぜなら彼にとって芸術とは「模倣」ではなく「創造」であり、しかもその「創造」とは、この言葉の本来の意味（「泉から水を汲む」）に従って、芸術家の「心にたくわえられたひそかな財宝（＝イメージ）」を汲み出し、これを視覚化することに他ならなかったからである。のみならず彼にとってはまた今世紀のシュールレアリスムをまつまでもなく芸術作品とは時として「夢のしわざ」（Traumwerk）であり、こうした夢ないし意識下の世界が彼の芸術創造に際して極めて重要な意義を担っていること、あるいは彼が（彼のみならず芸術創造一般における）こうした世界の意義を、おそらくヨーロッパで最初に、極めて明白に意識した芸術家であったことは彼自身の次のような言葉から明らかである。「こうしてすべての芸術家に、夢と眠りの中において、芸術の多くの教えがもたらされ、啓示

されるのである。……私はいかにしばしば眠りの中に、さめている時の私には望むべくもないような偉大な芸術とよきもの(große Kunst und gut Ding)とを見ることだろうか。

そして彼が「よき芸術家の内面は様々なイメージにみちており」、芸術家の使命とはこうした「内的なイデー」から常に何か新しいものを創り出してゆく」所にあると語る時、彼は後の C. D. フリードリヒから F. マルク, M. エルンストに至るドイツ美術のよき伝統を無意識のうちに予言していたのである。

* *

付記 I. 今回の記念展の会場の一部をかりて設けられた *Dürer-Studio* は、写真、映画、スライド、時には音響を通じて本会場にあるデューラー作品の鑑賞、理解をはかろうとした初心者のためのいわば視聴覚教室であるが、特に版画の技法や遠近法の問題など、部分の拡大写真や各種の模型などを用いてできる限り具体的に理解できるよう配慮されており、これ自体は展覧会とはいえないにしても、その教育的意義は大いに注目される。同様の試みはアルベルティーナ(ウィーン)での「デューラー素描展」にもひきつがれ、多大の好評を博したようである。

付記 II. “Dürer-Jahr 1971” を記念して出版されたデューラー関係の文献ないし画集類の数は少くないが、中でも特に注目に値するのは Matthias Mende の *Dürer-Bibliographie* と Fedja Anzelewsky の *Albrecht Dürer: Die Gemälde* であろう。前者は総 800 ページに及び、そこにあ

げられたデューラー文献は 1 万を数えるが、彼の生前から最近(1970年)に至るこうした網羅的でしかも緻密な *Bibliographie* はこれまで皆無であっただけに今後のデューラー研究に資する所は極めて大きいと想像される。また後者は、デューラーの絵画作品の *catalogue raisonné* として編まれたものであるが、本書の刊行は、はからずも、このドイツ最大の画家の作品が、彼の版画およびデッサンに関してはすでに Melder, Dodgson, Lippmann, Winkler 等の労作があるにもかかわらずその生誕から 500 年を経た今日にしてようやく、厳密な「校訂」のもとにその全貌を明らかにしえたという事実をあらためて人々に思い至らせたようである。ただしこうした事実と、画家としてのデューラーに対するこれまでの概していえば消極的な評価と何らかのかかわりがあるか否かは一概には答えられない問題である。(無論これまでにも H. Tietze, E. Tietze-Conrat 共著の *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers* や *Klassiker der Kunst* 叢書の中の *Dürer* (F. Winkler 編) など、一応デューラーの絵画作品を総観した形のものはあるが、いずれも厳密な意味での *catalogue raisonné* としては、それぞれ違った意味で、不満なしとしない。)

註

- (1) Heinrich Wölfflin : *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1964, p. 15
- (2) Heinrich Wölfflin: *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1963, p. 13
- (3) Max Deri : *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, Berlin 1923, p. 326
- (4) Wilhelm Pinder: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit*, Leipzig 1940, p. 41
- (5) Franz Winzinger: *Dürer*, Hamburg 1971, p. 42
- (6) かつて《書齋のヒエロニムス》と解されていたが、近年《書齋のアウグスティヌス》または《アウグスティヌスのヴィジョン》と改められた作品。(ヴェネチア, Scuola di San Giorgio)
- (7) B. Hausmann : *Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen*, Würzburg 1922, p. 103
- (8) Harald Keller: *Kunstgeschichte und Milieutheorie*, in Festschrift C.G. Weise, Berlin 1950, p. 31
- (9) Wilhelm Pinder: 上掲書 p. 37.
- (10) G.F. Hartlaub はデューラーのこれら若干の作品を手がかりとしながら、迷信家としてのデューラーの側面について興味深い論文を残している。: *Dürers "Aberglaube"*, in *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1940, Bd. 7. p. 167~196

なお本文中に引用したデューラーについての諸家の言葉の中で、注のないものは多く H. Lüdecke 編 *Dürer und die Nachwelt*, (Berlin 1955) によった。またデューラー自身の言葉は Lange-Huse 編 *Dürers Schriftlicher Nachlaß* (Halle a. S. 1893, 覆刻版 Wiesbaden 1970) による。

事業記録

特別展記録



英国風景画展

ターナー／コンスタブルとその周辺

English Landscape Painting
of the 18th and 19th Centuries

1970. 10. 10.～1970. 11. 23.

主催：国立西洋美術館・日本経済新聞社・ブリ
ティッシュ・カウンシル

出品内容＝油彩……………58点
水彩・素描……………42点
計100点

入場者＝185,074人



ドイツ表現派展

Der Deutsche Expressionismus

1971. 1. 15.～1971. 3. 14.

主催：国立西洋美術館

出品内容＝油彩……………59点
水彩・素描……………46点
版画……………65点
計170点

入場者＝59,323人

ヨーロッパ巨匠水彩素描展 セザンヌからピカソまで

100 Drawings from the Collection of the Museum of Modern Art, New York



ヨーロッパ巨匠水彩素描展

セザンヌからピカソまで

100 Drawings from the Collection of the
Museum of Modern Art, New York
from Cézanne through Picasso

1971. 5. 1. ~ 1971. 6. 20.

主催：国立西洋美術館・ニューヨーク近代美術
館国際協議会・朝日新聞社

出品内容 = 水彩・素描…………… 100 点

入場者 = 124,951 人



IL BAROCCO ROMANO

ローマ・バロック展

Il Barocco Romano 1620~1690

1971. 9. 24. ~ 1971. 11. 9

主催：国立西洋美術館・ローマ国立古美術館

出品内容 = 油彩…………… 53 点

彫刻…………… 5 点

計 58 点

入場者 = 88,983 人



ゴヤ展

El Arte de Goya

1971. 11. 16.～1972. 1. 23.

主催：スペイン政府・国立西洋美術館・毎日新聞社

出品内容＝油彩……………39点
タピスリー…………… 5点
版画……………56点
素描……………55点
彫刻(参考出品)… 1点
計156点

入場者＝576,052人

巡回展記録



昭和45年度

絵画：60点 彫刻：18点

●10月18日～11月15日

会場＝長崎県立美術博物館
長崎県、長崎県教育委員会、長崎県立美術博物館、長崎開港400年記念実行委員会と共催
入場者＝90,573人

昭和46年度

絵画：55点 彫刻：18点

●10月2日～10月24日

会場＝富山県民会館美術館
富山県、富山県教育委員会と共催
入場者＝88,430人

講演会記録

昭和45年

●国立西洋美術館夏季講座

「ロマン主義美術」

8月1日 ドイツ・ロマン派 千足伸行

8月8日

イギリス・ロマン派の詩と風景 八重樫春樹

8月15日 「古典主義」と「ロマン主義」田中英道

8月22日

ロマン主義から写実主義へ 佐々木英也

8月29日 ロマン主義と近代 高階秀爾

(講師はいずれも当館職員)

●「英国風景画展」特別講演会

10月10日

イギリス風景画

ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館絵画部
長 グラハム・レイノルズ(通訳 八重樫春樹)

10月17日

イギリス美術の特質

東京教育大学教授 桜庭信之

10月24日

イギリスの建築と庭園

東京都立大学助教授 桐敷真次郎

10月31日

英国風景画とその風土

共立女子大学教授 友部 直

11月7日

ターナーとコンスタブル

国立西洋美術館主任研究官 佐々木英也

昭和46年

●「ドイツ表現派展」特別講演会

1月16日

ドイツ表現派の絵画

ケルン市美術館総長 ゲールト・フォン・デル・オステン (通訳 斎藤 稔)

1月23日

表現主義の音楽

東京芸術大学講師 柴田南雄

1月30日

クレールとカンディンスキー

美術評論家 坂崎乙郎

2月6日

表現主義の文芸思潮

文芸評論家 西尾幹二

2月13日

ドイツ表現派の演劇

共立女子大学教授 遠藤慎吾

●「ヨーロッパ巨匠水彩素描展」特別講演会

5月22日

近代の水彩と素描

美術評論家 中山公男

●国立西洋美術館夏季講座

「フランス印象派」

7月31日

カフェ・ゲルボワの集い 佐々木英也

8月7日 ルノワールの《アルジェリア風の

パリの女たち》高階秀爾

8月14日 北斎とフランス印象派 田中英道

8月21日 ロダンと印象派 穴沢一夫

8月28日 ジヴェルニーのモネ 黒江光彦

●「ローマ・バロック展」特別講演会

9月25日

ローマ・バロックの建築と彫刻

ローマ大学教授 チューザレ・ブランディ (通訳 佐々木英也)

10月2日

反宗教改革とバロック美術

東京芸術大学講師 若桑みどり

10月9日

バロックの建築

国立西洋美術館長 山田智三郎

10月16日

17世紀イタリアの音楽

成城大学教授 戸口幸策

10月23日

バロックの町ローマ

東京芸術大学助教授 辻 茂

●「ゴヤ展」特別講演会

11月23日

ゴヤの黒い絵

ブラド美術館長 ハビエル・デ・サラス (通訳 神吉敬三)

資料

歳出歳入表

歳出予算表（単位千円）

事項／年度	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
国立西洋美術館運営費	22,981	22,882	36,806	138,911	79,806	91,636	144,913	263,385	197,821	150,333	161,913
人に伴う経費	8,898	14,718	16,828	19,393	22,469	26,472	29,455	33,576	38,361	42,856	49,837
庶務部運営	8,315	4,553	5,066	5,476	6,129	6,580	6,660	7,157	5,661	6,859	7,645
事業部運営	5,221	2,144	(10,000)	(30,000)	(30,000)	(30,000)	(50,000)	(50,000)	(50,000)	(50,000)	(60,000)
特別展開催				7,836	8,665	11,140	40,902	43,104	36,066	37,800	30,507
巡回展開催			2,135	2,139	2,143	2,147	2,151	2,155	2,160	2,165	2,179
博物館等特別経費	455	489	385	385	379	523	600	600	600	558	558
陳列館新営敷地購入								112,500	54,483	0	0
一般研究費	92	106	117	129	129	129	129	129	125	125	125
施設設備整備		872		70,576	6,086	10,834	9,636	8,942	2,556	0	3,943
国立西洋美術館創設費											

備考

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

歳入実績表（単位千円）

事項／年度	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
雑収入	15,166	10,590	19,647	24,501	43,997	26,180	28,236	37,088	53,622	32,647	32,553
入場料等収入	14,365	10,260	19,167	24,096	43,617	25,808	27,726	36,587	53,079	31,977	31,862
その他	801	330	480	405	380	372	510	501	543	670	691

年度別入館者総数（含特別展）

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

職員名簿

昭和46年3月31日現在

国立西洋美術館評議員会評議員

(五十音順)

ブリヂストンタイヤ株式会社会長
石橋正二郎

東京国立博物館長
稲田 清助

愛知県立芸術大学長
上野 直昭

京都国立近代美術館長
河北 倫明

東京国立近代美術館長
小林 行雄

日本芸術院長
高橋誠一郎

谷川 徹三

株式会社丸善社長
司 忠

寺中 作雄

富永 惣一

日米文化教育テレビ番組交流協会理事長
松方 三郎

国際文化会館専務理事
松本 重治

大和文華館長
矢代 幸雄

国立西洋美術館職員

館長
文部事務官 山田智三郎

次長
文部事務官 瀧本 邦彦

庶務課

庶務課長
文部事務官 服部 栄次

庶務課課長補佐
文部事務官 平井 文雄

庶務係長
文部事務官 寺尾 敏明

文部事務官 舟橋さち子

文部事務官 戸松 靖子

文部事務官 岡崎 文憲

事務員 小高 功子

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 小林清太郎

文部事務官 井上武運児

用務員 羽山 正公

用務員 石井 茂夫

文部事務官 内藤 満枝

文部事務官 中村 繁子

用務員 寺尾 節子

用務員 斎藤とし子

経理係長
文部事務官 白石 治美

文部事務官 須田 文子

文部事務官 佐々木智子

文部事務官 木戸 一

用度係長
文部事務官 田島 庄平

文部事務官 肥後 豊司

文部事務官 太田原 武

文部技官 白倉 由夫

文部技官 大竹 乙弘

文部技官 小宮 勝男

文部技官 会田 泰子

用務員 平山 節子

用務員 長島 武夫

事業課

事業課長
文部技官 穴沢 一夫

主任研究官
(併)渉外調査係係長
文部技官 高階 秀爾

文部技官 千足 伸行

主任研究官
(併)陳列保存係係長
文部技官 黒江 光彦

文部技官 八重樫春樹

主任研究官
(併)普及広報係係長
文部技官 佐々木英也

文部技官 田中 英道

事務補佐員 武田 晴美

国立西洋美術館年報 NO.5

発行 1972年3月31日

編集 国立西洋美術館 東京都台東区上野公園

制作 美術出版デザインセンター

印刷 凸版印刷株式会社

BULLETIN ANNUEL DU MUSEE NATIONAL
D'ART OCCIDENTAL, NO.5

Publié le 31 mars 1972 par le Musée National
d'Art Occidental, Tokyo

Imprimerie: Bijutsu Shuppan Design Center