

*

国立西洋美術館年報

NO.4

*

BULLETIN ANNUEL
DU
MUSEE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL

*

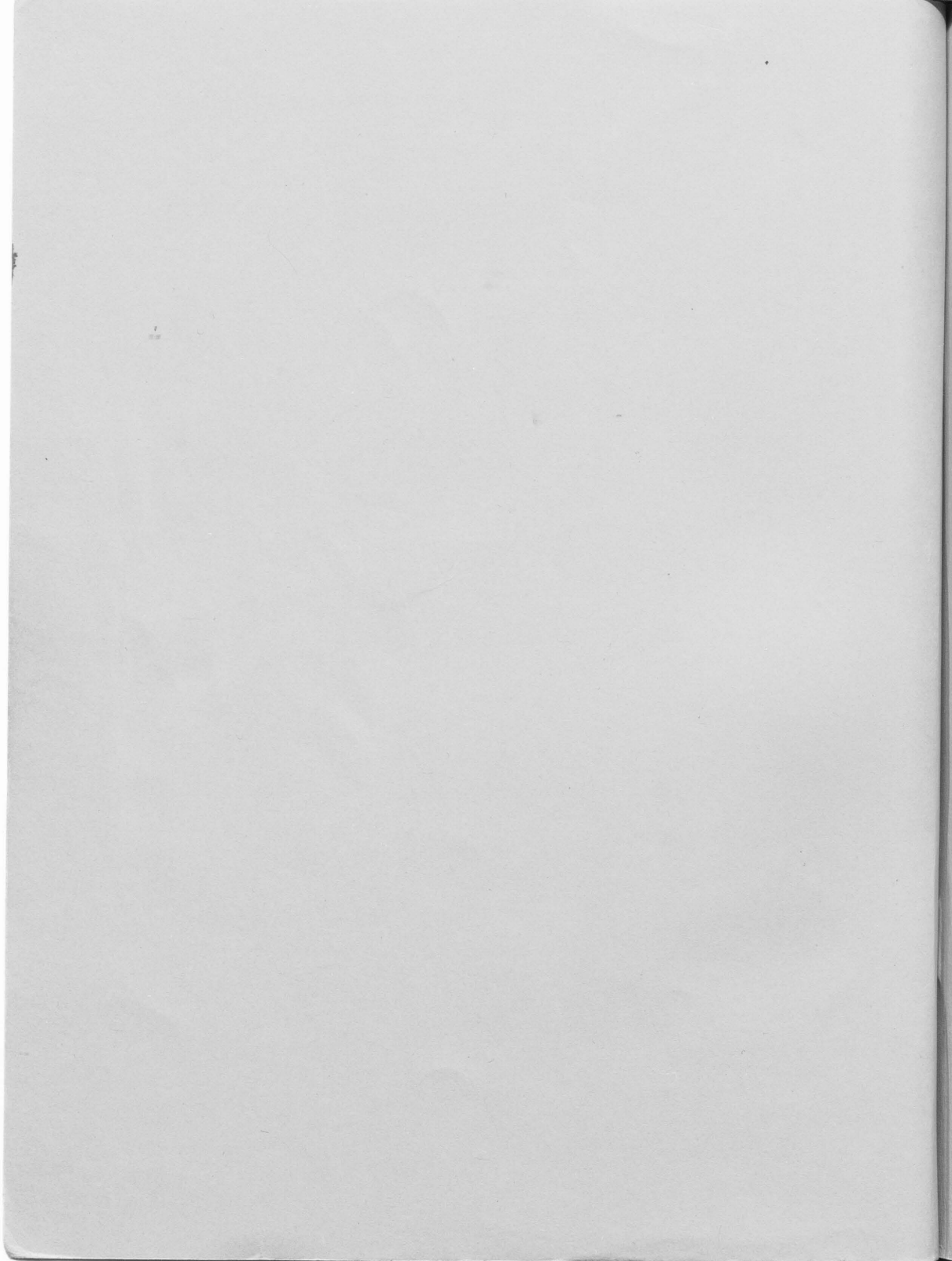
TOKYO 1970

*

P-374 ~ 379

S-77

ハ
テ
ル
P
ロ
イ
ス
タ
ル
P
リ
イ
ヨ
P
リ
イ
ル
ス
P
ド
ラ
ク
ロ
ワ
P
ニ
ル
P

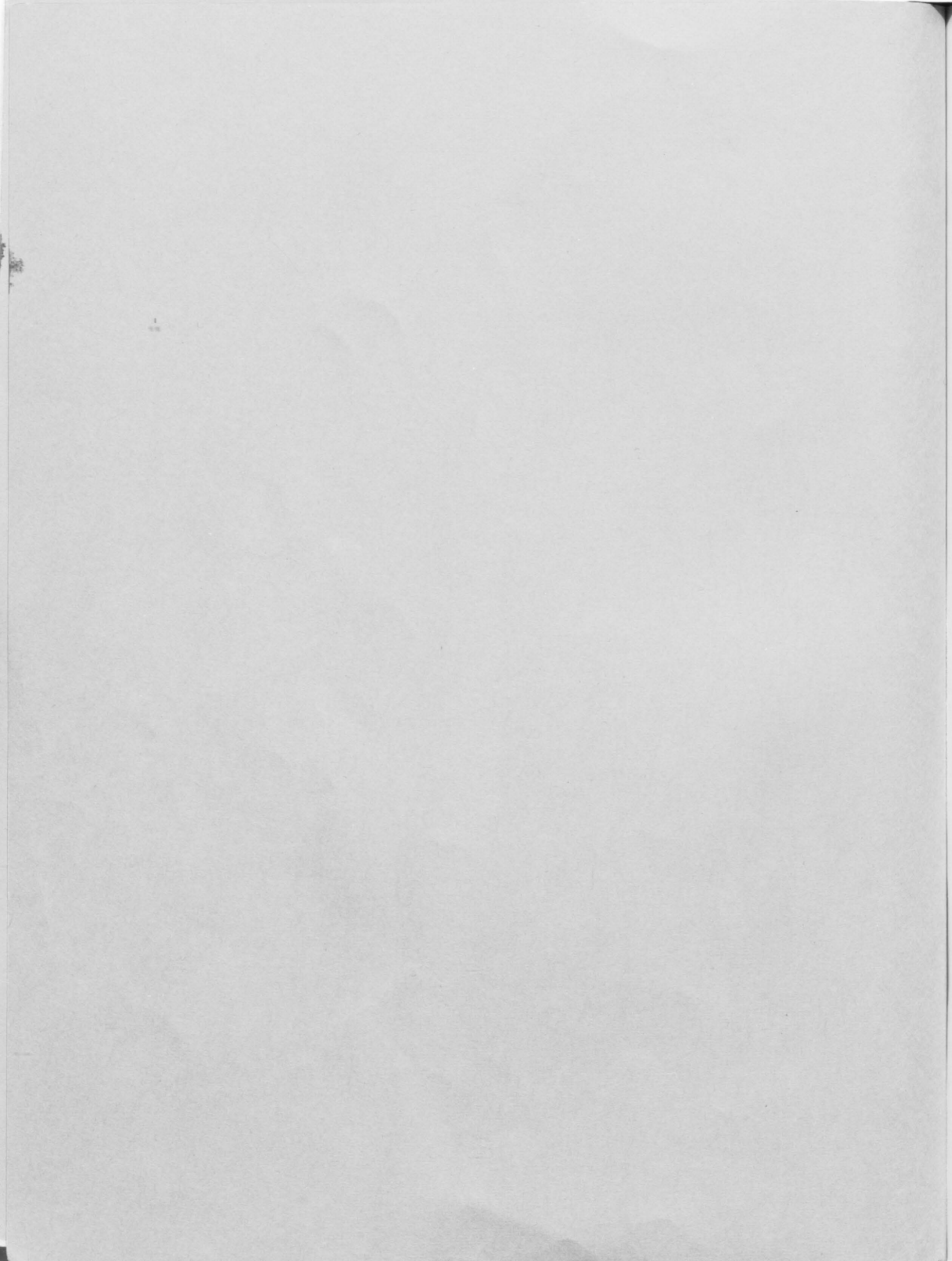


ハテル P

ロイヤル
△リリ P

ライル
ライル
ス P

トラク
ニ P



目 次

昭和44年度購入作品の報告 山田智三郎————— 3

Nouvelles acquisitions, par Chisaburoh F. Yamada

新収作品目録————— 8

Nouvelles acquisitions (catalogue)

ブールデルの《アポロンのマスク》 穴沢一夫————— 17

Masque d'Apollon de Bourdelle, par Kazuo Anazawa

日本所在のマネ作品 佐々木英也————— 24

Edouard Manet dans les collections japonaises, par Hideya Sasaki

ドラクロワとロダン 高階秀爾————— 35

Delacroix et Rodin, par Shuji Takashina

ジョルジュ・ド・ラ・トゥールとル・クレール、カロー、レンブラント
の芸術的關係 田中英道————— 47

Georges de La Tour dans ses rapports avec Le Clerc, Callot et Rembrandt,
par Hidemichi Tanaka

戦後のピカソ文献 八重樫春樹————— 58

Etudes sur Picasso 1945-1970, par Haruki Yaegashi

所蔵作品の修復報告 黒江光彦————— 68

Rapport de la restauration des tableaux, par Mitsuhiko Kuroe

事業記録

特別展・巡回展・講演会————— 71

資料

歳出入表・年度別入館者総数・職員名簿————— 74

パテル
P
ロイ
ミナル
P
イナル
ミナル
P
トラ
クロー
ニロ
ミナル
P



ヨアヒム・パティニール 《エジプト逃避途上の休息》

昭和44年度購入作品の報告

(新収作品目録参照)

山田智三郎

Nouvelles acquisitions

(voir aussi pp. 8~15)

par Chisaburoh F. YAMADA

国立西洋美術館は、昭和44年度の購入予算5,000万円をもって、絵画5点、素描1点、彫刻1点、計7点を購入した。絵画はフランドル・ルネッサンスの画家パティニールの小祭壇画、17世紀オランダの風景画の代表作家ヤコブ・ロイスダールの風景画、スペインのバロック絵画の代表作家の一人であるムリーリョの油絵習作、フランス・ロココの雅宴画家パテルの小品、英国肖像画の黄金時代を代表する画家の一人レイノルズの肖像画で、いずれも、その時代を代表する美術史上重要な作家の作品であり、レイノルズの肖像画を除いては小品ではあるが、いずれも各作家の芸術とその様式を十二分に示す優秀な作品である。

以下各作品について簡単な説明を記して作品購入の報告とする。

ヨアヒム・パティニール (1485?—1524)

《エジプト逃避途上の休息》

油彩 板 中央パネル 31×20匁 (原色図版)
両翼 各 31×9匁

もと、アムステルダムのある有名なグドスティッカー・コレクションにあったもので、同コレクションの図録に図版が載っている。その後、アムステルダムのファン・ツヴァン氏の所有となったが、画商モント氏の手を経て本館の所有となった。

フランドル画研究の権威であったマックス・フリードレンダー博士は、この絵の鑑定書に、中央のパネルはパティニールの1515年頃の作と考えられ、両翼は同時代の他の画家の仕事であると記している。両翼には各3個の円形内に、

パテル
ロイスダール
ムリーリョ
パティニール
レイノルズ
ドラクロワ

キリスト伝が描れている。

パティニールはフランドルにおける詩的情趣をもつ風景画の開拓者として重要な画家で、彼の描いた宗教画は大きく広がる風景画の中に人物を余り大きくなく描きこんだものであった。この祭壇画の中央パネルも、彼の得意とした風景画の中央前景に、エジプトへの逃避途上休息する聖母子の姿を描き出している。聖母子は中央に四分の三正面向きに描かれているが、それは礼拝の対象としての考慮からであろう。前述のフリードレンダー博士はその大著 *Die altniederländische Malerei* の第九巻で、この絵をベルリンのカウフマン・コレクションにあった同じ主題のパティニールの大作（1904年火災にあって破損、修理されて現在フランクフルト・アム・マインのカウス氏所蔵）に基いて描いたものだと指摘している（156頁）。背景の風景はことなっているが、麦を刈る人物のいる畠と、右方遠景の美しい川の流れは同じである。聖母子は全く同じであり、ヨセフとその背後の驢馬もほとんど同じ構想で描れている。小型の絵であるだけに、風景に対する人物の大きさの比率は、カウフマン祭壇画の場合よりは大きくなっているが、パティニール独特の詩趣豊かな自然描写は十二分に味える。

なおプリンストン大学のコッチ教授は、その著『ヨアヒム・パティニール』（1968年刊）において、パティニール自身の手になるカウフマン祭壇画のヴァリエーションとして、この絵画の外に、さらに2点をあげている。

バルトロメ・エステバン・ムリーリョ（1617—1682）

《聖フスタと聖ルフィーナ》

油彩 カンヴァス 34×24㎝

現在セビーリヤ美術館にある大作《聖フスタと聖ルフィーナ》を描くにあたって、その構想を油彩で描いた習作である。現プラド美術館長アングロ氏は、そのムリーリョに関する小論文の中でこの習作を紹介して、1665年から66年の作としている。セピリアの守護聖女とあがめられる二人の姉妹を同市の塔を支える姿で描いたもので、完成作は下方に描れた土器の位置が異なる外は、この習作とほぼ同じ構図で描かれた。

完成作は今年（昭和45年）東京国立博物館と朝日新聞社の共催によるスペイン美術展にたまたま出陳され、同じ上野で両図を比較検討する機会に恵まれた。習作は描きこんではないが、人物も、質感のこもった豊かな衣服のひだも、軽快に生き生きと描かれている。それに対し、完成作は大型の絵であるだけに、ムリーリョの大作がしばしばそうであるように、弟子の手がかなり加わっているらしく、部分的にはこの大家にふさわしくないかたい表現が見られ、ことに向って左の聖女の衣服のひだの取扱いなど、ぎこちなく重々しい。習作は、作家の脳裡に生れた構想をそのままに、手早く筆を走らせて描き出したものだけに、作家の美的感情がそのままに現われて居り、ムリーリョ独特の優雅さと優しみに満ちた佳品である。

ヤコブ・ロイスダール(1628/29—1682) 作

《小さな瀧のある風景》

油彩 板 27.5×35.8㎝

右下方に、VRのモノグラムと1661の年記あり。

17世紀のオランダ風景画美術の高さを示す例として購入した。ケニス・クラークはその名著『風景画論』で、ヤコブ・ロイスダールのことを、「彼はコンスタブル以前では最大の自然主義的ヴィジョンの持主にかぞえられるべき人であり」、「真にワーズワース的な迫力をもって、単純な自然の偉大さや哀感を胸にうけとめた」（佐々木英也訳）と書いているが、この風景画は、大作ではないが、そうした彼の芸術の真価をよく示している。この絵の樹木、岩はだ、草地、水の流れの描写に見られる、微妙な色調の変化による光と影の対比の妙は、クラークが、この画家によって、「事実はふたたび光によって、現実のより新しい境域に高められた」といっていることの好例である。

もとドイツのゴットシャルド・コレクションにあり、1903年ライプツヒの美術館に寄贈され、同館に長らくあった（1924年の同館のカタログによると目録番号807）。その後、同館の現館長ウィンクラー博士から筆者宛ての書翰によれば、1933年モムペルの絵画二点と交換されて、アムステルダム画商ド・ボールのものとなった。モムペルの作品は少ないのみならず、当時モムペルの美術史的価値が再認識されはじめたからであろう。その後売却されてストックホルムの個人蔵となり、1955年さらに売られてパリのヴェルトハイマー氏の所蔵となった。

ホーフステード・ド・グロートの17世紀オランダ絵画の作品目録には作品番号237として、ヤコブ・ローゼンベルク教授の『ヤコブ・ロイスダール』（1928年刊）には作品番号584として載っている。

ジャン・パティスト・フランソワ・パテル
(1695—1736)

《野営（兵士の休息）》

油彩 板 17×23㎝

気むずかし屋であつたワトーの唯一の直弟子で、その華麗で詩的な芸術様式を忠実に継承したパテルの可愛らしい佳作である。ワトーの作品を買うことが全く不可能な現在、彼の作品に更るものとして、初期ロココ絵画の美と様式を示す典型的な作品として購入した。ワトーとパテルが特に得意とした雅宴画ではないが、やはり得意の題材である男女遊樂の楽しさを描く華麗、優雅な風俗画である。雅宴画が貴族の生活を理想化して描いたように、この絵も兵士の生活と周囲の自然を詩化し、優雅化して描いている。そうすることによって愛の歓びと人生の楽しさを（師と同じように身体が弱く、早死を怖れていたパテルは、自然の美しさも、生きることの歓びをも、人一倍強く感じていたように思われる）華やかに唱い上げている。

ワトーは若い時兵士を題材にした風俗画を描き、雅宴画を描くようになってからも、兵士を題材にした男女遊樂の図を何点か描いている。現在は失なわれているが、そうした絵が何点かコシャンやモローによって銅版画に複製されている。その一つがモローによって版刻されている。

パテル P
ロイスダール P
パテル P
ワトー P

る《縦隊行進》と《休息》の一対である。この《休息》からアイデアを得て描れたと思われるのが、このパテルの《野営》である。

この絵自体も前にはワトーの作かと考えられ、クロード・フィリップス(Claude Phillips)の『アントワーヌ・ワトー』(1895年刊)には、そのように記されている(28頁)。筆触に生気がみなぎっていて、パテルにしては非常に出来の好い絵であるが、一寸とした身体の動きや、光と陰の微妙なたわむれに心の動きを伝えるワトー独特の表現に欠けていて、やはり弟子の作であることを思わせる。

この絵は、1891年冬のロンドンのロイヤル・アカデミー主催の「オールド・マスターズ」の展覧会にワトーの作品として出品された。同展のカタログの47番《野営》がこれで、故ジェームス嬢所蔵として、「兵士と女達がいくつかのテントの外で楽しんでいる。そのうちの一人の女性と一人の子供は驢馬に乗っている。中景に城があり、その背後に丘のある風景が描かれている。パネル、6.5×8.2インチ」と記載されている。この展覧会后、数ヶ月して、この絵を含むジェームス・コレクション(故ジェームス嬢の父親が蒐めたもの)はクリスティで競売された。

ジョシュア・レイノルズ (1723—1792)
《ホルダネス伯、ロバート・ダーシーの肖像》
油彩 カンヴァス 76.2×63.5㎝

英国の生んだ二大肖像画家の一人、レイノルズの中期の作品で、1752年、3年間のイタリア

旅行から帰ってから3年後の作品である。地味な男性肖像であるが、この画家の対象の特性を生々と描き出す達者な技巧をよく示しており、後期の、ルーベンスから習った輝きのある色調は見られないが、18世紀に発達した英国の肖像画芸術の好例として購入した。レイノルズの肖像画依頼者帳簿の1755年2月の部の記載によって、この絵は1755年に描かれたことが分る。当時レイノルズは既に肖像画家として声名高くロンドンの社交界の寵児になっていた。また描かれたロバート・ダーシーはこの時既に、駐ヴェニス共和国大使や駐オランダ全権公使を歴任し、大臣にもなったことのある官界の重要人物であった。レイノルズが描いた友人ハンティングドン卿の肖像画を見て非常に気に入り、レイノルズに自己の肖像画を依頼したのだという。彼の友人メーソンが、この絵を描いた時立会って、その描きぶりを書いたものが現存している。

ロバート・ダーシーの孫娘は、二代目のチチェスター伯爵トーマスと結婚し、この肖像はそれ以来チチェスター家に最近まで伝わった。また、この絵は1811年クーパーによって銅版面に複製されている。

ウジエヌ・ドラクロア (1798—1863)
《人々を慰める平和の女神》(素描)
鉛筆 紙 20×39㎝

中央下部に、ドラクロアのアトリエ印が押されているだけで、来歴は分らないが、高階技官を中心として本館館員が調べたところによれ

新収作品目録

この目録は、1969年刊行の「国立西洋美術館年報 No. 3」に収載分以後、1970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、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。

P69-1

パテル, ジャン・バティスト・フランソワ

ヴァランシェンヌ 1695~パリ 1736

PATER, Jean-Baptiste-François

Valenciennes 1695~Paris 1736

P-374

野宮 (兵士の休息)

油彩 板 0.17×0.23

来歴: ロンドン, アンドリュウ・ジェームズ・コレクション; ロンドン, ジェームズ嬢コレクション

展覧会: *Exhibition of Works by the Old Masters*, Royal Academy of Arts, London, January-March 1891, p.14, n°47; *Woman and Her Background in XVIII Century France*, Wildenstein & Co. Ltd., London, June 1946, p.6, n°4; *Art and the Decorator*, Wildenstein & Co. New York, April-May 1967, no number

文献: E. de Goncourt, *Catalogue... de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, Paris 1875, p.360; London, Christie, Manson & Woods, *Sale of the collection of Miss James*, June 20, 1891, p.7, n°35; C. Phillips, *Antoine Watteau*, London 1895, p.28; F. Ingersoll-Smouse, *Pater*, Paris 1928, p.73, n°456, fig.118; H. Adhémar, *Watteau, sa vie-son œuvre*, Paris 1950, p.206, cited under n°38

昭和44年度購入作品

本年報5~6頁参照

NOUVELLES ACQUISITIONS

Ce supplément constitue la suite à notre Bulletin Annuel No.3 en 1969. Il comprend donc toutes les oeuvres achetées par le budget du Musée depuis cette date jusqu'à la fin du mars de 1970. Le numéro précédant chaque oeuvre indique notre numéro 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.

P-374

HALTE DE SOLDATS (Soldiers' Halt)

Huile sur bois H. 0.17, L. 0.23

Prov. : Collection Andrew James, London ; Collection Miss James, London

Exp. : *Exhibition of Works by the Old Masters*, Royal Academy of Arts, London, January-March 1891, p.14, n°47 ; *Woman and Her Background in XVIII Century France*, Wildenstein & Co. Ltd., London, June 1946, p.6, n°4 ; *Art and the Decorator*, Wildenstein & Co. Ltd., New York, April-May 1967, no number

Bibl. : E. de Goncourt, *Catalogue.....de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, Paris 1875, p.360 ; London, Christie, Manson & Woods, *Sale of the collection of Miss James*, June 20, 1891, p.7, n°35 ; C. Phillips, *Antoine Watteau*, London 1895, p.28 ; F. Ingersoll-Smouse, *Pater*, Paris 1928, p.73, n°456, fig.118 ; H. Adhémar, *Watteau, sa vie son œuvre*, Paris 1950, p.206, cited under n°38 Achat du Musée en 1969

Voir notre étude dans ce numéro, pp.5~6



ロイスダール, ヤコブ

ハーレム 1628/29~阿姆斯特ダム? 1682

RUYSDAEL, Jacob

Haarlem 1628/29~Amsterdam? 1682

P69-2

P-375

小さな滝のある風景

油彩 板 0.275×0.358

右下にモノグラムと年記: VR 1661

来歴: ゴットシャルド・コレクションより1903年ライプツィヒ美術館に寄贈; アムステルダム, ド・ポール; ストックホルム, 個人コレクション; 1955パリ, 個人コレクション

文献: Hofstede de Groot, *Catalogue Raisonné*, n°237; J. Rosenberg, *Jacob Ruisdael*, 1928, n°548
昭和44年度購入作品

本年報5頁参照

ムリーリョ, バルトロメ・エステバン

セビーリャ 1617~セビーリャ 1682

MURILLO, Bartolomé Esteban

Sevilla 1617~Sevilla 1682

P69-3

P-376

聖フスタと聖ルフィーナ

セビーリャ美術館所蔵の同題の作品のための習作

1665~66年

油彩 カンヴァス 0.34×0.24

来歴: ニューヨーク, フレデリック・モント

文献: D. A. Iniguez, *Murillo*, Madrid 1964, p. 278, fig. 9

昭和44年度購入作品

本年報4頁参照

P-375

PAYSAGE AVEC DUNES ET CHUTE
D'EAU (Landscape with Dunes and Small
Waterfall)

Huile sur bois H. 0.275, L. 0.358

Signé en bas à droite en monogramme et daté :
VR 1661

Prov. : Donnée de la Collection Gottschald au Mu-
sée Leipzig en 1903 ; De Bol, Amsterdam ; Collec-
tion privée, Stockholm ; Collecton privée, Paris
1955

Bibl. : Hofstede de Groot, *Catalogue Raisonné*,
n°237 ; J. Rosenberg, *Jacob Ruisdael* 1928, n°548

Achat du Musée en 1969

Voir notre étude dans ce numéro, p. 5



ロイスダール
P
イル
イル
イル
P S
トラク
ワ
ワ
ワ

P-376

SAINTE JUSTA ET RUFINA (Saint Justa
and Saint Rufina)

Etude pour la peinture au Musée de Séville
1665~66

Huile sur toile H. 0.34, L. 0.24

Prov. : Frederick Mont, New York

Bibl. : D. A. Iñiguez, *Murillo*, Madrid 1964, p. 278,
fig. 9

Achat du Musée en 1969

Voir notre étude dans ce numéro, p. 4



ブールデル, エミール・アントワーヌ

モンターバン 1861〜ル・ヴェジネ 1929

BOURDELLE, Emile Antoine

Montauban 1861〜Le Vesinet 1929

S 69-1

S-77

アポロンのマスク

1900年

ブロンズ 0.50×0.22×0.23

来歴：パリ, ブールデル家

展覧会：ブールデル展, 東京, 国立西洋美術館,
1968, n°75

昭和44年度購入作品

本年報作品研究16〜23頁参照

レイノルズ, ジョシュア

プリンプトン, デヴォンシャー 1723〜ロンドン 1792

REYNOLDS, Joshua

Plympton, Devonshire 1723〜London 1792

P 69-4

P-377

ホルダネス伯ロバート・ダーシーの肖像

1775年

油彩 カンヴァス 0.76×0.635

左上に署名：EARL of HOLDERNESS Sir
J. Reynolds P

来歴：ロバート・ダーシー伯チチェスター家

文献：W. Cotton, *Sir Joshua Reynolds and His Works*, Edition J. Burnet, 1856, F.R.S., p. 81; A. Graves and W. V. Cronin, *A History of the Works of Sir Joshua Reynolds*, P.R.A., Vol. II, 1899, p. 471; W. Armstrong, *Reynolds—First President of the Royal Academy*, 1900, p. 47

銅版画：R. Cooper, 1811

昭和44年度購入作品

本年報6頁参照

S-77

MASQUE D'APOLLON (Mask of Apollo)

1900

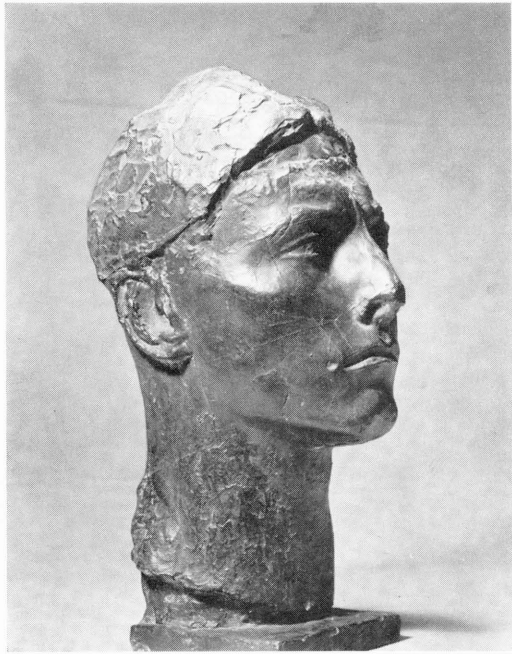
Bronze H. 0. 50, L. 0. 22, P. 0. 23

Prov. : La famille Bourdelle, Paris

Exp. : *Bourdelle*, Musée National d'Art Occidental,
Tokyo, 1968, n°75

Achat du Musée en 1970

Voir notre étude dans ce numéro, pp 16~23



70
シル
シル
シル
ス
P
S
ト
ラク
クロ
ワ
ド
P

P-377

PORTRAIT OF ROBERT D'ARCY, 4TH
EARL OF HOLDERNESS

1775

Huile sur toile H. 0. 762, L. 0. 635

Signé en haut à gauche : EARL of HOLDERNESS

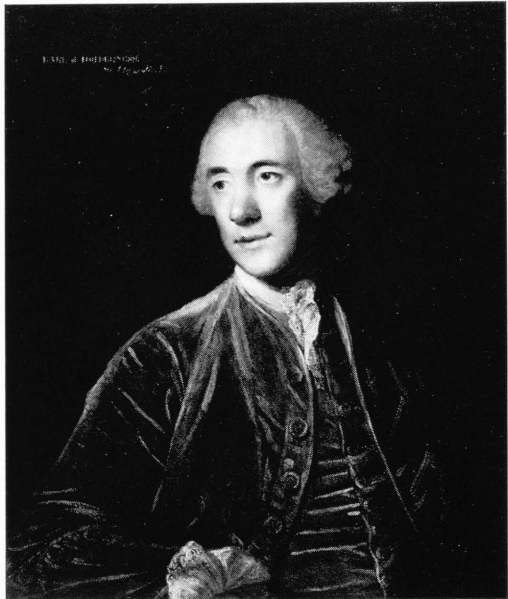
Sir Joshua Reynolds P

Prov. : Robert d'Arcy ; Family Chichester

Bibl. : W. Cotton, *Sir Joshua Reynolds and His Works*,
Editon J. Burnet, 1856, F.R.S., p. 81 ; A. Graves
and W.V. Cronin, *A. History of the Works of Sir
Joshua Reynolds*, P.R.A., Vol. II, 1898, p. 471 ; W.
Armstrong, *Reynolds—First President of the Royal
Academy*, 1900, p. 47

Eau-forte : R. Cooper, 1811

Achat du Musée en 1970, p. 6



ドラクロワ, ウジェーヌ
シャラントン 1798~パリ 1863
DELACROIX, Eugène
Charenton 1798~Paris 1863

P-378

人々を慰める平和の女神
パリ市庁舎「平和の間」装飾のための習作
紙 鉛筆 0.20×0.39
中央下にアトリエ印: E.D.
来歴: バリ, 個人蔵
昭和44年度購入作品
本年報 6~7頁参照

D 69 - 1

P 69 - 5

パティニール, ヨアヒム
アントワープ 1485?~アントワープ 1524
PATINIR, Joachim
Antwerpen 1485?~Antwerpen 1524

P-379

エジプト逃避途上の休息 (三連祭壇画)
1515年ごろ
油彩 板 中央部 0.31×0.20; 両翼 0.31×0.09
来歴: アムステルダム, グドスティッカー・コレク
ション; アムステルダム, ファン・ツヴァン・コレク
ション; ニューヨーク, フレデリック・モント
文献: M. Friedländer, *Altniederländische Malerei*,
Leiden 1924, Vol. 9, p. 156, n° 218, pl. XC; R.A.
Koch, *Joachim Patinir*, 1968, P. 74
昭和44年度購入作品
本年報作品研究 3~4頁参照 (原色図版)

P-378

LA PAIX VIENT CONSOLER LES HOM-
MES (The Peace bringing Consolation to
Mankind)

Etude pour la décoration de la Salle de la Paix à
l'Hotel de Ville de Paris

Cachet d'atelier en bas au milieu : E.D.

Prov. : Collection privée, Paris

Achat du Musée en 1970

Voir notre étude dans ce numéro, pp. 6~7



P-379

REPOS PENDANT LA FUITE EN EGYPTE
(Rest on the Flight into Egypt) Triptique

vers 1515

Huile sur bois : Partie centrale H. 0.31 ; L. 0.20

Parties latérales H. 0.31 ; L. 0.09

Prov. : Collection Goudstikker, Amsterdam ; Collec-
tion Kleinweg van Zwaan, Amsterdam ; Frederick
Mont, New York

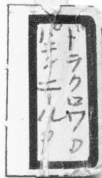
Bibl. : M. Friedländer, *Altniederländische Malerei*.

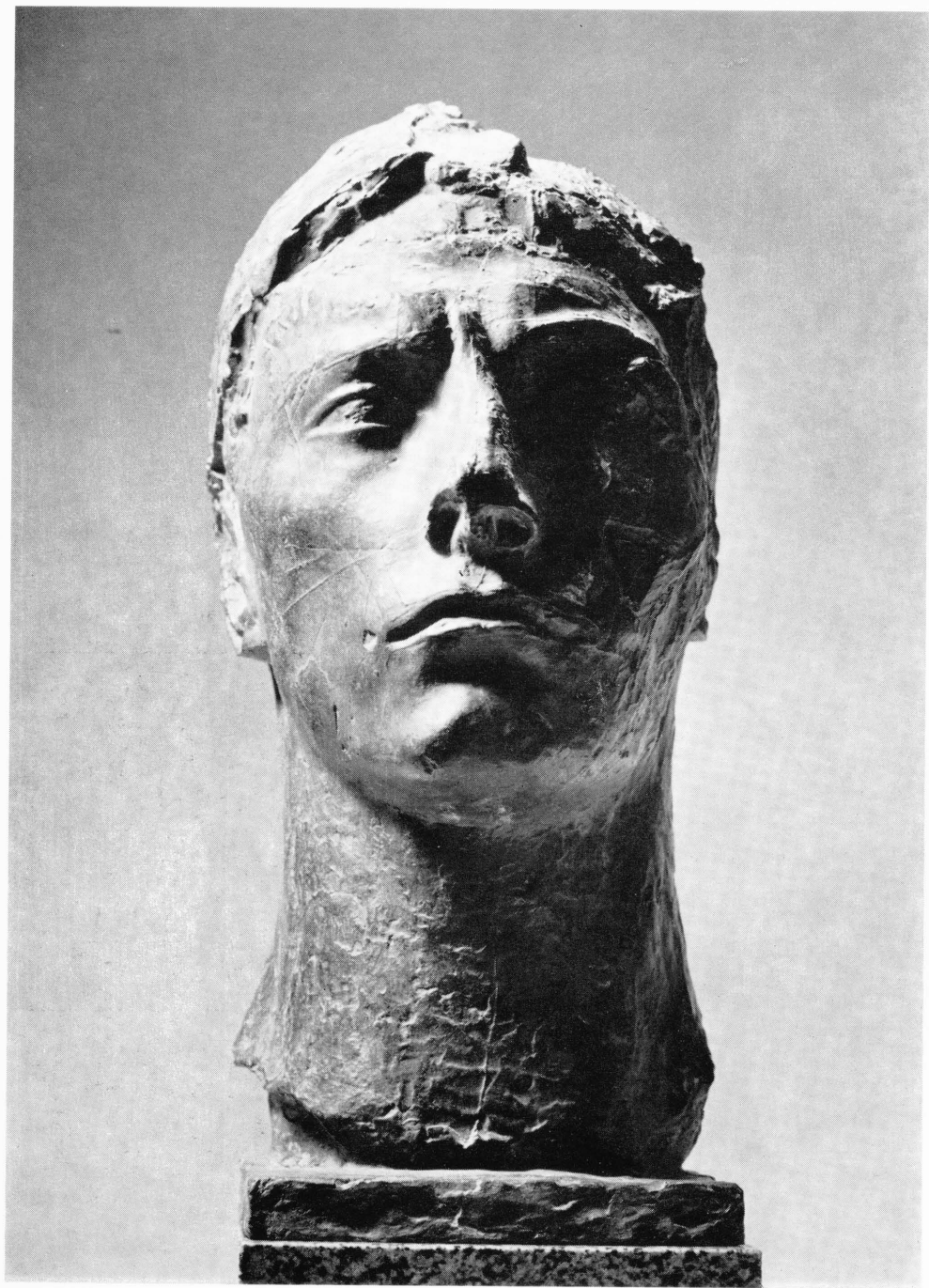
Leiden 1924, Vol. 9, p. 156 n° 218, , pl. XC ;

R.A. Koch, *Joachim Patnir*, 1968, p. 74

Achat du Musée en 1970

Voir notre étude dans ce numéro, pp. 3~4





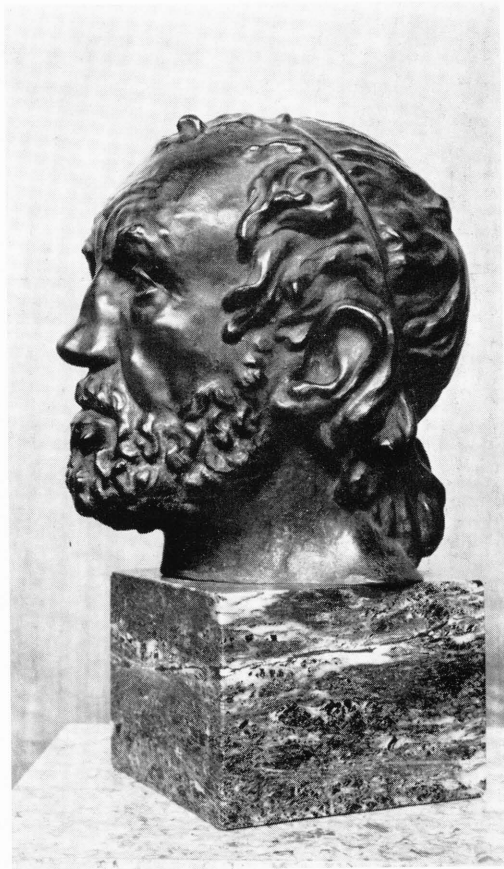
(图 1)

ブールデルの
《アポロンのマスク》

穴沢一夫

Masque d'Apollon de Bourdelle
par Kazuo ANAZAWA

1900年に制作されたブールデルの《アポロンのマスク》(図1)は、ブールデルの芸術の原点ともいうべきもので、この作品がそれ以後の作品に占める位置や意義は、ロダンの生涯における《鼻のつぶれた男》(1864)(図2)の重要



(図2)

さに匹敵するといっても誤りではないであろう。当時無名の青年ロダンは、生活のため18世紀風

な室内装飾用の甘美な女性像を作りながら、バリーの天才に触発されてまったく〈突然〉に、この作品を作った。この作品はその激しい強さ、醜さのためサロンに落選した。イタリア旅行によってミケランジェロから強烈な感銘をうけ、当時の美術界に一大論争を惹き起した《青銅時代》(1876—77)の制作まで、ロダンはまだ無名の職人として黙々と働きつづけるのである。しかしこの記念すべき作品は、《青銅時代》に始まり、ほぼ1900年まで続き、実際には《バルザック記念像》(1891—98)で終るロダンの創造的で男性的な(1900年以降の講演と著述に見られる調和にみちた美の観念、さらに大理石の女性像を数多く手がけた晩年の〈女性的〉様式と対比させた)英雄時代の第一作なのである。ロダンの助手として働きつづけたブルデルは、師のロマンティスムに鼓舞されてラング・ドック地方人特有の情熱を烈しく燃焼させた。悲劇的な《モントオバン記念碑》(1893—1900, 1903年に除幕)や《ベートーヴェン》連作(1888—1929)、とくに1901年ごろの沸騰するような《悲劇的なマスク、大》(図3)にみるディオニュソス的な酩酊は、1900年のこの《アポロン》によって変貌するかに見える。同じころ1901年に制作されたベートーヴェンは、苦悩の皺と波立つ頭髪のうちに打ちふるえながらも、深い冥想に沈んでいく。その台座に有名なベートーヴェンの言葉「我こそはバッカス、人類のため香りたかきネクタール(神酒)を搾りだすもの」がはじめて刻まれるのもこの年である。1900年の《アポロン》はサロンに出品され、ロダンの激賞を受



(図3)

けたが、ブルデルは1909年に制作した《弓をひくヘラクレス》によって1910年のサロンでひろく認められるまで、まだ10年の間待たなければならなかったのである。1893年くらい助手として働いてきたブルデルは、ロダン芸術の美点と欠点を知悉していた。いかなる批評家、美術史家も彼以上にロダンの本質を理解したものはいなかった。彼の美しく、純粹で熱烈なオマージュとともに、断乎とした師に対する批評と

決意は我々を感動させる。ロダンはまた天才のもつ直観と寛大さ、心のひろさ（日常生活においてはロダンのマニヤックなエゴイストぶり、金銭や名誉への執着、他人に対する露骨でしばしば不当な好悪の感情は多くの人々によって証言されている）をもってこれに応えた。「ブールデルこそ未来を照らす者である。……私はじつに個性的な彼の彫刻を愛している。それは感受性にみたち彼の性格、情熱的で烈しい彼の資質によく合致するものだ。私はその中に、強者のみが持つある種の繊細さを見出すことができる……ブールデルはフランス南部生まれのギリシア人なのだ。」（1909年、ブールデルの芸術についてのインタビューに答えて。） *Hommage à Bourdelle*, 1961, Librairie Plon, P. 18, 19, *L'opinion de Rodin*. ロダンは1900年の《アポロン》をみてブールデルに次のようにいったという。「君は私から離れてゆく。……しかし君はこれ以上の高みに登ることはないであろう。」ブールデル自身はこの作品について、1926年12月31日付で友人シュアレスに宛てた手紙に、この作品を贈りながらこう書いている。

「親愛なる悲劇詩人へ

1900年私自身をロダンから引離しながら、私は同時に人間を超えて、神アポロンまで昇ろうと試みた。私はこの神が金色の青銅のなかで（《アポンの頭部》(図6) は金色のパティナで装われた）いらだち、その思索のうちに激しい戦いを挑むのを見た。そこにこそ、人間を超えてひろがる私の最初の試みがあったのだ。この試作（アポロン）は貴方のものだ。この作品を貴方

の電光の傍近く、貴方の噴出する思索の傍らに留めておいていただきたい。月桂冠をつけた善き年のくることを祈ります。

アントワース・ブールデル」

André Suarès et Antoine Bourdelle, *Correspondance*, Présentée par M. Dufet, 1961, Paris, Plon, P. 55.

それに対してシュアレスは早速次のような返事を送った。

「パリ、1927年1月1日

親愛なるエウリビデス、まことに貴方は私を喜びで充たし、私は御厚意に恐縮しています。しかしそのよろこびは私の当惑よりいっそう大きいのです。貴方の友情は私を堅固にしてくれ、貴方の寛大さは並はずれて大きく、その最も美しい贈りものはその限度を超えています。

貴方の英雄的なアポロンは爾後私の家の賓客となり、私を庇護してくれる訪問者となるのです。……私はこの作品が私を護ってくれるように私の傍近く置きましょう。じつに彼こそ、光り輝く箭をたずさえた怖るべき弓の名人なのです。彼こそマルシアスと結ばれ、しかも彼の皮を剥ぎ取った（笛の得意なマルシアスはアポロンと技を競い、敗れて皮を剥ぎとられた）のではなかったか。彼はかくも強力な、力強い弓の引き手であるので、私は彼を少し高目に飾りたい。彼にはその視線の矢を射るための距離が必要なのです。しかし最も美しいことは、私の親しい、神の刻み手ブールデルよ、このすべての力が全く静かであるということなのです。ここに、今日貴方だけに見出されるものがあるのです。こ

の素晴らしい頭部は貴方のエネルギーと貴方の偉大な知性にふさわしい。尊敬の念を喪失し、いかなる尺度をもたぬこの混乱の現代にあって、貴方のように、その内部に才能と工夫、本能と精神の素晴らしい均衡が実現されている芸術家を見出すことのできるということは何という幸福でありましょう。貴方はギリシア人でありローマ人であり、そしてフランス人であり、常に建築家なのです。貴方の制作する神々は、彼らの生まれた彼方からやって来て、そしてまた貴方のものとなる。詩人のひびきが到るところに見出される。有難う、重ねて有難う、親愛なるブールデル。貴方こそこの人生において私を慰めてくれた数少ない人々の一人なのです。……」 *ibid.* P. 57 seq. ロダンの《鼻のつぶれた男》がその英雄時代を予告するとすれば、ブールデルのこの《アポロン》は、その後ながく、彼のいくつかのモニュマンに繰返し立ち現われるのである。《弓をひくヘラクレス》、《アルヴェアル將軍記念群像》の《力》《雄弁》(1918—22)はいずれも彼の兄弟たちなのだ。この兄弟たちは《アポロン》にくらべていずれもいっそう様式化されている。そのため造形的にいちだんと大きさを感じさせるが、この比較的小さな、等身大の頭部にこめられている生き活きとした生命の息吹きは、アポロンという神がまさしくその象徴であり具現であるように、青春の香気に光り輝いている。この一作によってブールデルはロダンの自然主義をこえて、〈アルカイック〉な彼自身の造形にふみ出したといえる。ロダンは「君はこの高みにふたたび昇ることはない」

といったが、それはこの作品が若きブールデルの自然主義とロマンティズムを宿しながら、純粹で力強い精神の集中によって引締められ、来るべき彼の芸術のアルカイスム、様式化への試みを響かせ始めた絶妙な瞬間であることを指し示しているのだ。「1900年（アポロンの制作）以降、ブールデルは彼の作品によって、一つの建築的な要求、環境を暗示し、押し出そうとした。ブールデルの作品はけっして、ロダンのある作品のように石の断片の奴隷ではない。ロダンの作品はしばしば岩の上に咲いた花のようなものだ。香わしく傷つきやすく、岩から生じたというよりむしろ岩に寄生しているといったふうな花。ブールデルの作品は一本の樹木全体、あるいは一本の檜の木にたとえられよう。冬になって葉が落ちると、根を張り空に屹立したその樹は誤ることのない明晰さと堅固さをもった構成となるのだ。」 *Hommage à Bourdelle*, P. 66, Antoine Bourdelle, Jean-Louis Vaudoyer. ロダンはその透徹した直観力によってブールデルの芸術の本質を要約した。「私にとって大切なのは肉付け *modelé* だ。ブールデルにとっては建築である。私は感情を筋肉の中に表現するが、ブールデルは様式の中にそれをほとぼしらせる。」 Edmond Campagnac, *Le Quotidien*, 7 octobre 1929. ブールデル自身こういつている。「今は打ち建てる時である。C'est l'heure de bâtir! 肉体の規律の中に精神の規律を捏ねまぜねばならない。……断片から成る具象的な生命の後に、総体による抽象の情熱を見つけ出そう。」 A. Bourdelle, *La Sculpture et Rodin*, 1937, Paris,

Edition Emile-Paul Frères, P. 192 seq. 彼の最後の様子を伝えている善き友 Paul-Louis Couchoud は、その生涯の最後の月に、ブールデルがそれまで通り、彼自身のための手製の小さな手帖の2冊に、詩を書きつけたと述べているが、その一冊の題名は〈アポロンの戦い〉であり、他の一冊は〈神〉であったといっている。Hommage à Bourdelle, P. 140. シュアレスはブールデルに宛てた手紙の中でこう書いた。「人々は充分神々を愛してはいないのだ。しかし、神的なものへの愛につれてしか人は真実の人間たり得ない……いかなる種類のものであれ、偉大さへの欲求に身をさいなまれていない人間、それはとるに足らぬ。……貴方だけが神々 (dieux) の感覚を持っている。」この複数の神はしたがって、けっしてキリストだけを意味しない。この同じ長い手紙の終りの部分に書かれているように「私は聖書の巨大なフォルムをオリュンポスの中に置く。それらをよりよく理解し完成することができるように。神々とは眼に映ずるパルテノンであり、聖書は聖域の内、神殿の奥に在る。」1923年9月17日, *Correspondance* P. 25 seq. この同じ手紙の中で、この世紀末の詩人は彼の神の観念を、暗黒と光明とを展開させていく。「私は地獄を嫌悪する」と書きながら彼はブールデルとロダンを対比させる。たぶん彼はあまりにもこの《地獄の門》の制作者に似ているためロダンから逃れたのではなかったか。彼のロダンに対する憎悪は度を越えているように思われる。「貴方 (ブールデル)こそ詩人である。ロダンは職人であったにすぎず、彼はけっして物

質を超えることはできなかった。彼は肉のとりこだった。よしんば彼が苦悩のためそこに堕ちたとしても、彼はその牢獄を愛したのだ……彼に牢獄の扉を開けてやらねばならない。平和と調和、静寂と光明に通じている扉を。そしてロダンはその性の洞窟から離れようとはしなかった。その歪んだ檻は彼をひきとどめた。彼は呪われている。」「われわれが苦しめば苦しむほど、われわれは頂きの高さを望み、山の上なる神殿を望みみるのだ。われわれが地上を這えばそれだけわれわれはその重荷を軽減しようとする……かくしてわれわれは、われわれの棲むべき場処は、高みなる神々の許であり、そこでは一切が精神の律動であり魂の調和であることを知るので。」「もし偉大な美のために生きるのなければ、生きるということは不要だ。そこでのみ人は己れを成就するのだ。これこそ私が愛とよぶ最終的な情熱である。それは一切の情慾、一切の快樂を超える。」「詩人とは、私によればフォルムを創造し、数(規律)を示し現る精神なのだ。手とは物質の末端を把える精神の末端である。La main est le fini de l'esprit qui possède le fini de la matière. というのはこの末端だけが構成し、交流しあうからである。これがどうして真の詩人、真の音楽家は建築家なのかという理由である。そして貴方はまさしく最高の建築家なのだ。」*ibid.* P. 27. そしてこの手紙の少し後、11月21日付の手紙でシュアレスはブールデルに宛ててこう書いている。「昨夜、親しいエウリピデスよ、貴方は私の夢に姿を現わした。われわれは驚嘆すべき、そして敵しい、

石のように不毛で純粋な国にいた。私は樹木を愛する。私がそれを眺め、そして樹木が私を囲んでいる限りは。しかしこの好みは弱さであり、女性の性分なのだ。私は岩肌の裸身、不毛さえも熱愛する。昨夜われわれが出逢った土地は、一つの骨を、線の厳しき、その永遠のヴォリュームによって驚くべき一つの骸骨を、示したのだった。そこで私は彫刻建築家たる貴方に話しかけ、貴方は私に説くはずである。真の美とは持続するものであり、確実に正しい比例のうちに定着されたものであって、精神の数がもっとも美しいフォルムのうちにとどめられたものであると。』 *ibid.* P. 29.

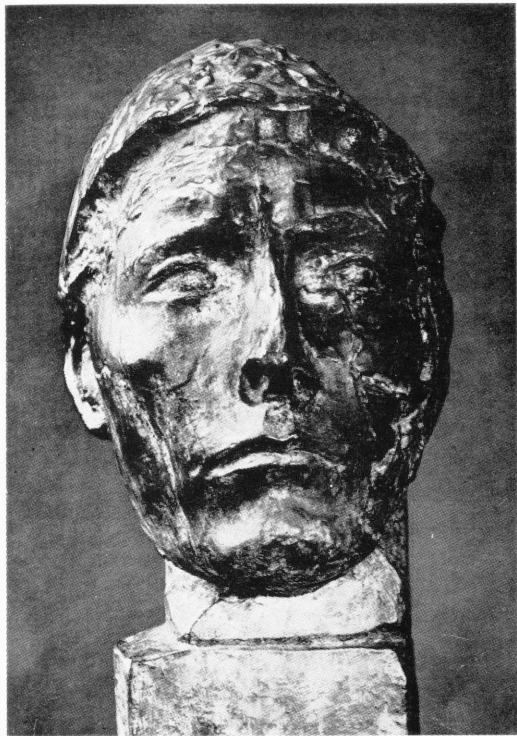
「親しいピグマリオン（ギリシア神話に名高い彫刻家で、自分の創りだした至高の女性像に恋し、神に祈って彫像に生命を与えてもらい結婚した。石に生命を与える者の意。）よ、たしかにリズムは貴方の師であり、また貴方個有の本能なのです。貴方は何よりもまず詩人なのであって、ただたんにかくも従順でかくも困難な地上の肉体を自由に扱うだけではない。それは愛の極致の肉体であり、手には反抗するが、精神にはやすやすと従うのだ……詩人は現代芸術には稀である。とくに彫刻家の中で。……貴方の内部で、思考と心情とは互いに入り交り合う。』 *ibid.* P. 26.

アポロンこそギリシア最大の音楽家、最大の詩人だった。真の詩人とシュアレスのよんだブールデルはアポロンを創造することによって詩人となったのである。その故にブールデルの親しい友人であったクロード・アヴリーヌは、彫

刻家の死（1929年10月1日）の直後、そのアトリエに立ってアポロンを眺め、ブールデルの想い出にふけりながら、彼の美しい「4日間の日記」の中でこういったのではなかったか。「泰然とした《アポロン》は、ブールデルの死を気にかけない。《アポロン》はこの死を待っていたのだ。死は、彼が存在するために必要だったのである。その時まで、ブールデルは神の姿の制作に時を過していた。今、彼は神なのである。これからは、人々はブールデルを《アポロン》の中に探せばいい。《アポロン》はブールデルを創造するであろう。』 4 octobre, Quatre pages de Journal par Claude Aveline, *La*



(図4)



(図5)

Sculpture et Rodin, P. XX.

国立西洋美術館はさきに、ロダンみずからの肖像ともいふべき《考える人》に対応する、ブールデルの《弓をひくヘラクレス》を購入した(当館年報 No. 3, 1969, P. 68 seq. 参照)が、ここで今、ロダンの《鼻のつぶれた男》に較べられる重要性をもったブールデルの《アポロンのマスク》を得たことはよろこばしい。二人の偉大な彫刻家にとってそれぞれ初期の代表作であるこの二つの作品は、最初は両方ともマスク

だった。若い日のロダンはその貧窮に苦しんだ。妻ローズの努力と管理にもかかわらず、ブロンズにする金もないままその粘土作品は後頭部が崩れ落ちてマスクになった(図4)が、ブールデルの場合も、顔面の傷や頭部の状態をみると、やはり何かの原因によって崩れ落ちてマスクとなったもので、後にそれに手を加えて《アポロンの頭部》(図5)ができ上がったと考えられる。

日本所在のマネ作品—油彩・パステル・
デッサン—

佐々木英也

Edouard Manet dans les collections
japonaises—peinture à l'huile, pastel, dessin—
par Hideya SASAKI

国立西洋美術館では以前からわが国に将来された西洋美術作品の調査研究を継続的に行い、その成果の一部を本年報に発表してきた（『日本所在のクロード・モネの作品』本年報 No. 2, 1968；『日本所在のルドンの作品』本年報 No. 3, 1969）。本調査もその一環をなすもので、エドゥアール・マネ（1832—83）の作品をとりあげたが、上述のこれまでの調査に比してマネ作品は著しく数が少なく、しかも後にみるように、所在の明らかなものは1点を除いてすべてブリヂストン美術館の所蔵になる。当初の目的としては同館以外の作品の調査に主眼を置いたのであったが、この方面の消息に通じておられると思われる方々にお訊ねしても、ほとんど知ることができなかつた。いきおい本稿は中間報告的たらざるを得ず、そのため、現在所在不明であるが、文献的にみて、かつて松方コレクションに属していた作品についても記した。これを機縁に識者の方々の御教示が得られたなら俸せである。しかも今回は戦前に将来された油彩、パステル、デッサンに限り、版画は省略した。戦後、とくに近年において西洋美術作品の輸入が活発に行われ、たとえば「19世紀フランス巨匠名作展」（1968、ギャラリー・サン・モトヤマ）の売立目録にはマネの油絵作品が4点、デッサンは一枚の紙の表裏に描かれたものを含めて5点みられるが、これらがすべてわが国に定着したわけではなく、国外に返送されたものもあるとのことで、戦後の将来作品について調査発表するまでにはなお時間を要し、次の機会を待つことにした。なおブリヂストン美術館作品

については同館カタログ (*Bridgestone Gallery*, 1965) にすでに詳細なデータが掲載されており、同館のご好意でそれを利用させていただいたが、その後の文献も若干つけ加え、またタバランその他の研究書をもとにコメントを附した。

以下、(A)日本所在のもの、(B)かつて松方コレクションに属していたもの、の二つに分けて記してゆく。

(A) 日本所在のもの

Oeuvres dans les collections japonaises

1. オペラ座の仮面舞踏会 1873年

油彩、カンヴァス：0.47×0.385m

右下に署名：manet

東京、ブリヂストン美術館蔵

来歴：アルベール・エク；ポントレモリ；ジョルジュ・ベルネイム；松方幸次郎；現所蔵者



展覧会：旧松方コレクション展，ブリヂストン美術館，1953，目録番号34；世界名作美術展，大阪読売新聞社，1955；第2回旧松方コレクション展，ブリヂストン美術館，1955，目録番号34；西洋美術名作展，京都市美術館，1957，目録番号216；旧松方コレクション名作美術展，白木屋・読売新聞社，1957；旧松方コレクション展，石橋美術館，1957，目録番号25；松方コレクション名作選抜展，国立西洋美術館，1960，目録番号57；コロアからセザンヌまで，石橋コレクション展，パリ，国立近代美術館，1962，目録番号23；西欧名画特別展，石橋美術館，1963，目録番号5。

Bal masqué à l'Opéra 1873

Huile sur toile : 0.47×0.385m

Signé en bas à droite : manet

Bridgestone Museum of Art, Tokyo

Prov : Albert Hecht ; Pontremoli ; Georges Bernheim ; K.Matsukata ; Collectionneur actuel

Exp. : *Ex-Matsukata Collection*, Bridgestone Gallery, Tokyo, 1953, cat. n°34 ; *Sekai Meisaku Bijutsu*, Osaka, 1955 ; *2nd Ex-Matsukata Collection* Bridgestone Gallery, Tokyo, 1955, cat. n°34 ; *Seijo Bijutsu Meisaku*, Musée Municipal de Kyoto, 1957, cat. n°216 ; *Ex-Matsukata Collection*, Tokyo, 1957 ; *Ex-Matsukata Collection*, Ishibashi Art Gallery, Kurumé, 1957, cat. n°25 ; *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Musée National d'Art Occidental, Tokyo, 1960, cat. n°57 ; *La peinture française de Corot à Cézanne dans la Collection Ishibashi de Tokyo*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1962, cat. n°23 ; *Seio Meiga*, Ishibashi Art Gallery, Kurumé, 1963, cat. n°5.

ニューヨークのホレース・ハーヴェメイヤー夫人 Mrs. Harace Havemeyer 所蔵の有名な《オペラ座の仮面舞踏会》(1873)のための習作といわれるが、マネがこの年の三月にオペラ座で鉛筆スケッチしたものを、その印象のまま素速く油彩で描きとめたと思われる作品で、上述の完成作とは構図がきわめて相違

し、後者は横長の画面となっている。マネは完成作のためには友人たちをアトリエに集め、衣裳をつけてもらい、さながらアトリエは仮装行列の場のようなと伝えられる。黒服の男の役をつとめた者にはポール・ルーディエ、最初のこの習作の所有者アルベール・エク、音楽家シャプリエ、またテオドル・デュレなどがいた。

習作としては墨の淡彩3点と油彩習作2点が現存するが、本図はそのうち油彩で、オペラ座の棧敷の扉の前の通廊に群がる人々をマッシュヴにとらえたもの。マネの死後の1844年のアトリエの売立てでアルベール・エクが380フランで落札、その後上記のコレクターを経て現所蔵者に移った。

文献 Bibl. :

読売新聞社『松方コレクション』1957，図版番号86；角川書店版『世界美術全集36西洋(12)近代II』1961，図版番号8；

『ブリヂストン・ギャラリー』ブリヂストン美術館目録，1965，図版番号17。

Th. Duret, *Manet*, Paris 1902, n°154 ;

Th. Duret, *Histoire d'Edouard Manet*, Paris 1919, n°154 ;

E. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, II, n°178 ;

A. Tabarant, *Manet, Histoire catalographique*, Paris 1931, n°204 ;

P. Jamot, G. Wildenstin, M.L. Bataille, *Manet*, Paris 1932, n°218 ;

A. Tabarant, *Manet et ses oeuvres*, Paris 1947, n°217 ;

B. Dorival, "Un musée japonais d'art français", in *Connaissance des Arts*, Nov. 1958, p. 59 ;

G. Duthuit, *Le feu des signes*, Genève, 1962, p. 166 ;

René Berger, *Connaissance de la peinture*, Tome IX, Lausanne, 1963 ;

M. Venturi, S. Orienti, *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Milano, 1967, n°180 A ;

D. Rouart, S. Orienti, *Tout l'œuvre peint de Manet*, Paris, 1970, n°189 A.

2. ブラン氏像 1879年

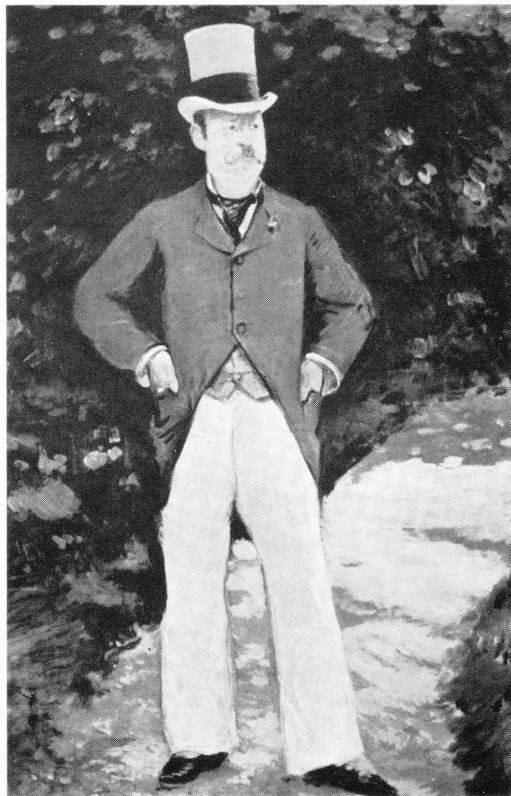
油彩、カンヴァス：2.065×1.27m

署名なし

東京、ブリヂストン美術館蔵

来歴：マネ未亡人；ヴォラール；ドガ；トロッティ；ウィルヘルム・ハンセン；オドペール；松方幸次郎；現所蔵者

展覧会：マネ（ラ・ヴィ・モデルヌ）展，パリ，1880；旧松方コレクション展，ブリヂストン美術館，1953，目録番号33；第2回旧松方コレクション展，ブリヂス



トン美術館，1955，目録番号35。

Portrait de Monsieur Brun 1879

Huile sur toile : 2.065×1.27m

Non signé

Bridgestone Museum of Art, Tokyo

Prov. : Mme Manet ; A. Vollard ; E. Degas ; Trotti ; Wilhelm Hansen ; Galerie Hodebert ; K. Matsukata ; Collectionneur actuel

Exp. : Manet, *La Vie Moderne*, Paris, 1880 ; *Ex-Matsukata Collection*, Bridgestone Gallery, Tokyo, 1953, cat. n°33 ; *2nd Ex-Matsukata Collection*, Bridgestone Gallery, Tokyo, 1955, cat. n° 35.

マネが足の療養のためパリ近郊のベルヴュ Bellevue に滞在していたころの知合いに女流歌手エミリー・アンブル Emilie Ambre がおり、マネはその肖像《カルメンに扮したエミリー・アンブル》(1879-89, フィラデルフィア, 美術館) も描いているが、アルマン・ブラン Armand Brun 氏はエミリーに親しい友人で、本図もベルヴュのエミリーの家の庭に立っているところを表わしたものと推測されている。ところでこの肖像画はなぜかエミリーあるいはブラン氏の所蔵とならず、マネの死後、未亡人からアンブロワーズ・ヴォラールに売られ、そこからドガの手に移った。1981年3月26日のドガの死後の売立て(同目録には《X氏の肖像》として複製掲載)でトロッティが31,000フランで落札し、つづいてコペンハーゲンのハンセン・コレクションや松方氏を経て現所蔵者に移った。

文献 : Bibl. :

平凡社版『世界美術全集23西洋19世紀Ⅱ』1953, 原色図版8 ;

角川書店版『世界文化史大系10』1959, 図版番号4 ;

角川書店版『世界美術全集36西洋(12)近代Ⅱ』1961, 図版番号9 ;

『ブリヂストン・ギャラリー』ブリヂストン美術館目録, 1965, 図版番号19.

P. Jamot, G. Wildenstein, M. L. Bataille, *Manet*, Paris 1932, n°369;
 A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris 1947, n°334;
 E. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris 1926, II, n°268;
 Wilhelm Hansens Samling, Copenhagen, 1918, n°65;
 B. Dorival, "Un musée japonais d'art français" in *Connaissance des Arts*, Nov. 1958;
 M. Venturi, S. Orienti, *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Milano 1967, n°286;
 D. Rouart, S. Orienti, *Tout l'œuvre peint de Manet*, Paris 1970, n°286.

3. 丸帽子をつけた自画像 1879年

油彩 カンヴァス：0.96×0.64m

右下に署名：E.M

神戸，個人蔵

来歴：ペヒター；リンデ博士；パーレンス

展覧会：松方コレクション名作選抜展，東京，国立西洋美術館 1960，目録番号56.

Manet à la calotte 1879

Huile sur toile：0.96×0.64m

Signé en bas à droite：E.M

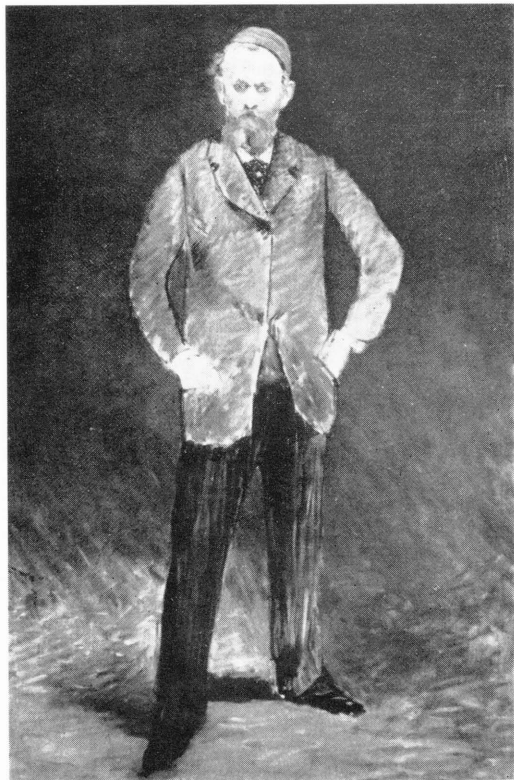
Collection privée，Kobé

Prov.：Paechter；Dr. Linde；Th. Behrens

Exp.：Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection, Tokyo, Musée National d' Art Occidental, 1960 cat. n°56.

1856～58年にマネは戯画風の自画像を描き、以後約20年間自分をモデルにしたことがなかった。それが1879年に至ってつづけて2点の自画像をつくった。ようやく老齢を迎え、しかも左脚の病気がはかばかしくなく、彼は自己に問いかける必要を感じたのかもしれない。そのうち初めに描いたパレットをもつ自画像（ニューヨーク、ジョン・L・ロエブ夫妻 Mr. and Mrs. John L. Loeb 蔵）は半身像で、これを仕上げたときマ

ネは友人たちに見に来るように招いたが、全身像の本図については家族などごく近親の者にしか見せなかったと伝えられる。本図は丸帽子（キャロット）をつけているため《丸帽子をつけた自画像》とよばれ、悪い方の左脚を支脚にして右脚を一步踏み出している。画面の余白からみて未完成作とよぶべきもので、《パレットをもつ自画像》（1,000フラン）と共に1899年12月マネ未亡人からベルリンの画商ペヒターに6,000フランで売られた。ところでここに厄介な問題がでてくる。なぜならこれら2点の自画像は、すでにこの年つまり1899年の2月2日の約束でマネ夫人から妹のマル



ト・ヴィベール夫人に贈与されることになっていたのである。しかし金銭上の必要からマネ夫人はこれら
を売らざるを得ず、代りとして甥のエドゥアール・ヴィ
ィベール Edouard Vibert にこれらの模写をつくら
せた。それは非常に見事な模写で、原画と簡単に見分
けがつかないものであったといわれる。こうして真
作と模写と二種類の自画像が出現し、しかも模写の
方もいつか真作とみなされるようになって、これら
の以後の所蔵歴を正確に辿ることが難しくなった。
タバランはその著書 (A. Tabarant, *Manet et ses
œuvres*, Paris 1947) でマイエル・グラーフェ Meier-
Graefe の著『エドゥアール・マネ』で本図が「ウー
デ・コレクション Coll. Uhde」となっているのはお
かしく、リュウベックのリンデ博士の手を経てハン
ブルクのペーレンスに移ったと述べている。またタ
バランは本図にはもともと署名がないのにコペンハ
ーゲンのウィルヘルム・ハンセン W. Hansen コレク
ションの1918年のカタログでは E・Mの署名が入り、
しかも寸法が 94×79cm となっているのもおかしいと
述べている。上記のようにわが国所在の自画像も、
寸法はタバランのカタログのそれ (0.94×0.63m) と
さして変りがないのに、E・Mという署名は入ってい
る。しかし本図をもって模写であると即断することは
できない。なぜなら真作と目されるハンブルクのペー
レンス・コレクションの作品が、ヴェントゥーリ、オ
リエンティの総目録 (M. Venturi, S. Orienti, *L'opera
pittorica di Edouard Manet*, Milano 1967) では「旧蔵」
となっており、その後の所蔵者を記していないからで
ある。松方氏はペーレンスから他の作品を買っている
ので、それと一諸に購入したかどうか、また署名の問
題をどう考えるか、今後に残された研究課題である。
文献 Bibl. :

柳亮『近代絵画の百年』美術出版社 1951, 原色図版
I. (部分);

嘉門安雄“マネ自画像”『みづゑ』663号 1960, p. 75,
原色図版 (部分); 角川書店版『世界美術全集 36 西洋
(12) 近代Ⅱ』1961, p. 176 図版;

大島清次『マネとモネ』現代絵画 I, 美術出版社, 19
61, 原色図版 (部分)

P. Jamot, G. Wildenstein. M. L. Bataille, *Manet*,
Paris 1932, n°295; A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*,
Paris 1947, n°321; P. Courthion, *Manet raconté par
lui-même et par ses amis*, Genève 1953, vol. II, re-
prod.;
M. Venturi, S. Orienti, *L'opera pittorica di Edouard
Manet*, Milano 1967, n°275; D. Rouart, S. Orienti,
Tout l'œuvre peint de Manet, Paris 1970, n°275.

4. メリー・ローラン 1882年

パステル, カンヴァス : 0.42×0.375m



左下に署名：E.M

東京・ブリヂストン美術館蔵

来歴：メリー・ローラン；ヴィクトル・マルグリット；ベルネーム・ジュヌ；大阪K；現所蔵者

展覧会：フランス近代絵画彫像展，東京，1920，目録番号8

Méry Laurent, tête profilée 1882

Pastel sur toile : 0.42×0.375m

Signé en bas à gauche : E.M

Bridgestone Museum of Art, Tokyo

Prov. : Méry Laurent ; Victor Margueritte ;

Bernheim-Jeune ; K., Osaka ; Collectionneur actuel

Exp. : France Kindai Kaiga Choso, Tokyo, 1920, n°8

1882年はマネの死の前年に当る。この年の2月から8月まで、マネはアトリエでパステル画を多くつくり、そこへメリー・ローランがしばしば訪れてきた。彼女とは1776年の個展のときからの知合いで、しかも彼女の住むローマ街はアムステルダム街のアトリエのすぐ近くだったのである。メリーの陽気なおしゃべりは脚を病むマネにとってつねに慰めであった。マネは画架にカンヴァスや紙を置いて、彼女にとくにポーズを求めず、おしゃべりにうけこたえしながら、さまざまな表情を観察し、手を動かしていた。こうしたパステルによる彼女の肖像のスケッチが少なくとも7点あるといわれ、本図はそのシリーズの最後の作に当るらしい。赤と白のリボンだけで帽子をかぶらず、しかも頸までの横顔はこれ1点だけである。メリーは本図を自室に飾っていたが、その後ヴィクトル・マルグリットに遺贈され、ベルネーム・ジュヌの手に渡ってのち大阪のK氏を経て現所蔵者に移った。

ところで近年出版されたヴェントゥーリ、オリエンティの総目録 (*ibid.*, cat. n°381) やそのフランス語版 D. Rouart, S. Orienti, *Tout l'oeuvre peint d'Edouard Manet*, Paris, 1970, cat. n° 387 では、本図のメリ

一の図版をのせながら、これをモントリオールの美術館 Museum of Fine Arts, Montreal の所蔵と記している。同じ作品が2ヶ所にあるとはおかしいのでモントリオールに問合せたところ、同館で《メリー・ローラン》としているのはマネの別の作品(上記の二著の総目録によれば《若い娘の像》で、メリーではなくメリーのところで働いていたお針子の娘を表わしたもの)であって、本図と同じ図柄のものは所有しておらず、上記の二著の誤りであることが判明した。また署名については、タバラン (*ibid.* p. 445) には、画面左下に m という頭文字があると記されているが、ブリヂストン作品には左下に E.M と記入されており、問題が生ずるが、おそらくタバランの誤りであろう。

文献 Bibl. :

角川書店版『世界美術全集 36 西洋(12)近代Ⅱ』1961, 原色図版4;

『ホーム・ギャラリーⅡ』1960, 図版番号3;

『ブリヂストン・ギャラリー』ブリヂストン美術館目録, 1965, 図版番号18.

P. Jamot, G. Wildenstein, M.L. Bataille, *Manet*, Paris 1932, n°335;

A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris 1947, n°526; *L'Oeil*, Mai 1961, p.37 reprod.;

M. Venturi, S. Orienti, *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Milano, 1967, n°381;

D. Rouart, S. Orienti, *Tout l'oeuvre peint de Manet*, Paris 1970, n°387.

5. 裸婦

サンギース 紙 : 0.41×0.275m

右下に署名 : E.M

東京, ブリヂストン美術館蔵

来歴 : 林忠正 ; 東京D ; 現所蔵者

展覧会 : 泰西名画展, 東京日々新聞社, 1922 ; 世界の素描名作展, 松屋・朝日新聞社, 目録番号78 ; 近代西洋絵画名作展, 石橋美術館, 1961, 目録番号15.

Femme nue assise

Sanguine sur papier : 0.41×0.275m



Signé en bas à droite : E.M

Bridgestone Museum of Art, Tokyo

Prov. : T. Hayashi ; D., Tokyo ; Collectionneur actuel

Exp. : *Taisei Meiga*, Tokyo 1922 ; *Sekai no Sobyō Meisaku*, Tokyo, 1957, cat. n°78 ; *Kindai Seiyō Kaiga Meisaku*, Ishibashi Art Gallery, Kurumé 1961, cat. n°15.

文献 Bibl. : 朝日新聞社『世界の素描』1957, 図版番号15 ;

『ブリヂストン・ギャラリー』ブリヂストン美術館目録, 1965, 図版番号16.

(B) 旧松方コレクション作品

Oeuvres d'ancienne collection

Matsukata

6. 闘牛士 1866年

油彩 カンヴァス：0.64×0.78m

右下に署名：manet

来歴：アルベール・エク；M.A.F. オード；ドニ・コシヤン；ジョルジュ・ベルネイム；松方幸次郎；？

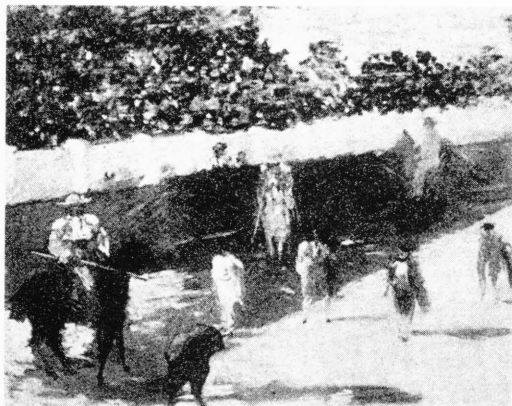
Picadors 1866

Huile sur toile：064×0.78m

Signé en bas à droite：manet

Prov.：Albert Hecht；M.A.F. Aude；Denys Cochin；Georges Bernheim；K. Matsukata；？

1865年のスペイン旅行ののち、マネは翌年にかけてスペインの印象をもとに多くの作品を描いた。有名な《笛吹き》(ルーヴル美術館)も1866年の作品であり、これのサロン落選を契機にエミール・ゾラと親交を



結ぶことにもなった。《笛吹き》につづいてマネは3点の《闘牛》の場面を描いているが、本図はその2番目のもので、シカゴ美術研究所の作品(0.48×0.605m)より大きくパリの個人蔵のそれ(0.90×1.10m)より小さい。1884年のアトリエの売立て(n°27)の際アルベール・エクに550フランで落札され、つづいてM.A.E. オードに移り、オードは1900年の「フランス美術100年展 Centennale de l'Art Français」に出品。その後1919年3月26日の売立てでドニ・コシヤンが30,000フランで落札、しばらくのち松方氏に売られた。しかし今日では所在不明である。

文献 Bibl.:

P. Jamot, G. Wildenstein, M. L. Bataille, *Manet*, Paris 1932, n°122;

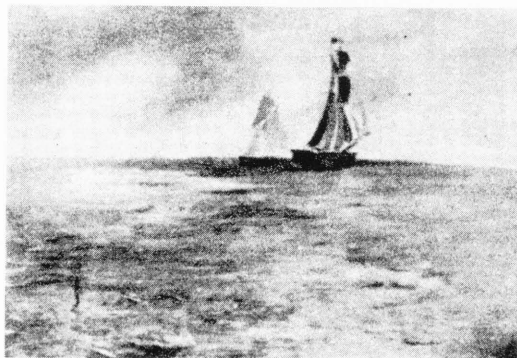
A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris 1947, n°119; M. Venturi, S. Orienti, *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Milano, 1967, n°100;

D. Rouart, S. Orienti, *Tout l'oeuvre peint de Manet*, Paris 1970, n°99.

7. 嵐の海 1873年

油彩 カンヴァス：0.55×0.58m

右下に署名：manet



来歴：レオン・コセラ・レンホッフ；ドゥードン；松方幸次郎；？

Marine, temps d'orage 1873

Huile sur toile : 0.55×0.58m
Signé en bas à droite ; manet

Prov. : Léon Koella-Leenhoff ; Deudon ; K. Matsukata ; ?

1873年とは、普仏戦争やパリ・コミューンの後、マネがようやく再びパリに到着して、制作にも油が乗り、《ル・ボン・ボック》(フィラデルフィア、美術館)がサロンで大成功を収めた年に当る。彼はこの年、戦争直後の日々を過ぎた海辺の思い出やスケッチをまとめようとしたのか、海景を10点あまり描いており、本図もそのひとつで、嵐を前に雲のみなぎる空の下、帆船が二艘、海上にうかんでいる情景である。1884年のアトリエの売立て (n°80) の際、息子のレオン・コセラ・レンホッフが400フランで買いもどし、のちにドゥードン・コレクションを経て松方氏の手に入った。しかし今日所在不明である。

文献 Bibl. :

P. Jamot, G. Wildenstein, M. L. Bataille ; *Manet*, Paris 1932, n°226 ;
A. Tabarant, *Manet et ses oeuvres*, Paris 1947, n°206 ;
M. Venturi, S. Orienti, *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Milano 1967, n°176 ;
D. Rouart, S. Orienti, *Tout l'œuvre peint de Manet*, Paris 1970, n°177.

8. ビヤホールの給仕女 1879年

油彩 カンヴァス : 0.77×0.64m

マネ未亡人によって右下に署名 : E. Manet
パリ、ルーヴル美術館蔵

来歴：フェルナン・パロワル；オーギュスト・ペルラン；ドニ・コシャン；ベルネーム・ジュヌ；松方幸次郎；現所蔵者

展覧会：フランス派傑作展、パリ、ジョルジュ・フティ画廊、1910、目録番号117；近代美術展、パリ、レ・ザール誌社、1912；フランス美術展、サン・フランシスコ、1924-25、目録番号33；タヴィッドからセザンヌまで展、ブラッセル、1947-48、目録番号99；ヴェネツィア・ビエンナーレ展、1948；現代芸術の起源



展、レンス、1951、目録番号20；ヴァン・ゴッホの偉大な同時代人展、アムステルダム・オッテルロー、1953、目録番号25；マネ展、マルセーユ、カンティエール美術館、1961、目録番号22

La serveuse de bocks 1879

Huile sur toile : 0.77×0.64m
Signé par la main de Mme Manet en bas à droite : E. Manet
Musée du Louvre, Paris

Prov. : Fernand Barroil ; Auguste Pellerin ; Denys Cochin ; Bernheim Jeune ; K.Matsukata ; Collectionneur actuel

Exp. : *Chefs d'œuvre de l'école française*, Paris, Georges Petit, 1910, cat. n°117 ; *Art Moderne*, à l'hotel de la revue *Les arts*, 1912 ; *French Art*, San Francisco, 1924-25, cat. n°33 ; *De David à Cézanne*, Bruxelles, 1947-48, cat. n°99 ; *Biennale*, Venise, 1948 ; *Les origines de l'art contemporain*, Rennes, 1951, cat. n°20 ; *Les grands contemporains de Van Gogh*, Amsterdam et Otterlo, 1953, cat. n°25 ; *Manet*, Marseille, Musée Cantini, 1961, cat. n°22.

1870年代のパリの盛り場を描いた、いわゆるナチュラリスムの作品のひとつで、ロンドン、ナショナル・ギャラリーの同題の作品のヴァリエーションと目される。松方氏は本図をベルネーム・ジュヌから購入し、フランスに保管していたが、第二次大戦後、平和条約の発効に伴って1952年フランス政府の所有に帰し、現在ルーヴル美術館に収められている。

文献 Bibl. :

Th. Duret, *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre, avec un Catalogue des peintures et des pastels*, Paris 1902, n°229 (ed. 1919, n°229) ;

J.E. Blanche, *Manet*, Paris 1924, pl. 36 ;

E. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris 1926, n°239 ;

P. Jamot, G. Wildenstein, M.L. Bataille, *Manet*, Paris 1932, n°336 ;

A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris 1947, n°299 ; *Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes*, Paris 1958, n°211 ;

Musée National du Louvre : peintures école française 19^e siècle, Paris 1960, vol. III, n°1210 ;

M. Venturi, S. Orienti, *L'opera pittorica di Edouard Manet*, 1967, n°266B ;

J. Richardson, *Manet*, London, New York 1967, pl. 46 ;

D. Rouart, S. Orienti, *Tout l'œuvre peint de Manet*, Paris 1970, n°266B.

終りに、以上の作品について上記のジャモ=ヴィルデンスタイン (J.W)、タバラン (Tab) ルーアール=オリエンティ (R.O) の総目録のカタログ番号をひとつにまとめておく。

作	品	J. W	Tab	R. O
1	オペラ座の仮面舞踏会	218	217	189A
2	ブラン氏像	369	334	286
3	自画像	295	321	275
4	メリー・ローラン	355	526	387
5	裸婦			
6	闘牛士	122	119	99
7	嵐の海	226	206	177
8	ビヤホールの給仕女	336	299	266B

ドラクロワとロダン

高階秀爾

Delacroix et Rodin

par Shuji TAKASHINA

現在すでに古典的名著として広く知られているその『裸体芸術論』(1956年)において、ケネス・クラーク卿は、ロダンの独創性をはっきりと認めながらも、彼はロマン派の絵画、特にドラクロワの強い影響があったことを、次のように適確に指摘している。

「偉大なロマン派の巨匠たちの最後の後継者は、ロダンである。もっとも、こう呼ぶことは、ロダンにとっては不満であるかもしれない。彼はつねに自分はギリシャ人とゴシックの彫刻家の弟子であると主張していたからである。しかし、誰も自己の時代から逃れることはできない。長い歴史の中で見てみれば、ロダンは、ミケランジェロの創意を受け継ぎながら、それをいっそう瞬間的な、そして絵画的なものに変えつつ、ジェリコーとドラクロワの悲劇性を彫刻の世界にまで拡げて行ったものと言うことができる。彼の形態感覚は驚くべきほどドラクロワのそれに近いし、《地獄の門》のなかのある種の間人像がダンテの小舟にしがみついた亡者たちの魂から、またあの大理石の《ダナエ》の像が十字軍の馬蹄の前にうなだれる花のような少女像から、影響を受けていないということは、ほとんど考えられないことである。」(註1)

事実、ロダンが、気質的にはきわめて自分と近かった《ダンテの小舟》の巨匠を深く尊敬していたことは、例えば、ホール・グゼルの対話のなかの次の一節からも容易にう



1 ドラクローワ 《ダンテの小舟》(ルーヴル美術館)



2 ロダン 《ウゴリーノの食事》(フィラデルフィア、ロダン美術館)

かがうことができる。

「例えばドラクロワは、デッサンを知らないと言って随分非難された。だがほんとうは、それは逆で、彼のデッサンは、彼の色彩と実に見事にひとつになっているのだ。その色彩と同じように、そのデッサンは断続的で、熱っぽく、昂揚されている。それは生命の力と激しさを持っている。その色彩と同じように、彼のデッサンは時に度はずれとなる。だがその時にこそ、それは最も美しいのだ。彩色とデッサン、このどちらかを一方だけ切り離して鑑賞することはできない。なぜなら、両者はひとつのものなのだから……」

(註2)

しかも、ロダンとドラクロワは、気質のみならず、芸術上の趣味においてもきわめてよく似ていた。ロダンが、彫刻における自己の先達としてミケランジェロを深く崇拜していたことは広く知られている通りであり、その点についてはヨーゼフ・セガントナーの優れた研究(註3)が充分な説得力をもってわれわれに示してくれるが、ドラクロワもまた、自からイタリアに行ったことは遂になかったにもかかわらず、ミケランジェロを高く評価して、時には自己自身をミケランジェロになぞらえたりまでしている(註4)。

さらに、文学上の趣味についても、ふたりは驚くべきほどの共通性を示している。ドラクロワが1822年にはじめてサロンに出品した問題作

がダンテの『神曲』から想を得ており、その後も何回か彼がダンテに対してオマージュを捧げているように、ロダンも、その畢生の大作《地獄の門》において、彼自身の尊敬するフィレン



3 ロダン 《ダンテとヴェルギリウス》(パリ、ロダン美術館)

ツェの詩人から靈感を得てあの壮大なモニュメントを創り上げたのである。

とすれば、クラーク卿が暗示的に述べているように、《地獄の門》の構想を練っている時、当時すでにルーヴル美術館にあったドラクロワの《ダンテの小舟》がロダンの心の中に思い浮かばなかった筈はない。ドラクロワのこの最初の傑作は、発表された時には、ほんのわずかの称讃者を除いて、ほとんどの人から手酷しく攻撃されたが、19世紀の後半においては、すでにひとつの古典として少くとも当時の「前衛的な」若い画家たちからは強い共感と尊敬の眼をもって眺められており、ロダンとほぼ同世代のマネやセザンヌなどが、わざわざその模写を試みたりしているほどだったからである(註5)。

事実、クラーク卿は上に引用した文章以上にはっきりと具体的事例を指摘しているわけではないが、《地獄の門》のためにロダンが描いた数多くのデッサンのなかには、直接《ダンテの小舟》から靈感を得たと思われるものがいくつもある。例えば、パリのロダン美術館にある《ダンテとヴェルギリウス》のデッサン(図3)は、ふたりとも裸体の姿ながら両手を挙げて恐れおののくダンテをヴェルギリウスが抱きかかえるようにして静めているところをあらわしたもので、《ダンテの小舟》(図1)に登場するふたりの詩人のモチーフをいっそうドラマティックにしたものと言ってよい。

さらに興味深い明白な関係は、フィラデルフィア美術館附属のロダン美術館に所蔵されている《ウゴリーノの食事》と題するデッサン(図

2)にはっきりと見てとれる。このデッサンには、紙の余白にロダン自身の手で“Le repas d'Ugolin — les ombres regardent épouvantés”(ウゴリーノ食事 — 亡者どもは驚き恐れてそれを眺める)という書き込みがあるから、その主題が『神曲』のなかの有名なウゴリーノのエピソードからとられたものであるとは明らかである。しかもロダンはここでは、空腹を訴えるわが子を見ながら、自分自身激しい飢えに悩まされ、わが子に対して恐ろしい気持ちを抱くあのしばしば芸術表現にとり上げられるウゴリーノではなく、ダンテとヴェルギリウスがまず最初に出会った「氷漬けの男たち」の姿で現われるウゴリーノを描いている。『神曲』のなかのその部分の描写は、下記の通りである。

私たちは彼から離れてその先へ進んだ、
その時一つの穴に二人氷漬けになった男
が見えた、
一人の頭がもう一人の頭に帽子のように
かぶさっている、
そして餓えた男がパンをむさぼるように
上になった方が下の方の
脳と項(うなじ)の間に歯を立てている。
この男が脳蓋やその近辺に噛みついている
様は
テュデウスが怒りにまかせて
メラニッポスの顛顛に喰いついたのと変
わりはなかった……(註6)

この原文と対照してみれば、ロダンのデッサ

ンはきわめて忠実にダンテの描写にしたがっているように見えるが、しかし、ダンテの文章を読んだだけでは、ふたりの「氷漬けになった男」が、どのように組合わされているのか明確でない。ところがロダンは、そのふたりを造形化するにあたって、大司教ルッジェーリをまるで解剖台の上に横たえられた屍体のように画面に横長に描き出し、ウゴリーノがその頭のところに立って上から覆いかぶさるように喰いつくという特異なコンポジションを採用した。これは明らかに、《ダンテの小舟》において、ちょうど同じように画面の左端で、水中から半ば身体を出してダンテの小舟にかじりつく亡者の姿を範例としている。犠牲者の顔をおさえる右手の位置や、首を前に曲げてむしゃぶりつく様子なども、ドラクロワのモチーフそのままである。

舟の舳にかじりつくこのきわめて劇的な効果を持った亡者のモチーフは、若いドラクロワの天才が生み出した表現力に富む形態のひとつである。ダンテの原文には、舟のまわりに集まる亡者どもは登場して来るが、直接このモチーフを暗示するような描写はない。ドラクロワが文学作品を主題として作品を作る時、かならずしも忠実に原文通りに描くのではないことは、例えば《ドン・ジュアン難破》をはじめとして多くの場合に見られるところだが、その最初の傑作においても、ドラクロワは、その豊かな想像力によって、この驚くべきモチーフを創造したのである。そして、この亡者の姿が、ドラクロワ自身にとってもおそらく気に入

ったモチーフであったことは、現在オッタワのナショナル・ギャラリー・オヴ・カナダに保存されている《ダンテの小舟》のための下図水彩（図4）が、多くの点でルーヴルの油絵と違



4 ドラクロワ 《ダンテの小舟》下絵（オッタワ、ナショナル・ギャラリー・オヴ・カナダ）

った構想を示しながら、この舟にしがみつくと亡者だけは（左右が逆になっているが）ほとんど同じ姿で登場して来ることからも、容易に想像されるところである。事実、この亡者の姿は、現在でもわれわれ見る者に強い表現効果を与えるが、この作品が発表された時にも、例えば数少ないドラクロワの擁護者のひとり、アドルフ・ティエールは、口をきわめてその表現力を絶讃しているのである。

劇的效果を持つ人体のポーズにきわめて敏感だったロダンは、もちろんこのモチーフの持つ力に強く惹きつけられていたに相違ない。したがってロダンは、同じダンテの『神曲』に想

を得た大作をいろいろと構想するにあたって、ドラクロワの先例を借用しようとしたのも少しも不思議ではない。現に、フィラデフィアのこのデッサンには、画面右下の隅に、“Dante”および“Virgile”というロダン自身の書きこみみである。アルバート・エルセンは、《地獄の門》についてのその優れた研究書の中で、このデッサンに触れ、この書きこみは、画面右手にごくわずかの線で示されているふたりの人物がそれぞれ「ダンテ」と「ヴェルギリウス」であることを示すものであろうと述べており(註7)、ドラクロワの作品との関係については何も触れていないが、たとえば、エルセンの推定する通りだとしても、ダンテとヴェルギリウスの登場する場面を描きながら、ドラクロワの名作を思い出さないということは不可能である。のみならず、ロダンは、ドラクロワから借りたこのモチーフを描きたいばかりに、わざわざウゴリーノのエピソードのこの場面を選んだとも言えるのである。

エルセンは、上に引いた研究書の同じ場所で、横たわる大司教ルッジェーリの胸の上に組み合わせられた両腕を、後からロダンがなぐり描きの線で消しているのは、このような「平穏なポーズ」は場面のドラマティックな雰囲気とそぐわないとロダン自身が気がついたためであろうと述べているが、たしかに寝台の上に長々と寝そべったようなこのポーズは、決して劇的とは言えない。さらに、その向う側から覗き込んでいる亡者たちも、まるで解剖学の講義を聴く学生たちのようで、決してロダンの言う「驚き恐

れて」いる有様が効果的に表現されているとは思われない。このデッサンにおいて、すさまじい劇的迫力を示す唯一の部分は、まさしくドラクロワから借りたあの大司教にかじりつくウゴリーノの姿だけなのである。

しかも、ウゴリーノの物語りのなかで、ウゴリーノとルッジェーリのふたりを組合わせて示すというこの扱い方自体が異例のものである。この物語りのなかで最も人の心を打ち、それ故に最も効果的な部分は、言うまでもなく、愛するわが子に対してさえ食慾を覚えるあの文字通り身の毛もよだつような浅ましい飢餓のエピソードである。それなればこそ、ロダンの先輩であるカルポーをはじめとして、多くの芸術家は、わが子を前にしたウゴリーノの姿を主題として選んでいるのである(註8)。

ロダン自身、最終的にはこのデッサンの構想を棄てて、《地獄の門》においては、わが子の上に乗る動物のように四つ這いになって覆いかぶさるウゴリーノというあの新しいモチーフを創り出した(図5、6)。結局フィラデルフィアのデッサンは、《地獄の門》の構想としては適切なものではなかったのである。だが、主題の扱い方から言っても、場面全体の効果から言っても、決して適切とは言えないこのようなデッサンをわざわざ描いたというその事実自体、ロダンがドラクロワのモチーフに強く執着していたことを物語るものではないだろうか。このモチーフの効果以外、ロダンを惹きつけるものはほかに何もないからである。



5 ロダン 《地獄の門》(東京、国立西洋美術館)

しかし、それほどまでこのモチーフに強く惹きつけられていながら、ロダンは、フィラデルフィアのデッサンにおいて見られるように、その人物を地獄の三途の河の亡者からウゴリーノの姿に変えてしまったところに、さらに新しい興味深い問題が提出される。それは、ウゴリーノの主題に対するロダンの関心とその扱い方である。

もともと、この主題は、早くから画家や彫刻家の興味を呼び起こしていたが、特にロマン派以後、そのおぞましい内容の故に、多くの芸術家の想像力を刺激していた。後には、エピソード的な主題をまったく放棄して純粹に「造形」の問題にのみ向うセザンヌですら、若い頃には《ウゴリーノ》のデッサンを残しており、それにダンテとヴェルギリウスの(想像上の)会話まで書き加えている。このデッサンは、クルト・バットがそのセザンヌについての研究書のなかで指摘するように(註9)、後の《トランプをする人びと》の構図の出発点となったものとして重要であるが、それと同時に、当時の若い画家たちに対する「ウゴリーノ物語り」のインパクトの強さをよく示すものであろう。

ロダンは、フィラデルフィアのデッサン以外に、なお数多くウゴリーノのデッサンを残しているが、最終的に《地獄の門》の中央の最も重要な部分にその群像を配置したことから考えても、それはロダンにとってきわめて大切な主題であったに違いない。

その最終的な構想をとめるにあたっては、ロダンは《ダンテの小舟》以外に、もうひとつドラクロワからヒントを得ている。それは、1838年のサロンに出品された《怒れるメデイア》(図8)である。

現在、ドラクロワのこの《メデイア》は、ルーヴルとリール美術館にほぼ同じ構図の作品があり、さらに、やや構図は違うがベルリンの国立美術館にも同主題のものがある。だがいずれにしても、これも嫉妬のあまりわが子を殺して



6 ロダン 《地獄の門》 ウゴリーノ群像の部分（東京，国立西洋美術館）



8 ドラクロワ 《怒れるメデシア》(リール美術館)

夫に復讐するというロマン派好みの激しくドラマティックな物語りであり、ロダンの想像力に訴えるものがあつたに違いない。エルセンは、上に引いた研究書で、ロダンが特にウゴリーノの主題に惹かれたのは、彼自身の息子に対する複雑な感情の故ではないかという興味深い推定を行なっている(註10)が、もしそうだとすれば、メデシアの主題もやはり同じようにロダンを惹きつけた筈である。エルセンも、パリのロダン美術館にある《ウゴリーノ》のデッサンのひと



7 ロダン 《ウゴリーノ》(パリ, ロダン美術館)

つ(図7)について、ドラクロワの作品との関係を暗示しているが、そのほか、同じロダン美術館にあるもうひとつ別の同主題のデッサンも、やはり同様の可能性を感じさせる(註11)。このデッサンには、ドラクロワのメデシアを思わせる群像が二度ほどと、さらに、ロダンの最終構想に近い死んだ子供たちの上に四つ這いになるウゴリーノというグループが描かれているが、その下に、“Ugolin”(ウゴリーノ)という文字と“Médée”(メデシア)という文字がはっ

きり書きこまれているのである。

もちろん、ドラクロワと並んで、ロダンの想像力を刺激したに違いない作品として、ルーヴル美術館にあるカルポーの有名な群像を忘れるわけにはいかない。このカルポーの作品も傑作の名にふさわしいものだが、しかし見る者に訴える効果の強烈さから言えば、ロダンの構想の方がまさっている。ポール・グゼルは、その両者の差異を、次ぎのように明確に説明している。

「カルポーの作品では、ピサ生まれの伯爵（ウゴリーノ）は、怒りと、飢えと、子供たちが間もなく死なねばならないということに対する苦悩とから、両手の拳を同時に口にあてて噛んでいる。ロダンは、悲劇がさらに進行したところを想定した。ウゴリーノの子供たちはすでに息絶えて地上に横たわっており、父親は、空腹の激しさから動物のような状態になって両手と両膝をついてその屍体の上のしかかっている。彼は子供たちの身体の方にかがみこむ。しかしそれと同時に、彼は激しく顔を横にそむける。彼の内部では、これを食料としてわが身を養いたいというけどもとの、そのような恐ろしい行為に震えおののく愛する人間、思考する人間とが、激しく争っている。これほどまで心打つ表現はほかにない……」(註12)

この文章は、ロダンの《ウゴリーノ》についてロダンとグゼルが語り合う場面に、説明のた

めに挿入されたものだが、ふたりがその話題を取り上げるのは、実はその前にロダンがドラクロワの《ドン・ジュアンの難破》について強い口調で讃辞の言葉を述べたからである。《ドン・ジュアンの難破》の画面は、長い漂流に食糧も尽きて皆空腹に悩み、誰かが犠牲となるということで籤引きが行なわれている恐ろしい場面を描き出している。つまりドラクロワの作品の登場人物たちは、ほぼ地獄のウゴリーノと同じような状況に置かれているのであり、それなればこそ、ロダンが《ドン・ジュアン》に讃辞を呈した後、ふたりの話題はごく自然に《ウゴリーノ》に移って行くのである。

とすれば、同じように、《ウゴリーノ》を制作している間、ロダンの心の中に《ドン・ジュアン》の巨匠の思い出が甦って来たとしても、少しも不思議ではないであろう。そしてロダンは、かつてドラクロワがそうしたように、文学作品に想を得ながら、自己の創造力による新しい表現を生み出そうと努力し、それに見事に成功したのである。

註

- (1) Kenneth Clark, *The Nude, A Study of Ideal Art*, 1956; Penguin Books Ed., Harmondsworth, 1960, pp. 260-261. (なお、本書の邦訳版は、近く美術出版社より刊行予定)
- (2) Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, 1911, p. 81.
- (3) Joseph Gantner, *Rodin und Michelangelo*, Wien, 1953 (梅津 忠雄訳『ロダンとミケランジェロ』昭森社 1966年)

- (4) この点については、cf. Charles de Tolnay, “《Michelangelo dans son atelier》 par Delacroix”, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier, 1962, pp. 43-52 および、高階秀爾「ドラクロワにおける芸術家像」『昭和45年度文科系学会研究論文集』（近刊）を参照。
- (5) cf. John Rewald, *L'Histoire de l'impressionnisme*, éd. fr., Paris, 1955, pp. 27 et 67.
- (6) *Inferno*, XXXII, 124-132. 邦訳は、平川祐弘訳『神曲』（河出書房、1966年）157頁より。
- (7) Albert E. Elsen, *Rodin's Gates of Hell*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1960, pp. 52 f.
- (8) この点については、cf. Francis Yates, “Transformation of Dante's Ugolino” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, 1951, pp. 103-117 を参照。なおこの論文の中でイエイツの挙げている作例がすべてウゴリーノと子供たちをモチーフとしていることは、フィラデルフィアのデッサンがきわめて特殊なテーマだということさらさら裏づけてくれる。ウゴリーノと大司教を描き出した先例としては、『神曲』全編に挿絵をつけたボッティチェリのもものがほとんど唯一と言ってよい。そこでは、うずくまる大司教の背中の上にウゴリーノが覆いかぶさるようにしてかじりついている。もし二人の組合せということなら、このボッティチェリのような構図が自然な筈である。cf. Y. Batard, *Les dessins de S. Botticelli pour la Divine Comédie*, Paris, 1952, Chant XXXII.
- (9) Kurt Badt, *The Art of Cézanne*, English ed., University of California Press, 1965, pp. 97 f. 現在パリの Leblond コレクションにあるセザンヌのこのデッサンが、ロダンのフィラデルフィアのデッサンのように画面に横長にテーブルを置き、その向う側に観客を配した同じ構図をとっているのは、もちろん偶然の暗合であろうが、文学作品の造形化について、ひとつの興味深い問題を提起する。なお、坂崎乙郎「トランプをする人たち」『三彩』1967年、1、2月号（『鏡の前の幻想』学芸書林、1970年に再録）も、このデッサンについて論じている。
- (10) A. E. Elsen, *op. cit.*, pp. 54, 149.
- (11) Robert Descharnes et Jean-François Chabrun, *Auguste Rodin*, Paris-Genève, 1967, p. 88 にその複製図版がある。
- (12) A. Rodin, *L'Art*, *op. cit.*, p. 128.

ジョルジュ・ドゥ・ラ・トゥールと
ル・クレール、カロー、レンブラント
の芸術的關係

田中 英道

Georges de La Tour dans ses rapports
avec Le Clerc, Callot et Rembrandt
par Hidemichi TANAKA

1. ラ・トゥールとジャン・ル・クレールの
關係

パリのキャピネ・デ・エスタンプには、ラ・トゥールの作品を模した三点の版画（図4、5、6）がある。ラ・トゥールのル・マン美術館「聖フランソワ」、ファビウス・コレクションの「鏡に向うマドレーヌ」、そしてレンヌの「聖誕図」をそれぞれ模したものである。ポルドー大学教授ラ・トゥール研究家パリゼ氏は、これら三枚の版画を、ジャン・ル・クレールによるものとしている(1)。もしも、作者が、ル・クレールであれば、ラ・トゥールと絵画制作上での深い関連が想定されなければならない。この問題点から考察していこう。

ル・クレールの版画はその何点かはイタリアで製作されている。確実な二点は、サラチエーニのタブローを模した1619年の年代と署名がある「聖母の死」（図1）と、署名も年代もないが、作風から確実に彼の作に帰せられている「エジプトでの休息」（図2）である(2)。

さて、このル・クレールの作とされる二つのグループの版画を比較してみよう。「聖母の死」に於て、ル・クレールは、巧みな技巧を駆使して、彼の師サラチエーニの原画を忠実に模写している(3)。背景の建築内部のパースペクティブによって奥深く伸びていく空間は、十分にイタリア絵画的な表現となっている。又、むしろ、空間よりも人物像の描写が、表現に富み、衣服のひだの扱いが巧みで洗練されたイタリア風の手法を示している。明らかな折衷主義にも拘ら

ず、これらの作品は、パリのキャビネ・デ・エスタンプの最初のグループの三点の作品とあきらかに異なっている。この三点はイタリー風の表現も動きもなく、ラ・トゥールの原画に由来する表現の簡素さと静かさが表現されている。そして、狭くあいまいな空間、簡素で威厳のある人物は、「聖母の死」のグループの作品には見られないものである。実際に撓んだ線や、粗々しい技巧があるこれらのエッチング作品を見ると、画家が「長い修練を積んでいない」ように見えること、そして少なくともこの手法はサラチエーニに做った二枚の作品には見あたらぬことが了解されるのである。

もしこれら二つの傾向の版画を結びつける作品があるとすればパリのキャビネ・デ・エスタンプにある「夜の演奏会」(図3)であろう。パリゼ氏は、最初のグループの三枚の版画に、この一枚を加えて、ル・クレールの作と考えている。これは、ミュンヘン、ヴェニス、そしてパリにあるル・クレールの同主題作品を模して作られたものである(5)。これら三点の油彩画の方は10人ほどの人物が、真中に置かれた蠟燭の光に照らされたテーブルの周りに座り、一緒に何かの曲を歌っている。背景の右側には、ヴァイオリン奏者が加わって伴奏をつけている。若い男が女の誘惑に身を委ねている。作者は特に抱擁し合うカップルと、テーブルの前で歌う若い男に光をあてている。版画は、この光景を忠実に再現しているが、前述の人像は強調されず、又、明暗のニュアンスも伝えていない。これについて、エドゥアール・モーム Édouard Meaume

によるジャック・カロウのカタログには、この「演奏会」と同じ図像で他のもう一枚の版画の存在を指摘している。「その版画は前者よりもはるかに良く仕上げられている。左右逆になっているが、より巧みに、そしてより精神をこめて作られている(6)」。もしもこれがカタログのマリエット Mariette の覚え書が指摘する様に、ル・クレールの作とすれば、現存するこの版画は、恐らくこの失なわれた版画のコピーとも考えられよう。というのは、この版画がル・クレールの作と確認されている他の二枚の版画に比べて質的に劣るからである。

この「演奏会」が、ル・クレールの作品だと仮定してみよう。はたしてラ・トゥールの絵を模した三枚の版画と何らかの類似があるだろうか？ 確かに、「夜明しする人々」(図4)「鏡に向うマドレーヌ」(図5)そして「二人の僧侶」(図6)には一貫したテクニックがある。例えば、衣襲の表現は固いがはっきりしている。だが、手と腕の表現は自然ではないし、人像は堅固ではあるが洗練されてはいない。一方、「演奏会」には、同地方の有名な版画家ジャック・カロウの特徴の方が良く出ている。カロウにあっては、中ふくらみに彫られた線は、丁寧に水平に描かれておりニュアンスに富むエッチング手法が用いられているのである。この版画の衣襲は、より線的で、人体像或いは肢体は、解剖学や均整上で実際に近く表現されている。三点の版画と「演奏会」との間には、技巧及び精神表現上類似よりも相異が、目立つのである。

1621年に、ル・クレールが、イタリアからローヌに帰ってきた時、サラチェーニの着想と、カラヴァッジオとエルスハイマーの追憶と、そして又、ヴェニスから、最新の絵画の動きをもたらした。ル・クレールの「聖フランソワの法悦」は、ラ・トゥールの同主題の作品とある類似性をもつ。聖フランソワは、空を見上げ、胸に組んだ手に十字架を持っている。左手には一人の僧侶が暗がりの中で本を読んでいる。左手の上部には、聖者を愛の眼差しで見ている上半身の天使が、ヴァイオリンを弾いている。これらすべては、サラチェーニから着想を得たのだが、サラチェーニの作品よりも、甘さがある。ル・クレールの独創性は、その優雅さにあり、熱に浮かされたようなやせた物思い気な表情にある。一方、ル・マンの「聖フランソワ」の画家は、天使、聖痕、そしてル・クレールの感傷的な表現を省き、代りにリアリズムを用いて人工的な光と、二人の人像の構成により強烈で堅固な表現を含んでいる(7)。

ル・クレールのこの「聖フランソワの法悦」(図4)と、パリゼ氏により、彼に帰せられている版画との間にもまた同じ相違点が指摘される。優雅さが版画においては大きな二人の人物像の対話という単純さに代っている。二人の人物が、《格子状》の構図の中で、一人は明るみに座り、昂然と後にそりかえり、他の一人は、逆光の中において彼を熟視し、相対しておりここに強く荒々しい対照性を現出させている。もしもこの中にル・クレールの主な特徴を見出そうとすれば、鋭い横顔と細い鬚ぐらいのもので

あろう。それ以外は、彼の切れ目の長い作風は認められないのである。

ル・クレールの夜の光景の「演奏会」及び「天使の礼拝」などの作品にはラ・トゥールの「いかさま師」「聖パテロの否認」或いはルーヴルの「牧者の礼拝」には見られない、ある甘美さと物思しさがある。恐らく、ラ・トゥールが、ナンシーの著名な画家であったジャン・ル・クレールを知っていた事は確かだろうが、ステルラン氏が言うように「彼は、ル・クレールの落着きのないビトレスクなやき安易な画面からは(ロベルト・ロンギ氏によれば凡庸な折衷主義)、何もひき出せなかつただろう」(8)。更に、二人の画家の間の宗教的な精神の差も考えねばならない。ル・クレールは、正確には、ジェズイット派の為に仕事をしたが、一方のラトゥールは、カラーと同じく、フランシスカン派への信仰で知られており、一方が理知的、他方が神秘的な傾向をもっており、作品にもその影響が見られるからである(9)。

2. ラ・トゥールとジャック・カラー

ラ・トゥールとル・クレールの間直接の関係を示唆する資料は現在のところ何一つないが、ラ・トゥールと、版画家ジャック・カラーの間には、二人が関係をもったことを仮定する根拠がある。ラ・トゥールの義理の叔父の宗教家、詩人のランヴェルグヴィエが、1623年に彼の書物の題字を彫るようにカラーに依頼した事実があり、彼を通じて、二人はお互いに知遇を

えていたと推測されるからである。カローはランヴィルヴィエと親しく、この時も「聖リヴィエ」と「聖アマン」の版画とデッサンを彼のために描いた(10)。

1621年にイタリーから帰ったカローは、当時のフィレンツェにあった洗練された技術による民衆的なリアリズム的感觉を持ち帰った。1622年の「乞食図」のシリーズの内、「手回し風琴弾き」には、他の版画家ハンズレや、G・イサクの様な庶民的な画家と容易に区別しうる、すぐれたイタリー的な技巧と、形態の大きさがあ(11)。彼には地方のフランス画家の不器用さや卑俗さが無い。帽子を地面において、年老いた大男が陰うつな哀歌を歌っており、この姿はラ・トゥールの「手回し風琴弾き」(ナント美術館)の石に腰をかけ、帽子を地面に置いている姿を思い出させる。両画家とも、弦楽師の堂々たる体軀と量感のある楽器を巧みに表現している。この二つの形体の組合せが、構図に見事な安定感を与え、同時に強い緊張感を与えている。カローの「手回し風琴弾き」は、やや右の方に傾いて、手回し風琴の重さとバランスをとっているのに対し、ラ・トゥールの「手回し風琴弾き」は、左に反りながら、更に、重い楽器と均衡をとる為、足を伸して交差させている。この形と力の組合せがこの単純な人物図に威厳と写実性を与えているのである(12)。

「トランプ遊び」と「食前の祈り」の二枚のカローの夜の光景は、同郷のラ・トゥールの二つの作品に近い。カローの「無駄のない描出力、知的な線、シルエットの扱いのこの上ない鮮か

さが、画家のデッサン力と画面の気品を保証している」(13)。

これら二点の版画は、同様に一本の蠟燭で照らされた場面を描き、後者の場合、幼児キリストと前景の明暗の強い対比が彼自身を浮き上らせる効果をもっている。ジャック・カローはこれらの作品を、1627年明暗法が全盛期であったネーデルランドに旅行をした後に描いた。ここには北方のカラヴァッジオ風の着想を認める事ができる。テルノア氏は、「食前の祈り」とラ・トゥールの「大工のヨセフ」の間にあるつながりを指摘している。聖ヨセフのかがんでいる様子と、ヨセフに対するキリストの位置が似ており、更に左側の、ゆったりとした衣をまとっている太いリボンで髪を結った聖母は、ラ・トゥールの作に倣った「夜明しをする人々」(図6)の版画の聖母に照応しているからである(14)。カローの「トランプ遊び」と、ラ・トゥールの「いかさま師」(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)或いは「聖ペテロの否認」(ナント美術館)を比べても、構図上と、その主題の風俗的な意味での類似点を認めねばならない。この二人の画家の関係は、確かに儀礼上の訪問の枠を越えていると感じさせるものがある。

制作年代のわからないカローのデッサンの数々が、それを更に裏付けている。エルミタージュ美術館とルーヴルにある「二人の僧侶」(図8)のデッサンがそうで、この図ではテーブルに向い合った二人のフランシスカン派の僧が描かれ、一人は書き他の一人は書物を読んでいる(裏側には三人の兵士が描かれている)(15)。こ



図 1) ジャン・ル・クレール「聖母の死」(サラチエニの作品にもとづく版画)
Jean Le Clerc, *La mort de la Vierge*, gravure d'après Saraceni



図 2) ジャン・ル・クレール「エジプトでの休息」
(サラチエニの作品にもとづく版画)
Jean Le Clerc, *Le repos en Egypte*, gravure, d'après Saraceni



図 3) ジャン・ル・クレール? 「夜の演奏会」(ル・クレールの作品にもとづく版画)
Jean Le Clerc?, *Le concert nocturne*, gravure d'après Le Clerc

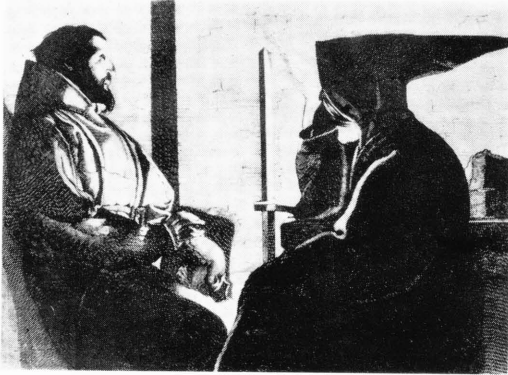


図 4) 作者不詳「二人の僧侶」(ラ・トゥールの作品にもとづく版画)
Anonyme, *Les deux moines*, gravure d'après La Tour



図 6) 作者不詳「夜明かしをする人々」(ラ・トゥールの作品にもとづく版画)
Anonyme, *Les veilleuses*, gravure d'après La Tour



図 5) 作者不詳「鏡に向うマドレーヌ」(ラ・トゥールの作品にもとづく版画)
Anonyme, *La Madeleine au miroir*, gravure d'après La Tour

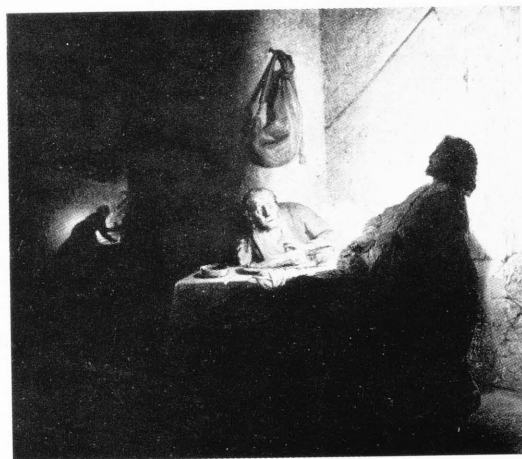


図 7) レンブラント「エマオの巡礼」
Rembrandt, *Les Pèlerins d'Emmaüs*
Paris, Musée Jacquemart-André



図 8) ジャック・カロー、「二人の僧侶」, レニングラード, エルミタージュ美術館
Jacques Callot, *Deux moines*, dessin, Leningrad
Musée de l'Ermitage



図 9) レンブラント、「聖家族」(部分図), アムステルダム, 国立美術館
Rembrandt, *Sainte Famille*, détail, Amsterdam,
Rijksmuseum

の二点のデッサンは、同じ構図をとっているが、特にエルミタージュのものには、ラ・トゥールのコピーである、ル・マンの「聖フランソワ」と明らかな類似を指摘することができる。左側の僧侶は、彼の後光によって聖フランソワであることがわかり、テーブルの上の十字架が、絵の中では、蠟燭に取って代っている。光が左手の上部から入りこみ、十字架と右側の僧侶を照らしている。この情景は、かつてジャック・カローに帰せられていた「二人の僧侶」（図4）の版画を思い出させる。これらのデッサンとラ・トゥールに做った版画の間の関連性から二人の画家の間の芸術的交流さえ予想させるのである。

このラ・トゥール風の版画の存在はナンシー地方の諸派が、ラ・トゥールの作品の多くを模写や版画によって拮めたと思定させる。そして又、恐らくレンブラントが、ラ・トゥールを知りえたのは、これらの版画を通じてであった⁽¹⁶⁾。

3. ラ・トゥールとレンブラント

パリのジャック・マール・アンドレ美術館にあるレンブラントの「エマオの巡礼」（1631年頃）（図7）と、ラ・トゥールの作品に模した「二人の僧侶」の間に、絵画上の血縁関係があるように感じられる。後にそりかえったキリストのシルエットが絵の右側を領し、その威厳のある態度は、版画の中の聖フランソワの姿勢とよく似ている。一人が逆光線のうちに、他の一人が光線の中にいる。気品のある横顔、ゆった

りとした衣服、膝の上に置かれた手が、ほとんど同じ形をしめしている。右側にいる逆光線の中の僧侶は、レンブラントにキリスト像のシルエットの構想を与えたと考えることができる。この二作品間の一致は、特筆すべきものといえよう。絵の後景の垂直線は、蠟燭によってもたらされた影のそれと対応し、明暗の強い対照は、人像をそれぞれ強調している⁽¹⁷⁾。

クルト・パウフ氏は、ヘンドリック・ゴトムトによる版画アダム・エルスハイマーの作品を模した「フィレモンとバウキスの家のジュピター」が、若きレンブラントに、この情景の構図のインスピレーションを与えたと述べる。ジュピターが右側に横顔をみせて座り、テーブルの上の蠟燭によりほのかに照らされている。その姿ばかりでなく部屋（台所？）の左側の奥行きが、我々に「エマオの巡礼」の構図を思い出させる⁽¹⁸⁾。しかし、細部のさまざまな調度品や家具などの日常生活的表現が神話のテーマに通俗性を与えている。レンブラントの聖書の光景はその細部の過剰をおさえてこの場面にふさわしい簡素さと荘厳さを与えている。

この「エマオの巡礼」は、非常に気品のある絵であり、1648年の「エマオの晩餐」よりも、劇的でさえある。前景の薄暗さの中で使徒の一人の恐怖に満ちた顔と、椅子を引っくり返した後に平伏する他の使徒は、キリストの孤独で堂々たるシルエットを強めるの役立っている。奥まった所で一人の女が料理のできあがるのを待っており、かすかに炉の火が明るい。レンブラントはこの場面の精神的な要素を表現する為に

余計な部分を押えている。その単純性への志向はラ・トゥールの「二人の僧侶」に通じ、人像の明暗法の効果を一層高めている。二人の画家の作品の間の共通点はこの絵だけに限られない。ヴァン・ティール氏は、アムステルダム、レイクスミュージアムにある「聖家族」(図9) についての研究の中で、この絵は、ラ・トゥールを模した版画「夜明しをする人々」に影響されたと考えている(19)。祖母と母が、ゆりかごの新生児を見て夜明しをしている。マリアの後に隠された光がオランダの家の内部空間を照らし出している。

聖ヨセフが階段の下の暗がり、ひかえめに忙しく立働いている。この作品はレンブラント自身の作かアトリエの作か意見が分れるが、この親しみ深い情景は画家により明暗の対比の中に、茶色と金色が浮き出したしっとりとした調子で描かれている。二人の人像が三角形を構成している。これは「夜明しをする人々」の蠟燭を持つ女のつくる影と「夜明しをする人々」の全体によりつくられた三角形に一致する。この二作品とも、アンナは布帽子で髪をまとめあげ、イエスを見ている。そしてマリアが、軽く前にかがんで膝の上の本を読み瞑想している。雰囲気は憂鬱な感じがあることは否めない。レンブラントにあっては、周囲を包む闇は中央の人物達に注意を集中させ、そこにある奥行きをつくり上げている。

この作品の制作年代は必ずしも明確ではないが、もしレンブラントの作とすれば1644年頃か或いは、1640年の少し以前に年代が設定されて

いる。このときまでにラ・トゥールが彼の「夜明しをする人々」をすでに仕上げていたにちがいないと考えられる。様式上レンヌ美術館のラ・トゥールの「生誕図」の作品の年代はこの時期より以前に位置づけられるから、レンブラントはその版画作品「夜明しをする人々」から影響をうけ、人物像とその微妙な光のあて方を学び取ったと考えられる。しかし彼は、「エマオの巡礼」の中のキリスト像に行なった様に模倣でなく家族的でやさしい人間性を与え、広い空間の中に自由に再構成したのである。

レンブラントの夜の光景図の多くに、ラ・トゥールの図像との類似をみとめるのは中々興味ある事である。彼の1646年の日付のあるミュンヘン絵画館にある「牧者の礼拝」は、5人の人像の全体の構成が、ルーヴルに展示されているロレーヌの画家の作品と殆んど同形である事を示している。人物像は、中央に幼児イエスが藁の上に横たわり手を組み合せた聖アンナ及び蠟燭を持つ聖ヨセフがその周囲で半円形を形成している。レンブラントの作品ではその人物達に洗練された動きがあり、しかも形が自然であっても、影響を与えたのがラ・トゥールであることを見ることは、可能であるように思える。レンブラントは新たに、ラ・トゥールの絵の人物構図を広い情景の内の中心点をつくり出す為使用了。広い情景を構成するのはこれら五人の背後に、三王礼拝の博士と廐の大梁とがつくり出す空間である。

この絵画上の共通点は更に、ミュンヘンの「埋葬」で隠された光の中に、そしてエルミタ

ージュの聖者の顔の瞑想的な表情の中に、「寺にいるシメオン」の中の威厳ある人物像の内に、見出すことができる。1660年のレンブラントの「聖ペテロの否認」と、ラ・トゥールの1651年の同主題の作品(ナント美術館)を比べてみると前者により威厳にみちた心理的ドラマを見出すことができるし、深さや雰囲気表現で《リュミズム》の極意さえ感じられる。このオランダ人の画家の芸術の方が、より絵画的で人間的である。しかし二人の名匠はそれぞれの立場で出会い、その精神の深さを表現する目的の為に、夫々が、自分にふさわしい手法で明暗法を使いこなすことで互に似ていたのだった。

(田中俊子訳)

(註)

この一研究は、1970年3・4月号のフランス美術研究雑誌 L'Information d'Histoire de l'Art に掲載されたものの邦訳である。

- (1) F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, Paris, 1949, p.121-122, p.147-189.
- (2) Anna Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Milano, 1968, p.69-70.
- (3) この作品はミュンヘン Bayerische Staatsgemäldesammlungen にある。
- (4) F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, p.121
- (5) F.-G. Pariset, *Notes sur Jean Le Clerc*, La Revue des Arts, 1958 n°2, p.67-72., N. Ivanoff, *Jean Le Clerc et Venise*, Actes du XIXe Congrès international d'Histoire de l'Art, p.390-394. Paris 1959.
- (6) Édouard Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, 3 éd., Paris, 1860, II, p.533.
- (7) F.-G. Pariset, *Notes sur Le Clerc*, p.71.
- (8) Ch. Sterling, *Observation sur Georges de La Tour à propos d'un livre récent*, La Revue des Arts, 1951, p.151 ; R. Longhi, *I pittori della realtà in Francia*, Italia Letteraria 19, janvier 1935.
- (9) F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, p.119. René Crozet, *La vie artistique en France au XVIIe siècle*, Paris, 1954, p.32.
- (10) Daniel Ternois, *L'Art de Jacques Callot*, Paris, 1962, p.231.
- (11) Georges Isarlo, *Peinture en France au XVIIe siècle*, Paris, 1960, p.10 ; F.-G. Pariset, *G. de La Tour*, p.290-294.
- (12) H. Focillon, *De Callot à Lautrec*, Paris, 1957. p.41.
- (13) F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, p.124.
- (14) D. Ternois, *L'Art de Jacques Callot*, pl, 63-64.
- (15) D. Ternois, *Jacques Callot, Catalogue complet de son oeuvre dessinée*, Paris, 1961, (1372, 1373).
- (16) レンブラントは、1656年の財産目録に示すように、カロールの版画のすべてを持っていた。
- (17) 「キリストとエマオの巡礼者たち」39×42 cm, 紙・板張り, ジャックマール・アンド

レ美術館

- (18) K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Studien zur Geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*, Berlin 1960, p. 131-133.
- (19) P. J. J. Van Thiel, *Rembrandt Heilige Familie by avond*, Bulletin van het Rijksmuseum, 1965, p. 159, note 4.

なお、1970年秋来日したクルト・バウフ氏は、彼はこの「聖家族」がレンブラント派の Nicolas Maes のものと考えている。

戦後のピカソ文献

—Alfred H. Barr, *Picasso: Fifty Years of His Art* 以後に刊行された文献—

八重樫春樹

Etudes sur Picasso 1945—1970

par Haruki YAEGASHI

今さら改めて記すまでもなく、現在までにピカソに関して書かれた文献の数は、実に歴大の一語に尽きる。ニューヨーク近代美術館長 Alfred H. Barr が 1946 年に発表した *Picasso: Fifty Years of His Art* の巻末には、雑誌論文記事を含めて 538 点の文献が紹介されている。同書はピカソ芸術の最初の最も分析的客観的な総合研究であり、キュビズム以前の初期に関しては現在訂正されるべき箇所が少なくないにもかかわらず、今日においてなお基本文献の筆頭に掲げられるべき書である。本稿は「戦後のピカソ文献」と題したが、正確には副題に示したように、前掲書に紹介された以降の文献の総集を試みたものである。

上記のように、*Picasso, Fifty Years of His Art* が著された1946年の時点ですでに、それまでにおけるピカソ芸術に関して言葉と紙数を尽くしたかの観があるが、事實はピカソ芸術に関して真に学術的な研究は、その後になって書かれたものがほとんどであり、しかもその数は決して多くはない。そしてピカソ芸術の美学的及び芸術学的研究は、むしろ今後に期待されるものが大きく、実際そうした意味での研究成果は、最近になっていくつか登場して来ている。芸術家としてのピカソは、今日ようやくにして過去の存在となり、彼の芸術は現代芸術に絶大の影響力を及ぼしながらも、それ自体は現代芸術の主流であることをもうだいぶ前から、すでに已めている。最近のピカソ文献から言葉を借りれば：—

Il est certain que Picasso n'est plus au-

aujourd'hui un peintre contemporain (et c'est peut-être tant pis pour les "contemporains"). Tout ce qui s'est fait en peinture depuis 1945 ne le concerne pas et ne peut en aucune manière se rattacher à son influence.

André Fermigier, *Picasso*, Paris, 1969, p. 374

In a list of the painter who had exercised the greatest influence in the years since the Second World War Picasso would probably not come among the first half dozen—perhaps not among the first dozen. . . . Picasso continued to invent—that he will do as long as he can hold a brush—but he is no longer in the vanguard, or even in the main stream of European art.

Picasso is eighty-six, and it might be supposed that we could now begin to view his work objectively.

Anthony Blunt, *Picasso's 'Guernica'*, London, 1969 pp. 3-4

最近のピカソ研究の著しい成果は、初期の作品の発掘とそれに伴うカタログの再編成である。そしてこの初期を扱った、いわゆる *Catologue raisonné* としては、Pierre Daix et Georges Boudaille, *Picasso 1900-1906* (Paris 1966) があげられる。これによって、A.H. Barr の前掲書がほとんど Christian Zervos, *Pablo Picasso* (Vols. I, II) にのみ準拠せざるを得なかったため陥っていた誤謬が是正されることになった。Zervos のこの大カタログは、1952年にそれま

での巻に収録漏れの作品を一括収録して第6巻とし、更に第21巻(1969年)及び第22巻(1970年)に、1892年から1906年までの作品を新たに多数収録している。これらの成果によって、まだまだ問題点の多い初期、特に「青の時代」、「ばら色の時代」に解決の糸口がいくつか見出だされることとなったのは、非常に喜ばしい。

以下1946年以降のピカソ文献を、便宜上一応の分類を与えて紹介し、特記すべきものについては簡単な解説を加えた。

I) 作品の目録, 画集, 展覧会カタログ

a. 絵画総カタログ

Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Edition Cahiers d'Art, Paris,

Vol. I, *Oeuvres de 1895 à 1906*, 1932

Vol. II, *Oeuvres de 1906 à 1912 et Oeuvres de 1912 à 1917*, 1942

Vol. III, *Oeuvres de 1917 à 1919*, 1949

Vol. IV, *Oeuvres de 1920 à 1922*, 1951

Vol. V, *Oeuvres de 1923 à 1925*, 1952

Vol. VI, *Supplément aux volumes I à V*, 1952

Vol. VII, *Oeuvres de 1926 à 1932*, 1955

Vol. VIII, *Oeuvres de 1932 à 1937*, 1957

Vol. IX, *Oeuvres de 1937 à 1939*, 1959

Vol. X, *Oeuvres de 1939 et 1940*, 1959

Vol. XI, *Oeuvres de 1940 et 1941*, 1960

Vol. XII, *Oeuvres de 1942 et 1943*, 1961

Vol. XIII, *Oeuvres de 1943 et 1944*, 1962

Vol. XIV, *Oeuvres de 1944 à 1946*, 1963

- Vol. XV, *Oeuvres de 1946 à 1953*, 1965
 Vol. XVI, *Oeuvres de 1953 à 1955*, 1965
 Vol. XVII, *Oeuvres de 1956 et 1957*, 1966
 Vol. XVIII, *Oeuvres de 1958 et 1959*, 1967
 Vol. XIX, *Oeuvres de 1959 à 1961*, 1968
 Vol. XX, *Oeuvres de 1961 et 1962*, 1968
 Vol. XXI, *Supplément aux années 1892-1902*, 1969
 Vol. XXII, *Supplément aux années 1903-1906*, 1970

ピカソの作品目録中で最も基本的なもの。油彩、水彩、グワッシュ、素描の全作品収録を企画して刊行され、現在まで上記のようにすでに22巻23冊が出版されている。キュビズム以前の作品の制作時期推定に誤謬が少くないが、それは次にあげるP. Daix et G. Boudaille, *Picasso 1900-1906* によって正補足することができる。なお前述のように第21巻、第22巻では、1892-1906年の作品を多数追補している。全絵画作品のほか、彫刻作品の一部を含む。全作品モノクロームのグラヴィア図版。またこの目録には、日本所在の《頭蓋骨》(1942年、大原美術館)、《リグノー夫人像》(1953年、国立西洋美術館受託作品)は含まれていない。そうしたことから、比較的後年の部分にも、いずれ相当の追補が行なわれるものと思われる。

Pierre Daix et Georges Boudaille, *Picasso 1900-1906*, Neuchâtel-Paris 1966

両著者は特にピカソ初期の研究において最近その活躍が顕著である。意欲的な探究の成果

はこのカタログにも明確に結実している。本書は、刊行と同時に初期ピカソ研究の最も根本的な文献としての地位を獲得したといつてよい。良質の色彩版60点。

Alberto Moravia et Paolo Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blue e rosa*, Milan 1968
 'L'opera completa' のシリーズのひとつ。内容は前記カタログとほぼ同一だが、その右に出る成果は認め難い、色彩版多数。

b. 水彩・グワッシュ・素描

Christian Zervos, *Dessins de Picasso, 1892-1948*, Paris 1949

Maurice Jardot, *Picasso (dessins)*, Paris 1959

John Richardson, *Picasso, aquarelles et gouaches*, Bâle 1964

c. 版画

Bernard Geiser, *Picasso peintre graveur*,

I. 1899-1931, Berne 1935

II. 1932-1934, Berne 1968

Georges Bloch, *Picasso, catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié, 1904-1967*, Berne 1968

版画ではこの二書が catalogues raisonnés で1967年までの作品はほとんど総べて網羅されているが、その他に

Fernand Mourlor, *Picasso, lithographies*, 3 vols., Monte Carlo 1949-1956

H. Berggruen, *Picasso, 60 ans de gravure*, Paris 1964

K. Leonhard et H. Bolliger, *L'oeuvre gravé de Picasso*, Lausanne 1966

d. 彫刻・陶芸

Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, Les Editions du Chêne 1948

Roland Penrose, *The Sculpture of Picasso*, New York 1967

G. C. Argan, *Scultura di Picasso*, Venise 1953

Jaime Sabartes, *Picasso ceramista*, Milano 1953

e. 演劇装飾（舞台・衣裳）

Douglas Cooper, *Picasso et le théâtre*, Paris 1967

ピカソは1917年に Jean Cocteau の誘いでロシア・バレエ“Pavade”の舞台装置・衣裳をデザインして以来、いくつかの演劇のために仕事をしているが、本書はそのための習作素描や写真を集めたもの。

f. ポスター

Christophe Czwiklitzer, *290 Affiches de Picasso*, Paris 1968

J. K. Forster, *The Posters of Picasso*, New York 1964

g. その他

H. Matarasso, *Bibliographie des livres illustrés par Pablo Picasso. Oeuvre graphique 1905-1956*, Nice 1956

Abraham Horodisch, *Picasso as a book artist*, London 1962

M. De Micheli, *Scritti di Picasso*, Milano 1964

h. 展覧会カタログ

この項に関しては重要なものいくつかをあげるに留める。

Pablo Picasso, Rome-Milan 1953

掲載作品（又は出品作品）は329点。序文は Franco Russoli。

Picasso 1900-1955, Musée des Arts Décoratifs, Paris, juin-octobre 1955

出品作品は絵画のみ126点。執筆は Maurice Jardot。

Picasso, The Art Council of Great Britain, 1960

出品作品280点（油彩画）。執筆は Roland Penrose。

Picasso Guernica, 国立西洋美術館 1962年11月3日—12月23日 この展覧会には《Guernica》

そのものではなくそれをもとにして制作されたタピスリーが出品された。出品内容は参考作品を含めて63点。

Picasso and man, The Art Gallery of Toronto, 1964

出品作品273点。執筆は, Jean Sutherland Boggs, John Golding, Robert Rosenblum, Evan H. Turner。

Pablo Picasso Exhibition—Japan 1964, 国立近代美術館その他1964年5月23日—8月18日

出品作品 148 点。序文 Daniel-Henry Kahnweiler。

Hommage à Pablo Picasso. Peintures, dessins, sculptures, céramiques. Petit et Grand Palais, Paris novembre 1966-février 1967

出品作品 792 点。

「ピカソ近作版画展」東京国立近代美術館
1970年 2月7日—3月15日

II) 一般研究・モノグラフィー・伝記

Alfred H. Barr, *Picasso, Fifty Years of his Art,* New York 1946 (日本語版 植村鷹千代訳)

すでに記したように、ピカソ芸術の最も基本的な研究書。すでに発表されていた歴大な文献を背景に、絵画・彫刻・版画などの全作品に分析を加え、めまぐるしく変化するピカソの芸術傾向のひとつひとつを浮彫りにし、そこに的確な脈絡を与えている。

Paul Eluard, *Picasso,* Paris 1948 (日本語版 木島始訳)

Tristan Tzara, *Pablo Picasso,* Genève 1948

J. Bouret, *Picasso,* Paris 1949

G. Marchiori, *Picasso,* Venise 1949

G. Walther, *Picasso,* Stuttgart 1949

Jacques Lassaigue, *Picasso,* Paris 1950

Maurice Gieure, *Initiation à l'œuvre de Picasso,* Paris 1951

G. Schmidt, *Pablo Picasso,* Basel 1952

E. Rosenthal, *Picasso, painter and engraver,* San Francisco 1952

富永惣一『ピカソ—現代絵画論—』東京1952
Franco Russoli, *Pablo Picasso,* Milan et Paris 1954

Wilhelm Boeck, *Picasso,* (Preface de Jaime Sabartes), Paris 1955

596 点の図版を用いて、総合カタログと作品研究及び伝記を兼ねさせたもの。作品研究には示唆的なものが多く含まれる。

Frank Elgar et Robert Maillard, *Picasso,* Paris 1955

F. Elgar が作品研究を、R. Maillard が伝記を担当しているが、後者はピカソの最も充実した最初の伝記といえよう。

Maurice Jardot, *Picasso 1900-1955,* Munich 1956

1955年 6月—10月に、パリの装飾美術館でピカソ展が行なわれたが、そのカタログをほとんど一人で作製した著者が、ほぼ同一内容でミュンヘンで出版した。

P. Descargues, *Picasso, témoin du XXe Siècle,* Paris 1956

Antonina Vallentin, *Picasso,* Paris 1957

著者は女流ジャーナリスト。ピカソの伝記で優れたもののひとつ。読物として価値高い。

Roland Penrose, *Picasso, His Life and Work,* London 1958

これまで書かれたピカソの伝記中のいわば決定版。著者はピカソと親友であり、伝記の内容は詳細を極め、作品の分析も相当に専門的である。また個々の作品に付されたエピソードは、その作品の成立を解く鍵として不可欠

なものである。仏語版はパリで、独語版はミュンヘンで、いずれも1961年に出版され、両者ともに1958年以降の内容がわずかながら加筆されている。どちらも原文から削除した部分が各所にあり、特に独語版にそれが著しい。

Jean Cassou, *Picasso*, Paris 1958

Maurice Rainal, *Picasso*, Genève 1959

スキラ小型シリーズのひとつ。

Lothar-Günther Buchheim, *Picasso, a pictorial biography*, London 1959

ピカソの伝記のコンパクト版。図版豊富。

Pierre Daix, *Picasso*, (intr. J. Sabartès), Paris 1964

最近ピカソ研究に功の大きい P. Daix によるモノグラフィー。多少自己の設定したテーマにとらわれすぎたきらいがないでもない。図版豊富。

Hans L. C. Jaffé, *Picasso*, New York 1964

A. Fermigier, M. del Castillo, J. Grenier, P. Guinard, D. Milhau, G. Picon, Cl. Roy, D. Vallier, *Picasso*, Paris 1967

Pierre Dufour, *Picasso 1950-1968*, Genève 1969

André Fermigier, *Picasso*, Paris 1969

III) 特殊研究

a. イコノグラフィー

Jaime Sabartès, *Picasso, documents iconographiques*, Genève 1954

写真、挿図 206 点。「I. ピカソの家族」、「III. ピカソの横顔」、「III. ピカソの住まい」の三

部に分け、ピカソの人間像を多角的な面から浮彫りにしている。収録された写真は、ピカソの出産証明書など珍しいものが多い。本書はまた、ピカソの父方がバスクの血を引くという説、母方がイタリア出身であるという説に反証をあげ、ピカソの家系が父方母方ともにスペインに古くからある由緒ある家柄であることを主張している。

Roland Penrose, *Portrait of Picasso*, New York 1957

本書も貴重なドキュメントを多数集めている。

b. 特定の時期を研究対象としたもの

Alexandre Cirici-Pellicer, *Picasso avant Picasso*, Genève 1950

本書の西語版は、1946年にバルセロナで出版されている。1904年までのピカソを「ピカソ以前のピカソ」としてとらえ、バルセロナ時代のピカソからその芸術と人間の本質的要素を追求している。

William S. Lieberman, *Picasso: blue and rose periods*, New York 1952

Frank Elgar, *Picasso, époques bleue et rose*, Paris 1956 (日本語版 梅原成四訳)

Anthony Blunt and Phoebe Pool, *Picasso, the Formative Years*, London 1964

形成時代のピカソの芸術に、内面的及び様式・主題の面で影響を与えたものを、多くの実例をあげながら解明した説得力ある研究。

Georges Boudaille, *Picasso, première époque*,

1881-1906, Paris 1964

José Camón Aznar, *Picasso y el cubismo*,
Barcelone 1956

その他キュビズム時代についてはキュビズムを扱った多くの文献があり、それらは必然的にピカソ芸術の同時期の研究を含むことになる。

c. 特定の側面を研究対象としたもの

Tristan Tzara, *Picasso et la poésie*, Rome
1953

David Douglas Duncan, *Le petit monde de
Pablo Picasso*, Paris 1959 (日本語版 中込
純次訳)

J. Prévert, *Portraits de Picasso*, Milan 1959

Pierre de Champris, *Picasso, ombre et soleil*,
Paris 1960

ピカソ芸術に潜在的及び顕在的に影響を及ぼした諸要素を追求し、更に影響というよりも本質において共通すると考えた他の諸芸術例えば東洋の芸術などにも比較を求めている。

L. M. Domingulin et G. Boudaille, *Toros y
toreros*, Paris 1961

高階秀爾, 『ピカソ剽窃の論理』東京 1964

ピカソはこれまで、過去の巨匠の名作をもとにしたパロディーを多く描いているが、著者はこの行為を「剽窃」として捉え、その原作と「剽窃作品」との間に生じる類似と相似の分析からピカソの「過去への復帰」の動因を解明しようとしている。ピカソの場合、こうした探究がその芸術の本質的究明に寄与する所が少くない。本書は著書が1959年から『み

ずる』誌に連載した「ピカソの剽窃」をもとにして書かれている。

John Berger, *Success and Failure of Picasso*,
London 1965 (日本語版 奥村三舟訳)

著者はイギリスの美術批評家・ジャーナリスト。ピカソの芸術と人間を分析しつつ、その社会的成功が革命的気迫の失敗であったと断ずる。著者の思想の背後にはマルクシズムが明白である。

Helen Kay, *Picasso, le monde des enfants*,
Grenoble 1965

H. Parmelin, *Le peintre et son modèle*, Paris
1965

E. Quinn et R. Penrose, *Picasso à l'œuvre*,
Paris 1965

P. Gascar, G. Patrice et M. Ragon, *Picasso et
le béton*, Paris 1965

Josep Palau i Fabre, *Picasso en Cataluña*,
Barcelona 1966

d. 特定の作品、連作の個別研究及び図録

Juan Larrea, *Guernica: Pablo Picasso*, New
York 1947

序文は Alfred H. Barr。

Rudolf Arnheim, *Picasso's Guernica, The genesis
of a painting*, Los Angeles 1962

著者は心理学者。《Guernica》制作の各段階及びこれに準備されたスケッチに細かな分析を加え、《Guernica》における象徴性を追求している。

Anthony Blunt, *Picasso's 'Guernica'*, London

1969

著者が1966年に McMaster University で行なった講義をもとにして書かれた。図像学的分析に詳しく、《Guernica》に靈感を与えたものを過去のピカソの作品および他の巨匠たちの作品に求めている。

Cl. Roy, *Picasso, La Guerre et La Paix*, Paris 1953

ピカソの1952-53年の大作《La Guerre》及び《La Paix》を扱ったもの。

Jaime Sabartes, *Les Ménines et la vie*, Paris 1958

ピカソは1955年にカンヌの別荘「ラ・カリフォルニー」に移り、1957年にいわゆる《ラス・メニナスとカンヌの生活》のシリーズを描く。《ラス・メニナス》はバケスケスの大作で、ピカソが例によってこの作品の彼一流のヴァリエーションを描いたものである。カンヌで描かれた一連の作品は1957年にカーンウェイレルの画廊で展覧されたが、本書はこのシリーズをまとめた画集である。

Douglas Cooper, *Picasso, Les Déjeuners*, Paris 1962

ピカソは1959年8月からマネの問題作《Le déjeuner sur herde》をもとにした連作にとりかかった。これらは1963年にルイズ・レイリス画廊及びパッスール画廊で展覧された。本書はこの連作を収録した画集。

Picasso's Vollard Suite (intr. Hans Bolliger), London 1956

ピカソが1930年から1937年の間に画商

Ambroise Vollard の依頼に応じて制作した100点の銅版画を収録したもの。

David Douglas Duncan, *Picasso's Picassos*, New York 1961 (日本語版 大岡信訳)

著者はピカソと親しい写真家。ピカソ自身が所蔵するピカソの作品を集めたもので、当時まで未発表だった作品も含まれている。

e. その他

H. Parmelin, *Les Dames de Mougins*, Paris 1964

H. Parmelin, *Notre-Dame-de-Vie*, Paris 1966
Vocors, *Picasso, Oeuvres des musées de Leningrad et de Moscou*, Paris 1955

IV) 回想録・対話集・その他

Jaime Sabartes, *Picasso, portrait et souvenirs*, Paris 1946 (日本語版 益田義信訳)

J. Sabartes はピカソのバルセロナ時代からの友人であり、ピカソが成功してからは彼の秘書を務めている。本書は、ピカソが著者を描いた肖像画を中心に、その周辺の会話、エピソード、想出話などをまとめたもの。ピカソの初期を知る上に欠かせない文献のひとつとなっている。

Fernande Olivier, *Picasso*, Paris 1954

著者は「洗濯舟」時代のピカソの愛人。先に *Picasso et ses amis*, (Paris 1933) を著している。無名時代のピカソとの生活をただただ懐んだだけのもので、記憶にも誤りが少ない。

Françoise Gilot and Carlton Lake, *Life with*

Picasso, New York 1964 (日本語版 瀬木慎一訳)

1943年から10年間ピカソとの同棲生活を経たもの。ピカソの人的側面を浮彫りにしている。

Brassaï, *Conversation avec Picasso*, Paris 1964

(日本語版 大岡 信・飯島耕一共訳)

著者は写真家。1943年9月初めから1962年11月27までの間に、著者とピカソとの間で交された会話を収録したもの。

V) 一般研究書

何らかの形でピカソに言及した一般研究書の数は、これも実に多く、ここでは特にピカソ研究の上に目を通す必要のあるもののみあげた。

Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris, His Life and Work*, London 1947

グリスは1906年からピカソのいる「洗濯舟」に住んだスペインの画家で、著者はどちらにも親しい友人であり画商であった。本書はグリスの唯一の優れたモノグラフィーだが、キュビズム及びピカソ研究に関しても参考になる所が大きい。

Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, London 1954

John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*, London 1959

本書はこれまでに著された最も基本的なキュビズムの学術的研究書。

Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris 1959

Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et l'Art nègre*.

Daniel Henry Kahnweiler, *Mes Galeries et mes Peintres*, Paris 1961

Maurice Sérullaz, *Le cubisme*, Paris 1963

(日本語版 西沢信哉訳)

André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris 1965

Edward F. Fry, *Le Cubisme*, Bruxelles 1966

René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris 1968

VI) ピカソを特集した雑誌及び雑誌論文

a. 雑誌特集号

Verve, numéro spécial, Paris 1948

Verve, VII, No. 25-26, Paris 1951

Le Point, XLII, Souillac, octobre 1952

Commentari, IV, No. 3, Roma 1953

La Biennale di Venezia No. 13-14, Venezia 1953

Realismo, Roma, marzo-aprile 1953

Du, No. 7, Zurich, Juillet 1954

Verve, VIII, No. 29-30, Paris 1954

Kunstwerk, IX, No. 3, 1955

Papeles de son Armadans, V, No. 49, Valence 1960

La Nouvelle Critique, No. 30, Paris, novembre 1961

b. 雑誌論文・記事

R. Bernier, *Barcelone, 48 Paseo de Gracia*, L'oeil,

- No. 4, 1955
- John Richardson *Picasso's Ateliers and Other Recent Works*, The Burlington Magazine, June 1957
- John Golding, *The 'Demoiselles d'Avignon'*, The Burlington Magazine, May 1958
 《Les Demoiselles d'Avignon》成立の背景となつた諸要素を追求した論文。特にイベリア彫刻からの影響面が詳しく論じられている。この論文は“*Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*”に再録されている。
- Phoebe Pool, *Sources and Background of Picass's Art 1900-6*, The Burlington Magazine, May 1959
 著者と A. Blunt との共著 *Picasso, the Formative Years* はこの論文をもとにして書かれている。
- Xavier Salas, *Some Notes on a Letter of Picasso*, Th Burlington Magazine, November 1960
- Christian Zervos, *Confrontations de Picasso avec des œuvres d'art d'autrefois*, Cahiers d'Art, 1960
 ピカソが他の絵画作品をもとにして描いたいくつかの作品について論じたもの。
- L. Prejger, *Picasso découpe le fer*, L'Oeil, octobre 1961
- G. C. Argan, *Picasso, il simbolo e il mito*, Espana Libre, 1965
- J.S. Boggs, *Picasso and the Theatre at Toulouse*, The Burlington Magazine, January 1966
- Pierre Daix, *La Période bleue de Picasso et le suicide de Casagemas*, Gazette des Beaux-Arts, avril 1967
 ピカソのバルセローナ時代の親友Casagemasの自殺と、「青の時代」のもつ悲愴性との関係が強調されている。
- Anthony Blunt, *Picasso's Classical Period (1917-1925)*, The Burlington Magazine, April 1968
- Christian Geelhaar, *Pablo Picassos Stilleben 《Paris et çmpotier aux fruits sur une table》 Metamorphosen einer Bildidee*, Pantheon, März-April 1970
- Les premiers Picasso de Gertrude Stein*, Connaissance des arts, novembre 1969
- Pierre Daix, *Il n'y a pas d'《art nègre》 dans les 《Demoiselles d'Avignon》*, Gazette des Beaux-Arts, October 1970
 前記の J. Golding の論文では《Les Demoiselles d'Avignon》とイベリア彫刻との直接的影響関係が強く論じられながらも、それまで信じられていた黒人彫刻との関係にも考慮の余地が残されていたが、この論文ではその影響関係は全くないと断じている。

追記

日本で刊行された文献については、特記を要するもの以外は紙数の都合上原則として割愛したが、1964年までの日本語文献に関しては、I) h. 展覧会カタログにあげた *Pablo Picasso Exhibition—Japan 1964* の巻末に詳しくとりあげられているので、それを参照されたたい。

所蔵作品の修復報告

—昭和42年4月より昭和45年3月まで—

黒江光彦

Rapport de la restauration des tableaux
dans la collection du Musée (avril 1967—
mars 1970)

par Mitsuhiko KUROE

1

モーリス・ドニ

《トンケデッキのテラス》(P-110)

油彩、板 75×50 cm

画面の洗浄。

2

カロリュス・デュラン

《母と子》(P-138)

油彩、カンヴァス 190×130 cm

埃の除去、ニス膜に発生したカビによる黒色斑点の
除去、麻布の張りの矯正、絵具層への給油。

3

デスパニャ

《浴女》(P-139)

油彩、カンヴァス 101×65 cm

麻布の張りの矯正、クサビ補充。

4

エッティ

《横たわる裸婦》(P-145)

油彩、カルトン 48.5×68.5 cm

埃など画面の清拭。給油により絵具層の発色をたか
める。剥落箇所を補彩。

5

フジタ

《裸婦》(P-151)

ペン、墨、紙 41×71.5 cm

紙のシワをのばし、額装を改める。

6

メナール

《松林》(P-200)

油彩、カンヴァス 50×73 cm

埃の除去。ニス除去。

7

モネ

《日を浴びるポプラ並木》(P-210)

油彩、カンヴァス 92.5×73.5 cm

絵具層、地塗塗料の剥落および浮上りの固定。ニスの除去。欠損部分の充填および補彩。

8

ドガ

《化粧する女》(P-89)

木炭およびパステル、紙 48×62 cm

画面上部の右から中央にかけて生じた紙のシワは、台紙に紙の四周を貼付けられたために矯正し難く、長い間放置されたために紙面の起伏に沿って埃が付着して不規則な斑をつくっていた。台紙をはずし、シワをのばし、埃を除去。額装の変更。

9

フジタ

《自画像》(P-152)

油彩、紙 27.5×22.3 cm

紙面やや中央寄りの縦の折れ目を額装を改装することによって圧着。

10

ドニ

《若い母》(P-102)

油彩、カンヴァス 160×97 cm

麻布地の裂傷の接着。

11

エンネル

《婦人像》(P-161)

油彩、カンヴァス 127×71 cm

麻布の張りの矯正。

12

モネ

《舟遊び》(P-206)

油彩、カンヴァス 145×132 cm

画面中央のウルトラマリン、緑などの絵具層の亀裂および浮上りの固定。

13

ヴァン・ドンゲン

《カジノのホール》(P-298)

油彩、カンヴァス 73×54 cm

剥落、欠損部の復元。

14

カリエール

《母と子》(P-41)

油彩、カンヴァス 27×40 cm

薄手の麻布地の脆弱化、絵具層に生じた甚しい亀裂に対処して、裏打ち(継統中)。

15

エンネル

《音楽家サミュエルの肖像》(P-162)

油彩、カンヴァス 48×37.5 cm

麻布の脆弱体、絵具層の亀裂、剝離に対処して、裏打ち(継続中)。

16

ドニ

《字を書く子供》(P-100)

油彩、カンヴァス 37×41 cm

画面上部中央の麻布地の裂傷および同部分の絵具層の欠損に対して、裏打ち(継続中)。

また、修復作業は未だ開始していないが緊急な修復の必要を認めて調査中の作品は――

ドニ

《コンスタンティヌ》(P-97)

デヴァリエール

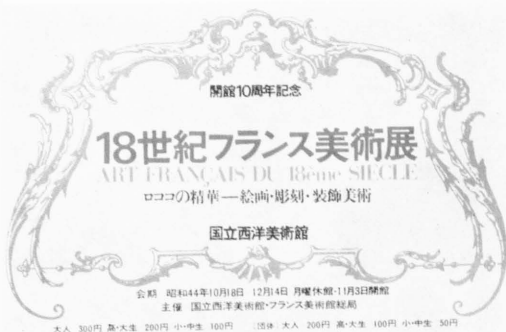
《聖母の訪問》(P-129)

フィールディング

《ターバット湖》(P-147)

事業記録

特別展記録



ワトソ 自の自画像

18世紀フランス美術展

ロココの精華—絵画・彫刻・装飾美術

Art Français du 18ème Siècle

1969・10・18～1969・12・14

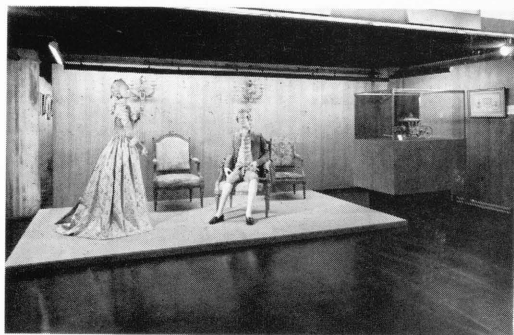
主催：国立西洋美術館・フランス美術館総局

出品内容—第I部	絵画	42点
第II部	彫刻	15点
第III部	デッサン	21点
第IV部	建築彫刻装飾デッサン	26点
第V部	版画	27点
第VI部	豪華装幀本	12点
第VII部	家具	6点
第VIII部	室内装飾ブロンズ	5点
第IX部	金工品	5点
第X部	陶磁器	31点
第XI部	タピスリー・衣裳	9点
第XII部	その他の工芸品	7点
		計 206点

入場者—100,142人

国立西洋美術館の開館10周年を記念して、フランス美術館総局の全面的な協力を得て開催された、日本で最初の大規模なロココ芸術の展覧会である。ルイ14世の偉大な統治の後を受けて、18世紀はフランスできわめて多彩華麗な文化の花が開いた時代であり、フランス文化の栄光がヨーロッパに君臨した時代であるが、その光輝

ある世紀のフランス美術の全貌を示すために、
絵画・彫刻はもとより、タピスリーや金銀細
工、家具、室内装飾品、陶磁器、衣裳など、12群
に分類して、あらゆる分野にわたって作品が選
択された。ルーヴル美術館、ヴェルサイユ宮美
術館、パリ装飾美術館を中心として、フランス
各地の主要美術館から出品されたこれらの作品
群の中には、ワトーの『恋の音楽師』、シャル
ダンの『トランプの城』、ブーシェの『ボンパ
ドゥール夫人』、フラゴナールの『恋の苦しみ』
などの絵画、ピガルの『ヴィーナスと鳩』、ウ
ードンの『グルックの胸像』などの彫刻、コワ
ペルの下絵による『ドン・キホーテ』のタピス
リー、マリー・アントワネットの肘掛椅子など
が数えられ、この時代の華やかな宮廷生活を背
景とした豪華な貴族趣味と、新興市民階級の堅
実な趣味とをうかがわせながら、ロマン派の先
駆となったフラゴナールや新古典主義の首領と
なるダヴィッドが登場して、19世紀への道を開
くまでのロココ文化の精華を総合的に概観せし
めるものであった。



巡回展記録

昭和44年度

絵画：59点 彫刻：18点

●11月22日～12月21日

会場＝茨城県立県民文化センター

茨城県，同県教育委員会，県立美術博物館，同
県文化福祉事業団，茨城文化団体連合，茨城新
聞社と共催

入場者＝63,514人



講演会記録

昭和44年度

●国立西洋美術館夏季講座

「17世紀フランス美術」

8月2日

ルイ14世とその時代 高階秀爾

8月9日

ブーサンと古典主義 佐々木英也

8月16日

クロード・ロランと風景画 千足伸行

8月23日

ジョルジュ・ド・ラ・トゥールと光 黒江光彦

8月30日

シャンパーニュとジャンセニスム 穴沢一夫

(講師はいずれも当館事業課長および課員)

●「18世紀フランス美術展」特別講演会

10月18日

18世紀のヴェルサイユ

ヴェルサイユ美術館副館長 ビエール・ルモワース
(通訳 高階秀爾)

10月25日

ロココの美術

国立西洋美術館長 山田智三郎

11月1日

ワトーの世界

美術史家 坂崎 坦

11月8日

宮廷絵画と市民絵画

国立西洋美術館主任研究官 高階秀爾

11月15日

18世紀フランスの音楽

音楽評論家 遠山一行

資料

歳出歳入表

歳出予算表 (単位千円)

事項/年度	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
国立西洋美術館運営費	15,820	22,981	22,882	36,806	138,911	79,806	91,636	144,713	263,385	197,821	147,443
人に伴う経費	6,921	8,898	14,718	16,828	19,393	22,469	26,472	29,455	33,576	38,361	42,856
庶務部運営	5,679	8,315	4,553	5,066	5,476	6,129	6,580	6,660	7,157	5,661	7,459
事業部運営	3,220	5,221	2,144	(10,000)	(30,000)	(30,000)	(30,000)	(50,000)	(50,000)	(50,000)	(50,000)
特別展開催					7,836	8,665	11,140	40,902	43,104	36,066	37,800
巡回展開催				2,135	2,139	2,143	2,147	2,151	2,155	2,160	2,165
博物館等特別経費		455	489	385	385	379	523	800	600	600	600
陳列館新営敷地購入									112,500	54,483	0
一般研究費		92	106	117	129	129	129	129	129	125	125
施設設備整備			872		70,576	6,086	10,834	9,636	8,942	2,556	0
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	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
雑収入	23,395	15,166	10,589	19,647	24,501	43,997	26,150	28,236	37,088	53,622	32,647
入場料等収入	22,606	14,365	10,259	19,167	24,096	43,617	25,808	27,726	36,587	53,079	31,977
その他	789	801	300	480	405	380	342	510	501	543	670

年度別入館者総数 (含特別展)

昭和34年度	584,861	昭和38年度	442,884	昭和42年度	567,490
昭和35年度	400,218	昭和39年度	1,003,284	昭和43年度	761,609
昭和36年度	280,146	昭和40年度	319,987	昭和44年度	312,291
昭和37年度	299,419	昭和41年度	690,231		

職員名簿

昭和45年3月31日現在

国立西洋美術館評議員会評議員 (五十音順)

ブリヂストンタイヤ株式会社社長
石橋正二郎

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

国立劇場理事長
寺中 作雄

万国博美術館長
富永 惣一

細川 護立

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 高橋 志郎

文部事務官 戸松 靖子

文部事務官 山崎 純子

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 内藤 満枝

文部事務官 中村 繁子

文部事務官 井上武運児

用務員 斎藤とし子

用務員 田中 正美

用務員 寺尾 節子

文部事務官 悴田 幸恵
(休職)

経理係長
文部事務官 山本 昌志

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 白石 治美

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 會田 泰子

用務員 平山 節子

用務員 羽山 正公

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)普及広報係長
文部技官 佐々木英也

事務補佐員 武田 晴美

国立西洋美術館年報 NO. 4

発行=1971年3月31日

編集=国立西洋美術館 東京都台東区上野公園

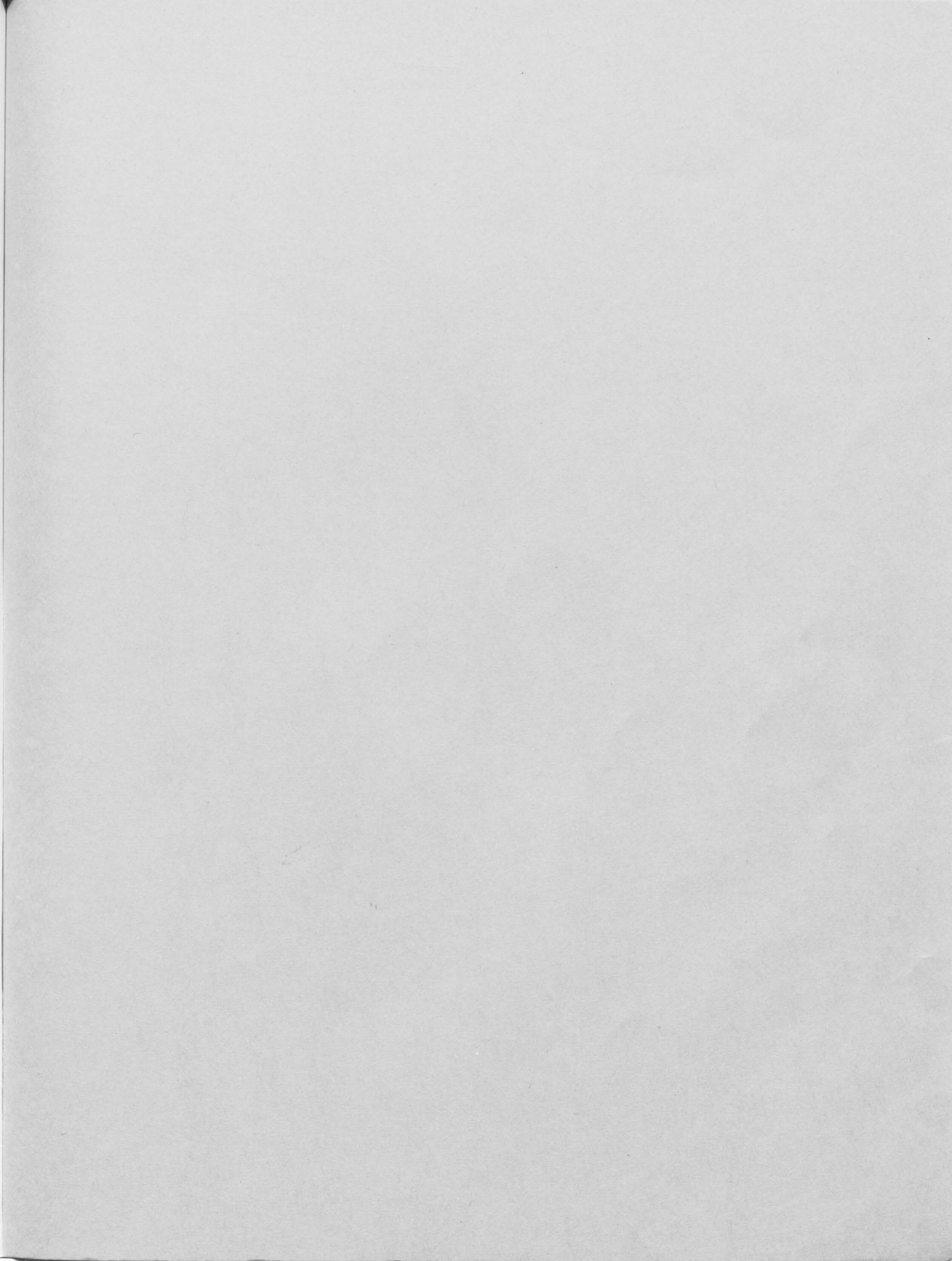
製作=大塚巧芸社

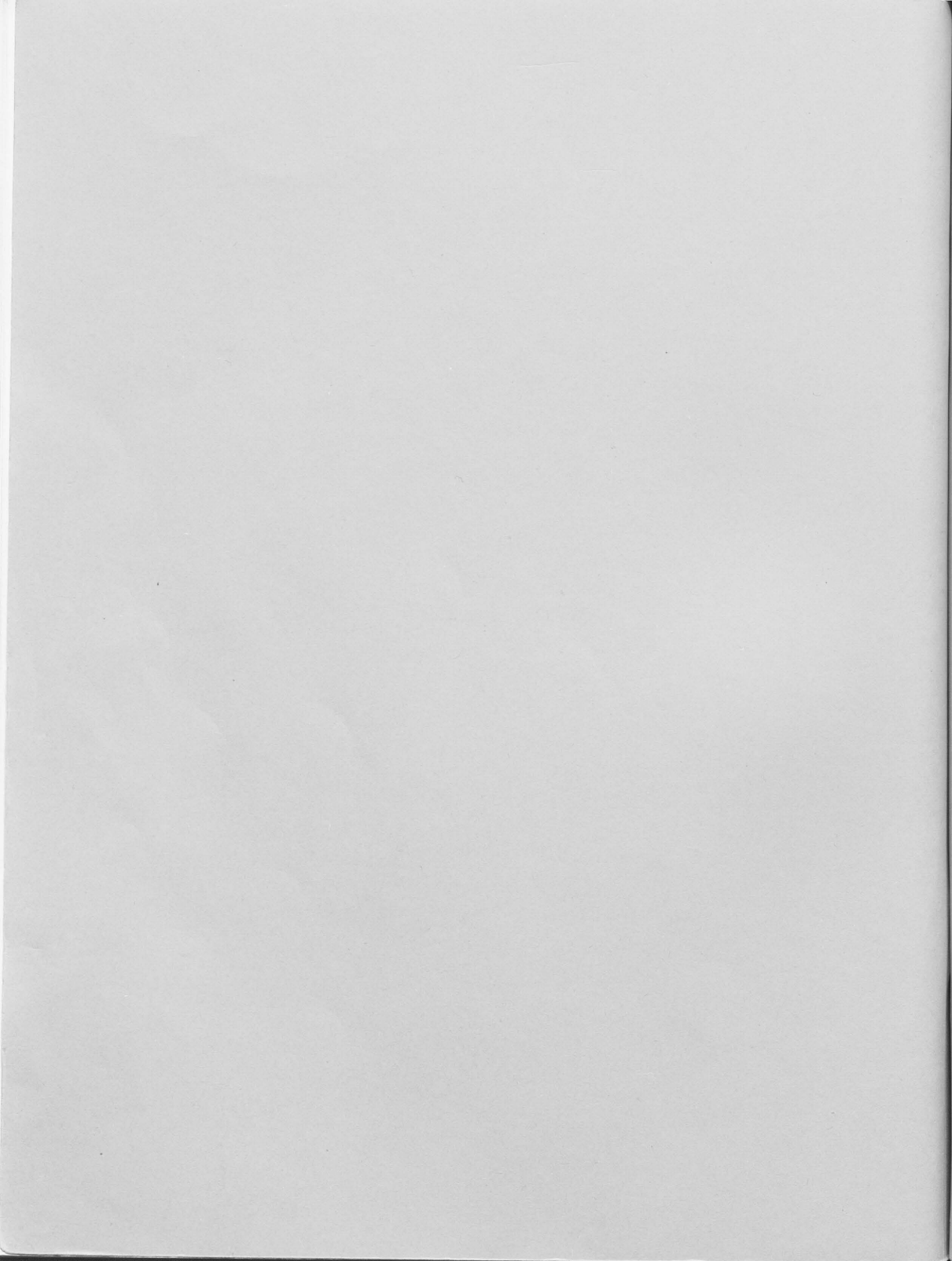
印刷=大塚巧芸社

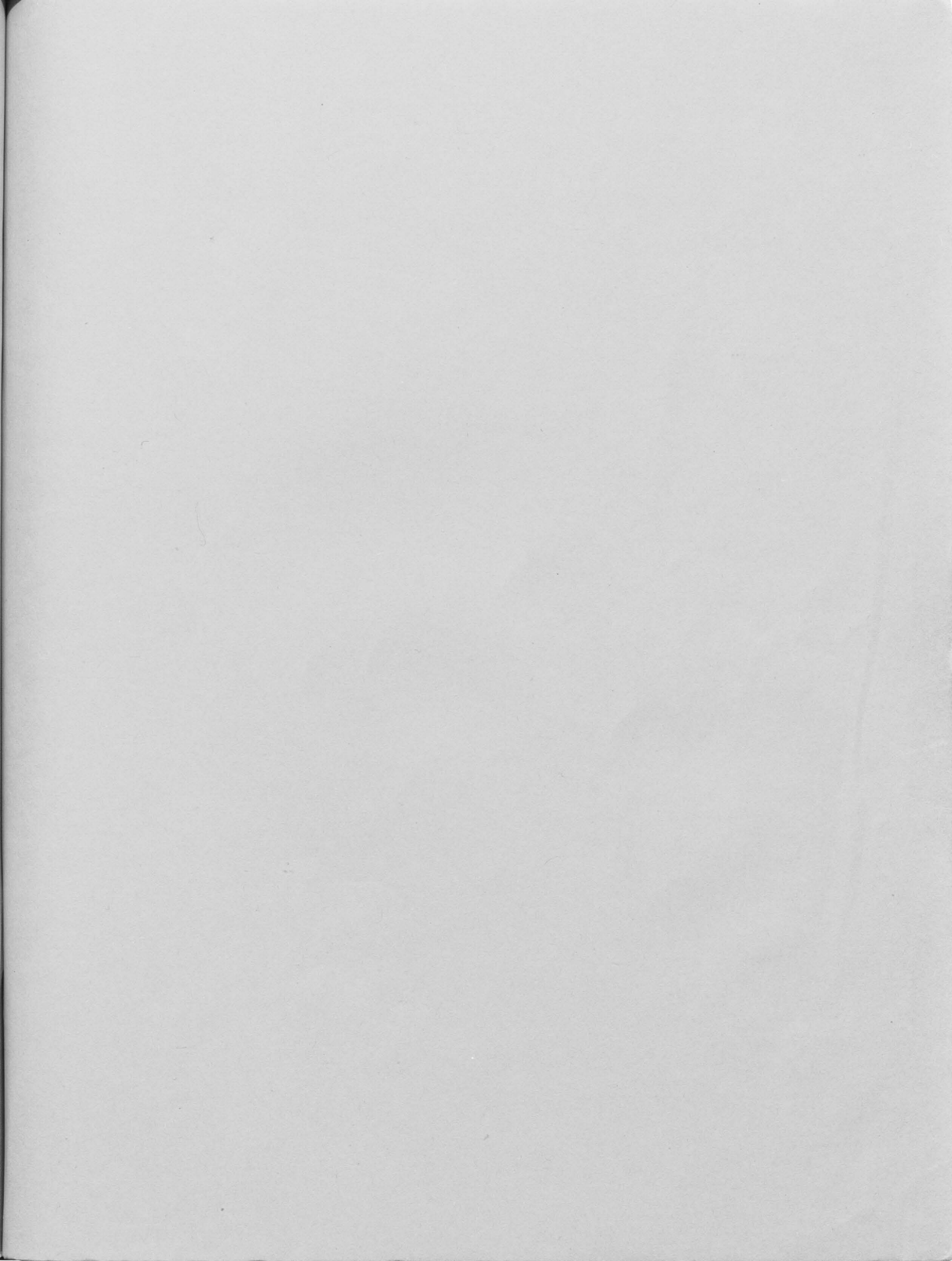
BULLETIN ANNUEL DU MUSEE NATIONAL
D'ART OCCIDENTAL, NO. 4

Publié le 31 mars 1971 par le Musée National
d'Art Occidental, Tokyo

Imprimerie : Otsuka Kogeisha







*

*



*

武田晴美