

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.18

ISSN 1881-6770

横浜美術館

研究紀要

第 18 号

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.18

横浜美術館 研究紀要 第18号

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.18 2017

目次

石田尚志の横浜美術館での滞在制作（2006-2007年）について
—作業プロセスの記述と、完成作のタイムラインとの照合
松永 真太郎 | 5

Takashi Ishida's 2006-2007 Artwork in Residence at the Yokohama Museum of Art:
Artwork Production and Timeline
MATSUNAGA Shintaro | 64

独立独歩のあゆみ
—画家・平野杏子インタビュー記録 [後編 - 1980～現在まで]
齋藤 里紗 | 19

The Path toward Independence and Self Reliance:
Documentary Interviews with the Artist HIRANO Kyoko [Part 2: 1980 to the present]
SAITO Risa | 65

パブロ・ピカソ 《ひじかけ椅子で眠る女》をめぐって
片多 祐子 | 30

Pablo Picasso's *Woman Sleeping in a Chair*
KATADA Yuko | 66

フレデリック・クリスチャン・ルイス
『ミュージアム・クロード』研究ノート
金井 真悠子 | 43

Research Notes on Frederick Christian Lewis' *Museum Claudes*
KANAI Mayuko | 67

石田尚志の横浜美術館での滞在制作（2006-2007年）について —作業プロセスの記述と、完成作のタイムラインとの照合

松永 真太郎

はじめに

いわゆるドローイング・アニメーションによる映像作品で知られる石田尚志のベーシックな制作プロセスは、平面上に少し描画しては静止画で撮影するという作業を反復し、撮りためられた静止画を毎秒約30コマ（16mmフィルムでは24コマ）のタイムライン上に並べて「動く絵」に変換する、というものである。

石田のそのドローイング・アニメーション作品は、さらに2つの形式に大別することができる。ひとつは「絵巻」シリーズに代表される、紙の上に描画を重ねていく系統の作品群、もうひとつは空間を舞台に、壁や床に描画を重ねていく系統の作品群（以下、「部屋」シリーズと記載）である。両者は、石田特有の抽象的な線と色とが折り重なって増殖していくという基本イメージを共有するものの、さまざまな水準において異なる性質を示している。その一つが、描画・撮影した際の時間軸と、作品上の時間軸の関係性である。

「絵巻」においては、システムティックな手順にもとづく描画の過程を撮影した静止画の蓄積が、そのまま連続する一つの「シーン」として作品に落とし込まれる。その意味で「絵巻」の完成作は、石田の描画のプロセスを圧縮した形で再現した、一種のドキュメンタリーとも言える。対して「部屋」シリーズでは、表現手法や撮影方法に一貫した約束事がなく、また編集段階で様々な映像処理や組み換えが介在するため、完成作からはその制作過程を解読しえない部分が多い。石田が密室のなかで黙々とおこなう「部屋」作品の描画・撮影作業の中身は、文字通りブラックボックスの中なのである。

さて、石田は2006年から翌年にかけて、その「部屋」シリーズの代表作となる2つの姉妹作品、《海の壁—生成する庭》と《海の映画》の描画・撮影作業を横浜美術館で実施した。当館には、その作業過程を記録した様々な資料が残されており、それらは石田の「部屋」シリーズの制作プロセスを確認するための、現時点で唯一無二の手がかりと言える。

本稿の主旨は、この滞在制作から10年という節目にあたり、それらの断片的な資料を今一度ひも解き、作業の内容を時系列に書き起こしておくことである。それは完成した2作品を分析するうえで、あるいは石田の「部屋」シリーズを考察するうえで有用な二次資料となるであろうし、また当時の記録を詳細に見直して文字に起こすという作業自体が、石田尚志の創作活動に対する理解を深める上で有意義なものと考えられる次第である。

1. 滞在制作の概要と、残された「記録資料」

石田尚志は2006年、横浜美術館の公開制作プログラム「アーティスト・イン・ミュージアム横浜」(以下、AIMYと記載)に招聘され、その年の11月から翌年2月までの約4か月間、当館内のアートギャラリー2において滞在制作をおこなった。事業名称は「石田尚志映像制作プロジェクト 生成する壁」である (fig.1)。

この滞在期間中の直接的な成果物は、約1万枚のデジタル画像である。それらは石田の自宅での編集作業を経て、展示用の3画面インスタレーション《海の壁-生成する庭》(以下、《海の壁》と記載)と、上映用の1画面の映画《海の映画》という2つの映像作品に仕上げられた。両作はそれぞれ、完成直後に当館の企画展「水の情景-モネ、大観から現代まで」(2007年4月21日~7月1日)と、同展会期中の上映会「水の映画会」(6月16・17日)において発表され、その後国内外の展覧会・映画祭等あわせて17か国、30か所以上で展示または上映されている(2016年12月時点)。

さて、石田の描画・撮影作業においては、原則的に室内の明るさを一定に保つことが必要であり^[1]、環境変化の要因となる不特定多数の立ち入りは極力避けなければならない。その一方、当館のAIMYプログラムは「アーティストの制作現場を一般の方に見てもらおう」ことを第一の趣旨としていた。その両者の要件を満たす、すなわち「来館者がスタジオに立ち入ることなく、かつ制作の様子を見られるようにする」方途として考え出されたのが、制作スタジオに「監視カメラ」を設置し、隣室のモニターでその様子の中継するという、映像を介した間接的公開形式である。その隣室は「ラウンジ」スペースとして、中継モニターに加え、石田の過去の作品・資料や、アニメーション(コマ撮り)の原理を体験的に知ることのできるシステムなどを併置した。

そのラウンジを訪れる来場者の対応係として、ボランティアスタッフが交代で常駐した。そのスタッフに依頼した作業のひとつが、「中継映像を通してスタジオ内の状況を常に気に留め、石田の制作作業が活発なときはビデオの録画ボタンを押す。作業が止まるか、長時間に及んだ場合は録画を停止する」ということであった。この依頼の本来の目的は、石田が不在の時間帯に訪れた来館者に制作中の様子をビデオで見せることにあったのだが、そこで撮りためられたVHSテープ9巻 (fig.2)・計4時間余の映像は、石田

[1] ただし、「部屋」シリーズの次作にあたる《REFLECTION》(2009年)以降、窓から差し込む外光を作品に取り込むケースも見られる。



fig.1
「アーティスト・イン・ミュージアム2006 石田尚志
映像制作プロジェクト 生成する壁」チラシ



fig.2
「スタジオ記録映像」VHSテープ全9巻

の「部屋」シリーズの制作過程や、ドローイング・アニメーションの手法とプロセスを伝える貴重なドキュメントとして手元に残された。

その他にも、2種の異なる媒体によるドキュメントが残されている。滞在制作中の様子を当館スタッフが撮影した記録写真（約350枚）と、当館ウェブサイト上に計10回にわたりアップされたスタッフ執筆の「スタジオレポート」である^[2]。筆者が本稿において取り組んだのは、動画、写真、文字で残されたこれら3種のドキュメントに、筆者自身の当時のメモやメール等の記録を交え、それらの内容を照合し、個々の作業過程を記述して時系列の表に纏める、という作業である^[3]。

2. 滞在制作のプロセス

まずは、石田の滞在制作の舞台となった「制作スタジオ」の設えを確認する。

ラウンジとの間を壁面で遮断した「制作スタジオ」のなかに仮設の壁面と床面を造作し、石田が描画をおこなうための2つのセットが設けられた。うち、大半の作業が実施されたのは「Aゾーン」である。その空間の各所に3台のデジタルカメラが設置され、石田が壁面や床に少し描画するたびに個々のシャッターが切られた。描画・撮影するシーンに応じて、そのカメラの位置やアングルは都度変えられた。

周知のとおり、石田は作品制作にあたって絵コンテを用意しない。それまでの「部屋」作品と同様、このプロジェクトに際しても明確な全体構想を持つことなく制作に臨み、あるイメージにもとづく描画・撮影作業が終わるたび、残された空間の状態やその時の衝動と「気分」に従って、次のイメージの具現作業に取りかかるのである。

以下の表が、描画・撮影のスタートである2006年11月1日から翌年2月16日の作業終了までの期間、この制作スタジオで石田が文字通り「筆の赴くまま」に繰り返した作業の内容を、時系列に纏めたものである。

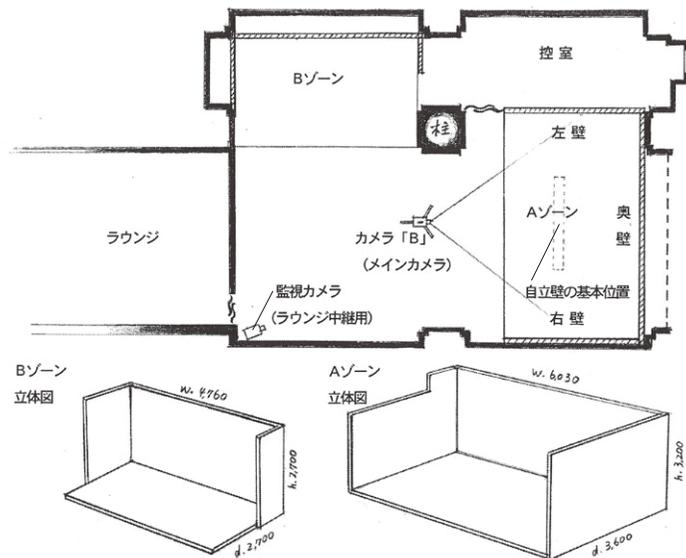


fig.3
「制作スタジオ」図面

(作図：筆者)

[2] その記録写真・レポートのほとんどは、当館「市民のアトリエ」のスタッフ桜庭留実によって撮影・執筆されたものである。そのうち「スタジオレポート」については、現在も当館ウェブサイト上で閲覧可能である。

<http://yokohama.art.museum/blog/2006/11/>

[3] いずれの記録資料にも描画・撮影時期が明示されていないいくつかのシーンについては、ほかの撮影シーンとの比較（主に壁面のペイントの状態）から作業の前後関係を割り出し、表に落とし込んだ。

表1 「石田尚志映像制作プロジェクト 生成する壁」作業プロセス

作業日	作業内容	撮影 シーン 記号
2006. 11.1	Aゾーンの手前中央に置かれた台上に16mm映写機を設置し、奥壁中央にモノクロームの海の映像を投射した状況を撮影。	ア
	16mm映像の海の水平線のラインを、青ペンキによる細い線でなぞっていくドローイング・アニメーション（以下、DAと記載）。続いてその青ペンキが壁面を垂れ流れていく様子をコマ撮り。	イ
11.4?～18?	床面の奥から手前に向かって、有機的な線の集積（作家自身の呼称に倣って、以下“ムニユムニユ”と記載）を青ペンキで描き重ねていくDA。	ウ
11.19～21	奥壁の下半分（水平線位置まで）を、ローラーを使って下端から10cm程度ずつ青い色面を塗り重ねていくDA。	エ
11.22	床面のムニユムニユの上に、奥から青い色面を縞状に塗り重ねていくDA。	オ
	手持ちカメラで、移動しながら床面のムニユムニユを接写。	カ
11.25～29	左右の壁面の手前から同時にムニユムニユのDA。ムニユムニユが左右の壁面の中央付近に達したのち、それを追いかけるように、床面および左右の壁面に手前からローラーによる青いべったりとした色面を少しずつ塗り重ねていくDA。26日にはムニユムニユが奥の壁に達する。ムニユムニユはそのまま奥壁の両端から中央に向かい、色面がそれを追いかける。最終的に奥壁の水平線より下部は青に塗り上げられ、中央部に白い矩形が形作られる。	キ
12.1～3	中央の白い矩形の中から有機的な線を右上に向かって描くDA、青い線は水平線よりも上にはみ出る（水平線越え）。そのはみ出した部分を青い色面で塗りつぶすDA。3日には下部が白、上部が青の矩形が完成。	ク
	次の作業の準備として、奥壁側の天井から下向きにカメラを設置。	－
12.4?～11	奥壁中央の矩形の輪郭線の位置を青と白のペンキで少しずつずらし、矩形を左に傾かせていくDA。20度程度傾かせたのち、今度は少しずつ下にずらし、床に向かって沈ませていくDA。同時に、矩形の周囲に白ペンキを少しずつドリッピング。11日、矩形の左下が奥壁の下端に到達。	ケ
12.12～13	床面に噴霧器で少しずつ撒水。それによって奥壁下端の矩形が床面に映り込んでいく様子をコマ撮り。さらに段ボール板を仰いで床面に風を送り、水が徐々に乾いていく様子をコマ撮り。	コ
12.15?	矩形が再び沈んでいくDA。16日には矩形が完全に姿を消す。	サ



制作開始時（11月1日）



イ（11月1日）



ウ（11月11日）



オ（11月21日）



キ（11月28日）



ク（12月1日）



コ（12月12日）

作業日	作業内容	撮 影 記 号
12.16	壁面と床が再び白と青のみになった状態で、奥壁の水平線の位置に白いペンキを塗り、そこに噴霧器で撒水。水に溶けた白ペンキが壁面をつたって流れ落ちていく様子をコマ撮り（白糸の滝）。	シ
12.18～19	周囲の壁面と床面に噴霧器で撒水したのち、刷毛で白ペンキを壁面に飛ばすドリッピング・アニメーション。壁面が青から白になっていく。	ス
	さらに奥壁中央から白ペンキによる荒々しい筆致のムニムニユDA。続いて奥壁下端からローラーで白く塗りつぶすDA。壁面は真っ白な状態に戻る。	セ
	水と白ペンキでヌルヌルになった床面を素足で動き回りながらコマ撮り（スケート・アニメーション）。	ソ
	周囲の壁際から、床面を白ペンキで少しずつ塗りつぶしていくDA。19日には床面も真っ白に塗り戻される。	タ
12.20	周囲の白い壁に再び青いペンキを刷毛で飛ばしながら噴霧器で撒水し、水平線から下の部分および床面を青く染め上げていくアニメーション。	チ
	壁面全体に向かって、荒々しいアクションで青ペンキによるDA。途中から赤や緑のペンキも使用。	ツ
	ローラーを用いて、水平線より上の部分を白く、下の部分を青く塗りつぶしていくDA。再び上下が白と青に分かれた壁面となる。	テ
	次の作業の準備として再び空間全体を白に塗り戻す。	ー
12.23	再び16mm映写機を手前床面に置き、奥壁の中央下部（かつて傾いた矩形が描かれていた部分）に、下端から少しずつ白い粘土を貼りつけていき、傾いた矩形を粘土で再現する。さらにその粘土を壁面から少しずつ剥がして、その粘土の塊を床面で移動させながらコマ撮り。	ト
12.24～26	壁面中央下部に粘土の跡が残った状態で、その手前の床面に小型のストレッチロール製の直方体を置き、その下部を5cm程度ずつ切り落としながらコマ撮り。矩形が床に沈んでいくアニメーション。	ナ
	次の作業の準備として、床面中央に縦横比3:4の大型の直方体（以下、自立壁と記載）を設置。中央手前の固定カメラ「B」からの視野において自立壁の輪郭と重なるラインをテープでマーキング。そののち自立壁を撤去。	ー
12.27	奥壁の水平線位置から下に向かって、マーキングされた範囲内に白ペンキで太めのムニムニユDA。同時に、足元の矩形のあった（粘土の跡が残っている）部分にも、下端から白のムニムニユDA。斜めの白い矩形が再び形作られたのち、上からのムニムニユがそれを飲み込んで、大きな台形を形作る（カメラ「B」からは3:4の矩形に見える）。	ニ



ス (12月18日)



ソ (12月18日)



ツ (12月20日)



ト (12月23日)



ナ (12月24日)



ニ (12月27日)

作業日	作業内容	撮影 シーン 記号
12.27	再び16mm映写機を手前床面に置き、奥壁に中央下部に海の映像を投射。	ヌ
	「ニ」で形作られた台形に、カメラ「B」からの視野で輪郭がびったり重なる位置に自立壁を設置（すり替え）。	ネ
	自立壁を手前に少しずつ倒しながらコマ撮り。最終的に床面に転倒。	ノ
2007. 1.14～15	Bゾーンでの撮影。床に16mm映写機を置き、海の映像を壁面に投射。	ハ
	その映像の輪郭線を青いペンキでなぞったのち、矩形内部を青く塗り上げていくDA。そこに水をかけ、青インクが溶けだして床に拡がっていく様子をコマ撮り。床面に青いペンキを撒いては噴霧器で溶かして、青を床面全体へ広げていく。最終的に床面は真っ青、壁面は真っ白になる。	ヒ
1.16	12.27の、自立壁が立つ前の状態に戻し、奥壁中央の白い面の低めの位置（16mm映像の水平線の高さ）に、青ペンキで細い線を描くDA。	フ
	その線を噴霧器で濡らして、青い液体が垂れ落ちる状況を2秒ほどの間隔でコマ撮り（正面とやや右からの2つのカメラで同時に撮影）。最終的に水平線から下は、薄青色に染まった状態になる。	ヘ
1.25	奥壁中央の薄青面を白く塗り戻し、床面だけ薄青の状態に。その床面に16mm映写機を置き、その映写機が向く白壁の中央に、薄い青による四角形（スクリーンの輪郭線）を描いて、その中を薄く塗っていく。	ホ
1.26	床面に再び自立壁を置いて、壁面全体に海の映像を投射。	マ
	そののち、自立壁を少しずつ時計回りに回転させながらコマ撮り。	ミ
1.27?～31?	奥壁の水平線位置とカメラ「B」からの視野で重なる自立壁面上のラインに、青絵具をぬって噴霧器で溶かし、流れ落ちる様子をコマ撮りする作業を再びおこなう。繰り返し水平線のラインに塗って溶かして、刷毛で青ペンキを何度も飛ばして、を繰り返す。そののち水平線より上の部分にも青絵具が侵食。	ム
	自立壁の外側から中央に向かって、青ペンキで太めのムニユムニユDA。最終的に自立壁は真っ青になる。	メ
2.2	奥壁から右壁にかけての青い色面が、右斜めに傾いていくアニメーション。そののち床面と左壁の色面も傾いていき、最終的に周囲の壁が真っ白になる。	モ
	再び自立壁を転倒（コマ撮りではなく、実際に転倒させて撮影）。	ヤ



ネ (12月27日)



ヒ (1月14日)



ヘ (1月16日)

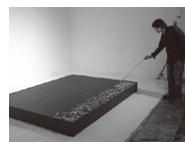


マ (1月26日)



モ (2月2日)

作業日	作業内容	撮影 シーン 記号
2.11~13?	転倒した自立壁（以下、転倒壁と記載）の上面を水で濡らしながらコマ撮り。	ユ
	転倒壁の青い上面に刷毛で白と青のペンキを飛ばし、少しずつ攪拌しながらコマ撮り（マープリング・アニメーション）。	ヨ
	転倒壁の上面を再びローラーで青く塗り戻し、マティス風の長い筆を使って、白ペンキで手前からムニユムニユDA。途中からそれを青ペンキのムニユムニユが追いかけていく。手前から奥へのムニユムニユを、青と白で交互におこなう。	ラ
	噴霧器で転倒壁上面に撒水し、ムニユムニユの線を消して薄青色に染める。	リ
	再び手前から白ムニユムニユDA。続いて上面・側面を真っ白に塗りあげていくDA。	ル
	奥壁の中央部分に黒ムニユムニユDA。真っ黒な矩形を形づくる。	レ
	転倒壁をAゾーンから撤去。	-
	転倒壁周辺に残った青い飛沫を、中央から少しずつ白く塗りつぶしていくDA。	ロ
	2.14~16	真っ白な空間、奥壁中央の矩形部分の板を取り外し、板を床に落下させる（コマ撮りではない）。
開口部の外側からライトをあてて手前の床面を照らす。ライトの角度を変えながら繰り返し撮影。		ヲ
2月16日、床面に転倒壁の跡（壁面のあった部分は真っ白、周辺は青いドリッピングの跡）がはっきりと残った状態で、作業終了。		-



ラ (2月11日)



ワ (2月14日)



制作終了時 (2月16日)

上の表から確認できるように、滞在制作中に石田が試みた表現手法は実に多彩であった。限られた滞在制作期間の中、石田がかつてないほど多種多様なアイデアを実践できた理由は、いくつか挙げられるだろう。なかでも滞在制作中、常に石田の傍らで作業を補助しながら相談相手ともなったアシスタント（柗津悠紀氏）は、石田のインスピレーションを刺激し、思考の整理をうながす存在として極めて重要であったろう。湧き出てくる様々なアイデアを実践に移すための制作環境や資機材の充実も不可欠であった。

そしてもう一つの要因として、本滞在制作にあたって美術館側から指定した、「水」という作品の主題設定が挙げられる。そもそも、「水」という主題の提示を受けた石田が、最初に制作現場に持ち込んだのが、作家が数年前に沖縄で撮影した16mmフィルムによるモノクロの海景映像であった。その映像を当館の16mm映写機で壁面に投影するシーンの撮影（シーン「ア」）から作業を開始した時点で、いわゆる「画中画」の構造、あるいは現実／イリュージョン、実写／描画が入れ子となったヴィジョンの交錯が、必然的に作品内に持ち込まれることになった。壁に投影された「水」の実景、青い線描であらわされた象徴としての「水」、そして壁や床に飛び散り、溢れ出し、流動する「水」そのもの。表に記述した45種の石田の作業の多くは、「水」のイメージを多層のバリエーションで視覚化する試みと見なすことができるであろうし、その作業はしばしば「ドローイング・アニメーション」という手法上の枠を逸脱するものであった。完成作が表象するのは、その3つの水準による「水」のイメージの執拗な交錯である。結果として2つの完成作、とりわけ《海の壁》の構造は、それまでの石田作品とは比較にならない複雑さを呈することになった。

完成作の随所に登場するドリッピングのシーンや生乾きの青い液体は、制作中の「時間」と作者の「行為」を鑑賞者にいやおうなく想起させる。この、「イメージ」の提示から「物質性」「行為性」の提示へという表現のシフトもまた、本滞在制作において示された石田のドローイング・アニメーションの新しい地平の一端であった^[4]。

3. 描画・撮影プロセスと完成作《海の映画》のタイムラインとの比較

さて、表1で示した滞在制作における作業の各段階がすなわち、完成作の個々の「シーン」となるわけだが、その個々のプロセスが実際の作品のどの部分にどのように用いられているかを、完成した2作品のうちの一つ、《海の映画》のタイムライン上で確認してみる。

[4] それは、石田が数年後に着手する一連のパフォーマティブな映像制作への一つの起点と見なすこともできる。なお、この滞在制作とはほぼ前後して制作が進められた「絵巻」シリーズの作品《海坂の絵巻》（2007年）においても、描具に用いた墨汁の生々しい光沢が同作のトーンを決定づけており、《海の映画》とともに「描く身体」「ライブ感」の嚆矢に位置付けられる。そして《海坂の絵巻》もまた、海＝水を主題とした作品であった。

表2 《海の映画》カット割タイムライン

作品内の カットno.	カメラ アングル	タイミング	使用シーン (表1の記号に対応)	シーン内容
-	-	0'00"-	—	タイトル画面
①	A	0'11"-	ハ→ヒ	床に置かれた16mm映写機から壁面に投射された海の映像。投射映像が青くなり、その青が画面から流れ落ちて床に広がっていく。
②	-	0'32"-	16mm映像	16mm映像のみのカット。
③	B	0'58"-	ア	真っ暗な空間。台座の上に置かれた16mm映写機から投射される海の映像。
		1'20"-	イ	空間明転。16mm映像フェードアウト。映像の水平線のあった位置に青色の線が現れ、その青が壁面を流れ落ちる。
④	C	1'43"-	スチルショット	奥壁の足元に流れ落ちた青を間近でとらえたスチルショット。
⑤	D	1'50"-	スチルショット	同一イメージの引きのスチルショット。
⑥	B	1'57"-	ウ→エ→オ→キ→ ク→ケ→コ	奥壁中央に青いライン（水平線）のある真っ白な空間。床面奥から手前に向けて青いムニュームニューが増殖したのち、奥壁下端から色面が立ち上がる。床面に、青い縞模様の色面が広がる。左右壁面の両端からムニュームニューが奥壁に向かって増殖。奥壁中央に、下部が白・上部が青の矩形が形作られる。その矩形が左に傾いた状態で飛沫をあげながら壁面を下降し、床に突き刺さる。奥から手前に向けて床が濡れていき、それによって矩形が床面に映り込む。
		2'29"-	コ+16mm映像 (合成)	その画面全体に海の映像がオーバーラップ。
		2'36"-	サ	海の映像がゆっくりとフェードアウト。床が乾いて反射が消えたのち、傾いた矩形が再び壁面を降下して、消滅。
		2'48"-	ト→ナ	床面中央に再び16mm映写機が現れる。奥壁中央の下端から白い有機的形態が現れ、再び斜めの矩形を形作る。ほどなく壁から剥がれ落ち、生き物のように床を這いながら消滅。その直前に、別の白い矩形が同じ位置に立ちあられ、またすぐに床に沈んで消滅。
		3'00"-	ニ→ネ	続いて奥壁下端から白いムニュームニューが増殖し、再び同型の矩形を形作る。直後に奥壁上部からも白いムニュームニューが下に向かって増殖。下部の矩形を巻き込んで大きな白い矩形を形成。その矩形はすぐさま、床面中央に自立する立体の矩形にすり替わる。
3'07"-	ミ→ノ	立体の矩形が時計回りに1回転。その際16mm映写機が壁面に吸い込まれるように消滅。そののち自立壁が手前に転倒。その背後の奥壁の下端近くに新たな水平線（薄青の色面）が現れる。		
⑦	E	3'14"-	ホ	奥壁下部、青色の輪郭線で描かれた小さな矩形が水平線の位置から跳ねるように現れ、上昇。
⑧	B	3'16"-	ホ	引いたアングルからの同シーンの反復。跳ね上がった矩形が奥壁中央に留まる。
		3'18"-	フ→へ→へ（逆再生） →フ（逆再生）	再び16mm映写機が出現。奥壁下部と床面の白い面が、薄青に染まる。映写機がフェードアウトしたのち、薄青が両端から消えていき、奥壁の水平線も消えていく。
		3'35"-	ム	自立壁が再び出現。その上部に青いライン（水平線）が現れ、そこから青い液体が壁面をつたって流れ落ちたのち、水平線の下が濃紺に染まる。さらに水平線の上部まで濃紺が侵食。
		4'15"-	メ	自立壁の四辺から青いムニュームニューが中央に向かって増殖し、壁面全体を青で染め上げる。床面が乾き、反射が消える。
		4'21"-	モ	奥壁の水平線が右手から傾いていき、青い自立壁を除く空間全体が白に戻る。
		4'24"-	マ	自立壁が再び手前に転倒。
		4'27"-	ラ→リ	転倒壁の上面手前から白いムニュームニューが増殖。それを青いムニュームニューが追いかける。転倒壁の側面にも白と青が垂れ落ち、周囲の床に青い飛沫が飛ぶ。転倒壁上面が薄青に染まる。
		4'41"-	ル→レ→CG	転倒壁の上面手前から再び白いムニュームニューが増殖。同時に、奥壁中央にも黒いムニュームニューが増殖、小さな黒い矩形を形作る。転倒壁が床に沈んでいく。
		4'48"-	ロ	矩形が沈んだ跡に残った白い面が床の四方に広がっていく。
		4'52"-	ヲ（合成）	奥壁中央の黒い矩形が白く輝き出す。矩形の向こうから光が差し込み、床面右手に反射。次第に光が強まる。床面の反射が左手に移動したのち、空間が暗転。中央の矩形には再び16mmの海の映像が映し出されるが、同時に光の反射は床面左手に残る。

作品内の カットno.	カメラ アングル	タイミング	使用シーン (表1の記号に対応)	シーン内容
⑧	B	5'16"-	ヲ→ワ	真っ暗な空間に明るい矩形。光の反射は床面中央に移動している。矩形が明滅したのち、空間全体が明るくなり、中央の矩形の「フタ」が外れ、傾きながら床に落ちる。そののち床に落ちたフタと奥壁の黒い矩形が同時にフェードアウト。
		5'34"-	イ→ウ	奥壁中央に再び青いライン（水平線）が現れ、壁面を滴り落ちていく。同時に床面にも、奥から手前に向かって青いムニムニが増殖。
⑨	F	5'38"-	ウ	別アングルからの同シーン反復。
⑩	G	5'48"-	エ→キ→ク	奥壁と左壁の下端から青い色が立ち上がり、水平線より下の部分を薄い青に染め上げる。そののち左壁手前から濃紺のムニムニが増殖していき、奥壁まで塗りつぶされる。奥壁中央に再び白い矩形が形作られる。ただし矩形の1/4ほどは色が反転し、水平線の上にはみ出ている。
⑪	H	6'05"-	ケ	矩形が再び傾きながら下に落ちていくとともに、壁面と床に白い飛沫が飛ぶ。
⑫	I	6'08"-	コ→サ	床面が再び濡れて、奥壁の白い矩形が映り込む。床面が乾いて反射が消えたのち、矩形が再び落ちていき消滅。
⑬	J	6'19"-	ト→ナ	床面右手に映写機。奥壁下端に再び白い有機的な物体が現れ、斜めの矩形を形作ったのち、丸まって床に這い出る。代わって床に立ち現れる別の白い矩形。すぐさま床に沈んで消滅。
⑭	K	6'29"-	ナ	矩形が沈むシーンの別アングルからの反復。
⑮	J	6'37"-	ノ	自立壁が映写機に向かって転倒。
		6'42"-	ヤ	暗転した空間。同じ位置に自立壁。今度は海の映像が投射されている状態で再び転倒。その背後にあらわれた奥壁に海の映像が投射されている。
⑯	G'	6'51"-	ム	床面中央に再び白い自立壁。その上部に再び青いライン（水平線）が現れ、そこから青い液体が下に流れ落ちていく。
⑰	L	7'08"-	メ	自立壁下部に青いストロークが繰り出され、やがて水平線の上部まで青く染め、全面が青で塗り上げられる。
⑱	G'	7'17"-	モ→ヤ→ユ	奥壁の水平線が右側から斜めに落ちていき、空間が真っ白になる。そののち、自立壁が手前に転倒し、その上面が濡れていく。
⑲	M	7'28"-	ヨ	転倒壁上面で、青と白の液体が流動。
⑳	N→N'	7'34"-	ヨ→ラ	液体の流動が続いたのち、転倒壁上面が再び青く染め上げられる。上面手前から白いムニムニが現れ、奥に向かって繰り返し流れていく。その上に青のムニムニが塗り重ねられる。
		7'48"-	ヨ→ラ→リ→ル	カメラがそのまま引いていき、転倒壁のほぼ全体がフレームに収まる。上面でのムニムニとマーブリングが続いたのち、真っ白になる。
		7'59"-	CG→ロ	転倒壁が再び床に沈んでいく。床面に残った白い面が周囲に広がっていく。
㉑	B	8'03"-	ウ→エ/ワ(交互)	奥壁に水平線がある状態。床面奥から再び青いムニムニ。続いて、壁面に青い色が立ち上がるシーンと、奥壁の矩形のフタが床に落ちるシーンとが交互に現れる。
		8'25"-	サ+ヲ(合成)	奥壁の矩形が傾き、壁面をつたって下降。しかし元の矩形のあった部分は開口部として残り、その窓の向こうからの光が床面左手を照らす映像が重ねられる。
		8'36"-	チ	真っ白な空間の壁面と床面の各所に青い液体が撒き散らされる。次第に水の分量が増していき、滝のように壁面を流れ落ちていく。
㉒	O	8'41"-	チ	別アングルからの同シーンの反復。
㉓	P	8'43"-	チ	奥壁のアップによる同シーンの反復。
㉔	Q	8'46"-	テ	青い液体が塗り重ねられたのち、再び壁面は下部が青、上部が白の状態に戻る。
㉕	R	8'55"-	ス	壁面下部と床面が水気を帯びる。その各所に白い飛沫が飛ぶ。
		9'02"-	セ→ソ→タ	壁面下部に白の荒々しい線が増殖。そののち壁面下端から上に向かって真っ白に塗りあげられていく。同時に、白くなった床面に青い線がランダムに現れては消える。そののち、床面の四辺から中央に向けて白い面が侵食。空間全体が真っ白になる。
㉖	N'	9'08"-	ロ→CG→ル→リ (すべて逆再生)	床面に白い矩形が映し出され、そこに再び転倒壁が現れる（床面から浮上）。転倒壁の上面が青みを帯び、白いムニムニが現れ、奥側から消えていく。続いて上面が薄青色に染まる。
㉗	S	9'18"-	ラ(逆再生)	転倒壁上面で青と白が交互に波うつ。真っ白になる。
㉘	T	9'25"-	ヨ(逆再生)	転倒壁上面で水が渦を巻く。

作品内の カットno.	カメラ アングル	タイミング	使用シーン (表1の記号に対応)	シーン内容
29	B→B'	9'35"-	ヌ(コマ落とし)	空間が暗転。16mm映写機からの映像が奥壁に投射されている。
		9'41"-	? (撮影時期不明)	空間が明転。海の映像の投射面に、白の荒々しい線が介入し、映像が真っ白になる。
		9'43"-	ヲ(合成)	再び空間が暗転。奥壁に海の映像が映るが、左手の床には窓からの光が射しこんでいる。映写機が消滅したのち、海の映像に向かってカメラがズームイン/アウト。
30	-	9'49"-	16mm映像	海の映像のみ。
31	B	9'53"-	ウ	床面奥側からのムニユムニユ。
32	-	10'00"-	エ(コマ落とし)	線描された床面を至近距離で撮影したカットが矢継ぎ早に重ねられる。
33	B'	10'06"-	キ→ク→ケ	上部白、下部濃紺に塗り分けられた奥壁の中央に色面が上下反転した矩形が形づくられる。矩形が傾き、壁面をつたって落ちていく。
34	P'	10'09"-	セ(逆再生)	白の荒々しい線が現れ、消えていく。
35	R	10'13"-	タ→ソ→セ→ ス→シ(すべて 逆再生)+16mm 映像(合成)	8'55"~9'07"の一連のシーンの逆再生に海の映像がオーバーラップ。
36	B	10'26"-	メ→ム(すべて 逆再生)	床面中央に青い自立壁がフェードイン。自立壁中央から周辺に向かって白くなっていき、水平線のラインが現れる。青い液体が下から上へ「流れのぼる」。
		10'36"-	ナ(逆再生&コマ 落とし)×2回 反復→ニ(コマ 落とし)→ネ(コ マ落とし)(合成)	空間が暗転。自立壁面に本作のいくつかのシーンが映し出される。①小さい矩形が床からニョキニョキと立ち現れるシーン、②別アングルからの同シーンの反復、③奥壁の水平線から下に向かって白いムニユムニユが増殖、下からも傾いた矩形が出現、両者が交わって白い大きな矩形を成し、自立壁にすり替えられ、回転して転倒。
		10'39"-	ヤ→モ(すべて逆 再生&コマ落とし)	空間が明転。転倒壁が一瞬にして立ち上がったのち、画面左手から青い色面が床と周囲の壁面を侵食して、上部白・下部青の状態に至る。
		10'43"-	ア+?(撮影時 期不明)(合成)	手前に台座に載った16mm映写機のある空間の中央で、自立壁が宙に浮いた状態で回転。
		10'44"-	ヌ	床面右手に映写機。対面の自立壁中央に16mmの海の映像が小さく投射される。
		10'47"-	ヤ+ム(すべて 逆再生)(合成)	自立壁が手前に転倒。そこに、自立壁下部の濃紺が消えていくシーンがオーバーラップ。
		10'49"-	ム(逆再生)+ カ(合成)	同シーンに、床面の線描をドリーで接写した映像がオーバーラップ。
10'53"-	ヤ+ケ(すべて 逆再生)(合成)	10'47"のシーンが一瞬オーバーラップしながら、奥壁下端から矩形が現れ、上昇。		
37	E	10'55"-	サ→コーケ→ク キ(すべて逆再生)	同シーンをアップで反復。奥壁中央の矩形が消えたのち、周辺に向かって青いムニユムニユが消滅していく。
38	U	10'59"-	キ(逆再生)	別アングルからの同シーンの継続。奥壁に続き右壁と床のムニユムニユが消滅。
39	G	11'02"-	キ(逆再生)	別アングルからの同シーンの継続。左壁のムニユムニユの消滅。
40	B	11'06"-	キ→ウ(すべて 逆再生)	正面アングルからの同シーンの継続。床の青い色面が消滅。
41	U'	11'08"-	エ(逆再生)	奥壁の青い色面が下に落ちていく。
42	Q	11'10"-	ウ(逆再生)	床の手前から奥に向かって青いムニユムニユが消滅。
43	F	11'12"-	ウ(逆再生)	別アングルからの同シーンの継続。
44	B	11'15"-	ウ(逆再生)	正面アングルからの同シーンの継続。奥壁中央の青いライン(水平線)を除き、真っ白な空間に戻る。
45	-	11'24"-	16mm映像	海の映像のみ。
46	A	11'37"-	ヒ→ハ(逆再生)	床に置かれた16mm映写機から壁面に小さく投射される海の映像。床の青い水が引いていく。空間が暗転し、壁面に海の映像がくっきりと浮かび上がる。床のインクが壁をつたって海の映像の投射面を覆い、映像が青くなる。床・壁面が白くなり、海の映像だけが投射された状態に。
47	-	12'10" -12'34"	-	エンドクレジット

上の表から確認できるポイントを、以下に列記する。

- (1) 滞在制作期間中、3台のデジタルカメラの位置とアングルをシーンごとに変えながら、複数視野から同時並行でコマ撮り作業が続けられたが、そのうち完成作で確認できるカメラアングルのバリエーションは、同位置からの別アングルのショットを含め、表2「A」～「U」の計24パターン（同じカメラ位置からの別アングルは「」で表示）であった。うち、Aゾーンの手前後方に三脚で固定し、画面中央に奥壁をとらえたカメラ「B」（fig.3中央）は、滞在制作期間中を通してほぼ不動であり、そこから撮影された映像が、完成作における基本視野となっている。
- (2) 滞在制作時に撮影されたほぼ全てのシーンを、完成作中で確認することができる。ただし一部、編集時にカットされた部分も確認できる。例えば、12月20日に撮影された、壁面へのダイナミックなペインティング／ドリッピングの後半部、石田はこの制作において初めて青と濃紺以外の色（赤や緑）のペンキを使用した^[5]が、そのくぐり方は完成作には収められていない^[5]。
- (3) ほとんどのシーンが、完成作中に複数回登場する。最も多く使用されているのは、最初期に撮影された、奥壁中央の「水平線」から青色が壁面をつたって流れ落ちるアニメーション（シーン「イ」）で、異なるカメラアングルからのリフレインや逆再生を含め、計7回にわたって登場する。
- (4) 完成作には、滞在制作期間中に撮影されていない（撮影不能な）シーンを確認できる。4分41秒および7分59秒からのカット中に登場する、転倒した壁が床に沈み込むシーン（9分8秒のカットでは逆再生で登場）である。このシーンは、ポストプロダクションの作業の過程での画像の加工処理によって創り出されたものと考えられる^[6]。
- (5) 当館で撮影されたシーンについても、逆再生、複数のシーンの合成、コマ落としといった様々な映像処理が施されていることが確認できる。また、それらのシーンが作品後半部に集中していることも見て取れる。

さらに、表1と表2とを合体させ、描画・撮影の順番と《海の映画》のシーン順の対応関係を可視化してみると、この作品の基本構造が明瞭に浮かび上がってくる。

[5] 当該シーンが完成作に収められなかった理由として、青と濃紺で構成された「水」をめぐる作品のなかに、それ以外の色彩要素を持ち込むことを回避する判断があったと推察される。

[6] 本作品における映像の加工・修整作業は、石田の指示のもと第三者の手によっておこなわれた。近年の石田作品では、制作・展示両面における大規模化と技術面の高度化に伴い、ほとんどのケースにおいて技術スタッフとの共同作業の形をとるようになってきている。その点においても、本作は石田のキャリアにおける一つの分岐点と言える。

この表から、《海の映画》が大きな3つのシークエンスによって構成されていることを確認できる。冒頭から5分33秒までは、滞在制作時に撮影した主だったシーンが、原則的に撮影順に沿った形で繋ぎ合わされている。続く5分34秒から8分24秒までは、異なるアングルからのカットも織り交せて、最初のパートとほぼ同じシーン展開が変奏・反復される。それ以降の構成は一転し、滞在制作時の時間軸を複雑に交錯させると同時に、コマ落としの多用によってカット割が細かくなっていく。筆者はこれまで本作を幾度となく観賞し、大まかなシーン展開は把握しているつもりであったが、今回の分析・記述作業によって初めて、本作が有する明解な全体構成を認識した。

そして、9分8秒以降の構成要素のほとんどは、各シーンの逆再生で占められている。同一シーンの「反復」、そして「巻き戻し」という映像メディア固有の時間操作は、石田の「部屋」シリーズの制作を通じて見られる大きな特徴であるが、本作の場合、その志向性が作品の主題である「満ちて-引く」「寄せて-返す」水のイメージにオーバーラップして、作品終盤における劇的な「逆走」の展開を呼び込んだと考えられる。このような作品の全体構造は、編集作業の過程で初めて具体的にイメージされたものであろう。

その結果本作には、すぐれて「映画的」と言っていかならぬ性格が付与されている。鑑賞者はこの作品に、「16mm映写機から投影された（実景であり、かつ幻影である）海から、（抽象的イメージとしての）水が実空間に湧出、多様な相貌に変化しながら浸食し、そして引き潮のごとくイメージの海の中へと還っていく」という、水をめぐるとの物語を無意識に読み込んでいるはずである。

おわりに

本稿では、石田尚志の当館滞在制作時の作業プロセスを記述することに主眼を置き、そのプロセスと完成作《海の映画》のタイムラインとを比較をおこなったが、一方で紙幅の都合上、手を付けられなかった作業がある。もう一つの完成作である、3画面によるインスタレーション作品《海の壁》のタイムラインの分析・検証である^[7]。そのタイムラインを、本稿で記述した描画・撮影プロセスおよび《海の映画》のタイムラインと比較することで、滞在制作と完成作の関係性の全容が明らかとなり、それを踏まえて検討に付すべき次の課題が自ずと現れ出てくる。例えば、3画面の《海の壁》と1画面の《海の映画》の編集の仕方の比較により、劇場上映用の「映画」作品と展示用の「インスタレーション」作品という、石田が並行して取り組んできた2つの発表形態について、その特性の相違を作家がどのように認識し、それが双方の作品の構成にどのような形で表れているかを分析することである。その検証作業に取り組む機会をいづれ持ちたい。

[7] 滞在制作当初は、展示用のマルチチャンネル作品のみが制作される予定であった。滞在制作期間の後半になってから、上映用バージョンを石田に依頼した結果生まれたのが《海の映画》である。滞在制作後の編集作業も、《海の壁》のほうが先におこなわれている。

独立独歩のあゆみ

—画家・平野杏子インタビュー記録[後編－1980～現在まで]

齋藤 里紗（横浜市民ギャラリー）

はじめに

本稿は、画家の平野杏子氏（1930年生まれ）に2012年に実施したインタビューを基に、2013年～2017年におこなった補足取材の結果を、およそ作家の経歴・画歴・テーマに沿って時系列にまとめ直し筆者の考察を付したもので、『横浜美術館研究紀要第17号』に前編を掲載した。今回、後編では平野氏の画業の前半期を占めた仏教をテーマとした作品の集大成である〈磨崖仏讃〉シリーズを完成させた1978年以降の表現および主題の変遷を概観し、その背景にあるものを探る。なお、掲載にあたっては平野氏の校閲を得ている。

凡例：

- ・筆者による補足は（ ），平野氏による補足は〔 〕で示した。
- ・話中の個人名や固有名詞は可能な限り正式な呼称を調査し表記した。
- ・インタビューの内容はあくまで平野氏の話そのまま掲載している。

—〈磨崖仏讃〉後の制作はどのように推移しましたか。

〈磨崖仏讃〉を仕上げた翌1979年、韓国^{バングデ}の盤亀台遺跡を取材し制作しました（fig.1）。盤亀台には先史時代に巨大な岩に彫られた岩刻画があり、人や虎、クジラ、亀などの多様な動物が描かれています^[1]。この線刻画は仏教が発祥するずっと以前の時代のもので、当時の人々が目にしたものだけではなく、思想も表れていると感じます。取材をしていた時には、スケッチ中に老詩人に遭遇したことが思い出深いです。当時の韓国には詩をたしなむような文化がありました。〈盤亀台〉シリーズに取り組んでいた頃、時代の変化で日本人も中国文化に接近できるようになり^[2]、次第に韓国から中国へと関心が移っていきました。

中国に意識を向けると、私が幼い頃中国に出征した父が話してくれた、桂林や重慶など岩石の林立する壮大な風景のことが思い出されました。韓国にまつわる作品がひと段落した虚脱感から当時感じていた心の空白と、父の話の思い出しながら想像した中国の風景とを融合させて描いたのが、〈春林天〉、〈石花天〉など「天」と題名につく連作でしたが（fig.2）、後

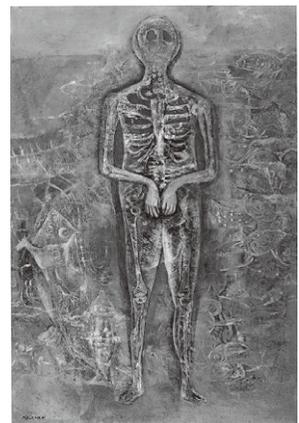


fig.1
〈盤亀台A〉1979年／油彩、
キャンパス、116.7×80.3cm

[1] 韓国南東部の蔚山広域市蔚州郡彦陽邑大谷里に所在する。1971年に発見され、新石器時代から青銅器時代に岸壁に線刻の壁画が彫られたと推測されている。幅10メートル、高さ3メートルほどの面積に、300点あまりが彫られている。

[2] 1972年9月、日中共同声明が出され両国の国交が正常化。また1978年8月、日中平和友好条約が締結された。

年実際に中国を訪れたことをきっかけに想像上の風景を描くことは中止しました^[3]。あまりにも雄大な中国の自然を目の当たりにし、自分には到底この風景を描くことはできないと諦観したのです。私はいつも自然に触れたときの感動や、自然に対する共感を重要視していますが、実際の中国の風景はたいへん圧倒されるものでした。

—日本の古代文化についてはいつ頃より興味を持ったのでしょうか。

仏教を探求していくと、自然にそれ以前の縄文やアイヌ、古事記、琵琶湖の湖底遺跡^[4]についても興味を持つようになり、独自に研究しました。人間の原初的な世界やそこで育まれた文化、その背後にある思想に興味を惹かれたのです。

縄文時代については特によく研究しました。かつてアトリエを構えていた平塚市出縄では土を掘るとバケツいっぱい縄文土器がとれました^[5]。思えば身近にあった土器から、古代の人々の息遣いを感じていたのかもしれない。6世紀に仏教が入ってくる前の日本には、もっと自然風土と結びついた素朴な思想があり、自然に対する興味や畏怖の念—自然を恐れ神とあがめた信仰心に満たされていました。私の幼少期は戦時下で世間全体に閉塞感がありましたが、生まれ育った伊勢原はそんな世情に反して江戸の名残が色濃く残っているような土地でした。江戸時代は仏教が伝わって以来、特定の宗教の影響が少ない時代で、日本独自の気風・文化が育まれました。私はそういった江戸の自由な雰囲気が残りに、かつ自然豊かな伊勢原で生まれ育ったため、宗教から離れたところで醸成される人間らしい文化や、古代のように自然を尊重する思想の方がより馴染み深く、今も惹かれるのだと思います。

また長男が1974年に宮崎県の大学に進学したことで九州との縁ができ、知人と熊本の装飾古墳^[6]を訪れました。私が見た装飾古墳の中には赤や黒の色彩で文様が刻み込まれていたのですが、一時期はこうした古墳や遺跡の中より赤・青・黄の三原色が同時に発掘されることを期待していました。絵画に使う鮮やかな色彩が古代の絵画や装飾に同時に用いられていることがあったならば、これらの色彩は真に人間にとって必要なものなのだと確信できると、なぜか思っていたのです^[7]。



fig.2
《春林天》1981年／油彩、
キャンバス、130.3×80.3cm、
横浜市民ギャラリー蔵

[3] 1985年4月、中国への研修旅行。重慶、桂林、石林などを訪れている。

[4] 琵琶湖の湖底にはおよそ70ヶ所の遺跡があるとされる。多くは土器や石器が発見されていることから縄文時代のものと考えられているが、まだ謎が多い。有名なものに葛籠尾崎遺跡がある。(参考文献：小江慶雄『琵琶湖水底の謎』1975年、講談社)

[5] 平塚市松風町の第一アトリエに続き、1962年同市出縄字中谷戸に第二アトリエが完成。出縄には出縄砦址という中世の城館址、縄文時代から古代までの集落遺跡がある。

[6] 日本の古墳のうち、内部の壁や石棺に浮き彫り、線刻、彩色などの装飾のあるものの総称。国内約600基のうち、その半数以上が九州にある。

[7] 九州に多い4～7世紀前半に造られた装飾古墳に用いられている顔料は、現在では赤、黄、白、黒、青、緑の六色と報告されている。しかし黄色の使用例はごく少数であり、また青に見えるものについても厳密に測定すると灰色であるものが隣接する色との対比でそう見えるに過ぎないことが判明しているため、平野氏が述べた「赤・青・黄の三原色」の色彩が同時代の装飾古墳より出土した例は未だない。しかし7～8世紀前半に造られた高松塚古墳・キトラ古墳からは同三色が出土している。(参考文献：朽津信明「装飾古墳の顔料」、文化庁文化財部監修『月刊文化財』平成21年4月号(547号)、第一法規株式会社)

日本の古代については、今も情報には敏感です。最近も新潟県胎内市にある4世紀前半の城の山古墳から銅鏡や勾玉などが発掘され、当時大和政権の権勢が新潟まで及んでいたことが新たにわかりました^[8]。新潟は鳥取や山形とともに、日本海に沈む夕日を眺めるため毎年秋に訪れている土地なので、たいへん興味深く思いました。最近観劇したスーパー歌舞伎の「ヤマトタケル」も、原作者の梅原猛氏（1925年生まれ）による古事記の大胆な解釈が活かされており、たいへん素晴らしかったです^[9]。大和朝廷側の視点に寄りかちな従来の古代史の枠を飛び出し、朝廷の侵略に対する縄文系の住民らの抵抗をきちんと描いており、多様な民族が混在していた古代日本に思いをはせることができました。

—版画はいつから手掛けているのでしょうか。

銅版画は、20歳頃に訪れた大久保作次郎先生宅にエッチングの印刷機と道具があり、初めて興味を持ちました。実際に取り組むようになったのは、銀座の日本美術家連盟の建物内に版画工房が開設した際^[10]、刷り師の木村希八氏（1934-2014）^[11]から版画をやってみないかと誘われたことがきっかけです。リトグラフは試したものの自分とは合わないと思いやめてしまいましたが、銅版画は刷り機を購入し自己流で研究しました。幼少期に鋳金をしていた経験があったので、仕組みがすんなりと理解できました。木版画については昔から近所の書店で買った本の挿絵などで浮世絵に親しんでいましたが、あまりに身近すぎて自分で取り組もうという興味がわきませんでした。一番相性がよいと感じたのがシルクスクリーンです。油彩やアクリル絵具で描いた上にシルクスクリーンを重ねる場合もあるし、シルクスクリーンをキャンバスに刷り、アクリルや油絵具で描き足すこともあり、油彩とシルクスクリーンを併用して制作することは多いです。

版画の時も、刷りに入るまでは絵画と同様に描き進めるので、版の下絵を固めるまでに一番時間をかけています。版画は刷りに入ると油彩とは違って加筆ができないので、納得のいく下絵ができるまで何度も描き直す必要があり、余計に神経を使っています。刷りを他人に任せると、そこまで考え抜いた絵が変わってしまうような気がして、よほど難しいもの以外は自宅に設けたアトリエで刷りも自分でおこなっています。自分で刷ることで、点や線の一つ一つまでもが自分の思うように仕上げることができます。シルクスクリーンの写真製版時の焼き付けは、今も太陽光でおこなっています。写真製版の原理も、子どもの時に日光写真で遊んだ経験から自然に覚えてしまいました。

絵画と版画の違いについては、この主題だから絵画、版画といったように意図的に手法を分けてはおらず、その時の気分で選択しています。版画の場合も、制作するための事前の研究や刷りに入るまでの構図を決めるなどの手順は同じなので、最後の手法が違うだけです。しかしながら、自分の基本は油彩だと思っています。パレットに各色の絵具を乗せる位置を決めているので、手元を逐次確認しなくても描くことができ、気楽です。最近では、何を描くかについて半年は構想を練ってから制作に入っています。

[8] 2012年9月6日、胎内市教育委員会が副葬品の発掘を発表。それまで大和政権の影響が及んだ北限は石川県能登半島と考えられていたため、その北限が250キロメートルも北上することとなった。

[9] スーパー歌舞伎は1986年に3代目市川猿之助が創始。その第一作が梅原猛脚本の「ヤマトタケル」であった。2012年は6月5日より7月29日まで新橋演舞場にて上演。

[10] 日本美術家連盟は1949年発足。版画工房は1963年に運営開始、1976年に閉鎖。

[11] 新潟県南魚沼市出身。独学で版画をはじめ、1959年鎌倉市に石版画工房を設立。自身も画家、収集家であった。

—彫刻は絵画や版画と違う意識で制作されていますか。

彫刻に興味を持ったきっかけは、絵画や版画では描いている対象の後ろ側に手が回らないことをもどかしく思い、ストレスを覚えたことです。その一番初めは絵画の方が具象から抽象へ変化した1960年頃のことでした。自宅が歯科医院で歯科技工に用いる石膏や金属が身近にあったため、それらを材料にがむしゃらに制作をし始めました。1963年に銀座の銀芳堂画廊でおこなった個展「輪廻の章」で、絵画の《輪廻の章》シリーズ10点とともに、初めて彫刻作品を発表しましたが、これらは同年8月末に発生した台風によって失われてしまいました。

私は絵画でも彫刻でも、作品の中にそれを作品たらしめる「“非情な”一本の直線」が存在すると思っています。私が制作した作品は平面作品であろうと立体作品であろうと、中にはその線が入っています。材料やメチエ〔方法〕などは作品をつくるために必須なものです。作品を芯のあるものにする大事な線を導き出すために、私なりの数学の公式を応用しています。このセクションの有無が彫刻作品の成立にとって非常に重要なのです。

彫刻を制作する時は、はじめにイタリア製の油土で模型をつくります。屋外彫刻の場合は、作品が設置される環境を考えながら構想を練ります。以前は動力や風力、地質などの計算を建築家に依頼していましたが、慣れてくると自分の感性で解決できるようになりました。着彩については絵画も彫刻も感覚は同じで、いずれもバランスを見ながら配しています。幼少期から実家に入出入りしていた庭師の仕事を観察したり彼らと一緒に作業したりしたことや、近所の鉄工所の職人たちとも親しくしていたことなども影響し、空間の捉え方の基礎が自然と身につく、彫刻、特に野外彫刻を制作する上で役立っていると思っています。小さな頃からよく手を動かしてものを作ったり、いたずらをしたりすることが好きでした。

—彫刻を制作する際に用いている数学の公式とはどういうものでしょうか。

昔のことなので詳細は忘れてしまいましたが、微分積分を用いていたと記憶しています。手でこねる中で生まれてきた形をそのまま拡大するのではなく、ボール紙にその数式で導き出した座標を書き込み切り取ったパーツで模型をつくり、それに肉付けするようにもう一度形をつくり直していました。緻密な作業で、今ではこういうことはできません。学生の頃は数学が大好きでした。一人でじっくりと答えを考える点や、導き出される答えが種類ではないという点で、美術と数学とは同じ種類のものだと考えています。ただし、自分の数学は制作のために自分の頭の中で練るものなので、人に説明することができないのです。

—絵画の具体的な制作手順を教えてください。

どんな作品でも最初に画面構成や構図など、自分はアングルと呼んでいるものを決めます。この点は昔から変わりません。これが一番大変で、約半年間を要します。画面上の限られた空間の中で、モチーフをどのように配するのかを熟考するのです。風景の場合は、描く前に必ず対象となる場所をよく歩き、自分の足と眼で土地の隆起などを確かめ特徴を把握してから制作に入ります。アングルが決まるとエスキースです。エスキースには、画面を格子状に区切っておこなうものと、対角線を描きおこなうもの大きく二種類があります。どこに何を置くか、バランスを見て時にはあえてそれを崩し、構図を決めていきます。また、アングルを考える前にテーマを決めますが、普段から関心を持っていることを煮詰めることもあれば、旅行や観劇などから偶然ヒントを得ることもあり、生活全般から出てくるものです。

—《春林天》発表後、一度だけ写実表現を採用した作品を残されていますが、こういった背景があったのでしょうか。

1982年、横浜市民ギャラリーでの「平野杏子展」^[12]のために刺青を入れた人物を描いた作品を制作しました。時期的に自分の中で仏教や韓国に続き中国をテーマとした表現の模索がひと段落した頃のため、これまでとは異なる切り口で表現したかったのでしょう。刺青をテーマに選んだ理由は、人体に具象的な絵柄が綿密に施されていることがシュールに感じられたこと、また江戸文化の名残として残すべき題材と考えたためです。幼少時、実家には様々な職人が出入りしていました。当時は職人が刺青を入れるのが珍しくはなかったので、奇異の気持ちはありませんでした。制作中は刺青の柄を描きとることに熱中して、人物を描いている感覚が次第に失われていきました。本シリーズを描くにあたって、昔具象を集中的に描いていたこと、デッサンの素地があったことがたいへん活かされました。ただし、この連作の制作を終えると満足感はありませんでしたが、どうも自分の目指す方向性とは違うものだという思いが沸き起こり、以降はこのような表現はしていません。

—90年代前半の制作について教えてください。

1984年、野外彫刻制作のため出縄から福島県伊達郡保原町（現・伊達市保原町）に第二アトリエを移しました。一方平塚では1986年にそれまでの第一アトリエを閉じ、現在のアトリエ兼住居に引越してきました。しかしこの建物はコンクリート造りのためなかなか描きたいものが見つからず、しばらく目にとまったものをヒントに制作をしていました。福島で空を見上げた時に印象に残った太陽のイメージを描いた連作《青い太陽》（1990～1991年）（fig.3）や、アトリエが工事中でまだ使えなかった頃、バケツに粘土を入れて海へ持っていき、鳥小屋で見かけた卵を思い浮かべながら手でこねまわしていたことから形態が出てきた《潮騒を呼ぶ（花）》（1993年）（fig.4）などです。本作の花びらのような形は卵が崩れた形です。生まれたての卵はベチャツとしていて柔らかいのです。卵は魂や命になるもので、私にとって昔から特別な意味合いがあります^[13]。私は毎朝海のそばを散歩しているので、《潮騒を呼ぶ》シリーズにはタイトルどおり波や海辺の貝のイメージも反映されていると思います。背景の色面は海をあらわしています。格子状の部分には、彫刻の制作に用いる網を用いて作成したシルクスクリーンを併用しています（fig.5）。

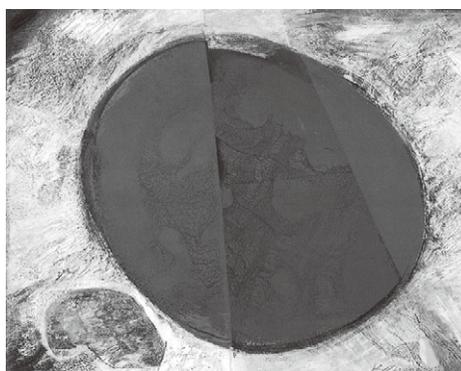


fig.3
《青い太陽Ⅱ》1991年／油彩、キャンバス、
91.0×116.7cm

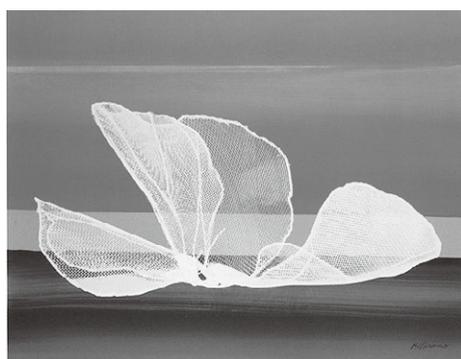


fig.4
《潮騒を呼ぶ（花）》1993年／油彩、
シルクスクリーン、キャンバス、72.7×91.0cm

[12] 会期は9月11日～26日。横浜市教育委員会主催。この展覧会を機に、横浜市民ギャラリーに《春林天》が収蔵された。

[13] 前編（『横浜美術館研究紀要 第17号』、平成28年3月31日発行、横浜美術館）p10参照。

卵形や波状の動きには、自然界のあらゆる形態の原則が凝縮されていると私は考えています。卵や不定形の波の動きには、確固とした直線はどこにもありません。だからこそ動植物をはじめとするすべての存在の形が、その中にあるように思うのです。したがって、形態を描く際に重要な部分は、移動する線〔ライン〕です。例えば同じ種類の魚がみな完全に同じ形をしているわけではないでしょう。すべてが可変で、不定形です。同じものは一つとしてないからこそ、描こうとする対象をよく見つめ、その中にあるうごめくラインをつかまうとしています。作品を成立させる「“非情な”一本の直線」のことを話しましたが、作品を描く過程ではこの移動するラインの把握がたいへん重要です。

—90年代後半以降は、《出口のない海》(fig.6)に見られるように、土器や土偶など縄文時代を象徴するようなモチーフが前面に出てくるようになります。

抽象では見る方に伝わらないこともあると思います、土偶や土器、古事記の登場人物など、必要なモチーフは具象的に表現するようになりました。私自身、人間が単純になってきているのかもしれない。

《弟橘媛》シリーズ(2002年～)の背景には着物の文様型紙を使っています(fig.7)。型紙は、日本橋で悉皆屋・和服店を営んでいた伯父〔母の兄〕が昔京都から取り寄せたものを受け継ぎました^[14]。作品に用いたのは小紋の青海波(せいがいば)^[15]の型紙で、シルクを張った版にステンシルで型紙を写し、更に刷った後に加筆して整えています。昔の型紙は丈夫なので、そのようなことをしても破けるようなことはありません。既存のものを活かすこうした工夫によっても、わかりやすい表現が生まれているのでしょう。型紙は最近の制作にもよく用いています(fig.8)。

—制作活動は長年に及びますが、表したいものは変わってきましたか？

変わりません。特に抽象に移行し、仏教テーマの作品が一段落してからは、自然や、宗教が根付く前の時代に自然と共生してい

[14] 平野氏が所有している型紙は全175枚。明治から大正期のものではないかとのこと。柿渋で接着した美濃和紙を彫刻刀で彫って制作されている。なお、平野氏の伯父は丁稚先の和服店から独立しており、同店には伯父の姉が先に嫁いでいた。

[15] 半円形を三重に重ね、反復させた文様。



fig.5
彫刻に使用する網 筆者撮影

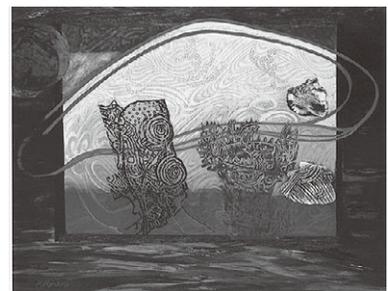


fig.6
《出口のない海》1996年／油彩、シルクスクリーン、キャンバス、112.1×145.5cm

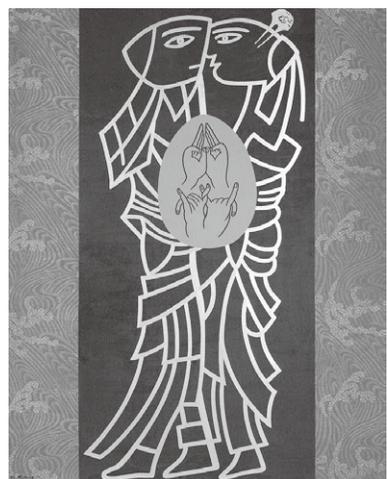


fig.7
《弟橘媛》2002年／シルクスクリーン、アクリル、キャンバス、162.0×130.0cm

た人間が持っていた本来的な思想やあり方を、自分なりに解釈し、自分の中の幻想を用いて表現してきました。ただし、その主題を追求し表すために選ぶモチーフや、表現のしかた、出来上がった作品の見え方は変わってきたと思います。

創作の際は目の前にある作品に没頭するので、過去の仕事を振り返ることが難しく感じます。その時の心境を完璧に思い出すことが困難なのです。55歳くらいで自分が本当に描きたいものがやっとはっきり見えてきましたが、その時にはもう体力が衰えていました。本当に自分だけのオリジナリティを持った作品を制作することは難しく、苦しいものです。

自分にとって制作することは生活の一部です。従って、生活やその時の心情の変化に応じて制作の持つ意味や、自分の中での位置も変わってきました。制作のほかに自分が大事にしてきたのは、第一に家庭です。私は画壇では無所属を通してきましたが、それは制作の意欲を保つことや、発表の機会をつくることも、全て自分一人でこなさなければいけないということでもありました。困難を伴う制作や発表を続けてこられた基盤はやはり家庭、家族です。家庭なくして今の自分はありえないので、家族に迷惑がかかることはしないように留意してきました。また、生活の中に美が存在すると思っているので、家庭の中でアイデアが浮かぶことも多いです。手を動かし作品をつくるのがすなわち生活なので、私は家庭・生活と制作とを切り離して考えることができません。

—ご家族は平野先生の制作についてどのように感じていらっしゃったのでしょうか。

夫^[16]は子育てや制作について、無言で応援してくれていたように思います。子どもの教育だけはしっかりしてほしいということ以外、何も要求されたことがありませんでした。私は子どもが生まれてからも、寝ても醒めても、運転中までも絵のことを考えていました。子どもたちには我慢をさせたこともあったかもしれませんが、1959年に入院した際、お見舞いに来てくれた知り合いの牧師さんが「親はなくても子は育つ」とおっしゃってくれたのでふっと気が楽になり、自分の道を貫きとおせたと感じます。

二人の息子はいずれも夫にならって医師になりました。長男は泌尿器科医として東京都墨田区の総合病院に勤務し、次男は歯科医として平野歯科医院を継いでいます。二人とも子どもの頃は読書に親しむ一方、野山など自然の中で遊ぶことが好きでした。土曜日になると大型書店に二人を連れていき、そこで一日過ごさせていました。息子たちは自分で興味のある本を選び、夢中になって読んでいました。またよく山の中で遊んでいたためか、たいへん耳がよく、鳥や動物の鳴き声など様々な音を聞き分けていました。人々の心があたたかな時代であったので、自分が制作に没頭している時は近所の方がよく面倒をみてくださっ

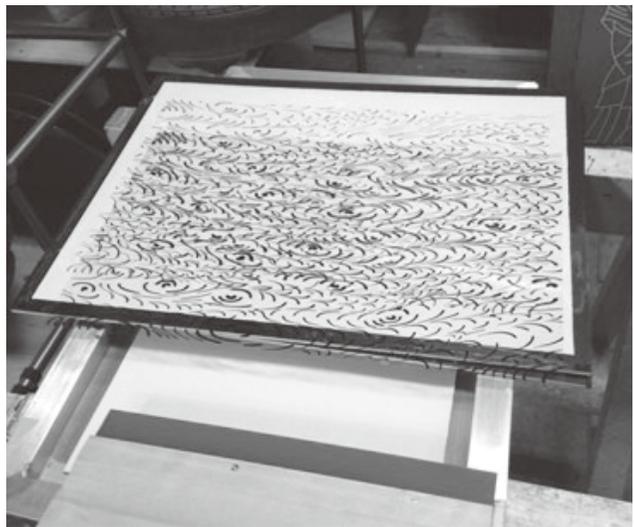


fig.8
文様型紙から起こしたシルクスクリーンの版 筆者撮影

[16] 歯科医師の平野美治氏。1928-2005。平塚市で平野歯科医院（開業は1879年）を運営。1954年に杏子氏と結婚。

たので、子どもはのびのびとしながらも、よく勉強するように育ってくれました。立派に成長してくれたと思います。

—制作をする上で、譲れないことはありますか？

他人の意見にはすんなりとは従わないことと、制作中の仕事場は見せないことです。前者については、無尽蔵に素直に意見を聞いてしまうと自分の核が失われてしまうからで、どんな意見でも自分の中で咀嚼して納得ができないと、取り入れることはありません。制作中の仕事場は、自分のアイデアを熟成し、じっくりと試行錯誤する場なので、制作中はむやみに人を立ち入らせないようにしています。この点については、たとえ家族でも同一のルールを用いています。特に筆を置く、つまり作品が完成する5分前は狂気の時間であって、誰であっても邪魔されるのは許せない気持ちがあります。

—これまで開いた展覧会で、印象に残っているお客様の感想などがありますか？

展覧会はたくさん開催したのですがすぐには思い出せませんが、毎回の展示に学ぶべき点があり、作品を見た方がその場で口をついて話した感想によいものがありました。外国の方から手紙が届くこともあります。平塚総合公園に設置している彫刻作品<トキオコシC>（1990年）には、自作の詩を彫ったプレートをつけています（※）(fig.9)。英訳も付していて、その英訳文に対する感想を海外の方からいただくことも多いです。詩作については全くの独学です。

※「時おこし」

海から 山から 野から
風はさわやか 光がさしてくる
未来をはらんだ卵が生まれた
子供の叫びがきこえる
時が立ち上がる



fig.9
<トキオコシC>1990年/FRP、金箔、
230.0×350.0×295.0cm、平塚市総合公園
※作品は後方。右手前が詩を刻したプレート
筆者撮影

—今後の制作の展望について教えてください。

新作は古事記をテーマにしようと思ひ梅原猛氏の著作等で研究しています。長男が大学生の頃、宮崎を訪ねた折に現地で購入した首人形^[17]が最近家の中から出てきたことからモチーフのヒントを得ました。文様型紙も使うでしょう。

[17] 割り箸ほどの棒の先端に5～6cm四方ほどの頭部のみがつくられた土人形。平野氏は約10体を所有。時代、詳細不明。

まとめ

1970年代末、《磨崖仏讃》で仏教テーマを完結させてから、平野氏は仏教以前の古代世界へと関心を向けた。作品上に最初にその傾向があらわれるのは1979年、韓国の盤亀台を描いた作品である。盤亀台はそれまでおよそ10年にわたって訪れ磨崖仏を取材した慶州の南山より40キロメートルほどの位置にあり、磨崖仏を描き終えたことから次に目が向いたことと思われる。その後平野氏は日本の古代文化を多岐に渡って探求しているが、それらを主題に作品が制作されるのは10年ほど後のことである。

その間、すなわち80年代は刺青を主題とした作品（1982年）を例外として、平野氏の作品は再度抽象的な傾向が強くなる。しかし空想上の風景を描いた《春林天》や《石花天》シリーズ（1981～1986年）と刺青の作品とでは、表出されたかたちは異なるが緻密な描写が採用された共通点があり、これは70年代の仏教テーマの作品から継続した傾向である。1984年に野外彫刻に取り組むためのアトリエを福島に設けて以降、80年代後半から2000年代に渡って彫刻を精力的に発表するようになる。

1989年からはシルクスクリーンの作品が発表され始め、ここで縄文土器や土偶など10年前からの古代世界の研究成果が作品上にもあらわれるようになる。他方、原色の矩形をフラットに構成した《ファジー・ストリート》（1991年）（fig.10）は、それまで油彩や銅版画で発表してきた作風と印象が大きく異なるが、こういった色面の表現はその後の《潮騒を呼ぶ（花）》（fig.4）の背景など、以降のシルクスクリーンを用いた作品にも採用されていくこととなる。90年代中頃には、土器や土偶などのモチーフをシルクスクリーンで刷り、油彩と併用で制作する手法が見られるようになる。また、80年代半ばより手がけられた彫刻では卵型のモチーフがよく採用されているが、90年代に及ぶと平面作品でも60年代の抽象初期以来再び同モチーフがあらわれている。

2000年代から平野氏は、文様型紙から起こしたシルクスクリーンを作品に用いるようになる。同手法で描かれる代表作《弟橘媛》シリーズで描かれる弟橘媛（オトタチバナヒメ）は、『古事記』『日本書紀』に登場する倭建命（ヤマトタケル）の妃

で、夫の東征に従っていたが走水海を渡ろうとした際に海が荒れ、海神の怒りを鎮めるため自ら海中に身を投げた人物である。平野氏は弟橘媛を倭建命と抱き合うように密接した姿で画面中心に配している。青海波の文様型紙はこの二人の図像の背景に用いられ弟橘媛が投身した海面をあらわしており、密集し繰り返される細かな文様は、平野氏がかつて執心していた細密描写の代用のようにも感じられる。

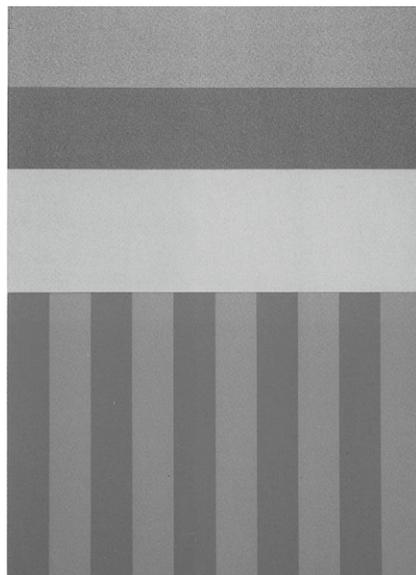


fig.10
《ファジー・ストリートC》
1991年／シルクスクリーン、
76.0×56.0cm

2009年に発表した〈母と子の絞りの和〉は写真製版したシルクスクリーンで平野氏の実母と自身の姿をキャンバスに刷り、中央に実母と自身がそれぞれ着用していた着物地をコラージュした異色の作品である (fig.11)。同作品が発表された「平野杏子ふるさと展」は平野氏の生まれ故郷の伊勢原市で開催されたもので^[18]、回顧展に際し自身の幼少期に思いを馳せたことが想像され、着物地の使用は平野氏が共立女子専門学校家政科に通い和裁にも通じていたことを連想させる。

医師の妻でもある平野氏が、制作と家庭を長年両立させてきた中には困難もあったという。制作に対する家族の理解があったことはもちろんだが、平野氏自身が制作に情熱を傾け続け、主題・手法両面に渡って好奇心と探求心を保ってきたことが、平野氏が多様な作品を生み出してきた一番の要因であると思われる。60年以上に渡る平野氏の制作を振り返っても、初期を除き各時代の美術の潮流から受けた影響は多くなく、そのことも「独立独歩」を体現しているといえよう。ここ数年制作ペースは以前よりも落ちたと語るも、嬉々として首人形や、日本古代・アイヌ文化等に関する記事が掲載された新聞の切り抜きを筆者に見せてくれる平野氏の様子から、新作の新たな展開が期待された。

2016年秋、古事記をテーマとした新作が完成している。未発表なので図版は紹介できないが、予告どおり首人形と型紙を用いた連作で、同年春に病に倒れながらも、数年かけて制作を遂行した平野氏の強い思いを感じるとることができた。

謝辞：

本稿執筆にあたり、平野杏子氏には幾度も取材や校閲にご協力いただきました。東京文化財研究所保存科学研究所センター修復計画研究室長・朽津信明氏には、装飾古墳内色彩についてご助言をいただいたほか、佐藤佐代子氏、浄光勝弘氏にもご協力をいただきました。記して感謝いたします。



fig.11
 〈母と子の絞りの和〉2009年/
 アクリル、シルクスクリーン、
 コラージュ、キャンバス、
 227.3×181.8cm

[18] 2009年4月9日～18日。会場：伊勢原市民文化会館、主催：平野杏子ふるさと展実行委員会。

※本稿前編（前掲）について以下の誤りがあった。記して訂正します。

・P5、注1、P12、fig10およびP16年表内

誤：《磨崖仏賛》 正：《磨崖仏讃》

・P16年表内

誤：1980（昭和54） 正：1980（昭和55）

平野杏子略年譜

[凡例] 展覧会や出品作品名は本文中で取り上げたものを中心に抜粋した。

西 暦	和 暦	
1979	昭和54	2月、第11回潮展（銀座三越）に《盤亀台A》（fig.1）ほかを出品。
1980	昭和55	3月、平野杏子招待絵画展（ソウル市世宗文化会館）を開催。 サロン・ド・メ（パリ）に《春林天》（fig.2）を招待出品。 サロン・ド・メ関係者と交流。
1982	昭和57	9月、個展「30年の歩み・平野杏子作品展」（横浜市民ギャラリー）「平野杏子小品展」（つうりすとギャラリー、横浜）開催。
1984	昭和59	福島県保原町（現・伊達市保原町）に第二アトリエを移設。
1985	昭和60	4月、中国を研修旅行。重慶市、広西省桂林市、雲南省石林等を訪れる。 （※中国への訪問は1979年、1982年に続き3回目）
1986	昭和61	現在の住居兼アトリエに第一アトリエを移設する（平塚市松風町）。
1987	昭和62	7-10月、「第5回ヘンリー・ムーア大賞展」（美ヶ原高原美術館、長野）に彫刻《トキオコシ》を出品、美ヶ原高原美術館賞を受賞。
1990	平成2	5月、芹ヶ谷公園（町田市）に野外彫刻《トキオコシ》が設置される。
1991	平成3	3月、平塚市総合公園に野外彫刻《トキオコシC》（fig.9）が設置される。
1992	平成4	11-12月、個展「春のひびき—平野杏子展」（日本橋高島屋）を開催。
1993	平成5	11月、第14回現代女流美術展（上野の森美術館）に《潮騒を呼ぶ（花）》（fig.4）を出品。
1996	平成8	4-7月、個展「石神の丘美術館開館記念“沈黙を聴く・岩手縄文”平野杏子展」（岩手町立石神の丘美術館、岩手）を開催。 11-12月、第17回現代女流美術展（上野の森美術館）に《出口のない海》（fig.6）を出品。
1998	平成10	モニュメント《潮騒を聴く》を平野歯科医院前（平塚市）に設置。 11月、長谷川平蔵・遠山金四郎屋敷跡（墨田区）に史跡モニュメントを設置。
2001	平成13	10月、個展「アートスペース・キテーネ開廊記念 平野杏子展 “縄文的宇宙観”」（藤沢市）を開催。
2003	平成15	3-5月、個展「アート七変化—平野杏子展」（池田20世紀美術館、静岡）を開催。
2004	平成16	3月、「日本・ルーマニア文化交流2004年展」（東京芸術劇場ギャラリー）に彫刻《芽生え》を出品、ブランクーシ賞特別賞を受賞。
2005	平成17	10月、夫・美治没。享年77。
2006	平成18	3月、国立九州博物館に慶州南山磨崖仏拓本6点を寄贈。
2007	平成19	3月、伊勢原大神宮に彫刻《ひとりよりふたり》を設置。 11月-翌1月、個展「平野杏子展」（平塚市美術館）を開催。
2009	平成21	4月、個展「平野杏子ふるさと展」（伊勢原市民文化会館）を開催、《母と子の絞りの和》（fig.11）を出品。

パブロ・ピカソ 《ひじかけ椅子で眠る女》をめぐって

片多 祐子

はじめに

パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) は類まれなる創作意欲を備えた多産な作家であったが、キュビズムや新古典主義を経て、1920年代後半にシュルレアリスムへ接近した時期の油彩画の制作数は限られていた。しかし視点を変えたとこの期間は1937年の《ゲルニカ》へと至る助走期間にあたり、ピカソの生涯の中でも重要な転換期である。

横浜美術館は、ピカソが1927年に制作した《ひじかけ椅子で眠る女》(88-OF-009;Z.VII:72/fig.1) を所蔵しているが、これまで本作に関する詳しい論考は見当たらない。また、本作がピカソ研究の一端で言及されることがあっても、その読み方は多岐にわたっている。たとえばピカソが人体を極端に歪めて描いたこの時代の女性像はしばしば「怪物」^[1]と形容されてきた一方で、本作には、「安らかな肖像」^[2]というおよそ対照的な見方も示されてきた。

小論では、本作の概要を述べた上、先行研究と、来歴・展覧会歴を整理する。続いて、この作品がどのようなイメージを参照して成立したのかを考察することにより、本作およびその周辺に関する研究において、異なる読み方がなされてきた背景を分析することを目的とする。

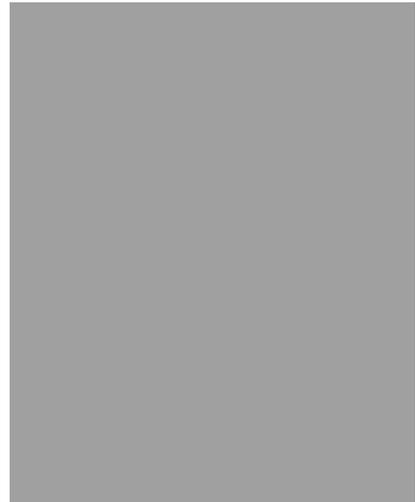


fig.1
パブロ・ピカソ
《ひじかけ椅子で眠る女》
Femme endormie dans un fauteuil
Woman Sleeping in a Chair
1927年、油彩、カンヴァス、92×73cm
横浜美術館
Z.VII:72; PP.27:019; OPP.27:141

作品概要

《ひじかけ椅子で眠る女》は、横浜美術館の開館前年にあたる1988年に、横浜市文化基金により購入された。作品は、高さ92cm、幅73cmのカンヴァスに油彩で描かれ、画面左上に「Picasso 27」との自筆署名および年記がある。一部の黒い線と、画面下部の白い色面および赤い舌を除いて、全体的に希釈された油彩絵具を用いた非常に薄い絵具層による。

[1] 「怪物」という表現を用いた早い例として、ここでは下記の文献を挙げる。Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 1958, p.235 (ローランド・ベンローズ著、高階秀爾/八重樫春樹訳『ピカソ その生涯と作品』新潮社、1978年、278頁)

[2] Régine Rémon, 《En ce temps-là, Picasso avait regardé des images humaines qui flottaient dans l'azur de nos mémoires...》PABLO PICASSO, Prestel, 2000, p.21. (邦訳筆者)

1927年に、ピカソは室内で眠る女を主題とした油彩のヴァリエーションを少なくとも5点描いたことが現在知られており、本作はその中で2番目の大作にあたる (fig.1-5)。本作には、鼻を上に向けて目を閉じ、口を開けて眠る女性の顔が、異様なまでに歪められて描かれている。画面中央の垂直線が、服の縞模様と呼応することにより、観るものの視点を縦方向へと導く。さらに、壁の幅木を示す平行線と対角線によって、堅牢な画面が構築されている。このような直線による構成の中心に、有機的な人体のフォルムが置かれることで、曲線が生み出すリズムが際立っている。

旧額には9点のラベルが貼られていたが、額の更新にあたってそれらは剥がされ、現在は横浜美術館の作品カードフォルダに保管されている^[3](表1)。

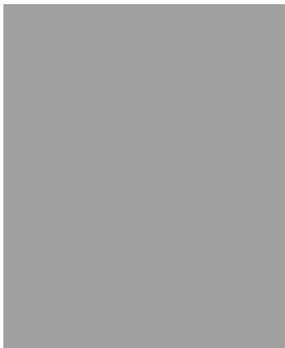


fig.2
パブロ・ピカソ
《ひじ掛け椅子の女》Femme dans un fauteuil
1927年、油彩、カンヴァス、71.7×59cm
The Minneapolis Institute of Arts, Gift of Mr. & Mrs. John Cowles, Sr (Inv.no.63.2)
Z.VII: 78; PP.27:015; OPP.27:106



fig.3
パブロ・ピカソ
《ひじ掛け椅子の女》Femme dans un fauteuil
1927年1月、油彩、カンヴァス、130.5×97.2cm
The Sollinger Collection
Z.VII:79; PP.27:017; P.IV:28; OPP.27:132



fig.4
パブロ・ピカソ
《ひじ掛け椅子の女》Femme dans un fauteuil
1927年、油彩、カンヴァス、81×65cm
川村記念美術館
Z.VII:71; PP.27:018; OPP.27:118



fig.5
パブロ・ピカソ
《眠る女》Dormeuse
1927年、油彩、カンヴァス、46×38cm
Musée Picasso, Paris
PP.27:020; MPP:98; OPP.27:130

[3] 支持体のカンヴァスが薄く、画面に緩みと浪打が生じ、さらに木枠との接触部分を中心に欠損が認められたことから、2001年に森絵画保存修復工房により修復された。その際の修復報告によれば、カンヴァスを木枠から取外して、欠損部の補修や補強した上で、新たな木枠に張り替えられた。さらに、ルースライニングによる裏打ちを施し、額も新調された。森直義『調査・修復報告書 パブロ・ピカソ「ひじ掛け椅子で眠る女」』森絵画保存修復工房、2001年11月20日（横浜美術館に提出された文書）参照。

先行研究

《ひじかけ椅子で眠る女》が描かれた1927年、ピカソは転機を迎えた。同年1月8日、ギャルリー・ラファイエットの出口で、ピカソは当時17歳のマリー＝テレーズ・ワルテルに遭遇し、次のように声を掛けたと伝わる^[4](fig.6)。「興味深い顔をしていますね。私にあなたの肖像を描かせて下さい。私たちは一緒に大きな仕事を成し遂げるように思います。私はピカソです^[5]。」その後、ピカソは急速に彼女と親密になり、当時の妻であったオルガ・コクローヴァとの関係が悪化したことは、これまで多くの著作物で言及されてきた。

ピカソに関する初の学術的な伝記の中で、ローランド・ペンローズは、この時代にピカソが多く描いた人体を著しく歪曲させた女性像について「怪物」と形容した^[6]。とりわけペンローズは、1929年に描かれた《女の頭部と自画像》(fig.7)に関して、ピカソ自身が尖った赤い舌をもつ女性がオルガであると述べたとし^[7]、同時期の女性像に表れている攻撃性について論じている。また、ペンローズが監修し、1960年に開催されたピカソ展の図録では、出品作として《ひじかけ椅子で眠る女》が紹介され、作品解説に次のように記述される。

ピカソはこの時期、人の形態を配置するにあたって、より自由になっていった。怪物的な歪曲がみられるが、観る者は辛うじて人であることが認識できる程度である。目や口、鼻などの顔の造作は自由に、そして極端に歪められ、その顔は、心の内面を表す新たな意味を獲得しつつある^[8]。

これは、本作に言及した最初期の文献であり、そこで「怪物的」という表現がなされたことは、以降の作品解釈に大きな影響を及ぼしたと考えられる。

たとえば、ビエール・カバヌもこの時期の女性像について、「夫婦仲の悪化とオルガとの衝突」が主要因となり、「残酷さ、暴力、



fig.6
マリー＝テレーズ・ワルテルの写真



fig.7
パブロ・ピカソ
《女の頭部と自画像》
Buste de femme et autoportrait
[Femme au miroir]
1929年、油彩、カンヴァス、71×60.5cm
個人蔵、ロンドン
Z.VII:248; PP.29:008; P.IV:148; OPP.29:019

[4] ここでは、詳細な伝記として、次の著作のみ挙げる。John Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Year 1917-1932*, vol. III, 2007, p.323.

[5] *Ibid.* (邦訳筆者)

[6] Penrose, *op.cit.*, 1958, pp.232-235.

[7] cf. William Rubin, "Primitivism" in 20th Century Art, *Affinity of the Tribal and the Modern*, vol.1, 1984, New York, p.340. (ウィリアム・ルービン、米村典子/小林留美共訳「ピカソ」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』淡交社、1995年、340頁)

[8] *Picasso*, The Arts Council of Great Britain, 1960, pp.40-41, cat.no.115. (邦訳筆者)

醜さを基盤にしている」と主張する^[9]。さらに、ニューヨーク近代美術館の学芸員であったウィリアム・ルービンもペンローズの言説を論拠に、「二人の関係が1925年初めに悪化していくにつれて、ピカソが描くオルガの像が古典的で現実的なところを失っていき、一種の超現実的な歪みをもつようになる」と指摘する^[10]。

こうした見方は、《ひじかけ椅子で眠る女》についてのジョセフ・パラウ・i・ファールによる解説にも引き継がれている。ファールは、マリー＝テレーズに出会った直後のピカソ作品には、彼女の影響はあまり認められないとし、歪めて描かれた人体の理解のためには次の要素を思い起こす必要があると述べる。

第1に、ピカソは当時まだボエティ通りに住んでいて、彼にとっては好ましくない状態に陥っていたオルガのもとへ毎日帰らなければならないという状況に置かれていたことである。第2に、マリー＝テレーズと出会った時、彼の頭の中には既にこれから発展させるべき一連のイメージ群があった。それは、未来に必ず実現しなければならないプロジェクトであった。その実現のためには、おそらくピカソは、まず彼の古い「怪物」たちを吐き出すことが必要であった。それが、《ひじかけ椅子で眠る女》やその下絵を含むスケッチブック（カルネ）34などにおける数ヶ月にわたる彼の作品に対する最も妥当な解釈であろう^[11]。

ここではオルガがモデルであるとは明言されていないものの、1930年代以降に実現されるマリー＝テレーズをモデルとした作品群の前段階として、《ひじかけ椅子で眠る女》に表されているものを「古い『怪物』』であるとしている。

これに対して、レジン・レモンは本作のモデルをマリー＝テレーズと断定した上で、次のような見解を示している。

ピカソは後に《泣く女》において普遍化された悲壮な苦しさを表したのと同様、この作品では、眠る女性の無垢な美しさに対する一般的な感情や魂の有り様を表現している。そして本作は、ピカソがそのような単純化された「アイコン」を創り上げる才能を有していたことを証明している^[12]。

ここでは、眠る女性というテーマが持つ静的な側面と、その「無垢な美しさ」が注目されている。また2007年に発表されたジョン・リチャードソンの緻密な伝記においても、本作と近い関係にある2点の《ひじかけ椅子の女》(fig.2,3)はマリー＝テレーズと同定されている^[13]。このように《ひじかけ椅子で眠る女》及びその関連作品については、モデルについて異論があり、対極的な解釈がされてきた。こうした状況は、何に起因するのであろうか。

ひとつには、ピカソとマリー＝テレーズの関係が長らく公にされなかったという事実とも無縁ではないだろう。しかし、1971年にマリー＝テレーズがリディア・ガスマンによるインタビューで、彼らの出会いは従

[9] Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso 2: L'époque des métamorphoses (1912-1937)*, Éditions Denoël, 1975, p.418 (ピエール・カバンス著、中村隆夫訳『ピカソの世紀 キュビズム誕生から変容の時代へ 1881-1937』西村書店、2008年、768頁)

[10] Rubin, *op.cit.*, 1984, p.322.

[11] Josep Palau i Fabre, *Picasso 1927-1939 From the Minotaure to Guernica*, Ediciones Polígrafa, 2011, p.25.(邦訳筆者)

[12] Rémon, *op.cit.*, p.21. (邦訳筆者)

[13] Richardson, *op.cit.*, p.330.

来考えられてきたように1931年から32年ではなく、1927年1月であったと回想し(81年に博士論文として発表、未刊行)^[14]、2004年には、彼らの孫であり、美術史家のダイアナ・ヴィドマイヤー・ピカソが手元に残された資料とともに謎に包まれていた二人の関係を紐解いた^[15]。こうした動きは、ピカソの実生活に即してその作品を読み解こうとする関心を高め、近年には、ピカソをめぐる女性たちをテーマとした展覧会、わけてもマリー＝テレーズとの関係に主眼を置いた展覧会も開催されるようになった^[16]。

このようなピカソの伝記的事実に関する研究の進展は、モデルの異論を生み出すひとつの原因と考えられる。次に、《ひじかけ椅子で眠る女》に対し、これまでどのような視線が向けられてきたのかを探るため、本作が誰に所有され、いつどこで公開されてきたのかを整理したい。

来歴・展覧会出品歴

ルイズ・レイリス画廊発行の画像証明書によると、本作は作家本人より同画廊が購入し、「12085/621」の番号にて登録された^[17]。ルイズ・レイリス画廊(前身はシモン画廊、1941年に改称)は、1920年にダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーが創始した画廊である。カーンワイラーは、1912年12月に正式にピカソとの契約を結んだ最初の画商であり、生涯にわたってピカソのよき理解者であった。しかし、1918年にポール・ローザンベールとジョルジュ・ウェルデンスタインの二画商とピカソが出会うと、より強力な財政援助を保証した彼らがしばらくはピカソの市場を二分した^[18]。1932年にウェルデンスタインとの契約が解消された後は、ローザンベールが独占的なスポンサーとなった。ところが、第二次世界大戦が始まった後は、カーンワイラーが再びピカソ作品の売買に携わるようになった^[19]。すなわち、この作品はしばらく作家の手元に残され、1941年以降に、ルイズ・レイリス画廊に入ったと考えられる。

現時点において、本作の出品が確認できる最初の展覧会は、1959年にパリ国立近代美術館で開催された「ベルギーのコレクションによるエコール・ド・パリ展」である。この時、輸送のために作品裏面に貼られたラベルには、所蔵者としてベティ・バルマン(Betty Barman, 1923-1986)の名前と住所が記載されている(表1-1)。彼女はブリュッセルに住み、50年代から60年代にかけて、近現代美術の熱心な収集家として名を馳せた人物である。同展には、同じコレクションから、ジャン・デュビュッフエ(cat.no.47)、ジョアン・ミロ(cat.no.110)、ヴォルス(cat.no.169)の出品も見られる^[20]。

[14] Lydia Gasman, *Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938: Picasso and the Surrealists Poets*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1981, p.267.

[15] Diana Widmaier Picasso, "Marie-Thérèse Walter and Pablo Picasso: New Insights into a Secret Love," in Markus Müller, ed., *Pablo Picasso and Marie-Thérèse Walter: Between Classicism and Surrealism*, 2004, pp.27-33.

[16] 主な展覧会に、「Picasso's Marie-Thérèse」(アクアベラ・ギャラリー、ニューヨーク、2008年10月15日～11月29日)、「Picasso and Marie-Thérèse: L'amour fou」(ガゴシアン・ギャラリー、ニューヨーク、2011年4月14日～7月15日)

[17] ルイズ・レイリス画廊の共同ディレクターであったMaurice Jardot氏の署名入りで、1988年6月2日にパリで発行。横浜美術館の収集時の資料として、証明書の複写が伴っていた。

[18] マイケル・C・フィッツジェラルド著、別宮貞徳監訳『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』淡交社、1997年、102-106頁。(Michael C. FitzGerald, *Making Modernism*, Farrar, Straus and Giroux, 1995.)

[19] 同書、216、(22) 頁。

[20] *L'École de Paris dans les collections belges*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1959, cat.no.125.

続いて60年に英国アーツカウンシルが主催した大規模な個展に出品されたことで、この作品は初めて国際的に知られるところになった（表1-2, 1-3）。その後64年のパリのシャルパンティエ画廊における「シュルレアリスム」展（表1-4, 1-5）、66年から翌年にかけてフランス国立美術館協会の主催で開催された「ピカソ礼讃」展（表1-6）、さらに68年のパレ・デ・ボザール・ブリュッセルにおける「生き続けた芸術の40年：ロベール・ジロン礼讃」展（表1-7）に出品されたことが確認できる。ロベール・ジロンは、画家として同時代の芸術家たちと親交する一方、1932年にパレ・デ・ボザールにおける絵画展のディレクターに就任した人物で、「ジロン礼讃」展は前年に亡くなった彼の活動を回顧する趣旨の展覧会であった。同展カタログを見ると、バルマン・コレクションから本作の他、ジョアン・ミロ（cat.no.23）、パウル・クレー（cat.no.39）、ジョルジュ・マチュー（cat.no.62）、トム・ウェッセルマン（cat.no.107）による計5点の出品が認められ^[21]、60年代における同コレクションの充実ぶりをうかがい知ることができる。このように、50年代後半から60年代にかけては、額裏に貼られていたラベルと出品カタログの双方により、本作の所在と出品歴を跡付けることができる。

一方で、58年以前と70年代以降、当館に収蔵されるまでの情報は非常に限られている。ニューヨーク近代美術館で保管されているバルマン・コレクションに関するアーカイブには、ピカソによって後年に描かれた小品1点が確認されるのみで、本作の記載はない^[22]。また、55年出版のピカソ作品総目録に本作が掲載されるが、所蔵先は記されていない^[23]。すなわち、バルマン・コレクションに加わったのは、50年代半ば以降と見られる。また、73年に出版された著作の中で、ジョン・ゴールドディングが本作を「ベティ・バルマン所蔵」^[24]と記しているが、バルマンが86年に没するまで本作を所有し続けていた確証は今のところ得られていない。今後、現時点において不明のラベル（表1-9、fig.8）の持ち主などが手掛かりとなって、来歴情報が更新されることが期待される^[25]。以上、現在明らかな来歴と展覧会歴については、末尾に一覧を掲載した（表2）。

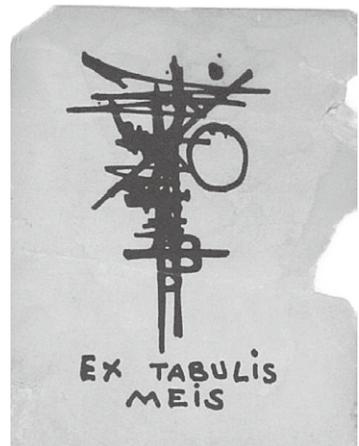


fig.8
旧額に貼られていたラベル

このように来歴と展覧会歴を概観すると、この作品は永年、画商、もしくは個人の所蔵品であり、60年と66年から翌年のピカソ展には出品されたものの、パリのグラン・パレ（79-80年）やニューヨーク近代美術

[21] *40 ans d'Art vivant, Hommage à Robert Giron*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1968.

[22] *Collection Records, 2. The Museum of Modern Art Archives, New York*. この書類は、1947年から67年にかけて、ニューヨーク近代美術館の初代館長アルフレッド・バーを中心に作成された、個人コレクターに関するアーカイブに含まれている。本書類には、登録当時の新作であったピカソの小品の他、1925年作のミロ、クレー、1920年制作のエルンストのコラージュ、2点のフォンタナの彫刻、カルダー、アルマン、イヴ・クライン作品の所在が記載されている。

[23] Christian Zervos, *Pablo Picasso*, vol. VII, Éditions Cahier d'art, 1955. なお、同書には、個人コレクターの名前が所蔵者として記載されている作品も多数ある。

[24] John Golding, "Picasso and Surrealism" in Roland Penrose and John Golding, eds. *Picasso 1881-1973*, Paul Elek, 1973, p.277, cat.no.156.

[25] ベティ・バルマン旧蔵のミロ作品《Painting (Women, Moon, Birds)》について、2015年の売立担当者に確認したところ、本作と同じラベルは貼られていなかったとの回答があった。そのため、本ラベルは、バルマンとは別の所有者のものである可能性が高い。

館（80年）での回顧展には出品されておらず、近年に至るまで大規模な個展への出品は限られている。また、展示された場所も、主にヨーロッパと日本国内のいくつかの都市のみである。そのために、これまでのピカソ研究において注目される機会は限られていたと言えるだろう。

また、前項で紹介したいずれの先行研究においても、モデルの同定に関する具体的な根拠は十分には示されていない。そこで、本作をよりよく理解するためには、何よりもこの作品を起点としたイメージの考察が重要であろう。次に、本作のイメージの参照元を検討したい。

マリー＝テレーズ

ピカソにとってカルネは生の記録そのものであり、1894年以降、175冊まで継続的に冊数を重ね、彼の思考の足跡を示す重要な研究資料となっている^[26]。《ひじかけ椅子で眠る女》の制作過程を辿るにあたって、カルネにおけるイメージの展開を辿ることは有効であろう。

1926年12月から1927年5月8日と年記があるカルネ34には、本作の下絵が残されている（fig.9）^[27]。下絵では、女性の手は膝の上に組まれているが、その腕はひじかけ椅子の背もたれと溶け合い、身体と椅子が渾然一体となっている。油彩においては、そうした曖昧さを残す部分は削除され、より整理された画面に仕上げられている。また、それに合わせて画面の左右も切り取られ、最終的な構図が決められている。この選択により、本画では余分な部分が削ぎ落とされ、さらに画面の中心を走る平行線や垂直線、対角線が強調され、この作品のアイコンとしての性格を決定づけている。

前述のファーブルが言及するように、このカルネ34の大半は「怪物的」と称するに相応しい、人体の部位を変形させた女性裸体像で埋め尽くされる。しかし丹念に見るとそこには、同年に油彩として結実した《画家とモデル》（Z.VII:59）や《アルルカン》（Z.VII:80）の下絵や、馬の頭部の素描が数葉見られる。これらがいずれもモチーフの形態を歪めた図柄であるのに対し、2点のみ、対象を素直に再現した異色のスケッチがある（fig.10,11）。そこに描かれたモデルの特徴は、明らかにマリー＝テレーズを思わせる。そのうち前者は《ひじかけ椅子で眠る女》の下絵の直前のページにあたる。このことは、彼女から得たインスピレーションが、本作に投影されていた可能性を示唆していると思われる。

また、当時ピカソが接近していたシュルレアリスムにおいて、眠りという主題が重要であったことも見逃せない。そして、1930年以降にマリー＝

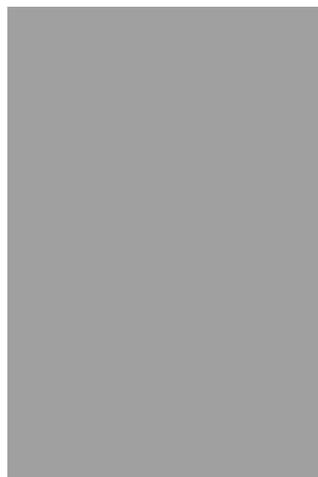


fig.9
パブロ・ピカソ
《「ひじかけ椅子で眠る女」の下絵》
Etude pour "Femme endormie dans un fauteuil"
カルネ34、21葉表

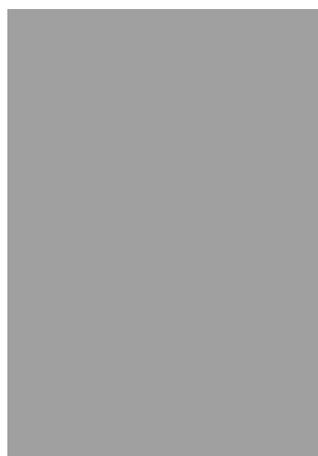


fig.10
パブロ・ピカソ
《顔》Visage
カルネ34、20葉表

[26] Arnold Glimcher and Marc Glimcher, eds., *Je suis le cahier: The Sketchbooks of Picasso*, The Atlantic Monthly Press, 1996.

[27] MP Carnet II, cat.34 (MP1873) 17.5×26cm、パリ・ピカソ美術館所蔵。

テレーズの眠る姿を描いた傑作の数々 (Z.VII.364、Z.VII.377など) が生み出されたことに鑑みて、ピカソにとっては、眠りがこの新しい恋人と深く結びついた主題であったに相違ない。

さらに、この作品の舌の部分は、灰色の下描きの上に、不透明の赤い絵具を重ねた形跡があり、無彩色によって構図を決めた後に着色されたと考えられる。同年に制作された眠る女の一連の油彩画が抑えた色調であるのに対し、本作では、舌と女性の肌に肉感的な精彩を放つ鮮やかな赤色が施されている。この色彩こそが、作品全体にエロスを漂わせ、観る者に、マリー＝テレーズを想起させる要因となっている。



fig.11
パブロ・ピカソ
《マリー・テレーズの肖像》Portrait de Marie-Thérèse Walter
カルネ34、32葉表

架空の理想的な女性像

《ひじかけ椅子で眠る女》と、先に述べた1927年の眠る女を主題とする作品 (fig.2-5) を分けるもうひとつの特徴は、前者のみ、描かれた女性が縞模様の洋服を着ている点である。この点に着目して先行の作例を遡ると、1926年に描かれたいくつかの作品との類縁性が見出せる (fig.12,13)。

これらの女性像がマリー＝テレーズに似ていることから、二人の出会いが1925年か26年であったとの説も浮上したほどであったが^[28]、今では彼らの出会いは確かに1927年1月8日であったことが証明された^[29]。つまり、頭に思い描いていた理想的な女性としてのマリー＝テレーズが現実には眼の前に現れ、それゆえにピカソは彼女に急速に惹きつけられたことが通説となってきた^[30]。

《ひじ掛け椅子で眠る女》には、1926年の《女性胸像》(fig.12) の発



fig.12
パブロ・ピカソ
《女性胸像》
Bust de femme
1926年冬、木炭、油彩、カンヴァス、
81×64.7cm
Musée d'Art moderne et contemporain
de Strasbourg
M.P.1990-12; PP.26-004

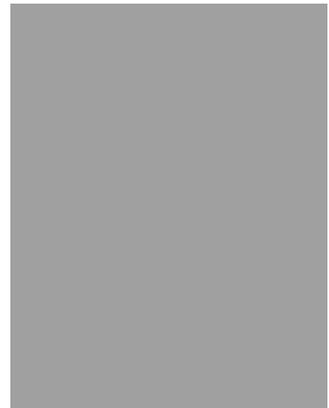


fig.13
《女性頭像》
Tête de femme
1926年冬、木炭、63×48cm
Z.VII. 007; PP.26-005

[28] Herbert T. Schwarz, *Picasso and Marie-Thérèse Walter, 1925-1927*, Éditions Isabeau, Inc., 1988.

[29] Richardson, *op.cit.*, p.327.

[30] Diana Widmaier Picasso, "Picasso and Marie-Thérèse: Erotic Passion and Mystic Union," *Picasso: The Artist and His Muses*, Black Dog Publishing, 2016, p.58.

展形ともいえる要素が組み込まれている。それは着衣の問題に留まらず、室内空間を思わせる画面設定、画面中央の垂直線での光と影の切り替え、また顔を形作るゆるやかな曲線など、前作との重層的な連続性が見て取れる。すなわち、本作に投影されるのは、マリー＝テレーズ本人の姿のみならず、架空の理想的な女性像の一面もあったと考えられる。

オセアニア美術

他方で、1927年の眠る女のヴァリエーションに共通する、高い位置に突き上げられた鼻と、歯の生えた口、三日月型に閉じられた目の女性を描いた先例は、さらに遡り、1925年のスケッチに見出すことができる (fig.14)。とりわけ特徴的なのが、シュルレアリスムの作家たちが去勢の象徴として好んで引用した、「ヴァジナ・デンタータ (vagina dentata)」と呼ばれる歯の生えた女性器を想起させる口である^[31]。たとえば、サルバドール・ダリの《欲望の適応》(1929年、メトロポリタン美術館蔵)、あるいはマックス・エルンストの《人生の楽しみ》(1936年、ナショナル・ギャラリー・スコットランド蔵)において、前者はライオン、後者はカマキリのイメージに重ねられ、このモチーフが描かれている。1925年以降のピカソが描いた女性像には、しばしばこのヴァジナ・デンタータが登場し、同じ頃に夫婦間の不仲が原因で発狂することがあったというオルガに結び付けて考えられてきた^[32]。

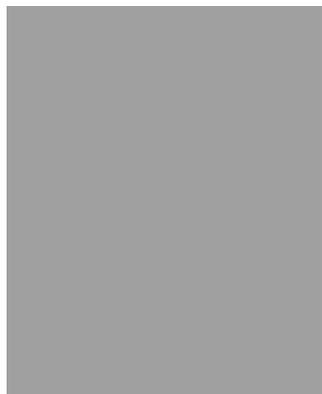


fig.14
パブロ・ピカソ
《頭》Tête
1925年冬、木炭、61×47cm
Z.VII, 414; PP.25-121

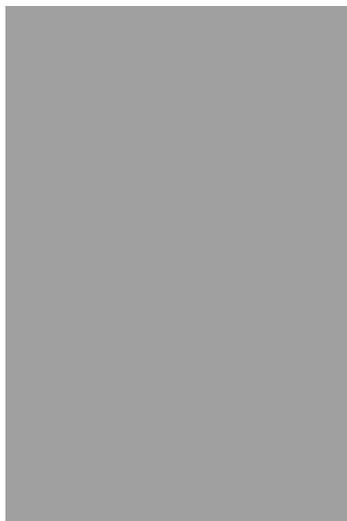


fig.15
パブロ・ピカソ
《ダンス》
La Danse/ The Three Dancers
1925年、油彩、カンヴァス、
215.3×142.2cm
Tate Modern, London (Inv. T00729)
Purchased with a special Grant-in-Aid and the Florence Fox Bequest with assistance from the Friends of the Tate Gallery and the Contemporary Art Society 1965
Z.V:426; PP.25:052; P.III:1580;
FM:982; OPP.25:001
© Succession Picasso/DACS 2016

ゴールドディングが最初に、1925年制作の《ダンス》(fig.15)におけるヴァジナ・デンタータについて、ピカソ所蔵品中の、トレス海峡諸島の先住民の手になる仮面 (fig.16) からの影響を指摘した^[33]。しかし、口の表現にのみ着目するならば、筆者はこの仮面との類縁性は、《ひじかけ椅子で眠る女》の方がより強いと

[31] William Rubin, "Reflections on Picasso and Portraiture," *Picasso and Portraiture, Representation and Transformation*, The Museum of Modern Art, 1996, p.63.

[32] *Ibid.*

[33] Golding, *op.cit.*, p.99. Elizabeth Cowlingも、1925年制作の《ダンス》(fig.15) と《キス》(Z.VII: 323) の2点にこのマスクが参照された可能性を指摘している。

考える。ピカソ自身はこのマスクを1920年代に入手したと証言しており、ゼルヴォスが1927年発行の『カイエ・ダール』誌に掲載した自身の論文のなかで「ピカソ所蔵」と記載してこのマスクを掲載していることから、本作の制作時には確実にピカソの手元にあった^[34]。

ピカソは1907年6月頃にパリのトルカデロ民族学博物館でアフリカやオセアニア美術と出会って以来^[35]、そこから多くのインスピレーションを受けた。当時制作中であった《アヴィニヨンの女たち》がその影響下にあることは周知の通りである。



fig.16
トレス海峡諸島の先住民による
頭飾りの仮面



部分拡大図

プリミティヴィズムと総称されるこうした原始美術への熱は、ピカソに限らず同時代の前衛芸術を標榜する文化人たちに広く浸透した。ピカソも創始者のひとりとして貢献したキュビズムの画家たちが三次元的な量感を特徴とするアフリカ彫刻を

好んだのに対し、シュルレアリストたちは、往々にして鮮やかに着色された、絵画的な造形のオセアニア美術に熱狂する傾向にあった^[36]。1925年にアンドレ・ブルトンが創刊した『シュルレアリスム革命』誌には、ピカソ作品も継続的に掲載されたが、オセアニアのマスクの図版も紹介されていた。たとえば、1926年3月発行の6号にはヌーヴォー・メクレンブルク島(現・ニューアイルランド島)の仮面 (fig.17)、同年10月発行の7号にはニュー・ブリテン島の宗教儀式 (fig.18) の図版が確認できる。



MASQUE Nouveau-Mecklenbourg.

fig.17
ヌーヴォー・メクレンブルク島の
仮面
出典:『シュルレアリスム革命』6号、
1926年3月、4頁



SCÈNE RITUELLE Nouvelle-Bretagne

fig.18
ニュー・ブリテン島の宗教儀式
出典:『シュルレアリスム革命』7号、
1926年10月、16頁

また《ひじかけ椅子で眠る女》は、ピカソによって先の尖った舌が描かれた最初の油彩作品である (fig.19)。本作の舌についても、ニューギニアの彫刻においてよく見られる男性器の表現からの影響が指摘されている^[37]。管見の限り、ピカソ旧蔵品には、このような尖った舌の彫刻は確認できないが、当時交友のあったシュ

[34] Peter Stepan, *Picasso's Collection of African and Oceanic Art*, Prestel, 2006, p.118.

[35] ここでは、この事実を記載した最も早い文献として、下記のみを挙げる。André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris, 1974, pp.17-19.

[36] Rubin, *op.cit.*, 1984, p.41.

[37] Golding, *op.cit.*, pp.98-99.

ルレアリスムのサークルの中で、類似の彫刻^[38]、あるいはその複製図版などを目にした可能性も考えられるだろう。こうした舌の表現はその後、《女の頭部と自画像》(fig.7) や《キス》(Z.VII:323) などの作品において、さらに過激で印象的な表現となって引き継がれてゆくことになる。

以上のように、《ひじかけ椅子で眠る女》には、ヴァジナ・デンタータと舌の表現においてオセアニア美術からの引用が認められる。このことは、本作がオルガやマリー＝テレーズといった特定の人物をモデルとした伝統的な意味における肖像画を超えた作品であることを物語っている。



fig.19
《ひじかけ椅子で眠る女》部分拡大図

むすび

《ひじかけ椅子で眠る女》は1927年に制作された後、しばらくは作家の手元に残されていたが、1950年代にベティ・バルマンのコレクションに加わったと考えられる。それに伴い、50年代から60年代にはヨーロッパにおける展覧会へ出品されたものの、その後のピカソの主要な展覧会への出品歴は非常に限られている。そのため、広く研究者の注目を集める機会に恵まれず、本作の内容について十分な検証がされるには至らなかった。

ピカソの創作活動は個人的生活における経験と深く結びついており、本作においても、オルガやマリー＝テレーズの影を読み取ることは可能であろう。特に1927年はピカソが新たなミューズと出会ったばかりの年である。そのモデルを二人の女性のいずれかに見定めることで、異なる解釈が生まれてきたようにも思われる。

しかしこれまで論じてきたように、この作品には、架空の理想的な女性像や、オセアニア美術からの引用が認められることも見過ごすことはできない。すなわち、本作は伝統的な意味における肖像画を超え、様々な靈感源から得たモチーフが統合された女性像であるといえる。そして、ピカソにとっては、魅力的であると同時に、常に憎悪や恐怖の対象でもあったという、女性が持つ対極的なふたつの側面が融合されている。それゆえにこそ、この作品はこれまで様々に読み解かれて来たといえよう。また、こうした特質のために、多層的多角的な分析が求められ、観る者を惹きつける魅力を秘めている。とりわけ、小論ではごく限られた一面にしか触れることができなかつたシュルレアリスムとの関係については、今後の課題としたい。

[38] たとえば、ロベルト・マッタの旧蔵品には円錐形に単純化された男性器の彫刻が含まれていた。Golding, *op.cit.*, p.98.
[図版出典]

fig.2-5,7,12,15 : Enrique, Mallen ed., *Online Picasso Project*. Sam Houston State University, 1997-2016.

fig.9 : Josep Palau i Fabre, *Picasso 1927-1939 From the Minotaure to Guernica*, Ediciones Polígrafa, 2011, p.25.

fig.10,11 : L'Agence Photo RMN Grand Palais

(<http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home>) ©Succession Picasso - Gestion droits d'auteur

fig.13,14 : Christian Zervos, *Pablo Picasso*, vol.VII, Éditions Cahier d'art, 1955.

fig.16 : William Rubin, "Primitivism" in 20th Century Art, *Affinity of the Tribal and the Modern*, vol.1, 1984, New York, p.315

(表1)

パブロ・ピカソ《ひじかけ椅子で眠る女》の旧額に伴われていたラベル記載事項一覧

番号	種別	表題	記載内容	材質・技法	サイズ
no.	Category	Title	Subject	Material and Technique	Dimension (cm)
1	輸送ラベル／印字 Printed Label for Transportation	LA CONTINENTALE MENKÈS Société de personnes à responsabilité limitée EMBALLAGE ET TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART 125, CHAUSÉE D'ANVERS BRUXELLES TÉL. 18.53.00-17.64.81	Exposition: L'ART FRNCAIS DANS LES COLLECTIONS BELGES Auteur: Picasso Titre: Femme endormie dans un fauteuil Propriétaire: B.BARMAN 114 av. Louise Bruxelles	インク・タイプライター、 印刷・紙 Ink, typewriter on printed paper	6.5×12.3
2	展覧会ラベル／印字 Printed Label of Exhibition	英国アーツカウンシル THE ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN 4 St. James's Square, London, S.W.1 Whitehall 9737	EXHIBITION PICASSO Retrospective 1960. CATALOGUE NO. 115 ARTIST TITLE OF PICTURE 'Woman Sleeping in a Chair NAME OF OWNER Betty Barman, Brussels.	インク・タイプライター、 印刷・紙 Ink, typewriter on printed paper	8.1×10.2
3	輸送ラベル／手書き Handwriting Label for Transportation	LA CONTINENTALE MENKÈS Société de personnes à responsabilité limitée EMBALLAGE ET TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART 125, CHAUSÉE D'ANVERS BRUXELLES TÉL. 18.53.00-17.64.81	Exposition: Retrospective Picasso, Londres Auteur: Picasso Titre: Femme endormie dans un fauteuil Propriétaire: B.Barman 114 av. Louise	インク・ボールペン、 印刷・紙 Ink, ball-point pen on printed paper	6.5×12.3
4	展覧会ラベル／印刷 Printed Label of Exhibition	ギャルリー・シャルパンティエ GALERIE CHARPENTIER 76, RUE DU FG SAINT- HONORÉ - PARIS Anjou 92-02	LE SURREALISME 1964	印刷・紙 Printed paper	4.5×8.1
5	展覧会ラベル／手書き Handwriting Label of Exhibition		Le Surréalisme Picasso Femme endormie dans un fauteuil 92×73 17bis Mlle Betty Barman	インク・ペン、紙 Ink, pen on paper	6.5×4.5
6	展覧会ラベル／印字 Printed Label of Exhibition	フランス国立美術館協会 MINISTÈRE D'ÉTAT - AFFAIRES CULTURELLES RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX	EXPOSITION: HOMMAGE A PICASSO AUTEUR: 1966-1967 Titre de l'œuvre: Femme endormie dans un fauteuil - 1927 Propriétaire: Collection particulière N° du Catalogue: 143	インク・タイプライター、 印刷・紙 Ink, typewriter on printed paper	7.5×11.1
7	輸送ラベル／印字 Printed Label for Transportation	LA CONTINENTALE MENKÈS S.P.R.L EMBALLAGE ET TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART 125, Chaussée d'Anvers, BRUXELLES 1 Tél. 18.53.00 (6 lignes)	Exposition: Hommage à R. Giron Bruxelles Auteur: PICASSO Titre: Femme endormie dans un fauteuil Propriétaire: Mlle BARMAN 42b, rue de la Vallée Brux.	インク・タイプライター、 印刷・紙 Ink, typewriter on printed paper	6.5×10.9
8	輸送ラベル／手書き Handwriting Label for Transportation		Caisse C2 1 Tableau	インク・ボールペン、 印刷・紙 Ink, ball-point pen on printed paper	6.6×4.6
9 (fig.8)	蔵画票／印刷 Printed Proprietary Label		EX TABULIS MEIS	印刷・紙 Printed paper	6.9×5.4

(表2) パブロ・ピカソ《ひじかけ椅子で眠る女》来歴・展覧会出品歴一覧

来歴

- ・ ルイーズ・レイリス画廊 (Galerie Louise Leiris, no.12085/621)
- ・ ベティ・バルマン (Betty Barman, at least 1959-1968)
- ・ 横浜美術館 (1988-)

展覧会出品歴 (横浜美術館コレクション展への出品は除く)

- ・ 「ベルギーのコレクションによるエコール・ド・パリ (L'ÉCOLE DE PARIS DANS LES COLLECTIONS BELGES)」展／会場：パリ国立近代美術館／1959年7月／no.125
- ・ 「ピカソ展 (PICASSO Retrospective)」／主催：英国アーツカウンシル／会場：テート・ブリテン／1960年7月～9月／no.115
- ・ 「シュルレアリスム (Le Surréalisme)」展／主催・会場：ギャルリー・シャルバンティエ／1964年／no.260
- ・ 「ピカソ礼讃 (Hommage à Pablo Picasso)」展／主催：フランス国立美術館協会／1966-67年／no.143
- ・ 「生き続けた芸術の40年：ロベール・ジロン礼讃 (40 ans d'Art vivant: Hommage à Robert Giron)」展／主催・会場：パレ・デ・ボザール、ブリュッセル／1968年3月～4月／no.9
- ・ 「ピカソ展：画家とモデル－描かれた女たち」／会場：静岡県立美術館／1990年7月～8月／no. X
- ・ 「ピカソ 愛と苦悩：『ゲルニカ』への道」／会場：京都国立近代美術館／1995年10月～12月／no.72
- ・ 「生誕百年記念 東郷青児展」／会場：安田火災東郷青児美術館／1998年4月～6月／no.44
- ・ 「ピカソ展」／会場：Bunkamuraザ・ミュージアム、名古屋市美術館／1998年7月～12月／no.68
- ・ 「横浜美術館展－所蔵品と10年の歩み」展／主催：神奈川新聞社／会場：横浜高島屋8階ギャラリー／1999年10月
- ・ 「パブロ・ピカソ (Pablo Picasso)」／会場：リエージュ市立近現代美術館／2000年10月～2001年1月／no.79
- ・ 「スペインの三大巨匠『ピカソ・ミロ・ダリ』展」／会場：諸橋近代美術館／2002年4月～6月
- ・ 「リアル：スペイン美術の現在」展／会場：長崎県美術館／2005年10月～11月／no.04
- ・ 「シュルレアリスムと美術－イメージとリアリティをめぐる－」展／会場：宇都宮美術館、豊田市美術館、横浜美術館／2007年4月～12月／no.52
- ・ 「ダリとピカソ展」／会場：諸橋近代美術館／2008年4月～7月／no.34
- ・ 「セザンヌ主義－父と呼ばれる画家への礼讃」／会場：横浜美術館、北海道立近代美術館／2008年11月～2009年4月／no.14
- ・ 貸出先：バーバー・インスティテュート・オブ・アート／2014年9月～2015年3月
- ・ 「ピカソ：画家とミューズたち (Picasso: The Artist and His Muses)」／会場：バンクバー・アート・ギャラリー／2016年6月～10月／p.10

フレデリック・クリスチャン・ルイス 『ミュージアム・クロード』研究ノート

金井 真悠子

1. はじめに－クロード・ロランとイギリス

17世紀後半に始まったグランドツアーによって、イタリアの文化、芸術を自国に持ち帰ることに情熱を傾けていたイギリスの貴族階級たちに人気を博し、瞬く間にイギリス人を魅了したフランス人画家、クロード・ロラン (Claude Lorrain, 1600–82)。ロランは生涯のほとんどをローマで過ごし、イタリアの風景を牧歌的に描いた風景画で知られ、彼がイギリスの風景画に及ぼした影響は計り知れない。その死後にも衰えるどころか更に加熱したロランの人気は、17世紀末から19世紀にかけてイギリスへもたらされたロランの絵画およびドローイングのコレクションの充実ぶりから窺い知ることができる。フランスやイタリアではなく、イギリスで最も優れたロランの名作の数々を現在我々が楽しめるのは、18、19世紀に貴族階級がまとまったロラン・コレクションを形成してきたからだ^[1]。

しかし、かなり早い段階で美術館が無料で民衆に開かれていたロンドンにおいてさえも、名画を一般市民が鑑賞する機会は限られていた。貴族や資産家などが個人の楽しみで購入し、邸宅に飾って楽しむ作品については、観る機会などは皆無であった。そこで、個人や国家のコレクションをより多くの人々に広く知らしめるために、また、作家本人が自作のイメージを広く普及させるために、絵画作品の複製 (reproduction) としての版画の需要が高まった。複製といっても現在我々がコピー機で複写するのは異なる。19世紀までの複製技術においては、色鮮やかな原画をモノクロームのメディアに忠実に変換し、更に版画ならではの線と面による芸術的な表現を実現するため、版刻師 (engraver) および摺り師の高い技術が求められた^[2]。版刻師たちは、貴族や王族のコレクションを版画化する仕事を受注するだけでなく、芸術家や出版社と協働して人気の高い画家たちの作品を版画化することで、自身の高い技術を広くアピールすることにも挑戦した。

ロランが自分の作品を記録、管理するために、早い時期から自作の油彩作品をドローイングにしてまとめていたスケッチブック『真実の書』(Liber Veritatis) は、ロランの画業を知る上で非常に貴重な資料であるが、これをロランの死後、イギリスのデヴォンシャー公爵が手に入れた。このスケッチをもとに1774年から1777年にかけてメゾチントで複製したのは、イギリス人版刻師のリチャード・アールム (Richard Earlom, 1743–1822) であり^[3]、その後も多くのロランの油彩画やドローイングが複製を通して普及したのは、他でもないイギリスである。その背景には、版画技術の急速な発展があり、また風景画にナショナル・アイデンティティーを見出していたイギリスにおいて、ロランの作品への共感が高まっていく潮流があった。

[1] イギリスにおけるロラン作品の収集については、次の文献を参照。Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain: The Drawings, Catalog*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968

[2] *Encyclopedia of World Art*, Vol.4, revised printing, McGraw-Hill Book Company, Inc., New York, Toronto, London, 1972, p.748-749

当館が2003年に受贈した小島烏水旧蔵の西洋版画コレクションの中に、ロランの作品を複製したと思われる版画集『ミュージアム・クロード』(The Museum Claudes)のパート3およびパート4が含まれている。烏水旧蔵の西洋版画については本稿では詳しく述べないが、銀行員として勤める傍ら、文学者、登山家、美術研究者、美術品コレクターとしても活動し、膨大なコレクションを形成した烏水は、イギリスの美術批評家・ジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)の『近代画家論』を熟読し、彼の自然観や美術論に傾倒していた^[4]。烏水が『近代画家論』を通してラスキンが語るロランについて知り、その作品を求めたのは自然な流れであったろう^[5]。

『ミュージアム・クロード』について、イギリスの画家・版刻師のフレデリック・クリスチャン・ルイスがロランの作品をもとに制作した版画集であることまではわかっているが、ロランのどの作品に基づき、どのような背景のもとで制作されたのかなどの詳細は不明で、そのような情報がまとめられた文献も見つからない。また、横浜美術館以外で本版画集の国内での所蔵は確認できていない。そこで小論は、『ミュージアム・クロード』の基本的な情報を明らかにすることを試みる。まず、本館が所蔵しているパート3、4からわかることを整理した上で、本版画集全体の構成と内容を解明したい。次にルイスの経歴を紹介し、彼の画業において『ミュージアム・クロード』が占める位置を明らかにする。最後に、本版画集が制作された目的と、いかに受容されたのかを考察したい。

2. 所蔵作品、版画集『ミュージアム・クロード』について

当館が所蔵しているのは、『ミュージアム・クロード』のパート3が表紙を含めて20点、パート4が表紙を含めて23点である。それに、パート3、4の作品リスト(fig.1)を加えた計44点が所蔵品として登録されている。この作品リストは、タイプ打ちされていることから、出版当初に版画集に付属されていたオリジナルではなく、後年に第三者が付したものと考えられる。このリストに記載されながらも当館が所蔵していない作品も含め、今回の調査で解明したパート3と4の作品データ、作品図版を表1にまとめた。紙の大きさはどれも34×51cm(約13.4×20.1 in)ほどで、当時の版画用の紙のサイズ

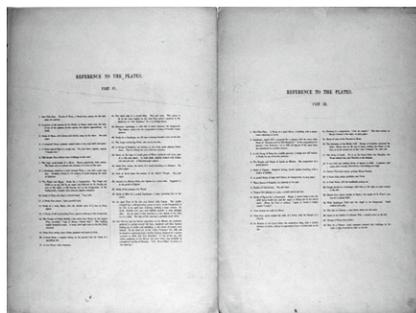


fig.1
制作者不詳、「ミュージアム・クロード」
パート3・4の作品リスト、制作年不詳
印刷(タイプ打ち)
各50.4×34.3cm(二つ折り)横浜美術館

- [3] ロランのドローイングをまとめた『真実の書』はデヴォンシャー公爵2世が1728年頃に手に入れてから、1957年にデヴォンシャー公爵9世の税金の代わりに大英博物館に寄贈されるまで、チャッツワース・ハウスに保管されていた。このドローイング集をもとに、版元ジョン・ボイデルがアームに版画化を依頼し、1774年から3年の歳月をかけて出版したメゾチント版画集『真実の書』は、ターナーやコンスタブルをはじめ、イギリス国内外の画家たちに強い衝撃を与えたと考えられている。ロランの『真実の書』については、次の文献に詳しい。Michael Kitson, *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, British Museum Publications Ltd., London, 1978
- [4] 小島烏水の西洋版画コレクションについては、次の文献に詳しい。沼田英子『横浜美術館叢書⑧ 小島烏水 西洋版画コレクション』有隣堂、2003年
- [5] ラスキンのロラン批評については、次の文献を参照。John Ruskin, *Modern Painters*, volume 1, Smith, Elder & Co., London, 1843、ジョン・ラスキン著、内藤史郎訳『風景の思想とモラルー近代画家論・風景編』法蔵館、2002年

の中ではCrown (15×20 in) よりも少し小さい。技法は、エッチングとアクアチントによるものがほとんどだが、ドライポイントを併用しているものも数点認められる (fig.2)。プレートの余白部分下部には、パートとプレートのナンバー、「Claude F□t」と「F.C.Lewis St」または「F.C.Lewis Sct」と思しき文字が認められる (fig.3, 4)。「Fect.」か「Fet.」だとすればラテン語で「has made」、すなわち原画の作者を意味し、「Sct.」はラテン語で「has engraved」、すなわち版刻師を意味する^[6]。パート3のNo.2とパート4のNo.28の右下部には「184□」らしき数字もあり、これらの版画の制作年が1840年以降であることが推考できる。

パート3の表紙には、穏やかな風景画の上部に「THE MUSEUM CLAUDES, PART 3d. IN 28 PLATES.」、下部に「ENGRAVED & PUBLISHED BY F.C.LEWIS Engraver to the Queen 53 Charlotte St. Portland Place」という記載がある (fig.5)。パート3は全部で28点から構成されること、ルイスが制版および出版を担っていたこと、ルイスが女王に仕えていた版刻師であったこと、そしてルイスの工房の住所がここから読み取れる。パート4の表紙には、画面の左半分に樹木がフレームのように配され、画面の右半分に「THE MUSEUM CLAUDES PART 4, IN 30 PLATES, THE WHOLE WORK IN 100 PLATES



fig.2
クロード・ロラン (画)、フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)「ミュージアム・クロード」パート4、No.28 (部分)、1840年、エッチング、アクアチント、ドライポイント、17.6×23.6cm、横浜美術館

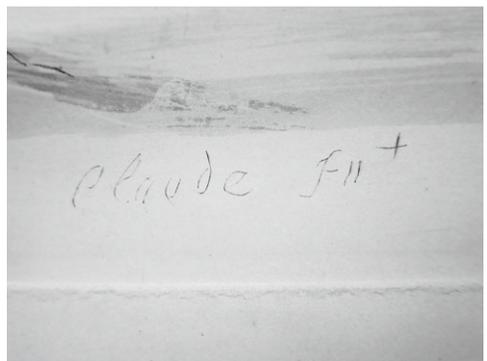


fig.3
クロード・ロラン (画)、フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)「ミュージアム・クロード」パート3、No.3 (部分)、1840年、エッチング、アクアチント 20.2×24.5cm、横浜美術館



fig.4
クロード・ロラン (画)、フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)「ミュージアム・クロード」パート3、No.8 (部分)、1840年、エッチング、アクアチント 15.0×26.5cm、横浜美術館

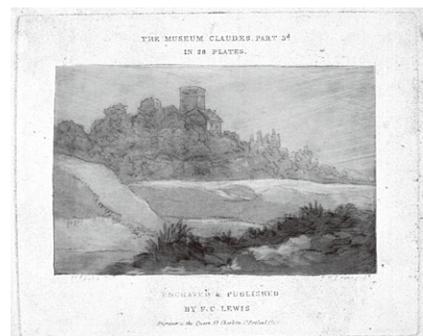


fig.5
クロード・ロラン (画)、フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)「ミュージアム・クロード」パート3、表紙、1840年 エッチング、アクアチント、ドライポイント 11.7×17.0cm、横浜美術館

[6] Ad Stijnman, 'Appendix 3: Terms in print addresses', *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Archetype Publications, London, in association with HES and DE GRAAF Publishers, Leiden, 2012

ENGRAVED BY F.C.LEWIS, ENGRAVER TO THE QUEEN.」
という題字がある (fig.6)。画の外の余白部分下部には「Published
by F.C.LEWIS, 53 Charlotte St. Portland Place」の記述がある。
ここからは、パート4は全部で30点からなり、この版画集全体と
しては100点から構成されていることがわかる。更に、このパート
4が本シリーズの最終巻であることと、パート1とパート2はあわ
せて42点あることが推測できる。

次に主題を見ていこう。中世の叙事詩の一場面を描いたパー
ト3のNo.2 (P3-2、以下同様に略記) や、旧約聖書やキリスト
教の聖人の物語の一場面を描いた作品 (P3-4, 13, 14, 16, 24,
P4-21, 30) が見られる一方で、人物は描かれず、どこかは特定
できない自然の風景を捉えた作品 (P3-3, 19, 20, P4-18, 19, 23)
も目を引く。また、パート3の表紙を含め、ティボリに代表される、
ロランが愛したイタリアの建造物のある風景を描いたもの (P3-
11, 15, 21, 23, 28, P4-25) や、農民や牧畜民などを配した牧歌
的風景を描いたもの (P4-4, 7, 8, 20, 22) もある。その他にも、
彫刻の立っている庭園 (P3-26) や建造物の内部を捉えた作品

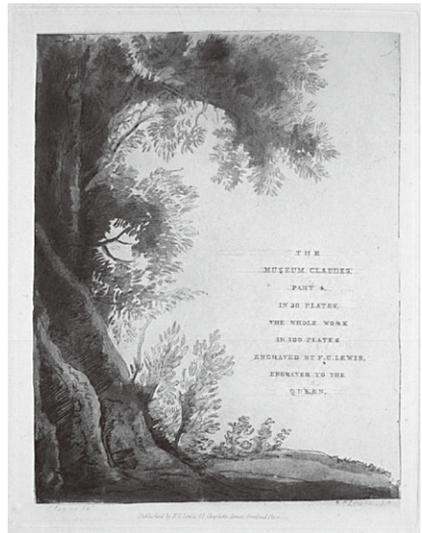


fig.6
クロード・ロラン (画)、フレデリック・クリス
チャン・ルイス (刻) 『ミュージアム・クロード』
パート4、表紙、1840年、エッチング、アクア
チント、ドライポイント
26.2×20.2cm 横浜美術館

(P4-2) も、1点ずつではあるが含まれる。これらのようにピクチャレスクな風景画のルールにのっとった構図の^[7]、ロランらしい作品が目につくと同時に、ロランの風景画の添景としてしばしば配される人物や動物だけを描いたスケッチ (P3-7, 8, 18) や、植物や樹木を丁寧に観察して描いたスケッチ (パート4の表紙、P3-6, P4-6, 9, 10, 11, 12, 13, 24, 27, 28)、港をしばしば描いたロランの作品には欠かせない船のスケッチ (P4-5) があることに注目したい。風景を全体として捉えたものから、人物や動物、木々など、風景画を構成する要素を描いたものまで幅広い。その線が、丁寧に引かれたものというよりスケッチのように素早いタッチで対象を把握していることから、これらの版画はロランのスケッチをもとにしていると考えられる。

3. 『クロード・ロランの模倣』と『クロード・ロランの研鑽の書』

今回の調査で、『ミュージアム・クロード』と関連付けられる、ルイスがロランの作品に基づき制版した版画集の所在を4件と、オークションへの出品を1件確認することができた^[8]。現物を実見することは叶っていないが、ウェブサイト公開されている情報を表2にまとめた。1件ごとに分析していきたい。

[7] どのような風景画がピクチャレスクかという定義は大変難しいが、18世紀後半に興ったロランが描いた風景画のような景観をイギリスの田園風景に見ようとする動きを発端に、ピクチャレスクという概念はイギリスにて熱狂的に歓迎された。18世紀のピクチャレスク概念の定義については、エドモンド・バークとウィリアム・ギルピンの著書を参照されたい。ロランの風景画におけるピクチャレスクな要素の検証については、次の文献に詳しい。藤田治彦「ピクチャレスク・ランドスケープの構成要素：クロード・ロランの風景画をめぐって」『人文』36巻、pp.47-71、京都工芸繊維大学工芸学部、1988年

まず、ロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ (Royal Academy of Arts, London) が所蔵している版画集は『クロード・ロランの模倣』(Imitations of Claude Lorraine) である^[9]。副題が「Engraved From The Drawings In The British Museum」で、大英博物館に所蔵されているドロ잉を版画化したものだということが読み取れる。1837年の出版となっており、ルイスの名に「王の版刻師」(Engraver to the King) という肩書が付されている。所蔵館では書物として登録されているためか技法と形態が記載されていないが、風景版画20点から構成されており、神殿のような建造物が描かれた表紙と、作品リスト、予約者のリストを加えた合計23点が収められているようだ。

次に、ロサンゼルススのゲッティ研究所 (Getty Research Institute, Los Angeles) が所蔵しているのは『クロード・ロランの研鑽の書』(Liber Studiorum of Claude Lorraine) というエッチングとアクアチントによる版画集である^[10]。ロイヤル・アカデミーが所蔵している版画集と主タイトルは異なるが、大英博物館所蔵のドロ잉に基づいた版画であることが、ゲッティ研究所が公開している書誌情報に示されている同一の副題から読み取れる。ゲッティ研究所所蔵の『クロード・ロランの研鑽の書』は4つのパートに分かれていて、パート1が20点、パート2が2点欠けていて19点、パート3が28点、パート4が30点の合計97点を所蔵している。『ミュージアム・クロード』というタイトルは記載されていないが『クロード・ロランの研鑽の書』のパート3と4のプレート数が、本館所蔵の『ミュージアム・クロード』のパート3と4の作品リスト上の点数と一致する。また、シリーズ全体のタイトルとしては『クロード・ロランの研鑽の書』と登録されているが、本書誌情報の備考欄の記述に依ると、パート1の表紙に1837年に出版された「クロード・ロランの模倣」と記されていることから、ロイヤル・アカデミーが所蔵している版画集と同一のものであると考えてよいだろう。つまり、ロイヤル・アカデミー所蔵の『クロード・ロランの模倣』がパート1で、続くパート2から4までが『クロード・ロランの研鑽の書』というタイトルの下にまとめられ、同じシリーズの版画集だと推定できる。

サンフランシスコにあるデ・ヤング、リージョン・オブ・オナー、サンフランシスコ美術館 (de Young, Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco) は唯一、作品図版をウェブサイトで公開している。この館が所蔵しているのは『クロード・ロランの模倣』と『クロード・ロラン

[8] 小論執筆後、この他にも、横浜美術館の中村尚明主任学芸員にご教示いただき、ハイデルベルク大学図書館 (Hauptbibliothek Altsradt, Heidelberg) に『クロード・ロランの模倣』が、セント・アンドリュース大学 (University of St. Andrews Library, St Andrews) に『クロード・ロランの研鑽の書』が所蔵されていることを確認した。

[9] ロイヤル・アカデミー・オブ・ロンドンに所蔵されているルイスの版画集は、Record No. : 05/889。作品データは次のウェブサイト参照した。(2017年2月13日アクセス) http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?_IXSR_=&_IXSP_=3&_MREF_=54883&_IXACTION_=display&_IXSPFX_=templates/full/&_IXlink=y

[10] ゲッティ研究所に所蔵されているルイスの版画集は、版画コレクションのID/Acc. No. : 2833-040/ 2010.PR.23。メールで問い合わせたところ、画像公開に向けて準備を進めているという情報を得たが、小論執筆時には間に合わなかった。作品データは次のウェブサイト参照した。(2017年2月13日アクセス) [http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/display.do?sessionid=69FC0F28FDC9916716148A508CAF23D2?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=GETTY_ALMA21143515660001551&indx=1&recIds=GETTY_ALMA21143515660001551&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&query=any%2Ccontains%2Cclaude+liber+studiorum&dscnt=0&search_scope=ALMA_DIGITAL&scp.scps=scope%3A%28GETTY_EAD2%29%2Cscope%3A%28GETTY_NEWBOOKS%29%2Cscope%3A%28GETTY_ROSETTA%29%2Cscope%3A%28GETTY_ALMA%29&v1\(IUIStartWith0\)=contains&v1\(21781791UI0\)=any&vid=GRI&mode=Basic&highlight=true&institution=01GRI&queryTemp=claude+ liber+studiorum&tab=all_gri&x=7&y=4&displayField=all&v1\(freeText0\)=claude%20liber%20studiorum&group=GUEST&dstmp=1486797020481](http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/display.do?sessionid=69FC0F28FDC9916716148A508CAF23D2?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=GETTY_ALMA21143515660001551&indx=1&recIds=GETTY_ALMA21143515660001551&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&query=any%2Ccontains%2Cclaude+liber+studiorum&dscnt=0&search_scope=ALMA_DIGITAL&scp.scps=scope%3A%28GETTY_EAD2%29%2Cscope%3A%28GETTY_NEWBOOKS%29%2Cscope%3A%28GETTY_ROSETTA%29%2Cscope%3A%28GETTY_ALMA%29&v1(IUIStartWith0)=contains&v1(21781791UI0)=any&vid=GRI&mode=Basic&highlight=true&institution=01GRI&queryTemp=claude+ liber+studiorum&tab=all_gri&x=7&y=4&displayField=all&v1(freeText0)=claude%20liber%20studiorum&group=GUEST&dstmp=1486797020481)

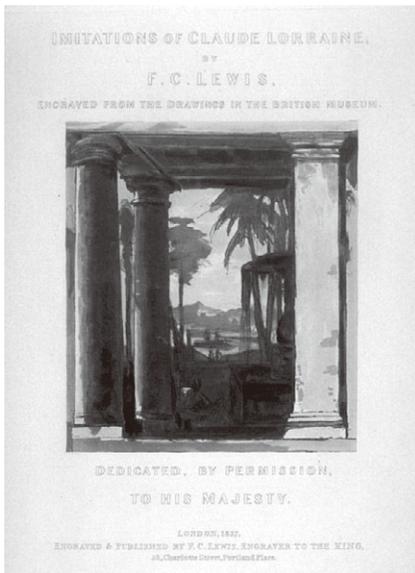


fig.7
 クロード・ロラン (画)、
 フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)
 『クロード・ロランの模倣』表紙
 1837年、アクアチント、エッチング
 27.6×22.4cm (image)
 デ・ヤング、リージョン・オブ・オナー、
 サンフランシスコ美術館
 © Fine Arts Museums of San Francisco
 URL : www.famsf.org.

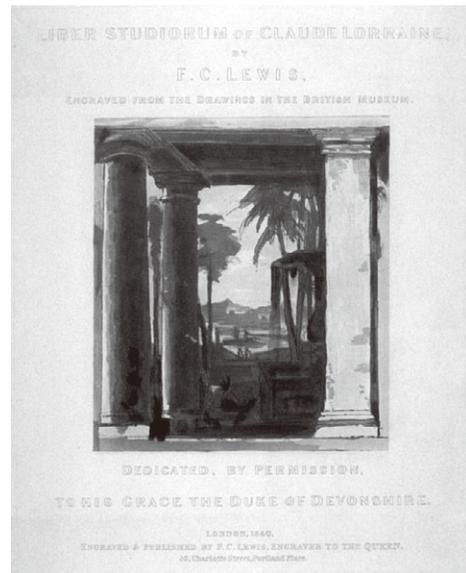


fig.8
 クロード・ロラン (画)、
 フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)
 『クロード・ロランの研鑽の書』パート2、表紙
 1840年、アクアチント、エッチング
 27.6×22.2cm (image)
 デ・ヤング、リージョン・オブ・オナー、
 サンフランシスコ美術館
 © Fine Arts Museums of San Francisco
 URL : www.famsf.org.

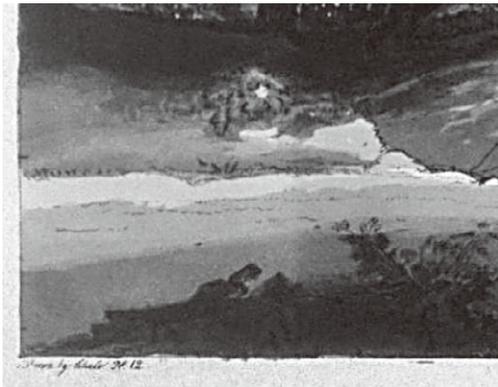


fig.9
 クロード・ロラン (画)、
 フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)
 『クロード・ロランの模倣』No.12 (部分)
 1837年、アクアチント、エッチング
 29×38cm (image)
 デ・ヤング、リージョン・オブ・オナー、
 サンフランシスコ美術館
 © Fine Arts Museums of San Francisco
 URL : www.famsf.org.



fig.10
 クロード・ロラン (画)、
 フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)
 『クロード・ロランの研鑽の書』パート2、No.14 (部分)
 1840年、アクアチント、エッチング
 23.7×30.3cm (image)
 デ・ヤング、リージョン・オブ・オナー、
 サンフランシスコ美術館
 © Fine Arts Museums of San Francisco
 URL : www.famsf.org.

いが、いずれのパートにも作品リストが付属していたようである。

ここまで、計5件のルイスの版画集について概要を確認してきた。サンフランシスコ美術館以外の所蔵館の版画集の図版は未確認のため、同一のものであることを判断するまでには至らなかったが、ウェブサイトを確認できる作品情報のうち、タイトル、出版年、巻数、プレート数などの一致より、これら5件は合計100点からなる『クロード・ロランの研鑽の書』という同一の版画シリーズであると考えてよいだろう。そして、本シリーズの概要が明らかになっていくに従い、『ミュージアム・クロード』との関連性、すなわち出版年の近接と、4パートによる構成とプレート数の一致が浮き彫りになってきた。Getty研究所に所蔵されている『クロード・ロランの研鑽の書』のパート3と4の作品図版と、当館所蔵の『ミュージアム・クロード』のパート3と4を照合することができなかったのは残念であるが、両者の関連性を様々な側面から以下に考察していきたい。

4. 三つの版画集：『ミュージアム・クロード』と『クロード・ロランの模倣』および『クロード・ロランの研鑽の書』

まず、『クロード・ロランの研鑽の書』シリーズが大英博物館に所蔵されているロランのドローイングをもとにしているとの書誌情報があつたが、当館所蔵の『ミュージアム・クロード』にはそのような手掛かりは残されていない。『クロード・ロランの研鑽の書』シリーズがもとにしているドローイングを探すにしても、大英博物館に所蔵されているロランのドローイングは529点を数える^[14]。そこで参照したのが、版画集刊行当時の広告である。19世紀前半に刊行されていた書籍カタログ月刊誌『Bent's Monthly Literary Advertiser: Register of Books, Engravings, Music, &c.』（1802年創刊-1858年）に、『クロード・ロランの研鑽の書』パート2の広告が掲載されていた。管見の限り、本版画集についてこの広告に言及した研究は見当たらない。掲載されているのが確認できたのは、1840年1、5、6、8、9、10月号である（fig.12）。1月号に掲載された広告記事（fig.13）では、「美術館蔵のクロードによるドローイングを、ルイスが模倣した20プレートからなる（版画集の）パート2（a Second Part of Twenty Plates of Lewis's Imitations of the Museum Claude Drawings）」というキャッチコピーで告知されており、この版画集がデヴォンシャー公爵の後援を受けていること、20プレートからなること、価格は5ギニー（約5ポンド5シリング）、通常販売用のプリントは3ポンド12シリングで販売される予定だったことが読み取

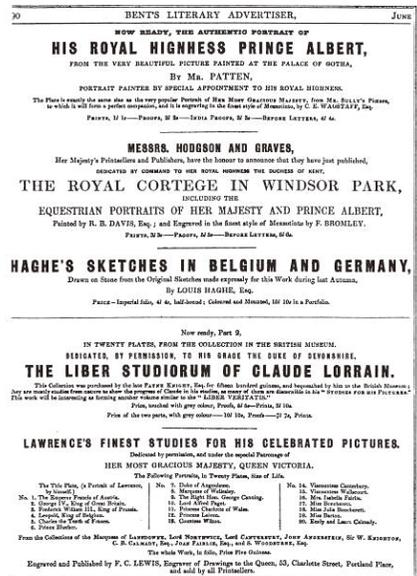


fig.12
『Bent's Monthly Literary Advertiser: Register of Books, Engravings, Music, &c.』
1840年6月号、p.90

[14] ロランの手によるもの（508点）、ロラン帰属（8点）、かつてロラン帰属だと考えられていたもの（13点）を含む。次のウェブサイトを参照した。（2017年2月13日アクセス）http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=129122&object=22909&peoA=129122-2-9|129122-2-10|129122-2-14

Also shortly will be published, a Second Part of
**TWENTY PLATES of LEWIS'S IMITATIONS of the MUSEUM
 CLAUDE DRAWINGS, under the Patronage of his Grace the Duke of
 Devonshire. The whole of the Fac-similies in 20 Plates, price of Proofs,
 Five Guineas; the Prints, 3l 12s.**
 * * * The first Part of this Collection already engraved and published by
 Mr. F. C. Lewis.

fig.13

『Bent's Monthly Literary Advertiser:
 Register of Books, Engravings, Music,&c.』
 1840年1月号、p.13 (部分)

Now ready, Part 2,
 IN TWENTY PLATES, FROM THE COLLECTION IN THE BRITISH MUSEUM,
 DEDICATED, BY PERMISSION, TO HIS GRACE THE DUKE OF DEVONSHIRE,
THE LIBER STUDIORUM OF CLAUDE LORRAIN.
 This Collection was purchased by the late Payne Knight, Esq. for fifteen hundred guineas, and bequeathed by him to the British Museum; they are mostly studies from nature to show the progress of Claude in his studies, as many of them are discernible in his "STUDIES FOR HIS PICTURES." This work will be interesting as forming another volume similar to thy "LIBER VERITATIS."
 Price, touched with grey colour, Proofs, 5l 5s, - Prints 3l 10s, Price of the two parts, with grey colour - 10l 10s, Proofs - 7l 7s, Prints.

fig.14

『Bent's Monthly Literary Advertiser:
 Register of Books, Engravings, Music,&c.』
 1840年6月号、p.90 (部分)

れる^[15]。販売が開始された後の6月号に掲載された広告記事 (fig.14) からは、ルイスが版画のもとにしているのは、ペイン・ナイトによって1500ギニーで購入され、後に彼の遺族から大英博物館に寄贈されたロランのドローイングのコレクションだという重要な情報が得られた^[16]。この記事の中で特に興味深いのは、「『真実の書』と同様のボリュームにまとまっている」という記述で、先に版画化され出版された『真実の書』に匹敵する版画集として宣伝している点である。ロランの作品をもとに制作された版画集の中でも代表的な『真実の書』を引き合いに出すことで、同様のクオリティと、同じ系譜に位置づけられる版画集であることをアピールし、販売促進の上でも効果的だと考えたのだろう。油彩の完成作に基づくロラン自身のスケッチブックを版画化した『真実の書』に対して、ロランの日々の鍛錬の様子を物語るスケッチを版画化した版画集を『研鑽の書』と名付けた理由も理解できる。

リチャード・ペイン・ナイト (Richard Payne Knight, 1750-1824) という人物は、ピクチャレスクの美学理論で知られる古典学者であり、美術品の収集家でもあった^[17]。彼が収集したロランのドローイング・コレクションは19世紀において最も大きなロラン・コレクションであり^[18]、ナイトの没した1824年にまとめて

[15] Google Booksに掲載されている次の文献を参照した。(2017年2月14日アクセス) https://books.google.co.jp/books?id=Jp9bAAAACAAJ&dq=bent%27s+literary+advertiser+clau+lorrain&hl=ja&source=gbs_navlinks_s
The Monthly Literary Advertiser: Volume 5; Bent's Literary Advertiser, and Register of Engravings, on Works on the Fine Arts, etc. From January to December, 1840, published by Thomas Hodgson, London, 1840, p.13.
 "...shortly will be published, a Second Part of TWENTY PLATES of LEWIS'S IMITATIONS of the MUSEUM CLAUDE DRAWINGS, under the Patronage of his Grace the Duke of Devonshire. The whole of the Fac-similies in 20 Plates, price of Proofs, Five Guineas; the Prints, 3l 12s. The first Part of this Collection already engraved and published by Mr. F.C.Lewis."

[16] Ibid., p. 90, "Now ready, Part 2, IN TWENTY PLATES, FROM THE COLLECTION IN THE BRITISH MUSEUM. DEDICATED, BY PERMISSION, TO HIS GRACE THE DUKE OF DEVONSHIRE, THE LIBER STUDIORUM OF CLAUDE LORRAIN. This Collection was purchased by the late PAYNE KNIGHT, Esq. for fifteen hundred guineas, and bequeathed by him to the British Museum; they are mostly studies from nature to show the progress of Claude in his studies, as many of them are discernible in his "STUDIES FOR HIS PICTURES." This work will be interesting as forming another volume similar to thy "LIBER VERITATIS." Price, touched with grey colour, Proofs, 5l 5s, - Prints 3l 10s, Price of the two parts, with grey colour - 10l 10s, Proofs - 7l 7s, Prints."

8月号p. 122、9月号p. 136、10月号p. 147にも同様の広告が掲載されている。

[17] ナイトについては、次の文献が日本語で読めて詳しい。安西信一「リチャード・ペイン・ナイト『風景』: 解説と翻訳(1)」『美学藝術学研究』30号、2012年3月、pp. 185-294、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室

[18] Roethlisberger, op. cit., p. 72

大英博物館に遺贈された。その数は、現在の大英博物館のデータベース上で270点にのぼる^[19]。大英博物館に所蔵されているロランのドローイングの約半分がナイト旧蔵というわけだ。

当館所蔵の版画43点の原画となったドローイングも、そのナイト旧蔵コレクションの中に全て見つけることができた (fig.15, 16)。これにより、『ミュージアム・クロード』も大英博物館所蔵のロランのドローイングを版画化したものであることが明らかとなった。表1には、今回の調査で特定した、版画の原画であるドローイングの大英博物館の所蔵品番号を記載している。版画のイメージの寸法はもとのドローイングにほぼ忠実であり、技法についても、ロランの軽やかな筆致と淡彩を、線と面により再現することに成功している。更には、ロランのドローイングで省略されている細かい部分を、ルイスが版画で補っている作品も見受けられる (fig.17, 18)。

これで、『クロード・ロランの研鑽の書』シリーズも『ミュージアム・クロード』も、大英博物館に所蔵されているナイト旧蔵のロランのドローイングを版画化したものであることが明らかとなった。ロランのドローイングのカタログ・レゾネを編纂したレートリスベルガーは、ルイスが制作したこれらの版画集について、1837年の『クロード・ロランの模倣』と、それを再編集して4巻で1840年に出版したのとして『クロード・ロランの研鑽の書』を挙げているのみである^[20]。そのうちのパート3と4が『ミュージアム・クロード』というタイトルのもとに刊行されたことには言及していない。なぜパート3と4が『ミュージアム・クロード』というタイトルに変更されたのかは明らかになっていないが、しかし、広告のキャッチコピーが「Imitations of Museum Claude Drawings」であることや、サンフランシスコ美術館に所蔵されているパート2の作品リストが「Part 2 of the Museum Claudes」と記述されていることから、「美術館蔵のクロードによるドローイング」を意味する「ミュージアム・クロード・ドローイング」という表記がパート2の出版時までに「ミュージアム・クロード」と省略され、その結果パート3以降はタイトルそのものを『ミュージアム・クロード』にするに至ったとも考えられるだろう。

以上の調査により、共にナイト旧蔵のロランのドローイング100点を、ルイスが版画化した4巻の版画集である点から、『ミュージアム・クロード』が『クロード・ロランの研鑽の書』シリーズのパート3と4である可能性は高いと考えられる。



fig.15
クロード・ロラン、
〈黄金の子牛の礼拝〉のためのドローイング
ペン・茶色のインク・淡彩、紙、1650-1653年、
20.0×26.9cm、大英博物館
Oo.6.95, Bequest of Richard Payne Knight,
1824 © The Trustees of the British Museum



fig.16
クロード・ロラン、
〈無題 (木のドローイング)〉
黒いチョーク・淡彩、紙、1650年頃、
26.2×20.0cm、大英博物館
Oo.7.171, Bequest of Richard Payne
Knight, 1824
© The Trustees of the British Museum

[19] ロランの手によるもの (258点)、ロラン帰属 (7点)、かつてロラン帰属だと考えられていたもの (5点) を含む。次のウェブサイトを参照した。(2017年2月13日アクセス) http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=112057++112057+|129122|112057&peoA=129122-2-9 レートリスベルガーによると、273点遺贈された。

[20] Roethlisberger, op. cit., p. 460, "Forty drawings in the British Museum, 1824, with fifty-two more in 1826, republished in part among the hundred drawings of British Museum for *Imitations of Claude Lorrain*, 1837, reedited as *Liber Studiorum of Claude Lorrain...*, London, 1840, a hundred plates in 4 vols."



fig.17
 クロード・ロラン、
 <無題（大きな葉のついた高い木とその後ろに
 立つ2人の女性のいる風景のドーイング）>
 ペン・茶色いインク・黒いチョーク、青い紙
 1669年、18.4×23.8cm、大英博物館
 Oo.6.83, Bequest of Richard Payne Knight, 1824
 © The Trustees of the British Museum



fig.18
 クロード・ロラン（画）、
 フレデリック・クリスチャン・ルイス（刻）
 「ミュージアム・クロード」パート3、No.6
 1840年、エッチング、アクアチント
 18.2×23.8cm、横浜美術館

5. フレデリック・クリスチャン・ルイスについて—ロランとターナーをつなぐ版刻師

それでは、『ミュージアム・クロード』を制作・出版したルイスはどのような人物だったのだろうか。次に彼の経歴をまとめ、彼の仕事の中で『ミュージアム・クロード』がどのような意味を持っていたのか考察したい。

フレデリック・クリスチャン・ルイス (Frederick Christian Lewis, 1779–1856) は、風景画の興隆期にロンドンに生まれた (fig.19)。1780–1812年頃までロンドンで活動したドイツ人版刻師、ヨーゼフ・コンスタンティーネ・シュタットラー (Joseph Constantine Stadler, 生没年不詳) のもとで版画を学び、1797年から1802年頃までロイヤル・アカデミー・オブ・アーツで研鑽を積んだ。トーマス・ガーティン (Thomas Girtin, 1775–1802) が自身の水彩画をもとに制作したエッチングをルイスがアクアチントで完成させ、1803年に出版された版画集『パリとその近郊の最もピクチャレスクな20の景観』(Twenty of the most Picturesque Views in Paris and its Environs) によって注目を集める。すると、ジョージ3世の美術品コレクションの管理を託されていたジョン・チャンバーレーン (John Chamberlaine, 1745–1812) に見出され、王室のコレクションにあるラファエロやプッサン、そしてロランの作品を版画化する仕事を任せられた^[21]。その後、イ



fig.19
 ジョン・フレデリック・ルイス（画）
 チャールズ・ジョージ・ルイス（刻）
 《フレデリック・クリスチャン・ルイス》
 点刻彫版、1834年、25.4×18.4cm(plate)、
 31.8×23.5cm(sheet)、ロンドン・ナショナル・ポートレート・ギャラリー
 Purchased with help from the Friends of
 the National Libraries and the Pilgrim
 Trust, 1966 NPG D8489
 © National Portrait Gallery, London

[21] ルイスはロイヤル・コレクションの中のロランのドーイング17点を手がけた。その結果、1812年にチャンバーレーンが出版した版画集が *Keeper of the King's Medals and Drawings*, Balmer & Co., London, 1812である。Andrew Brink, *Ink and Light: The Influence of Claude Lorraine's Etchings on England*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca, 2013, p.81

ギリスを代表する肖像画家のトーマス・ローレンス (Thomas Lawrence, 1769–1830) のクレヨンによる肖像画を版画化し、ヴィクトリア女王をはじめとする王室に仕えた版刻師として確固たる地位を築いた。晩年はデヴォンシャーの風景を描いた油彩画でも知られ、1820年代から1840年代にかけてイングランドとウェールズの川の風景版画集を手掛けている (fig.20)。ロイヤル・アカデミーをはじめ、英国協会 (British Institution) や水彩画家協会 (Old Water-colour Society、現在の英国王立水彩画家協会の前身) への出品に励みながら、3人の息子の育成にも余念がなかった。長男ジョン・クリスチャン・ルイス (1805–76) と三男フレデリック・クリスチャン・ルイス (1813–75) は画家となり、次男チャールズ・ジョージ・ルイス (1808–80) は版刻師として知られている^[22]。

ロイヤル・コレクションの版画化という大仕事を務めるほど、実力と名声を獲得したルイスの仕事の中でも小論で注目すべきは、イギリスを代表する風景画家、ジョセフ・マロード・ウィリアム・ターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775–1851) がロランの『真実の書』に匹敵する版画集の制作に挑戦した『研鑽の書』(Liber Studiorum, 1807–19) への参画である。ターナーが自作のドローイング71点をもとに自らエッチングで輪郭線を彫った銅板を、当時の著名な版刻師たちにメゾチントで完成させたこの版画集は、その後のイギリス風景画へ多大な影響を与えたことで知られている^[23]。このシリーズの最初の1点を手がける版刻師として起用されたルイスだったが、残念なことにターナーとの意見の相違によって、結局《橋と山羊》(fig.21) 1点のみが、当初の予定から大幅に遅れて1812年に出版されるにとどまった^[24]。ルイスはのちに友人に、「このシリーズの制作にこれ以上携われなかったことを後悔している」と書いている^[25]。



fig.20
フレデリック・クリスチャン・ルイス (画・刻)
《ホルン近くのダートムーア》(『イングランドとウェールズの川の風景』より)
1845年、エッチング、43.2×29×3.8cm(book)
デ・ヤング、リージョン・オブ・オナー、サンフランシスコ美術館
© Fine Arts Museums of San Francisco
URL : www.famsf.org



fig.21
ジョセフ・マロード・ウィリアム・ターナー (画)
フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)
《研鑽の書》(『研鑽の書』より)、1812年
エッチング、アクアチント、メゾチント
21.1×29.4cm (image)
デ・ヤング、リージョン・オブ・オナー、サンフランシスコ美術館
1963.30.30495, Achenbach Foundation for Graphic Arts
© Fine Arts Museums of San Francisco
URL : www.famsf.org

[22] フレデリック・クリスチャン・ルイスについては、次の文献とウェブサイトを参照した。(2017年1月30日アクセス)
Sidney Lee ed., *Dictionary of National Biography*, Volume 33, Smith, Elder, & Co., London, 1893.

<http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp52044/frederick-christian-lewis-r>

[23] ターナーの『研鑽の書』については、次の文献に詳しい。Alexander Joseph Finberg, *Joseph Mallord William Turner's Liber Studiorum: With a Catalogue Raisonné*, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1924 ; reprint, 1988

[24] ルイスとターナーの間にどのような衝突があったのかは様々な憶測があるが、オリジナルのドローイングの線に忠実でないターナーのエッチングについてルイスが不満を持っていたことや、ルイスの報酬を上げて欲しいという願いを出してターナーが聞かなかったことなどが主な原因と考えられている。ターナーがルイスに送った書簡は次の文献を参照。John Cage, ed., *Collected Correspondence of J.M.W. Turner with an Early Diary and a Memoir by George Jones*, Clarendon Press, Oxford 1980, pp.31–34

[25] W.G.Rawlinson, *Turner's Liber Studiorum: A Description and a Catalogue*, Macmillan, London, 1878, p.185

ターナーの『研鑽の書』に携わった経験のあるルイスが、その後制作した版画集を『クロード・ロランの研鑽の書』と名付けたのには、何か理由があるように感じられる。若かりし時に志半ばで離れた仕事を、自身が出版元となり、制作することが叶ったロランの版画化の仕事に重ねて、「研鑽の書」という同じタイトルを採用したと考えることもできよう。

ロイヤル・コレクションに含まれているロランの作品の版画化、そしてロランにインスピレーションを受けたターナーの作品の版画化に携わってきたルイスにとって、100点にも及ぶロランのドローイングの版画化と出版を一人で担う、という仕事は、彼の版刻師としての仕事の集大成と呼ぶにふさわしい事業だったといっても過言ではないだろう。

6. おわりにー『ミュージアム・クロード』目的と受容

最後に、『ミュージアム・クロード』が『クロード・ロランの研鑽の書』シリーズの一部であると仮定し、制作された目的と受容について考察していきたい。

『クロード・ロランの研鑽の書』シリーズの後援者であったデヴォンシャー公爵は、ロランのスケッチブック『真実の書』を所蔵していた。新たに大英博物館のコレクションに加わったナイト旧蔵のロランのドローイングの版画化をデヴォンシャー公爵が願い、既にロイヤル・コレクションの版画化を担っていたルイスにその仕事を託したとしても不自然ではない。もしくは、その逆も考えられるだろう。あくまでも推察ではあるが、ロランのドローイングを版画化した『クロード・ロランの模倣』を購入したデヴォンシャー公爵は、これに続くシリーズの後援者となると同時に、『クロード・ロランの模倣』から『クロード・ロランの研鑽の書』へとタイトルの変更を希望したのかもしれない。パート2の表紙に突如としてデヴォンシャー公爵の名が登場する点が、タイトルの変更に何らかの関わりがあるようにも考えられるのだ。いかに出版に至ったかはいまだ謎に包まれているが、ルイスが本版画集を制作した動機、要因を知るために、周辺の人物との書簡や記録などを今後探っていく必要がある。

『クロード・ロランの研鑽の書』の受容については、サンフランシスコ美術館が所蔵している予約者リスト (fig.22) に手掛かりがあった。本リストには、ハンガリーの貴族・エステルハージ家のプリンスをはじめ、デヴォンシャー公爵以外にもベッドフォード公爵や多くの貴族、聖職者が名を連ねており、この版画集が上流階級と貴族階級にまず受け入れられたことがうかがえる。このリストには、あのジョン・コンスタブル (John Constable, 1776-1837) も含まれている。他の画家たちが買い求めた事実の可否を調査するのは容易ではないが、貴族の庇護のもと活躍していた画家たちや、コンスタブルを含むロイヤル・アカ

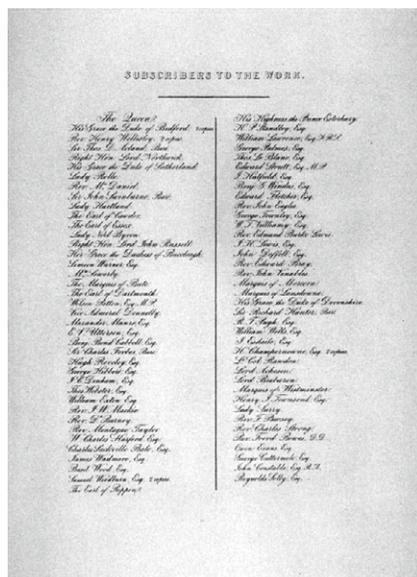


fig.22
フレデリック・クリスチャン・ルイス (刻)
『クロード・ロランの研鑽の書』シリーズの
予約者リスト、1837年、エングレーヴィング
31.6×22.6cm、
デ・ヤング、リージョン・オブ・オナー、
サンフランシスコ美術館
© Fine Arts Museums of San Francisco
URL : www.famsf.org

デミーのメンバーが目にした可能性を明らかにしていくこともできるだろう。上流階級の名を列挙したりリストを公表することで、中産階級以下、特に産業革命後に資産を築いたブルジョワジーへの宣伝を狙っていたのではないだろうか。対して、富裕層は別として、出版当時にこの版画集を一般大衆が手にした可能性は極めて低いと考えられる。当時の労働者階級（農民、炭鉱夫、大工など）の平均年収が約32ポンドだった時代に^[26]、5ポンド、もしくは3ポンドもする本版画集を購入できたとは考え難い。19世紀前半から半ばにかけては公立図書館の開館なども相次いでいるが^[27]、このような美術版画集の普及については引き続き調査したい。

ブリックは本版画集について、「決してポピュラーとは呼べないが、良質な紙、文字のデザイン、製本・装丁、プレートのクオリティーなど、当時のロンドンが成し得た素晴らしい技術を明らかにしてくれる」と評価している^[28]。当館に所蔵されている『ミュージアム・クロード』のパート3と4は、受贈時から既にルーズリーフの状態だったことから、どのような製本・装丁だったのかは判断できないが、冊子の状態でGetty研究所に所蔵されているパート1を実見できる機会があれば検証できるだろう。

小論では、『ミュージアム・クロード』の基本情報を明らかにしてきた。『クロード・ロランの研鑽の書』シリーズのパート3、4である可能性、ルイスの経歴および本版画集の意義、制作目的と受容などの一端を考察することができた。レートリスベルガーがいうように、『クロード・ロランの研鑽の書』シリーズの全作品が揃って現存しているケースは極めて少なく^[29]、今回の調査においても全作品をセットで所蔵している公的コレクションを見つけることはできなかった。更に、本版画集が大変貴重な資料であると同時に、ロランの作品受容史において重要な作品群であることもわかってきた。サンフランシスコ美術館が所蔵しているパート1、2についての分析や、原画のドローイングと版画の比較、およびそこから見えてくるルイスの技術や創意工夫などの考察は今後の課題とし、より深い作品理解へとつなげていきたい。

[26] 日当をもとに、一年に312日間（一週間のうち6日間、52週間）働いた場合に獲得する給料を計算し、残業代、ボーナス、歩合等を足した一年間の所得から平均値を割り出した数値。

Gregory Clark, "What Were the British Earnings and Prices Then? (New Series)" *Measuring Worth*, 2017, URL: <http://www.measuringworth.com/ukearnncpi/>より（2017年1月30日アクセス）。

[27] 1850年に制定された公共図書館法（Public Libraries Act 1850）により、中産階級以下の人々にも図書館へのアクセスが改善された。しかし、1841年に開館したロンドン図書館や1857年に開館した大英博物館図書館は、専門家や研究者のみが登録することができ、登録メンバーのみの閲覧に制限されていた。

[28] Brink, op. cit., p. 9, "...cannot be called "popular" publishing, Lewis's books in particular reveal the technical excellence that London book trade could attain: fine paper, typeface, binding, and quality of plates."（拙訳）

[29] Roethlisberger, op. cit., p. 460, "His numerous engravings of drawings by Claude appeared in the following sets, of which only a few complete ones are now in existence."

表1：『ミュージアム・クロード』パート3、4 作品リスト

凡例：本表は、『ミュージアム・クロード』のパート3および4について、調査の結果を執筆者がまとめた。横浜美術館に所蔵されている作品のみ、作品図版を挿入した。作家名は全てクロード・ロラン（画）・フレデリック・クリスチャン・ルイス（刻）とし、本表では省略した。作品データは、プレートナンバー/タイトル、制作年、技法、サイズ (image) cm、サイズ (sheet) cm、署名・記述、主題、大英博物館所蔵の原画の所蔵品番号、原画のカタログ・レゾネ番号、備考、横浜美術館所蔵品番号の順に記載した。□は判読が難しい箇所、[] 内は執筆者が補足した箇所である。

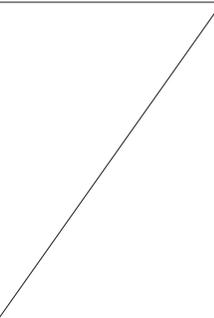
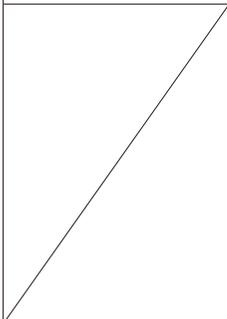
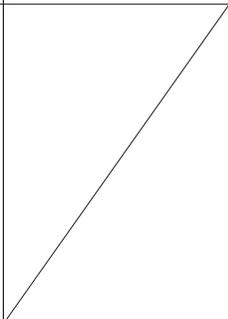
原画のカタログ・レゾネは、以下の略号で表記した。

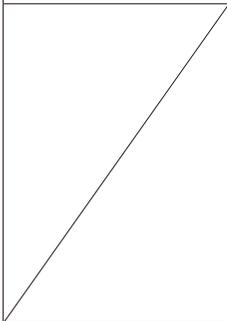
Hind: Arthur Mayger Hind, *Catalogue of the Drawings of Claude Lorrain in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, British Museum, London, 1926

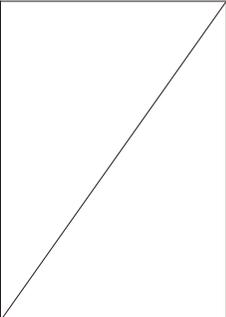
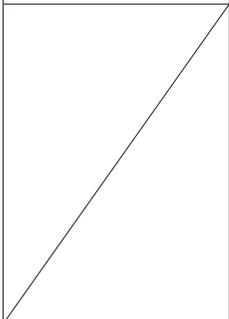
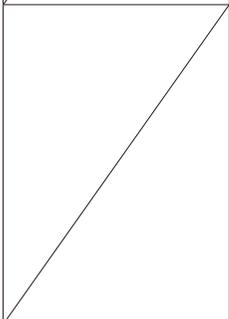
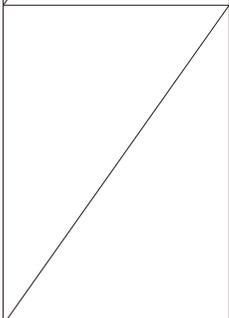
Roethlisberger: Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain: The Drawings*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968

	<p>パート3、4の作品リスト 不詳 印刷(タイプ打ち) 各50.4×34.3cm(二つ折り) 2003-PRF-295</p>	/	<p>パート3、No.5 1840年 座る羊飼いと衣服の入ったバスケット を持ち歩く農婦</p>
 <p>THE MUSEUM CLAUDES, PART 3d. IN 28 PLATES. ENGRAVED & PUBLISHED BY F.C.LEWIS Engraver to the Queen 53 Charlotte St. Portland Place</p>	<p>パート3、表紙 1840年 エッチング、アクアチント、 ドライポイント 11.7×17.0cm、50.3×34.2cm (イメージ外)左下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 塔の見える風景 Oo.6.45 Hind 143 / Roethlisberger 384 2003-PRF-294</p>		<p>パート3、No.6 1840年 エッチング、アクアチント 18.2×23.8cm、33.7×51.3cm (イメージ外)左下: No6. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 大きな植物とその背後に2人の女性 Oo.6.83 Hind 1926 111 / Roethlisberger 1003 2003-PRF-299</p>
	<p>パート3、No.2 1840年 エッチング、アクアチント 14.5×23.5cm、34.3×51.1cm (イメージ外)左下: No2. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 1840 エルミニアと羊飼いのいる風景 Oo.8.263 Hind 309 / Roethlisberger 1100 2003-PRF-296</p>		<p>パート3、No.7 1840年 エッチング、アクアチント 15.7×23.9cm、34.4×50.9cm (イメージ外)左下: No7. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 三人の農民、一人はパイプを吹く Oo.7.140 Hind 214 / Roethlisberger 687 2003-PRF-300</p>
	<p>パート3、No.3 1840年 エッチング、アクアチント 20.2×24.5cm、34.3×50.9cm (イメージ外)左下: No3. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 川沿いの橋と木々 Oo.6.132 Hind 175 / Roethlisberger 465 2003-PRF-297</p>		<p>パート3、No.8 1840年 エッチング、アクアチント 15.0×26.5cm、34.1×51.3cm (イメージ中)左下: Claude F□t (イメージ外)左下: No7. PART 3rd/ 右下: F.C.Lewis St 荷馬 Oo.6.40 Hind 109 / Roethlisberger 205 2003-PRF-301</p>
	<p>パート3、No.4 1840年 エッチング、アクアチント 19.5×24.8cm、34.1×51.3cm (イメージ外)左下: No4. PART 3rd/ 中央下: l'oracollo d'apollo mile[sio] Cavato a la favola di Psiche/ 右下: F.C.Lewis ミレトスのアポロン神殿にて、犠牲を 捧げるプシケの父親のいる風景 Oo.8.249 Hind 281 / Roethlisberger 1013 2003-PRF-298</p>	/	<p>パート3、No.9 1840年 パイプを吹く農民の娘と近くに座る若者</p>

	<p>パート3、No.10 1840年 天使とハガルのいる風景</p>		<p>パート3、No.15 1840年 エッチング、アクアチント 20.1×26.7cm、34.1×51.4cm (イメージ中)左下: Claude (イメージ外)左下: No15. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St ※二重に刻印されている パラティーノの廃墟 Oo.654 Hind 12 / Roethlisberger 450 2003-PRF-305</p>
	<p>パート3、No.11 1840年 エッチング、アクアチント 11.5×18.0cm、34.3×51.0cm (イメージ外)左下: No11. PART 3rd/ 中央下: [Claude F□t] ※薄くて確認困難/ 右下: F.C.Lewis St 城壁の外に広がる風景 Oo.658 Hind 138 / Roethlisberger 638 2003-PRF-302</p>		<p>パート3、No.16 1840年 エッチング、アクアチント 20.4×27.1cm、33.9×51.6cm (イメージ外)左下: No16. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 黄金の子牛の礼拝 Oo.695 Hind 218 / Roethlisberger 726 2003-PRF-306</p>
	<p>パート3、No.12 1840年 教会の尖塔が見える城壁の外に広がる風景</p>		<p>パート3、No.17 1840年 ヨナと鯨</p>
	<p>パート3、No.13 1840年 エッチング、アクアチント 20.0×26.1cm、34.3×51.1cm (イメージ外)左下: No13. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 聖エウスタキウスの幻視 Oo.8248 Hind 307 / Roethlisberger 1025 2003-PRF-303</p>		<p>パート3、No.18 1840年 エッチング、アクアチント 17.4×24.8cm、34.3×50.6cm (イメージ外)左下: No18. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 棒を持つ農民と女性、2匹の犬を従える男性 Oo.7153 Hind 201 / Roethlisberger 555 2003-PRF-307</p>
	<p>パート3、No.14 1840年 エッチング、アクアチント 17.1×28.2cm、33.5×51.3cm (イメージ外)左下: No14. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St ノリ・メ・タンゲレ Oo.8265 Hind 312 / Roethlisberger 1116 2003-PRF-304</p>		<p>パート3、No.19 1840年 エッチング、アクアチント 20.4×33.0cm、33.8×51.2cm (イメージ中)左下: Claude (イメージ外)左下: No19. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St ソラッテ山 Oo.7158 Hind 148 / Roethlisberger 362 2003-PRF-308</p>

	<p>パート3、No.20 1840年 エッチング、アクアチント 17.2×24.0cm、34.1×51.0cm (イメージ中)左下: Claude (イメージ外)左下: No20. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St ティボリの風景 Oo.7.203 Hind 64 / Roethlisberger 442 2003-PRF-309</p>		<p>パート3、No.25 1840年 川沿いの風景</p>
	<p>パート3、No.21 1840年 エッチング、アクアチント 17.5×24.7cm、34.3×50.8cm (イメージ外)左下: No21. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 塔のある海岸風景 Oo.6.115 Hind 56 / Roethlisberger 393 2003-PRF-310</p>		<p>パート3、No.26 1840年 エッチング、アクアチント 20.3×27.3cm、34.1×51.3cm (イメージ外)左下: No26. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 女性の彫像のある庭 Oo.7.206 Hind 48 / Roethlisberger 103 2003-PRF-313</p>
	<p>パート3、No.22 1840年 木のある風景</p>		<p>パート3、No.27 1840年 木々</p>
	<p>パート3、No.23 1840年 エッチング、アクアチント 19.8×27.0cm、34.3×51.0cm (イメージ外)左下: No23. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St サン・ピエトロ大聖堂の見える風景 Oo.6.122 Hind 15 / Roethlisberger 59 2003-PRF-311</p>		<p>パート3、No.28 1840年 エッチング、アクアチント 17.6×23.6、34.1×50.9cm (イメージ外)左下: No28. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 古代の神殿が崖の上に見える風景 Oo.7.204 ※版画と反転 Hind 228 / Roethlisberger 713 2003-PRF-314</p>
	<p>パート3、No.24 1840年 エッチング、アクアチント 20.3×31.3cm、34.3×50.6cm (イメージ外)左下: No24. PART 3rd/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St トビと天使 Oo.6.133 Hind 287 / Roethlisberger 913 2003-PRF-312</p>	 <p>THE MUSEUM CLAUDES PART 4. IN 30 PLATES. THE WHOLE WORK IN 100 PLATES ENGRAVED BY F.C.LEWIS. ENGRAVER TO THE QUEEN. Published by F.C.LEWIS, 53 Charlotte St. Portland Place</p>	<p>パート4 表紙 1840年 エッチング、アクアチント、 ドライポイント 26.2×20.2cm、51.0×34.3cm (イメージ外)左下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 大木 Oo.7.171 Hind 71 / Roethlisberger 679 2003-PRF-315</p>

	<p>パート4、No.2 1840年 エッチング、アクアチント 22.3×15.6cm、51.0×34.5cm (イメージ中)左下: Claude/ 右下: F.C.Lewis (イメージ外)左下: No2. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St サン・ピエトロ大聖堂の内部、2人の人物 Oo.7.152 Hind 103 / Roethlisberger 451 2003-PRF-316</p>		<p>パート4、No.7 1840年 エッチング、アクアチント 29.6×20.0cm、50.4×34.3cm (イメージ外)左下: No7. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 川岸に座る人物と対岸のいる風景 Oo.6.107 Hind 156 / Roethlisberger 885 2003-PRF-320</p>
	<p>パート4、No.3 1840年 帆をたたんだボートのある浜辺の風景</p>		<p>パート4、No.8 1840年 エッチング、アクアチント 25.2×18.5cm、51.3×34.2cm (イメージ外)左下: No8. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 裸の牛飼いがいる牧歌的風景 Oo.6.66 Hind 230 / Roethlisberger 147 2003-PRF-321</p>
	<p>パート4、No.4 1840年 エッチング、アクアチント 24.8×17.9cm、51.1×34.3cm (イメージ外)左下: No4. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 木の下に座る農民、牛と山羊のいる風景 Oo.6.110 Hind 273 / Roethlisberger 940 2003-PRF-317</p>		<p>パート4、No.9 1840年 エッチング、アクアチント 25.6×20.2cm、51.0×30.6cm (イメージ外)左下: No9. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St エジプトへの逃避 Oo.7.168 Hind 275 / Roethlisberger 887 2003-PRF-322</p>
	<p>パート4、No.5 1840年 エッチング、アクアチント 27.5×22.8cm、51.1×34.3cm (イメージ中)左下: Claudio fecit (イメージ外)左下: No2. PART 4th/ 右下: F.C.Lewis St 嵐の中を進む船 Oo.6.99 Hind 4 / Roethlisberger 282 2003-PRF-318</p>		<p>パート4、No.10 1840年 エッチング、アクアチント 24.3×17.6cm、44.8×34.5cm (イメージ外)左下: No10. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 丘の上の木々 Oo.7.187 Hind 70 / Roethlisberger 676 2003-PRF-323</p>
	<p>パート4、No.6 1840年 エッチング、アクアチント 24.6×17.6cm、51.4×34.0cm (イメージ外)左下: No6. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 細く高い木と牛を従える牛飼いの Oo.7.170 Hind 173 / Roethlisberger 968 2003-PRF-319</p>		<p>パート4、No.11 1840年 エッチング、アクアチント 25.1×18.4cm、51.1×34.2cm (イメージ外)左下: No11. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 木々 Oo.6.109 Hind 160 / Roethlisberger 300 2003-PRF-324</p>

	<p>パート4、No.12 1840年 エッチング、アクアチント 31.7×21.1cm、50.7×50.7cm (イメージ中)左下: Claudio fecit (イメージ外)左下: Claude No12. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 岩と木 Oo.7.218 Hind 68 / Roethlisberger 407 2003-PRF-325</p>		<p>パート4、No.17 1840年 船頭のある川の風景</p>
	<p>パート4、No.13 1840年 エッチング、アクアチント 40.1×26.3cm、51.1×34.2cm (イメージ中)左下: Claude/ 右下: F.C.Lewis (イメージ外)左下: No13. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 宮殿の庭の木々 Oo.7.182 Hind 155 / Roethlisberger 886 2003-PRF-326</p>		<p>パート4、No.18 1840年 エッチング、アクアチント、 ドライポイント 24.9×34.0cm、34.2×50.7cm (イメージ外)左下: No18. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 水辺の岩と木々の風景 Oo.7.194 ※版画と反転 Hind 61 / Roethlisberger 88 2003-PRF-327</p>
	<p>パート4、No.14 1840年 チェチャーラ・メッテラの寺院</p>		<p>パート4、No.19 1840年 エッチング、アクアチント 25.5×37.6cm、34.2×50.4cm (イメージ外)左下: No19. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 滝のある風景 Oo.6.98 ※以前はロラン作とされていたが、今はギヤスパー・デュゲ作とされている Roethlisberger 1216 2003-PRF-328</p>
	<p>パート4、No.15 1840年 農民と山羊のいる農家の風景</p>		<p>パート4、No.20 1840年 エッチング、アクアチント 25.5×36.7cm、34.4×51.3cm (イメージ外)左下: No20. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 木にもたれかかる男性のいる風景 Oo.7.145 (verso) Hind 7 / Roethlisberger 912 2003-PRF-329</p>
	<p>パート4、No.16 1840年 木の幹の近くに座る農民のいる森の風景</p>		<p>パート4、No.21 1840年 エッチング、アクアチント 19.6×30.2cm、34.1×50.5cm (イメージ外)左下: No21. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 大きな魚を抱えるトビトと天使 Oo.6.134 Hind 288 / Roethlisberger 914 2003-PRF-330</p>

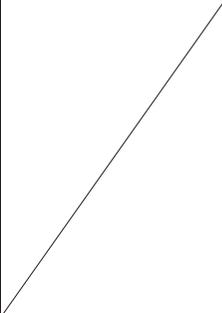
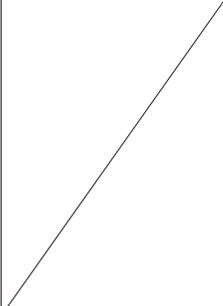
	<p>パート4、No.22 1840年 エッチング、アクアチント 21.9×31.4cm、34.1×50.8cm (イメージ中)左下: Claudio (イメージ外)左下: No22. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 農民と牧夫、山羊のいる風景 Oo.6.53 Hind 276 / Roethlisberger 325 2003-PRF-331</p>		<p>パート4、No.27 1840年 エッチング、アクアチント 23.2×32.2cm 34.3×51.0cm (イメージ外)左下: No27. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 森のある風景 Oo.7.217 Hind 83 / Roethlisberger 284 2003-PRF-335</p>	
	<p>パート4、No.23 1840年 エッチング、アクアチント 21.8×22.3cm、34.3×51.0cm (イメージ中)左下: Claude/ 右下: F.C.Lewis (イメージ外)左下: No23. PART 4th/ 右下: F.C.Lewis St 邸宅が見える川岸の風景 Oo.7.165 Hind 65 / Roethlisberger 510 2003-PRF-332</p>		<p>パート4、No.28 1840年 エッチング、アクアチント、 ドライポイント 25.8×40.3cm、34.0×51.0cm (イメージ外)左下: No28. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 1840 2人の人物がいる風景 Oo.7.207 Hind 154 / Roethlisberger 704 2003-PRF-336</p>	
	<p>パート4、No.24 1840年 エッチング、アクアチント 22.0×30.7cm、34.3×51.0cm (イメージ外)左下: No24. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St 大きな木のある風景 Oo.7.216 Hind 90 / Roethlisberger 537 2003-PRF-333</p>			
	<p>パート4、No.25 1840年 エッチング、アクアチント 21.2×31.2cm、34.3×50.8cm (イメージ外)左下: No25. PART 4th ティボリのシピラの神殿のテラスから の風景 Oo.6.80 Hind 8 / Roethlisberger 429 2003-PRF-334</p>		<p>パート4、No.30 1840年 エッチング、アクアチント 30.1×42.1cm、34.0×51.0cm (イメージ外)左下: No30. PART 4th/ 中央下: Claude F□t/ 右下: F.C.Lewis St タボル山でのイエスの説教 Oo.7.232 Hind 238 / Roethlisberger 769 2003-PRF-337</p>	
		<p>パート4、No.26 1840年 古代ローマの廃墟の内部</p>		

表2：所在が確認された『ミュージアム・クロード』と関連づけられるロランの複製版画集一覧

凡例：本表は、執筆者が調査の結果、横浜美術館所蔵の『ミュージアム・クロード』と関連づけられる版画集を所蔵している美術館、図書館をまとめた。オンラインデータベースに掲載されている情報のみを記載した。

所蔵先	タイトル	出版者	出版年	技法	形態	寸法 (cm)	内訳・点数	備考
ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ (Royal Academy of Arts, London)	Imitations of Claude Lorraine, By F.C. Lewis, Engraved From The Drawings In The British Museum' Dedicated, By Permission, To His Majesty.	London: Engraved & Published By F.C. Lewis, Engraver To The King, 53, Charlotte Street, Portland Place.	1837	—	—	550 ※フォリオ縦寸と思われる	・表紙 ・風刺版画20点 References to the Plates ・Subscribers to the Work	・全てのプレートにクロードが描いたことを示すサインと、ルイスが刻んだことを示すサインがある ・表紙には、ロランの家を象徴する神殿のような建造物が描かれている ・ジョン・フレデリック・ルイスより寄贈
ゲッティ研究所 (Getty Research Institute, Los Angeles)	Liber studiorum of Claude Lorraine, by F.C.Lewis, engraved from the drawings in the British Museum; dedicated, by permission, to His Grace the Duke of Devonshire (Imitations of Claude Lorraine)	London: Engraved & published by F.C. Lewis, engraver To The Queen, 53 Charlotte Street, Portland Place.	1837/1840	エッチング、 アクアチント	・4パートが3つにまとめられている ・パート1は縦じらされている ・パート2から4まではルースリーフ	570 ※フォリオ縦寸と思われる	・パート1 (20点) ・パート2 (No.4,20を除く19点) ・パート3 (28点) ・パート4 (30点) ※表紙を含めるかは不明 計97点	・パート1の表紙には「Imitations of Claude Lorraine, by F.C.Lewis, engraved from the drawings in the British Museum, dedicated. By permission to His Majesty, London, 1837, engraved & published by F.C.Lewis engraver to the King, 53, Charlotte Street, Portland Place.」
デ・ヤング、リージョ ン・オブ・オナー、サ ンフランシスコ美術館 (de Young, Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco)	Imitations of Claude Lorraine, by F.C.Lewis, engraved from the Drawings in the British Museum' Dedicated, by Permission, to His Majesty. ※個々のプレートについては、この版画集を「First Part of Liber Studiorum of Claude Lorraine」と表記	パート1： London: Engraved & Published By F.C. Lewis, Engraver To The King, 53, Charlotte Street, Portland Place. パート2： London: Engraved & Published by F.C. Lewis, Engraver To The Queen, 53 Charlotte Street, Portland Place.	パート1:1837 パート2:1840	エッチング、 アクアチント	—	紙のサイズは不明、イメージのサイズは作品によって異なる	・パート1 (表紙, No.1-20, 計21点) ・パート2 (表紙, No.1-20, 計21点) ・Reference to the Plates, of Part 2 of the Museum Claudes. ・Subscribers to the Work 計44点	
アルベルティナー 版画素描館 (Graphische Sammlung Albertina, Wien) ※付属図書館所蔵	Imitations of Claude Lorraine by F. C. Lewis, Engraved from the drawings in the British Museum'	London, F.C. Lewis	1837	—	—	—	—	
—	Liber studiorum of Claude Lorraine, engraved from the drawings in the British Museum	London: F.C.Lewis	1837-40	—	・4パートが3つにまとめられている ・パート1は縦じらされている ・パート2から4まではルースリーフ ・パート2はカーズリーフ ・パート1のポートフォリオにまとめられている	550×385 (broadsheet 2')	・全体の表紙 ・パートごとの表紙4点 ・風景版画93点 (パート2のNo.4&20を除く) ・Life of Claude ・Subscriber List ・Plate List for 3 and 4 計101点	・2009年6月3日にロンドンで開催されたクリスティーズのオークション (Sale 7725, Lot253) で売却 ・このシリーズは30年以上オークションにかけられていない ・全作品が揃ったセットの所蔵はほとんどない

Takashi Ishida's 2006-2007 Artwork in Residence at the Yokohama Museum of Art: Artwork Production and Timeline

MATSUNAGA Shintaro

Curator, Yokohama Museum of Art

Takashi Ishida was invited to participate in the Yokohama Museum of Art's "Artist in Museum" public art production program in 2006. He worked in residence at the Museum's Art Gallery 2 for four months, from November 2006 to February 2007. His basic technique, known as 'drawing animation,' is achieved by stop frame animation-still images of repeated incremental hand drawn lines on a plane converted to 'moving images' at a pace of 30 frames per second. Around ten thousand images were made during his time at the Museum. He edited these to create two works-a three-screen exhibition installation, *Wall of the Sea*, and the film *Film of the Sea*.

The production process was recorded by the Museum through fixed video cameras, Museum staff photos, and ten staff 'studio reports' uploaded to the Internet. Although ten years have passed since Ishida created his work at the Yokohama Museum of Art, this report has been prepared to review and scrutinize the photos, animation, and written documentation of that time and to create a summary chronology of Ishida's process at the Museum. Additionally, we analyzed the timeline for *Film of the Sea* in an effort to compare the sequence of the drawing and photographing of individual scenes. The following could be confirmed from investigating and analyzing the documentary materials and the actual work:

- production work involving photography can be classified into 45 processes
- almost all of the scenes shot at the time of residence are contained in the completed work, and most appear more than once
- although few, there are scenes that are not included in the final artwork
- one scene was computer generated after the Museum residence period

The above allows an understanding of the structure of the completed work to emerge. The scene development for the first half of the work basically goes along with the order photographs were shot, with two repetitions overall. In the second half, the scene order gets more complicated. There is a concentration of reverse playback happening along with a scattering of various moving images. It is this researcher's opinion that Ishida's overall themes of 'rewinding time' and 'repetition' overlap with the Museum's specified subject of 'water flow.'

The Path toward Independence and Self Reliance: Documentary Interviews with the Artist HIRANO Kyoko [Part 2: 1980 to the present]

SAITO Risa

This text is the conclusion of a two-part series based on interviews with artist Kyoko Hirano whose works are included in the collections of the Yokohama Museum of Art and the Yokohama Civic Art Gallery. Part 1 appeared in vol. 17 of the *Bulletin of Yokohama Museum of Art*. Ten interviews were conducted between May and November 2012, followed by intermittent supplementary interviews from 2013 to 2017. The interviews traced the artist's biography and professional profile, and the report is organized chronologically and thematically in consultation with the artist.

Part II concentrates on transitions in Hirano's themes and style following the completion of her monumental *Maigaibutsusan* (1978) after a ten-year period during which she spent time in Korea doing research and painting. In addition, Hirano's work in media aside from painting, particularly prints and sculpture, that could not be touched upon in Part I are also taken up in Part II. After completing her Buddhist themed work at the end of the 1970s, Hirano's interest turned to periods pre-dating Buddhism and to Jomon and Ainu cultures and stories chronicled in the *Kojiki* (Record of Ancient Matters, compiled from oral tradition in 712). Such influences, however, did not appear in her art until the 1990s. In the 1980s, she revisited the abstract expressionism she had engaged in at the beginning of her career. In 1984, in order to produce outdoor sculpture, she set up a second studio in Fukushima that she used for around twenty years. In 1989, she began producing silkscreen works and then works combining silkscreen and oil paint. At around the same time, themes of the ancient world appeared. Such themes continue into the present. In the 2000s, Hirano used stencils with kimono motifs inherited from her uncle. She is intensely engaged at the present time in themes derived from the *Kojiki*.

Pablo Picasso's *Woman Sleeping in a Chair*

KATADA Yuko

Picasso's 1927 *Woman Sleeping in a Chair* (Z.VII:72/fig.1) has to date not been fully discussed in scholarly studies and, if mentioned at all, has been treated only marginally and with diverse analysis. While Picasso's deformed figures of women from the late 1920s, including this painting, have been described as 'monsters,'ⁱ *Woman Sleeping in a Chair* has also been viewed as a "peaceful portrait."ⁱⁱ This essay first of all reviews existing texts regarding this painting and chronicles its provenance and exhibition history. We also consider how this work has been viewed and analyze the background of the different readings attributed to the work.

In his discussion of *Bust of a Woman and Self-Portrait* (fig.7), Roland Penrose relates that the highly distorted figures of the same period were assumed to be modeled after Picasso's wife Olga Khokhlova and, according to Picasso's own testimony, referred to as "monsters."ⁱⁱⁱ Following that, it became common for Picasso's images of women from the same period to be associated with Picasso's estranged wife. However, when it became clear that Picasso and his new lover, Marie-Thérèse Walter, actually got together in 1927, rather than 1931 or 1932 as previously thought, the model of the painting came to be identified as Marie-Thérèse and analysis became fixed as the still beauty of a sleeping woman.^{iv}

In organizing the chronology and exhibition history of *Woman Sleeping in a Chair* to explore how it has been viewed, it appears that this work was retained in the collection of the artist until Galerie Louise Leiris purchased it sometime after 1941. From 1959-68 at least, it belonged to Betty Balman and was included in exhibitions in Europe. It was acquired by the Yokohama Museum of Art in 1988 but as it was not exhibited in large-scale Picasso exhibitions in 70s and 80s, there was only limited opportunity for study.

A sketch for *Woman Sleeping in a Chair* appears in Picasso's sketchbook (fig.9) along with drawings of Marie-Thérèse (fig.10,11),^v inferring that one source of the image of *Woman Sleeping in a Chair* is likely Marie-Thérèse. However, the existence of an earlier example of a female figure with striped garment, dating from 1926 (fig.12), before Picasso had met Marie-Thérèse, indicates that this may at the same time refer to an idealized female image. In addition, the Surrealist *vagina dentata* image as castration symbol is thought to relate to a Torres Strait Islands mask (fig.16) in Picasso's possession. Influences from the indigenous art of New Guinea can also be seen in Picasso's "dagger-sharp tongue" (fig.19) images.^{vi}

Different interpretations of *Woman Sleeping in a Chair* seem to arise depending on whether the model for the painting is thought to be Olga or Marie-Thérèse. Nevertheless, references in this painting to an imagined female ideal or to the art of Oceania cannot be ignored. In other words, rather than being a portrait in the traditional sense, *Woman Sleeping in a Chair* seems to conflate the opposing aspects of female beauty and fearsomeness, and to integrate a number of image sources and motifs.

i Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 1958, p.235.

ii Régine Rémon, «En ce temps-là, Picasso avait regardé des images humaines qui flottaient dans l'azur de nos mémoires... » *PABLO PICASSO*, Prestel, 2000, p.21.

iii Penrose, *op.cit.*

iv Rémon, *op.cit.*, p.21; John Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Year 1917-1932*, Vol.III, 2007, p.330.

v MP Carnet II, cat.34 (MP1873)

vi John Golding, "Picasso and Surrealism," *Picasso 1881-1973* in Roland Penrose and John Golding eds., Paul Elek, 1973, pp.98-99.

Research Notes on Frederick Christian Lewis' *Museum Claudes*

KANAI Mayuko

Among the prints by Western artists in the Kojima Usui Collection acquired by the Yokohama Museum of Art in 2003 are Part 3 and Part 4 of English painter and engraver Frederick Christian Lewis' *Museum Claudes* series. These are reproductions of works by French painter Claude Lorrain. This essay aims to clarify basic information concerning this print series.

The Yokohama Museum of Art now holds a total of 44 *Museum Claudes* plates, with twenty (including the cover) from Part 3, twenty-three (including the cover) from Part 4, and a typed list, thought to have been added later by a third party, of the contents of Part 3 and Part 4. Inscribed in the lower margin of the copper plate etchings, aquatints, and dry point works is a notation of series part number and plate number, and indication of being a rendition of an original by Lorrain. There is also a signature that seems to indicate Lewis as the engraver. Investigation revealed that the complete set consisted of 100 plates, that Lewis took charge of printing and publishing, and that the prints were based on quickly executed sketches.

This research found four instances of Frederick Christian Lewis' series based on Lorrain's work related to *Museum Claudes* in collections, and one on auction. Although these are all incomplete sets, it was possible to confirm that they were from *Liber Studiorum of Claude Lorrain* published by Lewis as a series of 100 plates based on drawings by Lorrain in the British Museum, and that Part 1 of the series was published in 1937 with the title *Imitations of Claude Lorrain*.

Next, a review of advertisements from the time of the first publication of *Liber Studiorum of Claude Lorrain* revealed that the original Lorrain drawings once belonging to Richard Paye Knight's collection had been bequeathed to the British Museum in 1824. It was found that the forty-three Lewis prints now housed in the Yokohama Museum of Art are also works based on those drawings. Considering the resemblance of the date of publication, the composition consistency, and the fact that *Liber Studiorum of Claude Lorrain* is known as Lewis' sole print series based on Lorrain's drawings belonging to the British Museum, this essay concluded that it was highly likely that Lewis' *Museum Claudes* were *Liber Studiorum of Claude Lorrain* part 3 and 4.

Lewis made prints of drawings in the Royal Art Collection, including works by Lorrain, and also committed himself to creating a print of Joseph Mallord William Turner's *Liber Studiorum*, itself inspired by Lorrain's *Liber Veritatis* sketchbook. It is safe to say that Lewis' undertaking the printmaking and publication of *Liber Studiorum of Claude Lorrain* represented the culmination of his work as an engraver.

横浜美術館研究紀要 第18号

平成29年3月31日発行

編集◎横浜美術館学芸グループ

翻訳◎シェリル・シルバーマン (pp.64-67)

発行◎横浜美術館
(公益財団法人 横浜市芸術文化振興財団)

〒220-0012 横浜市西区みなとみらい3-4-1
tel.045-221-0300

印刷・製本◎山陽印刷株式会社

©横浜美術館 2017

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.18

Date of Issue : March 31, 2017

Edited by Curatorial Department, Yokohama Museum of Art

Translated by Cheryl Silverman (pp.64-67)

Published by Yokohama Museum of Art (Yokohama Arts Foundation)

3-4-1, Miatomirai, Nishi-ku, Yokohama 220-0012 Japan
Tel.045-221-0300

Printed by Sanyo Printing Corporation

© Yokohama Museum of Art 2017