

## エル・グレコとマネの「草上の食事」

上 田 恒 夫

本稿ではマネの「草上の食事」を取り上げ、これを描いた時、すでにマネはエル・グレコの絵を見ていた可能性があることを指摘する。

### 1. マネの絵をめぐる同時代の批評

シャルル・ボードレーは1864年6月に、テオフィル・トレ（ヴュルジュール）にあてて次のように書いた（文中傍点原著者）。

「模作（注1）という語は正当でないと思います。マネ氏はかつてゴヤを見たことがなく、かつてグレコ（注2）を見たことがなく、かつてプルタレス画廊を見たことがないのです。（中略）私自身、このふしぎな符合を、啞然とした気持ちで歎賞してきた者です。マネ氏は、われわれがあつた素晴らしいスペイン美術館、愚かなフランス共和政治が、私有財産に対する過度の尊重の念から、オルレアン家の殿様たちに返還してしまったスペイン美術館を、鑑賞することができた時代、マネ氏はまだ少年で、船に乗って働いていました。」

これは、マネはベラスケスとゴヤとエル・グレコのパスティシュなりと批評したトレ（注3）に対する反論として書かれた。マネがこの年にサロンに出品した2枚の絵「死せるキリストと2天使」（ニューヨーク、メトロポリタン美術館）と「闘牛のエピソード」（マネ自身の手で2つに切断され、ワシントン、ナショナル・ギャラリーとニューヨーク、フリック・コレクションに分蔵）をめぐる交わされたこの論戦で、一旦はマネの光の効果と色調にスペインの大画家たちの影響を認め、「死せるキリストと2天使」とエル・グレコとの類似を指摘したトレも、ボードレーの反論

にあつて妥協し、マネはゴヤを知らなかったと認め、ベラスケスについては判断を保留し、エル・グレコについてはこれ以上触れることはなかった。

ボードレー（注4）とトレは、マネの優れた才能と個性を認めようとする少数派の批評家であるが、議論はマネの人体表現がスペイン絵画のパスティシュであるか否かに集中し、人体とそれをとりまく情景描写の問題は論点から飛ばされてしまったようだ。だが、これと同じ時、「闘牛のエピソード」について「鼠に殺された木の闘牛士」と揶揄して、マネの透視遠近法の誤りを指摘した評者もいたから、ボードレーとトレのパスティシュ議論は、マネの〈歪んだ視覚〉の問題とあわせて検討しなおすべきだろう。個々の対象モチーフのとらえ方とコンポジション全体との関係、マネの絵に即して言い換えれば〈絵画空間の歪曲〉あるいは〈デッサンの歪曲〉ともいべき特異なもの見方は、果たして経済的に不自由しなかったマネのとらわれのない個性から来るのか。あるいは、それはトレの言うように、エル・グレコに触発された結果ではなかったのか。

しかし、情景描写を欠く「キリストと2天使」と、マネ自身の手で2つに切断され制作当時の全容をうかがうことのできない「闘牛のエピソード」とに即してこの問題を検討するのはむずかしいから、ここでは、その前年（1863年）に描かれた「草上の食事」（注5）（オルセ美術館 図1）を取り上げよう。マネがスペインに旅行するのはこれより2年後の1865年のことであり、それ以前のフランスでは、

エル・グレコの実在はやっと知られたばかりで、そのこと自体がボードレールとトレの議論の核心にかかわっていた。

## 2. 「草上の食事」の人物像と風景と

1863年のサロンは、989人が入選したのに対して、2800点もの作品が選に漏れるという異例の事態となり、落選者らの抗議に押されて、皇帝ナポレオン3世はサロン開催初日から2週間後の5月15日に落選者展を開催することになる。マネの「草上の食事」も落選者の作品としてこの展覧会に出品され、同展最大の話題作となった。

この時、皇帝はこの絵を見て「みだらである」と評したというが、はからずもこの一言はこの絵のねらいをよく言い当てている。物語主題をさがしてもそれらしいものが何もなく、水平線を高くとった地面に、モーニングコートを着たブルジョワジーの男たちと市井の女の裸を平然と置いたこの作品は、今見ても絵画として挑発的である。

マネがこの絵で描きたかったのは健康な女の裸体に尽きる。マネの幼なじみだったアントナン・プルーストは、当時を回想してこの絵の制作動機について次のように記している。

彼（筆者注、マネ）が「草上の食事」を描く前日のある日曜日、私たちはアルジャントユーユにいて、川岸に寝そべって、白いボートがセーヌ川を行き交い、深い流れの濃いブルーにあわせてその明るい調子を奏でているのを眺めていた。女が数人、水浴びをしていた。マネは水から上がる女たちの体をじっと見つめていた。／彼は私に言った。「裸体を描かなくちゃいかんと思う。そうだ裸体をひとつ描こう。僕らがアトリエにいた時分、僕はジョルジョーネの女たち、あの音楽師たちと一緒に女たちを写したことがある。暗いよ、あの絵は。暗い地の色が出ている。あの絵をやり直して、透明な大

(注8)

気の中であれを描いてみよう、あそこに見える女たちのような人物を何人か入れてね。」

確かに、「草上の食事」の裸体は、ジョルジョーネ（+ティツィアーノ）のニンフ（「田園の合奏」）をモダンにやり直した、言わばその化身である。絵のそのほかの部分はすべて、この裸体を引き立たせるための道具立てにほかならない。

正装の男たちはその黒と褐色によって、女の裸体を輝かせるが、女の左足の裏（肌色）とそれに接する男の足先（靴の黒）との明暗のコントラストほど、このようなマネの意図をあからさまに示す部分はほかにはない。事実、この2つの足先の重なりは、マネがこの絵の下敷きに使ったマルカントニオ・ライモンディの版画「パリスの審判」(図2)には認められず、マネの創意による。彼はこの明暗のコントラストを伝統的なキアロスクーロにたよらずにつくりだした。からみあった3人の脚の屈曲が随所につくる小三角形もマルカントニオの版画ではこれほど鮮明ではなく、マネがこの小三角形たちを裸体の曲線に対するアンチテーゼとしていることがわかる。この小さな三角形たちは、中景の水浴の女を頂点とする大三角形のコンポジションと共鳴するが、この大三角形の左辺を閉じる裸体は周囲の木立と比べて十分大きくこれに与えられる光の量が多いので、この女も含めて登場人物らは画面の中央よりやや右側にずらされ、画面全体の中でよく釣合いがとれている。

裸体の女が脱いだ紫をおびた空色のコスチュームは、それ自体でセンセーショナルだが、マネはここに肌色の補色を選んで、明るい裸体のリアリティをさらに強めている。

次に、前景の登場人物をほぼ正面から照らす光は、暗い木陰のあちこちに漏れる光とは別のものであるから、「透明な大気の中であれを描いてみよう」と言うマネの動機とは裏腹に、風景と、アトリエで描いた人物像とが

合成されたものであることは間違いない。事実、裸女の背中にちらと見える男の手は、その上半身を支えるどころか、まるで草の上に浮遊しているかのように見えるし、木立と比べて人物は大きすぎることは指摘したとおりである。背景に限って見れば、中景で水浴する女が脚を浸す水面は、画面左と右の水面にどのようにしてつながっているのか、釈然としない。セーヌ川は右上から左下に向かって相当な落差で流れているようだが、水浴の女が足を浸す明るい青緑の水面だけは、この女のアウトラインを包むようにして荒い筆のタッチで描かれ、平板に立ち上がって見える。この水面と、その右のボートの位置関係もおかしい。この絵の背景には視点がいくつもあって、マネはそれらを画面の上で合成しているのだ。

マネはなぜクーチュールの教えてくれた伝統的な画法を大胆に破ったのか。慧眼の批評家トレでさえ、この絵の「ばかげたコンポジション」を指摘する。だが、このような矛盾に気づくのは絵に近寄って子細に見た時であって、画面全体の調子を見渡した時にそれに気づくことはまずないだろう。シュミーズの女がこの絵のコンポジションのかなめのひとつであることを示せば、この女の遠近の不確かさやリアリティの希薄さも、この女を包む水面の平板な立ち上がりも、画家の頓着するところではなかっただろう。むしろこれが、前景の裸体のリアリティをそこねないために適切な処理であったと言える。うっそうとした森の風景は裸体を際立たせる背景以上のものではない。ロンドンにあるこの絵のエスキス(図3)では水面の奥行はもっと自然に描写され、水浴の女はしかるべくつつましく描かれていたから、この線にそって構想の発展があったことが知られる。

見過ごされがちだが、完成作にはもうひとつ重要な変更が加わっている。中央の男の白のズボンである。マルカントニオの版画のそ

れと同じように、これは本当に右脚なのか。たぶんそうだろう。だが、まるで股の間から出ているようではないか。デフォルメというよりは、〈デッサンの歪曲〉である。しかし、ここにもマネのはっきりとした意図を認めることができる。この白のズボンは、裸体の肌色との衝突を避けつつ(ズボンのハイライトは裸体よりも明るい)、水浴の女の白と、その向こう(上)に開ける明るい空(ここにも相当白が入っている)と呼応してコンポジションの縦軸をつくるために、あるべき位置より右にずらされたのだ。ロンドンのエスキスではズボンはデッサンどおりに縦軸の左側にとどまっているから(しかしこの時すでにマネがこのズボンに難渋した形跡がうかがえる)、マネの意図はおのずと明らかだ。

絵画空間の歪曲を、見る者にそれと気づかせず、前景の人物群と後景とを絵画的に結びつけるのは、この白の縦軸である(最前景に散らかった牡蠣もこの要素に加えてよい)。縦軸線上の白はプッサンの(一説に17世紀の模とも)「フォキオンの埋葬」(ルーヴル美術館)にその先例があり、マネはこれを思い出していたのかも知れない。

「草上の食事」は裸体をテーマとし、画面全体の構想をこれに結集させ周到に組み立てられた絵である。デッサンの歪曲や複数の視点の導入は、そのような絵全体のコンテクストの中で意味を帯びてくる。しかし、セザンヌが出るまで、これほどデコラティブな絵を描いた画家はマネをおいてほかにはいない。このような異例の構想をマネの生まれながらの資質に求めないのであれば、何からの外的要因がこれに作用したと考えるのが自然である。

この問題について、近年の研究は1860年代のマネと浮世絵との関係を指摘し、高くとった水平線、キアロスクーロによらない肉づけ、遠近の強調(ただしこれは「草上の食事」についてはあたらない)に両者の類似を認める

(注16)

が、これらの類似は何も浮世絵だけに求められるものではない。1865年のスペイン旅行を控えて、マネはすでにスペイン画派への傾倒を強め、1862年の「太刀方の装束のヴィクトリーヌ・ムーラン嬢」(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)ではゴヤの版画を中景の闘牛に借用している。

テオフィル・トレは、ボードレールの反論にあって、エル・グレコの影響を事実上取り下げたが、ボードレールの言う「ふしぎな符合」という説明では済ますことのできない類似が2人の画家の間にはある。この時点でマネはエル・グレコをすでに知っていたのではなかったか。

### 3. スペイン美術館のエル・グレコとマネ

大画家は往々にして意外なところから創作のヒントを見つけることがあるから、マネが「草上の食事」を描く以前に、何らかの複製によってエル・グレコを知っていたとしても、不思議なことではないと私は思う。また、マネが尊敬していたドラクロワはエル・グレコ(注17)の「聖衣剥奪」を所有していたと伝えられる。だが、マネのもっと身近にエル・グレコ(注18)の絵があり、そのことはパリ市民もよく知っていた。ボードレールも言及しているスペイン美術館の、エル・グレコである。

(注19)この美術館の開設を発案したのは国王ルイ・フィリップであるが、彼は開館に先立ってその部下のテイラーらをスペインに派遣し、多くのスペイン絵画を彼地に収集させた。スペインのすべての画派、すべての時代から選ばれた446点の絵は1838年にルーヴル美術館の中で常設展示され、これをきっかけにしてスペイン絵画はフランス人の間で熱狂的に受け入れられることになる。そして、エル・グレコの絵も、ベラスケス、ムリリョ、スルバラン、ゴヤらとならんで、そこにあった。

ボードレールが言うように、1848年の革命で国王が退位すると、スペイン美術館の蔵品

は彼の所有と認められ、イギリスに流出することになる。したがって、1832年生まれのマネがこの美術館でエル・グレコを見たとなれば、それは、スペイン美術館の公開されていた1838年から10年余の間、つまりマネの幼年期から16才の頃までのこととなる。しかも、スペイン美術館が閉鎖された1848年に、マネは蒸気船に乗って船乗りの訓練をし、翌年にはリオデジャネイロまで行っている。これもボードレールの言うとおりである。

ところが、スペイン美術館をまだ見ることができた1844年から1848年にかけて、マネの年と言えば12才から16才頃であるが、彼は母方の伯父エドワール・フルニエに教わって、絵に親しんでいた。アントナン・ブールスト(注20)によれば、伯父フルニエは、日曜日ごとに少年のマネやブールストらをルーヴル美術館(繰り返すが、スペイン美術館はルーヴル美術館の中にあった)やヴァンセンヌに連れて行くのを無上の喜びとし、マネは鉛筆とノートを手にして、巨匠たちの作品や自然を写したという。マネが通うロラン中学校の先生を説いて、マネに絵を教えるように勧めたのも、この伯父であった。

ブールストの回想には事実誤認とされる記述も指摘されるが、マネの親友であるブールストはここで自らの体験を語っているのだから、これを否定することはできない。

ボードレールは、マネはかつてグレコを見たことがないと断定的に書いているが、ボードレールはこれらの事実を知らなかったのだろうか。他方、ブールストはマネが船乗りの訓練をする1848年より以前のことを書いているのだ。12才から16才と言えば、早熟のマネに絵心が十分育っていた頃である。微妙な時期ではあるものの、息子に法律家の道を歩ませようと思う父親に反対して、ロラン中学校の成績を下げてまで絵を描きたいと思いに暮れていたひとりの少年の身近に、エル・グレコの作品が公の場所に展示されていたのであ

る。そこにあったエル・グレコの絵は次の6点である。

1. 「羊飼いの礼拝」(現在、ブカレスト<sup>(注22)</sup>の国立美術館所蔵)
2. 「磔 刑」(ルーヴル美術館)
3. 「神聖同盟のアレゴリー」(別名「キリストの御名の礼讃」「フェリペ2世の夢」ロンドン、ナショナル・ギャラリー 図4)
4. 一貴人の肖像(グラスゴー、ポロックハウスの美術館)
5. 「襟巻きの夫人」(旧名「グレコの娘」所蔵は4に同じ)
6. ホルヘ・マヌエル・テオトコプリの肖像(セビリア州立美術館)

この中で、特に、情景描写を含む「羊飼いの礼拝」と「神聖同盟のアレゴリー」は、マネのデコラティブな絵づくりの参考にならなかっただろうか。エル・グレコのもっとも充実した時期に描かれた「羊飼いの礼拝」<sup>(注23)</sup>に、人体のデフォルメや、人が入り込めそうなない幻想的な絵画空間を認めるだけでも十分だが、ここでは、もっと若い頃の「神聖同盟のアレゴリー」(図4)を取り上げる。時代と国をへだてた2人の画家のものの見方とその絵の成り立ちが、ほとんど同じであることがよく理解できる。

クレタ島からイタリアに渡って、ヴェネツィア派とコレッジョの色と、ミケランジェロの人体デッサンとを我がものとしたエル・グレコではあったが、彼は自分が東方の出身であることを終生忘れることがなかった。彼はいつも、本名のドメニコス・テオトコプロスをギリシア語そのままに綴って署名とし、アイコンの図像を転用した宗教画も多く手がけている。アイコン画家であった彼に、西欧の透視遠近法<sup>(注24)</sup>を守ろうとする気持ちはもともと希薄であっただろうし(その実、クレタ島にいた頃すでにこれを熟知していたが)、折しもイタリアでは反写実、反古典のマニエリスム

が盛んな時期であったから、彼がイタリアで学んだ色と人体デッサンを駆使して、これらを思うがままの幻想的な空間に構成できる条件は、エル・グレコの内と外に整っていた。

イタリアから永住の地スペインに渡ってしばらく後に描かれたとされる「神聖同盟のアレゴリー」の下絵には、後年の充実した寒色調<sup>(注25)</sup>はまだ認められないものの、西方と東方を融合しようとするこの画家の意欲が、その画面全体から発散する。1571年のレパントの海戦で勝利したスペイン国王フェリペ2世、ローマ法王ピウス5世、ヴェネツィア統領(ロドヴィコ・モチェニーゴか)、オーストリアのドン・ファンら、西側同盟の主役たちが、背後の無数の義人とともに天を仰いで、キリストの御名(IHSのモノグラム)を礼讃している。前景右に怪物レヴィアタンがぼっかりと口を開けて、地獄に落ちる人びとが中にうごめいている。そのすぐ左には煉獄の火の海に試される人びと。したがって、これは海戦をあつかった歴史主題に、「キリストの御名の礼讃」と「最後の審判」<sup>(注26)</sup>の図像を重ねた複雑な絵であり、主題からして幻想的な表現になることを約束された絵であるが、エル・グレコはこれにふさわしい表現を与えた。

煉獄の紅の炎が分かつ天と地は、一点透視の遠近法によって結ばれているのではない。イエスの御名は遠くにあるのか近くにあるのか判断としない。エル・グレコは、キリストの御名から出る光を歪めて、これを浮遊する天使たちの背後にまで行きわたらせている。キアロスクーロは極力おさえて、天と地の区別なく、鮮やかな赤、オレンジ、緑、青のコントラストをコンポジションの要所につくっている。透視遠近法と光源の単一の原則を破って、別々の視点から見た天と地と煉獄(火の海は平板に立ち上がって見える)と地獄とを画面の上で合成し、総合しているのだ。その画面を支えるのは、主役たちのいる前景



図1 エドワール・マネ「草上の食事」 208×264cm オルセ美術館



図2 マルカントニオ・ライモンディ「パリスの審判」(原画ラファエロ) 部分



図3 エドワール・マネ「草上の食事」のエスキス 98.5×115cm ロンドン、コートールド・インスティテュート



図4 エル・グレコ「神聖同盟のアレゴリー」  
の下絵 51.1×33.9cm ロンドン、ナ  
ショナル・ギャラリー

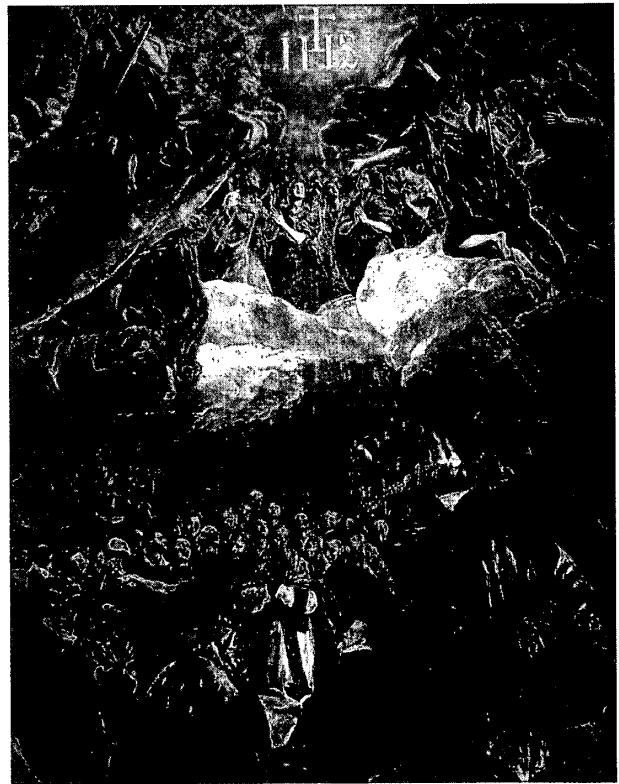


図5 エル・グレコ「神聖同盟のアレゴリー」の  
完成作 140×110cm エル・エスコリア  
ル修道院

#### 図版出典

図1 R. Rosenblum, *Painting in the Musée d'Orsay*, New York, 1989, p.202.／図2 A. de Witt (scelte e annotate da), *Marcantonio Raimondi incisioni*, Firenze, 1968, pl. XL.／図3 M. Venturi, S. Orienti, *L'Opera pittorica di Édouard Manet*, Milano, 1967, fig.59 B.／図4 M. B. Cossío, *El Greco*, Madrid, 1981, p.164.／図5 *ibid.*, p.152.

の長方形プランに乗せられたX型のコンポジションであるが、これに、合掌して天を仰ぐピウス5世の白衣と、一番手前の天使に重なる白雲とがつくる、中心をずらした縦軸が加わって、空間関係のはっきりしない天と地が絵画的に連絡しあう。

エル・エスコリアル修道院にあるこの絵の完成作(図5)では、絵画空間は今一步浅くなり、<sup>(注27)</sup>このような表現上の特徴は、幻想的な主題にふさわしくさらに充実する。この完成作では横幅をゆったりととり、色のコントラストを強め、白の縦軸は一段と鮮明になる。その一方で、義人たちの無数の表現は、それと暗示する程度の筆のタッチにおさえられる。

要約するまでもない。「神聖同盟のアレゴリー」の下絵から完成作への構想の発展と、「草上の食事」のエスキスから完成作への発展とを、パラレルな関係に置いて見れば、2人の画家の類似はもっとはっきりととらえられる。

#### 4. 結 論

もちろん、複製にでもよらない限り、スペインにまだ行ったことのない当時のマネが、エル・エスコリアル修道院の完成作に接することはなかったが、ティツィアーノ、ベラスケス、ゴヤ、ドラクロワもなしえなかった西欧近代としては異例の、デコラティブな表現がすでに「神聖同盟のアレゴリー」の下絵にあり、これがスペイン美術館を飾っていたのである。「草上の食事」を描いたマネに、かつて伯父フルニエと一緒に見に行ったエル・グレコの記憶が生きていたのではなかったか。

先に、「草上の食事」の三角形のコンポジションについて触れたが、これは人物の構成本位に見た場合であって、画面全体から見れば、コンポジションはエル・グレコのそれと同じく、絵の主題に向かう動きを見る者に喚起するX型にほかならず、プッサンに先例を認めた縦軸線上の白は、エル・グレコの絵に

もあった。伝統的なキアロスクーロの観念の乏しさも、地平線の高さも、2人の画家に共通する。これらの点を強いて浮世絵の影響で説明するまでもないだろう。

鮮やかな色彩をふんだんに使って、これを幻想的な画面に仕立てたエル・グレコと違って、マネは主に明暗のコントラストにたよって、健康な裸体を描いた。マネが尊敬していたドラクロワの補色の効果でさえ、「草上の食事」の女とそのコスチュームの色の対比に認められるかどうかという程度であるし、この時のマネは黒にひとつの〈色〉を認めていたのだから、エル・グレコの鮮やかな色調がマネの絵に認められないからと言って、これが2人の画家の関係を否定する材料にはならない。何よりもマネは西欧の人である。

しかし、ものの見方、表現のシンタクスの類似が2人を結びつける。主題にふさわしい表現を与えるために、マネがあえて西欧の伝統的な画法を破るには、エル・グレコの存在が決定的なよりどころになったに違いなく、マネがエル・グレコの絵を見たのは、1865年のスペイン旅行より以前のことであったと考えたい。

「草上の食事」について「ばかげたコンポジション」と言ったテオフィル・トレの批評には同調できないが、1865年以前のマネとエル・グレコとの関係を指摘した彼の判断は生かされる。

以上の推定が正しければ、スペイン旅行以前に描かれた「死せるキリストと2天使」「闘牛のエピソード」「太刀方の装束のヴィクトリーヌ・ムーラン嬢」などについても、エル・グレコとの関係を念頭に置いて検討してよいことになる。本稿では「神聖同盟のアレゴリー」だけを取り上げたが、スペイン美術館には、とまあく6点のエル・グレコがあり、少年のマネがこれを見た事実をくつがえず論拠はないのだから。



## 注

注1 人文書院版『ボードレール全集』第二巻 445頁 (Baudelaire Correspondance II, Paris, 1973, p. 386)。

なお、引用文中にあるプールのタレス画廊は、ベラスケス、ムリリョ、リベラなどの作品で名高いコレクションで、1865年消散した(同書 493頁の訳注)。

注2 ここでは訳文を尊重してそのままとしたが、パスティシュ *pastiche* は模作、つまりコピーと必ずしも同義ではない。H. Lacombe (Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, 1753) はパスティシュについて「オリジナルともコピーとも呼ばず、ほかの画家の趣味や様式で制作された絵」と説明している。トレがマネの絵について言うパスティシュもこの意味で理解するのが適当であるから、本稿では動詞 *pasticher* も含めてパスティシュを訳さずにそのままにちいた。

注3 1864年6月15日の「ベルギーの独立」誌上で、トレは「死せるキリストと2天使」について、マネはベラスケスよりもエル・グレコのパスティシュであると、また「闘牛のエピソード」の死んだ闘牛士は、マネがプールのタレス画廊で見たベラスケスのコピーであるとし、この絵の光の効果と色調はベラスケスとゴヤのパスティシュであると指摘。A. Tabarant, *Manet et ses Œuvres*, Paris, 1947, pp. 83-84による。

注4 1864年6月24日の『ベルギーの独立』誌上で、トレは「シャルル・ボードレールとふしぎな符合」のタイトルでボードレールに反論を試みる。トレはボードレールの手紙の要旨を紹介した後、次のように書く。「しかし、闘牛場で死んで横たわる男については、プールのタレス画廊を彼(マネ)が訪れた事がないとすれば、何らかの仲介による、この絵についての何らかの間接的な視覚を有していたことも、ありえないことではない。」Tabarant, *op. cit.*, p. 85による。

注5 Tabarant, *op. cit.*, p. 86に引用。ただし評者が誰であるかは記されていない。

注6 カンバスに油彩、208×264cm(四周の切り詰め以前は214×270cm)。画面右下にサインと年記、オルセ美術館所蔵。サロン出品時のタイトルは「水浴」。

注7 A. Proust, *Édouard Manet*, Paris, 1913, p. 43。ただしF. カシャンは、マネがここで裸体を描きたいと言っているのは「草上の食事」のそれではなく、「驚くニンフ」をさすと推定する。F. Cachin et al., *Manet 1832-1883 (exhibition catalogue)*, Ministère de la Culture Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 166。

注8 原文は *Les fonds ont repoussé*。

注9 これより一世紀後、ピカソがマネの「草上の食事」の翻案(1961年8月11日制作、油彩、46×55cm、個人蔵)をつくった時、マネのコンポジションも色もピカソ独自の表現に改められることになるが、裸体の左足の裏とこれに接する男の靴の明暗のコントラストはマネの絵以上に強調されることになる。

注10 Tabarant(*op. cit.*, p. 70)らによれば、マネがマルカントニオ・ライモンディの版画を借用したことを最初に指摘したのは評論家E. シュスノー(1864年)である。

注11 木立と比べて人物像の大きいことの指摘は、B. Farwell, *Manet and the Nude*(dissertation, 1973), New York, 1981, p. 198に。

注12 空色のコスチューム、オークルの帽子、赤、紫の果物などは、この絵の中でただ一か所、色のコントラストで仕上げられた部分である。これよりほんの数年前に、ドラクロワは壁画「天使とヤコブの闘い」(サン・シュルピス教会)の前景に、これと同じようなヤコブの脱いだ服や帽子や武器を、もっと鮮やかな色のコントラストを用いて描いていたから、マネのコスチュームの部分はドラクロワ讃であり(マネはドラクロワの「ダンテの小舟」を模写したことがある)、この画家の色づかいに対するマネの解釈がそこに示されていると思う。ただしカシャン(*op. cit.*, p. 169)は、ここに、マネが1854年頃に模写したティツィアーノの「うさぎのいる聖母」(ルーヴル美術館)の影響を認めている。いずれにせよマネは、果物の赤や紫はコスチュームの空色で包んで、この部分を全体として裸体の肌色との補色関係に置いている。

注13 タバランはこの絵がアトリエ制作でないと認めている。Tabarant, *op. cit.*, p. 61。近年のカシャン(*op. cit.*, p. 167)も同様で、人物像はアトリエ制作であり、背景はマネが以前に描いた風景画の転用であるとする。同じくカシャン(*ibid.*, p. 166)によれば、プルーストがマネの言葉として伝える「透明な大気の中であれを描いてみよう」について、エドガー・ドガは、「(プルーストは)混同もはなはだしい。『草上の食事』を描いた時、マネには戸外制作の事など念頭になかった。彼(プルースト)がこう考えたのは、マネの最初の頃の絵を見た後の事に過ぎない。」と語った。

注14 この年のサロン評でトレはこの絵の「ばかげたコンポジション」のほか、裸体についても酷評しているが、生きいきとした肉づけは肯定的に評価している。Cachin, *op. cit.*, p. 167に引用あり。

注15 ロンドン、コートールド・インスティテュート所蔵。カンバスに油彩、98.5×115cm。一時期マネの真作であることに疑いがもたれたが、今日では真作と認められている。Tabarant, op. cit., p. 61-62を参照。タバランは「これがマネでなかったら、マネの作品はまったくないことになる」と言うアンブロワーズ・ヴォラールの言葉を引用している。筆者も、ロンドンの絵からオルセ美術館の完成作に至るプロセスは、一画家による必然的な発展ととらえるべきであると考え。後述する男の白のズボンの処理はその有力な根拠となろう。

注16 A. C. Hanson, *Manet and the Modern Tradition*, New Haven and London, 1977, pp. 186-192. ただし日本美術との関係を論じたこの箇所「草上の食事」は特に触れられない。

注17 エル・グレコが存在がフランスで認知されたばかりの状況では可能性は少ないが、当時ゲーブル商会などで販売していた複製画や、美術展目録などの図版にエル・グレコがあったことも考えられる。

注18 現在、アプトンハウス（イギリス）のバーステッド家所蔵。1580年頃、67×34cmの板絵。ドラクロワ（1865年没）旧蔵品の売り立て目録にこの絵の記載がないことから、ドラクロワの所蔵だったことに疑問を呈する意見が一部にあるが、この絵がドラクロワの没後、その友人の所有するところとなった事実はある。J. C. Aznar, *Dominico Greco*, II, Madrid, 1970, pp. 1287, 1346を参照。図版同書, I, p. 333.

注19 以下、スペイン美術館についてはI. H. Lipchutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard Univ. Pr., 1972を参照した。

注20 A. Proust, op. cit., p. 5.

注21 注13を参照。

注22 ここでは、H. Wetthey, *El Greco and His School* (1962) に拠ってスペイン美術館のエル・グレコを6点としたLipschutz (op. cit., p. 130) にしたがったが、Lipschutzが史料に掲げる1838年のスペイン美術館の目録 (ibid., p. 223) には、エル・グレコの作品として「羊飼いの礼拝」「キリストと2人の寄進者の肖像」「聖フランチェスコの死」「最後

の審判」「ポンペオ・レオーニ」「貴人」「グレコの娘の肖像」「エル・グレコの肖像」の8点が記載されている。本稿の本文に挙げた作品に同定してよい6点に加えて、「聖フランチェスコの死」と「ポンペオ・レオーニ」の2点もスペイン美術館にあったことになる。いずれにせよ、同目録に見える「最後の審判」が本稿で取り上げる「神聖同盟のアレゴリー」であることに間違いはない。

注23 現在、ブカレストの国立美術館所蔵（美術館の名称はAznarにしたがう）。カンバスに油彩、346×137cm。1590年頃。Aznar, op. cit., II, pp. 739-742 (図版も), p. 1346を参照。

注24 O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London, 1970, pp. 238 ff.

注25 現在、ロンドンのナショナル・ギャラリー蔵。エル・エスコリアル修道院にある同主題の絵 (図5) の下絵。板に油彩、51.1×33.9cm。制作年については、1576-77年としたAznarにしたがうが、これを1600年代初頭まで下げる人もいる。Aznar, op. cit., I, pp. 232 ff., II, p. 1354を参照。コシオはこの絵をエル・スコリアル修道院の完成作のレプリカであるとするが (M. B. Cossío, *El Greco*, Madrid, 1984, p. 165)、ロンドンの下絵から完成作に至る構想の変化 (後述) は、発展と呼ぶべきものであり、このクロノロジーを逆転することはできない。

注26 「神聖同盟のアレゴリー」の画題は、A. ブラントによって明らかにされ、この画題に「キリストの御名の礼讃」の画題が重ねられていることが立証された。A. Blunt, *El Greco's "Dream of Philip II": An Allegory of the Holy League*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 3, 1939-40, pp. 58-69.

注27 カンバスに油彩、140×110cm (Aznar, op. cit. に1.4×1.9mとあるのは明らかに誤り。ここではCossío, op. cit. ほかによる)。制作年は1578年から1604年まで諸説があるが、Aznarは1577年と。

平成3年度金沢美術工芸大学共同研究報告  
(平成5年10月18日受理)