

〔研究ノート〕

## 19世紀中盤の「反復」制作とドラクロワ — 自作の「反復」の諸相 —

### 1. 反復の重要性と問題の所在

古来より造形芸術は自然や現実の「模倣」「再現」と位置付けられ、また、その技術の習得および鍛錬に際しては、先人の作品の「模写」や学習が重要な位置づけを占めてきた<sup>1</sup>。造形芸術の制作とは、いまだ形をとっていないものを支持体の上に創り出す行為であると同時に、すでに存在している形あるものを忠実に、あるいは多かれ少なかれ変更を加えて「うつし取る」、「反復」の仕草でもありえるということである。

このような「反復」の実践として絵画制作をとらえた時に、ひととき複雑な様相を呈するのが、自分自身の作品の「反復」である。画家を取りまく「形」の中には、モデルとなる実際の物や人、過去の作品、同時代のライバルや仲間たちによる造形の他に、自らの過去作や習作があることを忘れてはならない。作品に取り掛かる前に繰り返し描かれる素描や習作は、完成作をより豊かに、作家本人にとっても満足のいくものにすることが多いだろう。あるいは、同じ画家が同じ題材を扱いつつも別の形で作品に描く例からは、題材の新たな魅力が見出せるのみならず、最初に制作された作品の解釈にも深みが増す。

19世紀フランスでは、画家が同テーマに取り組む「反復」の実践が、鑑賞者の目に見える形で前景化した。例えば、クロード・モネは1877年にパリの「サン・ラザール駅」を様々な気候・時間の元で描いた複数の作品群を「連作 (série)」という形で展示したことを皮切りに、「ポプラ並木」、「積みわら」、「ルーアン大聖堂」、さらに晩年の「睡蓮」にいたる代表的なモチーフをいずれも複数点描き発表した<sup>2</sup>。セザンヌにとっての「カード遊びをする人々」や「サント・ヴィクトワール山」もまた、繰り返しの制作の題材としてよく知られており、モネの「睡蓮」等と同様に、その執拗な取り組みによって画家の個性を形作る一辺となっている<sup>3</sup>。時代を遡ると、アングルはひとつの作品に描いたモチーフを、長期間にわたり多くの作品で繰り返し登場させる点で、執着の度合いにおいて際立っている<sup>4</sup>。同じ物語場面からほぼ同一構図を数点の作品に描いている場合もあれば、《ヴァルパンソンの浴女》(1808年、ルーヴル美術館)と《トルコ風呂》(1862年、ルーヴル美術館)における背を向けた裸婦に見られるように、きわめて類似したモチーフが異なる構図のなかに再度

登場することもあり、その時間的な幅は画業の比較的初期から最晩年にまで及ぶ。

アングルと同じ19世紀半ばという時期に活躍した画家ドラクロワもまた、過去の巨匠や同時代の画家の作品から多くを学び、着想源とする一方で、自分自身による作品を様々な仕方ですべて「反復」することに制作の糧を得ている。

少なからぬ先行研究がドラクロワの反復制作に関心を寄せてきたが、画家の生誕200周年を記念して行われた後半生の作品の展覧会でこの点に注目を促したポマレード以来、考察の中心は1840年以降の作例であった<sup>5</sup>。ポマレードはドラクロワによる反復の典型的な作例として「ガリレヤ湖のキリスト」を表す作品群を挙げ、それらに着手したのが1840年の《ドン・ジュアンの難破》(ルーヴル美術館)の制作に続く時期であるとするジョンソンの見解に同意している<sup>6</sup>。彼はまた、2点の「レベッカの略奪」を「ウォルター・スコットに基づく主題の美的・技術的に新しい扱い方を示した」と位置づける一方、4点の「アビュドスの花嫁」は画商ヴェイルとの取引によるとして区別し、「ガリレヤの湖のキリスト」に関しては1850年以降彼が着手する販売目的の量産の一環と位置付けた<sup>7</sup>。

その後、ボルティモアで2008年に開催された近代画家の「反復」に関する展覧会では、6点の「ガリレヤの海のキリスト」が展示されたが、展覧会カタログにおいてはドラクロワについては十分に触れられていない<sup>8</sup>。同じ年にポリステイナが著したドラクロワの宗教画に関する研究書では、主題ごとにフランス19世紀半ばのキリスト教教義に関わる興味深い論が展開するが、その複数点の制作に重点は置かれていない<sup>9</sup>。

アラールが統括し、2011年と翌年にスペイン二都市で開催されたドラクロワの回顧展においては、「磔刑図」や「ライオン狩」などの後半生の作品を中心に、同テーマの作品を描いた複数の小品が同時に展示された<sup>10</sup>。カタログ中の論考でアラールは、ポマレード同様に反復制作という点では1840年代後半以降に注目しつつも、一歩進めて、画家の「反復」における柔軟性を強調する見解を示している<sup>11</sup>。彼は1846年から1862年のドラクロワの反復制作の例として、4点の「アビュドスの花嫁」、2点の「レベッカの略奪」、2点の「聖ゲオルギウスと竜／アンジェリカとルッジェーロ」、2点の「聖ステパノの埋葬」、2点の「磔刑」、2点の「マリアの教育」、3

点の「アラブの騎手」、そして少なくとも6点の「ガリレヤの湖のキリスト」と多くの「ライオン狩り」を挙げている。こうした繰り返しの理由としてアラールが指摘するのは、後年のドラクロワにとっては新たな主題の開拓や物語を絵画化することの重要性が薄れるという変化であり、アングルによる反復が完全性を求める傾向をもつものに対して、ドラクロワの反復が、主題を離れて「表現」に向かうものと位置づけられるとしている<sup>12</sup>。

しかしながら、ドラクロワの日記などからは彼が後半生にも文学や聖書、様々な場面から主題を探そうとしていたことがわかり、新たな物語を描くことに興味が薄れたというのはやや早急な結論のように思われる<sup>13</sup>。加えて、画家は、1828年に出版されるゲーテの『ファウスト第一部』挿絵版画の中の一点と同じ構図を1827年には比較的小型の油彩画としており、「反復」の実践は決して後半生に限定されるわけではない。むしろ後半生にたしかに看取できる繰り返しの増加という現象を正しく把握するためにも、画業全体における「反復」実践を一度概観してみることは有効なのではないだろうか。

そこで本稿は、まずは19世紀のフランスにおける作家本人による「反復」制作の様相を大まかに分類して同時代の状況を整理したうえで、その分類を手がかりにドラクロワによる反復制作のあり方を概観することとする。それにより、芸術作品の受容者層が拡大し、展覧会や複製による受容の仕方が多様になる一方で、画家のオリジナリティや作家性がより強固な価値基準となっていく19世紀におけるドラクロワの制作の複雑さの一端を、実例を通して理解することを目的とする。

## 2. 19世紀絵画と様々な反復

一人の芸術家による繰り返しの仕草には様々なものがあるが、制作過程や受容の在り方に関わっていくつかのレベルに分けて考えられる。本稿では、その推定される機能から以下のように分類してみたい。なお、カタログレゾネや研究書で一般に用いられる表現より、それぞれ用語の英訳を並置した。

まず、一点の大作を制作する状況を考えてみると、そのための準備素描 (preparatory dessin) や習作 (study)、中でも別の支持体に荒描きしたエスキス (esquisse) やオイルスケッチ (oil sketch) と完成作が関連してくる。こうした形の繰り返しは、「制作過程で必要な反復」といえる。

続いて、完成作をもとに、大きさや、時に技法を変えて別の作品が制作されることがある<sup>14</sup>。これは、「制作後の反復」と呼称することが可能だが、その目的は一通りではない。壁画のような大作や買い手の決まった大作から、レプリカ (replica) や縮小レプリカ (reduction) を作成し手元に控えと

して残しておくことは多く、単に人気の作品の写し (copy/double) を複数制作することを求められる場合もあった。小さなサイズや版画、写真などによる複製 (reproduction) は、商業的な目的で別の作者の手により制作されるケースが多い。

一方、レプリカほど忠実な写しでなく、しかしすでに形にした作品を多かれ少なかれ意識して新たな作品 (群) が制作される場合がある。そうした場合を、さしあたり「連動した問題意識に基づく複数点の反復」と呼ぶこととする。同じ題材や構図を繰り返し用いた作品 (repetition/variation) の場合、外見上の類似性にもばらつきがある点で、最も説明や分類の困難なタイプの反復といえる。

以下では、先行研究によって実例を挙げつつ、それぞれに関わる問題点を見てみたい。

### 2-1. 制作過程で必要な反復——準備素描、習作

「制作過程で必要な反復」として考えられるのは、「完成作」の存在があり、それに先立ってその制作に寄与する形で行われる反復の在り方である。すでに述べたように、多くの画家は、壁画やタブロー画に取り組み際に、あらかじめ別の支持体上で構図や細部、色調を試行する。

例えば、紙に素描で全体の構図を考え、その中の要素である人物像や建築物、背景の自然や家具などについては、モデルを用いた人体クローキーや実物に基づく写生を行いながら細部を決定していく。作品研究の際には、日付などのメモや他の記述、造形的な特徴から、完成作のためにあらかじめ制作されたことが明確な場合に準備素描と呼ぶことが多く、時系列に不確かな点があるものや、完成作に採用されなかった部分が目立つものについては関連素描と呼ばれることがある。

それとは別に、大作を描く際には、あらかじめ油彩スケッチ等により色調を含めた全体のバランスを調整することが多い。このようなエスキスやオイルスケッチは、大きな作品に取りかかる前に注文主に許可を取ったり、指導を受ける為にも利用される。さらにフレスコ画など制作中の試行錯誤や修正が困難な場合には同寸の下絵 (カルトン) が制作されるのが普通である。同寸下絵 (カルトン) は、その通りの作品を作るためのものであるため、通常完成した作品と同一の輪郭線を示す。ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に所蔵されているラファエロのカルトンは、そのヴァティカンの壁画と同様の厳格な輪郭線と抑えた色調によってアカデミーで模範とされた<sup>15</sup>。だが、他の準備素描や習作の場合は、画家によって完成作との類似の度合いが異なる。

19世紀中盤のフランスで、つややかな仕上げを得意として高い評価を得ていたアカデミーや折衷派の画家たちは、

忠実で正確な準備素描を作成後、グリッドを用いて拡大していることがドラローシュの例などから分かる<sup>16</sup>。さらに、美術学校で行われるローマ賞コンクールの歴史画・物語画の課題制作では、与えられた聖書やギリシャ・ローマ神話に基づく主題から、一日で構想から細部までを練った全体素描を作成し、そこから離れずに、一次試験の場合は油彩エスキス、二次試験の場合は中型の歴史画・物語画作品を仕上げるのが求められた<sup>17</sup>。

このように、公的な展覧会である「サロン」での発表、コンクール、あるいは大規模な注文による装飾画といった発表の機会を前提にしている限り、習作は完成作に従属するものであり、従って、19世紀の画家による連作や繰り返しを扱った研究において、「制作過程で必要な反復」に関しては等閑視されてきた。しかし、単純に従属的な習作として扱うのは難しい場合もある。

例えば、テオドール・ジェリコーがルーヴル美術館所蔵の大作《メドゥーザ号の筏》(1819年のサロン)【資料】の完成作に先立って制作した素描の一点《メドゥーザ号の筏の食人》(1818年、ルーヴル美術館素描室)では、完成作よりも人数の多い筏の上で、暴力的につかみ合い、死体に噛み付く男たちの様子が、水彩とインクによるこげ茶色の濃淡とハイライトで浮かび上がる<sup>18</sup>。ここには、完成作にはない、メドゥーザ号の転覆事件に関連して実際に証言されたという人肉喰いの場面が示唆されている。また、ルーヴル所蔵の別のエスキスでは、完成作に近い構図が取られているが、黒人の男を頂点とする右寄りのピラミッド構図は顕著ではなく、右奥に救援の船アルギュス号が見える。人物配置に奥行き感が少ないために劇的な力強さに欠けるが、救援船の存在とところどころに配置された赤色により、画面全体は完成作よりも明るい印象を与える。

このように、習作によっては、画家が題材にいかに取り組み完成作制作に至ったのかを知る手がかりとするだけでなく、独立した作品としても鑑賞が可能であろう。

## 2-2, 制作後の反復——レプリカ、縮小レプリカ、ヴァリエント

制作後の反復の場合、一番に考えられるのは同一の構図・色彩で作品を複製するレプリカである。マイナルディが指摘したように、19世紀の辞書では、copy—仏語でcopie—(複製)といえ、第一には巨匠の作品を模写することであり、第二は自作の複製を制作するレプリカのことを指す<sup>19</sup>。その中でも、明らかにサイズを縮小して複製したものを縮小レプリカ(reduction)と言ひ、さらに細部などに変更が加えられたものに関してはヴァリエント(variante)と呼称される<sup>20</sup>。レプリカは画家本人ではなく弟子などの手が増えられている場合も数多く、その際は複製や写し(copy, duplication)の語も用いられる。画家の手による場合、却って画家自身の

工夫による筆触や色調の違い、細部の変更などによって忠実な複製ではなくなっていることもしばしばである。そのため、様式的な特徴のみでは、ヴァリエントや縮小レプリカと、習作やエスキスの区別がつかないこともある。

絵画の注文主や所有者にとって唯一無二の作品が、画家にとっては新たな作品の参考とも踏み台となる一連の作品群の一つであり、レプリカの制作の対象となるというのは、見方を変えると由々しき事態である。しかも、19世紀のパリでは、受容者は画商を通じてあるいは個別に作品を入手することもあれば、展覧会場で作品を介して作者と出会うこともあった。こうした状況に鋭敏に反応したクールベは同じ主題の自作複数点の展示の仕方に気を配り、また、皇妃ウージェニーの所蔵する作品と同構図の作品を展覧会に展示しないようブリュイヤスに手紙で働きかけており、受容者の心情を慮って反復作品であることを悟らせない工夫を行っていたことがわかる<sup>21</sup>。

ところで、忠実なレプリカが通常画家の弟子などの手で制作されていたことも考えると、複製作品にはオリジナルに対するその複製という、非対称な関係性により劣った位置づけが与えられるのは当然のように考えられがちである。こんにちオレゴン州ポートランド美術館では、自館の所蔵するクールベの《チェリスト》(1847年)について、2点の同構図の作品が存在するがおそらくポートランドの作品が最初に描かれストックホルムの作品のベースとなった旨の説明を添えている<sup>22</sup>。また、ドラクロワによるルーヴル美術館所蔵の《怒れるメディア》(1862年)について高階氏は、同作品がリアル美術館所蔵の同構図の作品(1838年)の「レプリカであるが強烈な迫力は少しも失われていない」と解説している<sup>23</sup>。これらは最初の作品が優れているという一般的な前提を意識しての留保と言えよう。それに対して、19世紀には、レプリカについて少し異なる見方があることをステイヴン・バンの研究が明らかにしている<sup>24</sup>。バンは、ドラローシュやジェロームなどの作品とレプリカについて、しばしば遠く離れた美術館や所蔵者の下にあったために突き合わせて比較することも不可能である事情を説明したうえで、作品の描かれた順番などの事実関係の把握には混乱もあったが、時に他の画家によるレプリカだとわかっている作品であっても、画家による主題や人物像の理解があらわれているとして賞賛されていたことを示す<sup>25</sup>。こうした受容の様子から、画家の創意が第一であり繰り返しによって損なわれる要素の存在をそれほど重視しない実態がうかがえる。

## 2-3, 連動した目的意識に基づく複数点の反復

一方、すでに紹介した2008年のボルティモアの展覧会カタログに掲載された多くの作品は、完成作一点の準備あるいは普及のために、完成作を頂点とするヒエラルキーの内

部で反復されたものではない。そうではなく、出来不出来の差はあっても、数点の作品が互いに独立した価値を持つものとして捉えられることが多い。それどころか、マイナルデイが指摘するように、作者本人による反復制作に対して用いられてきた「répétition」の語が、舞台芸術の稽古を表し、繰り返しによる質的向上が含意されていることに対応して、むしろ題材への理解や習熟が増した後の作品のほうが完成度が高いという評価がなされる場合もある<sup>26</sup>。

モネの「連作」は、同じ場所（例えば「サン・ラザール駅」）や同じモチーフ（例えば「積みむら」）を異なる気候・時間帯における空気と光の変化を映し出すスクリーンのように描く。形態の反復に重点があるわけではないものの、結果的に構図が似通ったものになることで、並べてみたときに光と色彩の効果はひとときわ新鮮に立ち現われる。「連作」としては構想されていないクールベの「波」（同じ場所・モチーフ）やドラクロワの「キリスト哀悼」（同じ物語場面）の諸作品に関しても、複数バージョンが展示されていれば、現代の我々はそれぞれを比較しながら色彩や筆遣いの細かな違いを楽しみ、類似の感興を得るだろう<sup>27</sup>。とはいえ、構図が類似し色彩効果が異なるという共通点から、これらをモネが「連作」として発表した諸作品と同列に理解することは本来困難である。

アングルはダンテの『神曲』地獄篇第五歌に歌われるフランチェスカ・ダ・リミニの悲恋の物語から、1810年代から1860年代に知られているだけで11点の素描と7点の油彩画を残している【資料】<sup>28</sup>。当初は4つの場面をメモに書き出していたものの、実際に描かれたのは読書するフランチェスカと義弟のパオロの間に愛が芽生える瞬間であり、繰り返すほどに姿勢が洗練され、後半には背景や細部が省かれて二人の恋人に視線が集中するような変化が起きている。例えば、現在アンジェ美術館所蔵の《パオロとフランチェスカ・ダ・リミニ》（1819年）は、カロリース・ミュラの注文に応じて描かれた最初の油彩作品（1814年、シャンティイー、コンデ美術館）と比較してドレスや室内装飾が詳細であり、フランチェスカの手から取り落とされる本が場面の瞬間的な緊張感を増している。その後の作品では、アンジェ作品における二人の服装と姿勢が踏襲され、間にオーブリ・ルコントの版画を挟んで1850年以降に制作された3点では、左右が反転し、二人の恋人が絵画面一杯に拡大される。こうしたアングルの反復は、この主題に限らず彼のいわゆるトゥルバドール様式の小品に見られるものであり、アングル自身が自作の繰り返しが多い理由について残した「芸術への愛とその努力によって自分の名を構成に残したいと望む画家ならば、その作品をより美しくし、より完璧にするために十分ということはない」との言葉もあって、芸術的な達成への飽くなき挑戦と捉えられてきた<sup>29</sup>。

飽くなき芸術的追及としての反復と細部を変更した売り

絵の量産は、19世紀を通して併存しており、サイモン・ケリーは、ジャン・フランソワ・ミレーの作品における繰り返しを前者、カミーユ・コロアのそれを後者であるとして対比させて論じている<sup>30</sup>。つまり、ミレーはもっぱらサロンを舞台とし、「種をまく人」に典型的に見られるように、様式を変えながら自らの理想に向かって作品を研ぎ澄ます。例えば、1840年代初頭のネオ・ロココ風の作品から出発して、1850年秋にボストン美術館所蔵作品において神々しいまでの存在感を人物に与えた後も、山梨の作品ではさらに背景のバランスの改善を試みているのである。一方のコローは1850年代から60年代に、サロン提出作品に基づいて独特のけぶるような灰緑色のレプリカを数多く制作し、第二帝政下のパリで画商を通じて売り上げた。とはいえ、明暗や色調にその都度変更を加えているために、単なる縮小レプリカとも一線を画し、そこに芸術追求の意図が欠けていると断じることが難しいだろう。

初期のクールベにとっての自画像のように、構図やサイズ、他の要素などを変えつつ同じ題材に取り組むこともまた「反復」と捉えることが出来るだろう<sup>31</sup>。その延長線上には、同じ物語場面を別の仕方で解釈して表現し続ける伝統がある。こうした作品には、構図の類似などが見られないことも多く、果たして「反復」と呼ぶのが相応しいのかと疑問が浮かんでくるかもしれない。しかし、同じ物語場面に基づき視点や登場人物の動き、細かな背景を変えながら複数点を描くことと、同じ場所を舞台に様々な気候や時間における見え方を描くことの質的な差異とは、実際いかにほどであったのだろうか。構図や人物の姿勢を変えることと、同じ構図で筆触や色彩を変えて描くこととの差に画家たちがどの程度意識的であったかは、改めて考える余地がある問題である。

## 2-4. 分類の妥当性

以上で概観したように、一口に反復といっても様々なレベルがある上に、分類しようにも曖昧で重なりあっている場合がしばしばある。習作としてのエスキスと作品完成後に描かれたレプリカやヴァリエントは、作品同定の際に難しい問題となるし、同一テーマに基づく反復制作の中にもヴァリエントやエスキスと呼ぶ方が似つかわしい作品が見られることもある。戸外で着色までを仕上げる制作方法の広がりや、風景画の制作過程から純然たる習作の役割を次第に減じていった。エスキスと見紛うような筆触の荒い作品がサロンをはじめとする展覧会を席卷し、その魅力が知られることもまた、反復の役割を複雑化する。ドラクロワの作品群もこのような分類上の困難の例外ではない。

### 3, ドラクロワの画業における反復の概観

ドラクロワの残した油彩画や壁画・素描・水彩画・版画・パステル作品は膨大であり、そのうち油彩画と壁画についてジョンソンが、版画についてはデルテイユが目録を作成している<sup>32</sup>。素描、水彩画、パステルに関してはこうした目録がないため、さしあたり今回は網羅的な調査の対象とすることはかなわなかった。また、風景画、および動物や狩猟を扱う諸作品に関する報告は別の機会に行うこととする。以下では、いわゆる物語画を中心にその様式・技術面での変化と想定される機能に注目した上で典型的といえる「反復」の作例を挙げていく。

#### 3-1, 制作過程における反復／制作後の反復

ドラクロワは、歴史画・物語画を中心とする大画面のサロン提出作品や注文による壁画を制作する際は、あらかじめ多数の準備素描や関連素描とともに油彩による全体構図を表すエスキスを制作することがある。さらに、そうした大作はしばしば、後にレプリカやヴァリエントの対象となっている。この流れの連続性を示すため、前章では別々の項目を立てた「制作過程における反復」と「制作後の反復」について、ここでは同じ項目の元で概観したい。

全体のエスキスから完成作、そしてレプリカという流れが非常にわかりやすい例が1828年のサロンに展示されてスキャンダルを巻き起こした《サルダナパルスの死》(ルーヴル美術館)【資料】である。油彩スケッチでは、粘性の高い絵具をたっぷり付けた筆を、大きく動かして作り出した大胆な筆致が支配的である。サルダナパルス王と、バイロンの戯曲に登場する愛妾のミラ、馬を引く黒人の下男のモチーフは完成作とほぼ同じだが、右手前の身体を弓なりにした女性の姿が完成作とは大分異なり、このエスキスで全体構想を練ったのちに細部を調整するという制作手順が推測できる。一方、フィラデルフィア美術館所蔵の《サルダナパルスの死》(1844年)は、1828年の作品を売りに出す際に控えとして描かれたものであることがわかっている典型的な「制作後の反復」である<sup>33</sup>。色調がより鮮やかで、特に背景に開けた空にはルーヴル作品にない明るいブルーが印象的だが、描かれた要素やその配置をみるときわめて忠実な縮小レプリカとなっている。

鮮やかな色彩と大きな筆の動きで表されたエスキス、それとはかなり異なる形で仕上げられた完成作、そして完成作に忠実なレプリカ、という流れは、1838年のサロンに提出された《怒れるメディア》(リール美術館)【資料】についても共通している<sup>34</sup>。晩年になって、リール作品よりも幾分小さなサイズで資本家のペレールのために制作されたルーヴ

ル所蔵作品(1862年)は、ドラクロワ自身愛着を持っていたリール作品のオリジナルがない状況で作成されたが、不気味な洞窟を背景に、子供たちを抱きかかえる母親の躊躇を示す姿勢と輝くような肌の再現に成功している。

エスキスや準備素描の段階で、完成作にどの程度近付いた表現がなされているかは場合による。《モロッコのスルタン、ムーレイ・アブ・ドル・ラーマン》(1845年、トゥールーズ、オーギュスタン美術館蔵)【資料】の場合、ディジョン美術館所蔵のエスキスでは横長の画面に人物の量感と全体構図、色彩がほのめかされているに過ぎず、縦長構図の完成作との差異は明らかである。もっとも、メトロポリタン美術館所蔵の素描の中に完成作と同様の構図のものがあり、全体に白鉛筆で上下左右と均等に引かれた直線からは、画家が、大作のカンヴァスに取り組み前に細部まで鉛筆で定めた素描を作成したのちに、白鉛筆のグリッドを用いて拡大したことがわかる。

1840年に注文され、44年頃に完成したサン・ドニ・サン・サクラメント教会の壁画【資料】の場合、ルーヴル所蔵の小さな習作において、キリストの頭の向きなどの左右が逆ながらおおよその形態が決定されている。なお、この完成後に描かれたと考えられるヴァリエントは、キリストの向きから習作をもとに描かれたことが推測できる<sup>35</sup>。キリストを中心に六人の男女が寄り添うように密集する特徴的な人物配置とそれぞれの姿勢はおおむね同じだが、色彩や背景に加えて後ろの両側に立ってマリアらを支える男性の描写が異なっている。

なお、壁画や大作本体ではなく、手元に残った習作を元にしてレプリカやヴァリエントが作成される例は珍しくはない。1850年から翌年に描かれたルーヴル美術館アポロンの間の天井装飾のための大作《大蛇ピュトンを倒すアポロン》(1850-51年)【資料】の場合、オイルスケッチが2点とレプリカ1点が知られているが、レプリカについては、天井画ではなく最終エスキスから作成された<sup>36</sup>。また、ヴェルサイユ宮十字軍の間への注文で制作された《十字軍のコンスタンティノーブル攻略》(1841年、ルーヴル美術館)【資料】と同じ場面を描いた1852年製作の小品(ルーヴル美術館)は、同様に完成作ではなく現在シャンティー美術館にある油彩スケッチの1点をもとにヴェルサイユの為の作品の要素を含めて制作されたヴァリエントであり、構図や人物配置、背景はどれも少しずつ異なっている<sup>37</sup>。近年になって、ヴェルサイユの為の作品と極めてよく似た構図のエスキス(ニューヨーク、コリンズ蔵)が発見されたため、制作の前後関係やヴァリエントの位置づけに関して再考が求められている<sup>38</sup>。

上で挙げた中でも《怒れるメディア》や《ピエタ》、《モロッコのスルタン、ムーレイ・アブドル・ラーマン》など多くの作品については複製版画が制作されている。また、ドラクロワの場合は、自作リトグラフに基づいて近い構図の絵画作

品を制作することがあったことも忘れてはならない。1840年代後半以降、『ハムレット』や『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』のリトグラフ連作をもとに、小作品を描いてはサロンに提出せずに個人に贈ったり販売しているのである<sup>39</sup>。

### 3-2. 連動した問題意識に基づく複数点の反復

#### 主題の反復

さて、描かれた要素がかなり似ているように見える場合でも、「アルジェの女たち」を二度目に描いたモンペリエのファーブル美術館作品(1849年のサロン)【資料】はルーヴル作品(1834年のサロン)のレプリカというには様式的にはっきり一線を画しており、「ヴァリエーション」と位置づけて従属させるのもふさわしくないように思われる。ドラクロワは、ルーヴル作品(1833年)においては表面のニスの上からのタイルや布の細密描写を行うといった手法を実験的に取り入れているのに対し、モンペリエ作品では色彩と明暗の対比を強力にするとともに、わずかな位置の変更で、奥行きや光、空間の効果を一新している。加えて、この2点ともがサロンに出展されていることから、「アルジェの女たち」の2点は同じような重さで扱われているといえよう<sup>40</sup>。

このように、テーマに関連を持つ複数の作品の両方がドラクロワによりサロンに提出される例は少なく、また、その場合は「アルジェの女たち」以上に構図や細部を大きく変えている。それでも、ドラクロワが以前に描いた物語やモチーフを別作品として提出すると批評家によっては前回の作品と比較して論じることもあり、一定の注目を浴びていることがわかる。

早い時期には、1824年サロンに入選した《聖アンナ精神病院のタッソー》(チューリヒ、個人蔵)【資料】と、1839年に落選した同主題の作品(ヴィンタートゥア、オスカー・ラインハルト・コレクション)がある<sup>41</sup>。両作品ともに、陥れられて精神病院に入れられたタッソーの苦悩を、頹杖を付いたメランコリーの姿勢で表現しているが、精神病患者たちや看守が同じ部屋に描かれた前者と比較し、ヴィンタートゥア作品ではタッソーの孤独が際立つ。また、シェークスピア『ハムレット』の五幕一場から描かれた「墓地のハムレットとホレーシオ」【資料】は、1835年に落選、1839年と1859年に入選と三度サロンに提出された全てが、構図や人物配置から描かれる主要人物の人数さえも異なっており、さらに同場面のリトグラフ2点のうち1点は1839年の作品と同構図であり、もう1点は1859年の作品の下敷きになっている。これらは、まさにドラクロワの執拗な「反復」の証言といえよう<sup>42</sup>。

1846年と1859年のサロンで発表された《レベッカの略奪》(メトロポリタン美術館／ルーヴル美術館)【資料】の場合、

先の作品では、前景の人物たちに焦点を当てて馬に担ぎ上げられるレベッカを描いている一方、あとの作品では時間的に少し先行する、レベッカがテンプル騎士団の騎士に抱えられて城から連れ去られる場面が、焰と煙を上げる城と青空を背景に捉えられている【資料】<sup>43</sup>。

1849年のサロンに提出された2点の花かごの絵画も、公然たる反復の例といえる<sup>44</sup>。

宗教画の分野では、1835年と1846年のサロンに出展された《磔刑》(ヴァンヌ、ココ美術館／ポルティモア、ウォルターズ美術館)【資料】、1836年と1859年に出展された《介抱される聖セバスティアヌス》(ナンチュア、サン・ミシェル教会／ロサンゼルス、カウンティ美術館)【資料】がある。ヴァンヌの《磔刑》は、マリアや福音書記者聖ヨハネ、マグダラ、ローマの官吏のほか大勢の見物客をも配した鮮やかな大画面だが、ウォルターズ美術館の《磔刑》は、暗さの増した空にキリストの白い肉体が浮かび上がる様を騎乗の兵士たちの旗と、前景の男性二人の指が示す、孤独で荘厳なものである<sup>45</sup>。ナンチュアの《介抱される聖セバスティアヌス》は大画面に堂々たる肉体で足を投げ出すようにして描かれ、女性の衣服や姿勢、背景の色彩が優美な印象を与えるのに対し、ロサンゼルス作品は小さなサイズに荒い筆致で描かれ、二人の女性に両側から支えられるように崩れている若者の姿がやや中性的に際立てられる<sup>46</sup>。なお、ドラクロワは上に述べたサロン作品のほかにも油彩画だけで磔刑像を6点、聖セバスティアヌスは4点残しており、どちらも時期的にも構図としても後にサロンで提出された作品に近い。

#### 構図の反復

同じ主題を描いていても、1点のみがサロンに提出されている場合や全く出展されていない場合、類似の構図で描かれるケースが多くなる。その場合も、その他の作品の方を一方的に従属的だと捉えるのは難しい。

典型的な例は「オフィーリアの死」である【資料】。同じ『ハムレット』に着想を得ている、「墓地のハムレットとホレーシオ」と逆に、1838年、1844年、1853年と三度油彩で描いているにもかかわらず一度もサロンに出展していない。加えて1843年出版のリトグラフ連作にもこの場面を入れているが、全て、小川に横たわるオフィーリアを表す構図が共通している。もっとも、最後の油彩は頭の向きが左右逆であり、また、1838年の作品は青緑系のおさえた色調でほとんどエスキスのようなのに対して1844年は細かい筆致でつややかに仕上げられているなど、細部に変更点が多い。身体比例と色調があいまって、最後の油彩画にもっとも濃厚な女らしさがみえる。

北アフリカを舞台とした作品の場合、「ファンタジア」のようにかなり類似した反復の例もあるものの、概して風俗

画同士の構図やモチーフの関連は緩やかであり、馬の世話や家族の様子、兵士の休息などが自由なヴァリエーションとともに複数点描かれている。《タンジールの狂信徒たち》(ミネアポリス・インスティテュート・オブ・アート)の一作目は1838年のサロンで比較的好評を博し、続いて描かれた1857年の作品(オンタリオ美術館、トロント)では、背景が白い壁の家が立ち並ぶ街路から、市街地の門の前に開けた石段と丘の上の城壁に変わり、狂信徒たちの動きはやや抑えられている。

宗教画には、構図を同じくする反復は多く、先ほど3-1で述べた「ピエタ」や1の先行研究で触れた「ガリレヤ湖のキリスト」【資料】、「弟子たちに運ばれる聖ステパノ」【資料】「柱に繋がれたキリスト」など多くの宗教画があてはまる。しかしながら、多くの場合は意味にも関連するような細部の差異があり、例えば「ガリレヤ湖のキリスト」はキリストや弟子の姿勢だけでなくニンプス(光輪)や衣袋の描かれ方、海の荒れ方、地平線の高さや遠景の山脈の有無、さらには船の帆などのヴァリエーションから、奇跡に対する解釈も変わる余地がある<sup>47</sup>。聖ステパノの場合は同じ場所で展開し、主たる行為も同様だが、城壁が迫り閉塞的な印象の強いアラス作品ほかに対し、最後に描かれたパーバー・インスティテュート作品では遠くに町を望む山間の背景に暮れゆく陽の色彩が、全体の効果を高めている。

## 構図の反復～形態の反復

ところで、以上に挙げたうちアラス美術館蔵の《弟子たちに運ばれる聖ステパノ》(1853年)と、ルーヴル美術館蔵の《レベッカの略奪》(1858年)を比較すると、背景にそびえる城壁が目をはきくが<sup>48</sup>、このような無骨な城壁はモロッコ旅行以降のドラクロワが度々利用するモチーフである。すなわち、ミネアポリスの《タンジールの狂信徒》(1838年)における簡素な家並みと、トゥールーズの《モロッコのスルタン、ムーレイ・アブ・ドル・ラーマン》(1845年)の背景を閉じる城壁は、《聖ステパノ》を経てルーヴルの《レベッカの略奪》(1858年)では塔の上部に隙間や銃眼を加えて中世の城となり、さらには《ガルパンの城から乙女を助け出すアマデイス・ドゴール》(1860年、リッチモンド、ヴァージニア美術館)【資料】における階段や張り出し櫓、城門を伴う堅牢な城壁へと形を変える。逆に、もう片方の《レベッカの略奪》(1846年、メトロポリタン美術館)の背景の城は《タンジールの狂信徒たち》(1857年、トロント、オンタリオ美術館)の遠景に通じる。《アマデイス・ドゴール》で跪いた女が男にすがる姿勢には、《父の呪いを受けるデズデモーナ》(1852年、ランス美術館)や《アビュドスの花嫁》(1852年、ルーヴル美術館)【資料】からの反響が見える。

以上のような形態や姿勢の変奏を加えた再利用もまた

「反復」の一形態であるとする、ドラクロワは後半生に限らず、自作のモチーフの形態的特徴を積極的に繰り返し用いていることがわかる。例えば、バイロンの文学に取材した《ジャウールとハッサンの闘い》(1826年、シカゴ・アート・インスティテュート)で見られた騎馬での激しい戦闘は、《ボワティエの戦い》(1831年、ルーヴル美術館)や《ナンシーの戦い》(1831年、ランス美術館)といった戦争画に生かされ<sup>49</sup>、古代風の大画面作品である《トラヤヌス帝の正義》【資料】や、ヴェルサイユ宮殿の装飾のために描かれた《十字軍のコンスタンティノープル攻略》(1841年、ルーヴル美術館)の前景で展開する騎馬の主君と嘆願する市民の対峙は、《オランダとソフロニアを救うクロリダ》(1853-56年頃、ミュンヘン、ノイエビナコテーク)のようなタッソーの文学に基づく中世趣味の作品に再び現れる。

サン・ポール・サン・ルイ教会のために描かれた1820年代の《オーヴ山のキリスト》(1827年)【資料】の毅然としたキリストの姿と比較すると、晩年に手がけられた同主題の作品(1861年、アムステルダム、ファン・ゴッホ美術館)ではひとり野に力なく打ち伏せるキリストと抽象的に表された背後の光によって示される孤独と苦悩が胸を打つ。そこにかすかに反響しているのは、スタッフマンの指摘するとおり、画家が20代に描いた《渇いて水を求める傷ついた盗賊》(1825年頃、バーゼル美術館)の男の姿勢であり、晩年の作品ではてらいのない構図を援用しつつ、やわらかな光で天使を象徴的に表すことで瞑想的な画面を達成している<sup>50</sup>。

## 4. 全体考察と結論

以上により、近代フランス絵画における反復制作に係る問題点を整理したうえで、ドラクロワの様々な反復の在り方を観察してきた。個別の状況に踏み込んだ詳細な研究を今後の課題としつつも、次のような点を指摘しておきたい。

まず、2では、19世紀フランスにおける様々な「反復」を例に挙げて紹介した。その中で、反復というフィルターを通して浮かび上がるのが、作品制作における2つの重点、つまり場面選択や構成の重要性と、色彩や筆触、仕上げの重要性である。中でもドラローシュの場合、ある物語場面を重層的に解釈した上で絵画化する創意こそが優れているとみなされたために、却って、目の前にある作品が同構図の「オリジナル」作品か、それともそのレプリカなのかという問題はさほど重視されず、仕上がりの優れているレプリカが高く評価されたことはバンが示した通りだ。一方、モネの連作ではその色彩やタッチの違いが、作品の評価のみならず、唯一無二の性質を決定づける。

ドラクロワは、この移行期に活躍し、様々なレベルでの「反復」がその作品制作の中での無視できない要素となって

いる。確かに先行研究が指摘するように、同主題で同構図の小作品は1840年台以降に増加するが、それまでも同じ構図での繰り返しは行われており、逆に、1840年以降も構図や人物配置の大胆な変更が行われないわけではないことを確認できた。また、場面選択や画面上の諸要素の組み立てに大幅に変更を加えたうえで「連動した問題意識に基づく複数点の反復」を、数多く残していることはドラクロワの大きな特徴といえよう。

また、一見して同構図作品の繰り返しに見える場合にも、細部や背景には変化があり、作品の持ちうる意味合いや感情にも作用している。この点は、単に主題の新しさという魅力を手放したというアラールの主張に与するより、絵画表現における、より細かで精妙な側面に魅かれたためと考えたい。さらに、異なるジャンルや主題の作品の間で、類似した姿勢や人物の配置、さらに背景が見られることも指摘した通りである。ドラクロワの「反復」は、主題解釈や目に見える問題意識を越えて、より緩やかな形態の遊びへとつながっているのである。

#### 註

- たとえば、ルネサンスの工房における模倣の重要性について、ブルース・コール『ルネサンスの芸術家工房』越川倫明他訳、ベリかん社、1995年（原著1983年出版）、美術学校における模写・模倣の重視に関しては『西洋美術研究2 美術アカデミー』三元社、1999年所収の諸論考など。
- Daniel Widenstein, *Monet: catalogue raisonnée, vols. 1-4*, Paris, 1996; Patricia Mainardi, "The 19th-century art trade: copies, variations, replicas", *Van Gogh Museum Journal* 2000, pp. 62-73, esp. pp. 71-73; "The 'first' exhibition of impressionist painters," *Exh. Cat., The new painting: impressionism 1874-1886*, Charles S. Moffett (ed.), Washington, DC, National Gallery of Art, 1986, pp. 189-202; *Exh. Cat., Monet in the '90s: the series paintings*, Paul Hayes Tucker, Boston Museum of Fine Art, 1989, pp. 28-29. また、2010年の展覧会に行われた大規模な回顧展でも連作 (série) 前後が一つの基準に採用された。Exh. Cat., *Claude Monet, 1840-1926*, dir. Guy Cogeval etc., Paris, Grand Palais, New York, Metropolitan Museum, 2010.
- 例えば以下を参照。Exh. Cat., *Cézanne's Card Players*, Barnaby Wright, London, The Courtauld Gallery.
- Exh. Cat., *Ingres: in Pursuit of Perfection*, The J.B. Speed Art Museum, Louisville, 1983.
- Exh. Cat. *Delacroix, Les dernières années*, Paris, Grand Palais, 1998, pp. 279-287.
- Exh. Cat., op. cit., Grand Palais 1998, p. 281-282. ジョンソンによる制作時期の同定は Exh. Cat., *Eugène Delacroix*, Art Gallery of Ontario, Toronto, National Gallery of Canada, Ottawa, 1962-63.
- Exh. Cat., op. cit., Grand Palais, 1998, p. 279. 《レベッカの略奪》に関する引用部分は同頁: "He presented a new aesthetic and technical treatment of this subject drawn from Sir Walter Scott"
- Exh. Cat., *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*, Baltimore, The Walters Art Museum, 2008.
- Joyce Carol Polistena, *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798-1863): The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2008.
- Exh. Cat., *Delacroix (1798-1863): De l'idée à l'expression*, dir. Sébastien Allard, La Obra Social «la Caixa», Madrid, Barcelona, 2011.
- Allard, "Delacroix et l' idée du sujet en peinture », *Exh. cat., op. cit., Madrid, Barcelona 2011*, pp. 24-59, esp. pp. 51-53.
- Exh. Cat., op. cit., Madrid, Barcelona 2011, pp. 53-55.
- 『日記』の中にみられる絵画の題材候補としての文学作品への言及については、以下においてすでに論じた。西嶋亜美「ドラクロワの『日記』における絵画と文学の位置付け—主題、表現形態、制作過程の三つの観点から—」『藝術研究』28号、2015年7月、31-45頁。
- 完成作に基づく反復に関わっては、ここで論じる画家本人による「反復」以外に、他人の手によるレプリカや学習のためのコピーが重要な話題となってきた。19世紀フランスの芸術辞典における「コピー」の記述から位置づけを考える以下などを参照。陣岡めぐみ「原典資料紹介：19世紀フランスの芸術辞典における「コピー」」『西洋美術研究 11 オリジナルと複製』2004年、188-199頁。
- 例えばジョシュア・レノルズはロイヤルアカデミーの講義において、繰り返しラファエロのカルトンに言及した。第四、第五の講義のほか、第十一の講義録には "The most considerable and the most esteemed works of Raphael are the cartoons, and his fresco works in the Vatican." (最も重要で評価されているラファエロ作品は、カルトンと、ヴァチカンのフレスコ作品である) との言葉がある。Sir Joshua Reynolds's discourses on art, ed. Johnson, Edward Gilpin Johnson, Chicago, A.C. McClurg, 1891, p. 264.
- Louis-Antoine Prat, *Paul Delaroche, cabinet des dessins du Louvre*, Paris, Editions Le Passage, 2012.
- Philippe Grunchev, *Les Concours des Prix de Rome, 1797-1863*, Paris, É.N.S.B.A., 1986. Anne Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 2008.
- ジェリコー《メドゥーザ号の筏》の制作過程については、以下に詳しい。Nina Athanassoglou-Kallmyer, *Théodore Géricault*, Paris, 2010, pp. 117-149, esp. -135; Exh. Cat., *Géricault: La folie d'un monde*, dir. Bruno Chénique, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2006, pp. 142-153.
- Mainardi, op. cit., 2000, pp. 66-67; Institut de France, *Dictionnaire de l'académie des beaux-arts*, 6 vols., Paris 1858-96, vol. 4, pp. 262-65.
- Mainardi, op. cit., 2000, pp. 65, 68; Institut de France, op. cit., vol. 4, pp. 262.
- Mainardi, op. cit., 2000, pp. 70-71; Gustave Courbet, *Correspondance de Courbet*, ed. Petra ten-Doesschate Chu, Paris 1996, no. 63-3, no. 67-11. 前者では、ジュール・リュケ Jules Luquet に宛てた書簡 (1863年2-3月) において、花の絵33点について「これらのタブローを隠しておくか、あなたのところでだけ秘密の展示をするようにしてください、というの私はお金が必要で、それらを早く売ってしまいたいのです。(Vous allez cacher ces tableaux ou en faire chez vous seulement une exposition mystérieuse, parce que je veux les vendre rapidement, vu que j'ai grand besoin d' argent.) とある。ブリュイヤスに対しては、67年の展覧会のために、ブリュイヤスの所蔵する《浴女たち》と《粉飾をする女たち》、ブリュイヤスの肖像と自画像を出展するよう依頼しつつ、最近送った風景画である《孤独》(F583) については「王妃さまが少しだけ似たものを持っていて、ジャン・ド・マルスに展示されているので (parce que l' impératrice en a un à peu près semblable qui est à l' exposition du Champs-de-Mars, )」除外するとしている。
- "Courbet painted two versions of *The Violoncellist*. It seems likely that the Portland painting was made first. (...) The other version, in the National Museum of Art in Stockholm, lacks the musical score, but was almost certainly based on the Portland version." 展示キャプションより (2017年8月26日)。
- 『世界美術大全集 20 ロマン主義』小学館、1993年 421頁。
- Stephen Bann, "Reassessing Repetition in Nineteenth-Century



- Academic Painting: Delaroche, Gérôme, Ingres” Exh.Cat., op.cit. Baltimore, 2008, pp. 27-52.
- 25 ここで話題になっているのは、1850年のロイヤルアカデミーの年次展覧会に出展されたドラローシュ作《チャールズ一世とクロムウェル》(1831年)である。1850年の *Athenaeum* 誌上ですでに、この作品が、弟子によるものであるという情報が掲載されていたが、翌年にダンテ・ガブリエル・ロッセッティが同作品を鑑賞したのちに、この「写し (duplicate)」が、画家の創意を示しているため優れていると評価していた。Bann, op.cit., 2008, pp. 28-29. なお、*Athenaeum* 誌該当巻号は1850年の1176号、509頁、ロッセッティの批評については Dante Gabriel Rossetti, *Collected Works*, vol.2, p.480, London, Ellis and Elvey, 1890.
- 26 Mainardi, op.cit., 2000, p.64.
- 27 クールベの「波」に関しては、2010年の展覧会カタログ中でクラウス・ハーディングが、独立した作品だが「同時に約16点の堂々たる連作を形作っている (they also form an impressive series comprising about sixty works.)」と述べている。Exh.Cat., *Courbet: A Dream of Modern Art*, dir. Klaus Herding & Max Hollein, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 2010, p.250.
- 28 Exh.Cat., op.cit. 1983, pp. 70-77; Exh.cit., *Sventurati amanti: Il mito di Paolo e Francesca nell'800*, Rimini, Museo della Città, 1994. Susan L. Siegfried, *Ingres: Painting Reimagined*, New Haven & London, 2009, pp.50-56.
- 29 “Lorsque par son amour pour l'art et par ses efforts, un artiste peut espérer qu'il laissera son nom à la postérité, il ne saurait assez faire pour rendre ses oeuvres plus belles ou moins imparfaites.” Henri Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine: notes et pensées de J.A.D. Ingres*, 1870, p.108.
- 30 Simon Kelly, Exh.Cat., op.cit., Baltimore, 2008, pp. 53-81.
- 31 以下は、特にクールベの自画像への執着に注目した展覧会研究書等である。Exh.Cat., *Autoportraits de Courbet*, Marie Thérèse de Forges, Paris, 1973; Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago, 1990; Petra ten-Douesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton & Oxford, 2007, pp.17-44.
- 32 Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix, A Critical Catalogue I—VI*, Oxford University Press, 1981-; Loys Delteil, translated and revised by Susan Stauber, *Delacroix, The Graphic Work, a catalogue raisonné*, Alan Wofry Fine Arts, San Francisco, 1997.
- 33 制作の事情に関しては、以下にジョーバンが証言。*Correspondance Générale d'Eugène Delacroix*, 5vol., publié par André Joubin, Plon, Paris, 1936-38, vol.2, p.135, n.2.
- 34 Exh.Cat., *Delacroix, le trait romantique*, dir. Barthélémy Jobert, Paris, Musée Delacroix, 1998, pp.144-147; Exh.Cat., *Médée furieuse*, Paris, Musée Delacroix, 2001.
- 35 これらの作品は以下で共に展示された。Exh.Cat., op.cit., Madrid, Barcelona, 2011-2012, cat.no. 108(J563), 109, & 172(J466).
- 36 Johnson, catalogue op.cit., vol.5, 1989, p.130. この作品群については以下にも詳しい。Exh.Cat., op.cit., Grand Palais, 1998, pp. 172-176.
- 37 前後関係については、ゲートゲンズが整理したように、シャンティイー作品が準備段階のエスキス、ルーヴルのヴァリアントはヴェルサイユの為の完成作が手元にない状態で1852年にシャンティイー作品を下敷きに描かれたとするものが現在通説になっており、その後の展覧会カタログでも踏襲された。Thomas W. Gaehtgens, “Eugène Delacroix: Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 11, 1969, pp.178-202; Exh.Cat., *Delacroix et l'aube de l'orientalisme: de Decamps à Fromentin, peintures et dessins*, Musée Condé, Chantilly, 2012, pp.92-94.
- 38 コリンズ所蔵作品は2013年の展覧会で紹介された。Exh. Cat., *Delacroix, and the Matter of Finish*, Eik Kahng et. al., Santa Barbara Museum of Art, 2013, cat.no.5, p.144.
- 39 たとえば、『ハムレット』では1843年にリトグラフ連作を出版した後に描かれた《ポーロニアスを殺すハムレット》J292, 《ハムレットと祈る王》J294 《オフィーリアを責めるハムレット》J298 《オフィーリアの死》J313 《ハムレットとホレーシオの死体》J319 が出版されたリトグラフと同構図を用いた小品である。それに対して、『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』から《ゲッツの従者に捕らえられるヴァイスリンゲン》1853年、J315、セントルイス美術館は、人物配置の右側のみ同主題のリトグラフ(D120)を忠実に踏襲しつつ、左側や背景に変化を加えている。Exh.Cat., op.cit., Grand Palais, 1998, pp.221-222.
- 40 なお、サロンでは少なからぬ批評家が15年を隔てた二点の「アルジェの女たち」を比較する批評を行い、優劣の判断も様々であった。例えば、構図ではルーヴル作品、色彩の効果ではモンペリエ作品が優れているとしたカイユエなど。Cailleux, “Salon de 1849”, *Le Temps*, 1849/6/28.
- 41 これらの作品を中心として内省の表現について考察した展覧会が2008年にヴァンタートゥアで開催された。Exh.Cat., *Eugène Delacroix, Reflections: Tasso in the Madhouse*, Oskar Reinhart Collection “Am Römerholz”, Winterthur, 2008.
- 42 この作品群については、以下の拙稿で考察している。西嶋亜美「ドラクロワ作『墓地のハムレットとホレーシオ』諸作品をめぐって—演劇の豊饒さから絵画独自の効果へ—」、『美術史』第172冊、2012年、173-191頁。
- 43 J284, J326. Exh.Cat., op.cit., Grand Palais, 1998, pp.223-227.
- 44 花の作品については、以下。なお、サロンに出展された二点は、ドラクロワが生涯手元に置いていたことが知られる。Exh.Cat., *Delacroix, Othoniel, Creten: Des fleurs en hiver*, dir. Christophe Leribault, Paris, Musée national Eugène Delacroix, 2012; Exh.Cat., *Eugène Delacroix*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2003, pp.282-285.
- 45 この二点の作品の間で転機となったのは1839年のオランダ・フランドル旅行時にルーベンスの《キリストの磔刑(槍の一突き)》(1619-20年頃、アントワープ王立美術館) 観覧し、模写したことと考えられ、ウォルターズ美術館作品の磔刑の姿勢や色彩配置にルーベンスへの意識が明確に見える。模写については以下を参照。Johnson, *Delacroix: Pastels*, New York, 1995, pp. 124-127.
- 46 Johnson, op.cit., vol 3, 1989, J467, pp.244-246.
- 47 すでにふれたように、「ガリレヤ湖のキリスト」の反復は1998年と2008年の展覧会で取り上げられた。Exh.Cat., op.cit., Paris, Grand Palais, 1998, pp. 279-286; Exh.Cat., op.cit., Baltimore, 2008, pp. 136, 138-139; 以下でも触れられている。Polistena, op.cit., pp. 2008, 90-94.
- 48 アラールは二つの作品が構図や人物配置の上でも共通点が多いとしており、論者も賛成したい。Exh.Cat., op.cit., Madrid Barcelona, 2011, p.56.
- 49 西嶋「ドラクロワによる二点の《ジャウールとハッサンの闘い》—戦闘イメージの起源と北アフリカ旅行の意義をめぐる考察—」『日仏美術学会会報』34号、2015年、3-23頁。
- 50 Exh.Cat., op.cit., Winterthur, 2008, pp. 72-73.

本研究はJSPS科研費17K13356の助成を受けたものです。

## 【資料】 関連図版

以下 6 枚の表で、本文中で言及したものを中心に参考図版および図版情報を示す。

なお、紙面の都合で省略したものも多く、網羅的な「復讐」の作品リストではない。

諸情報は「研究ノート」文末註に示した参考文献により、特にドラクロワ作品はジョンソンのカタログ（Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix, A Critical Catalogue 1-6*, Oxford University Press, 1981-）をもとに新しい情報を加えたものとなっている。

J 番号はジョンソンのカタログ番号、D 番号はデルティユの版画目録（Loys, Delteil Delteil, translated and revised by Susan Stauber, *Delacroix, The Graphic Work, a catalogue raisonné*, Alan Wofry Fine Arts, San Francisco, 1997）の番号である。

### ジェリコー「メドゥーザ号の筏」



ジェリコー《メドゥーザ号の筏》1818-1819年（1819年のサロン）、カンヴァス・油彩、491x716cm、ルーヴル美術館



ジェリコー《メドゥーザ号の筏の食人》1818年、紙に鉛筆、インク、グアッシュ、水彩、28x38cm、ルーヴル美術館素描



ジェリコー《メドゥーザ号の筏 習作》1818-1819年頃、カンヴァス・油彩、38x46cm、ルーヴル美術館

### アングル「パオロとフランチェスカ」



アングル《パオロとフランチェスカ》鉛筆、茶の淡彩、25x18.7cm、ルーヴル美術館



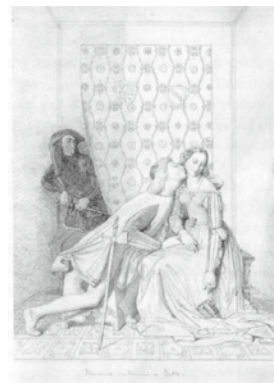
アングル《パオロとフランチェスカ》1814年、カンヴァス・油彩、35x28cm、シャントイー、コンデ美術館。



アングル《パオロとフランチェスカ》1814年、カンヴァス・油彩、35x28cm、パーミンガム、バーバラ・インスティチュート・オブ・アート



アングル《パオロとフランチェスカ》1819年、カンヴァス・油彩、48x39cm、アンジェ美術館



アングル《パオロとフランチェスカ》1820年、紙、黒鉛、19.4x30cm、アムステルダム歴史博物館



レヴォワールによるカタログの挿絵版画 *Oeuvres de J.-A. Ingres gravées au trait sur acier* 1800-1851, Paris, 1851.



オーブリ・ルコント版刻（アングルに基づく）《パオロとフランチェスカ》1834年出版、リトグラフ



アングル《パオロとフランチェスカ》1847年、カンヴァス・油彩、23x16cm、バイヨンヌ、ボナ美術館



アングル《パオロとフランチェスカ》1855-60年頃、カンヴァス・油彩、28.3x22.2cm、ニューヨーク、ハイドコレクション



アングル《パオロとフランチェスカ》1850-60年代？、カンヴァス・油彩、25.7x22.5cm、カンヴァス・油彩、メキシコシティ、ソウマヤ美術館



## ドラクロワ「サルダナパルスの死」



ドラクロワ《サルダナパルスの死 習作》J124、1826-27年、カンヴァス・油彩、81x100cm、ルーヴル美術館



ドラクロワ《サルダナパルスの死》J125、1827-28年（1827-28年のサロン）、カンヴァス・油彩、392x496cm、パリ、ルーヴル美術館



ドラクロワ《サルダナパルスの死 レプリカ》J286、1844年、カンヴァス・油彩、73.71x82.47cm、フィラデルフィア美術館

## 「怒れるメディア」



ドラクロワ《怒れるメディア 習作》J259、1836年頃、カンヴァス・油彩、46x38cm、リール美術館



ドラクロワ《怒れるメディア》J261、1838年（1838年のサロン）、カンヴァス・油彩、260x165cm、リール美術館



ドラクロワ《怒れるメディア レプリカ》J343、1862年、カンヴァス・油彩、122.5x84.5cm、ルーヴル美術館

## 「モロッコのスルタン ムーレイ・アブ・ドル・ラーマン」



ドラクロワ《モルネー伯を迎えるモロッコのスルタン》J369、1832/33年、カンヴァス・油彩、31x40cm、ディジョン美術館



ドラクロワ《モロッコのスルタンと近衛兵》1845年頃、紙・グラファイト・白チョーク、49.7x49.7cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



ドラクロワ《近衛兵に囲まれ宮殿を出るモロッコのスルタン、ムリー・アブドル・ラーマン》J370、1845年（1845年のサロン）、カンヴァス・油彩、384x383cm、トゥールーズ、オーギュスタン美術館

## 「キリスト哀悼（ピエタ）」



ドラクロワ《ピエタのための習作》J563、1837年頃、カンヴァス・油彩、29.5x42.5cm、ルーヴル美術館



ドラクロワ《ピエタ》J564、1844年、壁画、ワックスと油彩、355x475cm、パリ、サン・ドニ・サン・サクラメント教会



ドラクロワ《キリスト哀悼（ピエタ）》制作念不詳、カンヴァス・油彩、32x43cm、ブリュッセル、個人蔵



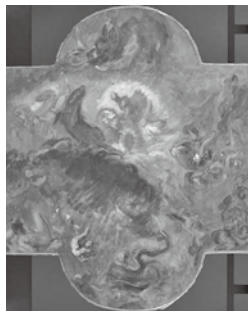
ドラクロワ《キリスト哀悼（ピエタ）》J466、1857年、カンヴァス・油彩、37.5x45.5cm、カールスルーエ州立美術館



## ドラクロワ「大蛇ピュトンを倒すアポロン」



ドラクロワ《大蛇ピュトンを倒すアポロン》J578、1852年、カンヴァス・油彩、800x750cm、パリ、ルーヴル美術館



ドラクロワ《大蛇ピュトンを倒すアポロン 初期構想エスキス》J575、1850年頃、カンヴァスに貼った紙・油彩、66x60.2cm、アムステルダム、ゴッホ美術館



ドラクロワ《大蛇ピュトンを倒すアポロン 最終エスキス》J576、1850年頃、カンヴァス・油彩・パステル、137.5x102cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館



ドラクロワ《大蛇ピュトンを倒すアポロン レプリカ》J577、1852-3年頃、カンヴァス・油彩、110x99.5cm、チューリヒ、エミール・ビュールレコレクション

## 「十字軍のコンスタンティノープル攻略」



ドラクロワ《十字軍のコンスタンティノープル攻略 エスキス》J273、1839-40年、カンヴァス・油彩、33x41cm、シャンティイー、コンデ美術館



ドラクロワ《十字軍のコンスタンティノープル攻略、1204年4月12日》J273、1840年（1841年のサロン）、カンヴァス・油彩、411x497cm、パリ、ルーヴル美術館



ドラクロワ《十字軍のコンスタンティノープル攻略》J302、ヴァリアント 1852年、カンヴァス・油彩、81.5x105cm、ルーヴル美術館



ドラクロワ《十字軍のコンスタンティノープル攻略 習作》1839-40年、カンヴァス・油彩、65x81cm、ニューヨーク、コリンズ・ファイン・アート

## 「アルジェの女たち」



ドラクロワ《アルジェの女たち》J356、1834年（1834年のサロン）、カンヴァス・油彩、180x229cm、ルーヴル美術館

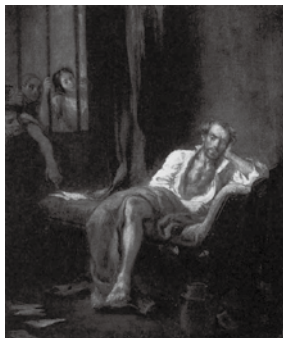


ドラクロワ《アルジェの女たち》J382、1849年（1849年のサロン）、カンヴァス・油彩、84x111cm、モンペリエ、ファールブル美術館

## 「聖アンナ精神病院のタッソー」



ドラクロワ《聖アンナ精神病院のタッソー》J106、1824年（1824年のサロン）、カンヴァス・油彩、50x61.5cm、個人蔵（ピーター・ナタン・ファイン・アート）



ドラクロワ《聖アンナ精神病院のタッソー》J268、1839年、カンヴァス・油彩、60x50cm、ヴァンタートゥア、オスカー・ラインハルト・コレクション



## ドラクロワ「墓地のハムレットとホレーシオ」



ドラクロワ《ヨーリックの頭蓋骨に見入るハムレット》1828年、リトグラフ、26.8×36cm、フランス国立図書館版画写真室



ドラクロワ《墓地のハムレットとホレーシオ》J258、1835年(1836年のサロン落選)、カンヴァス・油彩、100×81.3cm、フランクフルト、シュテッデル美術館



ドラクロワ《墓地のハムレットとホレーシオ》J267、1839年(1839年のサロン)、カンヴァス・油彩、81.5×65.4cm、パリ、ルーヴル美術館



ドラクロワ《墓掘り人の前のハムレットとホレーシオ》1843年、リトグラフ、28.6×21.3cm、フランス国立図書館



ドラクロワ《墓地のハムレットとホレーシオ》J332、1859年(1859年のサロン)、カンヴァス・油彩、29.5×36cm、パリ、ルーヴル美術館

## 「レベッカの略奪」

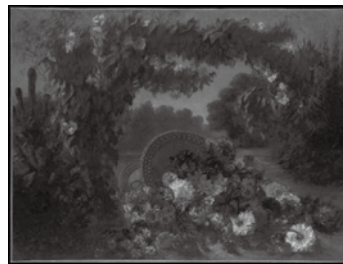


ドラクロワ《レベッカの略奪》J284、1846年、(1846年のサロン) カンヴァス・油彩、100x82cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

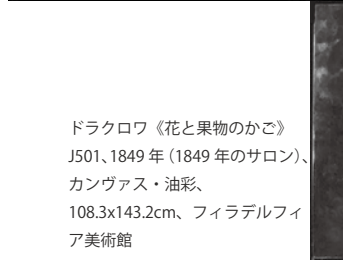


ドラクロワ《レベッカの略奪》J326、1858年(1859年のサロン)、カンヴァス・油彩、105x81.5cm、パリ、ルーヴル美術館

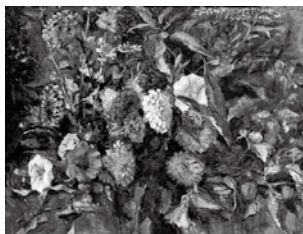
## 花かご、花瓶の花



ドラクロワ《公園の花かご》J502、1848-49年(1849年のサロン)、カンヴァス・油彩、107.3x142.2cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



ドラクロワ《花と果物のかご》J501、1849年(1849年のサロン)、カンヴァス・油彩、108.3x143.2cm、フィラデルフィア美術館



ドラクロワ《二つの花瓶の花束》J499、1847-49年、カンヴァス・油彩、45x59cm、ブレイメン美術館



ドラクロワ《花瓶の花と果物》1843年頃、カンヴァス・油彩、74x92cm、ウィーン、オーストリア美術館



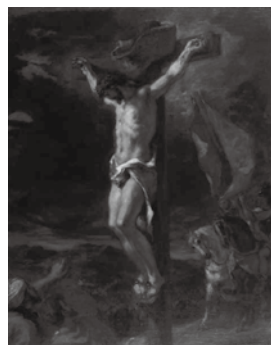
ドラクロワ《花かご》J504、1848-49年、カンヴァスに貼った紙・油彩、62x87cm、リール美術館

ドラクロワ《テーブル上の花瓶》J503、1848-50年(1855年の万国博覧会)、カンヴァス・油彩、135x102cm、モントーバン、アングル美術館

## 「キリストの磔刑」



ドラクロワ《キリストの磔刑》J421、1835年(1835年のサロン)、カンヴァス・油彩、182x135cm、ヴァンヌ、ココ美術館



ドラクロワ《キリストの磔刑》1846年、(1847年のサロン)カンヴァス・油彩、80x64.2cm、ボルティモア、ウォルターズ美術館



ドラクロワ《キリストの磔刑》1847-50年、紙・パステル、28.5x21cm、個人蔵



ドラクロワ《キリストの磔刑の磔刑》1853-56年、紙・パステル、24.7x16.5cm、オタワ、カナダ国立美術館



ドラクロワ《キリストの磔刑》J460、1853年、カンヴァス・油彩、73.3x59.5cm、ロンドン、ナショナルギャラリー



## ドラクロワ「介抱される聖セバスティアヌス」



ドラクロワ《介抱される聖セバスティアヌス》J422、1836年（1836年のサロン）、カンヴァス・油彩、215×280cm、ナンチュア、サン・ミシエル教会



ドラクロワ《介抱される聖セバスティアヌス》J467、1858年（1859年のサロン）、カンヴァス・油彩、38.1×50.8cm、ロサンゼルス、カウンティ美術館

## 「オフィーリアの死」



ドラクロワ《オフィーリアの死》1838年、カンヴァス・油彩、38.1×45.9cm、ミュンヘン、ノイエピナコテーク



ドラクロワ《オフィーリアの死》1844年、カンヴァス・油彩、55×64cm、ヴィンタートゥーア、オスカー・ラインハルトコレクション

## 「タンジールの狂信徒たち」



ドラクロワ《タンジールの狂信徒たち》J360、1838年（1838年のサロン）、カンヴァス・油彩、97.8×131.3cm、ミネアポリス美術館



ドラクロワ《タンジールの狂信徒たち》J403、1857年、カンヴァス・油彩、47×55.9cm、トロント、オンタリオ美術館



ドラクロワ《オフィーリアの死》D115、1843年、リトグラフ、18.4×25.0cm、フランス国立図書館



ドラクロワ《オフィーリアの死》1853年、カンヴァス・油彩、23×30.5cm、パリ、ルーヴル美術館

## 「ガリレヤ湖のキリスト」



ドラクロワ《ガリレヤ湖のキリスト》J452、1840-45年頃、カンヴァス・油彩、46.1×55.7cm、オレゴン州ポートランド美術館



ドラクロワ《ガリレヤ湖のキリスト》1841年頃、カンヴァス・油彩、45.7×54.6cm、カンザス・シティ、ネルソン・アトキンス美術館



ドラクロワ《ガリレヤ湖のキリスト》J453、1853年頃、カンヴァス・油彩、50×61cm、個人蔵（ピーター・ナタン・ギャラリー）



ドラクロワ《ガリレヤ湖のキリスト》J454、1853年頃、カンヴァス・油彩、50.8×61cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



ドラクロワ《ガリレヤ湖のキリスト》J455、1853年、カンヴァス・油彩、60×73cm、チューリヒ、ビュールレ財団



ドラクロワ《ガリレヤ湖のキリスト》J456、1854年、カンヴァス・油彩、59.8×73.3cm、ボルティモア、ウォルターズ美術館

## 「弟子たちに運ばれる聖ステパノ」



ドラクロワ《弟子たちに運ばれる聖ステパノ》J449、1853年（1853年のサロン）、カンヴァス・油彩、148×115cm、アラス美術館



ドラクロワ《弟子たちに運ばれる聖ステパノ》J472、1862年、カンヴァス・油彩、46.7×38cm、バーミンガム大学、バーバー・インスティテュート



ドラクロワ「アマデイス・ドゴール」



ドラクロワ《ガルパンの城から乙女を助け出すアマデイス・ドゴール》J336、1860年、カンヴァス・油彩、54.6x65.4cm、リッチモンド、ヴァージニア美術館

「父の呪いを受けるデズデモーナ」



ドラクロワ《父の呪いを受けるデズデモーナ》J309、1852年、カンヴァス・油彩、59x49cm、ランス、サンドニ美術館



ドラクロワ《父の呪いを受けるデズデモーナ》1852年頃、紙・油彩、40.6x32.1cm、ブルックリン美術館

「アビュドスの花嫁」



ドラクロワ《アビュドスの花嫁》J297、1849年、カンヴァス・油彩、32.6x50.9cm、ケンブリッジ、キングズ・カレッジ



ドラクロワ《アビュドスの花嫁》J300、1849-51年、カンヴァス・油彩、56x45cm、リヨン美術館



ドラクロワ《アビュドスの花嫁》J311、1852年、カンヴァス・油彩、35.5x27.5cm、ルーヴル美術館



ドラクロワ《アビュドスの花嫁》J325、1857年、カンヴァス・油彩、47x38cm、フォートワース、キンベル美術館

「トラヤヌス帝の正義」他



ドラクロワ《トラヤヌス帝の正義》J271、1840年のサロン、カンヴァス・油彩、490x390cm、ルーアン美術館



ドラクロワ《オリндаとソフロニアを救うクロリンダ》J321、1853-56年頃、カンヴァス・油彩、101x82cm、ミュンヘン、ノイエビナコテーク

「オリーブ山のキリスト」



ドラクロワ《オリーブ山のキリスト》J154、1824年(1827-28年のサロン)、カンヴァス・油彩、294x362cm、パリ、サン・ポール・サン・ルイ教会



ドラクロワ《オリーブ山のキリスト》1847年、紙・パステル、26x34cm、個人蔵



ドラクロワ《オリーブ山のキリスト》J445、1861年、カンヴァス・油彩、34x42cm、アムステルダム、ヴァン・ゴッホ美術館



ドラクロワ《渴いて水を求める傷ついた盗賊》J162、1825年頃、カンヴァス・油彩、31x41cm、バーゼル美術館