

西南学院大学博物館研究紀要

第 14 号

— 論 文 —

「ソノオモテニ蛇ノアト見出サレヌ石」

— ジョット作《オンニッサンティの聖母》における石段の機能 — 松原 知生 3

マリー＝アラン・クチュリエによるオスロのサンクト・ドミニクス教会の壁画をめぐって

— キュビスムの造形理論へのまなざしと伝統からの再創造 — 宮川 由衣 25

近世日本社会における髭徳利

— 国内近世遺跡出土遺物と模倣品 — 鬼束 芽依 53

手直しのためパリに残された旧福島コレクションの

ジョルジュ・ルオー作品4点をめぐって 後藤 新治 69

+ ————— + ————— +

— 研究ノート —

福岡県古賀市米多比・薦野地区の

未知の中世城郭・仮称「上米多比城」 伊藤 慎二 141

赤色立体地図による福岡県糸島市域の

新遺跡探索（如意南3号墳・次久松尾城） 伊藤 慎二 149
秋田 雄也

+ ————— + ————— +

— 資料紹介 —

西南学院大学博物館所蔵「楽譜付きミサ典書写本断片」(1) 西脇 純 161
栗田 りな

2026 年 3 月

 西南学院大学

Research Bulletin of Seinan Gakuin University Museum

Vol.14

MONOGRAPH

“Petra super quam non est inventum vestigium colubri”:
Giotto’ s *Ognissanti Madonna* and the Function of its Stone Step
Tomoo MATSUBARA

Wall paintings of St. Dominikus kirke in Oslo by Marie-Alain Couturier:
The Vision of Cubism and Re-creation from the Tradition
Yui MIYAKAWA

Bartmann Jugs in Japan: Finds and Imitations in the 17th – 19th Century
Mei ONITSUKA

Quatre œuvres de Georges Rouault dans l’ ancienne collection Fukushima,
restées à Paris pour retouche
Shinji GOTO

+ ————— + ————— +

RESEARCH REPORT

An Unidentified Medieval Fortification Site (Kaminetabi Castle)
in the Netabi-Komono Area of Koga City, Fukuoka Prefecture
Shinji ITO

Exploration of New Archaeological Sites in Itoshima City, Fukuoka Prefecture, Using
Red Relief Image Map: The Neoi No. 3 Tumulus (Kofun) and Tsugihisa-Matsuo Castle
Shinji ITO and Yuya AKITA

+ ————— + ————— +

RESEARCH on Museum Collections

A Fragment of 12th Century Missal Manuscript with Neumatic Notation (1)
Jun NISHIWAKI and Rina KURITA

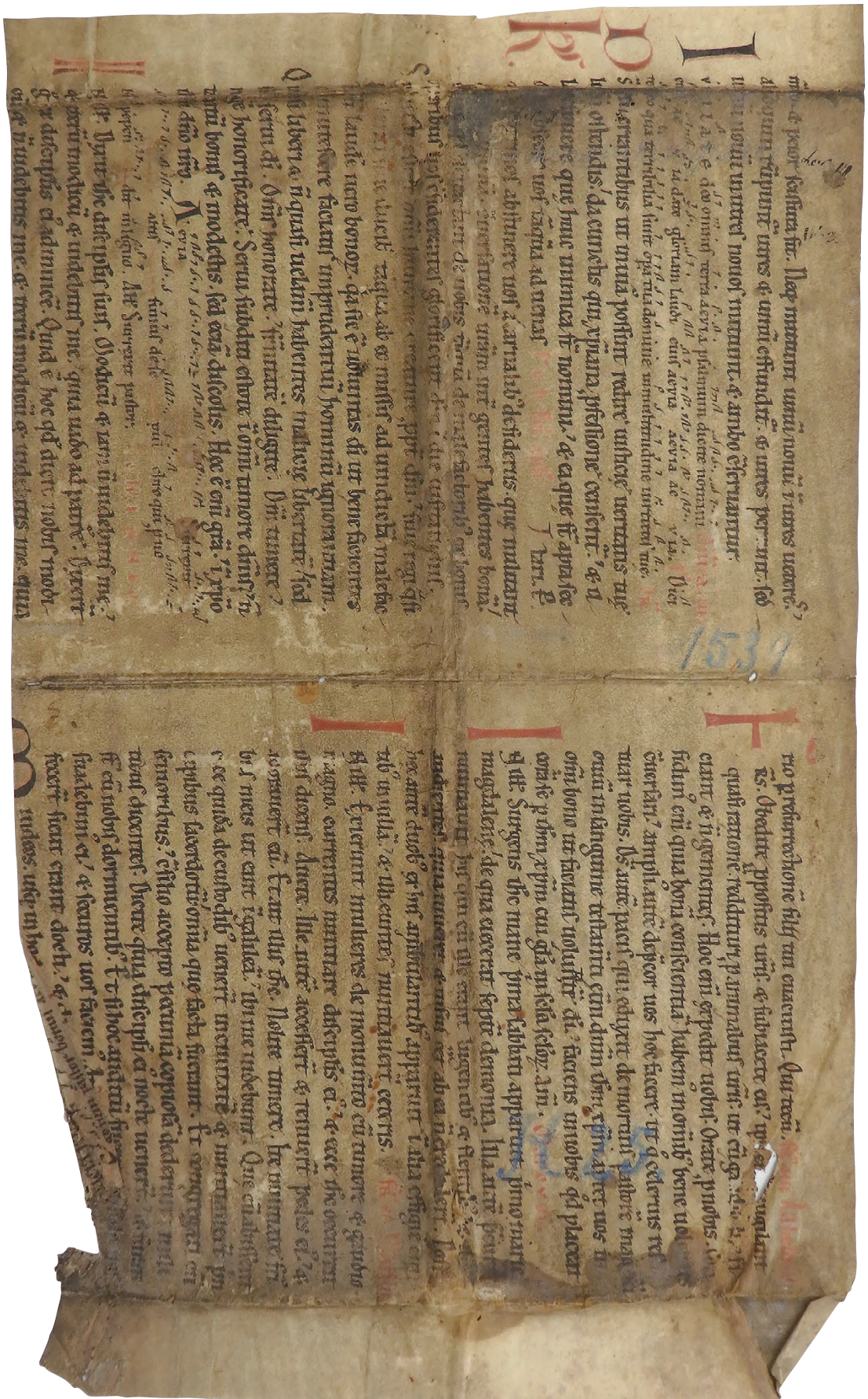
March, 2026 edited by

SEINAN
GAKUIN UNIVERSITY

執 筆 要 項

1. 西南学院大学博物館（以下「博物館」という。）は、西南学院大学博物館研究紀要（以下「研究紀要」という。）を毎年1回刊行する。
2. 研究紀要の編集については、『西南学院大学博物館研究紀要』編集委員会（以下「編集委員会」という。）が、これに当る。
3. 編集委員会は、次の者をもって構成する。
 - (1)博物館長（委員長）
 - (2)博物館教員（学芸員）
 - (3)学芸研究員
 - (4)その他、館長が委嘱する者
4. 研究紀要に投稿できる者は、博物館に所属する教職員、学芸研究員、学芸調査員及び編集委員会が認めた者とする。
5. 研究紀要に投稿できる種別は、論文、研究ノート及び資料紹介とする。
6. 原稿字数の目安は、次のとおりとする。
 - (1)論文 16,000字程度
 - (2)研究ノート 8,000字程度
 - (3)資料紹介 特に定めない
7. 投稿希望者は、題名（英文タイトルを含む）及び種別を明示し、指定された日付までに編集委員会宛に原稿を提出すること。
8. 提出原稿の体裁は、A4版、40字×30行、二段組みとする。ただし、編集委員会において整えることがある。なお、形式は、縦書き・横書きを問わない。
9. 註は、末尾に通し番号で一括すること。
10. 図表・写真等は、掲載場所を指示すること。なお、論文への画像掲載に伴う利用申請等の手続は、すべて著者自身が行うものとする。
11. 編集委員会は、査読したうえで、投稿者に修正を求めたり、編集委員会の責任において、文言、体裁等を統一するために原稿に修正を加えたりすることがある。

『西南学院大学博物館研究紀要』編集委員会



楽譜付きミサ典書写本断片 表面 (左: β verso 右: α recto)

1150年頃／ドイツ (ラインラントか)／羊皮紙に手彩／西南学院大学博物館蔵 法量: 23.5×横38.0cm

関連: 資料紹介 西脇純・栗田りな「西南学院大学博物館所蔵『楽譜付きミサ典書写本断片』(1)」(161~170頁)

「ソノオモテニ蛇ノアト見出サレヌ石」 — ジョット作《オンニッサンティの聖母》における石段の機能 —

松原 知生

序論

13世紀末から14世紀初頭にかけて、ジョットが制作に関わった3つの個人礼拝堂のフレスコ壁画においては、地上の礼拝者や被葬者を天上へといざなう、あるいは逆に天上の神の恩寵を地上へと伝達するための大理石製の開口部が、いずれも壁面の最下方に、イリュージョニスティックな表現を駆使して描かれている¹。では、聖なるもの（へ）の出入口あるいは天地の通り路というこのモチーフは、同じ画家によるテンペラ板絵においては、どのように扱われていたのだろうか。

当時確立しつつあったポリプティク（多翼祭壇画）という新たな板絵形式は、人物像（多くは半身像）を枠と金地で閉ざすことで個別のユニットとして独立させ、それらを組み合わせて多層的な複合体を構成するという、宗教絵画の新しい統語法を生み出した。このような自己完結性と構築性は、聖職者による典礼での使用や複雑な神学思想の表現には適しているものの²、一般信徒にとってはいささか馴染みにくいものであったと想像される。これに対し、鈍角の破風を戴く縦長の単一画面という、当時としてはいくぶん古風なフォーマット³に基づくジョットのテンペラ板絵の代表作《オンニッサンティの聖母》（図1）は、その大画面（325×204センチ）を存分に活かし、15世紀の「聖会話」を先取りするかのような構図の内部に人物群を配して相互に関係づけるとともに⁴、画面外へと向けられた彼らの身振りや表情を通じて、その関係性の中に観者をも招き入れようとする点で、いわばより「ユーザーフレンドリー」な礼拝像をなしているといえる。

本稿では、かかるジョット作品の特質をなす重要な構成要素として、画中で際立った存在感を放つモチーフ、すなわち構図最下方の境界領域に設けられた石段に注目し、それが絵を前にした観者に対してどのような効果を発揮し、彼らを画中の天上世界へと至らしめる架け橋としていかに機能していたのかを考察する。まず《オンニッサンティの聖母》を元来の建築的コンテクストに位置づけることで、同じ場所に置かれていた他の作品群といかなる連関を形成していたのかを推測する。次いで、石段の表現がもつ両義的な視覚効果を、同時代作品との比較を通じて明らかにするとともに、その真下に描かれたある奇妙なモチーフに注目することで、それとの対照性から生み出される聖書釈義的な意味について仮説を提示したい。

1 座標軸としてのトラメツォ

— ジョットによる板絵作品群の相互連関

《オンニッサンティの聖母》は元来、ウミリアーティ会に属するフィレンツェのオンニッサンティ聖堂に設置されていた。本図における石段の機能と観者への効果を論じるにあたっては、それがもともと教会内部のどのような場所に、他のいかなる作品とともに設置されていたのかを考えることが、まず不可欠の前提となる。

作品の来歴に関する最古の証言のひとつであるギベルティの『コンメンタリ』（15世紀半ば）によれば、当時オンニッサンティ聖堂には、ジョットの手になる「ひとつの礼拝堂と1点の大きな十字架、そしてたいへん素晴らしく制作された4枚の板絵



図1 ジョット《オンニッサンティの聖母》1305年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

(una capella, e uno grande crocifixo, e quattro tavole fatte molto eccellentemente)」があったという⁵。「大きな十字架」、すなわち磔刑のキリストを描いた十字架板絵は今日まで聖堂に伝わり（図2）、「4点の板絵」のうちの2点は、《オンニッサンティの聖母》およびベルリン絵画館が所蔵する《聖母の死》（図3）と特定されている。

現存するこれら3点のジョット作品は、様式的にみて若干異なる制作時期に属しているため、それらが同一の装飾プロジェクトの一環として制作された

のか、あるいはあくまで個別の注文によるものであったのかについて、さまざまな意見がある⁶。しかし、のちほど検討するように、仮に同じプロジェクトを構成するものではなかったとしても、《オンニッサンティの聖母》と他の2作品の間に様式的・図像的な連関性と対照性が意図されていた可能性は高い。

より錯綜しているのは、これら3作品、とりわけ《オンニッサンティの聖母》の元来の設置場所をめぐる議論である。かつて研究史において主流をなし

ていたのは、その規模からして、この絵が聖堂の主祭壇に置かれていたとする考え方であった。これに対してイレネ・フックは、関連史料を再検討するとともに、画中の明暗表現と窓の位置との対応関係などを考慮することで、3作品がもともと「トラメツォ」、すなわち内陣障壁を飾っていたという仮説を提示した⁷。イタリア語で「ポンテ（橋）」ともよばれるトラメツォは、身廊を横断してその空



図2 ジョット《十字架像》1315年頃、フィレンツェ、オンニッサンティ聖堂

間を前後に分割する隔壁のことで、聖職者だけが立ち入ることのできる内陣 (locus altaris) や聖歌隊席 (chorus) のある聖堂奥の空間と、一般信者とりわけ女性の集う聖堂手前の空間——いわゆる「俗人たちの聖堂 (ecclesia laicorum)」——とを隔てる機能を担っていた (図4)。ほかならぬジョット自身がアッシジの聖フランチェスコ伝連作の1場面には画中画として描いた、トラメツォ上に掲げられた3つの板絵 (図5) から理解されるように、この場所を飾る巨大な聖像群は、聖堂に集う信徒たちに強烈な視覚的インパクトを与えたものと想像される。だが、対抗宗教改革期以降、トラメツォはほとんどの聖堂から撤去され現存しないため、美術史研究においてもその重要性が長らく十分に認識されず、今世紀に入って以降ようやく研究が進展した⁸。

フックの内装復元案によれば (図6)、ジョットによる十字架像がトラメツォ中央の扉口上方に、《オンニッサンティの聖母》が右側に掲げられ、その真下に位置するマリアに捧げられた祭壇に《聖母の死》が設置されていたという⁹。この復元案は、主だった研究者たちに受け入れられる一方¹⁰、近年フック説に異議を唱え、《オンニッサンティの聖母》を主祭壇画とするかつての見方に回帰しようとする研究者もいる¹¹。だが、ジョット作品をはじめ、当時のトスカナ地方を中心にしばしば制作されたこの種の巨大なマエスタ板絵が、主祭壇のために発注



図3 ジョット《聖母の死》1310年頃、ベルリン、国立絵画館

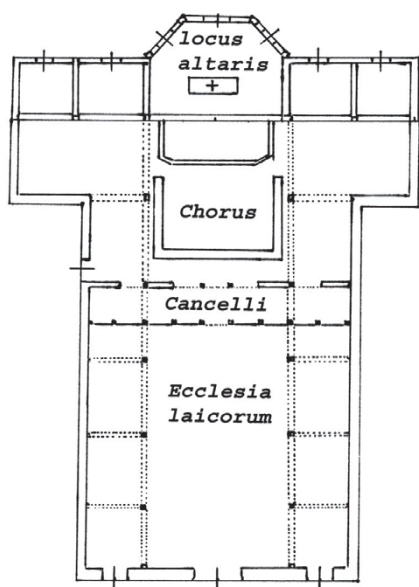


図4 トラメッツォのある聖堂の平面図
(Bacci 2005, fig. 1)



図5 ジョット《聖痕の確認》13世紀末、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂上院

されたという確たる証拠は存在せず、根拠とされたのはもっぱらその大きさのみである¹²。しかも、聖母子という単一のテーマに限定されている点で典礼にも不向きであるため、それらが祭壇画であった可能性それ自体も疑問視されている¹³。議論の緻密さや史料——文書と絵画（図5）の双方を含む——による裏づけからしても、フックによる復元案の方がより蓋然性が高いと思われる。

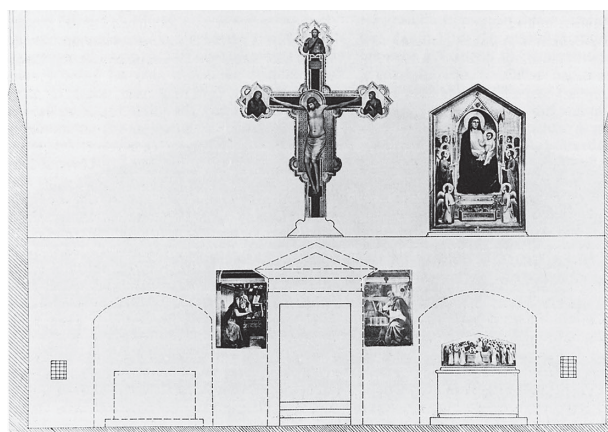


図6 フックによるオンニッサンティ聖堂内装復元案
(Hueck 1992, p. 46, fig. 10)

ところで、フック説の重要な利点は、それをふまえることにより、各作品の造形的な特質や作品間の構造的な連関が、より明確に理解可能となる点にある。

まずトラメッツォ上で同じ高さに並置されていたと考えられる《オンニッサンティの聖母》と十字架像（図2）の関連性についていえば、生命力に溢れた幼児キリストと瘦身の死せるキリスト、あるいは、救世主の受肉と受難という主題的コントラストが両者の間に存在することは、ただちに理解できる¹⁴。だが、さらに注目されるのは、このような図像的対比に、暖色／寒色を軸とする視覚的なコントラストが重ね合わされているという事実である。実際、木目調ではなく目の覚めるような青一色で塗りこめられた十字架と、左端に描かれたマリアの頭から体まですっぽりと覆う真っ青なマントという、2つの特異な表現により、この作品は他のジョット作品にはない異様な効果を放っている。その凍てつくような「冷たさ」は、《オンニッサンティの聖母》に認められる、暖色を基調とした「熱い」肉感性と際立った対比をなしているのである。

他方、トラメッツォを背にしてマリアの祭壇上に設置された《聖母の死》（図3）と、その真上に掲げられていた《オンニッサンティの聖母》が織りなす類似性と差異の戯れは、より繊細かつ複雑である。まず主題的にいえば、地上におけるマリアの死に対応するかのように、天上におけるマリアの勝利が讃

えられているということは、《オンニッサンティの聖母》で左側に立つ天使が、昇天後の戴冠を暗示する冠を手をしていることから理解される。また、いずれの作品も天へと尖る破風を戴いた単一画面をなしているため、両者の間に形態的な連続性が生み出されるとともに、地上での永眠から天上での顕現へと至るマリアの垂直的な上昇プロセスが暗示されている。

板絵の形状に加え、聖母マリアが構図の中核をなし、その周りを多くの人物群——「全聖者（オンニッサンティ）」の視覚的暗示——が取り巻いているという求心的構図の点でも、両者は共通している。だがそれだけに、玉座に力強く鎮座する《オンニッサンティの聖母》の巨体の垂直性と、石棺に力なく横たわる《聖母の死》の遺体の水平性の間のコントラストは、いっそう際立って見える¹⁵。前者ではマリアが幼子イエスを抱き、後者では逆にイエスが赤子として表象されたマリアの魂を抱いていることも、両作品の相互補完的な関係性を強調している。

このように、おそらく最初に制作された《オンニッサンティの聖母》の真下に《聖母の死》が、真横に十字架像が設置されることで、オンニッサンティ聖堂のトラメツォは、一連の主題的・造形的コントラストが垂直／水平軸上に多様に展開され上演される、イメージの座標軸ともよぶべき枠組あるいはグリッドを形成していたと想像されるのである。

設置のコンテキストにまつわる以上のような前提をふまえた上で、《オンニッサンティの聖母》と《聖母の死》について、さらに比較考察を進めてみよう。本稿の主題との関連で注目すべきは、どちらの作品においても、捧げもの（前者では花瓶、後者では蠟燭）を手にした白衣の天使がマリアの両側に左右対称に控え、その間に、際だった存在感を放つ色大理石製の構造体（前者では石段、後者では石棺）が配されているという事実である。

《聖母の死》においては、祭壇を思わせる石棺の手前に、ひとりの使徒が恭しくひざまずいて、祈りを捧げている（図7）。画面最下方でわれわれに背

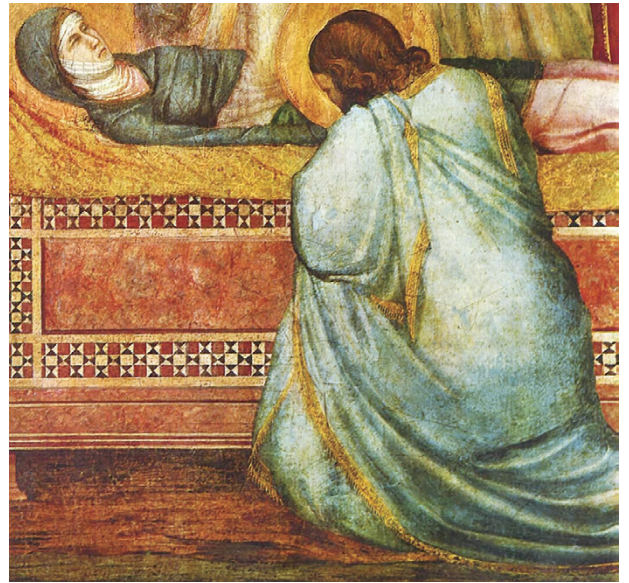


図7 図3の部分（ひざまずく使徒）

中を向けるこの使徒は、祭壇——マリアに捧げられ《聖母の死》の板絵が置かれたこの祭壇——を前にした信者のモデルとして、いわばメタ・イメージ的に自らを提示しているのである。だが、この使徒は一体誰であろうか。彼は観者に最も近い、目立つ位置に配されているにもかかわらず、われわれに背を向けているため、その横顔がかろうじて見えるだけで、表情は半ば隠されている。また、マリアの右手を取って触れて（口づけして？）いるようにも見えるが、はっきりした身振りとともに描かれてもいない。先行研究のほとんどは、この聖者を名指しして特定することを避けてきた。福音書記者ヨハネとする見方もあるが¹⁶、マリアの上方、イエスの左で両手を握り合わせて悲嘆に暮れる若い聖者の方が、通常のヨハネのイメージに相応しいだろう¹⁷。一方、ここで検討に値すると思われるのは、この使徒を聖トマスとみなす説である¹⁸。

聖トマスが「不信」と「触知」の人として知られることは、いうまでもない。キリストが死後、弟子たちの前に姿を現したとき、たまたま居合わせなかったトマスは、主の復活を信じようとはしなかったが、蘇ったイエスの手に残る釘の痕に触れ、脇腹の傷に指を挿し入れることで、ようやく得心した（『ヨハネによる福音書』20：24-29）。また、6世紀頃にさかのぼるとされる偽書『聖母マリアの帰天に

ついて』によれば、トマスは聖母マリアが昇天した際にも居合わせず、彼女の肉体が天に上げられたことを信じようとしなかったが、空から落ちてきたマリアの帯を手に取り接吻することで、疑念を晴らしたとされる¹⁹。だが中世において、トマスが抱いた不信感と、それを解消した触知という行為は、必ずしも否定的にのみ捉えられたわけではなかった。それどころかトマスは、主の足に触れることで回心し、復活後の身体にも触れようとした(そして拒まれた)マグダラのマリアと並んで、感覚を通じた信仰実践のモデルとして重要視され、絵画作品の主題としてしばしばとり上げられたのである²⁰。

とはいえもちろん、ジョット作品におけるように、聖母マリアの葬儀や埋葬のさなか、トマスが聖なる遺体にひざまずき触れようとしたとする記述は、聖書にも外典にも存在しない。だが、それでもこの使徒をトマスと特定することを可能にすると思われる状況証拠が存在する。それは、この類例のない使徒イメージの発生源になったと考えられる、ジョット自身による作品である。

トラメツツォの絵画装飾に関する視覚史料としてすでに言及した、ジョットによるアッシジ壁画《聖痕の確認》(図5)には、聖フランチェスコが奇跡を通じて受けとった聖痕の信憑性に不信を抱いていた人物が、聖者の没後、その遺体に直に触れて確認することで疑念を払拭した様子が描かれている。聖ボナヴェントゥーラの『大伝記』(1263年)によれば、この人物は「教養もあり思慮深い」ジローラモという名の騎士で、「人によく知られた著名な人」であった。彼は「この神聖な徴〔聖痕〕に疑念を抱き、トマスのように信じられずに」(傍点引用者)いたが、聖者の遺体に「手で触ってキリストの傷の真正な徴を調べ」ることで「強い確信」に至ったという²¹。アッシジの壁画とベルリンの板絵を比較してみると、典礼書や灌水器や大蠟燭など、当時の葬儀で実際に使用されていたさまざまな祭具を手にした大勢の群衆で背後を固める一方、構図の手前には遺体の前にひざまずくひとりの人物だけを孤立させ、斜め後ろから捉えるという手法は、両者に共通して

いることが分かる。おそらくジョットは、「第2のトマス」ともいうべき騎士ジローラモをアッシジ壁画に描いた経験に基づいて、今度はトマス本人を《聖母の死》に登場させ、同様のポーズをとらせたのではないだろうか。ただし、マリアの聖帯ではなくその遺体に触れる(口づける?) トマスというモチーフは、聖書や外典などのテキストにも、またそれ以前の図像伝統にも存在しないため、顔も身振りも半ば隠すかのように、あえて曖昧に描くことを選んだものと推測される。そして、このような意図的な曖昧さが、かえって観者の想像力を刺激し、画中への没入を促したと考えられるのである。

実際、ジョットが考案した聖母の死の図像は、長きにわたって広範囲に波及することになるが²²、後代の画家たちは、ジョット作品の構図を下敷きにこの主題を描く場合でも、あたかもこの使徒の行為を曖昧なままにしておくことに耐えられないかのように、彼が何をしているかを想像力で補い、はっきり表現しようとした。たとえば、スタルニーナによるシカゴの板絵において、使徒は右手でマリアの左手に触れ、ビッチ・ディ・ロレンツォによるペッシャの壁画(図8)では、彼女の左手をとって口づけを



図8 ビッチ・ディ・ロレンツォ《聖母の死》1440年頃、ペッシャ、サン・フランチェスコ聖堂、ヌッチ礼拝堂、部分

している、といった具合である。これらの作品においては、ジョットがあえて仄めかすにとどめていた肉体的な接触や接吻が、あからさまに明示されているのであり、この事実は、意図的に抑えた表現によって観者の想像力をかき立てるジョット作品のポテンシャルを、逆に示しているともいえる。

さて、画中のトマスを模範として祭壇の前にひざまずいた信者が、今度は頭上に目を向けると、トラメツォ上に掲げられた巨大な《オンニッサンティの聖母》が、迫るように目に飛び込んできたはずである。《聖母の死》の石棺の前という特権的な空間が、トマスという「先客」によって占められていたのに対し（図7）、《オンニッサンティの聖母》の石段には誰もおらず「空席」となっている（図9）。実際、画面上方に居並ぶ聖者や天使たちが、前方中央には描かれず、この部分のみぽっかりと空いていることにより、観者に対する「開放」感が強調されているのである²³。石段の両脇の天使たち——《聖母の死》の石棺の両側に立つ天使と同様、ここでも白衣をまとっていることに留意しよう——は、片方の手を絵の外に向けて差し出すことで、観者を聖母へと執りなしている²⁴。つまりわれわれは、天使たちの仲介によって画中に「入り」、石段を「昇る」ことで、《聖母の死》における使徒トマスのように、マリアの足許へと歩み寄り、さらには彼女の聖なる衣や

体に触れるよういざなわれているのである。観者の触覚をことさらに刺激するかのように、マリアの白い衣の先端部が紺色のマントの裾からわずかながらはみ出て、彼女が足を載せている板の縁にかかっている点も、見逃すべきではない。

登場人物が誰ひとりとしてこちらに目を向けず、それぞれの行為に静かに没頭している《聖母の死》が、自己完結的に閉じた「没入的」なナラティブであるのに対し、元来その真上、垂直軸上に設置されていたと思われる《オンニッサンティの聖母》の方は、観者へと開かれた「演劇的」なアイコンをなしている²⁵。この作品は、こちらを見つめて優しく微笑む聖母マリアや、画面外に向かって手をさしのべる天使たちといった、訴求力の強い表情と身振り、および画面最前方に開放された石段という「空所」を通じて、礼拝者を画面内に招き入れ、聖母の足許へと引き上げようとしているのである。当時《聖母の死》が置かれた祭壇で死者ミサや追悼儀礼が行なわれていたとすれば²⁶、その真上に掲げられた《オンニッサンティの聖母》において、天に昇った死者の魂を歓迎するかのように微笑みかける聖母子や手をさしのべる天使の存在は、代祷を通じて故人の鎮魂を祈念する生者たちにとって、大いなる慰めとなったにちがいない。



図9 図1の部分（石段と天使たち）

2 突出／流出する石段 —— 逆遠近法と流動性

ここであらためて、《オンニッサンティの聖母》に描かれた色大理石の石段そのものをよく観察してみよう（図9）。突出部は左右対称に描かれておらず、真正面からではなく、やや左寄りの視点から捉えられている。また、実際の窓の位置をおそらく考慮して、通例とは異なり光源が右上に想定され、陰影が左側に施されている点も注目される。このような視点と光源の設定は、《聖母の死》の石棺表現にも共通して認められ、両者がトラメッツォの右側、同一の軸線上に上下に配置されていたという仮説を補強する、重要な作品内要素をなしている。

石段の突出部は、左右の側面が見えているため、線遠近法的にみれば、手前方向に収斂する逆台形を

なしていることになる。だが、ビザンツやロシアのイコン²⁷、あるいは13世紀の礼拝画における同様の空間表現²⁸をふまえるなら、これは長方形の突出部を逆遠近法によって表現したものと思われる。仮にこの石段が通常の遠近法で描かれていたとしたら、たとえば「サンタ・チェチリアの画家」による聖母子像（図10）のように、台形状の外観を呈していたはずである。この画家は、明らかにジョット作品の構図を借用しつつ、石段の不自然な遠近法に「訂正」を加えているのである。だが、一見すると不正確なジョットの逆遠近法的な立体表現が、実際には明確な意味をもった意図的なものであったことは、同様に《オンニッサンティの聖母》に想を得て描かれた、「フィリーネの画家」の手になる聖母子像（図11）と比較検討すれば、直ちに理解される。現在フィリーネ・ヴァルダルノの^{コッレジャータ}参事会聖堂に安置され



図10 「サンタ・チェチリアの画家」（工房？）《玉座の聖母子》14世紀初頭、ブダペスト、美術館



図11 「フィリーネの画家」《玉座の聖母子》1320年代、フィリーネ・ヴァルダルノ、サンタ・マリア参事会聖堂

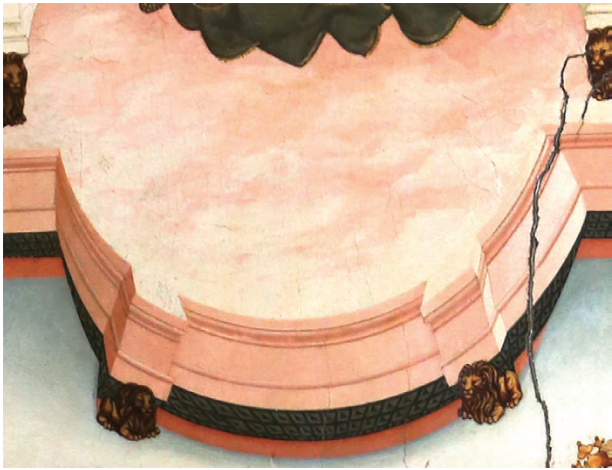


図12 図11の部分（玉座の足載せ台）

ているこの作品は、アルカイズムと革新性、洗練と表現性を併せもった特異な作風で知られるこの逸名画家の通称の由来をなすだけでなく、その代表作としても知られる。大規模なサイズ（300×176センチ）とフランチェスコ会的な図像選択からして、この絵は本来、フランチェスコ会に属するフィレンツェのサンタ・クロチェ聖堂のトラメツツォを飾るものとして制作された可能性が高い²⁹。

構図の中心あるいは主役をなすのは、きわめて複雑な形状を呈した巨大な玉座である³⁰。聖母マリアが足を置く、ピンク色の斑入り大理石でできた円形の台座部分（図12）は、《オンニッサンティの聖母》の石段以上に広々とした空白領域をなすことで、観者が想像力によって画中に「上がり込む」余地を生み出している。注目すべきは、ジョット作品と同様ここでもまた、台座の遠近法表現が「正確」ではないことである。その円形は適切に短縮せずに不自然に縦長に伸び、獅子のモチーフによって支えられた正面の2つの突出部は、ジョットの石段と同じように、逆遠近法に従って手前に収斂している。さらに、このような収束効果を強めるかのように、台座の最下層の暗色部には、下から上に向かって広がる格子模様がほどこされている。画面最下方、玉座の足載せ台のみに限定された、こうした一連の逆遠近法的な表現を通じて、消失点に位置づけられた観者は画中の広大な天上世界へと「投影」されることになるのである。



図13 ベルナルド・ダッディ《聖母子と聖者たち》1335年、フィレンツェ、大聖堂付属美術館

「フィリーネの画家」によるこの奇抜な創案から想起されるのは、ほぼ同時代のフィレンツェで制作されたもう1点の聖母子像、すなわちベルナルド・ダッディによる類例のない構図に基づく板絵（図13）である。かつてインプルネータ近郊のバニョーロで崇敬を集めていたという、現存しない聖画像を一種の画中画として描いたとされるこの作品は、《オンニッサンティの聖母》と多くの特徴を共有している。たとえば、前景両側でひざまずきマリアを見上げるプロフィールの人物像（ここでは施主、ジョット作品では天使）、額縁の外に向かってさしのべられる手（ここでは聖母、ジョット作品では天使のそれ）、天地の境界線を越えて両者を架橋する捧げもの（ここでは侍祭が掲げる大蠟燭、ジョット作品では天使が手にする花瓶）、紺のマントがゆるやかに開くことで露わになったマリアの豊かな肉体表現などである。

一方、われわれの文脈においてより注目されるのは、画面最下方の逆遠近法的な建築表現（ここでは舗床、ジョット作品では石段）もまた、両者に共通しているという事実である³¹。実際、ダッディ作品において2人の寄進者がひざまずくタイル張りの舗



図14 図13の部分（ひざまずく寄進者たち）



図15 アンブロージョ・ロレンツェッティ《受胎告知》
1344年、シエナ、国立絵画館

床（図14）の装飾文様は、少し後にロレンツェッティ兄弟がシエナで手がけた、マリア伝を主題とする説話祭壇画のそれと酷似しているが（図15）、シエナの画家たちが経験的な線遠近法を駆使することで、当時としては画期的な奥行き感を生み出したのとは対照的に、ここでダッディはあえて極端な逆遠近法表現を採用している。これにより、絵の中の聖母から絵の外に信者へと「放射」される恩寵の強度と勢いが強調されるとともに、消失点が観者の側に設定されることによって、無限大の天上世界と無限小の地上世界との間で、主客の大胆な転倒がもたらされることになる——信者が聖母像を見ているのではなく、聖母像が信者を見ているのだ。

明白な逆遠近法によって描かれたダッディ作品の舗床とは異なり、《オンニッサンティの聖母》の石段（図9）において、こうした効果はそれほどあからさまではない。だがそれは、遠近法的な奥行き感を相対化あるいは無効化するもうひとつの表現、すなわち色大理石の鮮やかな斑模様によって補強されている。実際、この部分だけを取り出して眺めるならば（図16）、立体感や短縮感を生み出す線描や陰影がまったく欠けているため、出鱈目に塗られた色面が絵画表面を覆い尽くし、真正面から迫ってくるかのような印象を与え、見る者の遠近感覚を著しく混乱させる。「フィリーネの画家」による、色大理石製の円形台座の逆遠近法的な俯瞰表現（図12）は、ジョット作品に認められるこのような異化効果を十分に理解した上で、それを独自に解釈したものともみなすことができるだろう。

ジョット作品の石段を形成する、赤と青と白からなるこの色大理石の視覚的な両義性について、素材の面からもう少し掘り下げて考えてみよう。周知のように、ジョットがほぼ同時期に手がけたスクロヴェーニ礼拝堂壁画の最下部には、グリザイユによる石製の擬人像と大理石の化粧板が、見事なトロンプ・ルイユで描かれている。そのうち、《オンニッサンティの聖母》における石段の色大理石と最も類似しているのは、「移り気（Inconstantia）」の擬人像の足元に描かれたものであろう（図17）。擬人像がその上で「気が狂ったように動転する」、「雑多な色のほとんど血に濡れたような場（locus）³²」をなすこの石を、シチリア産の軟性碧玉（ディアスプロ・テーネロ）やアフリカ産大理石など、実在する特定の石材とみなす研究者もいるが³³、いずれとも完全に同一とはいいがたい。これに対し、岩石学の専門家であるラッザリーニが、スクロヴェーニ礼拝堂に描かれている大理石の種類のほとんどを特定しながらも、この悪徳像の足下の石のみ例外的に「おそらく想像に基づくもの」とみなし、明確な同定を避けているという事実は、軽んじられるべきではない³⁴。この架空の色大理石が、まるで画面の奥から溢れ出てきた溶岩のように描かれ、その上を悪徳の擬人像



図16 図1の部分（石段の色大理石）



図17 ジョット《「移り気」の擬人像》1305年頃、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂

が滑るように転がり落ちているのは意味深長である³⁵。したたり落ちるような顔料の流れの痕跡を留める《オンニッサンティの聖母》の色大理石（図16）もまた、手前の直線的な枠によって「堰き止められて」いるとはいえ、その内部をいっぱい満たし、こちらへと「流出」せんばかりである。そして、聖母像を前にした礼拝者が天上世界へとアクセスできるのは、見方によって二次元の平面にも三次元の立体にも、あるいは固体にも流体にも映る³⁶、不定形の色斑で充満したこの両義的な境界領域を、悪徳像のように下降するのではなく、美德を積んで上昇することによってなのである。

ところで、《オンニッサンティの聖母》の石段に認められる、このような逆説的な突出＝流出効果は、その設置方法によってさらに強められていた可能性がある。

すでに述べたように、この作品が元来トラメッツォ上に掲げられていたとすれば、ジョット自身がアッシジ壁画に描いた画中画の板絵群（図5）と同じように、この絵も前方に傾斜するように設置されていたと考えられる。実際、絵の裏側には、固定のための金属製の環が、上方にだけ一対のみ取り付けられている³⁷（図18）。したがってこの板絵は、裏面全体を壁体などの支持体に密着させることによって、床面に対して垂直に設置されていたのではなく、下端がしっかりとした土台によって支えられる一方、上部に設けられた環に鎖や縄を通して、天井の梁などに繋ぎ止められ斜めに吊られることで、前方へと傾くように展示されていたものと推測されるのである。

そのことをふまえた上で、ここで問うてみたいのは、板絵そのものの前方への傾斜と、画中に描かれた石段の突出効果とが、画家の発想の中で結びついていた可能性についてである³⁸。考察のヒントを与えるしてくれるのは、またもやジョット自身がアッシジの《聖痕の確認》に画中画として描いた聖母子像である（図19）。トラメッツォに掲げられたこの板絵は、場面の主題であるフランチェスコの死が数十年前の出来事であることをふまえて、明らかに意図的に擬



図18 ジョット《オンニッサンティの聖母》裏面
(両端の支持金具は後補)



図19 図5の部分（聖母子像）

古的な図像と様式で描かれている。実際それは、マリアが幼子イエスを自分の真正面に抱いた、ロマネスク的なニコポリア型の聖母子像として描かれているが、このタイプのイコンは、壁画が描かれた13世紀末にはホデゲトウリア型にとって代われ、当時すでに時代遅れのものとなっていた。また、人物像

の厳格な正面感、生気に乏しい表情と身振り、左右対称で平面的な玉座などの表現も、明らかに意図的なアルカイズムを帯びている。だが、このような「時代考証」に反して、マリアが足を載せている台座だけは、「現代的」な立体表現と明暗法によって描かれているため、この部分だけが浮き上がり、支持体の傾斜と相まって、平面的な画面から飛び出しているような印象を受けるのである³⁹。

ただし、この聖母像全体が斜め右から眺められているのに対し、画中の台座は斜め左の視点から捉えられているという点で、違和感がないわけではない。だが、これは単なる矛盾ではなく⁴⁰、意図的な操作と見なすべきである。というのも、マリアが聖なる足を載せたこの台座は明らかに、画面下方に横たえられた聖フランチェスコの遺体へと向けられているからである（図5）。否、足載せ台だけでなく、マリア自身も聖者の方へと体を向け、膝の上のイエスはその亡骸に祝福を与えている。つまり、この聖母子像はいわば生命を得て動き出し、板絵の向きに反して体を自ら聖者の方へとよじることで、彼を直々に追悼しているのである。このように、聖フランチェスコの遺体へと向けられた玉座の足載せ台が、そこに座るイエスの祝福の身振りと連動しているという事実は、マエスタ板絵においてマリアがその聖なる足を置く台座が、天上的な恩寵を地上の信徒たちへと伝達する媒体として捉えられていた可能性を示唆している。

以上の考察をふまえて、あらためて《オンニッサンティの聖母》（図1）を見てみよう。トラメッツォの前に集う信者たちが、頭上に掲げられたこの巨大な板絵を見上げたとき、彼らの目にまず入ったのは、下端にひざまずく天使たちがこちらに向かって優しくさしのべる手と、まるで天上からタラップが下りつつあるかのように手前に迫ってくる、不思議な石段であったにちがいない（図9）。両者が明確な対応関係にあることは、天使たちの手の先端と石段の逆遠近法的な突出部がちょうど同じ高さに位置し、同じ角度で内側を向いていることから理解できる。そして、石段を通じて絵の中に迎え入れられ



図20 図1の部分（花瓶）

た観者をさらなる高みへと導くのは、天使たちが手に持つ花瓶である（図20）。マリアの美德を象徴する百合や薔薇が活けられたこれらの花瓶は、観者が天使を介して画中に持ち込んだ聖母子への捧げものという設定で描かれているものと思われる。天使が聖母子への仲介の労を執ってくれているのは、これらの供物に込めてのことなのである。花瓶の下端が石段の大理石の色面に、上端がマリアの衣の縁に、それぞれ接触していることに注意しよう。絵の内部（＝天上世界）と外部（＝地上世界）は、水平方向に走る無数の境界線によって幾重にも隔てられている

が、それを唯一「横断」するのが、これらの花瓶である。つまりそれらは、絵の外に向かって手をさしのべる天使の執りなしによって画中に入り込み、石段まで到達した観者をさらに上昇させ、マリアとの接触を可能にするための、象徴的な^{トレ・デュニオン}連結符をなしているのである。

3 化石と受肉 ― 蛇としてのアンモナイト、石としてのマリア

目くるめく色斑で飽和した石段が放つ、このような両義的な視覚効果はしかし、単に観者に強く訴えかけ、まなざしを混乱させることを狙ったものではない。その真の意味を理解するためには、さらに手前、画面最前景に位置する白い大理石の床面に目を向けなければならない。

床にひざまずく左の天使の膝頭のあたりにアンモナイトの化石が埋まっていることは、これまでも指摘されている⁴¹（図9、図21）。フローレス・ダルカイスはこれを、ジョットがヴェネト滞在時に目にしたポー川流域産大理石の特徴とし、本作がスクロヴェーニ礼拝堂壁画以後に制作されたことの証左とみなしている⁴²。だが、この化石が観者に最も近い画面最下方、天使の膝先という目立つ場所にこれ見よがしに配されていることには、何らかの意味が込められているにちがいない。

地質学や古生物学がなお未発達であった中世において、高い山の上で石に埋まった貝殻がしばしば発見されるのは、旧約聖書の『創世記』で語られる大洪水によって、貝の死骸が山上にとり残されたため



図21 図1の部分（アンモナイトの化石）

だと考えるのが一般的であった⁴³。では、ジョット作品のアンモナイトも、大洪水の痕跡として描かれているのだろうか。一見するとこの解釈は、神の怒りを買って水没した地上世界と、聖母子や諸聖人が君臨する天上世界とを対比関係に置くという点で、整合性があるようにも思われるが、実際にはその可能性はきわめて低い。というのも当時、アンモナイトはいまだ古生物の化石として認識されてはいなかったからである。

では、中世において化石はどのように捉えられていたのだろうか。この問題について多くを教えられるのが、長きにわたって広く読まれたアルベルトゥス・マグヌスの著作、『鉱物論』（1256年以前）である。

石と金属とその中間物の産地や成因、特徴や効能などについて、アリストテレスの自然学やアラビア科学の成果を駆使しつつ論じた同書において、この博識なドメニコ会士は、石の中にしばしば自然の像が現れる理由を「形成力 (virtus formativa)」という観点から説明している。彼によれば、動物の種子の内部にその成長を司る「形成力」が存するのと同様、石となるのに適した質料の内部には、「石を形成し造り出す力」が宿っており、それが石の種類によって異なるさまざまな形相を発現させる。この形成力は、「あたかも職人がその技術をもってつくる製品の中にあるかのよう」に、質料の裡に内在しているが、その働きは「天の力」によって促される⁴⁴。ところで、一定の「天体の配置」が特別な「影響力」を及ぼすことによって、通常とは異なる奇妙で珍しいイメージが石の中に生み出されることがある。それは、特定の天体が会合することによって、「その〔種子の〕中に継承された形成力に対抗して」、動物の奇形や怪物が生まれるのと同様である。「天の力は、その像を通じて奇蹟を起こす」のである⁴⁵。

こうした「奇蹟」の像、石の中に生じた偶然の像 (チャンス・イメージ⁴⁶) として、アルベルトゥス・マグヌスは、実見したものを含め、いくつかの例を挙げている。たとえば、彼自身が若い頃にヴェネツィアで目にしたところでは、ある聖堂の化粧板を



図22 『聖母マリアの穢れなき処女性の弁明』1470年、ミュンヘン、バイエルン州立図書館、Xylog. 34, fol. 9r

つくるためにのこぎりで2枚接ぎ (ブックマッチ) にされた大理石板の表面に、王冠を戴き首にネックレスを下げた、美しい頭部の像が浮かび上がっていたという⁴⁷ (図22)。また、「ケルンの三博士の聖堂」、すなわちマギの聖遺物を祀るケルン大聖堂には、2人の若者の純白な顔が浮かび上がった、大きな縞瑠璃が蔵されていた。ここで特筆すべきは、この縞瑠璃には「真っ黒な蛇」も登場し、両者の頭部をつないでいたという点である。蛇のモチーフは、アルベルトゥス・マグヌスが同書で挙げるほかのチャンス・イメージにも登場する。たとえば、彼がパリである人物からもらったという、魚の腹の中から出てきた大きな牡蠣殻には、3匹の蛇の像が浮かび上がっていた。さらに、彼がある貴族から聞いた話では、その人物が使用人の農夫から受けとった卵の中には、トサカと翼と鶏のような足を持ち、雛のように丸まった蛇の像が見出されたという⁴⁸。

『鉱物論』に執拗に列挙される一連の蛇のイメージが注目し値するのは、古生物学が成立する近代以前のヨーロッパにおいて、アンモナイトの化石もまた、いにしえの海洋生物の死骸ではなく、蛇の形状をした一種のチャンス・イメージ、あるいは蛇が石化したものとみなされていたからである。

アンモナイトの化石に言及した最古の文献である『博物誌』(77-79年)において、大プリニウスは、アンモナイトを「ハンモニス・コルヌ」、つまり「アモ

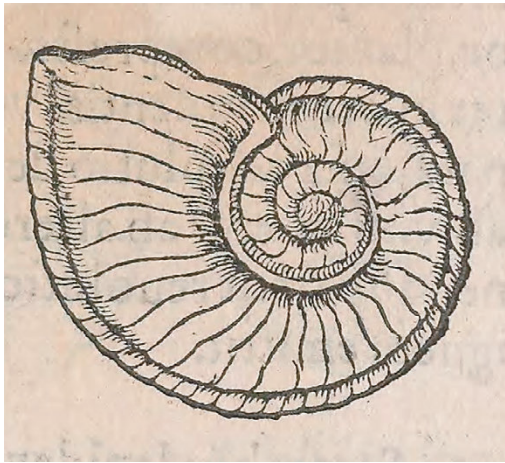


図23 「蛇の角」、ゲスナー『発掘物、とりわけ石と宝石の形象と類似についての書』チューリッヒ、1565年、164頁

「蛇の角」とよんでいる。これはその形状が、古代エジプトの神アモンを特徴づける、牡羊のそのような渦巻き状の角に類似していたことに由来する。彼によれば当時、ハンモニス・コルヌはエチオピアの最も神聖な石のひとつとされ、金のような黄色をしており、夢を実現させる魔術的な力をもつと信じられていた⁴⁹。羊の角への視覚的連想は、その後も長く命脈を保ち、アンモナイト（原義は「アモンの石」）の語源として今日まで伝わっている。

だがこれと並行して、アンモナイトに関する古代以降の文献には、とぐろを巻いた蛇との形態的な類似性への言及も広く認められる。アンモナイトとおぼしき「蛇石」に関する言及は、4世紀の作とされるある詩にすでに現れる⁵⁰。アルベルトゥス・マグヌスも『鉱物論』において、彼自身が所有する「ドラコニテス」なる蛇石について述べている⁵¹。生きたままの大蛇の頭部から取り出され、有毒生物に咬まれたときに解毒作用を発揮するとされるこの石には、美しい蛇の模様が浮かび上がっていたというが、これが実際にはアンモナイトの化石であった可能性が指摘されている⁵²。

蛇への連想は近世に入っても廃れることはなかった。たとえば、16世紀スイスの博物学者コンラート・ゲスナーは、化石に関する最初の図版入り論考『発掘物、とりわけ石と宝石の形象と類似についての書』（1565年）において、アンモナイトについて

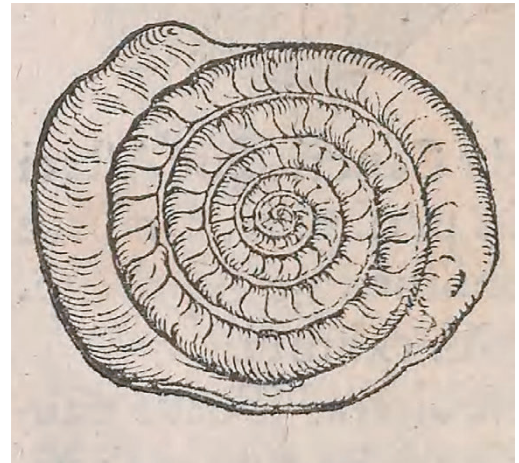


図24 「蛇に似た石」、同167頁

複数の箇所でも論じている⁵³。同書の第14章でゲスナーは、巻きがきついアンモナイトを「蛇の角（Cornu serpentis）」という両義的な名でよび、カナヤウニなど他の海洋生物の化石とともに考察することで、生物起源説を示唆している（図23）。これに対し、「蛇や虫に似た石について（De lapidibus qui serpentes et insecta referunt）」と題された第15章では、巻きが緩いアンモナイトを挙げ（図24）、単なる蛇に類似した石とみなす、伝統的な非生物起源説を踏襲している。アンモナイトのような殻室をもつ現生の頭足類は17世紀まで知られていなかったため、博識なゲスナーにとってさえ、これを古生物の化石とみなすのは困難だったのである⁵⁴。

他方、宗教的な文脈においても、アンモナイトは蛇石とみなされることがあった。やはり16世紀後半、イギリスの好古家・歴史家キャムデンの著作『ブリタニア』（1586年）に最初に収録された——しかしその起源ははるか古い時代にさかのぼる可能性が高い——ある伝説によれば、イングランド北部のウィットビーでしばしば見つかるアンモナイトの化石は、7世紀にこの地の修道院長を務めた聖女ヒルダが、祈りの力で蛇を石に変えたものだと言われていた。近世になると同地では、発掘されたアンモナイトの化石の先端部に加工を施して頭部を付加し、「蛇石」に仕立て上げられて売られていたという⁵⁵（図25）。時代や地域は大きく異なるとはいえ、



図25 アンモナイトを加工した「蛇石」、ロンドン、自然史博物館



図26 アンモナイトの化石、パルマ洗礼堂

ゲスナーの著作に掲載された「蛇に似た石」や、聖女ヒルダの伝説にちなんで贗造された「蛇石」は、ジョットの描くアンモナイト（図21）とよく似ている。実際よく見ると、本来であれば中心から徐々に太くなっていくはずが、途中から細くなっており、その先端部は口のように尖っているため、丸まった蛇の頭部のように見えるのである。

中世に話を戻すなら、当時の北イタリアでは、アンモナイトの化石を豊富に含んだヴェローナ産の赤い石灰岩、いわゆる「ロッソ・アンモニーティコ」が、宗教建築の石材として広く用いられていた⁵⁶（図26）。信者たちがその上を歩く聖堂の床に埋まったアンモナイトの化石を、『ヨハネの黙示録』に登場する踏みにじられるべき龍の象徴とみなし、アンモナイトを含んだ隅石を、「家造りらの捨てた石は隅のかしら石となった」という『詩篇』の詩句（118：22）の具現化と捉えるシンボリックな解釈が、これまでも提案されている⁵⁷。一方ここでは、ジョット作品の着想源とまではいえないにせよ、歴史的・文化的に考えて同時代的かつ個別的な連関性がより高いと考えられる、『聖母マリア礼賛論（*De laudibus Beatae Mariae Virginis*）』と題されたテキストに目を向けてみたい。

この書物は、聖母がもつ特権や徳や美、その呼称や象徴などについて、古今の文献を幅広く渉猟し縦横無尽に引用することで体系的かつ網羅的に論じた、マリア大全とでもよぶべき大著である⁵⁸。作者

は今日、ルーアン大聖堂の参事会員にして聴罪司祭でもあった神学者、サン＝ローランのリシャールであったことが判明しているが、長らくアルベルトゥス・マグヌス、すなわち上述の『鉱物論』と同じ著者の作とされてきたことは、われわれにとって意義深い事実である⁵⁹。執筆されたのは13世紀半ばのフランスにおいてであるが、イタリアに由来あるいは伝来する13・14世紀の写本も複数存在する⁶⁰。さらに、同書はリシャールがシトー会の修道士たちの求めに応じて執筆したものであり⁶¹、最も頻繁に言及・引用されるのがシトー会の聖者クレルヴォーのベルナルドゥスの著作であることも、注目されてよい⁶²。ウミリアーティ会がシトー会と深く結びついていたことを踏まえるなら⁶³、ジョット作品の注文に関わったウミリアーティ会の修道士たちの文化圏は、リシャールのそれと大きく隔たっていたわけではないと考えられるのである。

全12書からなる『聖母マリア礼賛論』の第8書、「地上に属し、かつマリアを表す（figurare）ことのできるものについて」において、リシャールは、地表に存在する聖母の^{フィグーラ}比喩形象として8つを挙げ、順に詳しく考察している。大地、脱穀場、野原、耕地、山、丘、荒野という、マリアを象徴する7つのモチーフが論じられた後、「石としてのマリア（*Maria petra*）」と題された同書の最終章は、次のように始まる。

石、これはその表面に蛇の痕跡が見出されない石である。蛇とは悪魔のことであり、傲慢・吝嗇・色欲の3つからなる。謙譲が傲慢を、慈愛が吝嗇を、純潔が色欲を、この石より退けた⁶⁴。

さらにリチャールは、『詩篇』の一節(137:8-9)、「娘バビロンよ、破壊者よ／いかに幸いなことか／お前がわたしたちにした仕打ちを／お前に仕返す者／お前の幼子を捕えて岩にたたきつける者は」(新共同訳)を註解しつつ、次のように述べる。

「彼らを捕えて石にたたきつける」,[……]ここでいう「石に」とは、マリアに対して、ということであり、この石に心から救いを求めるということである。というのも、その助けによって蛇の頭、すなわち誘惑の根源は踏み碎かれるからである⁶⁵。

「蛇の痕跡 (vestigium colubri)」という特異な表現を用いるリチャールの念頭に、アンモナイトの化石があったかどうかは、はっきりとは分からない。だが、仮にそうだったとすれば、ジョット作品において、床石の「表面」に浮かぶアンモナイトすなわち「蛇の痕跡」の真上に位置し、ひざまずく天使の膝頭とともに⁶⁶、突出によってその領域を圧迫する色大理石の石段(図9)こそ、「その表面に蛇の痕跡が見出されない」穢れなき石としてのマリアの比喩形象をなしているとはいえないだろうか。あるいはそれは、衣の下に隠れて見えないマリアの足に代わってアンモナイト＝蛇に迫り、「踏み碎」こうとしているかにも見える。石段はこの意味で、天上に鎮座するマリアの地上における代理者＝行為主体のごとき存在なのである。

聖母による蛇の征圧という図像表現は、イタリア絵画においては珍しいものではない(図27)。ジョット作品の独自の点は、蛇による人間の堕落と聖母によるその救済という逆転劇を、化石のモノクロームと色大理石のポリクローム、あるいは具象的な形態と抽象的な不定形の視覚的対比に重ね合わせ



図27 パオロ・ディ・ジョヴァンニ・フェイ《聖母子と聖者たち》1380年代後半、ニューヨーク、メトロポリタン美術館、部分

ることで、象徴的に上演しているところにある。すでにディディ＝ユベルマンらが詳しく論じたように⁶⁷、中世・ルネサンス期の宗教画にしばしば認められる鮮やかな色大理石の斑模様が、マリアによるイエスの受肉の神秘を現前化するものであるとすれば、その「非類似的形象」はジョット作品において、手前に位置する「蛇の痕跡」と対比されることにより、より明確な意味を獲得しているのである。

この関連でさらに注目したいのは、色大理石の石段がもつ開放感と突出性が、画面上方に君臨する聖母の肉体表現と視覚的に対応しているという事実である。微笑みを浮かべるマリアの口元は半ば開かれ、白い歯が垣間見えている。やや開いたその両膝は力強く突出し、幼子をしっかりと支えている。従来彼女の身体を固く閉ざしてきた青いマントは大き

く開かれ、露わになった白い衣の下には、慈悲深い母乳によって救世主を育んだ乳房が豊かに膨らんでいるのが分かる。無機的な物質であるはずの色大理石と聖母の生きた身体との間にこのような照応関係が認められるとすれば、生々しい色調をもつこの想像上の大理石が、赤と青と白、すなわちマリアの身体を構成している顔料と同じ色彩からなっていることも、偶然ではないだろう（図16）。加えて、すでに指摘したように、天使たちの手にする花瓶が、聖母のマントの下端と石段の上端の両方に重なり合っていることも、あらためて想起しておこう（図20）。「石」とは聖母の単なる隠喩あるいはシンボル記号ではない。彼女の身体性と照応するこの石段は、天使の花瓶を介してその聖なる衣と連絡し接触することで、マリアの換喩あるいはインデックス記号ともなっているのである。

死すべきわれわれが棲まう地上世界の最も近く、画面最下方に圧迫されるように追いやられ、縮こまって動かない「蛇の痕跡」を閉じ込めた狭い白大理石の床は、色彩も生命をもたない、死せる「質量」の領域に属している（この白い床にひざまずき、観者を執りなしてくれている天使だけが白い衣をまとっている点にも注意しよう）。これに対し、豊かな色彩とまばゆい輝きに満ちた、^{オンニッサンティ}「全聖者」が居並ぶ画面上方の広大な天上界は、完全かつ不死の「形相」の世界を形成している。だとすれば、両者のはざまに位置し、色彩のみをはらみ、明確な形態＝形相をもたない石段の大理石は、天上的な形相と結びつくことによってイエスを身ごもったマリアの肉という聖なる「質量」を、非具象的・非表象的なかたちでいわば「濃縮」し、われわれの眼前に呈示＝現前化しているといえる。遠近法や明暗法といった写実的な表現規範から逸脱し、強烈な色彩と生命力で充満したこの石段は、救世主がそれを介して地表へと降り来たる、あるいは逆に、地上の礼拝者や被葬者がそれを介して天上へと到達するための、生きたメディウム（素材／媒体）を形成しているのである。

結論

ジョット絵画における大理石イメージをめぐることは従来、スクロヴェーニ礼拝堂の壁面最下方にトロンプ・ルイユで描かれた、擬似大理石の化粧板を中心に論じられてきた⁶⁸。同礼拝堂においては、天上の精神界（深いラピスラズリの青で一面彩られた宇宙を背景に父なる神が顕現する天井）と、地上の物質界（見せかけの大理石とグリザイユの擬人像が並ぶ最下段の装飾帯）、および両者を媒介する中間領域（人類救済の物語サイクル）という3つの領域が、壁面全体を垂直方向に3分割しているが、同様の3層構造は、やや姿を変えつつも、《オンニッサンティの聖母》にも見出すことができるだろう。本図においてジョットは、大型の単一画面というやや時代遅れの板絵フォーマットをある意味で逆手にとり、巧みに活用することで、地上の質量界から天上の形相界へと至るヒエラルキー的な世界観を構造的に可視化することに成功している。その内部へと観者を招き入れるべく、決定的な役割を果たしているのが、色大理石でできた石段なのである。

色鮮やかな斑模様をはらんだ大理石イメージは、ディディ＝ユベルマンによる画期的な解釈が世に問われて以降、ともすれば「受肉の神秘を現前化する非類似的形象」とみなす象徴的な見方が固定化されてしまうきらいがあるが、それは本来、単体では確定的な意味をなさない両義的なモチーフであったはずである。本稿では、《オンニッサンティの聖母》における色大理石の石段を、床に埋まったアンモナイトの化石や、ひざまずいた天使による執りなしの身振り、聖母子の豊かな肉感性といった画面内的要素、あるいはトラメッツォを飾っていた他のジョット作品や同時代のマリア論テキストなどの画面外的要素と結びつけ、それらの間にはりめぐらされた照応や対照の網目をときほぐすことを試みた。そこから明らかとなったのは、その確固たる構築性により、えてして自己完結的とみなされがちなジョット作品が、実際には絵を前にした信徒たちの存在を強く意識したつくりになっているという事実である。

トラメツォ上方に設置された大型のマエスタ板絵が、今日の複製図版やインターネット画像は異なり、真正面から均質な光のもとで眺められていたわけではないことは、いうまでもない。われわれは聖母子像を見る場合、頭部とその表情に注目を向けがちであるが、頭上に掲げられた巨大な聖像を暗い堂内で仰ぎ見る当時の信者たちにとって、最も近い位置に描かれたマリアの聖なる足や、それを載せて呈示する台座には、われわれが思う以上に熱い視線が寄せられていたものと想像される。当時の画家たちはそのことを十分に意識して、マエスタ板絵の画面下端にさまざまな趣向を盛り込むことで、観者の期待に応えようとした。同ジャンルの集大成ともいえるべき《オンニッサンティの聖母》はこの意味で、近代絵画の出発点であると同時に、中世後期における礼拝像の史的展開の到達点をなしている。

註

- ¹ 詳しくは以下の拙論を参照。「恩寵の出入口——ジョットのスクロヴェーニ礼拝堂壁画における2つの空洞イメージ試論」『西南学院大学国際文化論集』第34巻第2号、2020年、95-135頁；「^{ハイブリッド・ミクスチャー}混合的生」への回路——ジョットと工房によるアッシジ下院マッダレーナ礼拝堂のフレスコ連作をめぐる、同第36巻1号、2021年、13-65頁；「至福直観の媒介装置としての墓碑——アッシジ下院サン・ニコラ礼拝堂ジャン・ガエターノ・オルシーニ枢機卿墓碑再考」、同第37巻第1号、2022年、13-52頁。
- ² シエナの画家たちによる創成期のポリプティクに込められた神学思想については、以下を参照。Joanna Cannon, “Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 45, 1982, pp. 69-93.
- ³ このフォーマットがもつ懐古的性格については、以下を参照。Klaus Krüger, “Medium and Imagination: Aesthetic Aspects of Trecento Panel Painting”, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, ed. by Victor M. Schmidt, New Haven and London 2002, pp. 57-81 (63-65). 本図がはらむアナクロニズムについては、次の拙論を参照。「メタメディウムのアイコンとしてのジョット作《オンニッサンティの聖母》」『美術フォーラム21』第49号、2024年、66-71頁。なお本稿は、この論文で概要を示した骨子に肉づけを施すとともに、紙幅の関係で十分に掘り下げるのでできなかった新たな論点を盛り込んで、別の観点から考察したものである。このため内容的に重複している部分があることをお断りしておく。

- ⁴ 14世紀イタリア絵画における「聖会話」的構図については、以下を参照。Rona Goffen, “*Nostra Conversatio in Caelis Est*: Observations on the *Sacra Conversazione* in the Trecento”, in *The Art Bulletin*, Vol. LXI, No. 2, 1979, pp. 198-222. ただし《オンニッサンティの聖母》については詳しく論じられていない。
- ⁵ Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, introduzione e a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze 1998, p. 84. 邦訳は以下を参照（ここでは拙訳）。ロレンツォ・ギベルティ「コンメンタリ（第二書）」石鍋真澄訳、『原典イタリア・ルネサンス芸術論』上巻、池上俊一監修、名古屋大学出版会、2021年、471-492頁（477頁）。
- ⁶ ジョットがトラメツォ全体の装飾プロジェクトを受注し、他の重要な注文との兼ね合いで少しずつ制作を進めていったとする仮説については、以下を参照。Irene Hueck, “Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti”, in AA.VV., *La ‘Madonna d’Ognissanti’ di Giotto restaurata*, Firenze 1992, pp. 37-50 (48). ガードナーは、のちのシエナ大聖堂における祭壇画連作プロジェクトと同様、ジョットがこの聖堂のために聖母マリアの祭壇画プログラム全体を手がけた可能性を指摘している。Julien Gardner, “Giotto, ‘First of the Moderns’ or Last of the Ancients?”, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 44, 1991, pp. 63-78 (77). これに対しボスコヴィッツは、施主も制作時期も異なる別個の注文と推測している。Miklós Boskovits, “Il *Crocifisso* di Giotto della chiesa di Ognissanti: riflessioni dopo il restauro”, in *L’officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di Marco Ciatti, Firenze 2010, pp. 47-62 (47-48).
- ⁷ Hueck, op. cit., pp. 45-48.
- ⁸ なかでも重要な寄与をもたらしたのは、クーバーによるフランチェスコ会の聖堂美術についての一連の研究である。ここではその成果を総括したものとして次の概説的総論のみを挙げておく。Donal Cooper, “Experiencing Dominican and Franciscan Churches in Renaissance Italy”, in *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, ed. by Trinita Kennedy, Nashville and London 2014, pp. 47-61. トラメツォとその機能全般については、以下を参照。Michele Bacci, *Lo spazio dell’anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma e Bari 2005, pp. 79-85. ドメニコ会におけるトラメツォと「俗人たちの聖堂」の絵画装飾については、以下を参照。Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches. Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven and London 2013, Part I.
- ⁹ ヴァザーリの『美術家列伝』におけるジョット伝の一節から分かるように（“Nel tramezzo di detta chiesa era [...] una tavolina a tempera stata dipinta da Giotto con infinita diligenza, dentro la quale era la morte di Nostra Donna con gl’Apostoli intorno, e con un Cristo che in braccio l’anima di lei riceveva”), 16世紀半ば当時、《聖母の死》はまだトラメツォに置かれていた。ジョット伝の邦訳は以下を参照。ジョルジョ・ヴァザーリ「ジョット」野村幸弘訳、『美

術家列伝』第1巻、森田義之ほか監修、中央公論美術出版、2014年、187-214頁（該当箇所は202頁。“tramezzo”の語が「翼廊」と訳されている）。

¹⁰ Luciano Bellosi, “The Function of the *Rucellai Madonna* in the Church of Santa Maria Novella”, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* cit., pp. 146-159 (153-155); Andrea De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009, Firenze 2009, pp. 47-48. なお、これらの2つの論考は、イタリアにおけるトラメッツォの絵画装飾研究に先鞭をつけたという点でも重要である。ベッロージは、十字架像と聖母子像というペアが当時のトラメッツォ装飾の慣例的な組み合わせであったとしているが、デ・マルキはそこに聖者像という第3の要素を付け加えている。

¹¹ Stefan Weppelmann, “Raum und Memoria. Giotto's Berliner *Transitus Mariae* und einige Überlegungen zur Aufstellung der *Maestà* in Ognissanti, Florenz”, in *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, hg. von Stefan Weppelmann, Petersberg 2007, pp. 128-159; Julia I. Miller and Laurie Taylor-Mitchell, *From Giotto to Botticelli. The Artistic Patronage of the Humiliati in Florence*, University Park (PA) 2015, pp. 30-31. この種のマエスタ板絵が、主祭壇でもトラメッツォでもなく、聖堂入口付近やファサード裏の壁面などに設置されていたという第3の可能性については、以下を参照。Miklós Boskovits, “Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo. Funzione e posizione nello spazio sacro”, in *Arte cristiana*, XCIX, 2011, pp. 13-30.

¹² Victor M. Schmidt, “Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola”, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di Alessandro Bagnoli et al., Cinisello Balsamo 2003, pp. 531-569 (538).

¹³ Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, trans. by Edmund Jephcott, Chicago 1994, pp. 397-398.

¹⁴ フックは両者の組み合わせを、14世紀にしばしば制作された、聖母子像と「苦しみの人」のイメージを並置した個人礼拝用二連板におけるそれと比較している (Hueck, op. cit., p. 48)。

¹⁵ ちなみに両作品において、聖母の紺のマントが胸のあたりで開かれたり、裾のところでまくれ上がったっているため、その下にまよっている白やピンクの衣が露わになっているのも、興味深い共通点である。《オンニッサンティの聖母》における開かれたマントの意味については、のちほど考察する。

¹⁶ Francesca Flores d'Arcais, *Giotto*, Milano 1995, p. 242.

¹⁷ Miklós Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin, Katalog der Gemälde. Frühe italienische Malerei*, Berlin 1988, pp. 56-57.

¹⁸ Miller and Taylor-Mitchell, op. cit., p. 39.

¹⁹ 偽アリマタヤのヨセフに帰されるこの書と関連箇所の翻訳は、以下を参照。金原由紀子『プラートの美術と聖帯崇拜——都市の象徴としての聖遺物』中央公論美術出版、2005年、82-83、235-236頁。

²⁰ Erin E. Benay and Lisa M. Rafanelli, *Faith, Gender and the*

Senses in Italian Renaissance and Baroque Art. Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas, London and New York 2015. さらに以下も参照。岡田温司「「傷」のメトニミー——あるいは、カラヴァッジョの《聖トマスの不信》をめぐる」、同『ミメーシスを超えて——美術史の無意識を問う』勁草書房、2000年、179-230頁。

²¹ 聖ボナヴェントゥラ「聖フランシスコの大伝記」、『アシジの聖フランシスコ伝記資料集』フランシスコ会日本管区訳・監修、教文館、2015年、385-491頁（488頁）。

²² 桑原夏子『聖母の晩年——中世・ルネサンス期イタリアにおける図像の系譜』名古屋大学出版会、2023年、431-441頁。

²³ この点については、以下における指摘も参照。Michael Viktor Schwarz, *Giottus Pictor. Band 2: Giotto's Werke*, unter Mitarbeit von Michaela Zöschg, Wien-Köln-Weimar 2008, pp. 462-463. ガードナーは、前景に設けられた広大な空白部分をこの絵の「実に驚くべき特徴」としつつ、主祭壇に設置されていたという前提に基づき、その前でミサを行なう司祭によって構図が遮られないようにするための工夫だとしている。画中の天使はの場合、司祭を補助する想像上の侍祭としての役割を担うことになる。Julian Gardner, “Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage”, in *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, eds. by Eve Borsook and Fiorella Superbi Gioffredi, Oxford 1994, pp. 5-39 (18, n. 74).

²⁴ 《オンニッサンティの聖母》におけるこれらの天使の身振りは、アッシジ下院のオルシーニ墓碑の祭壇上に描かれた聖者像たちによる、画面外の被葬者や代祷者を聖母子に執りなす身振りと類似している。詳しくは、前掲拙論「至福直観の媒介装置としての墓碑」32頁を参照。

²⁵ この対概念はいうまでもなく次の書より援用している。マイケル・フリード『没入と演劇性——ディドロの時代の絵画と観者』伊藤亜紗訳、水声社、2020年。

²⁶ Weppelmann, op. cit., pp. 146-149.

²⁷ ロシア・イコンにおける逆遠近法については、次の古典的研究を参照。ボリス・ウスペンスキー『イコンの記号学』北岡誠司訳、新時代社、1983年、第Ⅱ章。

²⁸ 13世紀トスカーナの画家たちによる聖母子像や聖者像には、その全体が逆遠近法で描かれた玉座が散見される。「サン・マルティーノの画家」による《聖アンナと幼子マリア》(ピサ、国立サン・マッテオ美術館)、ディエティサルヴィ・ディ・スパーメによる《玉座の聖ペテロ》(シエナ、国立絵画館)、「ヴァルルンゴの画家」による《玉座の聖母子》(ミラノ、個人蔵)などが、その例として挙げられる。

²⁹ Bellosi, op. cit., p. 155; De Marchi, op. cit., pp. 62-63.

³⁰ この玉座の特異性、および《オンニッサンティの聖母》との比較については、以下を参照。Luciano Bellosi, “Il ‘Maestro di Figline’”, in *Un pittore del Trecento. Il Maestro di Figline*, catalogo della mostra a Figline Valdarno, Firenze 1980, pp. 11-17 (15-16).

³¹ 本図を主題としたジョーンズの研究において、逆遠近法の問題は掘り下げて論じられていない。Lars Raymond Jones, *Visio Divina, Exegesis, and Beholder-Image*

Relationships in the Middle Ages and the Renaissance: Indications from Donor Figure Representations, Ph.D. Diss., Harvard University 1999, pp. 349, 375 (n. 22); Id., “*Visio Divina? Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion: The Copy of the “Virgin of Bagnolo” in the Museo dell’Opera del Duomo, Florence*”, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* cit., pp. 30–55 (43).

³² ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ — 神秘神学と絵画表現』寺田光徳・平岡洋子訳、平凡社、92頁。

³³ これをディアスプロ・テーネロとする見方については、以下を参照。Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008, p. 295; Riccardo Luisi, “Le ragioni di una perfetta illusione: il significato delle decorazioni e dei finti marmi negli affreschi della cappella Scrovegni”, in *ibid.*, pp. 377–396 (386). これに対してロマーノは、アフリカ産大理石とみなしている。Serena Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008, p. 198.

³⁴ Lorenzo Lazzarini, “I finti marmi di Giotto agli Scrovegni (Padova, Italia)”, in *Marmora*, Vol. 4, 2008, pp. 131–140 (133–134, fig. 4).

³⁵ Schwarz, op. cit., p. 152.

³⁶ 中世において大理石が（凝固した）液体として知覚されていた可能性については、Fabio Barry, *Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven and London 2020, Chap. 8 を参照。斑模様のあるアラバスターを雲あるいは気体になぞらえる見方については、Alexander Nagel, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago and London 2011, pp. 273–277 を参照。筆者は以下のパネル発表において、ジョットの《オンニッサンティの聖母》やシモーネ・マルティーニの《受胎告知》に描かれた大理石の台座や舗床を、一種の流動体として解釈することを試みた。「浸食と決壊 — 中世イタリア絵画における流動体としての大理石イメージ」、第76回美術史学会全国大会シンポジウム「偶然・必然・自然 — 形象の生成と認識をめぐって」、2023年5月26日、於九州大学伊都キャンパス。

³⁷ Marco Fioravanti e Luca Uzielli, “Il supporto ligneo”, in *La ‘Madonna d’Ognissanti’ di Giotto restaurata* cit., pp. 105–117 (106, 111).

³⁸ ちなみに、やはりトラメツツォ上に前傾するかたちで設置されることが多かった13世紀の十字架像において、磔にされたキリストの肉体が不自然なまでに湾曲しているのは、単に苦しみのために身をよじっているのではなく、下方に集う信者たちに向かって「垂れ下がる」かのようなイリュージョニスティックな視覚効果が意図されていたためかもしれない。その可能性の検討については今後の課題としたい。

³⁹ 「トレッサの画家」、「ビガッロの画家」、「サンタ・マリア・プリメラーナの画家」など、13世紀トスカナの画家たちによるニコボイア型の聖母子像は、玉座に空間的な奥行きがほとんど感じられない平面的な表現の場合でも、マリアの足載せ台だけは平行四辺形を呈することで、控えめなが

ら立体感が暗示される場合が多い。これは単なる遠近法表現の萌芽としてではなく、マリアの聖なる足を信者に向かって呈示するための工夫として捉えるべきであり、ジョットはこうした伝統を深く理解していたにちがいない。

⁴⁰ 板絵と台座の向きが対応していない点については、Weppelmann, op. cit., pp. 135–136 も指摘しているが、われわれとは文脈と意図を異にする。

⁴¹ 画面をよく観察するならば、アンモナイトの化石とおぼしき形象は全部で3つ確認される。いちばん大きな左のものが、明確にアンモナイトとして描かれているのに対し、右の2つの小さなものは、やや不明瞭な形状を呈している。

⁴² Flores d’Arcais, op. cit., p. 237.

⁴³ デイヴィッド・R・モンゴメリー『岩は嘘をつかない — 地質学が読み解くノアの洪水と地球の歴史』黒沢令子訳、白揚社、2015年、第3章。

⁴⁴ アルベルトゥス・マグヌス『鉱物論』沓掛俊夫編訳、朝倉書店、2004年、7、11頁。石の生成をめぐる彼の思想において形成力が果たす役割については、以下を参照。Adam Takahashi, “Nature, Formative Power and Intellect in the Natural Philosophy of Albert the Great”, in *Early Science and Medicine*, 13, 2008, pp. 451–481 (454–458); アダム・タカハシ『哲学者たちの天球 — スコラ自然哲学の形成と展開』名古屋大学出版会、2022年、185–191頁。

⁴⁵ アルベルトゥス・マグヌス前掲書、74、77頁。この点については以下も参照。ユルギス・バルトルシャイティス「絵のある石」、『バルトルシャイティス著作集 I アペラシオン — 形態の伝説をめぐる4つのエッセー』種村季弘・巖谷國士訳、国書刊行会、1991年、89–153頁（特に115–116頁）。天体からの影響力をめぐるアルベルトゥス・マグヌスやピエトロ・ダーバノらの占星術的学説が、スクロヴェーニ礼拝堂における大理石板のトロンプ・ルイユや美德・悪徳像に反映している可能性については、以下を参照。Philippe Cordez, “Les marbres de Giotto. Astrologie et naturalisme à la Chapelle Scrovegni”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 55, Nr. 1, 2013, pp. 8–25.

⁴⁶ チャンス・イメージ全般については、以下の基礎的研究を参照。ホースト・W・ジャンソン「チャンス・イメージ」、ホースト・W・ジャンソン、ヤン・ピアウオストツキ『イコノゲネシス — イメージからアイコンへ』西野嘉章・松枝到訳、平凡社、1987年、8–73頁（『西洋思想辞典』第3巻、平凡社、1990年、274–287頁に再録）；ダリオ・ガンボニー『潜在的イメージ — モダン・アートの曖昧性と不確定性』藤原貞朗訳、三元社、2007年。特に、大理石におけるチャンス・イメージと非アイコン的文様の両義的關係については、以下の論文集を参照。*The Aesthetics of Marble from Late Antiquity to the Present*, eds. by Dario Gamboni, Gerhard Wolf, and Jessica N. Richardson, München 2021.

⁴⁷ アルベルトゥス・マグヌス前掲書、72–73頁。彼がこの大理石を見たのはサン・マルコ聖堂においてであったかもしれない。Dario Gamboni, “Marble for Iconophiles and for

- Iconophobes”, in *ibid.*, pp. 328-365 (336-337). 他方、ジョットも同じ聖堂で2枚接ぎにされた大理石文様を目にし、スクロヴェーニ礼拝堂での大理石板の錯視表現に応用した可能性については、Cordez, *op. cit.* pp. 14-15を参照。これらの説が正しいとすれば、サン・マルコ聖堂の大理石が神学者と画家の接点をなしていたことになる。
- ⁴⁸ アルベルトゥス・マグヌス前掲書、73-74頁。
- ⁴⁹ 『プリニウスの博物誌』縮尺版Ⅵ、中野定雄・中野里見・中野美代訳、雄山閣、2013年、1534頁。
- ⁵⁰ Clifford M. Nelson, “Ammonites: Ammon’s Horns into Cephalopods”, in *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History*, Volume 5, Part 1, 1968, pp. 1-18 (3-4).
- ⁵¹ アルベルトゥス・マグヌス前掲書、51頁。
- ⁵² 大槻真一郎『西欧中世宝石誌の世界——アルベルトゥス・マグヌス『鉱物書』を読む』澤元互編、八坂書房、2018年、163-165頁。
- ⁵³ Conrad Gessner, *De rerum fossilium, lapidum et gemmarum maximè, figuris & similitudinibus liber*, Zürich 1565.
- ⁵⁴ Nelson, *op. cit.*, p. 3; ハンス・フィッシャー『ゲスナー——生涯と著作』今泉みね子訳、博品社、1994年、170頁; マーティン・J・S・ラドウィック『化石の意味——古生物学史挿話』菅谷暁・風間敏訳、みすず書房、2013年、第1章。
- ⁵⁵ Alfred Kracher, “Ammonites, Legends, and Politics. The Snakestones of Hilda of Whitby”, in *European Journal of Science and Theology*, Vol. 8, No. 4, 2012, pp. 51-66; ケン・マクナマラ『図説 化石の文化史——神話、装身具、護符、そして薬まで』黒木章人訳、原書房、2012年、66-69頁。
- ⁵⁶ レオナルド・ダ・ヴィンチは『レスタール手稿』(fol. 9v)において、ヴェローナの山々で産出される、石化した貝の混じった赤い石(“la sua pietra rossa mista tutta di nichì convertiti in essa pietra”)について記述している(『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記(下)』杉浦明平訳、岩波文庫、1958年、164頁)。この貝を二枚貝ではなくアンモナイトの化石とみなす解釈については、以下を参照。Carlo Sarti, “Il Kimmeridgiano delle prealpi veneto-trentine: Fauna e biostratigrafia”, in *Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona (II^a serie), Sezione Scienze della Terra*, N. 5, 1993, p. 14. この説が正しいとすれば、レオナルドはアンモナイトを蛇石としてではなく海洋生物の化石として認識した最初の人物ということになる。
- ⁵⁷ Gianfranco Massetti e Georgios Dimitriadis, “Leggere il geopatrimonio culturale incluso in edifici pubblici. Un approccio metodologico sussidiario alla ricerca storica”, in *Revista Mirante*, v. 18, n. 1, 2025, pp. 247-276.
- ⁵⁸ 本書については以下を参照。ディディ＝ユベルマン前掲

書、96-97、216-217頁; Rachel Fulton Brown, *Mary and the Art of Prayer. The Hours of the Virgin in Medieval Christian Life and Thought*, New York 2017.

- ⁵⁹ 実際この書は、19世紀末に刊行されたアルベルトゥス・マグヌス全集に収められており、ここでも同版を参照した。“De laudibus Beatae Mariae Virginis libri XII”, in B. Alberti Magni, *Opera omnia*, cura ac labore Augusti et Aemilii Borgnet, vol. 36, Paris 1898.
- ⁶⁰ Fulton Brown, *op. cit.*, pp. 480-481.
- ⁶¹ *Ibid.*, p. 251.
- ⁶² *Ibid.*, p. 253.
- ⁶³ Miller and Taylor-Mitchell, *op. cit.*, pp. 10-11, 16-17.
- ⁶⁴ “Petra, Haec est petra super quam non est inventum vestigium colubri, id est, diaboli: quod triplex est, superbia, avaritia, luxuria. Primum exclusit ab ea humilitas, secundum charitas, tertium virginitas” (“De laudibus Beatae Mariae Virginis” *cit.*, p. 420).
- ⁶⁵ “Et allidet eos ad petram, [...] ad petram, id est, Mariam, invocando fideliter auxilium hujus petrae. Ipsius enim adjutorio conteritur caput serpentis, id est, initium suggestionis” (*ibid.*, p. 421).
- ⁶⁶ 天使の膝によるアンモナイト＝蛇の「圧迫」から想起されるのは、時代は下るが、ネロッチョ・デ・ランディによるビッケルナ板絵《シエナの町をイエスに執りなす聖母マリア》(1480年、シエナ、国立古文書館)である。羊歯の繁茂する不浄な湿地帯にマリアが自らひざまずき、3本の円柱で支えられたシエナの町をイエスに執りなしているが、聖母の膝のあたりには2匹の蛇がうねっている。従来の研究において湿地の存在に言及した論者はわずかであり(Michele Maccherini, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, p. 326)、その場合でも蛇には特に注目していない。
- ⁶⁷ ディディ＝ユベルマン前掲書; Barry, *op. cit.*, Chap. 9; 水野千依『記憶の櫃——フラ・アンジェリコと形象』名古屋大学出版会、2026年。
- ⁶⁸ ディディ＝ユベルマン前掲書、92-94頁; Luisi, *op. cit.*; Lazzarini, *op. cit.*; Cordez, *op. cit.* スクロヴェーニ礼拝堂全体を古代ローマの異教的凱旋門のキリスト教的アプロブリエーションとみなし、最下方に並ぶ美徳・悪徳像のレリーフや擬似大理石の化粧板を一種の「視覚的スポリア」と捉える解釈については、以下を参照。Henrike Christiane Lange, *Giotto’s Arena Chapel and the Triumph of Humility*, Cambridge 2022, pp. 79, 146.

松原 知生 (まつばら ともお)

国際文化学部教授、大学博物館長

マリー＝アラン・クチュリエによる オスロのサンクト・ドミニクス教会の壁画をめぐる — キュビズムの造形理論へのまなざしと伝統からの再創造 —

宮川 由衣

はじめに

マリー＝アラン・クチュリエ神父（Marie-Alain Couturier O. P., 1897-1954）は、モーリス・ドニ（Maurice Denis, 1870-1943）らが中心となり、20世紀前半のフランスで興った「聖なる芸術」運動¹の潮流を継承しながらも、より急進的な方向へと展開させたことで知られる²。クチュリエ神父の革新性は、非カトリック教徒をも含めた前衛芸術家による教会装飾の道を拓いたことにあった。1950年に献堂されたアッシーのノートル＝ダム＝ド＝トゥット＝グラス教会（以下、アッシー教会）はその嚆矢であった。この教会の装飾にはカトリック教徒のジョルジュ・ルオー（Georges Rouault, 1871-1958）のほか、ユダヤ教徒のマルク・シャガール（Marc Chagall, 1887-1985）やジャック・リプシッツ（Jacques Lipchitz, 1891-1973）、ヴァンスの礼拝堂装飾にも参加するアンリ・マティス（Henri Matisse, 1869-1954）、そしてキュビズムの代表的な画家であるフェルナン・レジェ（Fernand Léger, 1881-1955）やジョルジュ・ブラック（Georges Braque, 1882-1963）らが参加し、多くの前衛芸術家たちの作品で飾られた。

こうしたクチュリエ神父の理念は、彼が第二次世界大戦中の1939年から45年に滞在した米国での経験によって培われたと言われてきた。ルービンは、彼の現代美術に対する開かれた態度は、そこでの亡命中のヨーロッパの知識人や芸術家の影響によるところが大きいと指摘している³。また、オランダフは、

「クチュリエ神父は米国滞在を経て、教会を活性化させる最も重要な要素は、現代美術、特に抽象的で非再現的な様式を取り入れることであると考えようになった⁴」と述べている。しかし、クチュリエ神父は渡米以前から前衛美術への関心を示し、その造形理論を支持していた。

クチュリエは、ドニとジョルジュ・デヴァリエール（Georges Desvallières, 1861-1950）によって創設された「アトリエ・ダール・サクレ（Ateliers d'Art Sacré）」で芸術家として修練を積んだ後、修道士に転向した。修道士となった後も、クチュリエは修道会からの依頼で壁画の制作を担うようになるが、最初の本格的な礼拝堂装飾が1928年から29年にかけて行われたオスロのサンクト・ドミニクス教会（St. Dominikus kirke）の壁画の制作であった（図1）。その制作にあたり、アトリエ・ダール・サクレの友人ピエール・デュボワ（Pierre Dubois, 1886-1972）に宛てた手紙で、クチュリエは「いかなる表象も含まないオブジェのコンポジション」につい



図1 サンクト・ドミニクス教会内観、2025年8月18日筆者撮影

て、「線、面、そして色のバランスのとれたシンプルな組み合わせのことであり、そこでは説明のできない線や色を配置することはできない」とし、この点で「キュビズムはわたしにとって非常に価値がある」と記している⁵。すでに述べたように、後にクチュリエは、前衛芸術家に積極的に教会装飾を依頼することとなるが、この時期すでにキュビズムの造形理論に共鳴していたことが注目される。

クチュリエがアトリエ・ダール・サクレ在籍時に手がけたヴィラージュ・フランセ教会のステンドグラス《キリストの復活》(1925年)(図2)は、キュビズムからの造形面での影響が指摘されている⁶。他方、サンクト・ドミニクス教会の壁画は、《キリストの復活》と比べ、より古典主義的表現へと回帰し、伝統的なキリスト教絵画の図像表現が踏襲されている。しかし、この壁画の制作中に描かれたエスキス

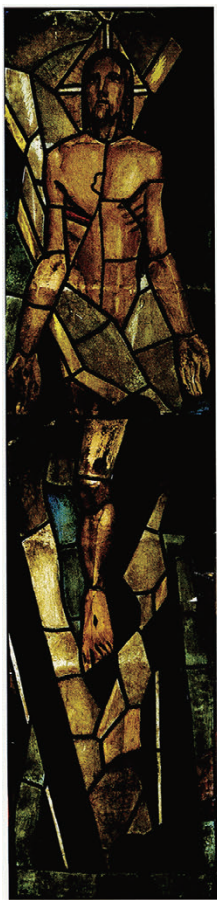


図2 ピエール＝シャルル＝マリー・クチュリエ《キリストの復活》1925年、下絵ピエール＝シャルル＝マリー・クチュリエ、ステンドグラス制作エベール＝ステヴァンス、色ガラスにグリザイユ、鉛、223×49.5cm、エベール＝ステヴァンス、ボニー、ハウルのファミリーコレクション

(下絵)には、クチュリエが「いかなる表象も含まないオブジェのコンポジション」と呼んだような抽象的な図像も含まれている。

これまでクチュリエをめぐるのは、『アール・サクレ (L'Art Sacré)』誌や彼が実現に貢献した教会との関わりを中心に論じられてきた⁷。一方、クチュリエ自身の作品については詳しく論じられてこなかった。こうしたなか、2024年に発表されたブリムの論文によって、クチュリエの芸術家としての活動の全貌が明らかとなった⁸。そこにおいて、サンクト・ドミニクス教会についても、パリのドミニコ会フランス管区文書館 (APDF) のクチュリエのアーカイブに残る関連資料とともに紹介されている⁹。また、ブリュネ＝ヴァイマンは、カナダに残るクチュリエの作品とその関連資料を中心に考察した研究の中で、サンクト・ドミニクス教会の壁画についても言及している¹⁰。さらに、2021年に刊行されたノルウェーにおけるドミニコ会の活動に関する論集に収録されたオーヴィッツランの論文では、教会の記録に基づき、本作の制作経緯が詳しく記され、過去の図像と比較しながら、壁画とステンドグラスの分析が行われている¹¹。

クチュリエがキュビズムについて言及している手紙は、『アール・サクレ』誌の編集に彼とともに携わったピエ・レイモン・レガメ神父 (Pie Raymond Régamey O. P., 1900-96) が集めた証言から編纂された伝記に収録されている¹²。この手紙は、2004年にビショフによって編まれた伝記¹³およびブリムの研究において引用されているが、ここで示された造形理論と作品の関係については、十分に検討されていない。そこで、本稿ではサンクト・ドミニクス教会およびパリのドミニコ会フランス管区文書館のクチュリエのアーカイブに残る下絵や資料の調査に基づき、本作の制作に際してクチュリエが述べた造形理論に着目して作品を分析する。そして、本作において、様式面ではより古典主義的表現へと回帰している一方で、造形面においてはキュビズムの造形理論を応用し、造形要素としての色彩の役割を意識しながら、過去の図像を引用し、それらを組み合わせ

ることで、新たな図像を創出していることを明らかにしたい。

はじめに、本作の制作の背景を振り返り、装飾プログラムを確認する。次に、本作の制作に際してクチュリエが記した手紙と下絵を参照し、クチュリエがキュビズムの造形理論に強い関心を持っていたことを確認する。そして、過去の図像表現との比較やクチュリエの造形理論および下絵との関係から作品を分析する。

1. 制作の背景

1928年7月17日、クチュリエはオスロに到着し、サント・ドミニクス教会の壁画の制作を開始した。クチュリエがこの教会の壁画の制作を依頼された背景を確認するのに先立ち、本作の制作に至るまでのクチュリエの経歴を簡単に振り返っておく。

(1) アトリエ・ダール・サクレでの芸術家としての活動と修道士への転向

ピエール＝シャルル＝マリー・クチュリエは、1897年11月15日にロワール県モンブリゾンで生まれた。1916年に第一次世界大戦で動員され、怪我と喘息の療養を経て、モンブリゾンに戻った。そこで画家で彫刻家のジョセフ・ランバートン（Joseph Lamberton, 1867-1943）から最初の専門的な指導を受け、1919年1月9日にパリに渡った。モンパルナスの美術学校アカデミー・ド・ラ・グラン・ショーミエール（Académie de la Grande Chaumière）に登録するが、すぐに同年設立されたアトリエ・ダール・サクレのメンバーとなった。

アトリエ・ダール・サクレではドニとデヴァリエールの指導のもと、壁画やステンドグラスの制作に従事した。クチュリエはアトリエ・ダール・サクレ在籍中に、ドニのデッサンに基づき、サン＝ジェルマン＝アン＝レーにあるドニの邸宅にある礼拝堂の天井のフレスコ画をアトリエのほかのメンバーとともに1921年に描いた¹⁴。また、クチュリエの親族の証言から、その直後にモンブリゾンのクチュリエ

の両親の家にフレスコ画を描いたという¹⁵。アトリエ・ダール・サクレ在籍時にクチュリエが手がけた礼拝堂装飾のうち、現存するのはヴィラージュ・フランセ教会のステンドグラスのみである¹⁶。

クチュリエは1924年春、ベネディクト会のオブラート（第三会）となり、翌年の春にドミニコ会に入会することを決めた¹⁷。父の兄で伯父のマチューはベネディクト会の修道士であり、クチュリエはこの伯父とよく似ていたという¹⁸。クチュリエは修道士に転向した動機を語っていないが、伝記によれば1925年2月2日に彼がモンパルナス大通りのカフェ、ラ・トロンドの前を通りかかった際に、「突然」、召命へと駆り立てられたという¹⁹。サンマルタンは、彼がドミニコ会への入会を決意したことについて、「二人の師がドミニコ会第三会の会員であり、多くの生徒が後に修道生活を送ることになるこのアトリエでは、決して例外的なことではなかった²⁰」と指摘している。キリスト教に根差したアトリエでの生活は、クチュリエにとって充実したものであった²¹。

1925年9月13日にクチュリエはドミニコ会の修練院があるアミアンに向けてパリを立ち、22日に修道服に袖を通した。12月初旬に修練院長から礼拝堂の装飾を依頼されると、修練院の礼拝堂の祭壇にフレスコで十字架上のキリスト、聖ドミニクス、聖母、そしてドミニコ会の12人の聖人たちを描いた。現在確認できるのは、この絵の習作（図3）と記録写真（図4）のみである。両親に宛てた手紙によれば、この絵は制作の依頼を受けた後、数週間の短い期間で描かれ、友人の助けのもと、パリで必要な道具を調達したという。本作は好評を博し、修道会の4人の聖人が描かれた半円形の小壁と、聖具室に飾る小さな絵も依頼された²²。

アミアンの修練院での研修期間を終え、1926年9月にベルギーのソーショワール学院に入り、トマス・アキナスの神学を中心に学んだ。翌年7月、「霊的能力の偶有性と知性の内省的な能力は判断力としての無関心と自由意志の自発性を可能ならしめる」というテーマで試験を受け、22点満点中21点という高い評価を得た²³。この翌年には形而上学の試



図3 マリー＝アラン・クチュリエ《十字架上のキリスト、聖ドミニクス、聖母マリアおよびドミニコ会の12人の聖人》のための習作、1925-26年、アミアン、ドミニコ会修練院、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館 (APDF)



図4 マリー＝アラン・クチュリエ《十字架上のキリスト、聖ドミニクス、聖母マリアおよびドミニコ会の12人の聖人》の記録写真、1925-26年、アミアン、ドミニコ会修練院、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館 (APDF)

験を受け、この試験の結果と修道院に入る前にパリでラルマン神父とジャック・マリタン (Jacques Maritain, 1882-1973) のもとでトマス・アクィナスの研究に取り組んでいたことが考慮され、哲学科の3年目の課程を免除された。クチュリエがオスロのサンクト・ドミニクス教会の壁画の制作を依頼されたのはこの頃であり、1928年7月17日に壁画の制作のためにオスロに到着し、翌年にかけて壁画を完成させた。

クチュリエは1928年10月6日に剃髪し、1929年9月24日に正式の誓願を立てた。続いて、10月6日にトゥルネーの大聖堂で司教のラスヌール神父により

助祭補に、12月8日にソーショワール学院で助祭に叙階された。そして1930年7月25日に、クチュリエと14人の候補者がマグリオーネ神父によって司祭に叙階された²⁴。そこではドニ、デヴァリエール、マリタンのほか、アトリエ・ダール・サクレの旧友も参列した²⁵。ドニはクチュリエが叙階されるまで、師として、導き手として彼を支えた²⁶。クチュリエはドニに宛てた書簡に次のように記している。「あなたは、その生き方と仕事によってわたしを祭壇へと導いた人たちの一人です。7月25日、あなたはついにわたしを善き神のもとへと導いて行ってくれるでしょう²⁷。」

叙階の翌日、クチュリエは修道院で最初のミサを捧げ、彼のデザインに基づいてペリノー夫人 (Marguerite Perrineau, 生没年不詳) が制作したカズラを着た²⁸。クチュリエはアトリエを脱会して修道士に転向してからも、芸術に携わりながら、アトリエの師匠であるドニやメンバーとの関係を持続させていた。

次に、オスロのサンクト・ドミニクス教会が設計され、クチュリエに装飾が依頼されるまでの経緯を振り返る。

(2) オスロのサンクト・ドミニクス教会の建設の経緯

1927年10月2日、ロザリオの聖母の祝日にオスロのサンクト・ドミニクス教会の献堂式が行われた²⁹。この教会を設立したのは、オスロで宣教活動を行うためフランスから来たドミニコ会士たちであった。彼らは、ホーヴィック在住の裕福なノルウェー系フランス人女性の信徒からノイベルク通り15番地の建物を寄贈され、その一室を仮の礼拝堂とした³⁰。当初から正式な教会を建設する計画があり、近隣の数カ所が候補地として検討されたが、最終的にすでに教会の所有地であった敷地と接する土地に教会が建設された。

教会の設計者は、ノルウェー北部のイッレスコー出身の建築家ハーラル・スン (Harald Sund, 1876-1940) である。トロンハイムとロンドンで建

築の教育を受けたスンは、ヨーロッパの歴史的建築に強い関心を持ち、国立文化財局の教会修復事業にも関わっており、サンクト・ドミニクス教会のほかにも、ノルウェーの複数のカトリック教会に関する事業に携わっていた³¹。

教会は、西側に玄関とアトリウム、東側に祭壇を配する単身廊の聖堂と献堂の翌年に増設された鐘楼で構成されている（図5）。教会のファサードの中央に三角形の切妻屋根があり、その下に3つの細長いアーチ型の窓がある。入り口の扉はアーチ型で、その両脇には2つの小さなアーチ型の窓がある。中世のロマネスク様式の教会建築を彷彿とさせるファサードと鐘楼は、ヒルケヴェイエンにあるノルウェー国教会のマヨールストゥーエン教会との類似性が指摘されている³²。どちらも漆喰のレンガ造りであり、機能主義に基づき簡素に設計され、半円アーチの窓を備え、塔は身廊に対して非対称に配置されている。しかし、マヨールストゥーエン教会とは対照的に、サンクト・ドミニクス教会では内陣と身廊が明確に区別されている。主祭壇の北側は聖ドミニクス、南側は聖母マリアに捧げられた祭壇を配し、そこには発注者側の要求があったと推測されている³³。

教会建設の資金は、主にドミニコ会フランス管区から提供されたが、聖ドミニクス手芸会の女性たちが主催したバザーの収益の貢献も大きかった。教会の起工式は1926年9月8日に行われ、オスロの教区司祭ヨハネス・スミット神父（Johannes Smit O. P., 1883-1972）は、このためにフランスから訪れていた



図5 サンクト・ドミニクス教会外観、2025年8月18日筆者撮影

管区長レイモン・ルイ神父（Raymond Louis O. P., 1872-1943）とともに礎石を据えた。起工式にはノルウェー駐在のフランス大使も出席し、市内のカトリック司祭や信徒たちも多数参列した。礎石にはルルドの洞窟の一部と、1861年にベトナムで宣教師として殺害されたドミニコ会の殉教者バレンティン・ベリオ＝オチョア（Valentine Berrio Ochoa O. P., 1827-61, 1988年列聖）の遺物が納められ、これらと一緒にオスロの旧市街に由来する石が埋められた³⁴。

1927年から28年の冬に教会が完成した際、基本的な形は現在とほぼ同じであったが、装飾は異なっており、聖ドミニクスに捧げた祭壇の上には、中世後期の絵画の複製と見られる聖ドミニクスの絵がガラスと額縁に収められて掛けられていた。そして、聖母マリアに捧げた祭壇の上には、額縁に収められた聖母の絵が掛けられていた。これらの絵は当初から暫定的なものと思われており、ステンドグラスやフレスコ画による本格的な装飾が施される予定であった。1920年代は、ノルウェーの美術史において「フレスコ画の時代」と言われ、パリで学んだパール・クログ（Per Krohg, 1889-1965）、アクセル・レヴォル（Axel Revold, 1887-1962）、アルフ・ロルフセン（Alf Rolfsen, 1895-1979）といった画家たちが、教会や公共建築をモダニズム様式のフレスコ画で装飾している³⁵。しかし、選ばれたのはノルウェー出身の画家ではなく、当時ベルギーのソーショワール学院で聖職者としての修練を積んでいたクチュリエであった。

1928年、オスロの修道院長アンリ＝ドミニク・ベショー神父（Henri-Dominique Béchaux O. P., 1882-1965）の願いを受けた当時のドミニコ会総長マルティン・スタニスラス・ジレ神父（Martin Stanislas Gillet O. P., 1875-1951）は、新しく建てられた礼拝堂の壁に絵を描くよう、クチュリエをオスロに派遣した³⁶。ジレ神父は、1927年から29年までドミニコ会フランス管区長を、そして1929年から46年まで同会の総長を務めた人物である。クチュリエはオスロでの教会装飾に続き、1932年にもジレ神父からの依頼を受け、ローマにある彼の個人礼拝堂の装飾を

手がけている。この時期すでにクチュリエはアトリエ・ダール・サクレを脱会していたが、後に見るように、アトリエの壁画コースの責任者を務めていたデュボワの助けを得ており、アトリエでの活動からの継続性を見出すことができる。

次章では、クチュリエによるサンクト・ドミニクス教会の装飾プログラムと制作の経緯を確認したい。

2. 装飾プログラムと制作の経緯

サンクト・ドミニクス教会の装飾プログラム（図6、表1）は、聖母マリアと聖ドミニクスのそれぞれに捧げられた祭壇に1点ずつ（図7－8）、身廊北側の壁に1点（図9）、アトリウムに2点（図10－11）のフレスコ画5点と主祭壇のステンドグラス3点（図12）によって構成されている。

壁画の制作は、まず1928年と1929年のソーショール学院の休暇の2回に分けて行われた³⁷。クチュリエは1928年7月17日にオスロに到着し、主祭壇南側の聖母マリアに捧げられた祭壇と主祭壇北側の聖ドミニクスに捧げられた祭壇の壁画の制作に着手した。当初、カンヴァスに油彩画で描くつもりであったが、フレスコ画で描く必要が生じた³⁸。当時、

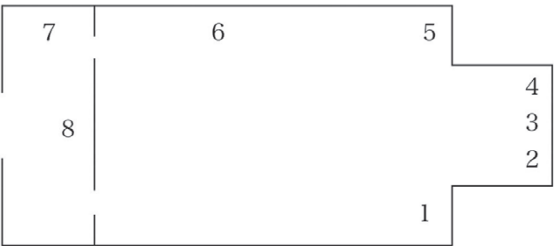


図6 サンクト・ドミニクス教会装飾プログラム

表1 サンクト・ドミニクス教会作品リスト

	作品	制作年
1	《聖母マリアと聖人たち》	1928年
2	ステンドグラス《天使》	1951年頃
3	ステンドグラス《キリスト》	1951年頃
4	ステンドグラス《天使》	1951年頃
5	《ドミニコ会の聖人たち》	1928年
6	《栄光のキリスト、その霊を送る》	1929年
7	《十字架上のキリスト》	1928年
8	《聖心》	1929年

彼はフレスコ画を描いた経験がほとんどなく、1925年に両親宅に1点描いただけで、友人のデュボワとメチェルスキー（Boris Metschersky, 1889-1957）が作業しているのを見たことがあるだけであった³⁹。そこで、クチュリエはアトリエ・ダール・サクレの壁画コースの責任者を務めていたデュボワに助けを求め、実践的な方法を尋ねた⁴⁰。7月31日にデュボワは彼のために、「自身の長年の経験に基づいて、極めて正確で内容豊かな短い論文を執筆した⁴¹」という。後に見るように、オスロでの壁画の制作中にクチュリエはデュボワに手紙を書き、教会の壁画制作に対する自身の考えを述べている。

クチュリエはアトリエ・ダール・サクレを去ってからも、アトリエのメンバーと交流を続け、アトリエでの経験と友人たちとの関係が、教会装飾の実践において、重要な支えとなったことがわかる。この翌年には、デュボワとともにシャイヨンで壁画を制作しており、その後、モンプリゾン（1933年）とナミュール（1949－51年）でも共同でフレスコ画の制作を行なっている。

クチュリエはまず、アトリウムの《十字架上のキリスト》を8月21日に完成させた。続いて、聖ドミニクスに捧げられた祭壇画を8月25日に、聖母に捧げられた祭壇画を8月31日に完成させた。

これらの壁画は、1928年9月2日のミサで祝福され、クチュリエはその5日後にベルギーのソーショール学院に戻った。翌年、6月26日に再びオスロに到着したクチュリエは、アトリウムの《聖心》を7月18日に、身廊北側の壁の《栄光のキリスト、その霊を送る》を9月12日に完成させた。後者は、縦466cm、横292cmの寸法で描かれており、5点のフレスコ画のうち最大の規模の作品である。また、この滞在時に聖歌隊席と聖具室の間にある扉の上にリジューの聖テレーズの壁画を描いた。この絵は、1970年頃に聖歌隊席が改築された際に失われ、エスキスのみ現存する（図13－14）⁴²。

そして、1936年5月19日から6月19日にかけて、クチュリエはサンクト・ドミニクス教会に隣接する女子修道院カタリナの家（Katarinahjemmet）の礼拝堂の壁画を制作した（図15－20）。カタリナの家



図7 マリー＝アラン・クチュリエ《聖母マリアと聖人たち》、1928年、フレスコ、オスロ、サンクト・ドミニクス教会、ヒャルトン・ハウグリ撮影

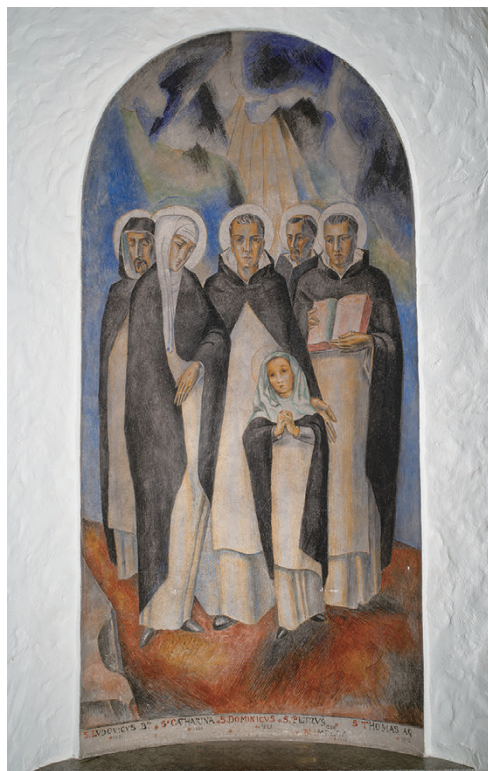


図8 マリー＝アラン・クチュリエ《ドミニコ会の聖人たち》、1928年、フレスコ、265×130cm、オスロ、サンクト・ドミニクス教会、ヒャルトン・ハウグリ撮影



図9 マリー＝アラン・クチュリエ《栄光のキリスト、その霊を送る》、1929年、フレスコ、466×292cm、オスロ、サンクト・ドミニクス教会、ヒャルトン・ハウグリ撮影



図10 マリー＝アラン・クチュリエ《聖心》、1929年、フレスコ、オスロ、サンクト・ドミニクス教会、ヒャルトン・ハウグリ撮影



図11 マリー＝アラン・クチュリエ《十字架上のキリスト》、1928年、フレスコ、オスロ、サンクト・ドミニクス教会、ヒャルタン・ハウグリ撮影



図12 マリー＝アラン・クチュリエ（右）《天使》、（中央）キリスト》、（左）《天使》、1951年頃、ステンドグラス、オスロ、サンクト・ドミニクス教会、ヒャルタン・ハウグリ撮影



図13-14 マリー＝アラン・クチュリエ《リジューの聖テレーズ》のエスキス、1929年、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館（APDF）



図15 カタリナの家礼拝堂内観、2025年8月18日筆者撮影



図16 マリー＝アラン・クチュリエ《十字架上のキリスト》、1936年、フレスコ、オスロ、カタリナの家礼拝堂、2025年8月18日筆者撮影



図17 マリー＝アラン・クチュリエ《聖パウロと聖ペテロ》、1936年、フレスコ、オスロ、カタリナの家礼拝堂、2025年8月18日筆者撮影



図18 マリー＝アラン・クチュリエ《聖家族》、1936年、フレスコ、オスロ、カタリナの家礼拝堂、2025年8月18日筆者撮影



図19 マリー＝アラン・クチュリエ《受胎告知》、1936年、フレスコ、オスロ、カタリナの家礼拝堂、2025年8月18日筆者撮影



図20 マリー＝アラン・クチュリエ《マリアのエリザベト訪問》、1936年、フレスコ、オスロ、カタリナの家礼拝堂、2025年8月18日筆者撮影

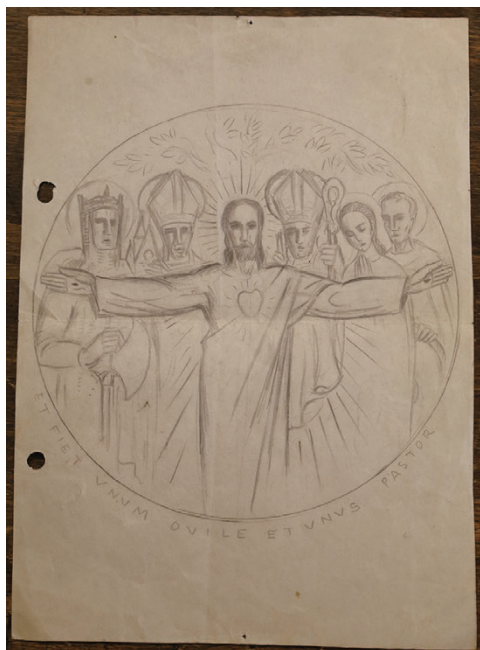


図21 マリー＝アラン・クチュリエ、パテナのための下絵、1936年、オスロ、カタリナの家礼拝堂、2025年8月18日筆者撮影



図22 クチュリエの下絵に基づくパテナ、1936年、オスロ、カタリナの家礼拝堂、2025年8月18日筆者撮影



図23 クチュリエの下絵に基づく聖杯、1936年、オスロ、カタリナの家礼拝堂、2025年8月18日筆者撮影



図24 クチュリエがデザインしたと伝わるカズラ、1936年頃か、オスロ、サンクト・ドミニクス教会、2025年8月18日筆者撮影

には、クチュリエの下絵（図21）に基づいて作られたパテナ（聖体皿）（図22）と聖杯（図23）、そしてサンクト・ドミニクス教会には彼がデザインしたと伝わるカズラ（図24-26）が保管されており、今日に至るまで使用されている⁴³。

サンクト・ドミニクス教会の3点のステンドグラスの最初のバージョンは、1939年にパリのプチ・パレで開催された、「現代のステンドグラスと

タペストリー展（Exposition de vitraux et tapisseries modernes）」で発表された。現在教会にあるステンドグラスは第2バージョンであり、1951年頃に制作されたと考えられている⁴⁴。3点のステンドグラスには、中央の窓にキリスト、両側の窓に天使が描かれている。また、1952年には、クチュリエは1928年から29年にかけて描いたフレスコ画の細部を修正している⁴⁵。



図25-26 クチュリエがデザインしたと伝わるカズラを着用するサンクト・ドミニクス修道院・教会のヨン・アトレ・ヴェートス神父、2025年8月18日筆者撮影

次章では、サンクト・ドミニクス教会の壁画の制作にあたり、クチュリエがデュボワに宛てた手紙を確認し、本作の制作に際して描かれた下絵を見たい。

3. キュビスムの造形理論への共鳴とエスキスにおける実践

オスロで壁画の制作に着手したクチュリエは、デュボワに向けて、次のように手紙を書いている。

親愛なる友よ、わたしが今どれほどの冒険の中に身を置いているか見てください。〔中略〕わたしはミケランジェロに大いに魅了されたまま、キュビスムの規則 (disciplines cubistes) にも強い関心を抱いています。それはわたしが送ってきた人生そのものから形成され、その人の価値にも相当する感情の抑制と反応を確かなものとするためです⁴⁶。

ここで、クチュリエが強い関心を持つ「キュビスムの規則」について、具体的な例として画家の名前を挙げて、次のように続けている。

いつかフランスで多くのフレスコ画を描くつもりです。わたしは「キュビスムの規則」の熱心な支持者ですが、セヴェリーニよりも、ピカソやブラックのそれです。セヴェリーニは精緻な計算をする画家です。わたしにはあまりに複雑で、冷めてしまいます⁴⁷。

ここで注目すべきは、クチュリエが「キュビスムの規則」と呼ぶものは、ジーノ・セヴェリーニ (Gino Severini, 1883-1966) ではなく、パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) やブラックに見出されるという点である。セヴェリーニは、第一次世界大戦前はキュビスムにも多大な影響を受けながらも、未来派の画家として活動していたが、戦後は「秩序への回帰」と呼ばれる古典復興の動きと連動して、より古典主義的な作品を制作するようになった。1920年代からは宗教建築の装飾を積極的に手がけており、1924年11月から26年10月にかけて、スイスのセムサレスのサン＝ニコラ＝ド＝ミール教会 (1926年10月献堂) の装飾に従事している (図27)⁴⁸。セヴェリーニは、若い芸術家たちに対して、「宗教的で装飾的な芸術を回復することに興味を持ってほしい」と述べ、イーゼル絵画から壁画への回帰を呼びかけている⁴⁹。ビショフは、ここでクチュリエがセ



図27 サン＝ニコラ＝ド＝ミール教会、1926年10月献堂、セムサレス、スイス

ヴェリーニに言及していることについて、「セヴェリーニはマリタンのお気に入りの画家であり、セヴェリーニとの関わりは恐らくマリタンを介してのものであろう⁵⁰」と指摘している⁵¹。

1928年にオスロで壁画制作を手がけた時点でクチュリエは、当時「聖なる芸術」運動において中心的な役割を担い、宗教建築の装飾に積極的に参与したセヴェリーニではなく、キュビズムの中心的な画家であるピカソやブラックといった画家に関心を向けていたことが注目される。

クチュリエはその造形理論について、次のように説明を続けている。

わたしが話したいのは、いかなる表象も含まない、極めて構築的なオブジェのコンポジションのことです。それは、わたしたちの感覚的反応が造形に価値を与えることを確かにするための線、面、そして色のバランスのとれたシンプルな組み合わせのことであり、こうしたコンポジションにおいては説明のできない線や色を配置することはできません。だからこそキュビズムはわたしにとって非常に価値があるように思われます。つまり、常に確かな画家の感覚を再構築するものです。それはしばしば最も生き生きとしたものであることが多い小さなエスキス（下絵）の最初のコンポジションの勢いを失わないようにするためなのです⁵²。

ここで、クチュリエは「エスキスの最初のコンポジションの勢い」を保つことの重要性を述べているが、カンヴァス、厚紙、紙に描かれた多くのエスキスが、ドミニコ会の修道院や文書館、個人や公共のコレクションに保存されている⁵³。これらの下絵には、鉛筆、木炭、パステル、水彩、グワッシュ、油彩など、様々な技法が用いられており、初期には銅版画も作られている⁵⁴。それらは販売や贈答用、あるいは単なる趣味として描かれたものもあるが、その多くがサインも日付も記されていない。そのため、制作年を正確に特定することが難しい。

ブリムによれば、このうち「キュビズム」と「抽象」のエスキスは少数であるが、恐らく数十点ほどであると推測している。このうち、ブリムの論文では2点の抽象的なエスキスが掲載されており、そのうち1点は水彩で描かれ、絵の下に「EPIPHANIE UNE HEURE AVEC（公現祭1時間）」とレタリングが施されている（図28）⁵⁵。この絵は教会の催事に関連して描かれた可能性があるが、ここではいくつかの色彩によってパターン化され、平面的に描かれた複数の形態が組み合わせられている。抽象的な造形でありながらも、画面中央には青いローブを纏ったキリストの頭部から上半身と思われる男性像がみとめられる。このように、抽象化された形態を統合し、人物像を表現する造形には、1912年頃からピカソとブラックが中心となって展開した総合的キュビズムからの影響が窺われる。クチュリエは、「キュビズムの規則」に共鳴し、ピカソとブラックの名を挙げていたが、クチュリエのエスキスには総合的キュビズムの影響がみとめられる（図28-30）。このほかにも、サンクト・ドミニクス教会の壁画のためのデッサンが描かれた1928年から29年の年記が記されたノートには、総合的キュビズムの影響が窺われる抽象的なエスキスが含まれている（図31-33）。

以上のように、サンクト・ドミニクス教会の制作中のクチュリエの言葉やエスキスから、この時期彼が総合的キュビズムの造形理論に共鳴し、それを実践していたことが注目される。次章では、ここで示された造形理論とエスキスとの関係に注目し、それぞれの壁画の図像を分析する。

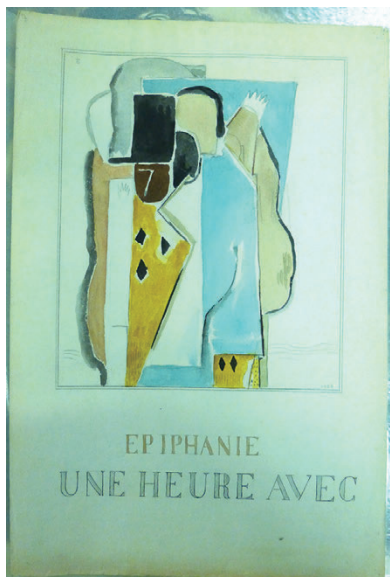


図28 マリー＝アラン・クチュリエ、エスキス、1929年、水彩、パリ、ドミニコ会ソルシュワル図書館、クチュリエアーカイブ

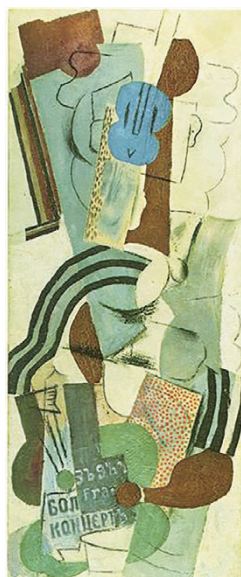


図29 パブロ・ピカソ《ギターを持つ女性》、1913年、カンヴァスに油彩、木炭、コラージュ、ニューヨーク、ニューヨーク近代美術館



図30 ジョルジュ・ブラック《ギターを持つ女性》、1913年、カンヴァスに油彩、木炭、パリ、国立近代美術館



図31-33 マリー＝アラン・クチュリエ、エスキス、1928-29年、水彩、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館（APDF）

4. 図像分析 — 伝統的図像からの引用と組み合わせ

（1）《聖母マリアと聖人たち》（1928年）（図7）

聖母マリアに捧げられた祭壇に描かれた本作は、上部がアーチ状になった縦長の窪みに聖母子と2人の使徒、そして2人の聖人から成る6人の人物像が描かれている。オーヴィッツランが指摘しているように、幼子イエスの姿勢はゴルゴダの丘での磔刑を

予兆する十字架の形を形成している⁵⁶。また、聖母と幼子イエスはともに正面観で描かれ、観者をまっすぐ見つめている⁵⁷。これにより、観者に十字架上での犠牲を想起させている。

聖母の左側の端には、左手で鍵を持ち、胸元に当てる聖ペテロが描かれている。彼は茶色のローブをまとい、灰色がかった黄色のマントを肩にかけている。その後ろには聖パウロが立っている。2人の使徒の容貌は伝統的な図像表現に則り、聖ペテロは波

打つ白髪と短いあごひげ、聖パウロは細長い顔、高い生え際、そして濃いあごひげで描かれている。聖母の右隣には、最初の殉教者聖ステファノが、白いローブと紫色のダルマティカ（祭服）を纏う若い助祭の姿で描かれている。その隣には、横顔で聖ヨセフが描かれており、茶色のマントと灰色のローブを纏い、胸の前で手を組み、聖母子に向けて祈っている。右奥にはサンクト・ドミニクス教会の建物が描かれ、絵の下部にはアヴェ・マリアの祈り、「おめでとう、恵まれた方。主があなたと共におられる（HIL DIG MARIA, FULD AV NAADE, HERREN ER MED DIG）」がノルウェー語で記されている。

本作の主題について、オーヴィッツランは「初期ルネサンス絵画の図像学的慣例であり、聖人たちに囲まれた聖母マリアと幼子イエスを描いた聖会話として構成されている⁵⁸」とし、「この構図を用いた最初の絵画として知られるのは、1435年から50年の間に描かれたフィレンツェのサン・マルコ修道院のフラ・アンジェリコ（Fra Angelico, 1395頃-1455）の祭壇画である⁵⁹」と述べている。そして、「クチュリエがこの構図を選んだのは、15世紀に生きた同じ修道会の兄弟であるフラ・アンジェリコに対する特別な崇敬心による可能性があるが、その動機を裏付ける史料がない以上、推測の域を出ない⁶⁰」としている。また、画面下部の石畳の格子模様の表現について、「15世紀から16世紀初頭の絵画に見られる線遠近法が応用されている⁶¹」と述べている。さらに、「背景の建物によって、地域との結びつきが強調されている⁶²」と指摘している。

以上、先行研究で指摘されるように、本作においては伝統的なキリスト教絵画の図像表現が踏襲されている。しかし一方で、聖母の容貌は伝統的な図像からは逸脱している点が注目される。聖母を描くにあたって、クチュリエは彼がこの絵を描く前年に早世した妹のマリー＝アントワネットの姿を思い起こしたという⁶³。一般的に聖母はマントを纏う姿で描かれるのに対し、この絵において聖母は黒い髪を一つに束ね、薔薇色のワンピースに身を包んでいる。背後の光輪と銘文によって、聖母子であることが示

唆されているものの、ここでは聖母という普遍的な存在が、クチュリエの個人的な経験と結びつき、幼子を愛おしむ一人の母親の姿として描かれている。

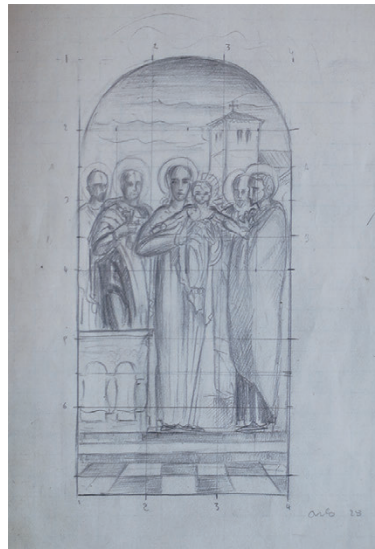
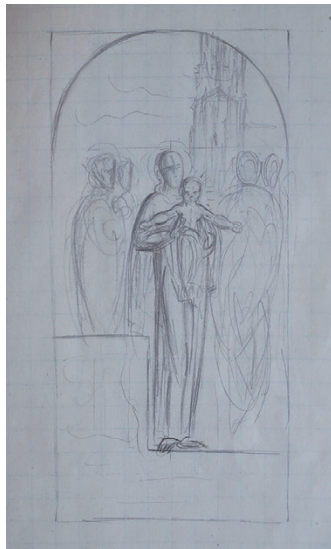
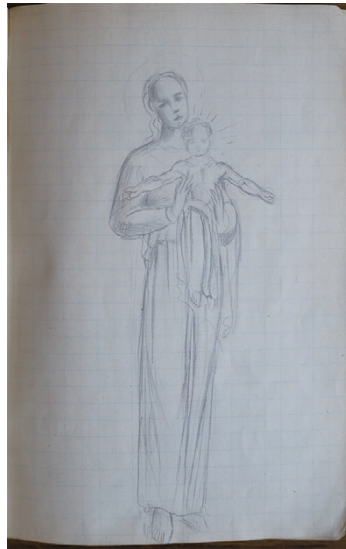
ここで、本作のエスキスを確認したい。聖母子のみを描いたエスキスを2点確認できるが、いずれにおいても聖母はマントを纏わず、裸足で描かれている（図34-37）。このうち1点には、二つの聖母子像が描かれており、右側の像はワンピースの丈が短く、足首が出ている（図34）。このことから、クチュリエは聖母の足元を特に意識的に描いた可能性がある。

また、建築物の表現に着目すると、聖母子を中心として、聖人たちと建物がラフに描かれたエスキスでは、背景の建物はゴシック風の様式で描かれている（図36）。すでに見たように、完成作では背景の建物にはサンクト・ドミニクス教会の外観が描かれている。さらに、完成作では聖母子の左手の聖人たちの背後に欄干が描かれているのに対し、エスキスでは前景に描かれている（図36-37）。プリムによれば、クチュリエは1952年に壁画の細部を修正した際に、前景に描かれた欄干を削除したという⁶⁴。また、このうち補助線が引かれたエスキス（図37）では画面下部の石畳が白黒の格子模様で描かれ、線遠近法が用いられている。一方、完成作では格子状の面が大きくなり、白黒の格子模様ではなく、アクセントとなる黒い枠が配され、そのほかは赤みを帯びた大理石の面として描かれている。線の消失点はエスキスと比較して不明確であり、より平面的に描かれている。したがって、完成作においては、遠近法よりも平面性や色彩の効果に重点が置かれていると言えるだろう。

続いて、この絵と対になる《ドミニコ会の聖人たち》について見ていきたい。

（2）《ドミニコ会の聖人たち》（1928年）（図8）

聖ドミニクスに捧げられたこの祭壇画は、第二バチカン公会議後に聖櫃が内陣の祭壇上からこの場所に移されたため、現在は聖体祭壇として使用されている。本作には、左から聖ルイス・ベルトラン



(左上) 図34、(右上) 図35、(左下) 図36、(右下) 図37 マリー=アラン・クチュリエ《聖母マリアと聖人たち》のエスキス、1928年、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館 (APDF)

(Louis Bertrand, 1526-81)、シエナの聖カタリナ (Caterina da Siena, 1347-80)、聖ドミニクス、ヴェローナの聖ペテロ (Pietro da Verona, 1205頃-52)、そして聖トマス・アキナス (Thomas Aquinas, 1225頃-74) のドミニコ会を代表する5人の聖人が描かれている。そして、中央の聖ドミニクスが祝福するように、聖体拝領を受けることを希望しながらも幼くして命を落とし、聖体拝領の守護者として崇敬を集めるイメルダ・ランベルティーニ (Imelda Lambertini, 1320-33) が描かれている。中央に正面観で描かれた聖ドミニクスは、観者の視線を誘うように、左手をイメルダの肩に添えている。彼女は胸の前で手を合わせ、聖ドミニクスに伝えるように視線を上に向けている。ここでは幼い少女の姿で描か

れているが、これは1952年にクチュリエが修正したものである。1928年に撮影されたと思われる写真と比較して、1952年の修正後はイメルダの顔が若返っている (図38-39)⁷²。左側には、シエナの聖カタリナが白いベールを纏って立ち、俯いている。ローブの袖からのぞく左手の甲には聖痕がみとめられる。

シエナの聖カタリナの表現について、オーヴィッツランは「彼女の歴史上最も有名なイメージの一つ、すなわち彼女の聖遺物が安置されているシエナのサン・ドメニコ聖堂にある14世紀後半の絵が明らかに引用されている⁶⁶」と指摘している (図40-41)。さらに、シエナの聖カタリナの左には、細い顔、尖ったあご、そして短いあごひげを特徴とする聖ルイス・ベルトランが描かれている。オーヴィッツラ



(左) 図38 1928年撮影と見られる《ドミニコ会の聖人たち》の写真、(右) 図39 現在のイメルダ・ランベルティーニ部分、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館 (APDF)

ンは、ここにおいても過去に描かれた聖人像が踏襲されているとし、フランシスコ・デ・スルバラン (Francisco de Zurbarán, 1598-1664) による同聖人を描いた作品 (図42-43) が引用されていると指摘している⁶⁷。右端には聖トマス・アキナスが描かれ、『神学大全』を開いている。右側のページには「Soli Deo (神のみに)」という見出しが書かれており、左側にはキリストの全身像が描かれている。そして、聖ドミニクスと聖トマスの間には、ヴェローナの聖ペテロが描かれている。彼は細い顔、短い顎鬚、頭頂部を剃った頭、そしてカタリ派によって負わされた傷跡が頭頂部にほのめかされている⁶⁸。フレスコ画の下部にはこれら6人の聖人全員の名前と没年が記されている。

以上、先行研究でも指摘されているように、ドミニコ会の聖人たちを描いた本作においても、伝統的なキリスト教絵画の図像表現が踏襲されているが、ここではイタリアやスペインにある過去の作例が明確に引用されている点が注目される。すでに見たように、本作においてクチュリエはアンドレア・ヴァンニ (Andrea Vanni, 1332-1414頃) によるシエナの聖カタリナの図像を引用していることが指摘されていた。シエナの聖カタリナの図像を特徴づけるのが、手の甲の小さな点として描かれる聖痕である

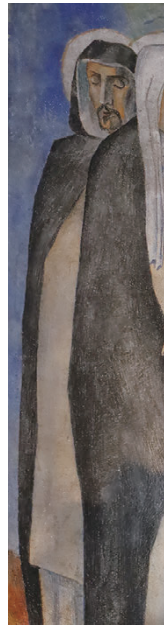


(左) 図40 アンドレア・ヴァンニ《シエナの聖カタリナ》、1380年代、フレスコ、シエナ、サン・ドメニコ聖堂、デッレ・ヴォルテ礼拝堂、(右) 図41 マリー＝アラン・クチュリエ《ドミニコ会の聖人たち》シエナの聖カタリナ部分

が、1380年代に制作されたと考えられているシエナの聖カタリナの最も古い図像として知られるヴァンニの絵にも聖痕が描かれている⁶⁹。クチュリエも慣例に従って、聖痕をはっきりと描いている。

ドニは、1921年から31年にかけてイタリア各地を旅行し、1921年にはシエナを訪ねている⁷⁰。シエナのサン・ドメニコ聖堂を訪れたドニの手記には、聖堂の中のデッレ・ヴォルテ礼拝堂について、「アンドレア・ヴァンニの有名な絵はそこで恍惚にいたる聖女を描いたものだ⁷¹」と記されている。クチュリエはアトリエ・ダール・サクレの友人ロベール・ブーレとその婚約者であるドニの長女ノエルとともに、1921年4月初め頃に師のドニを訪ねてシエナに赴き、アッシジ、アレッツォ、そしてフィレンツェを旅している。ブーレはこの旅行について、「師と連れ立っての優雅な散策、そしてわたしたちが美術館で模写した初期ルネサンス絵画 (des primitifs) の発見など、とても心地よい2週間を過ごした。[中略] わたしたちは聖カタリナ地区に滞在するドニのもとへ、聖カタリナの幻視を辿る道を通して向かった⁷²」と回想している。クチュリエはシエナ滞在中にヴァンニの絵を見て、本作においてこの図像を参照したと考えられる。

次に、造形面から本作の特徴を確認したい。聖母



(左) 図42 フランシスコ・デ・スルバラン《聖ルイス・ベルトラン》、1636年、セビーリャ、セビーリャ美術館、(右) 図43 マリー＝アラン・クチュリエ《ドミニコ会の聖人たち》聖ルイス・ベルトラン部分



図44 マリー＝アラン・クチュリエ《ドミニコ会の聖人たち》のエスキス、1928年、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館 (APDF)

マリアに捧げられた祭壇の絵の背景にサント・ドミニクス教会の建物がかかれていたのに対し、本作の背景は抽象的に描かれ、具体的に特定されていない。オーヴィッツランは本作について、「線遠近法を用いた聖母マリアに捧げられた祭壇の絵とは対照的に、ポール・セザンヌ (Paul Cézanne, 1839-1906) 以後の伝統に連なる、遠近法によらない平面的な絵画として構成されている⁷³⁾」と指摘し、「6人のドミニコ会の聖人たちは、赤褐色の地の上に描かれた抽象化された風景の中に立っている⁷⁴⁾」と述べている。ここで指摘されているように、本作の造形的特徴としての平面性が注目されるが、ここでは過去の図像的伝統によって様式化されたシエナの聖カタリナと聖ルイス・ベルトランのイメージがコラージュのように配置され、これらが組み合わせられて平面的な群像を形成している。彼らが立つ赤褐色の大地は火山のようにも見えるが、特定の場所を描写したものではなく、ノルウェーの自然を抽象的に表現したものであると考えられる。

ここで、本作のエスキスを確認したい。本作のエスキスとして描かれた1928年の記載がある水彩画1点が確認できる (図44)。そこでは青、黄色、黒、赤

褐色の4色が基調となっており、これらの色彩の造形要素としての役割が注目される。すでに見たように、クチュリエは本作の制作に際し、「キュビズムの規則」への共鳴を示していた。そして、「キュビズムの規則」は、「画家の感覚を再構築するもの」であるという。さらにそれは、「しばしば最も生き生きとしたものであることが多い小さなエスキスの最初のコンポジションの勢いを失わないようにするためである」と述べていた。

このようにエスキスの初発的な「勢い」を重んずる立場は、感情を抑制する「キュビズムの規則」と一見矛盾するように思われるが、それはエスキスの奔放な筆使いや色づかいを指すのではなく、「確かな画家の感覚」がエスキスにおいてより明確に表れることを意味すると考えられる。その意味において、本作のエスキスには造形要素としての色彩の役割がより顕著に示されており、人物の平面性に加え、造形的要素としての色彩の役割が本作を特徴づけていると言えるだろう。

(3) 《栄光のキリスト、その霊を送る》(1929年) (図9)

続いて、この教会に描かれた壁画のうち、最大の規模である《栄光のキリスト、その霊を送る》について見ていきたい。北側の壁に掛けられたカンヴァスに描かれた本作は、「栄光のキリスト」と「聖霊降臨」という二つの場面から構成されている。画面上部では、腰布を巻き、青緑色のマントを羽織ったキリストが頭をわずかに傾けて両手を広げており、その手と足には聖痕がみとめられる。キリストの背後からは輝く炎が放射状に放たれている。炎が降り注ぐ先、画面下部には椅子に座り、両手を合わせて祈りを捧げる聖母マリアと12人の使徒たちが描かれている。使徒たちは聖母マリアを囲んで立ち、頭上のキリストに視線を向け、両手を合わせたり、天を仰ぎ見たり、それぞれ応答する身振りを示している。聖母マリアの右側の白髪の使徒は聖ペテロであると考えられる。キリストとマリアには光輪があるが、使徒たちに光輪はなく、皆、裸足で描かれている。そして、背景には教会内部と思われる柱のようなものが聳え立っている。クチュリエは1952年の修復の際に、背景や前景の色調をより暗くするなど若干の修正を行なっている⁷⁵。

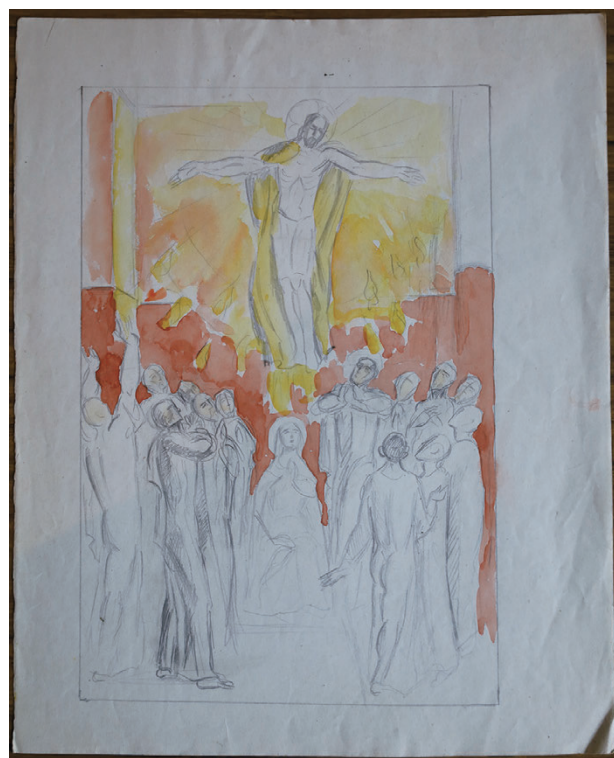
オーヴィッツランは「本作の構図の特徴、特に聖母マリアや使徒たちのいくつかの立ち姿や容貌の特徴は、エル・グレコ (El Greco, 1541-1614) が1600年頃に描いた《聖霊降臨》(図45) を引用していると思われる⁷⁶」とし、「全体として、量感のある造形や細く引き伸ばされた人物表現には、エル・グレコ特有の絵画様式と多くの共通点が見られる⁷⁷」と述べている。

本作においても過去の作例との関係が見出されるが、オーヴィッツランも指摘しているように、そこには伝統的な聖霊降臨の図像表現から逸脱した表現も見られる。聖母マリアを中心に使徒たちが集い、炎の舌が彼らの上に降り注ぐのを仰ぎ見るという構図は、聖霊降臨の奇跡を表す慣例的な表現であり、そこにはエル・グレコのように、通常、鳩の姿で表される聖霊の視覚化も含まれる⁷⁸。しかし、本作に

は鳩は描かれておらず、その代わりに聖母マリアと使徒たちの頭上に現れているのは復活したキリストである。オーヴィッツランは、「これはキリスト昇天の図像表現に見られるものである」とし、「クチュリエは、キリストの昇天とそれに続く聖霊降臨という二つの出来事を結びつけている⁷⁹」と指摘している。ここで、キリスト昇天の図像との関係が指摘されているが、本作についてブリュネ＝ヴァイマンも、「イエスの生涯における二つの奇跡的な出来事、すなわち「昇天」と「聖霊降臨」を結びつける図像的統合によって注目される⁸⁰」と述べている。

ここで指摘されているように、本作にはキリスト昇天の図像と共通する表現が見られるが、このほかにも別の聖書の場面から図像が引用されている可能性がある。画面左下で天に両手を伸ばす使徒の身振りは、聖霊降臨の図像としては異例である。この使徒の身振りは、エル・グレコの《キリストの復活》(図46) から引用された可能性がある。アトリエ・ダール・サクレからのクチュリエの友人で、1930年秋にイタリアを旅行したクチュリエに同伴したブーレが、「ティントレット (Tintoretto, 1518-1594) は彼を熱狂させる存在であった。この旅の間、グレコと並んで、ティントレットは彼の心を深く震わせる唯一の古典的な画家であった⁸¹」と証言しているように、グレコはクチュリエが最も敬愛する画家の一人であった。

続いて本作のエスキスを確認したい。本作の関連資料として、水彩で彩色されたエスキス (図47) と裏面に1929年の日付が記載された2枚のカルトンの写真が残されている (図48-49)。エスキスでは色彩が画面の上部と下部で分けられ、それぞれカルトンが用意されていることから、オーヴィッツランが指摘するように、本作では聖書の二つの出来事が結びつけられていると言えるが、二つの要素がそれぞれ独立したものとならないように、画面の上部と下部を接続する表現が注目される。特に、画面左下の天に両手を伸ばす使徒のダイナミックな身振りは、視覚的に画面の下方の集団と上方のキリストを繋げる役割を担っている。すでに見たように、ク



(上左) 図9 マリー＝アラン・クチュリエ《栄光のキリスト、その霊を送る》、(上右) 図45 エル・グレコ《聖霊降臨》、1597年、カンヴァス、油彩、マドリッド、プラド美術館、(下) 図46 エル・グレコ《キリストの復活》、1600年、カンヴァス、油彩、マドリッド、プラド美術館

図47 マリー＝アラン・クチュリエ《栄光のキリスト、その霊を送る》のエスキス

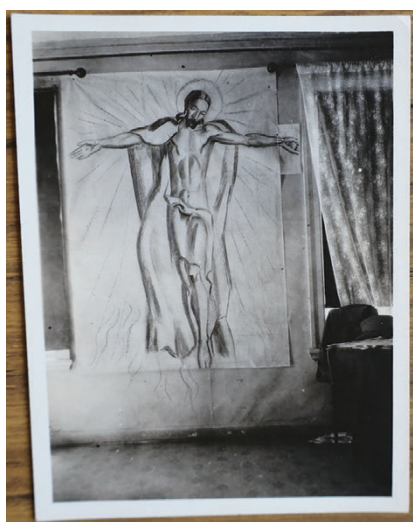


図48-49 マリー＝アラン・クチュリエ《栄光のキリスト、その霊を送る》のカルトン記録写真、1929年、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館 (APDF)

チュリエはグレコの影響を受けていると考えられるが、聖霊降臨の主題に限らず、複数の図像を応用し、聖霊が発出する源としてのキリストと使徒たちとの結びつきを可視化させ、過去の聖霊降臨の図像とは異なる新たな図像を作り出している。

(4) 《聖心》(1929年) (図10)

次にアトリウムの壁龕に描かれた二つの壁画を見たい。正面玄関のすぐ内側にあるアトリウムの壁龕にある《聖心》には、中央の聖心のキリストとそれを囲む6人の人物が描かれている。主祭壇の左右の絵(図7, 8)が、壁の窪み全体に描かれているのに対し、本作では茶色の枠線とその周辺の蔭のような装飾的文様が額縁のような役割を果たしている。樹木の下、草花に覆われた大地の上で正面観のキリストが両腕を広げて立っている。その胸には燃える心臓、聖心が見える。右端には、典礼服を着たニダロス大司教聖エイステイン・エルレンソン

(Eysteinn Erlendsson, 1120頃-1188) が、彼によって拡張された教会を手に持っている。その隣には、アイルランドの王女聖スニヴァ (Sunniva, 900年代) が描かれている。ノルウェー最初の司教座が置かれたセリヤ島の洞窟で亡くなった聖スニヴァは、ノルウェーで最初の聖人である。彼女は、赤褐色の丈の長いドレスにマントを羽織り、俯きながら手を合わせて立っている。キリストの右側には、司教服を着て杖を持ち、右手で祝福を示すハーマル司教聖トルフィン (Torfinn, 1243-85) が描かれている。

キリストの左隣には、中世の騎士の装束で鎧とマントを身につけた若い男性が、右手で盾を持って立っている。教会の記録から、この人物は聖ハルヴァル (Hallvard, 1020頃-43) とされる⁸²。聖ハルヴァルは、不当な罪に問われた貧しい女性を守ろうとし、剣ではなく、交渉と正義、そして慈悲への訴えによって行動し、無防備のまま暴徒に殺害された。聖ハルヴァルの隣には、ノルウェーの守護聖人である聖オーラヴ・ハラルスン (Olav Haraldsson, 995-1030) が、鎖帷子と幅広のベルトを締めた長い鎧を身に纏って立っている。彼は王冠の下に兜を被り、肩にはマントを羽織り、殉教のアトリビュートである長柄の斧の上で両手を組み、これらの人物の中で唯一、青い目で描かれている。

左端には、ノルウェー出身の改宗者であり、バルナバ会士であったカール・マリア・シリング (Karl Maria Schilling, 1835-1907) が描かれている。彼がベルギーの修道院で亡くなった時、聖人としての崇敬を集めていたが、聖人として認定されておらず、この絵の人物の中で唯一、光輪を帯びた姿で描かれていない。彼は両手を合わせて、ストラと典礼服を纏っており、その顔立ちは明らかに写真に基づいている⁸³。クチュリエがノルウェーの重要な聖人たちと並んでシリングを描いた理由として、オーヴィッツランは、「この絵の制作が開始される前年に、シリングの伝記がクチュリエの修道士仲間であるベルギーの修道士によってフランス語で出版されており、クチュリエがこの本を読んでいた可能性は非常に高い⁸⁴」と指摘している。また、「シリングはク

チュリエと同じように司祭であり、芸術家でもあったという点で、クチュリエ自身を映し出す存在であったからではないか⁸⁵と述べている。彼は修道院に入る前、19世紀のノルウェー美術を代表する画家ヨハン・フレデリク・エッケルスベルグ (Johan Fredrik Eckersberg, 1822-70) の有望な弟子であり、1850年代には多くのノルウェー人画家たちと同様に、デュッセルドルフで美術を学んでいた⁸⁶。

本作は、背景の樹木の装飾的な曲線や額縁のような役割を果たす装飾紋様が特徴的である。ブリュネ＝ヴァイマンは、本作について「エデンの園とゲッセマネの園の双方を想起させる花咲く庭園の中に復活したキリストが描かれている」とし、「ドニヤール・ヌーヴォーの系譜に連なる表現となっている⁸⁷」と述べている。また、本作の主題についてオーヴィッツランは、「キリストを中心としたノルウェーの聖人のグループを教会の玄関部分のフレスコ画の主題として選んだ動機は、ドミニコ会の宣教使命にあったことは明らかである⁸⁸」と指摘している。ノルウェーのキリスト教の歴史は、最初にキリスト教に改宗したホーコン 1 世 (Håkon den gode, 920-60) の時代に遡り、オーラヴ 1 世 (Olav Trygvason, 968-1000) によって改宗が行われた。その後、オーラヴ 2 世 (オーラヴ・ハラルソン) の死後には国の守護聖人として崇敬が高まるが、宗教改革により、1537年にすべての修道院が解散し、財産を没収され、16世紀末にはルター派が国教となった⁸⁹。1927年に献堂されたサンクト・ドミニクス教会は、1921年に開始されたノルウェーにおけるカトリック再布教において中心的な役割を担った⁹⁰。

オーヴィッツランは、「ローマも、修道会管区も、ノルウェーでの宣教活動はカトリックが宣教地の土壌の上に、カトリック的アイデンティティを築き、やがて現地の教会が自らの足で立てるようにする「インカルチュレーション」に資するものであるべきという要請があった⁹¹」とし、「この教会のフレスコ画において示されているように、その国のカトリックの歴史に言及することは当然の戦略であった⁹²」と述べている。カトリック教会はその宣教

活動において美術を積極的に活用してきたが、1920年代からチェルソ・コスタンティーニ (Celso Costantini, 1876-1958) らの主導により、アジアやアフリカなど各地で創出された現地の様式によるキリスト教美術として宣教美術が興隆した⁹³。本作においても、ノルウェーの地域的要素が重視されており、宣教美術としての側面を見出すことができる。

ここで、本作のエスキスを確認したい。本作の準備作品の一つと思われるエスキスに、ミトラ (司教冠) を被り、鎧を纏い、十字架を持って俯く人物像が含まれている (図50)。完成作では、この図像は採用されていないが、聖オーラヴ・ハラルソンや聖エイスティン・エルレンソンのイメージやパテナ (聖体皿) (図22) の図像へと発展した可能性がある。また、もう一点、単独で人物を描いたエスキスとして、聖オーラヴ・ハラルソンの図像へと発展すると見られるものがみとめられる (図51)。

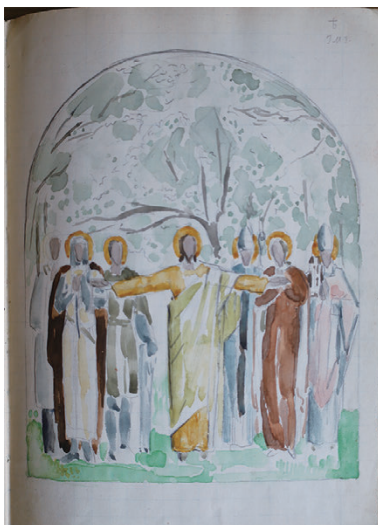
また、初期の段階のものと思われるエスキス (図52) では、人物の配置は異なるが、樹木を背景に、6人の聖人の中央にキリストが立つ基本的なイメージは完成している。彩色が施されたエスキスは3点確認できるが、そのうちの一点は聖スニヴァのドレスの色が藍色で描かれており、ほかのデッサンでは、完成作と同じ赤褐色で描かれている (図53-55)。《栄光のキリスト、その霊を送る》 (図9) が、ダイナミックな動きによって特徴づけられる一方、本作では人物の動きは少なく、静的に配置されている。同じく群像を描いた《ドミニコ会の聖人たち》 (図8) と同様に、本作の人物像は平面性によって特徴づけられている。クチュリエは、「エスキスの最初のコンポジションの勢いを保つため」、「キュビズムの規則」に従うことを支持していたが、本作の4点のエスキスから完成作への発展から、造形要素として色彩が重要な役割を担っていることがわかる。ここでは平面化された人物像が、いわば色彩の面へと還元されている。クチュリエは「いかなる表象も含まない、極めて構築的なオブジェのコンポジション」として、「わたしたちの感覚的反応が造形に価値を与えることを確かにするための線、面、そして色



図50 マリー＝アラン・クチュリエ《聖心》のためのエスキスか、1929年頃、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館（APDF）



図51 マリー＝アラン・クチュリエ《聖心》の聖オーラヴ・ハラルソンのためのエスキスか、1929年頃、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館（APDF）



(左上) 図52、(右上) 図53、(左下) 図54、(右下) 図55 マリー＝アラン・クチュリエ《聖心》のためのエスキス、1929年、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館（APDF）

のバランスのとれたシンプルな組み合わせ」について語っていたが、ここではエスキスにおける色彩の配置によって確認された感覚が、コンポジションを決定づける要素として機能していると言えるだろう。

最後に、《十字架上のキリスト》について見ていきたい。

(5) 《十字架上のキリスト》(1928年) (図11)

教会の正面玄関に入って左手にあるアトリウムの壁龕には《十字架上のキリスト》が描かれている。同じくアトリウムの壁龕に描かれた《聖心》と同様に、壁の窪みの内側に黒い線で縁取りが施されている。《聖心》の周縁部分と背景が装飾的に表現されていたのに対し、本作では細く黒い線で静的に表現されている。

本作においてもクチュリエは、十字架にかけられたキリストの伝統的な図像表現を踏襲し、磔にされたキリストが首を垂れ、その頭上にはラテン語で「ナザレのイエス、ユダヤ人の王 (IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM)」の銘文が書かれた板が掲げられている。他方、下部の銘文はノルウェー語で、マタイによる福音書11章28節の聖句「疲れた者、重荷を負う者は、だれでもわたしのもとに来なさい (KOM TIL MIG, ALLE I SOM STRÆVER OG HAR DET TUNGT)」が記されている。

ほかの作品では、円形で光輪が描かれていたのに対し、本作では白、橙色、黄色の細い線によって閃光のような光輪が描かれている (図56)。閃光のような光輪のイメージは本作のエスキス (図57) においても顕著に描かれている。本作では、刷毛を素早く動かして線を描くような、素早い筆使いが特徴的である。また、教会のほかの壁画と同様に、本作においても造形要素としての色彩の役割が注目される。腰布では輪郭線に加え、青やエメラルドグリーン of 色彩で陰影が表現されている (図58)。

また、本作においては静と動とが同居し、異なる二つのリズムが鮮やかに対比されていることが注目

される。十字架に打ち付けられたラテン語の銘文は、ゆらめくような字体で躍動感をもって記されている。素早い筆捌きとあいまって、作品全体に動的な印象を与えている。一方、画面の下部にノルウェー語で記された銘文は、ラテン語の銘文とは対照的に静的である (図59)。また、その上部に描かれた山並みは灰色でほとんど平板に描かれている。

最後に、サンクト・ドミニクス教会の壁画全体を貫く両手を広げたキリストのモチーフについて検討したい (図7、9、10、11)。この壁画の制作中に描かれたと思われるエスキスの中には、十字架にかけられたキリストを描いたものが3点みとめられるが、これらは教会のほかの壁画にも発展していく基本的な要素である。サンクト・ドミニクス教会の壁画においては、いずれの作品にも両手を広げたキリストが描かれており、聖霊降臨を主題とした《栄光のキリスト、その霊を送る》においても、両手を広げ、首を垂れるキリストが描かれていた。聖霊降臨の物語は、キリストの死後に集まった弟子たちのもとに神から聖霊が下った出来事であり、キリストの弟子たちによる宣教の発端となった。クチュリエは通常、キリストが描かれることのない聖霊降臨の場面にキリストを描くことで、視覚的にキリストの現存を表現し、使徒たちを宣教へと突き動かす根拠として、キリストの十字架上の死とその現存を描き出した。

また、《十字架上のキリスト》(図11) において壁龕の窪みの内部に縁取られた枠線部分に注目すると、十字架の板が左右にはみ出して描かれている。これにより、十字架が絵の内側から外側にはみ出しているような印象を与え、十字架が境界線を超えて、絵画空間と観者とを繋ぐ役割を果たしている。キリストの現存は絵画空間だけでなく、教会に集う人々にも向けられており、そこには芸術によって教会を活性化することを目指したクチュリエの理念が表れているのではないだろうか。



図56 マリー＝アラン・クチュリエ《十字架上のキリスト》部分



図57 マリー＝アラン・クチュリエ《十字架上のキリスト》のためのエスキス、1928年、パリ、ドミニコ会フランス管区文書館（APDF）

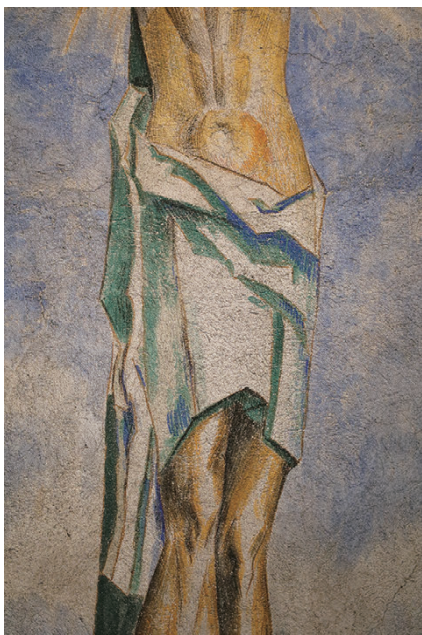


図58 マリー＝アラン・クチュリエ《十字架上のキリスト》部分



図59 マリー＝アラン・クチュリエ《十字架上のキリスト》部分

おわりに

本稿ではアトリエ・ダール・サクレで芸術家としての修練を積んだのち、修道士として歩み始めたクチュリエがドミニコ会からの依頼で手がけた最初の本格的な礼拝堂装飾であるオスロのサンクト・ドミニクス教会の壁画について考察した。クチュリエ神父は、非カトリック教徒をも含めた前衛芸術家によ

る教会装飾の道を拓き、「聖なる芸術」運動を新たな方向に展開させた。1950年に献堂されたアッシー教会は、その理念が結実したものであり、多くの前衛芸術家が装飾に参加した。従来、こうしたクチュリエの理念は、彼が第二次世界大戦中の1939年から45年に滞在した米国での経験によって培われたと考えられてきた。しかし、本稿で検討したように、1928年にはじまるサンクト・ドミニクス教会の壁画

の制作中、すでにクチュリエはキュビズムの造形理論に共鳴していたことは注目に値する。

サンクト・ドミニクス教会の壁画の制作を開始した当時、クチュリエは叙階前の修道士であった。壁画の制作はオスロの修道院長の願いを受け、当時のドミニコ会総長によって依頼されたものであり、修練院で学ぶクチュリエにとって、荷が重い仕事であったと考えられる。さらに、当時クチュリエはフレスコ画の制作を手がけた経験がほとんどなかった。そこで彼が頼りにしたのが、アトリエ・ダール・サクレ時代の友人で、アトリエの壁画コースの責任者を務めていたデュボワであった。壁画の制作にあたり、クチュリエはデュボワに宛てた手紙に、キュビズムの造形理論に共鳴する自身の胸の内を明かしていた。

サンクト・ドミニクス教会の壁画は、様式面では伝統的な図像表現が踏襲され、古典主義的な表現へと回帰している一方、造形面では制作当時のクチュリエの言葉やエスキスから、彼がキュビズムの造形理論に共鳴し、その実践を試みていたことがわかった。ドミニコ会総長によってオスロへと派遣されたクチュリエは、壁画の制作において自身の造形理念を全面に出すことは難しかったと推測され、壁画は基本的に伝統的な様式で描かれている。しかし、エスキスからの発展に注目すると、コンポジションを決定づける要素として色彩が重要な役割を担っていることが明らかとなった。

また、本作においてクチュリエは過去の図像から引用しながら、これらを組み合わせることで、新たな図像を作り出していた。本作はクチュリエにとって、古典主義的表現へと回帰したものであり、いわゆる「秩序への回帰」の潮流にも一致するものであった。そこにおいては、アトリエ・ダール・サクレでの師匠であり、クチュリエが修道士に転向してからも、導き手となったドニの影響が窺われる。クチュリエは「ミケランジェロに大いに魅了されたまま、キュビズムの規則にも強い関心を抱いている」と述べていたが、本作にはこうした当時のクチュリエの芸術観が如実に表れている。ドニはセザンヌを

賞賛しながらも、古典へと目を向け、自らの芸術に取り入れているが、古典への憧れとキュビズムへの共鳴が対立することなく同居するクチュリエの芸術観には、師匠であるドニとの共通点を見出すことができるだろう。

最後に、十字架にかけられた姿と結びつく、両手を広げたキリストが、サンクト・ドミニクス教会の装飾プログラム全体を繋ぐ共通イメージとして描かれていることを確認した。この壁画が描かれた当時オスロでは、ルター派が多数を占める中、ドミニコ会が中心となってカトリックの再布教が行われた。こうした中、芸術によって教会を活性化することを目指したクチュリエにとって、キリストをどのように表現するかは重大な問題であったのではないだろうか。聖霊降臨の場面にキリストが描かれることは異例であるが、本作でクチュリエはこの場面にキリストを描き、慣例に囚われることなく、キリストの現存を目に見えるかたちで描き出している。

以上のことから、サンクト・ドミニクス教会の壁画は、クチュリエにとって、伝統への単なる回帰ではなく、キュビズムの造形理論を意識しながら、新たなかたちでの再創造を試みた作品であると言えるだろう。

註

- ¹ 20世紀前半のフランスにおける「聖なる芸術」運動については次に詳しい。味岡京子『聖なる芸術—20世紀前半フランスにおける宗教芸術運動と女性芸術家』ブリュッケ、2018年。
- ² 松井裕美「非宗教化された「聖なるもの」と戦争のかげ—芸術が紡ぐ神話のかたち」藤原啓ほか編『ライシテからみるフランス美術—信仰の光と理性の光』展覧会図録、宇都宮美術館・三重県立美術館・下野新聞社、2025年、262頁。
- ³ William S. Rubin, *Modern Sacred Art and the Church of Assy*, New York and London, Columbia University Press, 1961, p. 30.
- ⁴ Lai-Kent Chew Orenduff, *The Transformation of Catholic Religious Art in the Twentieth Century: Father Marie-Alain Couturier and the Church at Assy, France*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2008, p. 107.
- ⁵ Raymond Régamey (ed.), *Dieu et L'art Dans La Vie*, Paris, Cerf, 1965, pp. 119-120.
- ⁶ サンマルタンは、本作について「形の幾何学化において、キュビズムのインスピレーションを受けた茶色い色調の復活のステンドグラス」と称している (Isabelle Saint-

- Martin et Fabienne Stahl, *Les Ateliers d'art sacré 1919-1947: Rêves et réalités d'un ambition collective*, Rome, Campisano Editore, 2023, p. 201)。本作については以下を参照。宮川由衣「アトリエ・ダール・サクレにおけるクチュリエの芸術家としての活動ーヴィラージュ・フランセ教会のステンドグラス《キリストの復活》を中心としてー」『西南学院大学大学院研究論集』第20巻、西南学院大学大学院、99-117頁、2025年。
- ⁷ たとえば、次のような研究がある。Sabine de Lavergne, *Art sacré et modernité: Les grandes années de la revue « L'Art Sacré »*, Paris, culture et vérité Namur, 1992 ; Françoise Caussé, *La Revue « L'Art sacré » : le débat en France sur l'art et la religion (1945-1954)*, Paris, Cerf, 2010。
- ⁸ Wilhelm Bliem, “Marie-Alain Couturier (1897-1954) Peintures et vitraux”, 2024 (https://www.academia.edu/123799881/Marie-Alain-Couturier_1897_1954_Peintures_et_vitraux)。
- ⁹ *Ibid.*, pp. 24-31, pp. 224-227, pp. 347-359。
- ¹⁰ Monique Brunet-Weinmann, *Le souffle et la flamme : Marie-Alain Couturier au Canada et ses lettres à Louise Gadbois*, Québec, Éditions du Septentrion, 2016, pp. 99-112。
- ¹¹ Kristin B. Aavitsland, “St. Dominikus kirke: Arkitektur og utsmykning mellom tradisjon og modernisme”, Bliksrud, Hilde A (ed.), *Prekebrødrene: Hundre År Med Dominikanerne I Norge*, St. Olav Forlag, 2021, pp. 263-296。
- ¹² Régamey, *op. cit.*, pp. 119-120。
- ¹³ Hartwig Bischof, *Marie-Alain Couturier: Ein Traditionalist Und Revolutionär: Eine Theologische Biografie*, Paderborn, Ferdinand. Schöningh, 2007。
- ¹⁴ Bliem, *op. cit.*, p. 18。
- ¹⁵ Antoine Lion (et al.), *Marie-Alain Couturier (1897-1954): Un combat pour l'art sacré*, Paris, Cerf, 2005, pp. 57-60。レガメによる伝記にも、「1925年に自宅で1点だけフレスコ画を制作した」と記されている (Régamey, *op. cit.*, p. 119)。
- ¹⁶ このステンドグラスが設置されたのは、1925年に開催されたアール・デコ博でセーヌ川右岸に作られたパビリオンに作られたヴィラージュ・フランセ教会の正面のイエスの聖心 (サクレ=クール) に捧げられた礼拝堂である。
- ¹⁷ Régamey, *op. cit.*, p. 72。
- ¹⁸ Bischof, *op. cit.*, p. 24。
- ¹⁹ Régamey, *op. cit.*, p. 70。
- ²⁰ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 200。
- ²¹ アトリエのメンバーであったマリー・ベルモン (Marie Belmon, 生没年不詳) によれば、クチュリエは制作を始める度に、必ず十字架の方を向いて跪いたという (Régamey, *op. cit.*, p. 54)。
- ²² Bischof, *op. cit.*, p. 103。翌年の復活祭の前にはドニが修練院を訪れ、日記に「彼はなんと若く、優秀なのでしょう！」と書いている (Régamey, *op. cit.*, p. 80)。
- ²³ *Ibid.*, p. 83。
- ²⁴ *Ibid.*, p. 93, p. 124。
- ²⁵ *Ibid.*, p. 124。
- ²⁶ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 200。
- ²⁷ モーリス・ドニ・アーカイヴに保管されているクチュリエからドニに宛てた書簡 (*ibid.*, p. 200 ; MMD, Ms 2825)。
- ²⁸ Régamey, *op. cit.*, p. 124。
- ²⁹ サンクト・ドミニクス教会の建設の経緯については次を参照。Aavitsland, *op. cit.*, pp. 263-267。本稿のノルウェー語表記については、沖野智哉氏 (大阪大学人文学研究科外国学専攻博士前期課程) の協力を得た。

- ³⁰ *Ibid.*, p. 263。
- ³¹ サンは、聖職者であった息子のアルネ・オーラヴ・スン (Arne Olav Sund, 1898-1984) を通じてカトリック教会の建築を担うようになったと考えられている。彼が1925年にローマで叙階された年に、父のハーラルはドミニコ会から最初の依頼を受けている (*ibid.*, p. 265)。
- ³² *Ibid.*, p. 265。
- ³³ *Ibid.*, p. 266。
- ³⁴ この石は建築家ゲルハルト・フィッシャー (Gerhard Fischer, 1890-1977) から寄贈されたものであった。旧市街での発掘調査の責任者であったフィッシャーは、その1週間前にドミニコ会の管区長と修道士たちをドミニコ会修道院の遺構へ案内していた (*ibid.*, p. 267)。
- ³⁵ *Ibid.*, p. 267。
- ³⁶ Régamey, *op. cit.*, pp. 118-119。
- ³⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 119。
- ³⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 119。フレスコ画で描く必要があった理由として、ブリムは「装飾する面が丸みを帯びた窪みであったためではないか」と推測している (Bliem, *op. cit.*, p. 18)。
- ³⁹ Régamey, *op. cit.*, p. 119。
- ⁴⁰ アトリエ・ダール・サクレでのクチュリエの同僚で親友であったロベール・ブーレ (Robert Boulet, 1895-1971) の証言によれば、クチュリエは1919年春、アカデミー・ド・ラ・グラン・ショーミエールですでにデュボワに会っており、ドニとデヴァリエールのアトリエの計画について話したのもデュボワであった (*L'Art Sacré*, no 9-10, May-June 1954 ; p. 10 ; Régamey, *op. cit.*, p. 42 ; Bliem, *op. cit.*, p. 14)。
- ⁴¹ Régamey, *op. cit.*, p. 119。
- ⁴² 聖歌隊席の改築については以下を参照。Bliem, *op. cit.*, pp. 352-353。
- ⁴³ カズラや聖具も含めた教会芸術の総合的なデザインは、後にクチュリエが実現に貢献したヴァンスの礼拝堂においてマティスによって実践されている。
- ⁴⁴ Bliem, *op. cit.*, p. 224。
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 347。
- ⁴⁶ Régamey, *op. cit.*, p. 119。以下全て引用文の傍線は筆者による。
- ⁴⁷ *Ibid.*, pp. 119-120。
- ⁴⁸ セヴェリーニによる宗教建築の装飾については次を参照。Claude Lorentz, *Maritain et Les Artistes: Rouault, Cocteau, Chagall...*, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, BNU, Strasbourg, 2016, pp. 69-101。1937年1月刊行のクチュリエとレガメの編集による新体制での『アール・サクレ』誌には、1917年に『聖なる芸術の衰退 (*La décadence de l'art sacré*)』を出版し、この雑誌の編集委員に名を連ねていたアレクサンドル・サングリア (Alexandre Cingria, 1879-1945) を兄に持つ、作家のシャルル=アルバート・サングリア (Charles-Albert Cingria, 1883-1954) によるセヴェリーニの教会装飾についての記事が掲載されている。
- ⁴⁹ キュビズムの画家によるフレスコ画の再評価については次を参照。松井裕美「キュビズムと聖性ーアルバール・グレーズのキリスト教信仰と失われた宗教壁画」木俣元一・近本謙介編『宗教遺産テキスト学の創成』勉誠出版、2022年、467-490頁。
- ⁵⁰ Bischof, *op. cit.*, p. 124。
- ⁵¹ マリタンによるモダニズムへの影響および前衛芸術家との関係については以下を参照。Rajesh Heynickx and Jan

- de Maeyer (ed.), *The Maritain Factor : Taking Religion into Interwar Modernism*, Leuven University Press, Leuven, 2010 ; Lorentz, *op. cit.*
- ⁵² Régamey, *op. cit.*, p. 120.
- ⁵³ クチュリエのエスキスについては次を参照。Bliem, *op. cit.*, pp. 239-295.
- ⁵⁴ *Ibid.*, p. 240.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 248.
- ⁵⁶ Aavitsland, *op. cit.*, p. 271.
- ⁵⁷ *Ibid.*, p. 271.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 273.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 273 ; Laurence Kanter and Pia Palladino, *FraAngelico*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York, New Haven ; London, 2005, p. 146, p. 220.
- ⁶⁰ Aavitsland, *op. cit.*, p. 273.
- ⁶¹ *Ibid.*, p. 273.
- ⁶² *Ibid.*, p. 273.
- ⁶³ Bliem, *op. cit.*, p. 24.
- ⁶⁴ 1952年よりも前に撮影された写真ではこの欄干が確認できるといふ (*ibid.*, p. 347)。現在はペテロの足元にその痕跡が残っている。
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 347, p. 350.
- ⁶⁶ Aavitsland, *op. cit.*, p. 274.
- ⁶⁷ *Ibid.*, pp. 274-276.
- ⁶⁸ *Ibid.*, p. 276.
- ⁶⁹ Jeffrey F. Hamburger and Gabriela Signori, *Catherine of Siena : The Creation of a Cult*, Brepols, Turnhout, 2013, p. 240.
- ⁷⁰ Maurice Denis, *Charmes et leçons de l'Italie*, Paris, Librairie Armand Colin, 1933 (モーリス・ドニ『イタリア絵画巡礼—芸術の主題をもとめて』小佐野重利監修、福島勲訳、三元社、2023年)。
- ⁷¹ ドニ、前掲書、65頁。
- ⁷² Régamey, *op. cit.*, pp. 57-58.
- ⁷³ Aavitsland, *op. cit.*, p. 274.
- ⁷⁴ *Ibid.*, p. 274.
- ⁷⁵ Bliem, *op. cit.*, p. 347.
- ⁷⁶ Aavitsland, *op. cit.*, p. 279.
- ⁷⁷ *Ibid.*, p. 279.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 279.
- ⁷⁹ *Ibid.*, p. 279.
- ⁸⁰ Brunet-Weinmann, *op. cit.*, p. 102.
- ⁸¹ Régamey, *op. cit.*, p. 126.
- ⁸² Aavitsland, *op. cit.*, p. 283.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 285.
- ⁸⁴ *Ibid.*, p. 285.
- ⁸⁵ *Ibid.*, p. 285.
- ⁸⁶ *Ibid.*, p. 285, p. 295 ; Olav Egil Aune, *Karl Halfdan Schilling i Norsk biografisk leksikon*, snl. no.
- ⁸⁷ Brunet-Weinmann, *op. cit.*, p. 103.
- ⁸⁸ Aavitsland, *op. cit.*, p. 285.
- ⁸⁹ ノルウェーにおけるキリスト教の歴史は次を参照。Per Bjørn Halvorsen O P., “Dominikanernes gjenkomst til Norge i 1921”, Bliksrud, *op. cit.*, pp. 17-32.
- ⁹⁰ ノルウェーでのドミニコ会による再布教については次を参照。Nils Heyerdahl, “Hundre år med dominikanere i Norge”, Bliksrud, *op. cit.*, pp. 35-103.
- ⁹¹ *Ibid.*, p. 285.

⁹² *Ibid.*, p. 285.

⁹³ 20世紀前半のカトリック教会における宣教美術とアジアのイメージについては以下の研究を参照。古沢ゆりあ「20世紀前半の西欧の「宣教美術」にみるアジア・イメージ」『鹿島美術研究』年報第39号別冊、鹿島美術財団、2023年、pp. 293-305。

[図版出典]

- 図1 © Oslo, St. Dominikus kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図2 Catherine Ambroselli de Bayser et al., *Années folles, Années d'ordre : L'Art Déco de Reims à New York*, cat. exp., Musée des beaux-arts de la ville de Reims, 2006, p. 170.
- 図3 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF)
- 図4 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF) ; Françoise Caussé. “COUTURIER Marie-Alain”, *Dictionnaire biographique des frères prêcheurs* [Online], Notices biographiques, C, Online since 15 Septembre 2015, connection on 10 February 2026 (<http://journals.openedition.org/dominicains/1867>).
- 図5 © Oslo, St. Dominikus kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図6 Wilhelm Bliem, “Marie-Alain Couturier (1897-1954) Peintures et vitraux”, 2024をもとに筆者作成
- 図7 Foto : Kjartan Hauglid, © Kjartan Hauglid
- 図8 Foto : Kjartan Hauglid, © Kjartan Hauglid
- 図9 Foto : Kjartan Hauglid, © Kjartan Hauglid
- 図10 Foto : Kjartan Hauglid, © Kjartan Hauglid
- 図11 Foto : Kjartan Hauglid, © Kjartan Hauglid
- 図12 Foto : Kjartan Hauglid, © Kjartan Hauglid
- 図13 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図14 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図15 © Oslo, Katarinahjemmet, 2025年8月18日筆者撮影
- 図16 © Oslo, Katarinahjemmet, 2025年8月18日筆者撮影
- 図17 © Oslo, Katarinahjemmet, 2025年8月18日筆者撮影
- 図18 © Oslo, Katarinahjemmet, 2025年8月18日筆者撮影
- 図19 © Oslo, Katarinahjemmet, 2025年8月18日筆者撮影
- 図20 © Oslo, Katarinahjemmet, 2025年8月18日筆者撮影
- 図21 © Oslo, Katarinahjemmet, 2025年8月18日筆者撮影
- 図22 © Oslo, Katarinahjemmet, 2025年8月18日筆者撮影
- 図23 © Oslo, Katarinahjemmet, 2025年8月18日筆者撮影
- 図24 © Oslo, St. Dominikus Kloster og kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図25 © Oslo, St. Dominikus Kloster og kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図26 © Oslo, St. Dominikus Kloster og kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図27 Claude Lorentz, *Maritain et Les Artistes. Rouault, Cocteau, Chagall*, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, BNU, Strasbourg, 2016, p. 74
- 図28 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), ヴィルヘルム・プリム氏提供
- 図29 WikiArt.org, © 2026 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York
- 図30 プリジット・リアル、田中正之監修『パリ ポンビドー

センター キュビズム展 ― 美の革命 ビカソ、ブラックからドロナー、シャガールへ』 展覧会図録、国立西洋美術館・京都市美術館・日本経済新聞社、2023年、77頁；
© Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI / Georges Meguerditchian / Dist. GrandPalaisRmn

- 図31 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図32 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図33 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図34 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図35 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図36 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図37 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図38 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図39 © Oslo, St. Dominikus kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図40 Wikimedia Commons / Sailko (Lisens CC BY-SA)
- 図41 © Oslo, St. Dominikus kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図42 Wikimedia Commons / Museo de bellas artes, Sevilla
- 図43 © Oslo, St. Dominikus kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図44 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図45 Wikimedia Commons / Museo del Prado, Madrid
- 図46 Wikimedia Commons / Museo del Prado, Madrid
- 図47 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), ヴィルヘルム・ブリム氏提供
- 図48 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影

- 図49 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図50 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図51 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図52 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図53 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図54 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図55 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図56 © Oslo, St. Dominikus kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図57 © Archives de la Province dominicaine de France (APDF), 2025年9月4日筆者撮影
- 図58 © Oslo, St. Dominikus kirke, 2025年8月18日筆者撮影
- 図59 © Oslo, St. Dominikus kirke, 2025年8月18日筆者撮影

[附記]

本稿の執筆にあたり、サンクト・ドミニクス教会のヨン・アトレ・ヴェートス神父 (Jon Atle Wetaas)、カタリナの家のススター・エルセ＝ブリット・ニルセン (Else-Britt Nilsen)、パリのドミニコ会フランス管区文書館 (APDF) のジャン＝ミシェル・ポタン神父 (Jean-Michel Potin) にご協力いただきました。また、ヴィルヘルム・ブリム氏 (Wilhelm Bliem) より未発表の原稿およびクチュリエに関する参考文献一覧と画像についての情報提供を受けました。そして、ノルウェー神学学校 (MF vitenskapelige høyskole) のクリスティン・B. オーヴィッツラン教授 (Kristin B. Aavitsland) には画像についての情報提供を受け、ヒャルタン・ハウグリ氏 (Kjartan Hauglid) には撮影した写真の画像をご提供いただきました。末筆ながら厚く御礼申し上げます。

宮川 由衣 (みやかわ ゆい) 西南学院大学博物館学芸員、博物館教員

近世日本社会における髭徳利

— 国内近世遺跡出土遺物と模倣品 —

鬼束 芽依

はじめに

近世日本社会では、長崎・出島を通じて西洋の器物がもたらされ流通していた。そのなかでも特に、オランダ産・イングランド産の陶器や、ラインラント産の炝器は「阿蘭陀^{おらんだ}」と呼ばれ、珍重されていた（長久 2019：112頁）。それらは主に上流階級への贈答品や私貿易のため、もしくは日本からの注文品として持ち込まれた。しかしそれ以外にも、オランダ商館員たちが日常的に使用する生活雑器が出島の外へ流通していた。たとえば、出島から持ち込まれたガラス製のワインボトルは、商館員たちが日常的にワインやその他の酒を飲むために持ち込まれたが、国内近世遺跡における出土遺物や伝世品などから、長崎市中・大坂・江戸などへ流通していたことが分かっている。

本稿では、オランダ人たちが使用していた生活雑器のなかでも特にラインラント産の炝器製品である髭徳利について取り上げ、国内近世遺跡での出土遺物や日本産の模倣品について紹介する。

1. 先行研究と本稿の趣旨

髭徳利（独：Bartmannkrug、蘭：Baardmankruik、英：Bartmann jug）は、髭をたくわえた男性の人面が頸部に浮彫で表現された水差しのことをいう（図1）。主にラインラント（Rhineland）で16～18世紀に製作され、装飾は型を用いて施された（van Hees 2000：8頁）。頸部に把手が付いており、主にビールやワインなどの酒を飲むため、あるいは貯蔵するために使用された（図2）¹。



図1 フレッシュェン産髭徳利（アムステルダム国立美術館所蔵）



図2 髭徳利を持つ男性 Interior with Two Men by the Fireside. Quiringh Gerritsz. van Brecklenkam, 1664.（部分、アムステルダム国立美術館所蔵）

日本で発見されるラインラント産炆器は、主にフレッヒェン、ヴェスターヴァルド（Westerwald）などで16世紀以降に生産されたものと考えられる。特に髭德利については、17世紀頃にフレッヒェンで製作されたとみられるものがそのほとんどを占める。それらは生産地からオランダ国内まで輸送され、オランダ東インド会社との取引によって日本まで運ばれた。出島以外での近世遺跡でも出土事例があり、出島の外にも流通していたことが分かっている。しかし、髭德利は交易の「商品」として舶載されたと考えにくく、出島の外へ商館員たちの日用雑器として用いられたものが市中に出回ったものと考えられている（長久 2019：124頁）。

日本における髭徳利の学術的検討は、前田正明「古渡りオランダ陶器序説 ― ラインのひげ德利 ―」（1979）がその嚆矢とされ、その後、おもに美術分野の観点から研究がおこなわれてきた。前田は2001年までに、日本国内における髭徳利の所蔵先について調査をおこなっており、国内に「約80点に近い」髭德利があること、その一部が「17世紀以後のライン系ならびに18世紀以後のイギリスのものであった」ことを報告した（前田 2001）。また櫻庭美咲は、「近年までに発見された国内出土品のうち江戸期に伝来を遡ることの確認できるものは、総てがフレッヒェン製」だとした（櫻庭 2003：27頁）²。長久智子は、近世日本において流通していたラインラント産炆器をまとめるなかで、平戸和蘭商館跡、出島和蘭商館跡、高野山（和歌山）などから髭德利が出土したことを報告している。また、一部の伝世品についても紹介している。そして、日本国内に現存する髭德利は「いずれも17世紀前期のフレッヒェン製品である」としている（長久 2019：122頁）。

考古学的観点からは、永松実（1993）、市川正史（1997）、松崎亜砂子（2002）、岡泰正（2008、2018、2019）、長久智子（2019）による各論文、そして各遺跡の報告書などにおいて髭徳利の出土事例が報告されている。

永松は長崎市中の遺跡から出土した洋食器・ボトルやグラス・クレーパープ・動物遺存体などから、

市中での食文化の西洋化について紹介する中で、髭德利についても取り上げた。町年寄・高嶋家屋敷跡（万才町遺跡）や乙名・八尾家屋敷跡（興善町遺跡）などで髭德利を含む洋食に関わる器物・動物遺存体が出土したことを、図版とともに報告している（永松 1993）。市川は、宮ヶ瀬遺跡群（神奈川）から出土した西洋器物を紹介したうえで、国内で出土した髭德利を含む西洋器物の集成をおこなっている。髭德利については、出島和蘭商館跡からの出土品や、永松が紹介した長崎市中での出土品が図版とともに報告されている（市川 1997：第3図）。松崎は、国内で出土したヨーロッパ陶磁器を「オランダ陶器」「炆器」「軟質磁器」「土器」に分け、それぞれ集成表・集成図を作成し、報告している（松崎 2002）。国内出土の炆器について、「ドイツ産とイギリス産のものがほとんどである」とし、ドイツ産の塩釉手付瓶に関しては、「17世紀代から18世紀代にかけて使用、廃棄されているようである」とした（前掲同：141頁）。岡は、出島から出土する膨大な遺物のなかから、西洋の陶器・炆器を取り上げて紹介しており、その中に髭德利も含まれている（岡 2008、2018、2019）。

永松による論文は、長崎市中で出土した西洋器物を包括的に取り上げて紹介したものであり、また市川・松崎・岡による論文は、炆器を含む西洋の陶磁器について包括的に取り上げられたものである。これらは近世の西洋器物の流入と受容について考える上で重要な研究である。ただし、髭德利そのものについて詳しく検討されている訳ではない。

一方で、最新の長久論文では、櫻庭や松崎の研究を参考として髭德利を含むライン炆器の出土事例が集成表にまとめられている（長久 2019：第1表・第2表）。髭德利の出土事例については、平戸と出島以外では高野山（和歌山）のみ取り上げられていた。しかし、今回新たに大阪市内・堺市内でも出土事例があることをご教示いただき³、改めて日本国内での出土品を調査した。

本稿では、これらの研究成果を踏まえたうえで、まず日本国内近世遺跡からの出土遺物をまとめ、髭

徳利の流通状況について検討する。また、あわせて日本産の模倣品についても紹介したい。

2. 髹徳利について

1) 概要

髹徳利が生産されていたラインラントは、ケルン (Köln)、ボン (Bonn)、アーヘン (Aachen) に囲まれた西ドイツに位置し、陶器生産の長い伝統を有する地域である。良質な粘土、広大な森林、そしてケルンおよびライン川を介した優れた交易網が、複数の都市や村落における陶工業の発展を促した。中世後期 (14～15世紀) には、ジークブルグ (Siegburg)、ブリュール (Brühl)、フレッヒェン (Frechen)、ランガーヴェーエ (Langerwehe)、アーヘン、ラーレン (Raeren) が炆器生産の主要な中心地となった (図3)。16世紀第4四半期には、ジークブルグおよびラーレンの陶工がヴェスターヴァルト (Westerwald) 地方の村落へ移住したことで、新たな陶器生産地域が形成され、同地域は北ドイツの広域に炆器を供給する主要産地の一つとなった。17世紀には、イギリスおよびオランダの植民地拡大とともに、ライン炆器はアジア、北アメリカおよび南アメリカ、さらにアフリカ沿岸の集落にまで到達した (Keller 2024a: 1頁) (図4)。

髹徳利の大きさについて、高さは20～30cm程度のもが多いが、40cm以上の大きなものもあれば、20cm以下の小さなものも作られている。胴部にはメダル形の装飾 (Medallion) が人面の真下に一つ、もしくは人面の真下を含んだ胴部全面に複数施される。メダル形の装飾は市や家の紋章、草花文、人物文などがある。大きさや装飾は、用途や輸出先、注文者の指示などに合わせて変化させていたと考えられる。

2) フレッヒェン産髹徳利について

日本国内の近世遺跡で出土する髹徳利は、先行研究で示されているとおり、すべてフレッヒェン産と考えられる。ここでは、Christoph Keller による研究 (2024a: 4～6頁) や Sebastiaan Ostkamp と

Wil Snip による研究 (2023: 196～205頁、464～519頁) をもとに、フレッヒェン産髹徳利の特徴をまとめたい。

フレッヒェンは、16世紀中頃にケルンから陶工が移動して以降、ラインラントにおける炆器生産の主要中心地となった (Keller 2024a: 4頁)。その後、1600年頃にケルンでの炆器生産が終了すると、それに代わってフレッヒェンでは大量に炆器が生産されるようになる。主要な市場はオランダとイギリスであったが、スカンディナヴィアでも高い需要があった (Ostkamp and Snip 2023: 199頁)。また、ジャカルタやインドでも17～18世紀代の出土事例が確認されている (前掲同、三上 1982: 118頁)。

フレッヒェン産の炆器の多くは、濃灰色の胎土に鉄分を多く含む褐色のスリップ (泥状の化粧土) が施されている。器物は通常、逆さまにしてスリップへ浸されるため、内側や、場合によっては器体下部にはスリップがかからないことがある。炆器には必ず塩釉が施され、場合によってはスリップがまだら状になり、「タイガー釉」と呼ばれる外観になることがある (Keller 2024a: 4頁) (図5)。16世紀後半の製品は、紋章が胴部に大きく・複数施され、かつその周縁部分に文字を巡らせるなど、装飾が豪華なものが多い。これらは富裕層が富を誇示するために台所や戸棚に飾っていたものと考えられている (Ostkamp and Snip 2023: 201～203頁)。その後紋章が占める面積は徐々に減っていき、壺の器形は洋梨形 (pear-shaped) に変化していく (前掲同: 203頁)。一方で、人面が省略され胴部に紋章のみが施された例や、16世紀末から17世紀第2四半期にかけての製品には、編み込み状の把手や耳を持つものも確認されている (前掲同)。

16～17世紀のフレッヒェン産髹徳利は、広口型 (wide mouthed)・ボトル型 (bottle type)・卵型 (ovoid type) に大別できる。広口型 (図6) は広い口をもち、洋梨形の胴部を特徴とする。口縁部の稜線と人面の頭部頂点が接しており、人面は頸部から胴部にかけて大きく施される。底部 (台部) には玉縁状に段がつけられる。ボトル型 (図7) は、膨らんだ球状の胴部に細い頸部をもち、口縁部と頸部の

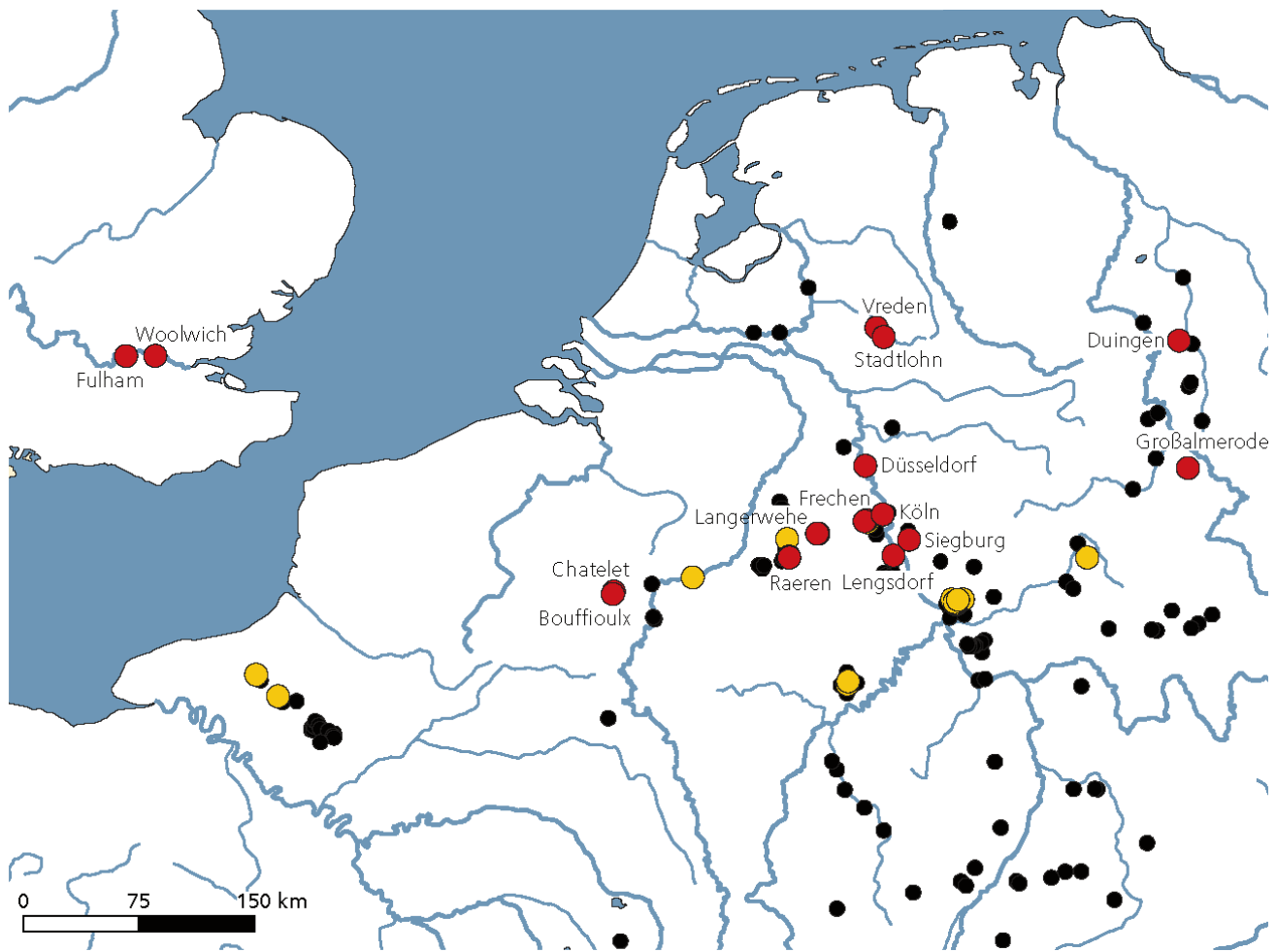


図3 ヨーロッパにおける石器の生産地（赤：髭徳利の生産地、黄：その他同時期の工房）（Keller 2024a: p. 1）

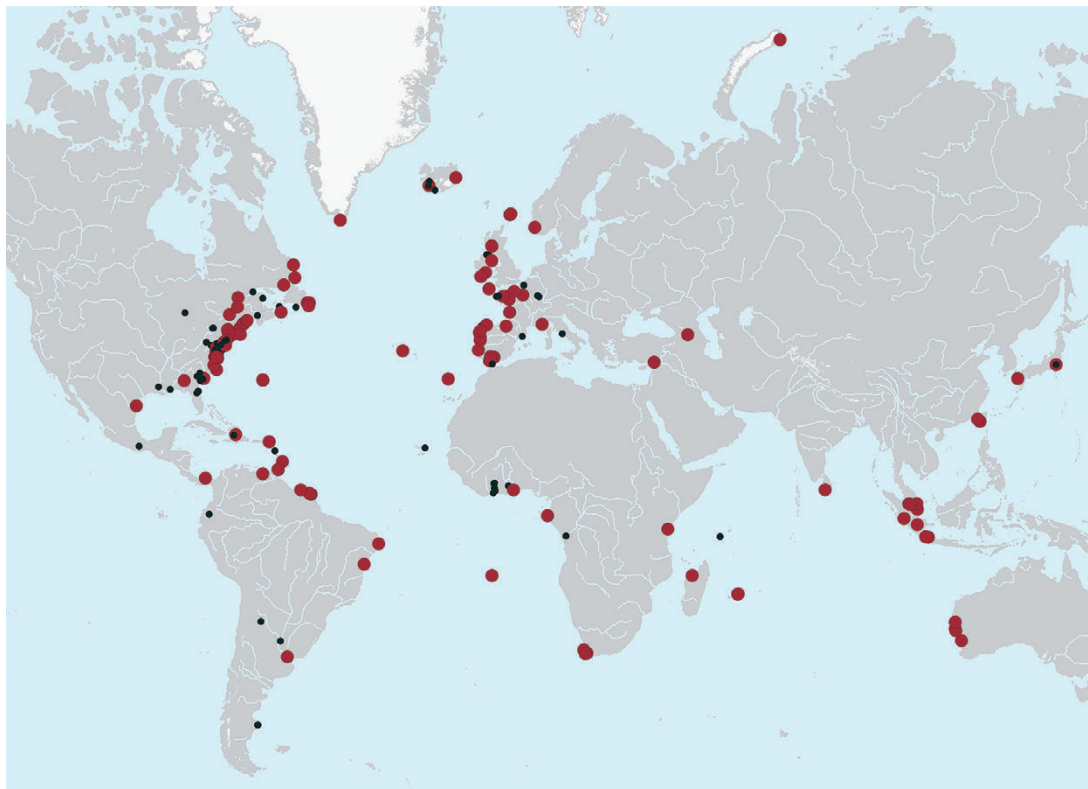


図4 16～18世紀にラインラント産石器が持ち込まれた地域（Created by Christoph Keller）

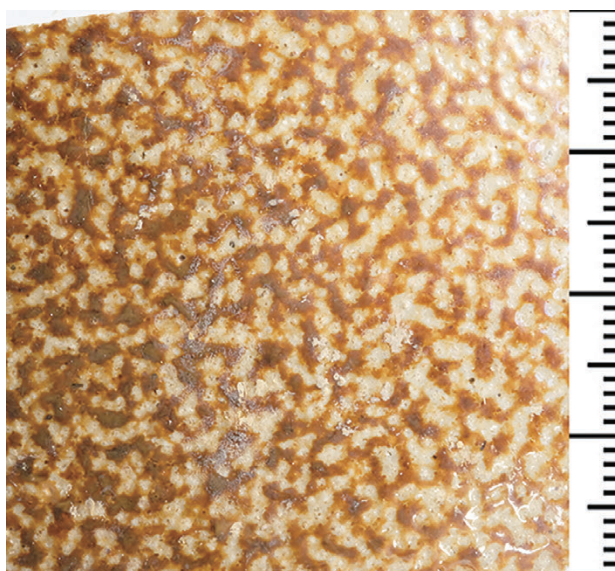


図5 タイガー釉の外観 (Christoph Keller 氏提供)



図6 広口型 (アムステルダム国立美術館所蔵)



図7 ボトル型 (アムステルダム国立美術館所蔵)



図8 卵型 (アムステルダム国立美術館所蔵)

間や頸部と胴部の間に凸帯が巡らされることがある。底部は段のない平底となる。口縁部は、コルクと布製カバーを取り付けるために玉縁状の凸帯が巡らされるようになる。卵型(図8)は、ボトル型に比べて胴部がより縦長になる。人面は簡素化され、胴部には紋章が施される。人面や紋章にコバルトが施され、強調されることもある。この型の髭徳利は18世紀まで広く生産され、やがて装飾のないシンプルで実用的な水差しがより多く生産されるようになった(Keller 2024a : 5 頁)。

頸部に施される人面についても、時代によって表現に差異がある。表情については、16世紀後半ごろまでは無表情もしくは笑顔のものが多く、16世紀

末以降は、眉がつり上がり口を大きく開いた表情⁴に変化する傾向がみられる。髭については、16世紀後半から17世紀初頭まではカールした長い髭をたくわえており、人面全体の2分の1ほどを髭が占めていることが多い。17世紀第2四半期以降は、単純な曲線または直線の短い髭に変化し、髭が占める面積も人面全体の3分の1程度になる。また、それに伴って人面の輪郭も簡素化していく(Ostkamp and Snip 2023 : 464~519頁)。人面や紋章などの装飾が豪華なものからはじまり、それが簡素化していくという変化については、棚に飾ったり食卓の場で使用したりする用途から、貯蔵庫などで保存容器として使用するという用途の変化によるものと考えられる

(前掲同：205頁)。

以上、主にフレッヒェン産髭徳利について、その特徴をまとめた。つづいて、国内近世遺跡から出土した髭徳利片を見ていきたい。

3. 国内近世遺跡から出土した髭徳利

先行研究を踏まえたうえで、髭徳利片の出土事例を確認して集成した(図9、表1)。出土遺物はいずれもフレッヒェン産であると考えられる。先行研究をもとに製作年代を再検討したところ、そのほとんどが17世紀代の製品とみられる。

1は平戸和蘭商館跡から出土した髭徳利片で、草花文の紋章部分の破片である。コバルトを施して紋章が強調されている。コバルトを用いた製品は1610～1640年頃によくみられるため(Ostkamp and Snip 2023：506～510頁)、本資料の製作年代もその時期にあたる可能性がある。2は平戸川内紅毛キリシタン関連遺跡⁵から出土した髭徳利片で、同じく紋章部分の破片である。平戸和蘭商館では1609年(慶長14)から1641年(寛永18)までオランダとの交易がおこなわれていた。現在のところ、国内では最も古い出土事例の一つだと考えられる。また、別の調査地点からはヴェスターヴァルト産の水差しの底部と考えられる炆器片が出土している(平戸市教育委員会編 1999：第8図16)。

3～14は出島和蘭商館跡から出土した髭徳利片である。出島和蘭商館跡は、1641年(寛永18)に平戸から商館が移転し、幕末までオランダとの交易が続けられた。その間、交易のために一部の商館員は出島内で生活していたほか、1866年(慶応2)には外国人居留地に編入されたため、商館跡からは近世から近代にかけての膨大な量の西洋器物が出土している。3は人面部分の破片で、花びらのように表現された髭が特徴的である。1620～1640年代の資料に類例がみられる(Ostkamp and Snip 2023：507頁)。4・5は出島内道路から出土しており、4は胴部片、5は口部片である。5は、玉縁状の凸帯が二重に巡らされており、凸帯間にはあたかも微弱な浮線

状に見えるような並行沈線が巡らされている。6～8はカピタン別荘より出土しており、6・8は紋章部分、7は人面部分の破片である。7は目の部分にコバルトが施されているため、1610～1640年頃の作品か。9は人面の髭部分と思われる文様の一部が見える。10も同様に人面の髭部分か。9・10ともに、髭の表現が簡素化された17世紀第2四半期以降の製品だと考えられる。11は人面部分で、つり上がった目が特徴的である。12は口部から頸部にかけての破片で、人面の表現は他と比べて簡素化されているように見える。口部の構造は5に似ているが、凸帯の断面は平たくなっている。11・12は、人面の表現から17世紀以降の製品だと考えられるが、11はコバルトが施されているため1610～1640年頃の製品で、12はより表現が簡素化しているため17世紀後半以降の製品と考えられる。13は器形の分からない破片だが、17世紀後半～18世紀初頭の髭徳利片として報告されている(岡 2018：第1表)。14は紋章部分と考えられる破片である。紋章の詳細は不明であるが、周縁に刻み目状の表現を施す事例は17世紀の製品でよくみられる。

15・16は万才町遺跡(町年寄・高嶋家屋敷跡)から出土した髭徳利片である。同調査地点からはオランダやイギリス産のプリントウェア、オランダ産のクレーパイプ、ラインラント産のウォーターボトル、ガラス・ボトルなどのガラス製品なども出土している。15は人面部分の下半分で、口はひょうたん形のように開いており、1620～1700年代の資料に類例が確認できる(Ostkamp and Snip 2023：508～517)。16は口部の構造が5・12とは若干異なっている。17は髭徳利の底部とされ、興善町遺跡(乙名・八尾家屋敷跡)から出土した。同調査地点からは、オランダ産・イギリス産のプリントウェアや、クレーパイプ、ガラス製のボトル・ガラス、炆器製のウォーターボトルなどが出土している。18は唐人屋敷跡から出土した口部片で、人面部分の目元が残存している。唐人屋敷は、1688年(元禄元)に建設された中国人の滞在施設である。遺物は唐人屋敷造成に伴う整地層下から出土しているため、どのように

平戸和蘭商館跡・平戸川内紅毛キリシタン関連遺跡（実測図はS=1/2）



出島和蘭商館跡（実測図はS=1/3）

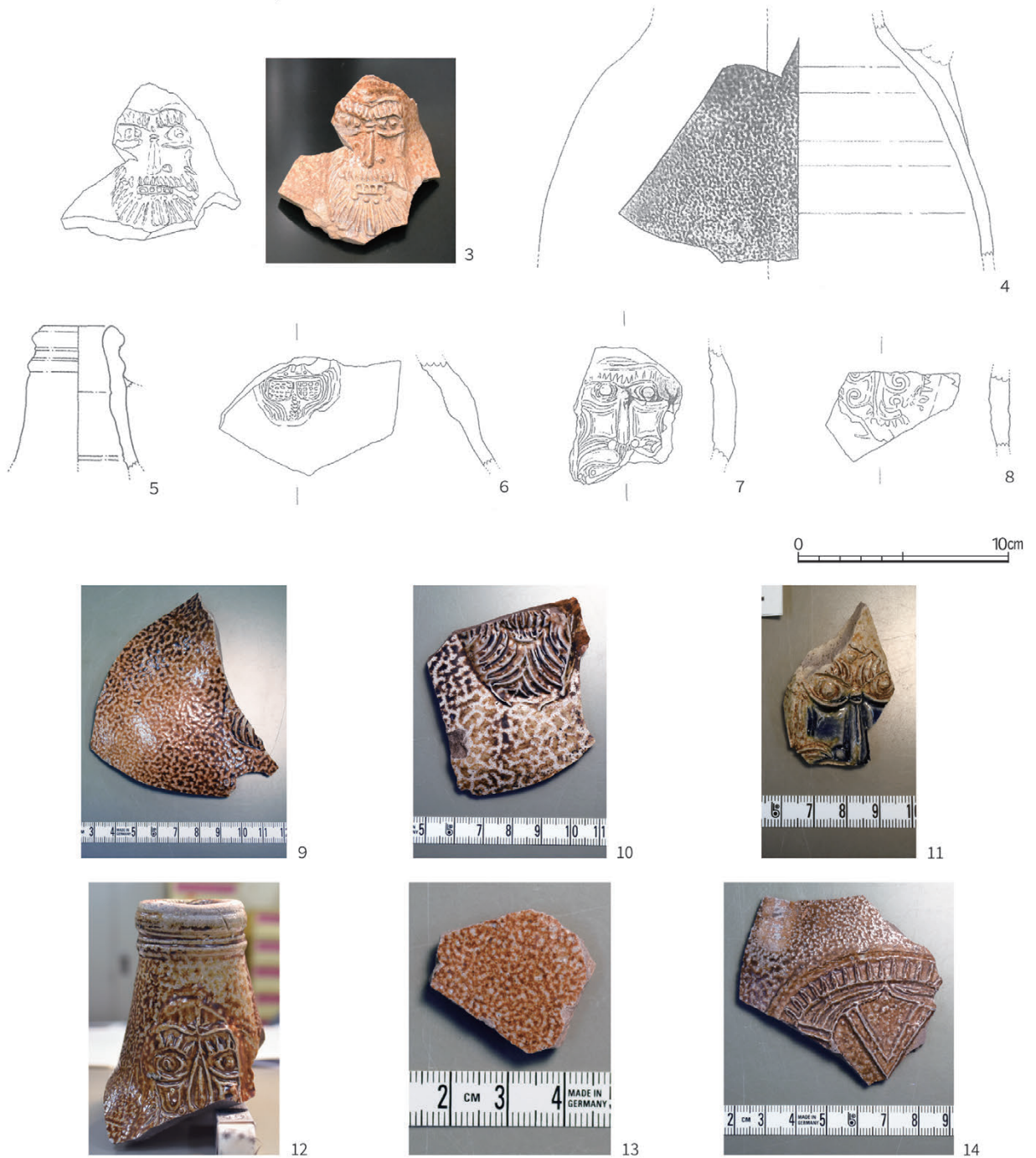
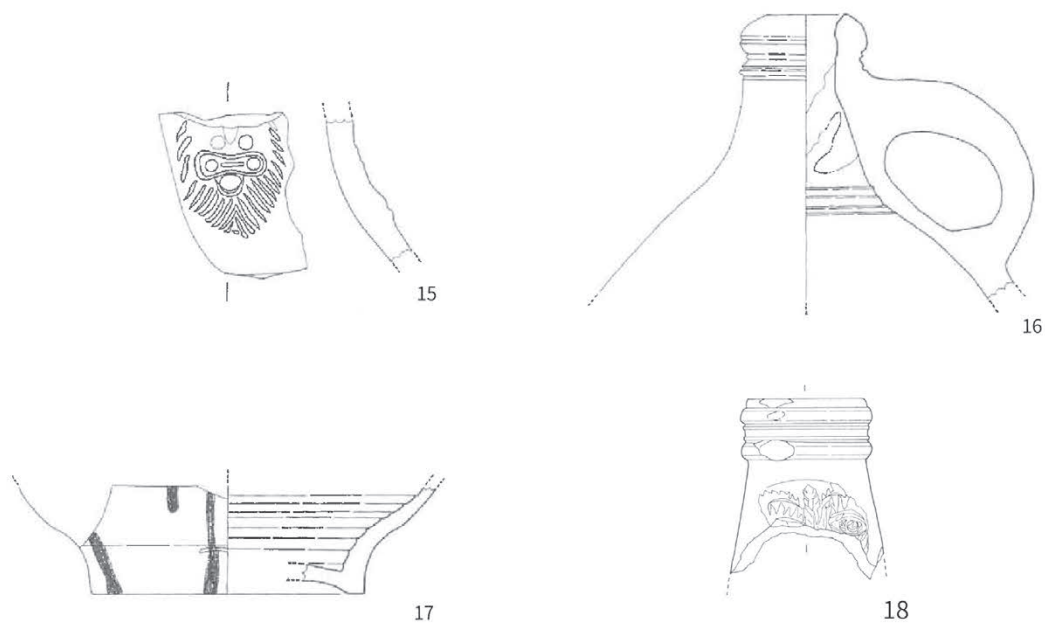


図9-1 国内近世遺跡出土の髭徳利

万才町遺跡・興善町遺跡・唐人屋敷跡 (S=1/3)



堺環濠都市遺跡 (SKT361)・千代崎蔵屋敷跡 (CY11-1) (実測図は S=1/3)

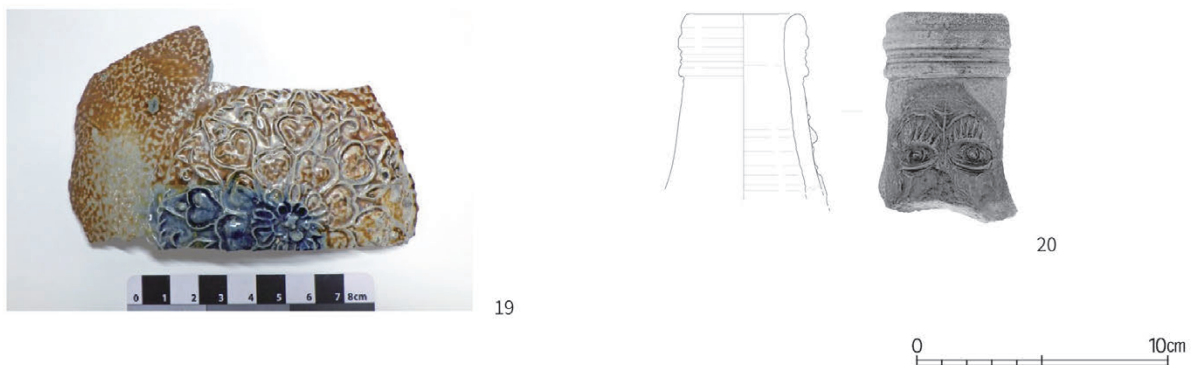


図9-2 国内近世遺跡出土の髭徳利

出典

1. 平戸市教育委員会編 1988: 97頁26-36
2. 平戸市教育委員会 1995: 第5図-1 (15)
3. 橋本ほか編 2001: 38図-60、写真は出島の考古館に展示中のものを筆者撮影
4. 高田編 2002: 76図-66
5. 高田編 2002: 76図-68
6. 高田編 2002: 112図-20
7. 高田編 2002: 112図-21
8. 高田編 2002: 112図-22
- 9~14. 筆者撮影 (長崎市出島復元整備室所蔵)
15. 永松 1993: 第4図2
16. 永松 1993: 第4図3
17. 永松 1993: 第6図12
18. 扇浦編 2013: 第19図142
19. 續伸一郎氏 (堺市文化財課) 提供
20. 大阪市教育委員会文化財保護担当編 2013: 図14-27

表1 国内近世遺跡から出土した髭徳利

No.	遺跡名	制作年代	備考	出典
1	平戸和蘭商館跡	1610～1640年頃	出土遺構の廃絶年代不明	平戸市教育委員会編 1988：97頁26-36
2	平戸川内紅毛キリシタン関連遺跡	17世紀前半	表土層より出土	平戸市教育委員会編 1995：第5図-1(15)
3	出島和蘭商館跡	1620～1640年頃	1867年の遊歩道築き足しに伴う瓦土層より出土	橋本ほか編 2001：38図-60
4	出島和蘭商館跡	17世紀	出島内道路より出土	高田編 2002：76図-66
5	出島和蘭商館跡	17世紀	出島内道路より出土	高田編 2002：76図-68
6	出島和蘭商館跡	17世紀	カピタン別荘より出土	高田編 2002：112図-20
7	出島和蘭商館跡	1610～1640頃	カピタン別荘より出土	高田編 2002：112図-21
8	出島和蘭商館跡	17世紀	カピタン別荘より出土	高田編 2002：112図-22
9	出島和蘭商館跡	17世紀第2四半期～18世紀初頭	拝礼筆者蘭人部屋跡より出土	岡 2008：28頁-7
10	出島和蘭商館跡	17世紀第2四半期～18世紀初頭	南側護岸石垣上面より出土	山口ほか編 2010a：第66図-33
11	出島和蘭商館跡	1610～1640頃	南側護岸石垣前面より出土	山口ほか編 2010a：102-1図-25
12	出島和蘭商館跡	17世紀後半頃～18世紀初頭	十四番蔵・筆者蘭人部屋・乙名詰所地区より出土	岡 2018：72頁-33
13	出島和蘭商館跡	17世紀後半～18世紀初頭	十四番蔵・筆者蘭人部屋・乙名詰所地区より出土	岡 2018：72頁-34
14	出島和蘭商館跡	17世紀	江戸町側より出土	岡 2019：69頁-13
15	万才町遺跡（長崎）	1620～1700年頃	高嶋家屋敷跡	永松 1993：第4図2
16	万才町遺跡（長崎）	17世紀	高嶋家屋敷跡	永松 1993：第4図3
17	興善町遺跡（長崎）	17世紀	八尾家屋敷跡	永松 1993：第6図12
18	唐人屋敷跡	17世紀（1688年以前）	1688年の唐人屋造成に伴う整地層下より出土。よって遺物の廃棄年代は1688年9月～1689年4月までの間とみられる。	扇浦編 2013：第19図142
19	堺環濠都市遺跡（SKT361）（大阪）	1610～1640頃	層位は1615年以降～17世紀中頃か	報告書未掲載資料 續伸一郎氏（堺市文化財課）よりご教示
20	千代崎蔵屋敷跡（CY11-1）（大阪）	17世紀第2四半期～18世紀初頭	明治時代前半の盛土層より出土	大阪市教育委員会文化財保護担当編 2013：図14-27
21	高野山（和歌山）	17世紀前半	出土遺構の廃絶年代不明	京都国立博物館・読売新聞大阪本社編 2008：14頁

流入したかは定かではない。一方で、同遺跡の他調査地点からは、ガラス製のボトル・グラスなども出土しており、唐人屋敷内で洋酒が飲まれていたことが示唆される（扇浦編 2020：74頁）。

19は堺環濠都市遺跡から出土した胴部片で、花の紋章にコバルトが施されているため、1610～1640年頃に製作されたものと考えられる。層位は1615年以降17世紀中頃と推定されており、平戸和蘭商館における交易で持ち込まれた可能性がある。堺環濠都市遺跡（SKT361）では、他の調査地点においてもヴェスターヴァルト産と思われる藍彩灰色炝器瓶（堺市教育委員会 1990：第214図15）やマジョリカ

の陶器皿⁶が出土している。近世初期の西洋器物の流入を示す貴重な事例である。20は千代崎蔵屋敷跡（CY11-1）から出土した口部片で、人面部分の目元が残存している。口部の構造や人面の目元などは、12と類似する。こちらも人面の表現が簡素化した17世紀後半以降の製品と考えられる。近畿地方ではそのほか、高野山（和歌山）から17世紀前半の製作とされる髭徳利が出土している（京都国立博物館・読売新聞大阪本社編 2008：14頁）。底部のみ欠いた状態で、眉・口・髭・紋章部分にコバルトが施されている。

以上、日本国内の近世遺跡における髭徳利片の出

土事例と、その製作年代の検討をおこなった。これらの出土事例から、長崎と江戸の中間地である大坂・堺やその周辺において、髭徳利を含む西洋器物が受容されていたことを再確認できる。

4. 国産模倣品について

1) 先行研究

日本では江戸時代後期ごろから髭徳利が知られていたといわれるが、管見の限り、髭徳利について記録した文献や絵画などは確認できていない。しかし、加藤唐九郎編『原色陶器大辞典』の「ひげどくり」の項（塩田 1972）に、「江戸時代に輸入され、讃窯道八、対州志賀焼、平賀源内、木米らがこれを写した」と紹介されているとおり、19世紀には讃窯（香川）などで髭徳利の模倣品が生産されていたことが知られている（前田 2001、櫻庭 2003、長久 2019）。

前田正明による研究（2001）では、国産模倣品の紹介と、その産地について検討がなされている⁷。前田は、『原色陶器大辞典』に記載のある平賀源内が髭徳利を写したという伝承について、「源内焼の香川県志度町は海岸に近く土は粒子が粗く徳利や壺など液体を容れるのには不適當である。源内がこれを模作したとする記述は多分源内がさまざまな西洋の文物に関心を示したことからひげ徳利も彼が作ったという伝説を生んだものと解される」とし、誤りであるとした。前田が個人で所蔵している髭徳利のなかには、「讃窯道八の押印のある備前の土で焼いた高さ九・八^{せんち}厘の小振りのひげ徳利」があり、二代目道八の作と推定されている。また同じく、前田個人蔵の髭徳利のなかには、京都の茶湯作家・青木木米作の髭徳利があるとする。「稚拙な灰釉のひげ徳利」で、「正面胴部に貼られた顔はまるで豚のようで、大きく開いた口に前歯が二本刻まれている。こんな木米があるかと言いたいが底部の近くにはれっきとした木米の落款が刻まれている。その下に車輪か花の文様、本花のライン石器のひげ徳利とはまったく似て非なるものである」とした。

櫻庭美咲による研究（2003）では、前田も例に挙げていた木米による模倣品（個人蔵）が取り上げられている（図10）。大きさは高さ11.0cm程度で、「振出し」（茶席でお菓子などを入れる容器）とされる。櫻庭によれば、器全体には灰色味を帯びた薄茶色の釉がかけられ、「轆轤^{ろくろ}目」が目立ち、破損を補修するために施された細い金繕いの線が器の全面を走っている。髭男の面は首と胴の間に位置し、額に深い皺、大きな目、八の字に開いた口と顎鬚が彫り付けられている。胴部の装飾は細かく区切りのある二重円中に、四組の二重線を交差させたもの。把手の裾に木米の窯印が捺されている（櫻庭 2003：27～28頁）。しかしこの窯印については、真作とされるものと照合するとわずかに相違があり、「京焼の工房が木米の作陶期」（19世紀初頭～1833）以降に「木米作品に基づいて製作した」ものとされる（前掲同：29頁）。木米が活動していた京都では、「京阿蘭陀と^{すず}呼ばれる京焼によるオランダ製錫釉陶器」の写しが盛んに製作されており、「様々な西洋趣味の道具の市場が形成されていた」（前掲同：29頁）とされる。

アムステルダム（オランダ）国立美術館（Rijksmuseum Amsterdam）には、この木米作品に類似したフレッヒェン産の髭徳利が収蔵されている（図11）。高さは21.9cmで、髭徳利としては標準的な大きさである。一方で、前田と櫻庭が例示した、「讃窯」および「木米」印のある「振出し」は、高さが10cm程度にとどまっている。茶席で振出しとして使用するために、フレッヒェン産の髭徳利を手本としつつ、大きさを変化させたのだろうか⁸。

長久智子は、木米や道八による模倣品について、「おそらく死蔵されていた古い器物から1世紀前に流行していた「髭徳利」を探り当て、模倣した」（長久 2019：124頁）とする。また、国産の模倣品はオランダやインドネシアからも発見されており、ボイマンス・ファン・バーニンゲン美術館（Museum Boijmans Van Beuningen）に2点収蔵されていることなどを紹介している（前掲同）。うち1点は、2009～2010年に開催された長崎歴史文化博物館とたばこと塩の博物館の連携展「阿蘭陀と NIPPON



図10 木米の窯印がある髭徳利
(櫻庭 2003より転載)



図11 木米作品に類似するフレッヒェン産髭徳利
(アムステルダム国立美術館所蔵)

～レンブラントからシーボルトまで～」に出品されていた。図録によれば、その生産地については「備前あるいは丹波か」(長崎歴史文化博物館・たばこと塩の博物館編 2009: 81頁)とされる。側面にアムステルダム市の紋章があり、フレッヒェン産の髭徳利を忠実に写したものと考えられる。

2) 東京国立博物館所蔵の讃窯産髭徳利について

東京国立博物館には、「讃窯」印のある髭徳利が2点収蔵されている。

① 褐釉髭徳利「讃窯」印銘 (G-5069)

讃窯／19世紀／高さ22.2cm、口径4.2cm、底径9.0cm／東京国立博物館所蔵 (図12)

② 褐釉髭徳利「讃窯」印銘 (G-5070)

讃窯／19世紀／高さ20.5cm、口径3.9cm、胴径15.0cm、底径7.8cm／東京国立博物館所蔵 (図13)

②には箱が伴い、「仁阿弥道八作 安蘭写 徳利第拾三號」と墨書されている。①・②いずれも、器形や人面の表現から17世紀代のフレッヒェン産髭徳利を模倣したものと考えられる。いずれの胴部にも紋章が施されており、ラーフェンスブルク(Ravensburg)の市章にも見えるが詳細は不明である。またいずれも、把手の下に「讃窯」印が捺される。

讃窯は、讃岐の御庭焼として、京焼の名工・仁阿弥道八(京都の陶工、初代高橋道八の次男)を招いたことに始まった。1832年(天保3)3月に第一回焼がおこなわれ、陶土は「富田村に産する粘土のほかには山城・肥前、遠くは中国からも採って使用した」(豊田 1987: 103頁)。第一回焼の後、藩主・松平頼恕によって「讃窯」の銘印が与えられた。以降、道八は讃窯道八と呼ばれるようになる(前掲同)。1851年(嘉永4)3月の第二回焼以降は、「讃窯」「華中亭道八」「清風」などの銘印がつけられるようになる(前掲同)。窯は1885年(明治18)5月に壊され、市街地になったと伝わる。窯跡は香川県東かがわ市三本松にあったと推定され、発掘調査はおこなわれていない(図14)。「讃窯記」⁹⁾によれば、本焼窯は南北約9.0m、東西約6.3mの屋根瓦に覆われたもので、素焼窯と陶土場が南北約7.2m、東西約3.6m、南側の工場は南北約9m、東西約5.4mとされる(前掲同: 104頁)。

以上のことから、東京国立博物館が収蔵する「讃窯」印髭徳利2点は、17世紀代にフレッヒェンで製作された髭徳利を手本とし、1851年以降に製作されたものと考えられる。用途は定かではないが、前田と櫻庭が紹介した「振出し」形に改変された髭徳利とは違い、こちらは大きさなども忠実に写したもの



図12 褐釉鬚徳利「讃窯」印銘 (G-5069) (東京国立博物館所蔵)



図13 褐釉鬚徳利「讃窯」印銘 (G-5070) (東京国立博物館所蔵)

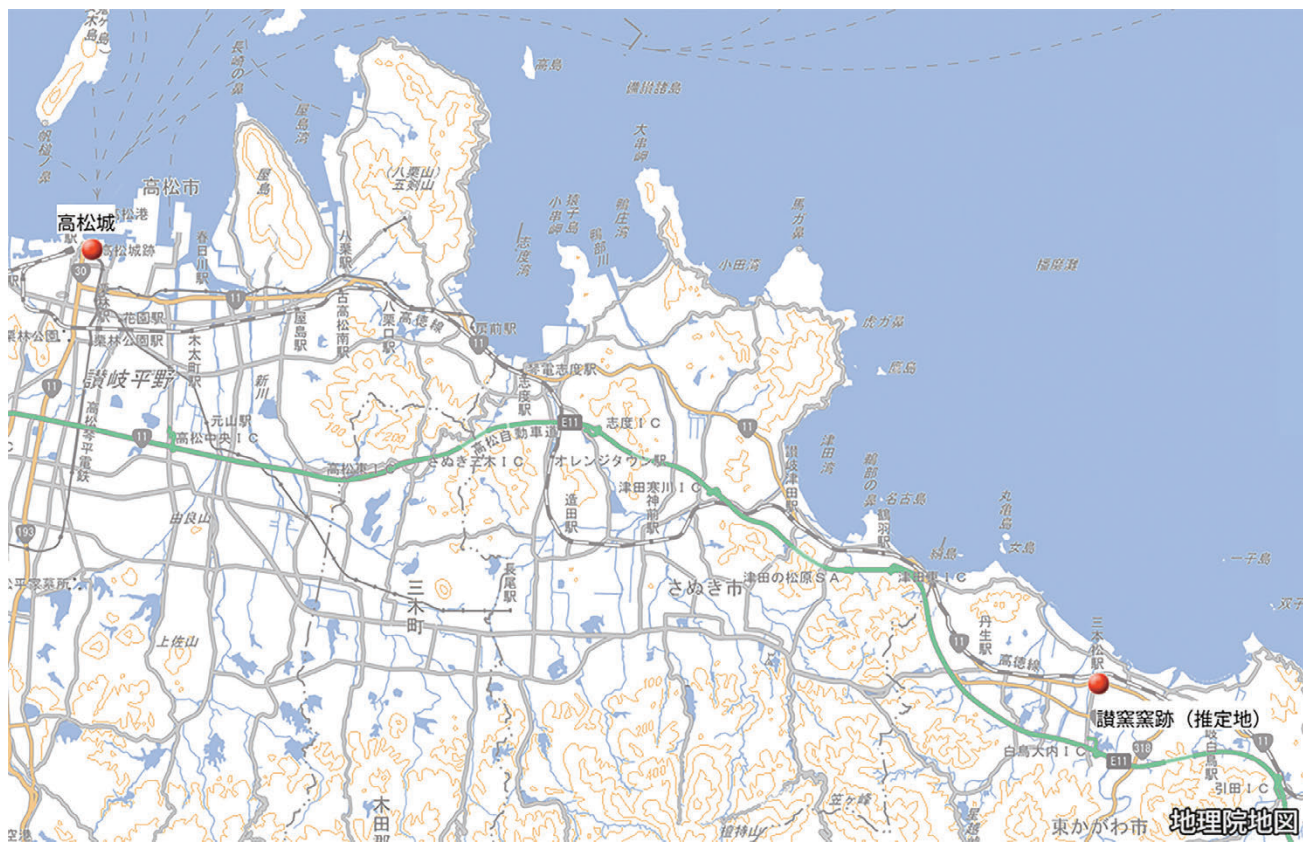


図14 讃窯窯跡推定地

であるため、茶道具としてではなくまさしく徳利として使用されたことが考えられる¹⁰。

3) 永国寺・切支丹遺蹟博物館所蔵の髭徳利について

栄国寺（愛知県名古屋市の切支丹遺蹟博物館）は、美術収集家の佐藤銈一が収集し寄贈した「切支丹遺物」を中心に、南蛮貿易や日蘭貿易に関連する資料が展示されている博物館で、髭徳利が「南蛮物」として展示されている（図15）。展示解説ではドイツ産とされ、「ベラマイン・ジャック」（ベラーミンジャグ¹¹）と呼ばれることや、「徳川末期」に多数輸入されていたことが紹介されている。本資料は、全体的な色調や人面・紋章の表現から、ドイツではなく国内で製作された模倣品であると考えられる。大正～昭和時代初期ごろにはキリシタン・南蛮ブームが起り、16世紀後半～幕末までに日本にもたらされた西洋器物（模倣品や偽造品も含む）が「南蛮物」「キリシタン物」として盛んに流通していた。切支丹遺蹟博物館に展示されている髭徳利の産地や来歴は定かではないが、キリシタン・南蛮ブームのなかで「南蛮物」の市場拡大に合わせて新しく製作・流通していた国産髭徳利の一つである可能性が示唆される。

一方で、前田正明は国産の髭徳利について述べる



図15 永国寺切支丹遺蹟博物館に展示中の髭徳利

なかで、讃窯と木米作以外にも「九州辺りに数点」髭徳利を模倣した「灰釉」があるとした。その製品について、「立派な鬚を生やした人物はイエス・キリストの顔とも考えられる。それこそ「隠れキリシタン」によって信仰されたものでないか」と推察している（前田 2001）。実際に髭徳利が「キリシタン物」として扱われている例は確認できておらず、まだうまく傍証を掴めていないが、キリシタン・南蛮ブームのなかで「髭男」が「キリスト」と誤認され、髭徳利が「キリシタン物」としてキリシタンにゆかりのある地域に流通していたことも十分考えられる。

以上の事から、髭徳利は近現代のキリシタン・南蛮ブームのなかで「南蛮物」や「キリシタン物」と捉えられ、注目を集めたと考えられる。また、それに合わせて近現代にも模倣品が製作された可能性がある。

まとめ

本稿では、近世日本社会に搬入されたラインラント産の炔器製品のなかでも、特にフレッヒェン産の髭徳利に焦点を当てた。日本国内では、長崎・出島を窓口として、長崎市中・大坂を經由し、全国に運ばれたものと考えられる。江戸府内の遺跡からは髭徳利の出土例は報告されていないが、東京大学構内遺跡（看護職員等宿舍1号棟地点）や神田淡路町二丁目遺跡からヴェスターヴァルト産のジャグ（水注）が出土している（鈴木ほか編 2011：写真37、大成編 2021：II-101図-18）。その他の江戸府内の遺跡からも、陶器・クレーパープ・ワインボトル・ジンボトルなどの西洋器物の出土例が確認されているため、同様に髭徳利も流通していた可能性が高い。

国産模倣品については、現存しているものは個人蔵が多いと考えられ、十分に調査することができなかった。前段で紹介した、キリストと関連付けられた可能性のある髭徳利についても、関連資料を捜索中である。現時点では国産模倣品の製作・流通のピークは二回あると考えられ、一回目は江戸時代後

期の西洋趣味ブーム、二回目は大正～昭和初期のキリシタン・南蛮ブームだと考えられる。加えて、それらの形態から、①フレッヒェン産髭徳利を忠実に模倣したもの、②フレッヒェン産髭徳利をもとに「振出し」形にしたもの、③明治時代以降に新規で作られたものの三種類に大別できると考えている。生産地・生産窯は、讃窯（香川）と京都に加え、「備前あるいは丹波」（長崎歴史文化博物館・たばこと塩の博物館編 2009：81頁）、「有馬藩御庭焼の柳原窯」（櫻庭 2003：27頁）（福岡）があるというが、柳原窯製品の所在については現在のところ確認できていない。

ところで、京都では17世紀後半からデルフト産の製品を手本として「阿蘭陀写」と呼ばれる製品が制作されていたことが知られている（愛知県陶磁資料館学芸課編 2011）。これらを含む「模倣」活動についても、研究課題である「西洋器物の受容状況」を示すものとして捉え、今後の調査対象としていきたい。

最後に、今回の調査では、二次利用状況についても十分に検討することができなかった。管見の限り、二次利用状況を示すような出土状況は報告されていない。また、茶席で使用されたという話もあるが、それを裏付ける史料は確認できていない。茶会記などの文献史料なども含め、引き続き調査していきたい。

謝辞

本稿を執筆するにあたり、指導教員である伊藤慎二先生（西南学院大学国際文化学部教授）をはじめとして、多くの方にご教示・ご協力を賜りました。国内におけるラインラント産炔器の出土事例の把握にあたっては、小田木富慈美氏（大阪府文化財センター）、小松義博氏（平戸市文化交流課）、續伸一郎氏（堺市文化財課）、堀内秀樹氏（東京大学大学院人文社会系研究科附属次世代人文学開発センター教授）、東京大学埋蔵文化財調査室ならびに湯澤丈氏（東京大学埋蔵文化財調査室助教）にご教示とご協

力を賜りました。出島和蘭商館跡出土遺物の調査にあたっては、出島復元整備室ならびに山口美由紀氏（出島復元整備室学芸員）にご協力いただきました。ヨーロッパでの髭徳利に関する研究状況については、金田明美氏にオランダ現地での資料調査へのご協力や文献のご提供・ご教示、Christoph Keller氏に文献や資料写真などのご提供・ご教示をいただきました。ここに記して、皆様に深く御礼申し上げます。

また、本稿は令和6年度公益財団法人高梨学術奨励基金若手研究助成「近世日本社会における西洋器物の流通と受容に関する考古学的研究」による成果の一部です。ここに記して、深く御礼申し上げます。

註

- 1 酒以外にも酢や油などの液体を入れていたと考えられている。また特殊な使用例として、髭徳利が呪術的に使用された例がイギリスから130点発見されている。それらは通称「魔女の壺」（Witches' jugs）とよばれ、半数以上が暖炉のそばで発見されており、教会や墓地の近くでも発見されている。内容物を調査した結果、鉄釘・銅製のピン・その他の鋭利な金属片・髪の毛・尿・爪・ハート形に切られた布片・木片・小さな人形などが入れられていた。なぜこのような用途に使用されたのかは定かではないが、堅牢で防水性に優れたことや、人面に邪気を追い払うなどの用途を見出した可能性もある（Ostkamp and Snip 2023：14～17頁）。
- 2 櫻庭2003では旧字が使用されているため、本稿における櫻庭2003からの引用部分については、旧字をすべて新字に直して引用した。また、適宜振り仮名を付けている。
- 3 小田木富慈美氏（大阪府文化財センター）、續伸一郎氏（堺市文化財課）のご教示による。
- 4 ギリシャ神話に登場する「サテュロス」（satyr）の頭部のようだともいわれている（Ostkamp and Snip 2023：205頁）。
- 5 報告書での名称が「川内紅毛キリシタン関連遺跡」となっているが、調査区は平戸和蘭商館跡が設置された付近である。また調査においては、オランダ商館・イギリス商館関連施設の検出が予想されていた。そのため、出土遺物とキリシタンとの関連性を示すものではない。
- 6 未報告資料で、續伸一郎氏（堺市文化財課）のご教示による。
- 7 前田2001はWeb上に掲載されているため、以下引用部分は「」で示し、頁数は記載しない。また、基本的にママ引用としたが、適宜振り仮名を付けている。
- 8 櫻庭2003では、図10の本歌（手本）とされる高さ11.3cmのドイツ産の髭徳利（櫻庭 2003：挿図2）が紹介されているが、当時の「ドイツやオランダにおける主要な炔器研究者の間でも全く知られていない」とある。今回類例資料がないか改めて確認したが、図11以外に確認することはできなかった。
- 9 国立国会図書館デジタルコレクションから閲覧できる財

団法人鎌田共済会『郷土博物館第四回品列品解説』（1929年7月）を参照した（<https://dl.ndl.go.jp/pid/1052844/1/1>、2025年12月9日閲覧）。

¹⁰ 長久はフレッヒェン産の髭徳利について、「口の狭いこの容器は茶道具に転用することは難しく、まさしく日本人には、酒を入れる「阿蘭陀」の徳利に類するものとして扱われた」としている（長久 2019：124頁）。

¹¹ 髭徳利に施された「髭男」の起源については様々な議論があり、一説にはイエズス会司祭のロベルト・ベラルミーノ（Robertus Franciscus Romulus Bellarminus, 1542-1621）とされる。1850年頃に発表された論文では、髭男の起源について、プロテスタント主義および過度な飲酒に反対したベラルミーノをからかうためにその顔を模したものと紹介された。そのため、ベラーミンジャグ（Bellarmine jug）という通称が広く用いられるようになった（van Hees 2000：76～79頁）。しかし、近年ではベラルミーノを模したという説は否定されており（前掲同：88～89頁）、バルトマンジャグ（Bartmann jug）と呼ぶのが一般的である。

図版出典

- 図1 Rijksmuseum Amsterdam collection
（<https://id.rijksmuseum.nl/20033615>）
- 図2 Rijksmuseum Amsterdam collection
（<https://id.rijksmuseum.nl/20026790>）
- 図3 Stoneware production sites in Europe. red: Bartmann jug production, yellow: other contemporary workshops.
（Keller 2024a：p. 1）
- 図4 Christoph Keller, Global distribution map of Rhenish stoneware during the 16th to 18th century (1.0) [Data set].
Zenodo (2023) <https://doi.org/10.5281/zenodo.7516266>
- 図5 Christoph Keller 氏提供
- 図6 Rijksmuseum Amsterdam collection
（<https://id.rijksmuseum.nl/200107314>）
- 図7 Rijksmuseum Amsterdam collection
（<https://id.rijksmuseum.nl/200107312>）
- 図8 Rijksmuseum Amsterdam collection
（<https://id.rijksmuseum.nl/20024924>）
- 図9 図版キャプション下に記載
- 図10 櫻庭 2003：挿画1
- 図11 Rijksmuseum Amsterdam collection
（<https://id.rijksmuseum.nl/20033565>）
- 図12 褐釉髭徳利「讃窯」印銘 東京国立博物館所蔵
Colbase（https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/G-5069?locale=ja#&gid=null&pid=2）
- 図13 褐釉髭徳利「讃窯」印銘 東京国立博物館所蔵
Colbase（https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/G-5070?locale=ja#&gid=null&pid=1）
- 図14 地理院地図を一部改変して作成
- 図15 筆者撮影（永国寺切支丹遺蹟博物館に展示中）

参考文献

- 愛知県陶磁資料館学芸課編 2011『阿蘭陀焼 ORANDA-YAKI：憧れのプリントウェア：海を渡ったヨーロッパ陶磁』愛知県陶磁資料館
- 朝日新聞社文化企画局 1995『エドウィン・ファン・ドレヘト・コレクションオランダ陶器—響きあう東と西—』展覧会図録
- 市川正文 1997「宮ヶ瀬出土の西洋遺物に関連して」『考古論叢神奈河』第6集、53～76頁、神奈川県考古学会

- 扇浦正義編 2013『唐人屋敷跡：長崎市館内町5-2における埋蔵文化財発掘調査報告書』長崎市教育委員会
- 扇浦正義編 2020『唐人屋敷跡：長崎市館内町道路改良工事に伴う埋蔵文化財発掘調査報告書』長崎市教育委員会
- 大阪市教育委員会文化財保護担当編 2013「西区千代崎三丁目における建設工事に伴う千代崎蔵屋敷跡発掘調査（CYII-1）報告書」『大阪市内埋蔵文化財包蔵地発掘調査報告書（2011）』391～404頁、大阪市教育委員会
- 岡 泰正 2008「出島出土のヨーロッパ陶器をめぐって」『国指定史跡出島和蘭商館跡：カピタン部屋跡他西側建造物群発掘調査報告書』第2分冊、1～41頁、長崎市教育委員会
- 岡 泰正 2018「出島出土の西洋陶器について」『国指定史跡出島和蘭商館跡：銅蔵跡他中央部発掘調査報告書』第2分冊、52～75頁、長崎市教育委員会
- 岡 泰正 2019「出島和蘭商館跡 江戸町側出土の西洋陶器及びガラス器について」『国指定史跡出島和蘭商館跡：出島表門橋架橋に伴う発掘調査報告書』第2分冊、59～86頁、長崎市教育委員会
- 大成可乃編 2021『医学部附属病院 看護職員等宿舎1号棟地点、臨床試験棟地点、看護職員等宿舎3号棟地点(1)』東京大学埋蔵文化財調査室
- 加藤唐九郎編 1972『原色陶器大辞典』淡交社
- 京都国立博物館・読売新聞大阪本社編 2008『修好通商条約締結150周年 憧れのヨーロッパ陶磁—マイセン・セーヴル・ミントンの出会い—』展覧会図録
- 堺市教育委員会編 1990『堺環濠都市遺跡（SKT180）』堺市教育委員会
- 櫻庭美咲 1999「江戸時代に舶載されたライン妬器製酒器についての一試論」『武蔵野美術大学研究紀要』30号、101～114頁、武蔵野美術大学
- 櫻庭美咲 2003「髭徳利」『國華』第1295号、國華社、22～29頁、朝日新聞出版
- 櫻庭美咲 2011「髭徳利 ひげどっくり」『角川日本陶磁大辞典 普及版』1149～1150頁、角川学芸出版
- 塩田力蔵 1972「ひげどっくり（髭徳利）」『原色陶器大辞典』815頁、淡交社
- 鈴木裕子ほか編 2011『東京都千代田区 神田淡路町二丁目遺跡：淡路町二丁目西部地区第一種市街地再開発事業に伴う埋蔵文化財発掘調査報告書』淡路町二丁目西部地区市街地再開発組合・株式会社四門
- 高田美由紀編 2002『国指定史跡出島阿蘭陀商館跡：道路・カピタン別荘発掘調査報告書』長崎市教育委員会
- 高田美由紀・古賀朋緒編 2000『国指定史跡出島和蘭商館跡：西側建造物群復元に伴う発掘調査報告書』長崎市教育委員会
- 高田美由紀・古賀朋緒編 2001『国指定史跡出島和蘭商館跡：護岸石垣復元事業に伴う発掘調査及び工事報告書』長崎市教育委員会
- 高田美由紀・下田幹子編 2003『国指定史跡出島和蘭商館跡：南側・西側護岸石垣確認調査報告書』長崎市教育委員会
- 豊田 基 1987「讃岐のやきもの」『四国のやきもの・讃岐のやきもの』日本やきもの集成10、97～108頁、平凡社
- 長崎歴史文化博物館・たばこと塩の博物館編 2009『日蘭通商400周年記念阿蘭陀とNIPPON』展覧会図録
- 長崎市教育委員会編 1986『国指定史跡出島和蘭商館跡範囲確認調査報告書』長崎市教育委員会
- 長久智子 2019「近世日本におけるライン製塩釉器の流通

と受容」『貿易陶磁研究』No.39、112～128頁、日本貿易陶磁研究会

永松 実 1993「発掘された食文化の洋風化について」『長崎出島の食文化』143～168頁、親和銀行

西野元勝 2023「鹿児島市内で出土したヨーロッパ製陶磁器」『鹿児島県歴史・美術センター黎明館だより「黎明」』Vol.40 no.3、4頁、鹿児島県歴史・美術センター黎明館

橋本 孝ほか編 2001『国指定史跡出島和蘭商館跡：護岸石垣復元事業に伴う発掘調査及び工事報告書』長崎市教育委員会

平戸市教育委員会編 1988『平戸和蘭商館跡：現状変更（家屋改築）に伴う発掘調査の報告』平戸市教育委員会

平戸市教育委員会編 1995『平戸市の文化財 39：川内紅毛キリシタン関連遺跡・湯牟田遺跡1』平戸市教育委員会

平戸市教育委員会編 1999『史跡平戸和蘭商館跡の発掘調査：1639年築造倉庫の基礎遺構』平戸市教育委員会

古門雅高・川口洋平編 2005『出島：一般国道499号線電線共同溝整備工事に伴う緊急調査報告書』長崎県文化財調査報告書第184集、長崎県教育委員会

前田正明 1979「古渡りオランダ陶器序説 ― ラインのひげ徳利 ―」『近世以降の日本美術における外国文化の影響』（文部省科学研究費補助金研究成果報告書）、30～36頁、武蔵野美術大学

前田正明 2001「ライン石器とひげ徳利」『お酒の四季報 2001年冬号』（「酒文化アーカイブ」、https://sakebunka.sub.jp/archive/archive/syuki/002_2.htm、2024年11月6日閲覧）

松崎亜砂子 2002「日本出土のヨーロッパ陶磁器」『掘り出された都市：日蘭出土資料の比較から』133～170頁、日外アソシエーツ

町田利幸・前田加美編 2014『国指定史跡出島和蘭商館跡：一般国道499号線電線共同溝整備工事に伴う埋蔵文化財発掘調査』長崎県埋蔵文化財センター調査報告書第11集、長崎県埋蔵文化財センター

丸山和雄 1987「四国のやきもの」『四国のやきもの・讃岐のやきもの』日本やきもの集成10、77～82頁、平凡社

三上次男 1982「パサリカン遺跡出土の貿易陶磁」『貿易陶磁研究』No.2、111～125頁、日本貿易陶磁研究会

山口美由紀・豊田亜貴子編 2008a『国指定史跡出島和蘭商館跡：カピタン部屋跡他西側建造物群発掘調査報告書』第1分冊、長崎市教育委員会

山口美由紀・豊田亜貴子編 2008b『国指定史跡出島和蘭商館跡：カピタン部屋跡他西側建造物群発掘調査報告書』第2分冊、長崎市教育委員会

山口美由紀ほか編 2010a『国指定史跡出島和蘭商館跡：南側護岸石垣発掘調査・修復復元工事報告書』第1分冊、長崎市教育委員会

山口美由紀ほか編 2010b『国指定史跡出島和蘭商館跡：南側護岸石垣発掘調査・修復復元工事報告書』第2分冊、長崎市教育委員会

山口美由紀・田中亚貴子編 2018a『国指定史跡出島和蘭商館跡：銅蔵跡他中央部発掘調査報告書』第1分冊、長崎市教育委員会

山口美由紀・田中亚貴子編 2018b『国指定史跡出島和蘭商館跡：銅蔵跡他中央部発掘調査報告書』第2分冊、長崎市教育委員会

山口美由紀ほか編 2019『国指定史跡出島和蘭商館跡：中島川河川改修事業に伴う発掘調査報告書』長崎市教育委員会

山口美由紀・田中亚貴子編 2019a『国指定史跡出島和蘭商館跡：出島表門橋架橋に伴う発掘調査報告書』第1分冊、長崎市教育委員会

山口美由紀・田中亚貴子編 2019b『国指定史跡出島和蘭商館跡：出島表門橋架橋に伴う発掘調査報告書』第2分冊、長崎市教育委員会

van Hees, Christel 2000 ...Baertcannen gelijk se genoemd worden... functie en betekenis van de baardmankruik. Ph. D diss., Leiden University

Keller, Christoph 2024a A short guide to Rhenish stoneware of the 16th and 17th century. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14142292>

Keller, Christoph 2024b The Production of Bartmann Jugs in 16th Century Rhineland and Beyond in *Bonner Beiträge zur Vorund Frühgeschichtlichen Archäologie*, 28: 54-80

Ostkamp, Sebastiaan and Wil Snip 2023 *Baardmankruiken* Hoorn, Nederlands: VIND

鬼東 芽依（おにつか めい）

西南学院大学博物館学芸研究員

手直しのためパリに残された 旧福島コレクションの ジョルジュ・ルオー作品4点をめぐって

後藤 新治

「展覧会の繁栄は美術館の犠牲の上に成り立っている。美術館の繁栄が個人コレクションの犠牲の上に成り立っているのと同じことだ」。

—— フランシス・ハスケル（高橋裕子訳）『東の間の美術館：オールド・マスター絵画と美術展覧会の興隆』（アートワークス、2025年）ニコラス・ベニーの「まえがきと謝辞」より

はじめに — 破棄された《裸婦》

東京のパナソニック汐留美術館で2023年春開催の展覧会¹のために、パリのジョルジュ・ルオー財団²からPDFで送られてきた1枚の図版 [Fig. 1] を見て筆者は我が目を疑った。図版下のキャプションから、これがジョルジュ・ルオー Georges Rouault (1871-1958) の《裸婦》Nu / Nude と題された作品であり、日本人コレクター福島繁太郎 Shigetaro Fukushima (1895-1960) の所蔵作品 Collection Fukushima であることがわかる。

問題は図版右下のペンによる書き込み [Fig. 2] である。そこには「この絵はジョルジュ・ルオーによって描き換えられ、その後破棄された」«Cette peinture a été transformée par GR puis détruite» とフランス語で書かれ、さらに鉛筆の線がこれを囲んでいる。両腕を垂れ右腕先をわずかに持ち上げ、髪飾りとネックレスをつけて視線をやや画面左にそらしながら正面を向いた裸婦が、画面左に小窓とカーテンの見える室内に佇んでいる。何度も塗り重ねられた太い輪郭線や表面を薄く削り取ったようなマチエールはたしかに1920年代後半の画家の特徴をよく表している。

いや、この図版の《裸婦》（ここでは「油彩《裸婦》」と呼ぶ）は破棄されてはいない。油彩《裸婦》[Fig. 5] は、今回の展覧会にも出品されるパリ国立近代美術館所蔵の《かわいい魔術使いの女》[Fig. 8] そのものであり、現状のように加筆修正される以前の状態に他ならないのだ。つまり「破棄された」とされる油彩《裸婦》と《かわいい魔術使いの女》は実は「同一」作品である。画家が破棄したのはこれとは別の作品で、水彩画の《裸女》（ここでは「水彩《裸婦》」と呼ぶ）[Fig. 3] の方である³。

これが我が国における先行研究⁴をはじめ、今回の展覧会主催館や筆者を含む日本側研究者の従来からの共通の見解であった。したがってこの書き込みを見て関係者は一様に戸惑った。要するにルオーが「破棄」したとする福島旧蔵作品の同定に関し、フランスのルオー財団と日本の研究者の間で意見が食い違っていることがこの展覧会を機に判明した。話を先に進める前に上記3作品の基本データを確認しておきたい。OGは「ジョルジュ・ルオー版画カタログレゾネ番号」、OPは「ジョルジュ・ルオー絵画カタログレゾネ番号」⁵、FCは「旧福島コレクション分類番号」（後述）。

ジョルジュ・ルオー 水彩《裸婦》 «Nu» à l'aquarelle [Fig. 3]

1905年 カルトン（厚紙）に水彩とパステル 70.5×50cm

画面右下方に署名と年記：G. Rouault 1905

旧福島繁太郎コレクション

FC 01, OP なし

ジョルジュ・ルオー 油彩《裸婦》 «Nu» à l'huile [Fig. 5]

1928-29年 画布に油彩 83×61cm

署名と年記なし

旧福島繁太郎コレクション

OP なし

ジョルジュ・ルオー 《かわいい魔術使いの女》 «La petite Magicienne» [Fig. 8]

1949年 格子状の棧の付いた板で補強された画布に油彩 88×72cm

画面中央下に署名：G Rouault

旧福島繁太郎コレクション パリ国立近代美術館 ポンピドゥーセンター

FC 20, OP 2431

冒頭の油彩《裸婦》の図版出典はわかっている。1923年来パリに在住し、フォーヴやエコール・ド・パリなど「現代絵画」の旺盛な作品蒐集に着手していた日本人コレクター福島繁太郎が、美術批評家のヴァルデマール・ジョルジュ Waldemar George (1893-1970)⁶を起用して1929年に創刊した総合美術雑誌『フォルム』第1号⁷の巻頭を飾ったグラヴィア頁の一枚である。ここで問題となるのが手書きの主（筆者）である。この手書き文字は、独特の癖がある画家ルオー本人のものとは明らかに異なる。

その筆跡から判断すると、生涯画家の身の回りの世話をやき有能な秘書の役割を務めた次女のイザベル・ルオー Isabelle Rouault (1910-2004) によるものと推測される。彼女は父親の前記カタログレゾネを編纂するなど、ルオーの全作品の詳細について誰よりも間近で知ることのできる立場にあった。ほかでもないそのイザベルによる書き込みだと思われるがゆえに、パリのルオー財団は書かれた事柄の信憑性を信じて疑っていない。

すなわち書き込みのとおり、この油彩《裸婦》はルオー本人によって「破棄」されたのであるから、

現存の《かわいい魔術使いの女》とは無関係であり、別作品である⁸。これが現時点におけるルオー財団の公式見解となっている。筆者はその後日本側の資料を添付して当方の見解を丁寧に説明して質したが⁹、本稿執筆時点で財団からの正式な回答はない。

本稿の目的はこのルオーが「破棄」した《裸婦》作品の同定にある。そのため、まずこれまで詳細がはっきりしなかった旧福島コレクションのルオー作品の全数把握を試みた。調査を進める中で分かったことは、作品の全容解明を阻んでいたものが、第二次世界大戦後のフランス政府による「接収」（管理保全）séquestre¹⁰という、きわめて政治的かつ文化的な事件であることが判明した。福島の場合接収点数はわずか3点と少ないながら、そこには同時期の375点の松方コレクションの日本「返還」の物語にも引けを取らないほどの濃密な駆け引きが隠されていた（1章）。次に福島繁太郎帰国後におけるルオー作品の旅路（移動経路）を追跡した。その結果、意外にも北米をはじめ南米やヨーロッパ各地の展覧会経路を含む8コースの作品遍歴と4つの日本将来経路が判明した（2章）。

以上の予備的考察を踏まえ、手直しのためパリに残された福島旧蔵のルオー作品の解明に取り掛かった。すなわち FC 01水彩《裸婦》、FC 05油彩《裁判所のキリスト》[Fig. 10]、FC 06油彩《受難（エック・ホモ）》[Fig. 13] それに FC 20油彩《かわいい魔術使いの女》の4点である。手直しの経緯とともに、フランス国内外の展覧会出品歴、日本への輸送経路、占領期の動向や戦後の仏政府による接收を含む作品の来歴等を時系列に沿ってドキュメントとともに再構成した。これには今回ルオー財団から新たに提供を受けた未発表資料、すなわち1930年代のピエール・マティスの企画による米国巡回ルオー展関係資料及び1940～50年代の仏政府の接收関係資料によるところが大きい。とりわけ本稿をほぼ書き終えた段階でその出版を知ったレア・サン＝レモンの「福島接收物件」に関する画期的な論考¹¹の成果は、出典を明記して可能な限り取り込むよう努めた。そのうえであらためて「破棄」作品の同定を試みた。これまで知らなかったルオーの素顔をはじめ、福島繁太郎や福島コレクションの意外な側面が明らかになったと思う（3章）。

最後に「完成」後の「手直し」という極めて特異とも思えるルオーの制作の方法について検討し、「手直し」の意味と作品の「(非) 同一性」について考察した（終章）。

なお本稿における翻訳は原則的に筆者による。ただし既訳があるものはそれらを参照し、文脈に合うよう一部訳語をあらためた。また本稿の人名表記は敬称を省略した。

I ルオー作品26点と接收の事情

まずは話の大筋を紹介しておく。1929年4月頃、パリ16区に住んでいた福島繁太郎のアパルトマンに、初対面のルオーが日本の錦絵を見て描いたという武者絵を携えて突然訪れて来た。画家の目当てが噂の福島コレクションの偵察にあったのは言うまでもない。ところがあろうことか、画家は所有者の許しを得たとはいえ、翌日から福島家にある自作の手

直しにかかった。最初のうちは妻慶子（1900-1983）や8歳になる娘葉子（1920-2010）も住む福島のアパルトマンに通いながら、その後は自身のアトリエに4点を持ち帰って画家は加筆を続けた。しかしいよいよ福島がパリを引き払う1933年秋になってもこれらの手直しは完成しない。とうとう福島一家はこの未完成の4点をルオーのもとに残したまま、他のコレクションとともに日本に帰国する。

画家は福島帰国後も作品に手を入れ続け、そのうちの1点だけが完成したので日本に送り届けられた。やがて第二次世界大戦が始まり、作品を信頼のおける画商に預けてルオー家もパリを離れる。パリ解放後、ニューヨークに逃れていた画商がパリに戻った1946年、意外にもルオー自身は誠実な義務感から、画商に預けていた福島の絵画3点を日本人財産としてフランス国家に引き渡す決意をする。それでも画家は近い将来必ず持ち主に返還できると信じ、接收保管倉庫からわざわざ作品を借り出してまで自宅で加筆や修正を重ねた。

結局そのうちの2点は完成したものの、願いも虚しく画家のもとに戻ることなく1954年には国有財産となり、パリの国立近代美術館の収蔵品となった。残りの1点はあれこれやっているうちに1951年頃描き潰し、とうとう破棄してしまった。画家は事の次第を日本にいる福島夫妻にも逐次手紙で報告し謝罪した。財団に残る先の図版の書き込みは、この一連の出来事の顛末を物語っている。したがって書き込みの時期は作品を破棄した1951年以降のことであろう。

（I-1）FC 番号と4つの別表

本論に入る前に筆者作成の3つの表を見ていただきたい。本稿の結論はすでにこれら3表に集約されていると言ってもよい。

別表1（TAB1）は「旧福島コレクションのジョルジュ・ルオー作品26点の8つの経路と主要展覧会歴1910-2024」である。現時点で判明しているルオー作品26点を、原則的にカタログレゾネの制作年代順に並べ、筆者による独自の旧福島コレクション

分類番号 FC を01から26まで振ったものである。この FC 番号によって展覧会や文献ごとに異同のある作品タイトルを同定することが可能となる。表記は左から FC 番号、図版、作品データ、OP / OG 番号、福島繁太郎取得後に辿ったコレクション8つの旅路 (A, B, C1, C2, C3, D, E, F)、所蔵先の順で示した。作品データは原則的に所蔵館公開データまたはカタログレゾネによった。さらに、コレクション取得年 (推定)¹²をはじめ、ルオーによる作品の加筆やコレクションの移動を含む重要な事項を赤丸と西暦年で、主要展覧会出品歴を黒丸で示すとともに、セル自体を色分けして個々の作品の所在やその地理的移動を可視化した (別表1下部に凡例)。

別表2 (TAB2) は「旧福島コレクションのジョルジュ・ルオー作品26点の図版掲載主要文献 1929-2024」をまとめた。こちらルオー作品26点を FC 番号順に並べ、作品図版が確認できる主要な展覧会カタログや参考文献35冊を選び、カラー／モノクロ図版の別、出品番号または掲載ページ、タイトル、制作年等を出典表記のママ転記 (一部略記) した。これによって同一作品のタイトルや制作年の異同をはじめ、それらの変遷を追うことができる。ただし別表2の作品データに関しては、26点中の同一タイトル (《裸婦》や《ピエロ》等) の差別化を図るとともに、今回の調査結果を踏まえ僭越ながら私案を提示している (赤字部分)。とくに制作年「1929」の表記は、「1929年4月以降の、ルオーによる福島邸での手直し」に限定して使用した。

別表3 (TAB3) は本稿の主題である「手直しのためパリに残された旧福島コレクションのジョルジュ・ルオー作品4点の経緯 1923-1955」を図版と解説 (和文／仏文) を入れて年表風に仕立てたものである。福島帰国後にルオーが自宅のアトリエに持ち帰り手直しを続けた4点の絵画、すなわち FC 01 水彩《裸婦》、FC 05 《裁判所のキリスト》、FC 06 《受難 (エッケ・ホモ)》それに FC 20 《かわいい魔術使いの女》を縦軸に配し、作品に関する重要な出来事を横軸に取っている。ここには福島繁太郎や慶子、葉子の証言や書簡をはじめ、雑誌記事、モノグ

ラフ、米国展作品リスト、展覧会カタログ、仏政府接收関係文書など、1924年から1955年に至る69のドキュメントを取り上げ、上段にはドキュメントの概要を、下段にはそれに伴う4作品の変遷を、時系列にそって並べた。ここでも別表1と同じくセルを色分けして作品の地理的移動が分かるようにした。まだまだ不完全で、新たな資料が出てくるたびに現在でも更新中である。

これら3別表の他に、本稿で用いた展覧会や参考文献等の略号表記をまとめて別表4 (TAB4) 「参考文献略号表」とした。略号では展覧会や参考文献の年号を先に出した。

なお3別表 (TAB1, TAB2, TAB3) への参照は、各表上部のコラム番号によって行っている。

(1-2) 「消えた」 接收作品

総数150点とも200点とも言われる旧福島繁太郎コレクション。福島繁太郎が滞仏中の1923年から1933年にかけて蒐集した美術作品いわゆる「旧福島コレクション」のうち、ドラン、ピカソ、マティスを凌ぎ、質・量ともにいわばコレクションの中核とも言えるべきジョルジュ・ルオーの作品はいったい何点あったのだろうか？

戦後の1955年と1966年の2回、ともにブリヂストン美術館を会場に「旧福島コレクション展」が開催された。展覧会カタログ¹³によれば1955年展にはルオー作品19点が、1966年展には同12点が出品展示されている (TAB1 nos. 25, 28 ; TAB2 nos. 19, 20, 25 ; TAB3 no. 66)。とりわけ1966年展カタログには、その前書きにあるよう「陳列の有無にかかわらず、福島氏蒐集の大部分の写真を掲載」¹⁴したとして、総数25点のルオー作品の図版が収録されていた¹⁵。このため従来の先行研究ではルオーの作品総数を25点としてきた¹⁶。

しかしこの25点の中には現在ポンピドゥーセンターのパリ国立近代美術館が所蔵する FC 06 《受難 (エッケ・ホモ)》 [Fig. 13] (以後《受難》と略記) が含まれていなかった。つまり加筆のため戦後もパリに残され、敵国人財産としてフランス政府に接收

後、1952年の対日講和条約（サンフランシスコ講和条約）の適用を受けて1954年にはパリ国立近代美術館に「編入」affectation（私的財産を公有財産に組み入れること）された2点《受難》と《かわいい魔術使いの女》のうち、《受難》だけがこれまで日本の福島コレクションのリストから抜け落ちていた。この《受難》を加えると旧福島コレクションのルオー作品総数は26点となる。

ではなぜ欠落したのか？理由の一つは油彩画《受難》の存在自体が当時の日本ではほとんど知られていなかったことに起因する。戦前戦後を通じてこのキリスト像のことが日本の美術関係者の間で話題になったことは、管見の限り（次に紹介する福島夫妻の発言を除けば）一度もなかった¹⁷。一方の《かわいい魔術使いの女》は、初期のルオーの補筆前後の状態を示す（と思われる）《裸婦》の2つのヴァージョン [Fig. 4] 及び [Fig. 5] が、日本では戦前から雑誌『美術新論』等によってしばしば紹介され比較的よく知られていた。

旧福島コレクションに由来する旨を明記した《受難》の存在が、《かわいい魔術使いの女》とともに日本で知られるようになるのは、実は21世紀に入ってからのことではないか。ポンピドゥーセンターが極めて簡潔に「旧福島男爵コレクション Ancienne collection du baron Fukushima は、1952年の対日講和条約に基づき、1954年に国立近代美術館に編入された」¹⁸として2作品の取得の経緯をウェブサイトを通じて公開して以後のことであろう（TAB3 no. 65）。おそらく多くの人々はこれによって「初めて」、旧福島コレクションの両作品が戦後フランス政府によって接収され、その後パリ国立近代美術館の収蔵品になった経緯を知らされたはずだ。

少し詳しく見てみよう。第二次世界大戦以来途絶えていたルオー家と福島家の交信が再開したのは1948年2月以降のことである（TAB3 no. 45）。両家の手紙の遣り取りの中で、手直し中であった未完成絵画3点は戦後フランス政府によって没収されたこと、そのうちの2点は完成したがやがてルーヴル美術館で展示されること、残りの1枚はやり損なって

ダメになったことなどの知らせを福島は受け取っている（TAB3 nos. 50, 52, 53, 55, 56）。なかでも1951年夏にイザベルから娘葉子に届いた手紙には、完成した2点つまりFC 06《受難》とFC 20《かわいい魔術使いの女》が、ルオーの長年の加筆によって図様や色調はおろか、タイトルや絵の大きさまで変わってしまったことを、写真同封で伝えている。福島慶子はこの波瀾万丈の顛末を同年12月号の『藝術新潮』に、完成作2点の写真入りで紹介した（TAB3 nos. 57, 68, 69）。

一方福島繁太郎も1955年にブリヂストン美術館で開催された「旧福島コレクション展」に際し出版された『みづゑ』増刊号の中で、「1927年の《裸婦立像》と1909年の《キリスト像》は出来上がりでしたが、戦争になったためフランス政府に没収されてしまいました。これはやがてルーブル博物館にかかることでしょう」¹⁹と述べている（TAB3 no. 66）。要するに《裸婦立像》とともに、《キリスト像》つまり《受難》の存在にも言及しているのだ。

戦後フランス政府による接収後、国立近代美術館の所蔵品となった《かわいい魔術使いの女》と《受難》のことを、少なくとも福島繁太郎とその家族は、最初の展覧会1955年の時点ですでに知っていたわけである。にもかかわらず、当時のカタログ等の印刷物には《かわいい魔術使いの女》の初期の状態を示す（と思われる）《裸婦》の図版 [Fig. 5] はあっても、《受難》（キリスト像）の図版はなく、「接収」にまつわる言辭に至っては皆無であった。さらにそれから11年後、福島繁太郎の7回忌にあたる1966年に開催された2度目の展覧会においてさえ、完成した2作品の作品写真はおろか、ここでも「接収」への言及は一切なかった。何か理由があるに違いない。

（1-3）ルオーの「戦略」

そこで1944年のパリ解放後にフランス政府が行った敵国人財産 biens ennemis の「接収」について調べてみた。詳細は3章に譲るとして、ここでは接収財産の「所有権」に注目してみたい。今回、同じような状況下で接収措置を受けたにもかかわらず、日

仏政府間の高度な外交交渉の中で政治的な解決が図られ、最終的に1959年に375点の美術品が日本に「寄贈」(返還)された松方コレクションの事例はおおいに参考となった²⁰。

最初にも述べたように、手直しのため預かっていた福島繁太郎所有の絵画3点を「日本人財産」としてフランス政府(ここではセヌ県国有財産管理局)に差し出したのは意外にもジョルジュ・ルオー本人であった(TAB3 no. 39)。しかしこのフランス国民として誠実な義務感からなされた行為の裏には、画家のしたたかな「戦略」が潜んでいたとサン＝レモンは指摘する。ここでは彼女の最新の研究を援用しながら、筆者の意見も交えて述べてみたい。

サン＝レモンはまず séquestre「接収」(管理保全)という民法上の行為について説明する。これは係争中の物件に関する「保全的かつ一時的な措置」であり、今回の場合はフランス国家が対象物に対して一時的な「管理権」を得るだけの意味しか持たない点を強調する²¹。つまり国家はそれらを勝手に「処分」したり「所有」したりすることはできないのだ。できるとすれば当事者との合意または条約が必要となる。要するに国家権力によるとはいえ、接収中の絵画の「所有権」は依然として(福島繁太郎を含む)ルオーの側にあったということである。これが要件その1。

ただし今回の場合話を複雑にしているのは、接収の始まった1947年4月30日の時点で(TAB3 no. 40)、その対象となった絵画3点(FC 01《裸婦》, FC 06《受難》, FC 20《かわいい魔術使いの女》)がいずれも「未完成」であったという点である。どういふことか。「所有者」は明らかに日本人コレクター福島繁太郎であるにもかかわらず、それを預かったフランス人画家ジョルジュ・ルオーによってたまたま「手直し」(制作)の最中であったため、3点の絵画の「所有権」は「完成」するまで画家ルオーの側にあるということになる。

なぜなら、その直前の1947年3月19日、ルオーが画商ヴォラールの遺族と争っていた「ルオー対ヴォ

ラール訴訟」にパリ控訴院の最終判決が下ったのである(TAB3 no. 38)。それによると、画商(この場合はヴォラール)が芸術家に制作を依頼した絵画作品は、注文された作品が完成しない限り、たとえ発注者またはその相続人が作品を所有している場合でも、その所有権は移転しないこと。絵画作品が完成したかどうかの判断基準は、芸術家の署名をもって、かつ最終的な納品をもって行うこと、というものであった²²(傍点筆者)。接収の通知とほぼ同時に出されたこの判決によれば、福島が「手直し」を依頼した絵画3点は、それらが完成し画家のサインが入り、福島に手渡されるまでは「ルオーの所有物」であることを意味していた²³。これが要件その2である。

以上2つの要件、つまり「接収」と「判決」という2つの法的な根拠に守られ、ルオーは少なくとも「未完成」の間は所有権が作家の側にとどまる接収絵画3点の「完成」を、できる限り遅延させ、国有財産管理局への引き渡しを先延ばしする「時間稼ぎ」の「戦略」に出た、とサン＝レモンは指摘する²⁴。画家自身はそのうち日仏の外交関係も好転し、接収作品は必ず返却されるに違いないと楽観的にも信じていたようだ(TAB3 no. 53)。

すなわち接収を受けた1947年以降、1952年のサンフランシスコ講和条約に基づき1954年にパレ・ド・トーキョーの国立近代美術館の収蔵品として編入されるまでの間、接収3作品の「所有権」は、少なくとも対フランス国家的には、本来の持ち主であるコレクター福島繁太郎の手を離れ、「未完成」作品を手直し中の画家ジョルジュ・ルオーに帰属していたことになる。後に述べるように、ルオーは完成作を国有財産管理局に引き渡した際、その完成に要した費用を請求したというが²⁵(TAB3 no. 64)、画家がどこまでこのような接収の実情を福島側に伝えていたかは不明である。とはいえ、福島はルオーの書簡を通じて謝罪とともに接収についても説明を受けており、画家の措置に納得していた様子である。いずれにせよ福島繁太郎自身もこの状況を十分に理解し、フランス国内では「ジョルジュ・ルオーの所有物」となっている自身の接収絵画に関して、日本に

においても当分の間はその「所有権」について「沈黙」を守った方が賢明であると判断したに違いない。

さて以上のような事情から、福島繁太郎及びその遺族は当時の展覧会カタログや雑誌等で敢えて「接收」については一言も触れず、作品写真も公開しなかった（というよりむしろ隠蔽した）のではないかと筆者は考えている。さらに付言するなら、1955年のブリヂストン美術館での展覧会開催時は、松方コレクションの日仏政府間の返還交渉がまさに山場を迎えていた時期とも重なっており、なおさら不用意な発言で政治的な混乱を招くような事態は極力避けたいとの福島側の忖度もあったに違いない。

旧福島コレクションのルオー作品総数の全貌把握を妨げていた原因は、とりわけ《受難》の作品自体が日本ではほとんど知られていなかったことに加え、このような戦後の接收にまつわる特殊な事情が重なったためではなかったか、と筆者は考えている。

ひとまず、ここでは旧福島コレクションのルオー作品が26点であったことを確認しておきたい。

Ⅱ 8つの旅路と4つの将来経路

再び戦後最初の福島展に戻る。1955年の「旧福島コレクション展覧会」に際し、福島繁太郎は「今回、ブリヂストン美術館、並びに大原美術館で展観するのは私の旧コレクション中、私が1933年帰国の際、日本に持ち帰った作品です」²⁶と述べている。これを読んだ多くの人々は、1955年の展示作品は全て福島繁太郎が1933年の帰国と同時に持ち帰ったものであると信じてきた。筆者もそう理解していた一人である。

ところが今回ルオー財団から提供を受けた資料を精査した結果、これは事実と異なっていることがわかった。1955年のブリヂストン美術館での展覧会は、出品目録によると、帰国前に手放した作品²⁷やパリに残してきた作品などを除き、福島が日本に持ち帰った旧コレクションを可能な限り寄せ集め80点を公開している²⁸。このなかには19点のルオー作品が含まれていた（TAB1 no. 25；TAB2 no. 19；

TAB3 no. 66）。

しかしこの19点のルオー作品は帰国の際に一括して日本に輸送されたものではなく、まず1933年の福島帰国時に10点、次に3年後の1936年に9点、と2回に分けて日本に運び込まれていることが判明した。しかも2次将来便である1936年輸送分9点は、ニューヨークのピエール・マティス画廊の企画で米国3都市のルオー展を巡回していることも分かった。もっともルオー以外の蒐集品に関しては一部の例外²⁹を除き1933年に一括して持ち帰られたようだ³⁰。

その後、福島が帰国前にパリで処分したルオー作品が戦後日本人コレクターによって買い戻されるという幸運にも恵まれ、現時点で日本に「将来」された福島コレクションのルオー作品数は4経路21点に達している（内訳は後述するA経路10点、B経路9点、C1経路1点、F経路1点）³¹。これに国外コレクションと「破棄」作品を含むいわば「未将来」の4経路5点（C2経路1点、C3経路1点、D経路2点、E経路1点）³²を加えると、総数で8経路26点となる。では今回の調査で判明したルオー作品26点が辿った8つの旅路を順次紹介していこう。なお各作品名は筆者私案を含む別表2によった。

（Ⅱ-1）A経路 10点：1次将来便

□TAB1 no. 7；TAB3 no. 21

■福島繁太郎帰国時、1933年に東京直行輸送作品

■〔1926-29年〕福島繁太郎（パリ）→1933年福島繁太郎（東京）³³

■FC 02《芝居の呼び込み》（石橋財団アーティゾン美術館、東京）、FC 03《裸婦（磔）》（所在不明）、FC 08《ユビュおっかあ》（所在不明）、FC 13《ピエロ》（石橋財団アーティゾン美術館、東京）、FC 15《赤鼻のクラウン》（石橋財団アーティゾン美術館、東京）、FC 18《ピエロ（横顔）》（所在不明）、FC 22《聖顔（両面）》（吉井画廊、東京）、FC 23《聖顔（「放蕩息子」のデコール草稿）》（所在不明）、FC 24《川の上で〔石版画に手彩色〕》（所在不明）、FC 25《ヨルダンの岸辺で（石版画に手彩色）》（所在不明）

1933年秋、福島家は11年間の滞欧生活をきりあげ帰国する。これまではこの帰国時に、ルオーを含む福島コレクションの全作品がパリから日本に持ち帰られたものと信じられてきた。福島繁太郎がパリで蒐集したルオーコレクション25点（未取得のF経路1点を除く）のうち、3点（C経路）はすでに処分し、帰国時手元には22点残っていたことになる。帰国に先立ち、福島は同年7月24日付のルオー宛書簡で、コレクション中まだサインの入っていないものが数点あるので至急署名をして欲しい旨を伝え、画家はそれに応じた³⁴（TAB3 no. 20）。

その後手直しが済んでいない4点（FC 01, 05, 06, 20）をルオーのもとに残し、9点（B経路）をニューヨークでの展覧会のためにピエール・マティスに送った（後述するようにこの9点の中には手直し中であったFC 05《裁判所のキリスト》が含まれていた）。結局、FC 13《ピエロ》やFC 15《赤鼻のクラウン》など残りのルオー作品10点（A経路）を、ドランやマティス、ピカソなどのコレクション約60点とともに日本に持ち帰ったことになる。

これら福島コレクション1次将来作品約70点のうち38点³⁵（ルオーに関してはA経路10点のすべて）が、翌1934年2月2日から11日まで、東京数寄屋橋に落成したばかりの日本劇場（日劇）5階大ホールで、國畫會主催の「福島コレクション展観」として日本で初公開され大きな反響を呼んだことは周知の通りである³⁶（TAB1 no. 9；TAB2 no. 8；TAB3 no. 24）。

本稿では日本将来後の各作品の来歴に関して言及する余裕はないが、このA経路作品10点は次のB経路作品9点とともに、現在ではその半数10点が国内公私の美術館の所蔵品（寄贈や寄託を含む）として収まっている（TAB1 Localisation）。

（Ⅱ-2）B経路 9点：2次将来便

□TAB1 no. 12；TAB3 no. 32

■福島繁太郎帰国後、1936年に米国展覧会経由で東京輸送作品

■〔1926-29年〕福島繁太郎（パリ）→1933年ピエー

ル・マティス画廊（ニューヨーク、ルオー展）→1934年ジョルジュ・ルオー（パリ、FC 05手直し）→1934年デトロイト美術工芸協会（デトロイト、ルオー展）→1935年スミス大学美術館（ノーサンプトン、ルオー展）→1936年ピエール・マティス画廊（ニューヨーク）→〔1936年フランス〕→1936年福島繁太郎（東京）³⁷

■FC 05《裁判所のキリスト》（石橋財団アーティゾン美術館、東京）〔Fig. 10〕、FC 09《郊外のキリスト》（石橋財団アーティゾン美術館、東京）、FC 10《客寄せの踊り子》（所在不明）、FC 12《曲馬団の娘たち》（泉屋博古館東京、東京）、FC 14《女曲馬師（人形の顔）》（パナソニック汐留美術館、東京）、FC 16《道化師（横顔）》（公益財団法人大原芸術財団 大原美術館、倉敷）、FC 17《女曲馬師（少女像）》（所在不明）、FC 19《女曲馬師》（メナード美術館、小牧）、FC 21《大馬車（サルタンバンク）》（大阪中之島美術館寄託、個人蔵、大阪）

B経路のアメリカ3都市での展覧会遍歴に関しては次章に譲り、ここでは作品が日本に到着した直後の動向について述べる。筆者はこれまで1933年に福島繁太郎が一括して日本に持ち帰ったと思っていたルオーの作品が、なぜ1934年と1937年の2回に分けて「初公開」されたのかその理由が分からなかった。しかし今回の調査でその謎が解けた。福島はルオー作品19点を結果的に2度（1933年の10点と1936年の9点）に分けて日本に送り届けていたのだった。

B経路9点は遅くとも1936年8月までには東京に到着したと思われる。なぜならそのうちの1点FC 10《客寄せの踊り子》がさっそく同年9月3日から始まった第23回二科美術展覧会（東京府美術館）の「特別陳列 外国作家室」（第10室）に、マティスの《水着の女》（《青い胴着の女》1935年、石橋財団アーティゾン美術館）などとともに、「ルオー《失題》（油）」として初出品されているからだ³⁸。

残りの8点は翌1937年4月開催の第12回国畫會展覧會（東京府美術館）の「特別陳列」（第9室）で、やはり旧福島コレクションのルソー《航空機》（《飛

行船「レピュブリック号」とライト飛行機のある風景》1909年、ポーラ美術館³⁹や武者小路實篤旧蔵のルオー《ピエロ》(1936年、OP 2098) などとともに初公開された⁴⁰ (TAB1 no. 13; TAB2 no. 11; TAB3 no. 33)。

ところが不思議なことに、この1937年の國展併設の福島コレクションルオー作品展(B経路9点)には、前回の日本劇場における福島コレクション展(ルオーA経路10点)の時のようなジャーナリズムの熱狂が感じられない。これは米国3都市を巡回して初帰国した、いわば福島コレクションの「凱旋」展であるにもかかわらず⁴¹。たしかに初回(全コレクション)と2度目(ルオーコレクションのみ)ではその規模や内容が違ふし、加えるに1933年の国際連盟脱退後、国際的に孤立を深め、軍部の台頭と統制経済の下、1937年の日中戦争へと邁進しつつあった時局の変化ももちろんあったに違いない。しかし筆者には今回の「沈黙」の背後にはそれだけでは説明のつかない何かがあるように思えてならない。この問題は次章であらためて考えてみたい。

(Ⅱ-3) C1 経路 1点: 4次将来便

□TAB1 nos. 5, 30

■福島繁太郎帰国前に処分、その後1977年に姫路の國富奎三購入作品

■1910現代画廊(ミュンヘン、ハインリヒ・タンハウザー、展覧会)→〔1929年〕福島繁太郎(パリ)→ポール・ローザンベルグ画廊(パリ)→ジョナス・ネテル(パリ)→レオン・ザック(パリ)→ドクター・レーバー画廊(バーゼル、ヴィリ・レーバー)→1957クンストハレ(バーゼル、展覧会 no. 236)→1977年クリスティーズ(ロンドン、ロット31)→1977年國富奎三(姫路)

■FC 04《町外れ》(姫路市立美術館、國富奎三コレクション、姫路)

福島繁太郎が帰国前に一旦処分したC経路3点のうち、奇遇にもFC 04《町外れ》1点が姫路市在住のコレクター國富奎三(1938-)⁴²によって、1977

年3月29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⁴³で落札され、日本に将来された。少なくともルオーに関しては、現在のところわかっている唯一の福島コレクション「里帰り」作品である。

《町外れ》⁴⁴は、オークションカタログや旧木枠に残るラベル⁴⁵によって、戦前の福島売却から戦後、國富奎三がクリスティーズで落札するまでの所蔵家の変遷(来歴)がたどれる稀有な作例でもある。以下に残されたデータから筆者が推定したコレクター名とそのプロフィールを来歴順に紹介する。

1. パリの福島繁太郎: 1929年頃購入(入手先不明)。画商ポール・ローザンベルグへ売却か。
2. パリのポール・ローザンベルグ Paul Rosenberg (1881-1959)⁴⁶: パリとニューヨークで国際的に活動したユダヤ系フランス人の画商・画廊主。次章も参照。
3. パリのジョナス・ネテル Jonas Netter (1867-1946): ストラスブールに生まれパリで活動したコレクター。モディリアーニのコレクションほか、スーティン、ユトリロ、バラドン、キスリングなどエコール・ド・パリの画家たちを支援。
4. パリのレオン・ザック Léon Zack (1892-1980): モスクワに生まれパリで活躍した画家。戦後の抒情的抽象絵画のほか舞台美術やステンドグラスも手掛ける。とりわけエコール・ド・パリの画家たちを支援した美術批評家ヴァルデマール・ジョルジュの提唱する「ネオ・ユマニスム」の周辺で活動した画家の1人。
5. バーゼルのヴィリ・レーバー Willi Raeber (1897-1976): バーゼル生まれの美術史家で美術コレクター。バーゼル美術館 Kunsthauſ Basel 勤務後、1927年に「ドクター・レーバー画廊」Galerie Dr. Raeber を開設しスイスにフランス前衛美術を積極的に紹介した。ナチスの略奪美術品取引にも関与。
6. 姫路の國富奎三: 総社市生まれの内科医でコレ

クター。姫路で開業医の傍1970年代半ばから海外のオークションに個人参加してコレクションを形成。蒐集したフランス近代美術30余点を1994年に姫路市立美術館へ寄贈、現在同館國富奎三コレクション室で常設。

こうしてルオー《町外れ》の歴代コレクターの経歴を眺めてみると、福島繁太郎をはじめ大半が、『フォルム』誌の芸術監督ヴァルデマール・ジョルジュの「ネオ・ユマニスム」やエコール・ド・パリという芸術的環境やその周辺で活動していたことが分かる。同時に、ポール・ローザンベルグを含め、そこには反ユダヤ主義に対する無意識のささやかな共闘のようなものすら感じられ、《町外れ》が持つ絵の雰囲気とも合致する。そのような美意識への共感がこのルオー作品のコレクターたちを引き寄せたのかも知れない。

(Ⅱ-4) C2 経路 1点

□TAB1 no. 5

■福島繁太郎帰国前、1930年にフィラデルフィアのアルバート・バーンズに売却作品（バーンズ財団）

■〔1926-28年〕福島繁太郎（パリ）→1930年アルバート・C・バーンズ（フィラデルフィア）

■FC 11《2匹の犬を連れたアクロバット（女道化師）》（バーンズ財団、フィラデルフィア）

旧福島コレクションルオー作品のうち、唯一米国の美術館に収まった作品である。おそらくヴォラールの紹介であろう⁴⁷、あの気難しいコレクターのアルバート・バーンズ Albert C. Barnes (1872-1951) が福島邸を訪れ、コレクションの中から FC 11《2匹の犬を連れたアクロバット（女道化師）》(1924年) 1点をアメリカに持ち帰った。1930年11月10日の出来事である⁴⁸ (TAB1 no. 5)。

1912年以来しばしばパリを訪れ、画商のデュラン＝リュエル、ベルネム＝ジュヌ、ヴォラールらと張り合って作品を落札し、印象派やポスト印象派の一大コレクションを形成したアメリカの医学者で大

富豪のバーンズ。そのバーンズが福島繁太郎から直接作品を購入したことはあまり知られていない。圧倒的な数のルノワールやセザンヌ、ピカソやマティスで有名なバーンズコレクションの中で、たしかにルオーの存在はあまり目立たない⁴⁹。

当時ルオーに興味を抱く数少ないコレクター（ということはライヴァル）の一人バーンズの1930年11月の訪問について、福島は後年次のように記している。「バーンズは、ルオーの初期の作品は既に所有していたが、近作はあまり見たことがなかった。そこで私のところにしばしば来て近作を研究して居たが、遂に大いに興味を持ち出した」⁵⁰。さらに「アメリカの有名なコレクター、バーンズ氏（……）はスーチンの極く初期の発見者ですが、非常な変人と云う評判でしたが、私達とは話が合いました。この人にルオーの「踊り子」(20号位)と、マチスの小品をゆずりました」⁵¹。

パリの福島邸に一度ならず足を運んだというバーンズは持ち前の執拗さでとうとう念願の作品を手に入れたようだ。

(Ⅱ-5) C3 経路 1点

□TAB1 no. 5

■福島繁太郎帰国前に処分、その後オークション等で転売され、現在所有者不明作品

■ビング画廊（パリ、ルネ・ビング）→〔1926-28年〕福島繁太郎（パリ）→ラファエル・ジェラルド画廊（パリ）→個人蔵（パリ）→1989年オテル・デ・ヴァント（カレ、競売人エリク・ピヨン、ロット169）→個人蔵（フランス）→1990年クリスティーズ（ロンドン、30.3×19.3cm、ロット313）→1991年オテル・ドルオ（パリ、33×22cm、競売人ギィ・ルドメール、ロット22）→1998年サザビーズ（ロンドン、ロット356）→2001年サザビーズ（ロンドン、ロット259）⁵²→現在所有者不明

■FC 07《アクロバット I（レスラー）》（所在不明）

福島繁太郎が帰国前に処分した3点はその後の遍歴が次第にわかって来た。その経路はいずれも福島

の行動範囲や活動領域と深く関係しており興味深い情報を提供してくれる。このC3経路FC 07《アクロバットI (レスラー)》も例外ではない。まず福島はこの作品をパリ8区ラ・ボエシー通り20番地2 (bis) のビング画廊 Galerie Bing⁵³で手に入れたようだ。ラ・ボエシー通り20番地と言えば、通りをはさんで向かいの21番地には大店ポール・ローザンベルグが画廊を構えている。ラ・ボエシー通りにはモダンアートを扱う画廊がひしめき合い、この界限はフランス近代美術の「神経中枢」あるいは「フランスのフィレンツェ」とも呼ばれた。ここセヌ右岸は、セヌ左岸6区のセヌ通りにあった若い画商の営む小店とともに、1920年代から30年代にかけ福島の画廊巡りの拠点でもあった。一方福島がこの作品を売却したと思われるラファエル・ジェラルム画廊はラ・ボエシー通りの北に位置するメシーヌ通り4番地に1932年頃開廊しているから、福島が作品を持ち込んだのはオープンまもない時期であろう。

その後この《アクロバットI》はパリの個人蔵となり、様々の数奇な運命を辿りながら1989年以降、フランスのカレ、ロンドンのクリスティーズ、パリのオテル・ドルオ、ロンドンのサザビーズなどで転売されたが、現在は所蔵者不明となっている。

またオークションカタログの記録⁵⁴によれば、紙の上にデトランプで描かれたこの作品は、1991年頃画布によって裏打ちされ、サイズが30.3×19.3cmから33×22cmへと一回り大きくなったようだ。

(Ⅱ-6) D 経路 2点

□TB1 no. 24 ; TAB3 no. 65

■敵国人財産接收後、1954年にパリ国立近代美術館へ編入作品

■[1926-31年] 福島繁太郎 (パリ) → 1933年ジョルジュ・ルオー (パリ、手直し) → 1939年ポール・ローザンベルグ画廊 (パリ、保管) → 1947年セヌ県国有財産管理局 (パリ、接收) → 1948年ジョルジュ・ルオー (パリ、手直し) → 1948年チューリヒ美術館 (チューリヒ、ルオー展) → 1948年ジョルジュ・ルオー (パリ、手直し) → 1949年国立近代美術館 (パ

リ、寄託) → 1950年国立美術館 (カラカス、展覧会) → 1950年リマ市庁舎 (リマ、展覧会) → 1950年ソリス劇場 (モンテヴィデオ、展覧会) → 1950年国立近代美術館 (パリ、FC 06展覧会) → 1951年ヴァン・アッペ美術館 (アイントホーフェン、FC 06展覧会) → 1952年ルーヴル美術館 (パリ、保管) → 1954年国立近代美術館 (パリ、編入)

■FC 06《受難 (エッケ・ホモ)》(国立近代美術館、ポンピドゥーセンター、パリ) [Fig. 13] ; FC 20《かわいい魔術使いの女》(国立近代美術館、ポンピドゥーセンター、パリ) [Fig. 8]

詳細は次章参照。

(Ⅱ-7) E 経路 1点

□TAB1 no. 19 ; TAB3 no. 58

■敵国人財産接收後、1951年頃に画家による破棄作品

■1924年ドリュエ画廊 (パリ、個展) → 1924年福島繁太郎 (パリ) → 1933年ジョルジュ・ルオー (パリ、手直し) → 1939年ポール・ローザンベルグ画廊 (パリ、保管) → 1947年セヌ県国有財産管理局 (パリ、接收) → 1948年ジョルジュ・ルオー (パリ、手直し) → 1951年頃ジョルジュ・ルオー (パリ、破棄)

■FC 01《裸婦》(破棄) [Fig. 3]

詳細は次章参照。

(Ⅱ-8) F 経路 1点 : 3次将来便

□TAB1 no. 23 ; TAB3 no. 61

■1953年に画家による寄贈作品

■1953年ジョルジュ・ルオー (パリ、寄贈) → 1955年福島繁太郎 (東京)

■FC 26《エルサレム》(石橋財団アーティゾン美術館、東京)

1953年10月、フランス政府の後援による日本で初の大規模なルオー展が東京国立博物館 (表慶館) 他で開催 (TAB3 no. 62) されるのを前に、ルオーは福

島繁太郎に油彩画《エルサレム》1点を寄贈した。これはルオーが手直しのために預かった福島の絵画3点のうち、2点がフランス政府に接收され、残りの1点も結局仕損じてしまったことに対する謝罪と代償の気持ちを込めたものであった。この年の初め、福島慶子は娘の葉子を伴って秋のルオー展開催準備のためにパリのルオー家を訪れた。その際画家が候補に挙げた6点の絵画の中からこの《エルサレム》を選んだという。

〔作品の接收や破棄のことを〕ルオーもたいへん恐縮し同情してくれて、自分はいつまで長生きできるかわからないから、ここにある1番いい絵をかわりにあげよう。どれでも好きなものをお持ちくださいといって、大きな絵を六枚ほど並べてくれた。それから八日間ルオーの家に足を運んで選んだ末にきめたのが、この《エルサレム》の絵で、もらったときは、まだ絵具が乾かないでぬれていた⁵⁵。

これがF経路の3次将来絵画となる。福島コレクションに新たに加わった《エルサレム》1点は1955年5月20日から6月5日まで開催された第3回日本国際美術展「フランス部門」（東京都美術館）に《冬（風景の中のキリスト）》というタイトルで初公開された⁵⁶。たしかに《エルサレム》は福島繁太郎が滞仏中に蒐集したいいわゆる「旧福島コレクション」とは性格が異なるが、取得の経緯から本稿では「旧福島コレクション」に含めて考えることにする。

私はただ自分が好きな為絵を買いました。コレクションを作ろうなどと云う意志は毛頭なく、買っている中にだんだんたまってコレクションになってしまったのです。アメリカの美術館は好みを第二にして標本的に集めているようですが、私はその様な集め方をしたのではありませんから、エコール・ド・パリとすれば当然なくてはならぬものが抜けているものもありましょう。これが個人のコレクションの特徴で、それでいいと思います⁵⁷。

こう語る福島繁太郎がパリで蒐集したルオー作品26点は、8つの旅路を辿って世界に四散し、そのうち21点が4つの経路に分かれて日本にもたらされたことが今回分かった。ルオー作品全体の8割を占める日本将来品21点のうち12点が現在では公私の国内美術館コレクション（寄託や寄贈を含む）となっている。これに3点の海外のミュージアムピースを加えると、福島コレクションルオー作品の6割近くが蒐集から約1世紀を経て名だたる国内外の美術館に収まったことになる。福島コレクションのドランやピカソやマティスがその後どうなったのかはいま詳らかにし得ない。しかしルオーに関する限り、福島繁太郎がコレクション（つまり1つの美術館）を作る「意志」なくして、その後世界各地の（複数の）美術館にコレクションが分散し、芽生えていった現象を、筆者は「散種」*dissémination*⁵⁸という開かれた言葉で呼んでみたい。

Ⅲ パリに残された4点の経緯

蒐集品中のルオー作品の総数を確認し、その遍歴を把握した上で、いよいよ本論に取り掛かる。再度確認するが福島帰国後ルオーがパリで手直しを続けた絵画4点とは、カルトン（厚紙）に描かれたプルシアン・ブルーの水彩FC 01（OP無し）《裸婦》[Fig. 3]、カルトンに描かれたプルシアン・ブルーとカドミウム・レッドの油彩FC 05（OP 1541）《裁判》[Fig. 9]、画布に描かれたプルシアン・ブルーとカドミウム・レッドの油彩FC 06（OP 2528）《キリスト》[Fig. 11]、それに画布に描かれたカドミウム・レッドの油彩FC 20（OP 2431）《裸婦》[Fig. 5]である⁵⁹。これら4点の手直しをめぐる記録は別表3に69のドキュメントとともに年表としてまとめた。ここではその中から「手直し」にとって重要な18の「事件」を選び出し、経緯を詳述してみたい。

（Ⅲ-1）1929年2月～4月 ディアギレフ一行の福島邸訪問

すべてはここから始まった。1929年春、バレエ・リュスを率いるディアギレフが舞踏家のドゥブロ

フスカヤリファール、作曲家のプロコフィエフ夫妻等を伴い、急遽「放蕩息子」*Le Fils Prodigue*の舞台美術担当が決まったルオーの作品下見のため福島家を訪問した。先に依頼していたマティスが1929年1月30日の電報で辞退を告げてきたからである。ディアギレフは最初ヴォラールに相談したようだが画商から福島繁太郎のルオーコレクションを紹介された。福島慶子が訪れた一行の案内にあたった⁶⁰ (TAB3 no. 7)。

ディアギレフ訪問の時期は特定できる。その上限は、マティスが「放蕩息子」デコール辞退の電報をよこした1929年1月30日、下限は舞台美術の仕事を引き受けたルオーが下絵制作のためモンテ＝カルロヘリハーサルの下見に出かけた1929年4月となる⁶¹。もちろん歴史にifはないが、ディアギレフ最後の公演となる「放蕩息子」のデコールをマティスが予定通り引き受けていれば、ディアギレフの福島訪問はもちろん、それに続くルオーの訪問自体もなかった可能性がある。その後のコレクションの手直しもまた（この拙稿も）。

（Ⅲ-2）1929年4月 ルオーの福島邸訪問と手直しの開始

おそらく先に訪問を済ませたディアギレフから福島邸の蒐集品の様子を聴かされたルオーは、1929年4月頃、日本の錦絵をもとに描いたという武者絵を携え、かねてから気になっていた福島家を初めて訪問した (TAB3 no. 8)。訪問の真意は自作の検分にあった。ルオーはその場でコレクション中何点か意に満たないものがあるので手直しをさせて欲しいと願い出たところ、福島は快諾する。こうしてルオー自身が福島家に通いながら、所蔵家の見ている目の前で、旧作を加筆修正するという前代未聞の「珍事」が始まった (TAB3 nos. 9, 13, 14)。

〔ルオーは訪問の〕翌る日の夕方から直し出しましたが、直し出したら少し処か殆んど描き直しです。日曜を除いて夕方から夜遅くまで毎日描き続け、六ヶ月ほど続きましたが完成しま

せん。直し出したものは1905年の《裸婦立像》〔FC 01〕〔Fig. 3〕、1909年の《裁判》〔FC 05〕〔Fig. 9〕、同年の《キリスト》〔FC 06〕〔Fig. 11〕、1927年頃の《裸婦立像》〔FC 20〕〔Fig. 4〕の四枚です⁶²。

ルオーの手直しの実際については次章で詳しく検討する。

話は前後するが、ルオー訪問の直前、日本では期せずして雑誌『美術新論』1929年2月号が福島コレクションの特集号を出した。「フランス現代名家作品集」特別号と題して1928年10月現在⁶³における福島蒐集品のほぼ全貌を、原色版3点を含む総数87枚（このうちピカソの2作品が重複しているので作品実数は85点）の図版と11篇の批評記事で初めて紹介した (TAB3 no. 6)。掲載図版のうち16点がルオー作品であった (TAB2 no. 1)。16点の中にはパリに残されて手直しを受けることになるFC 01水彩《裸女》〔Fig. 3〕とFC 20油彩《裸婦立像》〔Fig. 4〕の2点も含まれていた⁶⁴。カルトンの上にプルシアン・ブルーの水彩で描かれた《裸婦》は初期の奔放な筆致をとどめており、画面右下方には画家の署名と年記 (G. Rouault 1905) がすでに入っている。

これら16点の図版が貴重であるのは、作品によっては1929年4月頃から始まるルオーの加筆以前の状態をとどめているからにほかならない。とりわけFC 20油彩《裸婦》は手直し直前の1928年の状態で色刷りで残されており、後の破棄作品を同定する上で重要な手がかりを与えてくれる。

福島家で手直しが始まった約1ヶ月後の1929年5月21日⁶⁵、福島慶子はルオー家の人々と連れ立ってサラ・ベルナール劇場で開幕したバレエ・リュス最後の公演となる「放蕩息子」の初日に出かける (TAB3 no. 10)。ルオーのオリエンタール風デコールは劇評でも絶賛され大成功を収めた。その年の9月から年末にかけて、福島家は慶子の病氣療養のため、ルオーと娘のイザベルも伴ってスイスの山岳リゾート地モンタナ（ヴァレー州）に滞在し、画家はそこでも制作を続けた (TAB3 no. 11)。

一方繁太郎の方は、薩摩治郎八（1901-1976）とともに資金提供して前年1928年6月の開催にこぎつけた「日本美術大展覧会」と巴里日本美術協会結成をめぐり、1929年2月頃からパリ在住の藤田嗣治を担ぎ出したグループ内の内紛に巻き込まれ、その調停にも腐心していた。周知のように、薩摩は福島より一足先にパリに移り住み、やはりその豊かな財力を背景に芸術支援や文化活動に惜しみなく私財を投じていた⁶⁶。

（Ⅲ-3）1929年12月 美術雑誌『フォルム』の創刊

突然始まった画家の手直しに書斎を「アトリエ」として開放した福島繁太郎は、先に紹介した美術雑誌『フォルム』の12月創刊に向けて芸術監督のヴァルデマール・ジョルジュとの打ち合わせに余念がなかったはずである（TAB3 no. 12）。創刊号には、ルオーが手直しを開始した1929年4月以後に撮影されたと思われる⁶⁷FC 05《裁判所》[Fig. 9] やFC 20油彩《裸婦》[Fig. 5] を含む、福島コレクションのルオー作品12点が全頁大のグラヴィアモノクロームで紹介された（TAB2 no. 2）。『フォルム』1号巻末には各作品のデータ及びモチーフとその色彩が以下のように記録されている。

《裁判所》（カルトンの上に油彩、古い油彩画を1929年に加筆、76×107cm、個人コレクション）赤い顔の人物たち、そのうちの何人かは白い付け襟を着用、カドミウム・レッドのスーツ姿が1人、ダーク・グリーンのスーツ姿がもう1人。茶色の背景、赤と緑のベンチ⁶⁸。

《裸婦》（画布の上に油彩、1928-29年、83×61cm、個人コレクション）カドミウム・レッドと茜色のラッカーによる身体、灰緑色の背景、赤いカーテン、白と緑のショール⁶⁹。

まずこの「古い油彩画を1929年に加筆」した《裁判所》[Fig. 9] を1935年の完成作《裁判所のキリスト》[Fig. 10] と比較してみる。構図を比較するた

め、両作品にグリッドと対角線を入れてみた [Fig. 19] 及び [Fig. 20]（以下比較が可能となるよう、修復によるサイズの変更や旧画面の位置を考慮し、同一作品では同一箇所に補助線が入るよう作図した）。作品データから、『フォルム』掲載図版はすでに1929年の手直しが加わった後のものであることがわかる。後述するように、最初この絵はもっと暗く、ブルシアン・ブルーが強すぎるといって、ルオーはいきなりアルコールを含ませた綿で画面を拭いたという（TAB3 no. 9）。画面右下に署名（G. Rouault）の入った完成作と比べると全体の構図（人物配置）に大きな変化はない。ただし1929年の中央にいた白襟姿の男性が完成作では緑と赤の衣を纏ったキリストに変わっている。また男性の画面右側にいた被りものの女性が男性に変わり、登場人物は19人から17人と2人減っている。福島の証言によれば、ルオーは「裁判を参観する群衆に交ってキリストがいるが、裁判〔官〕も判事も弁護士も群衆も誰も気がつかない」と語っていたという⁷⁰。

《裁判所》の色彩に関して。1929年作は『フォルム』の記述を読む限り、白、カドミウム・レッド、ダーク・グリーン、茶色など、完成作と大きな変更はなさそうだ。ただ写真を見る限り、1929年のマチエールや輪郭線はいまだ「下書き」（未完成）の状態にとどまっているように思える。1929年の画面に署名はない。

次に1929年の《裸婦》[Fig. 15] と前年1928年の《裸婦》[Fig. 14] を比較する。構図について、1928年の「小顔」は1929年でやや大きめになり、怒り肩がなで肩になったが、プロポーションに大きな変化はない。しかし1929年の裸婦には目に瞳が、頬にほくろが（大きく）入り、前作にはなかったネックレスやイヤリングを纏ったことから「少女」*filles* は「娼婦」*filles* へと変身を遂げたとも解しうる。

《裸婦》の色彩はどうか。1929年の肉身（カドミウム・レッドと茜）、背景（灰緑）、カーテン（赤）、ショール（白と緑）は前年作とほぼ同じであると言ってよい。マチエールは、1928年と29年の両ヴァージョンともほぼ完成しているような印象を与える。例の

「破棄」の書き込みはこの1929年の作品図版になされたものである。油彩による《裸婦》の両作品に署名はない。

この2点以外にも、1928年撮影の『美術新論』(1929 Bijutsushinron.)と1929年撮影の『フォルム』で重複する作品7点の図版を比較してみたが、手直しによる目立った加筆修正の跡は認められなかった。

(Ⅲ-4) 1930年7月 ニューヨークのピエール・マティスから展覧会のオファー

1931年4月、世界恐慌の影響が深刻化する中で福島繁太郎は単身帰国し、1933年5月頃まで日本に滞在する。繁太郎不在中、1930年にスイスからパリに戻った慶子のいる間も、ルオーは福島邸を訪れ作品の手直しを続けたようだ。

その頃ニューヨークから1通の書簡がルオーのもとに届いた。1930年7月16日付の書簡は、1924年に渡米した後1931年にニューヨークで新しい画廊を開いたピエール・マティス Pierre Matisse (1900-1989、アンリ・マティスの次男)⁷¹から近況を知らせる便りであった⁷² (TAB3 no. 17)。「熱意あふれる渡し守り」「passeur passionné」とも呼ばれたピエールは、マティスやルオーをはじめ、ミロ、バルテュス、ジャコメッティなど同時代のヨーロッパ美術をいち早く米国へ紹介するにとどまらず、欧米間美術の熱心な仲介者として重要な役割を演じることになる。ニューヨークで行う初めてのルオー展打ち合わせのため二人は1932年9月、ブルターニュのサン＝マロで落ち合う。

その後ピエールはルオーに宛てた1933年4月8日付の書簡で、展覧会のため日本のコレクター福島繁太郎から「郊外のキリスト、大型の道化師の顔、小型の踊り子」⁷³など、近作を含む数点の絵画の借用許可を得たと報告している (TAB3 no. 19)。

(Ⅲ-5) 1933年秋 福島家の帰国とコレクション9点のニューヨーク発送

1931年から32年にかけて円相場が急激に下落したためであろう、1933年5月東京から妻子の住むパリ

に急遽戻った福島繁太郎はすぐさま帰国の準備に取り掛かった。帰国に際し、福島は同年7月24日付のルオーに宛てた手紙で、コレクション中の未署名作品のサインを求めたことは前章で触れた (TAB3 no. 20)。

今回の調査で重要な発見の一つは、すでに述べたように1933年秋の福島家帰国と同時に一括で日本に持ち帰られたと信じられてきた旧福島コレクション約80点のうち、ルオー作品の9点だけが別ルートでニューヨークのピエール・マティス画廊に送り届けられ、足掛け4年にわたりデトロイトやノーサンプトンなど米国3都市のルオー展を巡回していたと言う意外な事実である⁷⁴ (TAB3 no. 21)。

さらに驚いたことに、福島家帰国時のルオー作品(当時手元に残っていた25点からC経路の売却作品3点を除いた)22点のうち、手直しのためパリに残した4点と東京発送の10点(A経路1次将来便)を除いた8点が、秋から始まるルオー展のためニューヨークに送られたとも思っていた。ところが実際には、手直し中の《裁判所》1点がニューヨーク便に加わり、合計9点がピエール・マティスのもとへと送られていたのだ(結局この9点が3年後のB経路2次将来便となる)。

ピエール・マティス画廊での作品収受がわかる「委託作品リスト」のうち、《裁判所》の記録は以下のようにになっている (TAB3 no. 22)。ただし作品名がこれまでの《裁判所》Scène du Palais de Justiceから新たに《群衆》La fouleに変わっている。

221. LA FOULE, Fukushima, Received October 15, 1933 and returned May 1934, oil.⁷⁵

リストによるとピエールは、パリの福島から送られてきたno. 221《群衆》(油彩)を1933年10月15日にニューヨークで受け取り、翌1934年の5月には一旦〔パリに〕返却していることがわかる。じつは足掛け4年に及ぶ米国巡回展で、9点のルオー作品はパリ・ニューヨーク間を延べ3往復しているため、別表3では渡米作品を時期により1期、2期、3期と区別し、さらに各々を往路と復路に分けて表示した。

(Ⅲ-6) 1933年10月 ニューヨークのピエール・マティス画廊ルオー展への出品

驚きの発見はさらに続く。パリにあると信じられていた FC 05《裁判所》が《群衆》とタイトルを変えてニューヨークに送られていたことは今述べた。ところがピエール・マティス画廊に残された展覧会の記録写真 [Fig. 23] を見ると、この《群衆》がすでに現在の完成作《裁判所のキリスト》(1935年)に極めて近い状態で画廊の壁面に掛かっているのだ。

1933年10月30日から12月2日までピエール・マティス画廊は最初のルオー展⁷⁶を開催した。ルオーの新作がヴォラールによって独占され、アメリカでは画家の大型タブローを見る機会が限られていたため、展覧会は好評をもって迎えられた。20点の展示作品のうち9点を福島コレクションが占めていた⁷⁷ (TAB1 no. 8 ; TAB2 no. 7 ; TAB3 no. 23)。会場写真からは細部の確認が難しいものの、《群衆》はすでに手直しが進み(あるいはほぼ完了し)、あきらかに登場人物は19人から現在の17人に、中央の人物はキリストに変わっているのを確認できる [Fig. 24]。

さらに福島コレクションの作品ではないが、同展出品の no. 15《辱めを受けるキリスト》«Christ aux outrages» (OP 1545) が展覧会期中に売却されたこともわかっている⁷⁸ (現在ニューヨーク近代美術館蔵)。

この1933年のピエール・マティス画廊の会場写真の存在により、現在1935年とされている《裁判所のキリスト》の制作年はこの年より若干遡る可能性がでてきたと言える⁷⁹。一方でピエール・マティス画廊の「即売」を兼ねたニューヨークでのルオー展で、出品作の一部が実際に売却されたという事実にも注目すべきである。コレクターから借用許可を得てニューヨークに渡った9点の福島コレクションも、条件次第では福島自身が「売却」を目論んでいた可能性が十分考えられるからだ。

今回の調査では、福島コレクションを所蔵する国内の美術館7館⁸⁰から、総数12点になる作品の画像データや来歴をはじめ、取得方法や修復に関する詳細な資料のほか、関係者以外はほぼ見る機会のない

貴重な作品裏面の写真を提供していただいた。米国に渡ったB経路作品全9点のうち、所在不明作品2点を除く7点の裏面写真を調べたところ、3点 (FC 12, 14, 16) の裏面木枠上に、ピエール・マティスのイニシャルと思われる「PM」の頭文字と数字の書き込みが認められた⁸¹ [Fig. 25]。このインスクリプションは本来ならばニューヨークのピエール・マティス経由の福島コレクション9点全て(あるいはその一部の作品)のどこかに記されている(いた)可能性がある。

好評をもって迎えられたピエール・マティス画廊での展覧会を終え、福島コレクション9点は全点そろって翌1934年5月にニューヨークから(東京の福島のもとではなく)再びパリへと向けて船出したようだ⁸² (TAB3 no. 25)。

(Ⅲ-7) 1934年11月 デトロイトの美術工芸協会ルオー展への出品

ニューヨーク展の成功で自信を深めたピエール・マティスは、翌1934年11月27日から12月15日まで、今度はミシガン州デトロイトの美術工芸協会を会場に二度目となるルオー展を企画した。今回は開催地(主催者)の意向もあってマティスとの二人展となる。15点のルオー出品作品のうち7点が福島コレクションであった (TAB1 no. 10 ; TAB2 no. 9 ; TAB3 no. 27)。

ここでピエール・マティス画廊の2期渡米便の「委託作品リスト」を見てみよう [Fig. 26] (TAB3 nos. 26, 28)。ニューヨーク展の後一旦パリに戻った福島コレクション9点は新たな米国での展覧会のため、再度ニューヨークのピエールのもとに送り届けられた。ところが、最初の7点(第1グループ)と最後の2点(筆者が赤線で囲った第2グループ)とでは、作品の受領と返却の年が異なっているのがわかる。

記載をそのまま信じれば、第1グループの7点、すなわち387. FC 21《サルタンバンク》、388. FC 09《郊外のキリスト》、389. FC 14《人形の顔》、390. FC 12《2人の踊り子》、391. FC 16《クラウンの顔》、

392. FC 17《赤い花飾りの女》、それに401. FC 10《女曲馬師》を、ピエールはニューヨークで1934年10月12日に受け取り、2年後の1936年5月に返却している。

一方第2グループの2点、547. FC 05《群集》と548. FC 19《赤い胴着の女》は、1年遅れの1935年10月12日にニューヨークで受領され、同年の5月1日に返送されたことになっている。明らかにこの返却年には矛盾がある。

そこでデトロイト展の出品リストを確認してみたところ、福島コレクション出品作の7点はこの第1グループの7点と正確に一致しており、第2グループのFC 05《群衆》とFC 19《赤い胴着の女》の2点はデトロイトの出品リストに入っていないことがわかった(TAB1 no. 10 ; TAB2 no. 9 ; TAB3 no. 27)。

ニューヨークへの作品到着の1年違いなどどうでもよさそうだが、そうはいかない。なぜなら《群集》すなわちFC 05《裁判所のキリスト》の完成年(つまり加筆終了年あるいは署名を入れた年)に直接かわってくるからだ。先程のタイプミス(矛盾)をどう解釈するかで2つのルート案が考えられる。

〈ルート案1〉第2グループ2点(赤枠)の受領年と返却年は両方ともタイプミスで、実際は第1グループ7点とまったく同じ。つまりピエールは9点全てを1934年10月12日に一括受領し、2年後の1936年5月1日に一括返却した。この場合は、FC 05《群集》(《裁判所のキリスト》)とFC 19《赤い胴着の女》(《女曲馬師》)は他の7点と同様、パリのルオーのアトリエに1934年5月末から同年9月末まで約4ヶ月間とどまっていたことになる。この案だと《裁判所のキリスト》制作年の下限は「1934年」となる。

〈ルート案2〉第2グループの受領1935年10月12日は正しいが、返却年がタイプミスで、正しくは第1グループと同じ1936年5月1日。こちらでは《群集》と《赤い胴着の女》の2点だけは、1934年5月末から翌35年9月末までの約1年4ヶ月間、パリにとどまっていた可能性がある。つまり《裁判所のキ

リスト》の制作年の下限は「1935年」となる。

たしかに〈ルート案1〉が解釈として無理がなく妥当かもしれない⁸³。しかし〈ルート案2〉にもそれなりの存在理由がある。

第1に、ルオー本人やピエール・マティスから最終的な情報を得ていたはずの生前の福島が、当時の複数の文献⁸⁴で《裁判所のキリスト》の制作年を「1935年」としていること。とりわけ福島繁太郎の証言「〔《裁判所のキリスト》は〕ルオーの一九一六年頃の作を買って来ておいたところが、ルオーがそれを見て、一九三〇年と一九三四、五年との二度、筆を入れたものだ」⁸⁵は注目に値する。つまり最初福島帰国前の(1929年～)1930年に福島邸で、2度目は帰国後1934年と35年にルオーのアトリエで、二度にわたって手直しを行ったという福島の証言が事実であれば、〈ルート案2〉ならまさにそれが可能となる。

第2に、1934年の初め、ニューヨークのピエール・マティスからルオーに宛てた先の書簡にあった「お申し出の油彩画については承知しました。春にはお届けする予定です」⁸⁶とは、未だ満足のいかない手直し中の《群衆》を完成させたいため、一旦パリに送り返して欲しいというルオーからの「申し出」であったとも解釈できること⁸⁷。

第3は、次のスミス大学美術館のルオー展での話だが、出品リストに《群集》の記載がないにもかかわらず、実際には作品が展示されていた(会場写真から判明)のは、当初間に合わない懸念され出品リストから外されていた作品が、ニューヨークへの作品到着(1935年10月21日)後、なんとかノーサンプトン展開幕(同年11月13日)に間に合ったからではないかとも解釈できること。仮説ばかりではなはだ心許ないが、そのような理由から別表3は〈ルート案2〉を基に作成している。

最後にもう一つ。デトロイト展カタログの末尾には見落とすことのできない記述がある。「本展はニューヨーク市のピエール・マティス画廊の協力で作品が集荷され貸与された。本展への絵画貸与にご協力いただいたジョージ・カンパーマン博士夫妻、

エドセル・B・フォード夫妻、ロバート・H・タナヒル氏にも感謝申し上げる」⁸⁸。主催者の型通りの謝辞である。しかしこの中に展示作品の半数近くを占める最大貸与コレクター「福島繁太郎」の名がない。なぜか。この「匿名」の理由については次のスミス大学美術館のところであらためて考えてみたい。

（Ⅲ-8）1935年11月 《裁判所のキリスト》の「完成」とノーサンプトンのスミス大学美術館ルオー展への出品

ピエール・マティスは画廊企画による3度目の米国巡回ルオー展を、1935年11月13日から12月5日までマサチューセッツ州ノーサンプトンのスミス大学美術館で開催した。出品リストによると25点の絵画中、福島コレクションは5点である（TAB1 no. 11；TAB2 no. 10；TAB3 no. 29）。ところが残されたスミス大学美術館の展覧会場写真[Fig. 27]を見ると、出品リストの中にはないFC 05《裁判所のキリスト》が、手直しを終えたと思われる状態（キリストを含む17名の登場人物）で出品されているのがわかる[Fig. 28]。この番外出品に対する一つの解釈は先に触れた通りである。したがって本展出品の福島コレクションは6点であった。

ところでスミス大学美術館展カタログには作品タイトルと同時にその貸与者名が記されている。これを見ると no. 3《郊外のキリスト》（FC 09）、no. 8《クラウン》（FC 16）、no. 11《人形の顔》（FC 14）、no. 19《大道芸人》（FC 21）、no. 24《赤い胴着の女》（FC 19）の5点のコレクション貸与者はすべて「ピエール・マティス」となっている。デトロイト展同様、ここでも「福島繁太郎」の名は一切表に出てこない。ルオーの数少ない世界的コレクターとしてすでに美術通にはその名の知れた福島繁太郎のこの匿名や韜晦には何か訳があったに違いない。

筆者は現時点で、福島がピエール・マティスに扱いを一任した渡米ルオー作品（B経路）全9点（あるいはその一部⁸⁹）は、実は最初から「売却」を念頭に入れたものではなかったかと推測している。そう考えるとニューヨーク展での「即売」事例やデトロ

イト展での「匿名」をはじめ、先に紹介した1937年國畫會の凱旋展開催時やその前後における福島夫妻の「沈黙」など、すべてうまく説明がつくように思われる。しかし（幸運にも言うべきか）福島の思惑は外れ、結局1点も「散逸」することなく日本にもたらされた。どうも「売却」の目的は輸送経費等の捻出にあったようだ。

福島は円相場が急落した1933年の帰国に際し、日本への作品輸送費や保険料を捻出するためコレクションの一部を売却したことが知られている。当時の日本は外貨の持ち出しに厳しい制約があったうえ、関東大震災（1923年）後、1924年7月31日には「贅沢品等ノ輸入税ニ関スル法律」いわゆる「贅沢品税（奢侈品税）」⁹⁰が公布されたこともあり、とりわけ国外にいた日本人コレクターの美術品国内持ち込み（輸入）に打撃を与たと言われている⁹¹。

一方で、福島が渡米作品の売却を目論んでいたことを匂わせるピエール・マティス側の証言がいくつかある。デトロイト展閉幕直後の1934年12月、ピエールはイザベル・ルオーに宛てた書簡で「ご自身が所有する作品に法外な価格を要求してくる福島氏といっしょに何かをするのは本当に骨が折れます」⁹²と漏らしている。筆者は書簡集の翻訳編集当時、「法外な価格」とはてっきり「借用料」のことだと考えていた。しかし今読み直すとこれは販売用プライスリストつまり「売価」であるとの思いを強くしている。コレクターとしての自負から、相場より随分高値を付けたに違いない。

そこでニューヨークのモルガン図書館&美術館がネット公開している「ピエール・マティス画廊アーカイヴ」（PMGA, MLM, NY.）を調べてみた。するとSeries: ArtistsのSubseries 114.24に「Fukushima, Shigetaro and Keiko (Tokyo and Paris) 1931-1955」というフォルダがあり、そこには「1936年まで、ピエール・マティスと福島繁太郎・慶子夫妻（パリと東京）との間で、ピエール・マティスがパリかニューヨークで売却しようとした福島コレクションの作品に関して書簡が取り交わされている。絵画はパリからニューヨークに送られ、後に東京に送られたが、

売れたのは1点だけだったようだ。』⁹³という解説(英語)が付されていた。筆者は資料の現物にあたっただけではないのであくまでも推測だが、「1936年まで」に「売却しようとし」て「パリからニューヨークに送られ、後に東京に送られた絵画」の中に9点のルオー作品が含まれていた可能性は否定できない⁹⁴。しかし「売れた1点」がルオーでなかったことだけは確かなようだ。

話は戻るが、今回の国内所蔵館へのルオー作品調査により、スミス大学美術館出品作のうち《裁判所のキリスト》を含む3点(FC 05, 14, 21)の裏面には主催館の小さな出品ラベル「SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART LOAN」が貼られていることがわかった⁹⁵ [Fig. 29]。このラベルも本来ならばスミス大学美術館展出品の6点全てに貼られていた可能性がある。

さてニューヨーク、デトロイト、ノーサンプトンの3都市で開催されたピエール・マティス画廊企画のルオー展に出品された福島コレクションルオー作品9点は(1点も欠けることなく)、翌1936年5月1日にニューヨークから(おそらく東京直送ではなくフランス経由で)日本に発送され、遅くとも同年8月までには東京の福島繁太郎のもとに送り届けられたものと思われる。この中には手直しを終えた《裁判所のキリスト》も入っていた⁹⁶ (TAB1 no. 12; TAB3 nos. 31-32)。このB経路2次将来便が日本に到着した直後の動向は前章で述べた。

ここでは福島コレクションのルオー作品19点の将来が二つの経路に分かれていたことを再確認し、加えて米国経由の9点が「売却」予定であった可能性も指摘しておきたい。

(Ⅲ-9) 1939年7月 未完成絵画3点のローザンベルグ画廊への保管

1939年9月の第二次世界大戦勃発前、ルオーは家族とともに戦火を避けるためサルト県ボーモン＝シュル＝サルトに避難する際、福島コレクションの残された未完成作品3点(FC 01 [Fig. 3], FC 06 [Fig. 11], FC 20 [Fig. 6])の保管を、パリ8区ラ・

ボエシー通り21番地に画廊を構えるユダヤ系フランス人画商ポール・ローザンベルグに依頼した(TAB1 no. 14; TAB3 no. 34)。その時のことをルオーは予算大臣ユルヴェールに宛てた1953年11月19日付書簡の冒頭部分で語っている(TAB3 no. 63)。重要な箇所なので一部原文も付した。

1939年、世界大戦が勃発した際、私はすでに数年来、日本人のコレクターである福島氏から依頼を受けていた3点の絵画を、私のアトリエで制作中でした。Lorsqu'en 1939, éclata le conflit mondial, j'avais en cours d'exécution dans mon atelier trois peintures commandées par Monsieur FUKUSHIMA, collectionneur japonais, depuis plusieurs années déjà.

この注文の代金の一部として、私は福島氏から2点の古い絵画を受け取っていました。でも私はそれらを破棄するつもりでした。J'avais reçu, à valoir sur le prix de cette commande, deux tableaux anciens que je souhaitais anéantir.

当時の市場価格や保存状態の悪さを考慮すれば、私が譲り受けた絵画の価値はごく僅かなものでした。La valeur des tableaux, qui m'avaient été ainsi remis, était d'ailleurs minime étant donné les cours pratiqués à l'époque et leur mauvais état.

戦争勃発の数ヶ月後、私は田舎へ退避し、未完成の3点のカンヴァス toiles を、パリのラ・ボエシー通りの画商ポール・ローザンベルグ氏に預けました。彼があらゆる危機から免れる保管庫 coffres à l'abri de toutes épreuves を所持していることを知っていたからです⁹⁷。

この証言によれば、ルオーは福島の帰国時、「依頼を受けて」「制作中」の3点の絵画の他に「2点の古

い絵画」も同時に受け取っている。しかもそれらの2点は「注文の代金の一部」であったが、「破棄」するつもりでいたという。実は筆者がこのルオーの予算大臣ユルヴェール宛書簡⁹⁸の存在を知ったのは不覚にも本稿脱稿間際であった。この新たに出てきた画家の証言をどう解釈すればよいのか。本稿の結論をも左右しかねない重要な書簡であるにもかかわらず、残念ながら現時点でその全文を入手できていないため明言は避けたい⁹⁹。今後の更なる調査と研究を俟ちたいと思う。

1940年6月ナチス・ドイツのフランス侵攻後、同年9月にローザンベルグ一家はポルトガル経由でニューヨークに脱出する。パリやボルドー近郊などフランス国内に残された彼の美術品数百点はその後「国家指導者ローゼンベルグ特務部隊」(ERR)などによって略奪される。さらにラ・ボエシー通りの彼の画廊兼住居はナチスによる接收後、1941年5月から43年3月まで反ユダヤ主義のプロパガンダ組織「ユダヤ人問題研究所」(IEQJ)として使用された(TAB3 no. 34)。しかし、この間ルオーが預けた福島コレクション3点は、ローザンベルグが所持する「あらゆる危機から免れる保管庫」に守られ奇跡的に略奪を逃れたようだ。

モルガン図書館&美術館がネット公開する「コレクション」(PMGAとは別検索)のオンラインデータ(英文による要約付き)によれば、1939年7月27日付でジョルジュ・ルオーからポール・ローザンベルグに宛てた書簡¹⁰⁰が存在する。これによると、画家は(5日前の1939年7月22日に急死した)ヴォラールの館に残る多数の未完成絵画が心配だと画廊に伝え、またローザンベルグに保管を依頼した福島コレクション絵画3点の所有者夫妻の名を明記した領収書を要求している。ただしルオーはこれらの絵画が「将来の取引の根拠」になるとも伝えたという。また別の日付なし書簡(同年11月頃か)¹⁰¹では、画家はローザンベルグに対し「福島夫妻に関しては私に試させて欲しい」とも語っているようだ(TAB3 no. 35)。しかしこれら書簡の詳しい内容に関しては現物を確認後あらためて考察してみたい¹⁰²。

(Ⅲ-10) 1940年5月、ヴェントゥーリ著『ジョルジュ・ルオー』の出版

パリ陥落の1ヶ月前、リオネッロ・ヴェントゥーリは浩瀚な最初の英語版モノグラフ『ジョルジュ・ルオー』をニューヨークのヴァイエ出版から上梓した¹⁰³(TAB3 no. 36)。本書に収録されたルオー作品183点(うちカラー3点)中、9点が福島コレクションであった(TAB2 no. 13)¹⁰⁴。その中には手直し中のFC 06《辱めを受けるキリスト》[Fig. 11]とFC 20《裸婦》[Fig. 6]が含まれており、両作品の1939年頃(つまりローザンベルグ画廊への保管直前)の状態を知ることのできる図版となっている。とりわけ《辱めを受けるキリスト》の図版は管見の限り初出である。

まず《キリスト》の1939年画像[Fig. 21]と1949年の完成作《受難》[Fig. 22]とを見較べてみる。ただし完成作の方は後述するように1947年に画布の上部が継ぎ足されている[Fig. 31](TAB3 nos. 41, 42)。完成作には周囲にアーチが加わり、それに伴いキリストは細面で首が長くなり、上体がやや起こされたものの、左肘を付き、体躯を傾けてマントを背負い、先端に海綿のついた葦の杖を右手に持つポーズや、背景の垂直と水平の分割、画面左上に見えるカーテンなど基本的構図に変化はない。

この《キリスト》が、完成の前年1948年にアッシー教会のステンドグラス[Fig. 12]の原寸大下絵(カルトン)となった際(TAB3 no. 44)、ルオーは継ぎ足した画布の上部にアーチを描き加えた。ステンドグラス作家のポール・ボニー Paul Bony (1911-1982)によれば、アーチが加わる前の《キリスト》(つまりこの白黒写真[Fig. 21])の色彩は「赤と黄」であったという。注意すべきは、この1939年画像の画面左下方にはすでにルオーの署名(G Rouault)が入っていることだ。画家はこれを「完成」作として認めていたことになる。1949年の完成作の方にも画面右下に新たな署名(G Rouault)が読み取れる。

問題は次の《裸婦》である。この1939年の《裸婦》[Fig. 16]を10年前1929年の《裸婦》[Fig. 15]と比較してみる。この2つを同一作品と見るか、別作品

と見るかで筆者とルオー財団の見解が大きく分かれている。一見すると確かに画面構成の微妙な違い（ズレ）や女性の表情、そのマチエールの変化で別作品のような気もする。しかしよく見ると、女性の配置がやや右斜め下に移動し、上部に空間ができたことを除けば、筆者が冒頭で示した「両腕を垂れ右腕先をわずかに持ち上げ」た裸婦の特徴的な構図の基本は変わっていない。ただし窓外にはモスク風の高い塔が新たに加えられている。ここにはバレエ・リュス「放蕩息子」（1929年）の追憶が現れているのかも知れない。また《辱めを受けるキリスト》同様、1939年の《裸婦》の画面 [Fig. 16] 左下方にも署名（G Rouault）が入っていることを見逃してはならない。

筆者が両図を「同一作品」とであると見なす理由は3つある。1）両作品がほぼ同一サイズ（計測誤差の範囲内）であること（1929年《裸婦》は83×61cm、1939年《裸婦》は81×60cm）。2）後述するイザベルと慶子の証言、つまり1928～29年の「赤い海水着をつけた婦人像」が最終的に1949年の「トルコのお姫様」（《かわいい魔術使いの女》）になったこと。3）もしも1929年《裸婦》が冒頭の書き込み通り「破棄」されたとすれば、やがては完成作《かわいい魔術使いの女》へと描き変えられる1939年《裸婦》の前身作品（つまり「手直し」の出発点となった作品）が、福島コレクション26点中に存在しないこと。

この問題の最終解決のためには、当該作品の所蔵館であるポンピドゥーセンターがX線撮影等の非破壊検査による科学的調査を行う以外に方法はない、とパリのルオー財団とともに筆者は考えている。

（Ⅲ-11）1944年10月～1947年4月 敵国人財産の接収とルオーの申告

パリ開放後の1944年10月5日、フランス共和国臨時政府は「敵国人所有財産の申告及び接収に関する1944年10月5日の法令」を発令した（TAB3 no. 37）。この法令によって「敵国人」となった日本人コレクター福島繁太郎が所有する絵画3点（FC 01, 06, 20）は申告及び接収（管理保全）séquestre の対象と

なった。3作品は開放後もラ・ボエシー通りの主なきローザンベルグ画廊に保管されたままである。

米国に亡命し1941年にニューヨークで新たな画廊を開いたポール・ローザンベルグは、パリ開放後、略奪された自身のコレクションを回収するため1946年パリに一時的に戻った。先に紹介した1953年11月の予算大臣ユルヴェール宛の書簡でルオーはこう続ける。そこには衝撃的な証言が綴られていた。

しかし、ローザンベルグ氏のアメリカへの亡命により、パリ解放まで何も進展はありませんでした。1946年、ポール・ローザンベルグ氏がパリに戻ってきたため、これらの絵画の行き先を決める必要がありました。私は、それらを日本人財産として差し押さえることが自分の義務 mon devoir de les faire séquestrer comme biens japonais だと考え、そうした状況の中で、それらは国有財産管理局 Administration des Domaines de l'État に引き渡されました¹⁰⁵。

ルオーがこっそりポール・ローザンベルグに預けたはずの福島の絵画3点をどうして国有財産管理局が嗅ぎ付けたのか。筆者の長年の謎がこれで解けた。ルオー本人が義務感から申告したのだ。この事実は今回の調査で最大の衝撃であった。しかしそこには「時間稼ぎ」をして絵画の引き渡しを遅延させ、フランスと日本の外交関係好転の日を待つという、ルオーのやや楽観的な「戦略」が隠されていたことはすでに1章で述べた通りである。

1947年4月30日、セーヌ県国有財産管理局長からルオー宛に1通の通知¹⁰⁶が届いた（TAB3 no. 40）。文書の冒頭には「福島接収物件」Séquestre FUKISHIMA (sic) の見出しがついていた。それは「接収」の開始を意味するものであった。要約すると、戦争開始時に預かったバロン福島（当時の国有財産管理局の行政文書では福島繁太郎をもっぱら「福島男爵」baron FUKISHIMA (sic) の名で呼んでいる）の未完成作品3点をルオーが完成させるため、できるだけ早く画家に戻したいとの連絡を、

ニューヨーク市在住のポール・ローザンベルグから受け取った。これらの絵画は現在もローザンベルグのもとにあり、おそらくラ・ボエシー通り21番地の彼の倉庫に保管されているはずだ。バロン福島の接収財産管理者として尋ねるが、これらの絵画を完成させ、署名する意思があれば、速やかにその旨連絡してもらいたい。ただし美術省が望めば、これらを先行取得することもあり得ることを伝えておく（傍点筆者）。

サン＝レモンがいみじくも指摘するように、「フランス政府は、画家が3作品を完成と認め、署名するまでは、これらの作品を自由に処分できないことを承知していた」¹⁰⁷ようである。ルオーはこの国有財産管理局からの申し出に同意し、3点の接収絵画は一旦ルオーのもとに届けられた。以後「フランス

政府とジョルジュ・ルオーの間で、法的・行政的な駆け引きが繰り返られる」¹⁰⁸ことになる。

（Ⅲ-12）1947年6月 修復家マレセによる裏打ちと画布の拡張

セーヌ県国有財産管理局長は1947年6月18日付の書簡で、手直しに同意したルオーの要望を聞き入れ、一時貸与を行う接収絵画3点（FC 01, 06, 20）の修復を許可した。これを受け、パリの修復家マレセ J. Malesset は同年6月21日、裏打ち作業のため3点の作品をイザベルから受け取っている（TAB3 no. 41）。マレセは作品受領時に各作品の状態とサイズを実測しており [Fig. 30]、これによって3作品の客観的なデータがはじめて記録された。

【マレセによる1947年修復前（受領時）実測データ】

FC 01	水彩《裸婦》	カルトン	Nu sur carton	70.5×50cm
FC 20	油彩《裸婦》	〔画布〕木枠	Nu sur châssis	81×60cm
FC 06	油彩《キリスト》	〔画布〕木枠	Christ sur châssis	75×55cm

【マレセによる1947年修復後】

FC 01	水彩《裸婦》	カルトンの裏面を板で補強	[70.5×50cm]
FC 20	油彩《裸婦》	画布の裏面を格子状の棧の付いた板で補強	82×66cm
FC 06	油彩《キリスト》	画布の裏面を板で補強	82×56cm

マレセのこの記録が重要なのは、最終的にルオーによって「破棄」される作品が「カルトン」に描かれた「裸婦」で、大きさが [70.5×50cm] であることがわかったことだ。修復の際、画家の指示により、油彩の《裸婦》と《キリスト》の2点は木枠に張られていた画布のサイズが拡張された。3点の絵画はいずれもまず2枚の布で裏打ちされた（rentoilage）後、補強用の板が取り付けられ（marouflage）、とくに油彩《裸婦》には格子状の棧の付いた板が取り付けられた（parquetage）（TAB3 no. 42）。3作品の修復及びその後のサイズ変化をまとめるとこのようになる [Fig. 31]。この裏打ちと画布の拡張によってルオーが本格的な「手直し」に取り掛かるための

準備が整えられた。

油彩《裸婦》[Fig. 16] の支持体は横（主に右）に5 cm [Fig. 17]、油彩《キリスト》[Fig. 21] の支持体は縦（上）に6 cm [Fig. 22]、それぞれ伸びた。マレセのところで修復を終えた3点の絵画は一旦国有財産管理局に返却された。

（Ⅲ-13）1948年 手直し再開：アッシー教会のステンドグラスとチューリヒ美術館への出品

セーヌ県国有財産管理局長は1947年12月20日付書簡で、修復家マレセから返却されたバロン福島の絵画3点について、ルオーに自宅搬入の日程を尋ねて

いる (TAB3 no. 42)。この書簡の左側に、手書きで“7 janvier entre 10h et 11h”と書き込みがあることから (TAB3 no. 43)、1948年1月7日10~11時頃に、接收中の絵画3点は、国有財産管理局からルオーの自宅に運び込まれたと思われる。こうして占領期間の中断をはさみ、ルオーによる福島コレクション3点の手直しが再開した。

この年、ステンドグラス作家ポール・ボニーは、接收中の作品を保管する国立家具調度管理局 Mobilier national¹⁰⁹からルオーが借り出した作品《キリスト》を下絵に、20世紀におけるカトリックの復興をめざした宗教芸術運動「アール・サクレ (聖なる芸術)」¹¹⁰の最初の成果を問うオート=サヴォワ県のアッシー教会のステンドグラス [Fig. 12] を制作した (TAB3 no. 44)。ボニーはその時の様子を次のように証言している。

下絵となったタブローはある日本人コレクターが所有していたものですが、ルオー氏が国有家具調度保管所 Garde-meuble からこの作品を引き取った時の色調は赤と黄でした。その後、ルオー氏はタブローの縦を継ぎ足し、色調を緑と黄に塗り替えました。私が下絵に使ったのはこの時の状態のものです。さらにタブローは青と赤へと変わりました (近代美術館での展覧会 [1950年「アール・サクレ (聖なる芸術)」展] 出品時)。したがってこのステンドグラスは今ではもう見るのでできないタブローの状態を示しています¹¹¹。

《キリスト》のタブロー色調変化 (赤と黄 → 緑と黄 → 青と赤) に関するボニーの指摘は貴重である。前出のヴェントゥーリのモノクローム写真が、最初の「赤と黄」を主調としたキリスト像であったことはすでに述べた。ステンドグラスの下絵となったものは、マレセによって修復され拡張された《キリスト》の画布の上にルオーが手直しを施したもので、上部には画家によってアーチが、下部にはボニーによって「Flagellation」 (笞打ち) というルオーの手書

き文字が加えられた。ルオーの画布拡張指示はこのステンドグラス下絵制作のためであったことがわかる。

さらに1948年の3月27日付書簡でセーヌ県国有財産管理局長は、ルオーの申し出 (同年3月18日付書簡) により「描き終えたばかり」¹¹²の接收絵画2点をチューリヒ美術館 (Kunsthaus) のルオー展に、輸送費や保険料を自己負担するという条件で出品を許可した (TAB3 no. 46)。1948年4月に開幕したジョルジュ・ルオー展 (油彩画や版画など266点を出品) に、接收中の福島コレクションのうち FC 06 《キリスト》 (Nr. 130 《受難》) と FC 20 《裸婦》 (Nr. 134 《虹のサーカス団のかわいい魔術使いの女》) [Fig. 7] の2点が出品された。ただしともに来歴は「パリ国有財産管理局」Direction des Domaines Paris となっていた (TAB1 no. 16 ; TAB2 no. 16 ; TAB3 no. 47)。カタログによれば、《キリスト》は縦が6 cm、《裸婦》は横が5 cm、それぞれ以前より大きくなっている。1947年に修復家マレセの行った画布サイズの拡張幅 [Fig. 31] は実はこの数字から逆算したものである。

画面サイズの変更とともに、《裸婦》 [Fig. 16] の方は、「裸体」の女性がサーカスのコスチュームをつけた「着衣」の女性へと、室内に置かれたショールは果物に、窓外の景色はルカによる福音書 (ルカ 15 : 11-32) の「放蕩息子の帰還」 (例えばルオーのタブロー OP 3038) を想起させる風景に変えられ、空にはおおきな太陽が加えられた¹¹³ [Fig. 17]。タイトルにある「虹のサーカス団」Cirque de l'Arc en ciel とは「流れる星のサーカス団」Cirque de l'Étoile filante 同様、ルオーの創作した架空の名称で、画家の詩に出てくる「虹」 (光や希望の象徴) をもじったものであろう¹¹⁴。

ここでも注意すべきは、図版では小さくてわかりにくい、画面左下に新たに署名が入っていることである。カタログにも署名「G. Rouault」ありと記載されている (TAB3 no. 47)。

キリストを描いた《受難》の方はカタログに図版の掲載がないため手直しの進捗状況はわからない。

ただしこちらのカatalogにも署名「G Rouault」ありと記載がある（TAB3 no. 47）。つまりルオーは1948年の初めには2点の接收絵画に「署名」を入れ、名目上は「完成」させてチューリヒ展に出品したということである。

なおこの年に出版されたヴェントゥーリの『ジョルジュ・ルオー』仏語改訂版（スキラ社）¹¹⁵は、収録作品214点（カラー12点）のうち福島コレクションを9点収め、手直し中の《裸婦》と《辱めを受けるキリスト》（両図版は1940年版と同じ）のほか、手直しを終えた《裁判所のキリスト》の白黒図版 [Fig. 10] が《群衆》というタイトルで新たに追加されている。ただしこれには「1930-32年、ニューヨーク、ピエール・マティス画廊」と図版註記がある（TAB2 no. 15；TAB3 no. 48）。

（Ⅲ-14）1949年3月 接收作品2点の「完成」と国有財産管理局への引き渡し

チューリヒ展終了後、イザベル・ルオーは1948年9月22日付の書簡で、父が接收中の絵画を最終的に仕上げるため（とりわけ3番目の絵画は未完成のため）、再度借り受けた旨をセーヌ県国有財産管理局長に申し出たところ、2点の絵画は再びルオーのアトリエに戻された（TAB3 no. 49）。前述したように、画家は展覧会への出品やそのカatalog印刷のため両作品にサインを入れたものの、未だその出来には満足していなかったため、あるいは最終的な引き渡しをさらに引き延ばす狙いもあってか、再び引き取っているのだ¹¹⁶。チューリヒ展終了後、福島の接收2作品は1947年にパレ・ド・トーキョーに開館したばかりの国立近代美術館に寄託されていたようだ。

1949年4月22日付の書簡で美術批評家ガストン・ディールはルオーに南米での展覧会参加を持ちかけたところ、画家は接收中の《受難》[Fig. 13] と《かわいい魔術使いの女》[Fig. 8] を含む4点の出品を承諾する（TAB3 no. 51）。ルオー財団によれば、修正部分の乾燥に必要な期間等を考慮すると、両作品がルオーの手直しを終え最終的な「署名」が入れたのは1949年3月頃であったろうとのこと。接收

2作品は国有財産管理局に引き渡され、2ヶ月後の1949年5月3日南米に向けて船出した。

そこで完成した1949年の《かわいい魔術使いの女》（88×72cm）[Fig. 18] を前年1948年の《虹のサーカス団のかわいい魔術使いの女》（81×65cm）[Fig. 17] と比較してみる。まず完成作では画面サイズが一回り大きくなっているのがわかる¹¹⁷。だが基本的な構図に大きな変化はない。《受難》同様、ちょうど四周に描かれたアーチの分だけ画面が広がった感じだ。窓外の景色は1948年作以上に「放蕩息子」のエピソードを強く想起させる。わかりにくいがこの前作にも描かれていた息子は完成作では（「帰還」ではなく）旅立っているように見え、父親は両手を上げて見送っているようでもある。

一方コスチュームを着けていたサーカス団の「少女」は肌を露わにし、右手で金貨を指し示しながら誘惑する「娼婦」¹¹⁸へと変わった。ちなみに「魔術使いの女」のモデルは、「放蕩息子」で誘惑者セイレーンを演じたバレエ・リュスのドゥプロフスカではないかと筆者は密かに思っている（TAB3 nos. 7, 10）。一見すると「風俗画」を思わせる内容だが、主題としては聖書に題材を得た「宗教画」でもあると言える。1949年の完成作には新たな署名（G Rouault）が画面中央下に入れられた。

ここでルオーが1950年5月に福島繁太郎に宛てた書簡草稿¹¹⁹を紹介したい（TAB3 no. 52）。この中で画家は、ラ・フォンテーヌの「忍耐と長い時間は力や怒りよりも多くのことを成し遂げる」（『寓話』第2巻第11話「ライオンとネズミ」）という格言を引用し、接收到まつわる自らの思惑（完成と引き渡しの引き延ばし）を明かして謝罪したという¹²⁰。その中で画家は「私たちの古くからの絵画の物語りを…スピード記録を競うのではなく、時間をかけてじっくり描く」ことが肝心で、「いったん国有財産管理局に渡してしまえば、私はもはや主導権を握れなくなる」とも述べている。ただしルオーはすでにこの時点（1950年5月）で2点の作品に「署名」を入れて「完成」させ、国有財産管理局に「引き渡し」、南米巡回展に送り出している。以後、接收作品2点に関しては基本的にルオーの手を離れる。

(Ⅲ-15) 1949年～1951年 南米巡回展と「アール・サクレ」展への出品

展覧会は1949年7月から翌50年7月にかけて、ブエノス・アイレス（アルゼンチン）、サン・パウロ（ブラジル）、カラカス（ヴェネズエラ）、リマ（ペルー）、モンテヴィデオ（ウルグアイ）などを巡回した（TAB1 no. 18 ; TAB3 no. 51）。同展は松方コレクションや福島コレクションなどフランス国家が接收中の名品を中心に構成されたもので、カタログの来歴には（チューリヒ展の「パリ 国有財産管理局」ではなく）「松方コレクション」あるいは「福島コレクション」と正式表記されていた¹²¹。

ルオーの2点の接收絵画は南米での展覧会を終え1950年10月27日にパリに戻って来た。そのうち《受難》は聖年にあたるこの年11月にパリ国立近代美術館で開催された「アール・サクレ」展に出品された（TAB3 no. 54）。カタログでの来歴は「パリ個人蔵」（つまり「福島繁太郎」ではなくパリの「ジョルジュ・ルオー」所蔵）となっている。同展は引き続きオランダのアイントホーフェンのヴァン・アッベ市立美術館などに巡回する。一方《かわいい魔術使いの女》の方は額縁が破損していたため、イザベルは保険会社と相談後、額縁を修理に出したようだ。修理を終えた《かわいい魔術使いの女》は1951年8月17日に国有財産管理局へ引き取られた¹²²。

(Ⅲ-16) 1951年頃 ルオーによる接收作品《裸婦》の破棄

さていよいよ破棄作品¹²³である。福島慶子は、イザベル・ルオーが福島葉子に宛てた1951年8月頃の書簡をもとに、印象的なエピソードを交えながら次のような思い出を語っている（TAB3 no. 57, 68, 69）。少し長くなるが、これは破棄作品の同定に関し極めて重要な証言と思われるのでここに引用する。読みやすいように、原文は変えず（傍点ママ）適宜段落を分けた。

最近来た便りでは、いよいよ待望の絵が出来上った、といつて寫眞を入れて来ました。ここに

発表しますが、この繪〔[Fig. 8] の白黒写真〕はルオーが最初に我家を訪れた時「この赤がイライラする、これをよくしてあげよう」という事から、毎日自家に来て夜食後に修正に取りかかり、以後ずっと私共と親しい交りを結んだきつかけを作った繪で、元は赤の強い裸體の立像でした。

この繪をジロドンという美術専門の寫眞屋が「赤い海水着をつけた婦人像」という題をつけたので、ルオーはすっかりくさつてしまいましたが、もともと自分でもあまり気に入らなかつた様です。

福島の家を仕事臺とし、ルオーは毎晩通つて来てこの繪を土臺に、その上に更めて繪具を乗せてゆきました。伊藤廉とか宮田重雄という連中が見物にやつて来たのはこの時です。

ルオーはこの畫中の婦人を處女にするか賣春婦にするかで散々迷って毎日お臍を一寸上げては處女だといい、一寸下げては賣春婦にしたと云っていましたが、どちらとも決定しない間に世界情勢が怪しくなり、私共は此の畫をルオーに預けたまま日本に引き上げてしまいました。

イザベラの手紙には、「あれから十何年もいじくっている中に、どうやらトルコのお姫様みたいになつてしまいました」とあります。（……）郵送されて来た二枚の寫眞〔TAB3 nos. 68-69〕もここに載せる事にしましたが、婦人立像の方が、例の處女と賣春婦を長い間行つたり来たりして、遂にトルコの姫君になりおおせた問題の畫です。

片方のキリスト像は、一九〇六、七年時代の眞黒なものの上に、更めて、描き加え、形も色も昔日の面影を變えてしまつたもので、寫眞を見るだけで、その變り方に呆れてしまいました¹²⁴。

この福島慶子の証言の要点をまとめると以下のようになる。

FC 20 《かわいい魔術使いの女》:

- 1) ルオーが手直しを開始する前(1929年以前)は「赤の強い裸体の立像」であった。
- 2) パリの美術写真家ジロドンがこれを見て「赤い海水着をつけた婦人像」と揶揄した。
- 3) ルオーはこの絵の手直しに十数年を費やすうちに今や「トルコのお姫様」(イザベル)のようになった。

FC 06 《受難 (エッケ・ホモ)》:

- 1) ルオーは1906-07年頃の「おそらくプルシアン・ブルーが変色して」「真黒」になった「キリスト像」に手直しを施していった。
- 2) その結果「形も色も昔日の面影」が一変し写真を見てその変わり様に呆れてしまった。

このイザベル・ルオーと福島慶子の証言が決定的に重要なのは、当初プルシアン・ブルーであった水彩《裸婦》[Fig. 3]ではなく、「赤の強い裸体の立像」あるいは「赤い海水着をつけた婦人像」[Fig. 4]すなわち「カドミウム・レッドと茜色のラッカーによる身体」(前出『フォルム』no. 1, 1929年)の油彩《裸婦》[Fig. 5]が、10数年の手直しを経て「トルコのお姫様」[Fig. 8]になったという紛れもない事実を証しているからにはかならない。

さてこれまでの経緯ならびに福島繁太郎はじめ、イザベル・ルオーと福島慶子の証言からもわかるように、接收絵画3点のうち、FC 20油彩「トルコのお姫様」とFC 06油彩「キリスト像」を除いた残りのFC 01水彩《裸婦》こそが、ルオーによって「破棄」された作品であることはまず間違いないであろう。

最後までルオーのアトリエに残り完成しなかった水彩《裸婦》へのイザベルの言及は、1951年2月9日の書簡を最後に(TAB3 no. 55)、以後話題にのぼらなくなる。それゆえこの頃、接收作品FC 01《裸

婦》は画家によって最終的に破棄されたものと推測される(TAB3 no. 58)。

(Ⅲ-17) 1952年～1954年 接收作品2点の国有財産管理局から国立近代美術館への編入

その後の接收作品をめぐるフランス行政内部での興味深い動きをサン＝レモンの最新研究をもとにここで紹介したい。

1952年1月7日、国立美術館連合の行政サービス部長マリー・ドラロッシュ＝ヴェルネ・アンローは、財務省管轄の国有財産管理局長に対し、接收中の福島所有のルオー絵画を国立美術館側に譲渡してもらえないか問い合わせを行っている¹²⁵(TAB3 no. 59)。しかし、国有財産管理局側の意向はこれと異なり、(未完成作を含む)3点の絵画を競売にかけ売却するつもりでいたようだ。

この動きを察知した国立近代美術館学芸員ベルナール・ドリヴァルは、さっそく1952年5月30日に、フランス美術館局長ジョルジュ・サルに対し、福島コレクションのルオー絵画3点は、松方コレクション同様、国立美術館に編入することが適切かつ必要であり、「これは当館にとって、かけがえのないコレクション充実の機会」であると伝えている¹²⁶(TAB3 no. 60)。これを受けサルは国有財産管理局長に同年6月18日付で書簡を送り、福島コレクションを国立近代美術館に編入させる手続きを尋ねる。その結果1952年6月、《かわいい魔術使いの女》と《受難》の2点は正式編入の決定までルーヴル美術館に仮保管された。

現在のポンピドゥーセンターのウェブサイトによれば、ルオーの《受難》と《かわいい魔術使いの女》の2作品の取得については1章でも紹介したように、「旧福島男爵コレクションは、1952年の対日講和条約に基づき、1954年に国立近代美術館に編入された」との簡単な説明が加えられている(TAB3 no. 65)。

少し補足すると、1952年4月28日に発効した「対日講和条約」(サンフランシスコ講和条約)によっ

て、連合側側の接收財産の国有化が国際法的にも追認されたため、国内法である「1954年5月14日のアレテ（行政命令）」が出され（TAB3 no. 64）、敵国人財産として戦後回収され、返還されなかった作品群を国立美術館に移管することが可能になったということである。つまりこの行政命令によって、「接收」財産であったルオーの《受難》と《かわいい魔術使いの女》の2作品は正式に「国有」財産に分類 classement され、パレ・ド・トーキョーにある国立近代美術館に編入 affectation されることが決定した。

また同アレテ2条により、国立美術館連合はルオーの2作品取得と引き換えに、セーヌ県国有財産管理局に対し、同局が接收に要した費用347,010フランを償還することも約束した。サン＝レモンによると、この費用の中には絵画修復費用のほかに、ルオーが《かわいい魔術使いの女》を完成させるために請求した30万フランの「報酬」salaire も含まれていたとのことである¹²⁷。しかし現時点で筆者はこの費用弁償の詳細については検証できていない。

（Ⅲ-18）1953年11月 ルオーの予算大臣ユルベール宛書簡

3章の最後は、1953年11月にジョルジュ・ルオーが予算大臣ユルベールに宛てた書簡で締めくくられている。本書簡についてはすでにその一部を紹介してきた。しかしルオーが予算大臣に訴えたかったのは、「福島接收物件」に関する財務省（国有財産管理局）側の「法的な誤謬」erreur juridique を是正するものであった¹²⁸（TAB3 no. 63）。

その中でルオーは、1）画商ローザンベルグの1946年パリ来訪を機に、福島繁太郎の未完成絵画3点を日本人財産として国有財産管理局に引き渡したこと（既述）、2）しかしこれらの絵画は「未完成」であるため「画家の私有財産」にとどまっており、それゆえ「接收」の対象となるべきは「私が負っていた金銭的な債務」（つまり福島によって支払われた前払金）の方であり、「絵画そのもの」ではないこと、3）接收中の2点の絵画を画家が「友好的に買

い戻す」こと、などを訴えた¹²⁹。文中の「未完成」絵画が「画家の私有財産」にとどまるという件は、1946年の「ヴォラール訴訟」（第1審）によってルオーが手に入れた大きな成果であることは言うまでもない（TAB3 no. 38）。しかし画家のこの願いは先のアレテ発令によって事実上却下された。

福島から預かっていた手直し中の絵画3点を国有財産管理局に差し出したルオーではあったが、画家は最後まで接收絵画の合法的で友好的な返還（TAB3 no. 53）を信じて疑わなかったことだけは事実のようだ。

さて、これまで見てきた経緯から客観的に判断すれば、冒頭に紹介した「この絵はジョルジュ・ルオーによって描き換えられ、その後破棄された」という書き込み [Fig. 2] は、《かわいい魔術使い》の前身である油彩の《裸婦》[Fig. 5] ではなく、水彩の《裸婦》[Fig. 3] の方に書かれるべきであった、との結論がさして大きな矛盾なく得られると思う。

これをもって本稿の結論としたい。ただし、筆者が幾多の推測を交えてここに示した「仮説」は未だ議論の余地を残しており、今後の新たな資料の発見とともに、ルオー財団や所蔵美術館との科学的で継続的な情報交換を通して、さらに開かれた検討を要するものであることは言うまでもない。

Ⅳ 「手直し」の意味 ― むすびにかえて

最後にルオーがどのように自作の手直しを行ったのかその実態に迫ることで、ルオーの「手直し」の意味を考えむすびとしたい。

自身のアトリエでは家族の入室さえ拒み、いわば聖域のような密室の中で制作に没頭していたと伝えられるルオーであるが、福島邸では福島家の人々を旧知の助手のように使いこなし、時折冗談さえ交えながら絵画の手直しを行ったというから驚きである¹³⁰。ここで紹介するルオーの制作現場に立ち会った福島繁太郎の生の証言は、管見の限り欧米の文献にも類例がなく、ルオー芸術を理解する上で第1級

の「エゴ・ドキュメント」(一人称資料)であるといっても過言ではなからう。

(Ⅳ-1)「手直し」retouche の定義

まず本稿で「手直し」あるいは「加筆」「補筆」などとしてきた言葉について考えてみる。福島繁太郎が1929年4月のルオー訪問時の様子を、日本語とともに珍しくフランス語でも書き残している箇所注目してみたい(下線、傍点、斜体は筆者)。

〔ルオーが〕「貴殿の所にどんな絵が来ているか見度い。」といゝ出した。アパルトマンの中を隈なく見ているうち、「或る絵の中には尚筆を入れ度いが」というので「どおぞその様に」と承諾した。そして翌る日から私の宅でその仕事にとりかかる事になった。少しばかり直すのかと思つてゐた処、太い筆に絵の具をたつぷり付けてぐいぐい描き出した。之では全く描き直しだと驚いてしまつたが、もう仕方がない¹³¹。

Il m'a demandé quelles œuvres je possédais de lui, disant qu'il serait désireux de retoucher certaines d'entre eux. Bien entendu j'ai accepté de les lui faire voir et le lendemain il s'est mis au travail. Il maniait avec hardiesse son gros pinceau chargé des couleurs soi-disant pour faire seulement quelque retouche, mais à ma grande surprise il recommençait littéralement, et il n'y avait rien à faire.¹³²

福島の証言からルオーが語ったとされる「尚筆を入れる」や「直す」を本稿では「手直し」あるいは「加筆」としたが、これは取りも直さず retoucher / retouche の訳語である。上記の翻訳を福島自身が行ったかどうかは詳らかではない。しかし仏語に通曉した福島(あるいはその家族)がこの重要な専門用語のチェックを怠るはずはなからう。

13世紀に遡るフランス語の他動詞 retoucher (原義は「再び触れる」)は、17世紀に文学作品や美術

作品について「修正し、訂正しながら手を入れる」 reprendre en modifiant, en corrigeant という狭義の意味を獲得し、これが19世紀になると写真と服飾の分野にも拡張されて用いられた。現在では一般に「(文学作品や絵画、版画、写真などの美術作品の一部に)手を加える、修正する、(服の)寸法を直す」という意味で用いられる¹³³。またこの動詞から派生した女性名詞 retouche には通常「加筆」「補筆」「補彩」「手直し」「修正」「リタッチ」「寸法直し」などの訳語が与えられるが、とりわけ絵画などの保存修復技法の一つとして使用されることが多い。ここでは2つの辞書(1 美学辞典と2 絵画用語事典)による定義を紹介しておく。

1. Retouche

作品を完成させるために、その一部に加えられる変更。Retouche とは、物質的な欠陥を除去することである。版画 gravure では、刷りの品質を改善するため、磨耗した刻線を新たに彫り直すこと burinage neuf。写真では、欠陥のあるネガをスポッティングすること repiquage。服飾では、正しいサイズに合わせるため衣服を手直しすること reprise。また、より心理的な意味合いでは、疑義の解消 résolution d'un doute、過誤への省察 retour sur une erreur といった側面もある。絵画や文学では、付加 ajout、削除 retrait、置換 substitution によって作品の一部を修正すること¹³⁴。

2. Retouche

絵画層の摩耗や欠損部分に、程度の差こそあれ着色材を補填すること apport de matière colorée。Retouche は、目立つものもあれば目立たないものもあり、充填用パテ mastic de réintégration を使用する場合も使用しない場合もある¹³⁵。

1) は「作品を完成させるために(……)付加、削除、置換によって作品の一部を修正する」という retouche の一般的な使い方(美学的意味)であり、

2)は「摩耗や欠損部分に(……)充填用パテを使用して(……)着色材を補填する」という retouche の保存修復技術としての使い方(修復的意味)が述べられている¹³⁶。本稿ではもっぱら Retouche の 1) 美学的意味が問題となりそう。しかしいずれにしろ用語本来の定義から、retouche の施される範囲はあくまでも作品の「一部」あるいは「部分」に限られていることに留意しておきたい。

(Ⅳ-2)「手直し」の実態

さて、ルオーの「手直し」である。パリに残された4点について、1929年当時を回想する福島繁太郎の証言を具体的に検討していきたい。先ほどの証言には「少しばかり直すのかと思つていた処、太い筆に絵の具をたつぷり付けてぐいぐい描き出した。之では全く描き直した」とあった。これが今見た retouche の定義、すなわち「付加、削除、置換によって作品の一部を修正する」という範囲におさまるものなのかどうか。

そこで福島証言をさらに見ていく。少し長くなるが、ここでは細部が重要になってくるので煩雑を厭わず引用したい。

〔ルオーは訪問の〕話が終つた後、私の集めたルオーの繪を見て廻つたが、その二三に意に満たぬ所があるから、もし同意してくれるなら私の家に通つて直したいがといふので、早速その材料をそろへる事にした。繪具としては、ブロックス(Blockx)がいいだろうとの私の意見に賛成した。種類は、オートル・メール、ヴェール・カドミウム、ヴェール・エムロード、ルージュ・ド・カドミウム・フォンセ、ブラン・ダルジャン、ジョーヌ・ド・カドミウム、オークル・ジョーヌ、ノアル・ディヴォアール、ブラン・ルージュ(ライトレッド系の色)。油としてはウィル・ドラン(リンシード油)、シカチフ。パレットナイフは腰の固いもの。黒鏡は長さ四寸位の長方形の鏡で、鏡の裏が黒色の塗料を塗つたもの。外に白毛の丸筆數本、パステル一そろひ等である¹³⁷。

ルオーの言う「その二三に意に満たぬ所があるから」については、後ほどあらためて検討する。まず、手直しのために準備した繪具の種類や用具を細かく記録しているところなど、「日曜画家」でもあった福島繁太郎の面目躍如たるものが感じられる。このリストはそのまま1929年当時、ルオーが油彩画制作に用いていた主要な繪具の種類や用具と考えて差し支えなからう。繪具の仏語カタカナ名称は以下ようになる。

- 「オートル・メール」 Outremer : ウルトラマリン・ブルー
- 「ヴェール・カドミウム」 Vert cadmium : カドミウム・グリーン
- 「ヴェール・エムロード」 Vert émeraude : エメラルド・グリーン
- 「ルージュ・ド・カドミウム・フォンセ」 Rouge de cadmium foncé : カドミウム・レッド・ディープ
- 「ブラン・ダルジャン」 Blanc d'argent : シルバー・ホワイト
- 「ジョーヌ・ド・カドミウム」 Jaune de cadmium : カドミウム・イエロー
- 「オークル・ジョーヌ」 Ocre jaune : イエロー・オーカー
- 「ノアル・ディヴォアール」 Noir d'ivoire : アイボリー・ブラック
- 「ブラン・ルージュ(ライトレッド系の色)」 Brun rouge [一般には Rouge brun] : ブラウン・レッド
- 「ウィル・ドラン(リンシード油)」 Huile de lin : 亜麻仁油
- 「シカチフ」 Siccatif : 乾燥促進剤

「深み」foncéの加わった「赤」「黄」「緑」「青」などの繪具が、「黒」の輪郭線で囲まれ、「白」の繪具とともにパレットナイフ¹³⁸で幾重にも削り取られ薄く重なり合うマチエールは、確かにルオーの1930年前後の色調と合致する。

珍しいのが「黒鏡」(くろかがみ) miroir noir¹³⁹の使用である。福島自身、「黒鏡は日本ではあまり用

ひる人がないが、其の裏面の黒色の塗料によって、繪の色彩が吸収されて映るから明暗の調子を見るに便利な物で、油繪の傳統的の一つの道具である」¹⁴⁰と説明している。また、ルオーは「線を引く時は『えい』と力を入れて引く、一應描き終ると、黒鏡に照らして」¹⁴¹見ていたというから、画家は絶えずタブロー全体の明暗バランス（明度）に気を遣いながら「手直し」つまり「制作」を行っていたことが窺われる。福島証言をさらに聴いてみよう。

一寸直すと云つたので一部分に手を入れるのかと思つたら、愈々仕事にとりかかつて見ると丸で描き直した。「裁判」などのプルシアンブリュウの強いものは、綿にアルコールをたっぷりつけて、ごしごしふいてしまふ。プルシアンブリュウは溶けて、畫面全體に流れ出す。これは大變な事になつたと思つたが、もう追つかない。ルオーに任して置くより仕方なかつた。アルコールでふいた上、水でよく洗ふ様にふいて乾しておく。それから描き直して行くのである¹⁴²。

ここ（《裁判所》の場合）にはルオーの手直し retouche に関し、重要な事柄が2つ出てくる。

第1は、手直しの対象になったタブローが「プルシアンブリュウの強いもの」であったこと。

第2に、ルオーの手直しとは、まず画面全体をアルコールをたっぷり含ませた綿でごしごし拭き、さらにそれを水で洗い流し、画面が乾いた後に、はじめて取り掛かる行為であること。要するに、これは先ほどみた retouche の定義、つまり「付加、削除、置換による作品の一部の修正」といった「小手先」の技を遥かに超えており、retouche とはまったく異なる、ほとんどタブロー全体の描き直し「改作」にも近い新たな創作行為であると言える（先の福島証言通り「全く描き直し」recommençait littéralement）。

第1のプルシアン・ブルー Prussian blue（紺青）について。当時パリに滞在し、雑誌に福島コレク

ションの報告を行っていた画家の熊岡美彦（1889-1944）は、福島からの伝聞とことわたうえで、「時には却つて改悪する事もあるので、福島氏は傑作はなるべく隠して置く様にし、其代わり前描〔旧作〕の變色して居る畫を手の届く處にかけて置く様にした。前描の分で、プロシヤンブルーを使用したものはすべて眞黒に、變色し、ルオー自身も此プロシヤン時代にこりて、今はウルトラを以て其代用として居る」¹⁴³と書いている。

本来プルシアン・ブルーは、紙や画布などの支持体あるいは油や溶剤などの劣化で変色することはあっても、絵具自体が酸化や還元で黒く変色することはないという。ところがなんらかの理由でルオーが1900～1910年代に用いたプルシアン・ブルーは青が強くなるか黒変してしまい、どうもこれを嫌ってルオーは手直しを思い立った節がある。

実際ルオーが福島邸で手直しを行ったタブローは、主として往時このプルシアン・ブルーを多用して描かれたため、その後紺青が黒く変色してしまった初期の作品¹⁴⁴に限られているように思える。そのため1920年代以降はプルシアン・ブルーに代わり、福島邸の絵具にもあったように、ウルトラマリン・ブルー（群青）をもっぱら愛用し始めたようだ。

第2のルオーの手直し retouche の実態について。《裁判》以外の絵画に関しても、往時を追想する福島繁太郎と福島慶子の証言をいくつか聞いてみよう。一部の引用文は既出である。

FC 01 水彩《裸婦》：

その中の一枚は一九〇六年のグワッシの裸体立像 [Fig. 3] で私も特に気に入つてゐたのであるが、強いプルシアン・ブリュウをルオーは氣にして直し出し、パステルをつけて見たり油繪具を混用してみたりしたがうまくゆかず、段々變になつて、遂に「駄目にしちやつた」と云つたのには一方ならずがっかりした。それでもルオーは「安心しろ、今度はすばらしい油繪にする」と云つて自宅へ持つていつてしまつた¹⁴⁵。（福島繁太郎）

FC 06《受難（エッケ・ホモ）》（油彩《キリスト》）：
片方のキリスト像 [Fig. 13] は、一九〇六、七
年時代の眞黒なもの [Fig. 11] の上に、更めて、
描き加え、形も色も昔日の面影を變えてしまつ
たもので、寫眞を見るだけで、其の變り方に呆
れてしまいました¹⁴⁶。（福島慶子）

FC 20《かわいい魔術使いの女》（油彩《裸婦》）：
〔《裁判》の〕 タブローがよく乾いてから描くの
だといって休憩、食事にしました。食事後一休
みして、二十五號の「裸婦立像」 [Fig. 4] にと
りかかりました。これも全然描き直しです。黒
で筆太々と、輪郭を直してしまいました¹⁴⁷。
（福島繁太郎）

この繪 [Fig. 8] はルオーが最初に我家を訪れ
た時「この赤がイライラする、これをよくして
あげよう」という事から、毎日自家に来て夜食
後に修正に取りかかり、以後ずっと私共と親し
い交りを結んだきつかけを作った繪で、元は赤
の強い裸體の立像 [Fig. 4] でした。此の繪を
ジロドンという美術専門の寫眞屋が「赤い海水
着をつけた婦人像」という題をつけたので、ル
オーはすっかりくさつてしまいましたが、も
ともと自分でもあまり気に入らなかつたよう
です¹⁴⁸。（福島慶子、傍点ママ）

とくに水彩の上からパステルや油彩を混用して加
筆した FC 01《裸婦》は、ルオーがアトリエに持ち
帰る以前に、福島邸における手直しの段階ですでに
「駄目」になっていることがわかる。

さらに、これまでルオーの「制作」の方法として
しばしば紹介されてきた次の福島繁太郎の証言が、
実は「手直し」の方法であったことをここであらた
めて確認しておきたい。

ルオーは多くの油繪描きとは異つてカンバスを
シュバレ〔イーゼル〕に掛けない。日本畫の様
にテーブルの上にカンバスを平らに置いて、懸

腕直筆で描く。初めからパレットナイフを用ひ
る事はめつたにない。油つぼのリンシード油に
少しシカチフを混じ、これに筆をたつぷり浸し
た上繪具をつけて描く。繪具はパレットの上で
混ぜる事はしない¹⁴⁹。

「懸腕直筆」によるルオーの「手直し」の基本を
まず押さえておく。さらに福島は続ける。

一セアンスで畫面全體を大體かいてしまひ、そ
の次の日は他のタブローに取りかかる。その翌
る日はまた他のタブローに取りかかる。一枚の
タブローを毎日描き續けて仕上げてから他のタ
ブローに取りかかるといふ描き方ではなく、一
時に數枚の制作をしていくのである¹⁵⁰。

ルオーの手直しの様子は、ちょうどモネがルー
アン大聖堂連作を光の變化に応じて複数のカンヴァス
を並行して描いていったというエピソードを彷彿と
させる。そうか「連作」 série なのかも知れない、
ルオーの「手直し」も。

一たん描いたタブローは1週間位その儘にして
ほつておく。繪具がほとんど乾いた時にパレ
ットナイフでごしごととその繪具をけずり取る。
あとには薄い繪具の層のみが残るが、この繪具
の薄い層は地肌に食ひつく様についてゐる。か
うして置いて、其の上に描く。以前とはいく
らか形の變る事もある。私の家で直した「裁判」
[Fig. 10] などは幾度形が變つたかわからない。
これをまた一週間位放つておいて又けずつて描
く。この工程を何度繰り返すかわからない。
その間に繪具の薄い層が次第に重つて美しい
マチエルを形づくつて行くのである。形づく
るといふよりも、研ぎ出して行く感じである。
（……）何遍となく描いてはけずり、けずつて
は描いて、形や色彩やマチエルが氣に入る迄續
けてゆくので、なかなか仕上らない¹⁵¹。

以上が1929年当時のルオーの「手直し」の実態である。あたかも福島繁太郎と慶子のナレーションを聴きながら、クローズアップを交えたドキュメンタリー映像を観ているかのような臨場感がここにはある。ルオーの場合、少なくとも福島邸における「手直し」を誘引する直接の契機は、以前使用した「プルシアン・ブルー」の変色や「カドミウム・レッド」のような、色彩感覚における違和感（先の *retouche* の美学的定義で言えば「疑義の解消」あるいは「過誤への省察」）が大きかったように思える。しかしそれによって画家は、最終的に画面全体を新たに描き直すような創作行為へと移行していくのが常であった。再度確認するが、「手直し」*retouche* とは「付加、削除、置換によって作品の一部を修正する」ことである。

（Ⅳ-3）「手直し」と作品の（非）同一性

ルオーの「手直し」はもはや *retouche* とは呼べない。そこには他の名称が必要となる。筆者はこれにあえて「再解釈」という言葉を与えたい。これまで見てきたルオーの一連の行為は、手直しの跡を意味する「ペンティメント」*repentir*（原義は「後悔・改悔する」）という絵画用語¹⁵²とも共鳴しながら、全面的な「改作」にも等しい絵画主題の再解釈、再創造ではないかと考えるからである。「再解釈」とは、作品が潜在的に持つ複数の可能性が開かれ、現前化していくプロセスであると言ってもよい。不可視のキリストが可視化する《裁判所》から《裁判所のキリスト》への変更しかり、肖像画が風俗画に変わる《裸婦》から《虹のサーカス団のかわいい魔術使いの女》への移行も主題の新たな解釈によるものに他ならない。個々の「手直し」の痕跡はいわば「連作」として、互いに関連しながら、それぞれ独立した「完成作」として生まれ変わる。そこに作品の「同一性」はもはや認め難いと言った方がよい。

今回の調査で分かったことだが、ルオーの場合、「再解釈」による作品の「手直し」の後には必ず新たな「署名」が入れられ、新たな「題名」が付けられ、場合によっては作品の「寸法」まで変わっていた。

もはや作品の「同一性」は無きに等しい。「同一性」があるとするば、カルトンや画布などの基底材（支持体）*subjectile / support* のみである。（だから最後は、同一基底材上に集積した異なる時代の絵具層の層位学的構造を可視化する X 線透過撮影が必要となるのだ¹⁵³。）

たとえば《虹のサーカス団のかわいい魔術使いの女》から《かわいい魔術使いの女》への「再解釈」に対する筆者の考えはこうだ。

戦後、米国から帰国したドミニコ会修道士マリー＝アラン・クチュリエは同僚のピー＝レモン・レガメとともに、大戦のため中断していた「アール・サクレ」運動を再開し、前章でも紹介したアッシー教会の5点のステンドグラスにふさわしいルオーの下絵を探していた。そのうちの1点が福島コレクションの《キリスト》を下絵にポール・ボニーが制作した《笞打ち（辱めを受けるキリスト）》（1948-49年）[Fig. 12] であることはすでに述べた。

ボニーによると、ルオー自身はもはや新しい下絵を描こうとしなかった。そこでクチュリエはあちこち探し回ったが、アッシー教会の窓枠サイズにぴったり合う宗教的テーマのタブローがなかなか見つからず、結局はルオーが描いていた花の絵をもとにステンドグラス2点を制作することになった¹⁵⁴。1948年から49年にかけてのことである。

さて、ここからは筆者の推測である。この窮状を打開するため、ルオーは《虹のサーカス団のかわいい魔術使いの女》[Fig. 7] を「再解釈」し、《辱めを受けるキリスト》[Fig. 11] 同様、宗教的テーマに変えることで、ステンドグラスの下絵として使えるように「改作」することを思いついた。すなわちサーカスの少女の物語という「風俗画」を、聖書の主題に基づく「放蕩息子」の物語つまり「宗教画」へと換骨奪胎するという「裏技」である。そのため画家はまず画布を「大きく広げ」、そこにステンドグラスのためのアーチを描き加え、宗教的テーマを強調するため父親、息子、娼婦の前景化を図り、新たな「題名」を付け、最後に新たな「署名」を入れた [Fig. 8]。しかしこのルオーの大胆な「再解釈」に

よる提案は、クチュリエの意向にそわずあっさり却下され、代わりに画家の花の絵が選ばれたのではない。これが筆者の見立てである。

『ミセレーレ』の版画制作の過程で生み出された夥しい数の試し刷り¹⁵⁵の上に、あるいは『ユビュ』の数々の主題のステート¹⁵⁶の上に、直接グワッシュや油彩で加筆してできた相当数の「ヴァリエント（類作）」variante¹⁵⁷の存在など、みなこの「再解釈」による全面的な「手直し」に他ならない。考えてみれば、当時ルオーは、午前中はパリ7区マルティニャック通りにあるヴォラルの館で数多くの「未完成」絵画の「手直し」に没頭し、夕方からは16区ヴィオン＝ウィットコム通りの福島のアパルトマンにやって来ては「完成」絵画の「手直し」に余念がなかったわけだが、昼の「手直し」はそのまま夜の「手直し」に直結しており、ルオーにとっては途切れることのない一連の行為であったに違いない。

こうして見てくると、ルオーの作品は「手直し」による新たな「題名」と新たな「署名」のたびごとに、別の作品として生まれ変わっていると言えそうだ。ルオーの「手直し」とは「裏切り」であり、作品の（非）同一性の懷疑であり、（未）完成の差延 différence¹⁵⁸である。

冒頭のイザベルの書き込みに戻ろう。彼女は本当はこう言いたかったのではないか。

Cette peinture a été transformée par GR puis détruite *et encore renée*

「この絵はジョルジュ・ルオーによって描き変えられ、その後破棄され、再び生まれ変わった」

謝辞

本稿執筆にあたり多くの方々から貴重な助言と情報をいただいた。とりわけジョルジュ・ルオー財団のアンヌ＝マリー・アギュロン氏の真摯で献身的な協力がなければ本稿は完成し得なかった。また筆者の問い合わせに快く著作データを提供していただいたパリ科学・芸術・人文大学（PSL）美術史学准教授

のレア・サン＝レモン氏のおかげで「福島接收物件」に新たな光をあてることができた。

一方本稿執筆のきっかけを作っていただいたパナソニック汐留美術館をはじめ、国内の旧福島コレクションルオー作品所蔵館の各担当学芸員からは、作品裏面写真に加え、取得後の展覧会歴等詳細な情報を多数いただいた。とりわけ國富奎三氏をはじめとする姫路市立美術館関係スタッフからは忘れがたい歓待を受けた。しかし今回はそれらを十分に紹介しきれなかったため、他日を期したいと考えている。

記述には慎重を期したつもりであるが筆者の誤解や誤記など多々あると思う。先学諸賢のご叱正を願う次第である。（五十音順）

Fondation Georges Rouault、大阪中之島美術館、ギャラリーためなが、公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館、公益財団法人大原芸術財団 大原美術館、公益財団法人泉屋博古館 泉屋博古館東京、パナソニック汐留美術館、姫路市立美術館、フォルム画廊、メナード美術館、吉井画廊

Anne-Marie Agulhon、Léa Saint-Raymond、大久保恭子、大塚優美、小川知子、鬼本佳代子、賀川恭子、國富奎三、小坂井玲、齋藤克彦、谷口依子、二宮洋輔、野地耕一郎、萩原敦子、不動美里、平間理香、山田和子、吉井篤志

Remerciements

La rédaction du présent article a bénéficié des précieux conseils et informations que de nombreuses personnes ont bien voulu me fournir. Il n'aurait notamment pas pu voir le jour sans la coopération sincère et dévouée de Madame Anne-Marie Agulhon de la Fondation Georges Rouault. Par ailleurs, grâce à Madame Léa Saint-Raymond, maîtresse de conférences en histoire de l'art à l'Université Paris Sciences & Lettres (PSL), qui a très aimablement répondu à mes demandes en me communiquant des données relatives à ses travaux,

j'ai pu apporter un éclairage nouveau sur le « Séquestre Fukushima ».

D'autre part, le présent travail a trouvé son point de départ grâce au Panasonic Shiodome Museum of Art. En outre, les musées japonais conservant des œuvres de Rouault issues de l'ancienne collection Fukushima m'ont transmis de nombreuses informations rares, telles que des photographies du revers des œuvres et des données détaillées concernant les expositions après leur acquisition. J'ai notamment reçu un accueil inoubliable de la part de Monsieur Keizo Kunitomi, ainsi que du personnel du Musée municipal d'art de Himeji. Faute de place, il ne m'a toutefois pas été possible de les présenter ici de manière suffisante. Je compte y réfléchir à nouveau ultérieurement.

Malgré tout le soin apporté à la rédaction, l'auteur n'exclut pas la possibilité d'erreurs ou de méprises. Il sollicite respectueusement les remarques et corrections des spécialistes.

註

- ¹ 2023 PanasonicExp.
- ² Fondation Georges Rouault, 2 rue Émile Gilbert 75012 Paris. <https://rouault.org/> (consulté le 1er déc. 2025)
- ³ 論理的な前提として、この水彩《裸婦》と油彩《裸婦》がそもそも別作品であること、つまり水彩《裸婦》が「改作」されて油彩《裸婦》になったのではないことを最初に証明しておく必要がある。それには、例えば1930年に出版された本邦初の『ルオー画集』1930 Ruogashu. に、水彩《裸婦》と油彩《裸婦》がそれぞれ別作品として目録化され、別図版が掲載されているという事実を紹介しておく。
- ⁴ 本稿執筆に際し参照した旧福島コレクションに関する主要先行研究には、基本文献とも言える1991 YamaguchiCat. (安井雄一郎)のほか、1997 BridgestoneCat. (宮崎克己、塚田美香子)、2001 Yasui. (安井)、2012 Kanazawa. (金澤清恵)、2015 Gallicchio. (アレッサンドロ・ガッリッキオ)、2021 Saint-Raymond/Métraux. (レア・サン＝レモンとマキシム・ジョルジュ・メトロ)、2025 Saint-Raymond. (サン＝レモン)がある。水彩《裸婦》が「破棄」作品であることを最初に言及したのは、1955 Mizue. の作品目録(no. 88「あとでつぶしてしまったもの」)である。おそらく生前の福島繁太郎本人から直接得た情報であろう。これを受けて、1991 YamaguchiCat. は「1929年以降の〔福島と〕ルオーとの交流で、所蔵のルオー作品は一部が画家自身の要請から描き直しがなされた。その結果、つぶさ

れた作品も出た。これはそのつぶされた一つ。」(p.125, no. 21)と指摘している。

- ⁵ 1978 OG I/II., 1988 OP I/II., 2021 OP III.
- ⁶ ポーランド出身ユダヤ系フランス人の美術批評家。本名イエジュ・ヴァルデマール・ヤロチンスキ。1917年にフランス移住後、1920年代に雑誌『美術愛好』*L'Amour de l'art*の編集長を務めていたが、1930年代には「ネオ・ユマニスム」néo-humanismeを提唱し、第一次世界大戦後のフランス美術界における「秩序への回帰」とも呼応しながら、古典的な人間中心主義を再評価した。抽象主義や表現主義に抗し、人間の精神性や倫理観を重視して、とりわけ身体表現にこだわりながら、モダニズムの超克を試みた。エコール・ド・パリのユダヤ系移民芸術家の擁護者でもあったが、一時期イタリアのファシズムとも接近する。雑誌『フォルム』創刊号にはルオーと並んでクリスティアン・ベラルール Christian Bérard (1902-49)を取り上げ、福島コレクションにもパヴェル・チェリチェフ Pavel Tchelitchev (1898-1957)ら「ネオ・ユマニスト」の作品が数点加わっているのはヴァルデマール・ジョルジュの影響にほかならない。彼の「ネオ・ユマニスム」に関しては、Waldemar George, « Le néo-humanisme », *L'Amour de l'art-Formes*, IV, avril 1934, pp. 359-362; Yves Chevretil Desbiolles, *Waldemar-George, critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal. Essai et anthologie*, Presses universitaires de Rennes, 2016. に詳しい。福島繁太郎との関係は1950 FS. pp. 154, 171-175; 2015 Gallicchio. を参照。
- ⁷ *Formes*, no. 1, Revue internationale des arts plastiques, paraissant dix fois par an en deux éditions Française et Anglaise, Directeur S. Fukushima et directeur artistique Waldemar George, Editions des Quatre chemins, décembre 1929, Paris. 編集責任者(出資者)の福島繁太郎がヴァルデマール・ジョルジュを編集長兼芸術顧問に迎え、プリミティヴからコンテンポラリーまでカバーする国際的な総合美術雑誌をフランス語版と英語版で1929年12月に創刊。最初は年10回で1933年の第33号まで継続したが、以後は*L'Amour de l'art* 誌が1934年I-Xまで引き継いだ。各号にはヨーロッパのみならずオリエントやアジアのほか、アフリカやオセアニアの美術まで含む評論が著名な批評家や若手研究者によって執筆され、毎回大家と新人を組み合わせで紹介するなど、斬新な編集方針を取り入れた。第1号にはルオーと新人ベラルールが選ばれ、ルオー論は気鋭の批評家アンドレ・マルローが執筆している。ルオーの作品は17点の絵画が全頁大の巻頭グラヴィア版(1点はカラー印刷)で紹介され、そのうち12点は福島コレクションが占めていた。福島繁太郎は本書の刊行によって自身のコレクション(とりわけルオー作品)の評価を高めることに成功したのは言うまでもない。巻末には作品の基本データとともに1929年当時の(つまりその後の加筆や修正で今日では見ることでなくなった)各モチーフの色彩が細かく記されており、貴重な記録となっている。なお『フォルム』全巻は以下のGallica (BNF) サイトで閲覧できる(2025年12月1日閲覧)。<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327765782/date>
- ⁸ 2023 FGREmail.
- ⁹ 2024 FGREmail.
- ¹⁰ 本稿ではSéquestreの訳語として「接收」をあてた。本来は「紛争の解決を待つ間、係争物件を第三者に預託すること」あるいは「交戦国が、自国の領土内にある敵国及びそ

- の国民が保有する財産を管理下に置くこと」を意味する(2005 Rey.)。その意味では「供託」あるいは「管理保全」という訳語の方が適切かもしれない。以下の本文も参照。なお類語に saisie「差押え、押収」、réquisition「本来の接収、徴用」、confiscation「没収」、spoliation「略奪」、pillage「強奪」、affectation「(接収品の公有財産への)編入」、récupération「(略奪品の)回収」、restitution「(本来の持ち主への)返還」などがある。
- 11 先行研究でも紹介した 2025 Saint-Raymond.「接収が美術館の好機となる時——福島コレクションのルオー作品(1944-1959)」、ヴァンサン・ネグリとレア・サン＝レモン監修『接収された文化遺産：革命と紛争における文化財の(脱)所有』所収(未邦訳)。また松方コレクションや福島コレクションの接収作品による国外展覧会を、地図や統計図表を駆使して地政学的に考察したメトローとの共著 2019 Saint-Raymond/Métraux. と 2021 Saint-Raymond/Métraux. も参照した。
 - 12 福島繁太郎のルオー作品取得年は以下の文献から推定した。1929 Formes. pls, 1-12; 熊岡美彦「福島氏コレクション」1929 Bijutsushinron. pp. 2-17; 同「其後の福島コレクション」1930 Bijutsushinron. pp. 38-39; 1997 BridgestoneCat. p. 47; 2001 Yasui. p. 578. またルオー作品の取得先についても同様で、1924年のドリユエ画廊(FC 01)や1926年のベルネム・ジュヌ画廊(FC 02, 17)、あるいはルネ・ビングのビング画廊(FC 07)などのほかは、当時若手画家が集まっていたセヌ左岸の小店「アッシェル」(Ascher か。チェコスロバキア生まれのユダヤ系画家・画商)、ピエール・ロエブ Pierre Loeb (1897-1964)のピエール画廊、ヴァン・レール画廊 Galerie Van Leer などから購入したようだが、詳細は不明。1950 FS. pp.115-123, 187; 1955 FS. p. 8. ただ本人は「私はパリの作家を大抵知って居りましたが作家から直接作品をわけて貰うことは致しませんでした」(1955 FS. pp. 7-8)とわざわざ断っているように、少数の例外を除き福島が直接ルオー本人から購入した作品はなかったと思われる。
 - 13 1955 BridgestoneCat. 及び 1966 BridgestoneCat. 両展カタログによれば、1955年展には福島コレクション80点が、1966年展には同49点が出品展示されている。
 - 14 1966 BridgestoneCat. p.[3].
 - 15 1966 BridgestoneCat. には、出品展示されたルオー作品12点の他に、未出品のルオー作品9点、それに「いろいろな事情から日本に将来されなかった作品」として4点、合計25点の作品が図版とともに掲載された。
 - 16 1991 YamaguchiCat. cat. nos. 21-45; 2001 Yasui. p. 578; 2012 Kanazawa. p. 67.
 - 17 1928年から30年にかけて、パリの福島コレクションの主要作品を写真入りでで精力的に紹介していた雑誌『美術新論』(美術新論社)が、この FC 06のキリスト像に言及したことは一度もなかった。逆説的ではあるがこのことから、福島がこのキリスト像を取得した時期が、『美術新論』による一連のコレクション報告が終わる1930年から福島が一時帰国する1931年の間ではなかったかと推測される。
 - 18 ポンピドゥーセンター(パリ国立近代美術館)は、1963年にルオーの遺族から寄贈を受けた888点の「未完成」作品の調査と整理を終えた21世紀初頭から、接収作品の『受難(エッケ・ホモ)』や『かわいい魔術使いの女』を含む、「世界最大のルオーコレクション」(1,108件)を以下のウェブサイトで公開している(2025年12月1日閲覧)。
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9n4Bkj>
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cAbz9nE>
<https://www.centrepompidou.fr/fr/recherche/oeuvres?terms=Georges%20Rouault>
 - 19 1955 FS. p. 4.
 - 20 松方コレクション返還の経緯に関しては、2018 Matsukata.; 2019 Matsukata.; 2019 SeibiCat.; 2019 Saint-Raymond/Métraux. に詳しい。
 - 21 2025 Saint-Raymond. p. 195.
 - 22 Jurisprudence du 10 juillet 1946 du Tribunal civil de la Seine : Rouault c. Héritiers Vollard, *Le Droit d'Auteur*, le 15 sep. 1946, pp. 107-110.
 - 23 2025 Saint-Raymond. pp. 191-192.
 - 24 *Ibid.* pp. 192-194. もちろん彼女はルオーの絵画完成が遅れたのはこのような「戦略的理由」以上に、画家本来の制作に関わる「芸術的理由」によるものであることを強調している。
 - 25 *Ibid.* p. 199
 - 26 1955 FS. p.1.
 - 27 帰国前に売却等で処分したルオー作品は、FC 04《町外れ》、FC 07《アクロバット I (レスラー)》、FC 11《2匹の犬を連れたアクロバット (女道化師)》の3点である。1955 Mizue.; 1966 BridgestoneCat.; 1991 YamaguchiCat. 本稿ではこれらをC経路とした。
 - 28 展覧会カタログの「総目録」によると、コロー(1点)、セザンヌ(1点)、アンリ・ルソー(1点)、ルノワール(2点)、マティス(8点)、ドラン(21点)、ルオー(19点)、ピカソ(9点)、ブラック(2点)、スゴンザック(1点)、スーティン(3点)、モディリアーニ(1点)、ユトリロ(2点)、ベラルー(4点)、エルンスト(1点)、ゴッセルグ(1点)、チェリチェフ(2点)。ド・ラ・フレネー(1点)の計80点。1955 BridgestoneCat.
 - 29 後述するアンリ・ルソー《マルヌ河のほとり》はそのうちの1点か。
 - 30 帰国する福島は1933年秋に、全ての蒐集品をほぼ同時にパリから東京行きとニューヨーク行きに分けて発送したため、本人の言う「1933年帰国の際、日本に持ち帰った」という表現(記憶)は間違っていないのかも知れない。
 - 31 この中には現在所在(所有者)不明のものが8点含まれており、現時点で将来作品21点の全てが国内で所蔵されているかどうかは不明である。
 - 32 「未将来」作品5点のうち、FC 06《受難》は2018 PanasonicExp. (no. 60)で、FC 20《かわいい魔術使いの女》はFC 06とともに2023 PanasonicExp. (no. 62)で、それぞれ日本初公開された。
 - 33 1930年代当時、パリから東京へ帰国する日本人が絵画作品を持ち帰った場合、通常パリ→マルセイユ(鉄道で1~2日)、マルセイユ港(通関手続き)→横浜港(スエズ運河とインド洋経由の貨客船で35~50日)、横浜港(通関手続き)→東京(鉄道またはトラックで2~3日)となり、旅程は40日から60日(約2ヶ月)を要している。
 - 34 福島コレクションルオー作品26点中、FC 08(水彩)、FC 23(グワッシュ)、FC 24とFC 25(ともに石版画に手彩色)の4点を除く22点(主に油彩)には、署名(「G Rouault」か「G. Rouault」)、あるいは署名と年記の両方を確認できた。
 - 35 出品目録が残っていないため正確な数は不明だが、1934

- Bijutsu. などによれば、ドラム13点、ルオー10点、マティス、ピカソ各5点、ユトリロ2点、スーティン、モディリアーニ、ブラック各1点の計38点。
- ³⁶ 矢代幸雄「福島コレクション」『藝術新潮』1955年5月号、pp. 205-212 (矢代幸雄『藝術のパトロン』新潮社、1958年、pp. 253-276に再録)。ルオー出品作品の10点 (推定) はTAB3 no. 24を参照。
- ³⁷ 1930年代当時、パリからニューヨークへ絵画作品を輸送した場合、通常パリ→ル・アーヴル港 (鉄道またはトラックで1~2日)、ル・アーヴル港 (通関手続き)→ニューヨーク港 (大西洋横断航路の貨物船で5~9日)、ニューヨーク港 (通関手続き)→マンハッタンの画廊 (トラックまたは馬車で2~3日) となり、旅程は10日から16日 (約2週間) を要している。
- ³⁸ 1936 NikaExp.; 1936 NikaCat. p. 43, no. 295. 『第二十三回二科展圖録』の掲載図版 (pl. 2) によって出品作品とFC 10が同一作品であることが確認できる。
- ³⁹ このアンリ・ルソーの《マルヌ河のほとり》(1929 Bijutsushinron. pl. [50]「飛行機のある風景」; 1955 Mizue. no. 5「マルヌ河のほとり」; 1991 Yamaguchi. no. 8, p. 130「マルヌ河のほとり」) は1936年に、B経路ルオー作品とともにニューヨークのビエール・マティス画廊経由で日本に将来した可能性が高い。このルソー作品は1934年の日本劇場での初の福島コレクション展には出品されていない。
- ⁴⁰ 1937 KokugakaiCat. pp. 49-50 [234-236].
- ⁴¹ この第12回国書会展覧会 (特別陳列) 評としては、荒木季夫「完成された油絵 (3)「國展」の海外作品特別出陳」(朝日新聞1937年4月15日)、伊藤廉「梅原とルオー 知性への感動」(読売新聞1937年4月15日)、1937 Mizue. pp. 412-471 (福島繁太郎「ルオーとの交渉」、伊藤廉「ルオーに就て」、佐波甫「ジョルジュ・ルオー」、荒木季夫「梅原・青山・宮田・ルオー」、寺田政明「第十二回国展評」)、『美術』第12巻第5号 (1937年5月号、田中忠雄「國展洋畫を見る」pp. 27-28) などがある。しかし福島本人を含め、今回の福島コレクションのルオー作品が米国巡回展経由であることを仄めかす言及はまったくない。
- ⁴² 國富奎三に関しては以下の本文、國富奎三コレクションに関しては2006 Kunitomi.; 2024 HimejiCat. を参照。
- ⁴³ Christie's Auction Catalogue, *Impressionist and Modern Paintings, Drawings and Sculpture*, March 29, 1977. カタログ所載のルオー作品データは以下の通り。Lot 31. Georges Rouault, *Paysage de banlieue* (recto): *Tête de clown* (verso), signed and dated 1909, tempera and oil on canvas, 44×61cm, PROVENANCE: Fukushima, Paris / Paul Rosenberg, Paris / Netter, Paris / Zack, Paris, EXHIBITED: Basel, Kunsthalle, Kunstwerke aus Basler Privatbesitz, 1957, no. 236. 國富はオークション参加時、カタログの来歴にある「Fukushima, Paris」にも注目し、氏の唱える「蒐集四原則」(作品の質、日本の文化財、美術史的価値、心にひびくもの) に照らして落札を決断したと、筆者に語ってくれた (2025年7月5日電話による聞き取り)。落札価格22,000ポンド (2006 Kunitomi. p. 135)。オークションカタログ情報は姫路市立美術館の提供による。
- ⁴⁴ 本作品に関しては近年の研究で、1910年第2回ミュンヘン新芸術家協会展 (現代画廊、ハインリヒ・タンハウザー) への出品が指摘されている。1910 ThannhauserExp.; 1910 ThannhauserCat. p. 26, Nr. 85 «Altes Gemäuer»;
- 1999 LenbachhausCat. S. 346-347, Nr. 161 «Faubourg»;
- 2017 MoritzburgCat. S. 150-151, Nr. 15 «Faubourg»;
- 2017 Miyagi/PanasonicCat. p. 22, no. 006. 1910年出品時のタイトルは«Altes Gemäuer» (《古き町外れ》) であったようだ (TAB1 no. 1)。また姫路市立美術館のルオー作品に関する2017年度と2018年度の2度の修復作業の報告に関しては以下を参照。安部すみれ「ジョルジュ=アンリ・ルオー《町外れ》(1909年 O.P. 381) の修復事業報告」2017 Himeji. pp. 15-20; 伊藤由美 (東京芸術大学保存修復油画研究室)「修復報告書」*Ibid.* pp. 21-31; 谷口依子「國富奎三コレクション室常設展示作品の状態調査及び修復事業概況報告 (2018年度~2019年度)」2019 Himeji. pp. 1-6; 高瀬晴之編「國富奎三コレクション研究の諸相修復調査の精華」2020 Himeji. p. 27; 伊藤由美「ジョルジュ=アンリ・ルオー《町外れ》の修復について」*Ibid.* pp. 28-34; 大原秀之 (吉備国際大学文化財総合研究センター)「ジョルジュ=アンリ・ルオー《町外れ》の修復について」*Ibid.* p. 35; 谷口依子「タイトルは語る——モネ、ルオー、ルノワール、マティスの画題から語られるそれぞれの物語」*Ibid.* p. 46-49.
- ⁴⁵ 現在ルオー《町外れ》は2度の修復作業を経て、画布が旧木枠から外され、新しい木枠に張り替えられており、裏面絵画《老女》L'Ancienne とともに一般公開されている。旧木枠には「GALERIE DR. RAEER BASEL / St. Alban-Anlage 68」(Inventar Nr. 53857) のラベルが貼られているが、このバーゼルの「ドクター・レーバー画廊」の画廊主ヴィリ・レーバー Willi Raeder が1977年オークション時の所有者であった可能性が高い。またオークションカタログにある1957年の展覧会歴 (「バーゼル個人コレクション」) とも付合する (TAB1 no. 26)。旧木枠ラベル情報は姫路市立美術館の提供による。
- ⁴⁶ 20世紀前半を代表する画家の1人で、ピカソ、ブラック、ローランサン、レジェ、マティスらと契約を結び、戦前はパリとロンドンを中心に、戦後はニューヨークを拠点に国際的に活躍。その革新的で洗練された美意識により集められたコレクションの数々はつねに美術家や蒐集家、批評家の間で高い評価を得ていた。亡命時フランスに残した美術品の多くはナチスドイツによって略奪されたが、戦後彼は自身の記録をもとに粘り強くその一部を回収することに成功した。2007年ニューヨーク近代美術館はポール・ローザンベルグの販売記録、作品写真、展覧会ファイル、書簡等の膨大な文書資料 (1905-2000年) の寄贈を受け、それらの概要は現在「ポール・ローザンベルグ・アーカイヴ」The Paul Rosenberg Archives (PRA, MOMA, NY.) として下記のネット上で公開されている。また Paul Rosenberg and Company: From France to America と題された展覧会 (2010年) の紹介サイトも彼の活動を知る上で参考になる。(2025年12月1日閲覧)
<https://www.moma.org/research/archives/finding-aids/PaulRosenbergf>
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/paulrosenberg/>
- ⁴⁷ 福島繁太郎は「ヴォラールが突然、私のアパートマンにやってきましたことがあります。『アメリカの蒐集家でルオーを見せてくれと、しきりに頼まれているのだが、自分のところは未整理だから、君のコレクションを、その人に見せてくれ』とのことでした。」(1950 Fukushima. p. 206) と記しており、この「アメリカの蒐集家」がアルバート・バーンズのことだと思われる。

- ルオー財団によれば、本作品 FC 11 (OP 0909) は、1930年11月10日に、アルバート C. バーンズが福島繁太郎から2,773米ドルで購入した作品で、〔フィラデルフィアまでの〕輸送はベルネム＝ジュスが請け負った。この情報は、ルオー財団がカタログレゾネ2021 OP III. を編集中に、フィラデルフィアのバーンズ財団から提供を受けた最新データに基づいている。2025 FGREmail.
- バーンズ財団は現在この FC 11 《2匹の犬を連れたアクロバット（女道化師）》の他にルオー作品を8点（1点はルオーの原画によるタピスリー）所蔵している。全9点の詳細は以下のバーンズ財団のサイトを参照。各作品の「ENSEMBLE」をクリックすれば展示室内風景も見られる。（2025年12月1日閲覧）。
- <https://collection.barnesfoundation.org/objects/?qtype=filter&qval=%22advancedFilters%22:%22Artist%22:%22Georges%20Rouault%22:%22filterType%22:%22Artist%22,%22value%22:%22Georges%20Rouault%22,%22term%22:%22Georges%20Rouault%22,%22index%22:1%22%7D>
- https://collection.barnesfoundation.org/objects/7198/barnes-collection-object?_gl=1*x970t5*_gcl_au*NzExODExNTI0LjE3NTY4MDQxMjA.*_ga*MTgxODgyNTYzMS4xNzU2ODAzOTMl*_ga_FPLWLLZWRR4*czE3NTY4Njg0ODkkbzUkZzEkdDE3NTY4Njg1OTEkajYwJGwwJGgw/
- 1958 Fukushima. p. 66.
- 1955 FS. p. 4. 文中の「ルオーの「踊り子」（20号位）」が《2匹の犬を連れたアクロバット（女道化師）》であり、「マティスの小品」とは《Woman and Screen (La Femme au paravent)》, between June and September 1919, oil on canvas, 34×42.2 cm, BF879（1991 YamaguchiCat. no. 13, p. 130《室内の婦人》）のことである。ちなみにこの福島コレクションのルオーとマティスは、現在バーンズ財団第19室東壁の右端に上段にマティス、下段にルオーと並んで展示されている。下記 URL 参照（2025年12月1日閲覧）
- [https://collection.barnesfoundation.org/objects/5882/Woman-and-Screen-\(La-Femme-au-paravent\)/ensemble](https://collection.barnesfoundation.org/objects/5882/Woman-and-Screen-(La-Femme-au-paravent)/ensemble)
- FC 07《アクロバット I（レスラー）》に関する詳細な来歴情報は全てルオー財団の提供による。1925 FGREmail.
- アール・ヌーヴォーで有名なサミュエル・ビング Samuel Bing（1838-1905）の店とは別で、エコール・ド・パリの作家を中心に扱ったルネ・ビング René Bing（1885-1929）が経営する画廊。1932年に閉廊。
- Catalogue de vente aux enchères de l'Hôtel Drouot à Paris, daté du 25 mai 1991, lot 22.
- 1966 FK. p. 40.
- 『第3回日本国際美術展画集』（毎日新聞社、1955年）p. 63-2《冬（風景の中のキリスト）》《Hiver (Christ dans un paysage)》。なおこの作品が1955年4月から始まったブリヂストン美術館での福島コレクション展には出品されず、5月の国際展に出ていることから、作品自体は両展覧会直前に日本に到着したものと考えられる。また石橋財団アーティゾン美術館から提供のあった作品裏面写真によれば、木枠の横中棧左側にルオーによる手書きで「Hiver」の書き込みが読み取れる。後述するようにこの国際展出品は福島の入国税対策であった可能性もある。所蔵館提供の本作品「来歴」によると、「福島繁太郎」の前所有者は「ピエール・マティス」となっており、国際展出品との関係を含め、今後の検討課題としたい。
- 1955 FS. p. 7.
- Jacques Derrida. *La dissémination*. Seuil. Paris. 1972 /
- ジャック・デリダ（藤本一勇・立花史・郷原佳以訳）『散種』法政大学出版局、2013年。デリダの用語「散種」とは、テキストの意味は一つに限定されることなく、さまざまな状況の中で揺れ動き、増殖し、拡散し続けるという考え。ここにあげた4点の1929年当時の状態（色彩、材質、支持体）は福島繁太郎と福島慶子の複数の証言に基づいている。
- 1952 FK. pp. 102-104, 107-108, 111.
- 1984 BR. pp. 516, 519-520（下巻 pp. 285, 289-290）.
- 1955 FS. p. 4.
- 1929 Bijutsushinron. p. 71「編輯後記」によると、パリで特別号の準備に奔走していた画家の熊岡美彦は「〔福島邸を訪ねた1928年10月中旬、福島繁太郎はすでに〕蒐集品全部の復写を巴里一流の寫真師ジロードンの手で立派にうつされて居ました」と報告している。
- 1929年2月号『美術新論』図版中に残りのFC 05《裁判》とFC 06《キリスト》が含まれていないのは、1928年10月の時点で福島が両作品を「未取得」であったためと考えられる。その後の『フォルム』や『美術新論』などの記事から、《裁判》は少し遅れて1929年に、《キリスト》はさらに遅れて1930年から31年にかけて取得されたものと推定される。TAB1 no. 3「コレクションの取得年〔推定〕」参照。
- 福島慶子は「バレエ・リュスの夜」（1952 FK. pp. 21-26）の中で「一九二八年五月二十八日」と記しているが、これは福島慶子の記憶違いであろう。
- 薩摩治郎八のパリにおける活動は、徳島県立近代美術館他編『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』展カタログ（1998年10月）に詳しい。また大森啓助「巴里日本美術協會紛争回顧録」全3回（『美術新論』1933年8月号、9月号、10月号）も参照。
- 福島繁太郎は『フォルム』創刊号掲載のため、『美術新論』1929年2月号以後新たに取得した作品や大幅な加筆修正の加わった作品をあらためてパリの写真家ジョルジュ・ジロドン Georges Giraudon（1885-1970）に撮影させたようだ。1929 Formes. の巻末（p. [34]）に《Giraudon》の名が見える。
- « Visages rouges, quelques faux-cols blancs, un costume rouge de cadmium, un autre vert sombre. Fond brun, banc rouge et vert. » 1929 Formes. p. 33.
- « Corps rouge de cadmium et laque de garance, sur fond vert gris, rideau rouge, châte blanc et vert. » *Ibid.*
- 1955 Fukushima. 第19-20図《裁判》解説。またルオーによると、画面右端の円顔の子供のモデルは当時（8～9歳頃）の福島葉子であるとのこと。同書。
- 1931年10月、ニューヨーク57丁目とマディソン街の角に建つフラー・ビルディング内にオープンしたピエール・マティス画廊の活動内容に関しては、ニューヨークのピアポント・モルガン図書館が開催した展覧会 Pierre Matisse and His Artists（2002年）とそのカタログに詳しい。2002 MorganCat. また、1997年に同図書館に寄贈されたピエール・マティス画廊の販売記録、作品写真、展覧会ファイル、とりわけ父アンリと息子ピエールの往復書簡などの全資料（1903-1992）は、現在「ピエール・マティス画廊アーカイヴ」Pierre Matisse Gallery Archives としてモルガン図書館&美術館のネット上でその概要が公開されている。その後同館はパリのジョルジュ・ルオー財団と、マティス父子及びルオーの往復書簡をはじめ、互いの資料の交換や学術交流をすすめた結果、これまで知られていなかった占領期における3人の交信など数々の興味深い

事実が判明した。その成果の一部はマティスとルオーの往復書簡として刊行された。2013 Matisse/ Rouault. ピエール・マティスと福島繁太郎との関係は、同書 pp. 31-43 (37-46頁、112-115頁) を参照。本稿で紹介するルオー財団提供のピエール・マティス関係のアメリカ巡回ルオー展関係資料がこの交流の賜物であることは言うまでもない。

⁷² 2013 Matisse/Rouault. pp. 31-35 (38-46頁).

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ 不思議なことに、福島繁太郎と慶子が生前この大いに自慢してもよさそうな渡米展や渡米作品について話題にすることはほとんどなかった。筆者の知る限り、福島繁太郎が一度だけこのことに触れている。「1934年、マティスの息子のピエール・マチスが、私の所蔵品の一部を借りて、ニューヨークで展覧会を開いた。これが近作の展覧会としては最初である。この展覧会は一部の人に好評だっただけで、一般的にはまだ理解者が少なかったように聞いて居る。」1958 Fukushima. p. 66.

⁷⁵ 本稿で紹介する財団所蔵の「委託作品リスト」liste de consignment をはじめ、ピエール・マティス画廊企画の米国巡回ルオー展関係の未公開資料はいずれもルオー財団のアンヌ＝マリー・アギュロンの提供による。またタイトルの異なる作品リストや展覧会カタログにおける煩雑なルオー作品の同定作業も（おそらくイザベル・ルオーの成果を引き継いだ）同氏によるものである。《群衆》以外の1期渡米作品「委託作品リスト」は今回入手できなかった。

⁷⁶ ピエール・マティス画廊は1933年10月の本展を嚆矢に、1938年1月のバルテュスなどを含む新作によるグループ展、1947年1月のルオー展と計3回作品展を開催した。2002 MorganCat. pp. 159-160, 175-176, 208.

⁷⁷ 残された会場写真を見る限り、出品リストにある福島コレクション9点のうち no. 16《曲馬団の踊り子たち》(FC 12) の姿が見当たらない。

⁷⁸ 2013 Matisse/Rouault. pp. 32-33 (42頁). 展覧会終了直後の1933年12月5日、ピエール・マティスはさっそく本作品の売却代金として2万フランの小切手をルオーに送っている。

⁷⁹ 先の《裁判所》新旧比較の際紹介した「キリスト」出現や「菓子」モデルのエピソードを福島繁太郎自身が証言しているということは（1955 Fukushima. 第19-20図《裁判》解説）、この新たな構図への変更が（完成度は別にして）福島在仏中の1933年秋までになされていたことを意味している。

⁸⁰ 石橋財団アーティゾン美術館（東京）[FC 02, 05, 09, 13, 15, 26]、大阪中之島美術館（大阪）[FC 21]、公益財団法人大原芸術財団 大原美術館（倉敷）[FC 16]、泉屋博古館東京（東京）[FC 12]、パナソニック汐留美術館（東京）[FC 14]、姫路市立美術館（姫路）[FC 4]、メナード美術館（小牧）[FC 19] の7館 [12点] (50音順)。なおパリのポンピドゥーセンター国立近代美術館 [FC 06, 20] とフィラデルフィアのバーンズ財団 [FC 11] にも同様の問い合わせを行ったが、残念ながら返事がもらえなかった。

⁸¹ FC 12《曲馬団の娘たち》（泉屋博古館東京）に「PM36」（作品裏面木枠縦中棧中央）、FC 14《女曲馬師（人形の顔）》（パナソニック汐留美術館）に「PM38」（作品裏面木枠横中棧中央）、FC 16《道化師（横顔）》（公益財団法人大原芸術財団 大原美術館）に「PM32」（作品裏面木枠横中棧中央）。いずれも青色の顔料で同一筆跡による。

⁸² 2024 FGREmail. ルオー財団の説明によれば9点全てが一旦パリに返却されたとのことである。また1934年初頭の発信と思われるピエール・マティスからルオーに宛てた次のデトロイト展にむけた書簡に、「なかには福島氏所蔵の油彩画数点と厳選したグワッシュも何点か含まれています。せっかくの作品販売の好機でもありますし、お手持ちの絵画がもう少しあればよかったのですが。（……）お申し出の油彩画については承知しました。C'est entendu pour cette toile. 春にはお届けする予定です。」（2013 Matisse/Rouault. p. 33 (43頁)）と含みのある文言がある。ピエールの言う「お申し出の油彩画」がどの作品を指しているのか、また何のためかは不明だが、もしかすると《群衆》（《裁判所のキリスト》）のことかもしれない。なお渡米作品返却後のパリでの一時的な受け入れ先はルオーのアトリエであったと思われる。

⁸³ この件に関するルオー財団の見解は〈ルート案1〉の一括受領・一括返却である。つまり全作品を常に手元に置いていた企画者ピエール・マティスは、デトロイトやノーサンプトンの会場でも、福島から借用中の作品を自由に取捨選択し展示できる立場にあった、との判断である。そのため非公式ではあるが、将来機会があれば《裁判所のキリスト》(OP 1541) の制作年を現在の「1935年」から「1933年」に訂正する可能性を筆者に伝えてきた。2024 FGREmail.

⁸⁴ 1953 TokyoCat. no. 33; 1955 BridgestoneCat. no. 51; 1955 Mizue. no. 52; 1958 Fukushima. p. 39.

⁸⁵ 福島繁太郎「ルオー《裁判》原色版口絵解説」『美術』第12巻第5号、1937年5月。

⁸⁶ 前掲註参照。

⁸⁷ 1935年までパリに留まった可能性のあるもう一方のFC 19《赤い胴着の女》(1927年作とされている《女曲馬師》) に関しては、この間ルオーが手直しを行ったという福島の証言や記録は今のところ見つかっていない。しかし所蔵館の過去の修復記録などを精査すれば今後新たな発見があるかもしれない。

⁸⁸ 1935 SmithcollegeCat.

⁸⁹ 「その一部」を示唆するものとして、後述するヴェントゥーリの2冊のモノグラフ（1940 Venturi., 1948 Venturi.）が収録する4点の図版、FC 05《裁判所のキリスト》、FC 10《客寄せの踊り子》、FC 12《曲馬団の娘たち》、FC 14《女曲馬師（人形の顔）》の註記に«New-York, Galerie Pierre Matisse»の記載があること（TAB2 nos. 13, 15）。さらに所蔵館提供のFC 05《裁判所のキリスト》の「来歴」では、「福島繁太郎」の前所有者が「ピエール・マティス」となっていること、などがある。しかしこれらは今後の検討課題としたい。

⁹⁰ この法律（大正13年法律第24号）は震災後の財政立て直しや国産品保護を目的としたもので、輸入される「贅沢品」として菓子、チーズ、麦酒、香水、時計、宝石、毛皮などの他、絵画等の高額美術品にも、当分の間「従価十割」つまり課税価格の100%という高額の輸入税が課されたと言われる。ただし「展覧会」（販売）を目的とした輸入絵画などには減免措置もあったようで、福島は毎回のこの制度を利用して國畫會主催の展覧会等に「特別出品」していた可能性も考えられる。本法律はその後改定されながら1951年頃まで存続した。

⁹¹ 奢侈品税がコレクターに与えた影響については以下を参照。1997 BridgestoneCat.; 2007 Miyazaki.; 2017 Kawaguchi.; 2018 Matsukata.

- ⁹² 2013 Matisse/Rouault. p. 34 (44頁).
- ⁹³ <https://www.themorgan.org/pmg> (consulté le 1er déc. 2025)
- ⁹⁴ この売却リストの中に先述のアンリ・ルソー《マルヌ河のほとり》も含まれていた可能性がある。
- ⁹⁵ FC 05《裁判所のキリスト》(石橋財団アーティゾン美術館)には「LOAN 112: 35」(カルトン裏面右上)、FC 14《女曲馬師(人形の顔)》(パナソニック汐留美術館)には「LOAN 111: 35」(木枠上辺左)、FC 21《大馬車(サルタンバンク)》(大阪中之島美術館寄託)には「LOAN 113: 35」(修復前額縁上辺中央)。最後の数字はスミス大学美術館が1935年度に展覧会で受け入れた作品の LOAN 番号だと思われる。
- ⁹⁶ 福島繁太郎は「[19] 38年だったと思うが、碓伊之助君が帰朝した時、直しの出来上った《裁判》と共に、宮田にルオーから一枚の絵を預かって来た」(1958 Fukushima. p. 54)と記している。たしかに碓伊之助(1895-1977)は帰朝した際、宮田重雄(1900-1971)宛にルオーの《聖骸布》(OP 1498)を持ち帰ったことは事実であり、当時話題にもなったが、その時いっしょに《裁判》を携えて帰ったというのは福島の記憶違いであろう。なぜなら碓がフランスから帰国するのは(1938年ではなく)1935年春のことだが、《裁判》はこの年の12月までノーサンプトンの展覧会に出品されており、作品がアメリカを離れるのは翌1936年5月になってからであるからだ。もしかすると碓持ち帰りのエピソードは、ピエール・マティスへの米国委託販売をカムフラージュするために仕組んだ福島の「おとぼけ」であったかも知れない。
- ⁹⁷ 1953 Rouault.
- ⁹⁸ この予算大臣宛書簡には文言が一部異なる2つのヴァージョンが存在するようだ。ここに紹介するのはルオー財団が所蔵し、筆者が提供を受けた1953年「11月19日付」の書簡である(1953 Rouault. ただし冒頭部分のみ)。一方サン＝レモンが論文 2025 Saint-Raymond. で引用し、筆者が TAB3 no. 63 で紹介しているのは同年「11月13日付」の書簡である。
- ⁹⁹ 現時点での筆者の推論であるが、ルオーが福島から受け取った「2点の古い絵画」とは、もしかすると福島が帰国前に「処分」したとしているC経路3点のうちの2点、すなわちC1経路FC 04《町外れ》とC3経路FC 07《アクロバットI(レスラー)》のことではないだろうか? そうだとすれば福島はこの2点をルオー本人に「売却」したことになる。しかもその後ルオー自身がこの2点を「破棄」つまり画廊(前者がポール・ローザンベルグ画廊、後者がラファエル・ジェラルド画廊)に「売却」した、ということかも知れない。しかしこのルオーの証言自体が、サン＝レモンのいう「フランス政府の監視の目をかいくぐる」《sous les radars de l'État français》(2025 Saint-Raymond. p. 189) ためになされた「虚言」である可能性も否定できない。
- ¹⁰⁰ MLM, NY. 193882 / MA 3500.424.
<https://www.themorgan.org/literary-historical/193882>
(consulté 1er déc. 2025)
- ¹⁰¹ MLM, NY. 425681 / MA 3500.428.
<https://www.themorgan.org/literary-historical/425681>
(consulté 1er déc. 2025)
- ¹⁰² ニューヨーク近代美術館(PRA, MOMA, NY.)ではなく、モルガン図書館&美術館(MLM, NY.)が所蔵するこれらポール・ローザンベルグ宛ルオー書簡の所在を筆者に教えてくれたのはルオー財団である。ただし財団側はこれらの書簡から、最終的にルオーのもとに残った手直し中の絵画3点を、帰国する福島繁太郎はもはや手元に残すつもりはなかった、と理解している様子であった。2025 FGREmail.
- ¹⁰³ 1940 Venturi.
- ¹⁰⁴ 前掲註でも述べたが、このうちB経路の3点(FC 10, 12, 14)の図版には「New-York, Galerie Pierre Matisse」の註記がある。3点とも1936年には米国経由で日本に持ち帰られているが、あるいはかつてピエール・マティスのもとで「売却」リストに入っていたということかも知れない。
- ¹⁰⁵ Lettre datée du 13 novembre 1953 de Georges Rouault à Monsieur Ulvert, Ministre du Budget. in 2025 Saint-Raymond. p. 190.
- ¹⁰⁶ 本稿で紹介する財団所蔵の「セヌ県国有財産管理局」文書をはじめ、「福島接収物件」関係の未公開資料はいずれもルオー財団のアンヌ＝マリー・アギュロンの提供による。
- ¹⁰⁷ 2025 Saint-Raymond. p. 192.
- ¹⁰⁸ *Ibid.* p.191.
- ¹⁰⁹ 古くは17世紀の「王立家具調度保管局」Garde-Meuble de la Couronneに遡り、1870年に現在の「国立家具調度管理局」Mobilier nationalに改められた。パリ13区ゴブラン工場敷地内にある Mobilier national の歴史に関しては下記 URL を参照。(2025年12月1日閲覧)
<https://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/nous-connaître/le-mobilier-national/histoire>
- ¹¹⁰ 「アール・サクレ」運動に関しては以下を参照。2018 Ajioka; 2019 Goto1.
- ¹¹¹ Lettre datée du 2 novembre 1955 de Paul Bony en réponse à une demande d'information de Bernard Dorival au sujet des vitraux d'Assy (AFGR, Paris). 2019 Goto2. pp. 9-10
- ¹¹² 国有財産管理局長の書簡原文は《les deux peintures appartenant au séquestre FUKISHIMA que vous venez de terminer》となっている。
- ¹¹³ 両作品の比較については以下も参照。萩原敦子「ルオーにおける完成作とは? — 福島繁太郎旧蔵《かわいい魔術使いの女》にみる描き直しの制作スタイル」2023 PanasonicCat. pp.118-119.
- ¹¹⁴ 1938 Rouault. ルオーの詩画集『流れる星のサーカス』の「プレリュード」には「虹の小径を、あるいは釣り猫[Chat-qui-pêche]の小径を、彷徨い歩くのか、暗闇を愛する者よ」(同書 p. 3)のように、「釣り猫」(パリのサン＝ミッシェル河岸にある非常に狭い通りの名)と対比して「虹」が出てくる(2022 Rouault. p. 441 再録)。
- ¹¹⁵ 1948 Venturi.
- ¹¹⁶ サン＝レモンは「作品の完成が遅れたのは、戦略的な理由というよりも、むしろ芸術的な理由によるものである」と、「遅延」にはルオーの創作上の理由の方が大きかったことを認めている。その場合、彼女は「証人／証拠としての作品」《pièce témoin》というルオーの言葉を取り上げ、福島から預かった絵画が「スピードやその記録を愛好する人々とは対照的に、偏見のない遅さの記録である」à l'encontre des amateurs de vitesse et des records, ce serait un record de lenteur mais sans parti pris というルオーの証言(1950年6月中旬の福島繁太郎宛て書簡)を紹介している(TAB3 no. 53)。2025 Saint-Raymond. pp. 193-194.

- ¹¹⁷ 残念ながら現時点でこのサイズ拡張がいつ、誰によってなされたのかは不明である。ルオー財団によると、イザベルが南米巡回展後の額縁修理を終え、この作品を最終的に国有財産管理局に引き渡した時（1951年8月17日、TAB3 no. 54）のサイズはこれまで通り81×65cmであったという。2025 FGREmail.
- ¹¹⁸ 2021 Lampe. p. 68.
- ¹¹⁹ 2025 Saint-Raymond. p. 193.
- ¹²⁰ ただしこれらルオー財団に残る福島繁太郎宛の1950年5月や6月中旬の書簡草稿（TAB3 nos. 52, 53）が実際に投函されたかどうかは不明である。
- ¹²¹ このような第二次世界大戦後の冷戦開始時期におけるフランス国家のダブル・スタンダードともいえる接収作品による展覧会開催（開催地や来歴表記）に関しては以下の論文に詳しい。2019 Saint-Raymond/Métraux.; 2021 Saint-Raymond/Métraux.; 2025 Saint-Raymond. p. 195.
- ¹²² 2025 FGREmail.
- ¹²³ ルオーの作品「破棄」といえば、「ヴォラール訴訟」判決後の1948年11月5日、ヴォラールの相続人から返却された「未完成」絵画688点のうち315点を、執行官立ち会いのもとパリ東郊セーヌ＝サン＝ドニ県モントルイユ＝スー＝ボアのアトリエ・シャプタルで焼却した事件が想起される。返却が「金銭目当て」ではなかったことの証明に加え、すでに77歳になるルオーは、もはやこれらの絵画を完成させるだけの時間的余裕がないと判断したためと言われている。
- ¹²⁴ 1952 FK. pp. 61-64.
- ¹²⁵ 2025 Saint-Raymond. p. 196.
- ¹²⁶ *Ibid.* pp. 196-197.
- ¹²⁷ *Ibid.* p. 199.
- ¹²⁸ *Ibid.* pp. 198-199.
- ¹²⁹ この予算大臣宛書簡をルオーが書くきっかけとなった出来事を推測させるものとして、福島慶子の次の証言が注目されるので以下に要約する。1953年初めに東京ルオー展準備のためフランスを訪れた際、イザベルや葉子と連れ立って接収絵画の返還を求め国有財産管理局に出向き掛け合った。しかし相手は件の絵画はサンフランシスコ講和条約によってフランスの国家財産として没収したのではや返却は出来ないとけんもほろろ。家に帰ってルオーに報告すると、それは初耳だといい、さっそく弁護士とも相談する。福島的所有物なら敵国財産として没収だが、「未完成」の絵画は画家ルオーの所有物なので話が違ふ。この理屈でもう一度交渉してみるとのことであった。（1966 FK. p. 39）筆者がこの大臣宛書簡を読む限り、専門用語を駆使したロジカルな文章はおそらくルオー自身のものではなく、福島慶子のいう「弁護士」による作文ではないかと思われる。
- ¹³⁰ 1948 FS. pp. 224-225.
- ¹³¹ 1953 FS. pp. [6-7]
- ¹³² *Ibid.* p. [11]
- ¹³³ 2005 Rey. ; 2010 Rey.
- ¹³⁴ 1990 Souriau. p. 1224.
- ¹³⁵ 2009 Inventaire. p. 848.
- ¹³⁶ さらに retouche は、その行為の主体や動機が作家本人によるものかあるいは修復家やコレクターなど第三者によるものか、また対象がオリジナルかすでに retouche（あるいは洗浄 nettoyage）を施されたものかなどにより、その修復の意味はさらに細分化されるが、本稿の目的から外れるのでこれ以上は立ち入らない。*Ibid.*

- ¹³⁷ 1948 FS. p. 220.
- ¹³⁸ ルオーの場合、制作中の写真などを見ると、「腰の固いパレットナイフ」とは、絵具を削り取るための用具「スクレイパー」grattoir と呼んだほうがよいものであろう。
- ¹³⁹ 片手で持てるほどの「黒鏡」は、「クロード・グラス」Miroir de Claude と呼ばれ、その名はフランス17世紀の風景画家クロード・ドラン（Claude Lorrain, 1600-1682）に由来する。本来は風景画の作成に際し、山岳や渓谷を背にしてその景色をトリミングによって小さな鏡（長方形や円形、わずかに凸状のものもある）の表面に映し込んで理想化し、とりわけ色価を確認しながら構図を決めるためのもの。これは18世紀イギリスの風景画家、あるいはピクチャレスクな光景を求める観光客にも愛用された。現代のデジタル画像では、カラー写真の「グレースケール」表示あるいは「モノクロ」表示に相当する機能と言えるよう。
- ¹⁴⁰ 1948 FS. p. 225.
- ¹⁴¹ *Ibid.*
- ¹⁴² *Ibid.* p. 221.
- ¹⁴³ 熊岡美彦「ルオーの印象」1930 Bijutsushinron2. p. 44.
- ¹⁴⁴ 今回の調査によると、パリに残された4点以外では、FC 11《2匹の犬を連れたアクロバット（女道化師）》（先に紹介したバーンズ財団がネット公開している画像を1929 Formes. の画像 pl. [11] と比較した時、アクロバットの衣装全体にカドミウム・レッドの上塗りが加わり、左下の犬の描写が変わり、右上の額絵の中に新しい署名と年記「G. Rouault 1924」が入る）、FC 18《ピエロ（横顔）》（1955 Fukushima. no. 24の福島繁太郎の証言「1929年にルオーが私のアパートで見て、直したいと言いついて、手を入れた。」）、FC 21《大馬車（サルタンバンク）》（画面の署名と年記「G. Rouault 1931」）の少なくとも3点が福島邸で軽い「手直し」を施された可能性がある（TAB1 no. 4）。一方で1953 TokyoCat. などに見られる制作年「1925-29」の表記（TAB2 no. 17）は、新旧の図版を比較する限り、必ずしも1929年の福島邸での「手直し」を意味するものではなさそうである。
- ¹⁴⁵ 1948 FS. p. 223.
- ¹⁴⁶ 1952 FK. p. 64.
- ¹⁴⁷ 1950 FS. p. 53.
- ¹⁴⁸ 1952 FK. p. 61.
- ¹⁴⁹ 1948 FS. pp. 221-222
- ¹⁵⁰ *Ibid.* p. 222.
- ¹⁵¹ *Ibid.* pp. 222-223
- ¹⁵² このイタリア語 pentimento（絵具層の下に隠れて見えなくなった描き直しの痕跡）の持つ「曖昧模糊とした豊かさ」に焦点を当てた展覧会に以下がある。Françoise Viatte (commissariat de l'exp.), cat d'exp. *Repentirs*, Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, mars 1991.
- ¹⁵³ たとえば姫路市立美術館の所蔵作品 FC 04《町外れ》のX線撮影に関する修復報告書（前掲註）を参照。X線撮影により絵具層の下層からルオーが描いたと思われる新たな二人の人物の大顔が浮かび上がって来た。画布裏面に描かれたルオーの《老女》L'Ancienne（テンペラ・油彩）とともに、作品の「手直し」における「(非) 同一性」を考える上で極めて示唆的な作例であり、今後の研究が俟たれる。2017 Himeji. pp. 15-31; 2024 HimejiCat. nos. 16-17.
- ¹⁵⁴ 2019 Goto2.
- ¹⁵⁵ OG 054-197.

¹⁵⁶ OG 008-053.

¹⁵⁷ Variantes de l'«Ubu» : OP 1111-1143, 2916-3028.

Variantes du «Miserere» : OP 1590-1717, 3262-3376.

¹⁵⁸ Jacques Derrida, La différence, in *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972 / ジャック・デリダ (高橋允昭・藤本一勇訳) 「差延」『哲学の余白 (上)』法政大学出版局、2007年 所収。デリダの造語。フランス語の動詞 *différer* が「異なる」と「延期する」という2つの意味をもつことから、「空間的差異化」と「時間的差異化」の両方をあわせもつことば。この差異と反復の連鎖、すなわち「差延」の連鎖の中でルオーの「手直し」や「(未) 完成」という行為を捉え直してみた。



Fig. 1 ジョルジュ・ルオー《裸婦》Georges Rouault «Nu» (1928-29年)を掲載した『フォルム』誌 *Formes* no. 1, pl. [09] (1929年12月) 口絵とその下の書き込み (Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris)

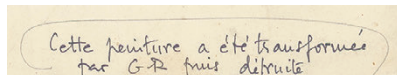


Fig. 2 『フォルム』誌 *Formes* no. 1口絵の書き込み「この絵はジョルジュ・ルオーによって描き変えられ、その後破棄された」(Fig. 1 部分) «Cette peinture a été transformée par GR puis détruite» (Partie de la Fig. 1)



Fig. 3 ジョルジュ・ルオー《裸女》Georges Rouault «Nu» 1906 [1905] 年 [カルトンに] 水彩とパステル [70.5×50cm] 画面右下方に署名と年記: G Rouault 1905 旧福島コレクション (1929 *Bijutsushinron*. pl. [28])

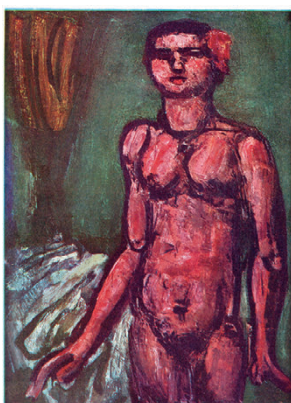


Fig. 4 ジョルジュ・ルオー《裸婦立像》Georges Rouault «Nu» 1928年 [画布に油彩] [81×60cm] 署名と年記なし 旧福島コレクション (1929 *Bijutsushinron*. pl. [03])

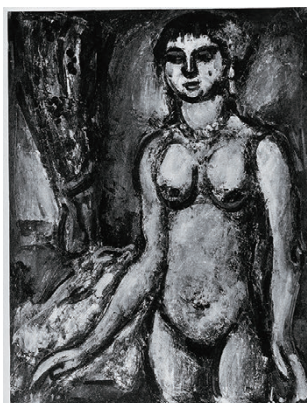


Fig. 5 ジョルジュ・ルオー《裸婦》Georges Rouault «Nu» 1928-29年 画布に油彩 83×61cm 署名と年記なし 旧福島コレクション (1929 *Formes*. pl. [09])



Fig. 6 ジョルジュ・ルオー《裸婦》Georges Rouault «Nu» 1939年頃 [画布に油彩] [81×60cm] 画面左下方に署名: G Rouault [旧福島コレクション] (1940 *Venturi*. pl. 111, fig. 136)



Fig. 7 ジョルジュ・ルオー《虹のサーカス団のかわいい魔術使いの女》Georges Rouault «Petite Magicienne du Cirque de l'Arc en ciel» 1939 [1948] 年頃 板 [と布で補強された画布] に油彩 81×65cm 画面左下に署名: G Rouault パリ国有財産管理局 (1948 *ZürichCat*. Nr. 134, Tafel XXI)

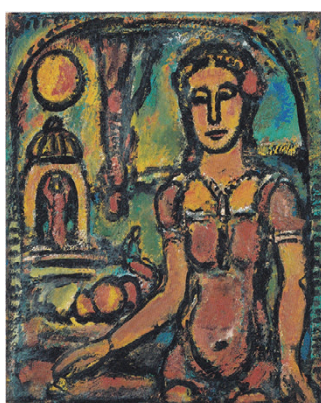


Fig. 8 ジョルジュ・ルオー《かわいい魔術使いの女》Georges Rouault «La petite Magicienne» 1949年 格子状の棧の付いた板で補強された画布に油彩 88×72cm 画面中央下に署名: G Rouault 旧福島コレクション パリ国立近代美術館 ポンピドゥーセンター OP 2431 (Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, AM3289P)



Fig. 9 ジョルジュ・ルオー《裁判所》Georges Rouault «Scène du Palais de Justice» 1929年 (古い絵画を手直し) カルトンに油彩 76×107cm 署名と年記なし 旧福島コレクション OP 1540 (1929 *Formes*. pl. [08])



Fig. 10 ジョルジュ・ルオー《裁判所のキリスト》
Georges Rouault «Christ au prétoire» 1935年
カルトンに油彩 75×105cm 画面右下に署名：G
Rouault 石橋財団アーティゾン美術館 東京
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
OP 1541 (写真提供石橋財団アーティゾン美術館)



Fig. 11 ジョルジュ・ルオー《辱めを受けるキリスト》
Georges Rouault «Christ aux outrages» 1939年
画布に油彩 75×55cm 画面左下方に署名：G
Rouault 旧福島コレクション (1940 Venturi. pl.
130, fig. 156)

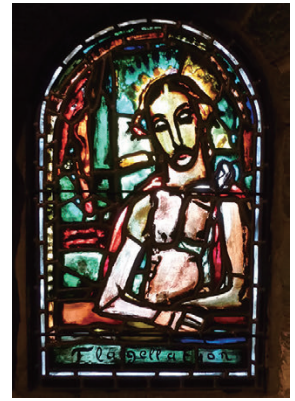


Fig. 12 ジョルジュ・ルオー/ポール・ボニー《答打
ち (辱めを受けるキリスト)》Georges Rouault /
Paul Bony «Flagellation (Christ aux outrages)»
1948-49年 ステンドグラス 83.2×59.2cm ノー
ートル＝ダム＝ド＝トゥ＝グラス教会 (アッシー教会)
オート＝サヴォワ県 Église Notre-Dame de Toute-
Grâce, Plateau d'Assy, Haute-Savoie (Photo
prise par l'auteur en 2011) (2011年筆者撮影)

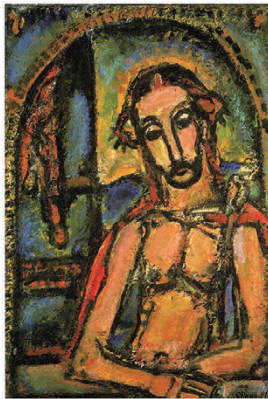


Fig. 13 ジョルジュ・ルオー《受難 (エッケ・ホモ)》
Georges Rouault «Passion (Ecce Homo)»
1947-49年 板で補強された画布に油彩 83.8×
56.5cm 画面右下に署名：G Rouault 旧福島コ
レクション パリ国立近代美術館 ボンビドゥーセン
ター OP 2528 (Musée national d'art moderne,
Centre Pompidou, Paris, AM3290P)

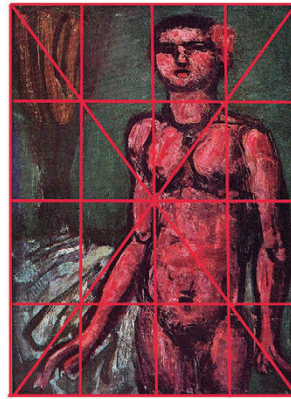


Fig. 14 ジョルジュ・ルオー《裸婦立像》Georges
Rouault «Nu» 1928年 [81×60cm] Fig. 4 の画面
分割図 Image divisée de la Fig. 4 (réalisée par
l'auteur) (筆者作成)

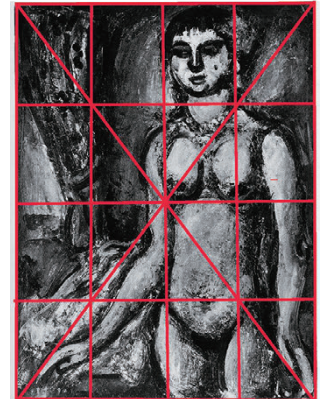


Fig. 15 ジョルジュ・ルオー《裸婦》Georges
Rouault «Nu» 1929年 83×61cm Fig. 5 の画
面分割図 Image divisée de la Fig. 5 (réalisée
par l'auteur) (筆者作成)



Fig. 16 ジョルジュ・ルオー《裸婦》Georges
Rouault «Nu» 1939年頃 [81×60cm] Fig. 6 の画
面分割図 Image divisée de la Fig. 6 (réalisée
par l'auteur) (筆者作成)

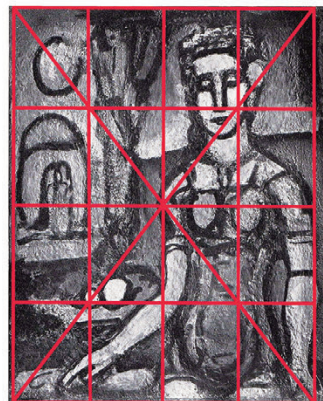


Fig. 17 ジョルジュ・ルオー《虹のサーカス団のかわ
い魔術使いの女》Georges Rouault «Petite
Magicienne du Cirque de l'Arc en ciel» 1948年
頃 81×65cm Fig. 7 の画面分割図 Image
divisée de la Fig. 7 (réalisée par l'auteur) (筆者
作成)

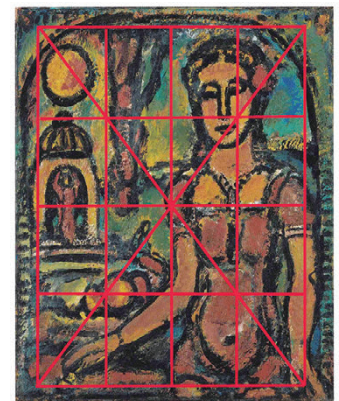


Fig. 18 ジョルジュ・ルオー《かわいい魔術使いの
女》Georges Rouault «La petite Magicienne»
1949年 88×72cm Fig. 8 の画面分割図 Image
divisée de la Fig. 8 (réalisée par l'auteur) (筆者
作成)



Fig. 19 ジョルジュ・ルオー《裁判所》Georges Rouault «Scène du Palais de Justice» 1929 76×107cm Fig. 9の画面分割図 Image divisée de la Fig. 9 (réalisée par l'auteur) (筆者作成)



Fig. 20 ジョルジュ・ルオー《裁判所のキリスト》Georges Rouault «Christ au prétoire» 1935年 75×105cm Fig. 10の画面分割図 Image divisée de la Fig. 10 (réalisée par l'auteur) (筆者作成)

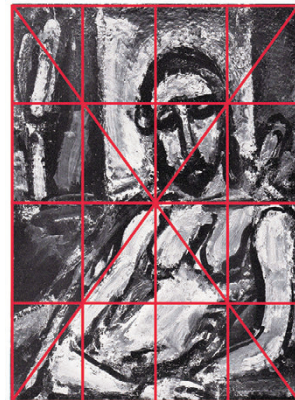


Fig. 21 ジョルジュ・ルオー《辱めを受けるキリスト》Georges Rouault «Christ aux outrages» 1939年 75×55cm Fig. 11の画面分割図 Image divisée de la Fig. 11 (réalisée par l'auteur) (筆者作成)

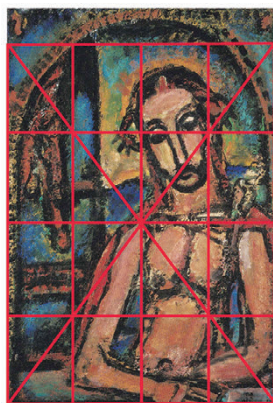


Fig. 22 ジョルジュ・ルオー《受難 (エッケ・ホモ)》Georges Rouault «Passion (Ecce Homo)» 1947-49年 83.8×56.5cm Fig. 13の画面分割図 Image divisée de la Fig. 13 (réalisée par l'auteur) (筆者作成)



Fig. 23 1933年のピエール・マティス画廊ルオー展会場写真 中央に完成作に近い《群衆》が展示されている A la galerie Pierre Matisse en 1933, Georges Rouault «La foule» au centre. (© Pierre Matisse / Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris / The Morgan Library & Museum, New York.)



Fig. 24 1933年のピエール・マティス画廊ルオー展会場の《群衆》(Fig. 23部分) Georges Rouault «La foule» à la galerie Pierre Matisse en 1933 (Partie de la Fig. 23).



Fig. 25 ジョルジュ・ルオー《女曲馬師 (人形の顔)》(パナソニック汐留美術館)の作品裏面木枠の横中線中央に書かれた「PM 38」の文字 Châssis au dos du tableau: Georges Rouault «Écuyère de cirque (Tête de poupée)» (Panasonic Shiodome Museum of Art, Tokyo) (写真提供パナソニック汐留美術館)

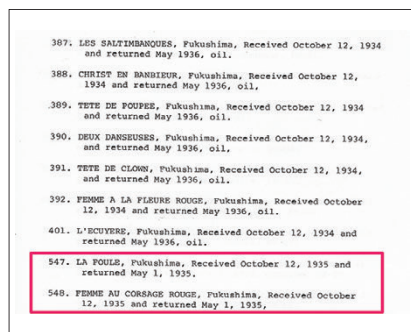


Fig. 26 ピエール・マティス画廊のジョルジュ・ルオー作品 (福島コレクション) 9点の「委託作品リスト」(赤枠筆者) Neuf œuvres de Georges Rouault dans la liste de consignation de la collection Fukushima de la galerie Pierre Matisse [Cadre rouge par l'auteur]. (Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris / The Morgan Library & Museum, New York.)



Fig. 27 1935年のスミス大学美術館でのルオー展会場写真 右端に完成した《群衆》(《裁判所のキリスト》)が展示されている Au Smith College Museum of Art en 1935, Georges Rouault «La foule» à droite. (© Allison Spence / Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris / The Morgan Library & Museum, New York.)



Fig. 28 1935年のスミス大学美術館ルオー展会場の《群衆》(Fig. 27 部分) Georges Rouault «La foule» au Smith College Museum of Art en 1935 (Partie de la Fig. 27).

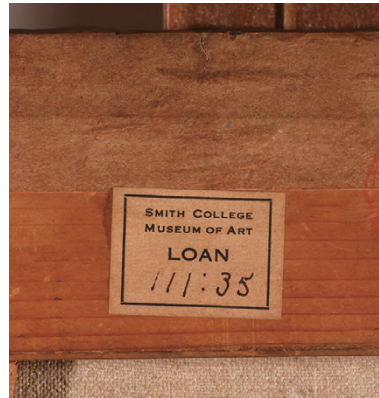


Fig. 29 ジョルジュ・ルオー《女曲馬師（人形の顔）》(パナソニック汐留美術館) の作品裏面木枠の上辺左に貼られたスミス大学美術館の出品ラベル Châssis au dos du tableau: Georges Rouault « Écuyère de cirque (Tête de poupée) » (Panasonic Shiodome Museum of Art, Tokyo) (写真提供パナソニック汐留美術館)

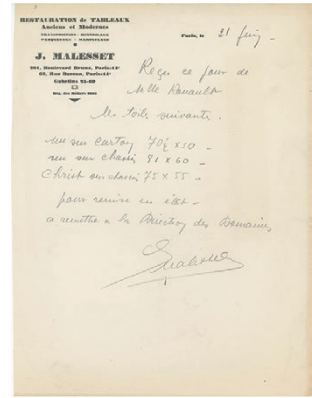


Fig. 30 1947年6月21日付の修復家 J. マレセからジョルジュ・ルオー宛の作品3点の受領証 作品の現状とサイズのほか「修復のため／返却は国有財産管理局へ」と記され、マレセの自署がある Lettre de reçu datée du 21 juin 1947 du restaurateur J. Malesset à Georges Rouault. (Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris)

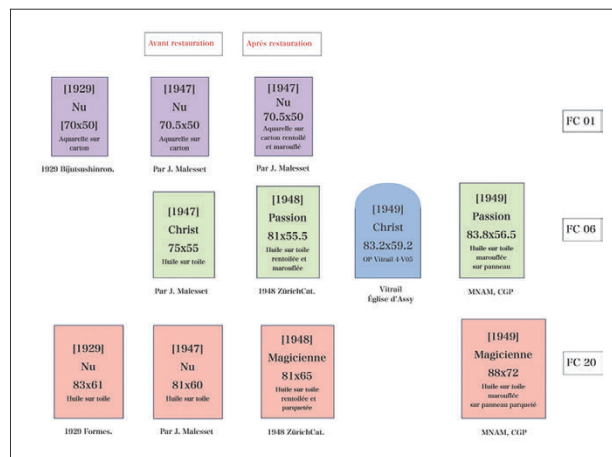


Fig. 31 修復による画面サイズの変化 上から、ジョルジュ・ルオーの破棄された水彩《裸婦》、《受難（エッケ・ホモ）》及び《かわいい魔術使いの女》
Changement des dimensions de l'image dû à la restauration (Réalisé par l'auteur) (筆者作成)

図版出典

Citations d'illustrations

I 福島コレクション ジョルジュ・ルオー作品

Œuvres de Georges Rouault dans l'ancienne collection Fukushima

FC 01 : 1929 Bijutsushinron, pl. [28] ; FC 02 : 1958 Fukushima. p. 33 ; FC 03 : 1958 Fukushima. p. 35 ; FC 04 : 2024 HimejiCat. no.16, p. 53 ; FC 05 : 1958 Fukushima. p. 39 ; FC 06 : 2023 PanasonicCat. no. 61, p. 116 ; FC 07 : 2001 SothebyCat. lot 259, p. 176 ; FC 08 : 1955 Fukushima. no. 11 ; FC 09 : 1958 Fukushima. p. 37 ; FC 10 : 1940 Venturi. pl. 115, f. 140 ; FC 11 : 1929 Formes. : pl. [11] ; FC 12 : 2013 Matisse/Rouault. pl. [II-6] ; FC 13 : 1954 Yomiuri. p. 13 ; FC 14 : 1958 Fukushima. p. 43 ; FC 15 : 1958 Fukushima. p. 45 ; FC 16 : 1958 Fukushima. p. 47 ; FC 17 : 1958 Fukushima. p. 41 ; FC 18 : 1958 Fukushima. p. 46 ; FC 19 : 1955 Fukushima. no. 25 ; FC 20 : 2023 PanasonicCat. no. 62, p. 117 ; FC 21 : 2006 Kawasaki. pl. 8 ; FC 22 : 2020 PanasonicCat. no. 38-1, p. 53 ; FC 23 : 1953 TokyoCat. no. 27 ; FC 24 : 1953 TokyoCat. no. 88 ; FC 25 : 1940 Ruohanga. no. 01 ; FC 26 : 1958 Fukushima. p. 82.

II 福島コレクション ジョルジュ・ルオー作品以外

Hormis les œuvres de Georges Rouault dans l'ancienne collection Fukushima

個々の図版キャプションに記載

Indiqué dans chaque légende d'illustration

別表1 「旧福島コレクションのジョルジュ・ルオー作品26点の8つの旅路と主要展覧会歴 1910-2024」

TAB1 HUIT ITINÉRAIRES ET PRINCIPALES EXPOSITIONS DE VINGT-SIX ŒUVRES DE GEORGES ROUAULT DANS L'ANCIENNE COLLECTION FUKUSHIMA (1910-2024)

Colonne no.					1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
FC	TAB1	Titre / Date / Dimensions	OP	Itinéraire	Localisation (Année d'acquisition)	1910	1924	1924-31	1929-33	1933-51	1933	1934	1935	1936	1937	1939-47	1947-53	1948	1949	1950			
	HUIT ITINÉRAIRES ET PRINCIPALES EXPOSITIONS					Thannhauser Exp (1)	Druet Exp (1)	コレクションの取得年 [鑑定]	福島県で加筆 [鑑定]	解団前の売却 Vente avant le retour (C=3)	ルオーのアトリエで加筆 Retouche chez Rouault (4)	日本へ輸送1次搭乗後 Transport vers le Japon I (A=10)	PMatisse Exp (9)	Kokugakai Exp (10)	Detroit Exp (7)	Smith-college Exp (6)	日本へ輸送2次搭乗後 Transport vers le Japon II (B=9)	Kokugakai Exp (8)	ローザンベルグ画廊で保管 Dépôt chez Rosenberg (3)	フランス政府の蔵取 Séquestre par la France (3)	Zürich Exp (2)	ルオーの加筆終了 Fin de la retouche chez Rouault (D=2)	Caracas, Lima, Montevideo Exp (2)
01		裸婦 Nu 1905 70.5×50cm	—	E	収蔵された作品 L'œuvre détruite (1951年崩壊)		●	● 1924 Druet	● 1929-33	● 1933-51						● 1939-46	● 1946-51						
02		芝居の呼び込み Parade 1906 28.1×45cm	0089	A	石川町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (2013年購入)			● 1926 Bernheim-Jeune			● 1933		●										
03		裸婦 (素描) Nu (esquisse) 1908 40×27cm	0322	A	所在不明 Localisation inconnue			● [1926-28]		● 1933		●											
04		町外れ Faubourg [recto] 1909 44.0×61.0cm	0381	C1	姫路市立美術館 Himeji City Museum of Art, Kunitomi Keizo Collection Himeji (1994年寄贈)	● [Altès Gemäuer]		● [1929]	● Avant 1933														
05		裁判所のキリスト Christ au prétoire 1935 75.0×105.0cm	1541	B	石川町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (2013年購入)			● [1929]	● 1929-33	● 1933-35?	●		●	● 1936	●								
06		受難 (エック・ホム) Passion (Ecce Homo) 1947-1949 83.8×56.5cm	2528	D	パリ国立近代美術館 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou Paris (1954年購入)			● [1930-31]	● [1930-33]	● 1933-49						● 1939-46	● 1946-53	●	● 1949	●			
07		アクロバット 1 (レスター) Acrobate / (lutteur) v.1913 30.3×19.3cm	0518	C3	所在不明 Localisation inconnue			● [1926-28] René Bing	● Avant 1933														
08		ユビウ母さん La Mère Ubu 1918 33×20.5cm	1021	A	所在不明 Localisation inconnue			● [1926-28]		● 1933		●											
09		郊外のキリスト Le Christ en banlieue 1920-1924 92.0×73.6cm	0866	B	石川町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (1974年購入)			● [1926-28]				●		●	●	● 1936	●						
10		客寄せの踊り子 Danseuse à la parade 1923 41×30cm	0905	B	所在不明 Localisation inconnue			● [1926-28]				●		●		● 1936							
11		2匹の犬を導いた アクロバット (女芸員) Acrobate aux deux chiens (Clownesse) 1924 75×53cm	0909	C2	バーンズ財団 Barnes Foundation Philadelphia (1930年購入)			● [1926-28]	● 1929-30	● 1930 A.C. Barnes													
12		曲馬団の娘たち Filles de cirque (Acrobates) 1924-1925 61×50cm	0906	B	泉屋博古閣東京 Sen-oku Hakukokan Museum Tokyo (1994年寄贈)			● [1926-28]				●		●		● 1936	●						
13		ピエロ Pierrot 1925 75.2×51.2cm	0911	A	石川町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (1961年購入)			● [1926-28]		● 1933		●											
14		女曲馬師 (人形の顔) Écuyère de cirque (Tête de poupée) v.1925 68.3×48.8cm	0897	B	パナソニック 国際美術館 Panasonic Shidome Museum of Art Tokyo (2000年購入)			● [1926-28]				●		●	●	● 1936	●						
15		赤鼻のクラウン Clown au nez rouge 1925-1929 75×52cm	0898	A	石川町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (2013年購入)			● [1926-28]		● 1933		●											
16		変化顔 (横顔) Clown (profil) 1925-1929 68.5×50cm	0896	B	公益財団法人 大塚芸術財団 Ohara Museum of Art, Ohara Art Foundation Kurashiki (1954年購入)			● [1926-28]				●		●	●	● 1936	●						

19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
1951	1952		1953		1954	1955	1957	1958	1966	1970	1977	1984	1991	1997		2006		2010	2017		2018	2020	2023	2024
ルオーの複製 Destruction par Rouault (E=1)	ルオーの複製 美術館で 展示 Dépôt au Louvre (2)	Bridge- stone Exp2 (7)	Tokyo Exp (18)	ルオーの複製 3次複製 Don de Rouault, Envois au Japon III (F=1)	ルオーの複製 近代美術館 へ購入 Affectation au MNAM (D=2)	Bridge- stone Exp (19)	Basel Exp (1)	Bridge- stone Exp (17)	Bridge- stone Exp (12)	Expo Exp (1)	日本人 コレクター の購入 4次複製 Achat par un collection- neur japonais Envois au Japon IV (C1=1)	Telen Exp (2)	Yamaguchi Exp (4)	Lugano Exp (3)	Bridge- stone Exp (4)	Daejeon Exp (2)	Stras- bourg Exp (2)	Bilbao Exp (2)	Panasonic Exp (3)	Miyagi/ Panasonic Exp (2)	Panasonic Exp (2)	Panasonic Exp (2)	Panasonic Exp (2)	Artizon Exp (5)
● 1951																								
			●			●		●	●				●											
			●			●		●																
							●				● 1977 Keizo Kunitomi									●				
		●	●			●			●				●	●	●									●
	● 1952-54				● 1954									●		●		●			●		●	
		●	●			●		●	●															
			●			●		●	●	●		●			●		●							●
			●			●																		
						●													●					
		●	●			●		●	●			●			●									●
		●	●			●		●	●										●	●		●		
		●	●			●		●	●				●		●									●
			●			●		●																

別表1 (後半)
TAB1 (Deuxième partie)

Colonne no.						1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
FC	TAB1	Titre / Date / Dimensions	OP	Itinéraire	Localisation (Année d'acquisition)	1910	1924	1924-31	1929-33	1933-51	1933													
		HUIT ITINÉRAIRES ET PRINCIPALES EXPOSITIONS				Thannhauser Exp (1)	Druet Exp (1)	コレクションの取得年 [確定]	福島県で加筆 [確定]	戦前戦中の売却 [確定]	ルオーのアトリエで加筆	日本へ輸送1次搭乗後	PMatisse Exp (9)	Kokugakai Exp (10)	Detroit Exp (7)	Smith-college Exp (6)	日本へ輸送2次搭乗後	Kokugakai Exp (8)	ローザンベルグ画廊で保管	フランス政府の徴収	Séquestre par la France (3)	Zürich Exp (2)	ルオーの加筆終了	Caracas, Lima, Montevideo Exp (2)
17		女血闘曲 Écuyère de cirque v.1926 72x51cm	0912 / 0977bis	B	所在不明 Localisation inconnue			● [1926-28] Bernheim-Jeune				●		●		● 1936	●							
18		ピエロ Pierrot 1926-1929 64x46cm	0901	A	所在不明 Localisation inconnue			● 1927	● 1929		● 1933			●										
19		女血闘曲 Écuyère de cirque 1927 73.0x54.0cm	0915	B	メナード美術館 Menard Art Museum Komaki [1987年帰国]			● [1926-28]				●				●	● 1936	●						
20		かわいい魔術師の女 La petite Magicienne 1949 88x72cm	2431	D	パリ国立近代美術館 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou Paris (1954年購入)			● [1926-28]	● 1929-33		● 1933-49							● 1939-46	● 1946-53	●		● 1949	●	
21		大馬車 (サルタンパンク) La roulotte (Les saltimbanques) v.1929-1931 56.3x78.5cm	0922	B	大阪中之島美術館 (蔵品) Nakanoshima Museum of Art, Osaka Osaka (2010年帰国)			● [1929]	● 1929-31			●			●	●	● 1936	●						
22		聖顔 La Sainte Face [recto / verso] 1929 23.5x19.5cm	0874 / 0874bis	A	吉井画廊 Galerie Yoshii Tokyo			● 1929 Georges Rouault			● 1933			●										
23		聖顔 La Sainte Face 1929 46.5x59cm	—	A	所在不明 Localisation inconnue			● 1929 Georges Rouault			● 1933			●										
24		川の上で Sur la rivière (Paysages légendaires 2) 1929 24x17cm	OG 354	A	所在不明 Localisation inconnue			● 1929 Georges Rouault			● 1933			●										
25		ヨルダンの河原で Aux rives du Jourdain (Paysages légendaires 3) 1929 24x17cm	OG 355	A	所在不明 Localisation inconnue			● 1929 Georges Rouault			● 1933			●										
26		エルサレム «Sur la route de Jérusalem» 1953 70.0x55.0cm	2482	F	石橋財団 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (2013年購入)																			

●:該当作品 L'œuvre applicable	Paris chez Fukushima	Paris chez Rouault	Paris Retouche chez Fukushima	Paris Retouche chez Rouault	Paris Dépôt chez Rosenberg	Paris Séquestre	Paris Dépôt au Louvre	Paris Destruction	Paris MMAM	Caracas/ Lima/ Montevideo	New York/ Detroit/ Northampton	Philadelphia BARNES	München	Zürich/ Basel	Tokyo/ Komaki/ Osaka/ Himeji/ Kurashiki	Collection anonyme
●:出品作品 L'œuvre exposée	FRANCE										AMERIQUE DU SUD	ETATS-UNIS	ALLEMAGNE	SUISSE	JAPON	

写真提供 Crédits photographiques (50音順)
石橋財団アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo : FC 02, 05, 09, 13, 15, 26
公益財団法人大塚芸術財団 大塚美術館 Ohara Museum of Art, Ohara Art Foundation, Kurashiki : FC 16
美術館蔵書東京 Sen-oku Hakukokan Museum, Tokyo : FC 12
パナソニック財団美術館 Panasonic Shiodome Museum of Art, Tokyo : FC 14
姫島市立美術館 Himeji City Museum of Art, Himeji : FC 04
メナード美術館 Menard Art Museum, Komaki : FC 19

19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
1951	1952		1953		1954	1955	1957	1958	1966	1970	1977	1984	1991	1997		2006		2010	2017		2018	2020	2023	2024
ルオーの破壊 Destruction par Rouault (E=1)	ルーヴル 美術館で 修復 Dépôt au Louvre (2)	Bridge- stone Exp2 (7)	Tokyo Exp (18)	ルオーの遺稿 3次将来使 Don de Rouault, Envois au Japon III (F=1)	パリの国立 近代美術館 へ編入 Affectation au MNAM (D=2)	Bridge- stone Exp (19)	Basel Exp (1)	Bridge- stone Exp (17)	Bridge- stone Exp (12)	Expo Exp (1)	日本人 コレクター の購入 4次将来使 Achat par un collection- neur japonais Envois au Japon IV (C1=1)	Telen Exp (2)	Yamaguchi Exp (4)	Lugano Exp (3)	Bridge- stone Exp (4)	Daejeon Exp (2)	Stras- bourg Exp (2)	Bilbao Exp (2)	Panasonic Exp (3)	Miyagi/ Panasonic Exp (2)	Panasonic Exp (2)	Panasonic Exp (2)	Panasonic Exp (2)	Artizon Exp (5)
			●			●		●	●				●											
			●			●		●	●															
			●			●		●	●															
	○ 1952-54				● 1954									●		●	●	●					●	
			●			●		●	●									●						
			●			●		●												●	●			
			●			●		●																
		●	●			●		●																
		●	●			●		●																
				● [1955] Georges Rouault				●	●															●

Itinéraire A : A 経路 10 点 (1 次将来使) 福島繁太郎帰国時、1933 年に東京直行輸送作品
Dix œuvres (Premier transport vers le Japon) □ Transport direct vers Tokyo en 1933, lors du retour de Shigetaro Fukushima au Japon.

Itinéraire B : B 経路 9 点 (2 次将来使) 福島繁太郎帰国後、1936 年に米国展覧会経由で東京輸送作品
Neuf œuvres (Deuxième transport vers le Japon) □ Transport vers Tokyo via US expositions en 1936, après le retour de Shigetaro Fukushima au Japon.

Itinéraire C1 : C1 経路 1 点 (4 次将来使) 福島繁太郎帰国前に処分、その後 1977 年に姫路の国富室三購入作品
Une œuvre (Quatrième transport vers le Japon) □ Après la vente avant le retour au Japon de Shigetaro Fukushima, œuvre achetée par Keizo Kunitomi de Himeji en 1977.

Itinéraire C2 : C2 経路 1 点 福島繁太郎帰国前、1930 年にフィラデルフィアのアルバート・バーンズに売却作品 (バーンズ財団)
Une œuvre □ Avant son retour au Japon, Shigetaro Fukushima vendit une œuvre à Albert C. Barnes à Philadelphie en 1930 (Fondation Barnes).

Itinéraire C3 : C3 経路 1 点 福島繁太郎帰国前に処分、その後オークション等で転売され、現在所有者不明作品
Une œuvre □ Vendue avant le retour au Japon de Shigetaro Fukushima, revendue aux enchères, propriétaire actuel inconnu.

Itinéraire D : D 経路 2 点 敵国人財産接収後、1954 年にパリの国立近代美術館へ編入作品
Deux œuvres □ Après séquestre comme bien ennemi, classées et affectées au Musée national d'art moderne, Paris en 1954.

Itinéraire E : E 経路 1 点 敵国人財産接収後、1951 年頃に画家による破壊作品
Une œuvre □ Après séquestre comme bien ennemi, détruite par l'artiste vers 1951.

Itinéraire F : F 経路 1 点 (3 次将来使) 1953 年に画家による寄贈作品
Une œuvre (Troisième transport vers le Japon) □ Don de Georges Rouault à Shigetaro Fukushima en 1953.

別表2 「旧福島コレクションのジョルジュ・ルオー作品26点の図版掲載主要文献 1929-2024」
 TAB2 PRINCIPALES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ILLUSTRÉES DE VINGT-SIX ŒUVRES DE GEORGES ROUAULT DANS L'ANCIENNE COLLECTION FUKUSHIMA (1929-2024)

Colonne no.						1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
FC	TAB2	Titre / Date / Dimensions	OP	titulaire	Localisation (Année d'acquisition)	1929													
PRINCIPALES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ILLUSTRÉES						BiJutsushinron (16)	Formes (12)	BiJutsushinron1 (2)	BiJutsushinron2 (10)	Ruogashu (19)	Ruogashu (16)	PMatisse Cat (9)	BiJutsu (6)	Detroit Cat (7)	Smithcollege Cat (6)	Kokugakai Cat (8)	Mizue (9)	Venturi (9)	Ruohanga (2)
01		裸婦 Nu 1905, 1929-v.1951 70.5×50cm	—	E	没後された作品 L'œuvre détruite (1951年没後)	● pl. [28] 裸女 水彩/ビニル画用 1906				● no. 09 裸女 1906	● no. 12 景								
02		芝居の群がり Parade 1906 28.1×45cm	0089	A	石橋町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (2013年購入)	● pl. [29] パレード 1906				● no. 11 パレード 1906	● no. 13 電車の 駅たち	● pl. [01] パレード 1906							
03		裸婦 (図) Nu (esquisse) 1908 40×27cm	0322	A	所在不明 Localisation Inconnue	● pl. [25] 裸婦 1906				● no. 10 裸婦 1906	● no. 14 景	● pl. [02] 裸婦 1906							
04		町外れ Faubourg [recto] 1909 44.0×61.0cm	0381	C1	姫路市立美術館 Himeji City Museum of Art, Kunitomi Keizo Collection Himeji (1994年寄贈)	● pl. [06] Banlieue 1913	● pl. [07] パリの風景 1909			● no. 18 郊外風景 1911								● pl. 042 f. 049 Paysage 1909 Paris, G. P. Rosenberg	
05		裁判所のキリスト Christ au prétoire v.1916, 1929-1933, 1934-1935 75.0×105.0cm	1541	B	石橋町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (2013年購入)	● pl. [08] Scène du Palais de Justice ret. 1929		● pl. [13] 裁判所		● no. 29 裁判所 1929		● no. 10 La foule		● no. [00] La foule		○ no. [04] 裁判	●● pp.422/423 裁判 1929/没後集のもの		
06		受難 (エッケ・ホモ) Passion (Ecce Homo) v.1930-1939, 1946-1949 83.8×56.5cm	2528	D	パリ国立近代美術館 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou Paris (1954年購入)													● pl. 130 f. 156 Christ aux outrages 1939	
07		アクロバット1 (ルッテュール) Acrobate / (lutteur) v.1913 33×22cm	0518	C3	所在不明 Localisation Inconnue	● p. 34-1 カッ 1927			● pl. [16] カッ グワッ 1917	● no. 20 カッ 1917	● no. 11 人物								
08		ユビュおっかあ La Mère Ubu 1918 33×20.5cm	1021	A	所在不明 Localisation Inconnue	● p. 28 La Mère Ubu 水彩 1917				● no. 19 La mère Ubu 1917		● p. 22 La Mère Ubu 1918							
09		郊外のキリスト Le Christ en banlieue 1920-1924 92.0×73.6cm	0866	B	石橋町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (1976年購入)	● pl. [24] 月夜 1925	● pl. [03] Le Christ en banlieue 1924			● no. 22 郊外のキリスト 1925	● no. 18 郊外のキリスト	● no. 07 Christ en banlieue		○ no. 01 Christ en banlieue	● no. 03 Christ in the Suburbs	○ no. [01] 郊外のキリスト			
10		宮中せり踊り子 Danseuse à la parade 1923 41×30cm	0905	B	所在不明 Localisation Inconnue	● p. 32-2 ダンスーズ 立像 1923					● no. 20 踊子	● no. 03 Ecuyère		○ no. 10 Ecuyère				● pl. 115 f. 140 Danseuse 1923 NY, G. P. Matisse	
11		2匹の犬を遊ばせた アクロバット (女遊化装) Acrobate aux deux chiens (Clownesse) 1924, 1929-1930 75×53cm	0909	C2	バーンズ財団 Barnes Foundation Philadelphia (1930年購入)	● pl. [27] 少女 1925	● pl. [11] Clownesse 1924			● no. 25 少女 1925	● no. 23 女遊化						● p. [431] 女遊化装	● pl. 114 f. 139 Clownesse 1924 Merion, Barnes F.	
12		曲芸団の娘たち Filles de cirque (Acrobates / Danseuses) 1924-1925 61×50cm	0906	B	京都市立美術館 Sen-oku Hakukoku Museum Tokyo (1994年寄贈)	● p. 33-1 二人の ダンスーズ 1925	● pl. [04] Deux Danseuses 1924-25		● p. 97 二人の ダンスーズ 1925	● no. 24 二人の ダンスーズ 1925	● no. 16 二人の踊子	○ no. 16 Danseuses de cirque		○ no. 08 Deux danseuses		○ no. [06] 二人の踊子	● p. [419] 二人の踊子	● pl. 116 f. 141 Fille de cirque [sic] 1924 NY, G. P. Matisse	
13		ピエロ Pierrot 1920-1925 75.2×51.2cm	0911	A	石橋町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (1961年購入)	● pl. [26] 女 1925				● no. 23 女 1925	● no. 15 ピエロ		● pl. [03] 女 1925					● pl. 091 f. 112 Pierrot v.1937	
14		女曲芸師 (人形の頭) Ecuyère de cirque (Tête de poupée) v.1925 68.3×48.8cm	0897	B	パナソニック 汐留美術館 Panasonic Shiodome Museum of Art Tokyo (2000年購入)	● p. 34-2 少女 1927	● pl. [02] Grosse poupée 1925		● pl. [12] 少女 1927	● no. 27 大きな人形 1927	● no. 22 大きな人形	● no. 11 Tête de poupée		○ no. 06 Tête de poupée	○ no. 11 Doll's Head	○ no. [03] 人形の頭	● p. [412] 人形の頭 1927	● pl. 107 f. 132 Tête de Poupée av. 1930 NY, G. P. Matisse	
15		赤鼻のクラウン Clown au nez rouge 1925-1926 75×52cm	0898	A	石橋町 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (2013年購入)	● p. 33-2 遊化装者 1926	● pl. [10] Clown rep. 1926				● no. 19 遊化装者		● pl. [04] 遊化 1926						
16		遊化装 (横顔) Clown (profil) 1924-1926 68.5×50cm	0896	B	公益財団法人 大塚芸術財団 大塚美術館 Ohara Museum of Art, Ohara Art Foundation Kurashiki (1954年購入)	● p. 35-1 遊化の首 1926	● pl. [05] Clown 1924		● p. 37 遊化の首 1926	● no. 26 遊化の首 1926	● no. 24 遊化装者	● no. 09 Tête de clown		○ no. 07 Tête de clown	● no. 08 Clown	○ no. [07] 遊化	● p. [420] 遊化		

15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1948		1953	1954		1955		1958		1962	1966	1978	1988	1991	1997		2006		2019	2023	2024
Venturi (9)	Zürich Cat (2)	Tokyo Cat (18)	Yomiuri (6)	Bridgestone Cat (19)	Mizue (23)	Fukushima (11)	Bridgestone Cat (17)	Fukushima (10)	Courthion (13)	Bridgestone Cat (25)	OG I/II (2)	OP I/II (22)	Yamaguchi Cat (25)	Lugano Cat (3)	Bridgestone Cat (4)	Daejeon Cat (2)	Strasbourg Cat (3)	Artizon Cat (5)	Panasonic Cat (2)	Himeji Cat (2)
					● no. 88 被褥 Nu 1905 (あとでついでして しまったもの)					● pl. [12] 被褥 1905			● no. 21 被褥 Nu							
		● no. 13 芝居の神話 Parade 1906		○ no. 35 芝居の神話 1906	● no. 48 芝居の神話 La Parade de la gouleue 1906	● no. 23 芝居の神話 1906	● no. 07 芝居の神話 1906	● p. 33 パレード Parade 1906		● no. 13 芝居の神話 1906		● OP 0089 被褥 Parade 1906	● pl.80/no.22 芝居の神話 La parade de la gouleue 1906					● p. 163-6 芝居の 神話 Parade 1906		
		● no. 14 被褥 Crucifi-cation 1908	● p. 69 はりつけ Crucifixion 1908	○ no. 36 被褥 1908	● no. 34 被褥 Crucifixion 1908	● no. 14 被褥 1908	● no. 08 被褥 1908	● p. 35 被褥 (被褥) Crucifi-cation 1908		● pl. [01] 被褥 1908		● OP 0322 被褥 (被褥) Nu (esquisse) 1908	● no. 23 被褥 Crucifixion							
● pl. 040 f. 047 Paysage 1909 Jadis, Paris, G. P. R.					● no. 87 風景 Paysage v. 1915?					● pl. [13] 風景 1909		● OP 0381 風景 Faubourg 1909	● no. 24 風景 Paysage							● nos.16/17 風景/老女 Faubourg/ L'Ancienne 1909/ 1905-09
● pl. 077 f. 099 La Foule 1930-32 NY, G. P. Matisse		● no. 33 被褥 Jugement 1935	● p. 19 被褥 Jugement 1930-39	● no. 51 被褥 1935	● nos. 52/86 被褥/被褥/被褥 Le jugement du Christ/ Le Jugement 1935/ v. 1930	● nos. 19/20 被褥 1909-1936		● p. 39 被褥 Jugement 1935		● no. 23 被褥の キリスト ret. 1935	● *OP 1540/1541 Scène du Palais de Justice/ Christ au prétoire	● OP 1540/1541 被褥のキリスト/被褥/ キリスト 1929/1935	● pl.83/nos. 42-1/42-2 被褥の キリスト/被褥/ キリスト Le jugement/ Le Jugement du Christ v.1930/1935	● p. 076 no. 42 Christus im Gerichtssaal 1935	○ no. 52 被褥の キリスト 1935		● p. 190 Christ au prétoire 1935	● p. 167-1 被褥の キリスト Christ at the Court of Justice 1935		
● pl. 128 f. 154 Christ aux outrages 1939	○ Nr. 130 Passion v.1939 Direction des Domaines Paris								● p. 454 (c534) Passion 1949			● OP 2528 被褥/被褥/被褥 受辱/被褥/被褥 受辱のキリスト Passion / Christ aux outrages 1949		● p. 139 no. 71 Passion, (Ecce Homo) 1947-49		● p. 107 Passion (Christ aux outrages) 1949		● no. 61 受辱 (エック・ ホム) Passion (Ecce Homo) 1947-49		
					● no. 84 レスラー Lutteur 1916				● p. 108 (J52) レスラー v. 1913	● pl. [10] レスラー 1916		● OP 0518 被褥 (レスラー) Acrobate I / Lutteur v.1913	● no. 25 レスラー Lutteur							
		● no. 15 ペール・ ウブ Père Ubu 1916		○ no. 37 ペール・ ウブ 1916	● no. 35 ペール・ ウブ Le père Ubu 1916	● no. 11 ペール・ ウブ 1916	○ no. 10 ペール・ ウブ 1916		● no. 14 ペール・ ウブ 1916			● OP 1021 ペール・ ウブ La Mère Ubu 1918	● no. 26 ペール・ ウブ Le père Ubu							
		● no. 17 被褥のキリスト Christ au banlieu 1920	● p. 11 被褥のキリスト Christ au banlieu 1920	● no. 38 被褥のキリスト 1920	● no. 37 被褥のキリスト Le Christ en banlieu 1920	● no. 33/34 被褥のキリスト 1920	● no. 11 被褥のキリスト 1920	● p. 37 被褥のキリスト Christ au banlieu 1920	● p. 191 (J87) Le Christ dans la banlieue 1920	● no. 15 被褥のキリスト 1920		● OP 0866 被褥のキリスト Le Christ en banlieue 1920-1924	● no. 27 被褥のキリスト Le Christ en banlieu		● no. 49 FS-4 被褥のキリスト 1920-24		● no. 038 Christ en banlieue 1920-24	● p. 163-8 被褥のキリスト Christ in the Outskirts 1920-24		
		● no. 24 舞り子 Danseuse 1925-29		○ no. 44 舞り子 1925-29	● no. 41 舞り子 La danseuse 1925-29				● p.421 (c160)/ p.424 (c200) 舞り子 Danseuse 1923/v.1926	● pl. [03] 舞り子 1925-29		● OP 0905 被褥の舞り子 Danseuse à la parade 1923	● no. 31 舞り子 La danseuse							
● pl. 068 f. 088 Clownesse 1924 Merion, Barnes F.										● pl. [02] 女力士 1925		● OP 0909 二匹の犬を遊ばした 被褥の女 Acrobate aux deux chiens 1924	● no. 30 女力士							
● pl. 069 f. 089 Filles de cirque 1924 NY, G. P. Matisse				○ no. 46 二人の女 1925-29	● no. 43 二人の女 Deux femmes 1925-29				● p. 187 (J83) Filles de cirque 1925	● pl. [05] 二人の女 1925-29		● OP 0906 曲芸師の 被褥の女 Filles de cirque / Acrobates 1924-25	● no. 32 二人の女 Deux femme							
● pl. 109 f. 133 Pierrot v.1937		● no. 18 被褥 Pierrot (Clown) 1920-25	● p. 13 被褥 Pierrot 1920-25	○ no. 39 被褥 1920-25	● no. 36 被褥 Le clown 1920-25	● no. 15 被褥 1920-25	● no. 12 被褥 1925			● no. 16 被褥 1925		● OP 0911 被褥 Pierrot v.1925	● no. 28 被褥 Le clown		● no. 50 FS-5 被褥 1925			● p. 164-1 被褥 Pierrot 1925		
● pl. 073 f. 095 Tête de Poupée 1930 NY, G. P. Matisse		● no. 21 大きな人形 Tête de poupée 1925-29		○ no. 42 大きな人形 1925-29	● no. 38 大きな人形 Tête de poupée 1925-29	● no. 22 大きな人形 1925-29	● no. 15 大きな人形 1925-29	● p. 43 大きな人形 Tête de poupée 1925-29		● no. 20 大きな人形 1925-29		● OP 0897 被褥の被褥 (人形の頭) Écuyère de cirque vers 1925	● no. 33 大きな人形 Tête de poupée							
		● no. 22 赤い鼻 Nez rouge 1925-29	● p. 17 赤い鼻 Nez rouge 1925-29	○ no. 41 赤鼻 1925-29	● no. 40 赤鼻 Le nez rouge 1925-29	● no. 18 赤い鼻 1925-29	● no. 16 赤鼻の被褥 1925-29	● p. 45 赤い鼻 Nez rouge 1925-29	● p. 421 (c157) Clown (au nez rouge) v.1926	● no. 17 赤鼻の被褥 1925-29		● OP 0898 赤鼻の被褥 Clown au nez rouge 1925-29	● pl.82/no.35 赤鼻の被褥 Le nez rouge 1925-29		● no. 51 赤鼻の クローン 1925-29			● p. 164-2 赤鼻の クローン Clown with the Red Nose 1925-29		
		● no. 23 赤い鼻 Nez vert 1925-29		○ no. 45 赤い鼻 1925-29	● no. 42 赤い鼻 Le nez bleu 1925-29	● cvt./no. 30 赤い鼻 1925-29	● no. 17 被褥 1925-29	● p. 47 赤い鼻 Nez vert 1925-29	● p. 421 (c158) Clown (au nez vert) v.1926	● pl. [04] 赤鼻の被褥 1925-29		● OP 0896 被褥 (被褥) Clown (profil) 1925-29	● no. 36 赤い鼻 Le nez bleu							

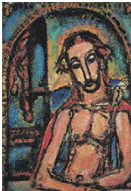
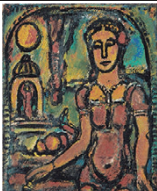
別表2 (後半)
TAB2 (Deuxième partie)

Colonne no.					1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
FC	TAB2	Titre / Date / Dimensions	OP	linéaire	Localisation (Année d'acquisition)	1929		1930		1932	1933	1934		1935	1937		1940		
PRINCIPALES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ILLUSTRÉES						Bijutsushinron (16)	Formes (12)	Bijutsushinron1 (2)	Bijutsushinron2 (10)	Ruogashu (19)	Ruogashu (16)	PMatisse Cat (9)	Bijutsu (6)	Detroit Cat (7)	Smithcollage Cat (6)	Kokugakai Cat (8)	Mizue (9)	Venturi (9)	Ruohanga (2)
17		女曲師 (少女像) Écuyère de cirque v.1926 72x51cm	0912 / 0977bis	B	所在不明 Localisation inconnue	● p. 32-1 ダンスーズ 胸像 1924			● p. 36 ダンスーズ 胸像 1924	● no. 21 ダンスーズ 胸像 1924	● no. 21 踊子半身	● no. 13 Femme à la fleur rouge		○ no. 02 Femme à la fleur rouge		○ no. [02] 婦人像	● p. [418] 婦人像	● p.L 098 f. 121 Buste de femme v.1930	
18		ピエロ (横顔) Pierrot 1925, 1929 57x38cm	0901	A	所在不明 Localisation inconnue		● pl. [01] [Sans titre]	● pl. [06] ピエロー 1925 年 ret.1929	● pl. [02] ピエロー 1926 年 ret.1929	● no. 02 ピエロー ret.1925-29	● pl. [03] 遊化		● pl. [05] 遊化 ret.1930						
19		女曲師 Écuyère de cirque 1927-1928 73.0x54.0cm	0915	B	メナード美術館 Menard Art Museum Konaki [1987年開設]	● p. 35-2 婦人像 1928	● pl. [12] Buste de femme 1927-28		● pl. [14] 婦人像 1928	● no. 28 婦人像 1928	● no. 17 女の半身像	● no. 05 Le corsage rouge			● no. 24 Woman with Red Corsage	○ no. [08] 婦人像 (横顔)	● p. [425] 婦人像 1928		
20		かわいい 魔術使いゆい La petite Magicienne 1928-1929-1939, 1948-1949 88x72cm	2431	D	パリ国立近代美術館 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou Paris (1954年購入)	● pl. [03] 模写立像 1928	● pl. [09] Nu 1928-29		● pl. [11] 模写立像 1928 年 ret.1929	● no. 01/31 模写立像 1928/ ret.1928-29	● pl. [04] 景						● p. [432] 模写 [1929]	● pl. 111 f. 136 Nu v.1939	
21		大坂市 (サルタン・パンク) La roulotte v.1910, 1929-1931 56.3x78.5cm	0922	B	大阪中之島美術館 (施設) Nakanoshima Museum of Art, Osaka (dépôt de collection privée) Osaka (2010年開設)		● pl. [07] La Roulotte ret. 1929		● pl. [15] ジブジの車	● no. 30 ジブジの車 1929		● no. 14 Les saltim- banques		○ no. 03 Les Saltim- banques	● no. 19 The Mounte- banks	○ no. [05] サルタン パンク	● p. [417] サルタン パンク		
22		聖顔 (両面) La Sainte Face [recto / verso] 1929 23.5x19.5cm	0874 / 0874bis	A	吉井画廊 Galerie Yoshii Tokyo														
23		聖顔 (「加藤博士」の デコール準備) La Sainte Face 1929 46.5x59cm	—	A	所在不明 Localisation inconnue														
24		川の上で (右面・手形色) Sur la rivière (Paysages légendaires 2) 1929 24x17cm	OG 354	A	所在不明 Localisation inconnue														● no. 10 模写的风景 1929
25		ヨルダンの河原で (右面・手形色) Aux rives du Jourdain (Paysages légendaires 3) 1929 24x17cm	OG 355	A	所在不明 Localisation inconnue														● no. 01 風景 1929
26		エルサレム «Sur la route de Jérusalem» 1953 70.0x55.0cm	2482	F	石川財団 アーティゾン美術館 Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo (2013年購入)														

●: Illustration en couleur
rep.: Reprise
●: Illustration monochrome
ret.: Retouche
○: Sans illustrations
●: Il y a une photo mais pas de titre.
c.: 1962 Courthion, catalogue no.
cvt.: Couverture
f.: Figure
J.: 1962 Courthion, planche no. dans la version japonaise
pl.: Planche
* Le texte en rouge (Titre / Date / Dimensions) indique des corrections proposées à titre personnel.

15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1948		1953	1954	1955			1958		1962		1978	1988	1991	1997		2006		2019	2023	2024
Venturi (9)	Zürich Cat (2)	Tokyo Cat (18)	Yomiuri (6)	Bridgestone Cat (19)	Mizue (23)	Fukushima (11)	Bridgestone Cat (17)	Fukushima (10)	Courthion (13)	Bridgestone Cat (25)	OG I/II (2)	OG I/II (2)	Yamaguchi Cat (25)	Lugano Cat (3)	Bridgestone Cat (4)	Daejeon Cat (2)	Strasbourg Cat (3)	Artizon Cat (5)	Panasonic Cat (2)	Himeji Cat (2)
● pl. 080 f. 102 Buste de femme v.1930		● no. 19 少女像 Portrait de Jeune Fille 1925	● p. 15 少女像 Portrait de Jeune Fille 1925	○ no. 40 少女像 1925	● no. 45 少女像 Portrait d'une jeune fille 1925		● no. 13 ダンス・ス 舞娘 [少女像] 1925	● p. 41 少女像 Portrait de jeune Fille 1925	● p. 422(c174) Buste de femme v.1926	● no. 19 少女像 1925		●● OP 0912/ 女型面影 0977bis Ecuyère de cirque v.1926	●● pl.81/no.29 女の戯書/ 少女像 Portrait d'une jeune fille v.1926							
		● no. 20 遊化の舞娘 Profil de Clown 1925-29		● no. 43 遊化の舞娘 1925-29	● no. 39 遊化の舞娘 Profil de Clown 1925-29	● no. 24 横向き のピエロ 1925-29	● no. 14 遊化 [遊化の舞娘] 1925-29	● p. 46 遊化の舞娘 Profil de Clown 1925-29	● p. 188 (J84) Profil de clown 1926	● no. 18 遊化の舞娘 1925		● OP 0901 ピエロ Pierrot 1926-29	● no. 34 遊化の舞娘 Profil de clown							
		● no. 29 女の遊化 Pierrot 1929		○ no. 48 女の遊化 1929	● no. 49 女の遊化 Clownesse 1929	● no. 25 女の遊化 1929	● no. 22 女の遊化 1929		● p. 195 (J91) Ecuyère de cirque 1927	● no. 21 女の遊化 1929		● OP 0915 女型面影 Ecuyère de cirque v. 1927	● no. 37 女の遊化 Clownesse							
● pl. 125 f. 151 Nu v.1939	● Nr. 134 Petite Magicienne du Cirque de l'Arc en ciel v.1939 Direction des Domaines Paris				● no. 85 裸婦 Nu 1930頃 (その両手を上げ すっかり笑る)				● p. 456 (c557) La Petite Magicienne 1949	● pl. [11] 裸婦 1930		● OP 2431 虹の曲線的 かたまり 魔術使いの女 La petite magicienne du cirque de l'Arc-en-ciel 1948-49	● no. 38 裸婦 Nu	● p. 132 no. 72 Die kleine Zauberin des Zirkus vom Regenbogen 1948-49		● p. 109 La petite magicienne du cirque de l'arc-en-ciel 1948-49	● no. 052 Petite magicienne 1949		●●● no.62/p.119 小さい 魔術使いの女 La Petite Magicienne 1949/1939, 1948	
		● no. 28 サルタン パノフ Saltan- banque 1929		○ no. 47 サルタン パノフ 1929	● no. 44 サルタン パノフ Les saltim- banques 1929		● no. [50] サルタン パノフ		● no. 22 サルタン パノフ 1929			● OP 0922 女型 La roulotte 1929	● no. 39 サルタン パノフ Les saltim- banques							
		● no. 26 キリスト (両面) Tête de Christ (surface et reverse) 1929		○ no. 49 キリスト (両面) 1929	● no. 46 キリスト (両面) La Sainte face 1929 [no. 47]		● no. 20 キリスト (両面) 1929		● pl. [08] キリストの顔 1929			●● OP 0874/ 0874bis 聖顔 La Saint Face 1928	● no. 40 キリスト La Sainte face [no. 41]							
		● no. 27 キリストの顔 Tête de Christ 1929		○ no. 50 キリストの顔 1929	● no. 47 キリストの顔 La Sainte face 1929 [no. 46]		○ no. 21 キリストの顔 1929		● pl. [09] キリスト 1929				● no. 41 キリストの顔 La Sainte face [no. 40]							
		● no. 88 池畔 B Bord de Lac (litho- graphie)		○ no. 53 池畔 (B)	● no. 50 池畔 A Scène de l'évangile (石版手彩色)		○ no. [46] 池畔 A		● pl. [06] 池畔	● OG 354 川の上で Sur la rivière 1929			● no. 44 池畔 (A) Scène de l'évangile (石版手彩色)							
		● no. 87 池畔 A Bord de Lac (litho colore a la main)		○ no. 52 池畔 (A)	● no. 51 池畔 B Scène de l'évangile (石版手彩色)		○ no. [47] 池畔 B		● pl. [07] 池畔	● OG 355 ヨルダン川 のほとり Aux rives du Jourdain 1929			● no. 45 池畔 (B) Scène de l'évangile (石版手彩色)							
							○ no. 44 エルサレム 1954	● p. 82 風景 Fin d'automne 1948-52	● p. 455 (c545) Paysage biblique 1953	● no. 24 エルサレム 1954		● OP 2482 エルサレム の風景 Sur la route de Jérusalem 1953	● no. 43 エルサレム					● p. 167-2 エルサレム Jerusalem 1953		

別表3 「手直しのためパリに残された旧福島コレクションのジョルジュ・ルオー作品4点の経緯 1923-1955」
TAB3 CHRONOLOGIE DE QUATRE ŒUVRES DE GEORGES ROUAULT DANS L'ANCIENNE COLLECTION FUKUSHIMA, RESTÉES À PARIS POUR RETOUCHE (1923-1955)

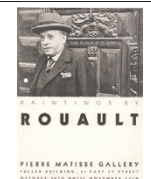
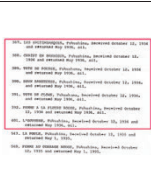
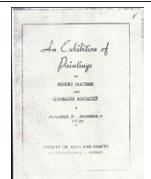
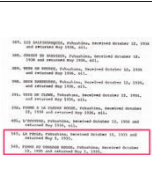
Colonne no.		1	2	3	4	5
西暦 Date		1923	1924	1925	1926	1927
		sep.1923	fév.-mai 1924	été 1925	mai 1926	aut.1927
DOCUMENT	ドキュメントのイメージ Image du document					
	ドキュメントのタイトル Titre du document	1922年以後にロンドン大学経済学部に留学していた福島繁太郎（明治26～昭和35）は、日本では関東大震災のあった1923年9月にパリ滞中のタイイに東京船渠子（明治33～昭和58）とともに転居、ロンドン滞在中、ジャン・ゴードン著『近代フランス画家』によってジョルジュ・ルオーの存在を知る。「目の前に姿が見られないが、注目すべき画家である」と、思いであったが、驚かすような驚愕の肖像画（上記）が一枚のっているだけで、数多い絵だと感じて見ただけで、よく解らなかった。J（1958 FS, p. 42）と題は目録。 △ En septembre 1923 (au Japon, le grand tremblement de terre de Kanto), Shigetaro Fukushima (1895-1960) déménage avec sa femme Keiko Fukushima (1900-1983) à Neuilly près de Paris après avoir quitté Londres, où il étudiait depuis 1922. Lors de son séjour à Londres, il a découvert Georges Rouault grâce à l'ouvrage Modern French Painters de Jean Gordon. Fukushima se souvient, "On y lire que Rouault était un peintre peu connu mais remarquable. Je n'ai vu qu'une seule photo [ci-dessus] représentant un nu féminin diabolique, que j'ai trouvé formidable, mais que je n'ai pas vraiment compris". □ 1948 FS, p. 215. 1950 FS, p. 46. 1952 FK, p. 54. 1953 FS, p. [5] 1955 FS, p. 1. 1958 FS, p. 42. 2015 Gallicchio, p. [2] ■ «Rouault, Ballerina» [«Fille de cirque» 1906, aquarelle et pastel, OP 0127], Jean Gordon, Modern French Painters, John Lane The Bodley Head, London, 1923 [1922] - pp. 89-90. (Internet Archive)	E. ドリュエ画 「ジョルジュ・ルオー作品 1897-1919年」 複製版第1版 1924年4月、P/J Galerie E. Druet Carte d'exp. <i>Œuvres de Georges Rouault de 1897 à 1919</i> avril 1924, Paris. (AFGR, Paris)	1925年夏、福島夫妻は関東大震災（1923年）の被災者のため、いったんタイイの寓居を空けし、帰国後、福島繁太郎は東京船渠長三郎（明治21～昭和61）のところでルオーの作品《舞娘》（上記）と《現世物小娘の寄席》（1906年、グワッシュ）を見せられ、すでにルオー作品を購入していた日本人がいたことに驚く。 △ En été 1925, Fukushima et sa femme quittent la maison à Neuilly pour nettoyer les dégâts causés par le grand tremblement de terre de Kanto en 1923 et rentrer au Japon. À son retour, il a vu «Nu» (ci-dessus) et «La parade Ilu» (1906, aquarelle et pastel, 26x21 cm, OP 0142) de Rouault, chez le peintre Ryuzaburo Umebara (1888-1986), et Shigetaro Fukushima est surpris de constater qu'un Japonais a déjà acheté des œuvres de Rouault. □ 1950 FS, p. 48. 1953 FS, pp. [5-6] 1958 FS, p. 42. ■ Rouault «Nu» 1908, huile, 33×25cm, Galerie Yoshii, Tokyo, OP 0346. (2020 PanasonicCat. no. 37, p. 50)	1926年5月、福島繁太郎はパリに戻りブルドネ通り（7区）に移り住む。この年の秋、妻子と共に東京の船渠子（伏見9～平成22）をパリに呼び寄せる。福島はベルナム＝ジュス画廊でルオーの FC 02《バラード》（上記）を見てルオーの画家としての実力を確信する。さらに FC 17《女曲師》（少女）も購入し、福島のルオー作品の蒐集が本格的になる。 △ En mai 1926, Shigetaro Fukushima revient à Paris et s'installe avenue de la Bourdonnais (7e arr.). Il a ensuite invité sa femme Keiko et sa fille Yoko Fukushima (1920-2010) à Paris à l'automne. Au printemps, Fukushima a vu la «Parade» [FC 02] de Rouault (ci-dessus) à la Galerie Bernheim-Jeune et a été convaincu des capacités de Rouault en tant que peintre. Et puis achète aussi la «Cycère de cirque» [FC 17], Fukushima commence à collectionner des œuvres de Rouault avec enthousiasme. □ 1948 FS, pp. 217-218. 1950 FS, pp. 48-49. 1953 FS, p. [6] 1958 FS, pp. 42-43. ■ Rouault «Parade» 1906, huile, 28.1×45cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo, OP 0089. (1958 FS, p. 33) [写真提供 石橋財団アーティゾン美術館]	1927年秋、福島家はコレクションで手狭になったブルドネ通りの住みずらから、14区の高層住宅街グイオン・ウィットコムに引越し移り住む。上層は蒐集品が飾られた高級住居間正室の居。 △ À l'automne 1927, la famille Fukushima a quitté sa maison de l'avenue de la Bourdonnais, devenue trop petite pour sa collection, pour s'installer dans un appartement de l'avenue Vion-Whitcomb, un quartier résidentiel huppé du 16e arrondissement de Paris. □ 1952 FK, pp. 93-96. ■ Chambre d'amis de la résidence de Fukushima à Paris, 1929 Bijutsushinron, p. 72.
	日本語解説 Description en japonais					
	△ 仏語解説 Description en française					
	□ 解説出典 Sources de la description					
■ ドキュメント画像出典 Source de l'image du document						
I		FC 01 《舞娘》 「Nu」 1905 Aquarelle et pastel sur carton, Signé et daté à droite vers bas 70.5x50cm			Rouault «Nu» 1905 Aquarelle et pastel sur carton.	
II		FC 05 《裁判所のキリスト》 «Christ au prétoire» 1935 Huile sur carton, Signé en bas à droite 75.0x105.0cm Artizon Museum, Ishibashi Foundation Tokyo, OP 1541	コレクションの開始 DEBUT DE LA COLLECTION (1923)			
III		FC 06 《現（エック・ホモ）》 «Christ (Ecce Homo)» 1947-49 Huile sur toile marouflée sur panneau, Signé en bas à droite 83.8x56.5cm MNAM, CGP, Paris, OP 2528				
IV		FC 20 《かわいい魔術家の女》 «La petite Magicienne» 1949 Huile sur toile marouflée sur panneau parqueté, Signé en bas au centre 88.0x72.0cm MNAM, CGP, Paris, OP 2431				

別表3 (2)
TAB3 (2)[illegible]

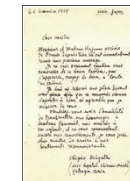
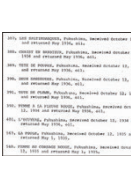
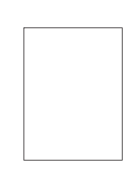
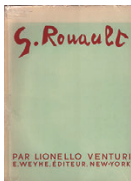
別表3 (3)
TAB3 (3)

[illegible]

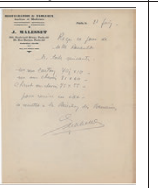
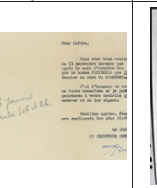
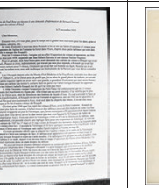
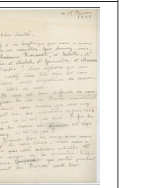
別表 3 (4)
TAB3 (4)

22	23	24	25	26	27	28	29	
15 oct.1933		oct.-déc.1933	fév.1934	mai 1934	12 oct. 1934	nov.-déc.1934	12 oct. 1935	nov.-déc.1935
								
1期渡米作品（往回） ピエール・マティス画廊の 展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録	ピエール・マティス画廊 「ルオーの前衛」展カATALOG 1933年10月30日-12月2日 （11月24日を延長） ニューヨーク Premières œuvres aux États-Unis （Voyage aller） Enregistrement de la «Justice» dans la liste de consignment de la collection Fukushima à la galerie Pierre Matisse. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	銀座美術「展覧会コレクション展」（東京・日本橋）展カATALOG 1933年10月30日-12月2日 （11月24日を延長） 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Catalogue de l'exposition «Paintings by Rouault» Pierre Matisse Gallery 30 octobre - 2 décembre 1933 New York （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	1期渡米作品（復路） ピエール・マティス画廊の 展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Premières œuvres aux États-Unis （Voyage retour） Enregistrement de la «Justice» dans la liste de consignment de la collection Fukushima à la galerie Pierre Matisse. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	2期渡米作品（往回） ピエール・マティス画廊の 展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Deuxième œuvres aux États-Unis （Voyage aller） Enregistrement des 7 œuvres dans la liste de consignment de la collection Fukushima à la galerie Pierre Matisse. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	テトロイト美術工芸協会 「マティスとルオーの展覧会」展カATALOG 1934年11月27日-12月15日 テトロイト Catalogue de l'exposition «Paintings by Henri Matisse and Georges Rouault» Detroit Society of Arts and Crafts 27 November - 15 December 1934 Detroit. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	3期渡米作品（往回） ピエール・マティス画廊の 展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Troisième œuvres aux États-Unis （Voyage aller） Enregistrement des 2 œuvres dans la liste de consignment de la collection Fukushima à la galerie Pierre Matisse. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	スミス大学美術館 「ジョージ・ロウオの前衛 展」展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Catalogue de l'exposition «Georges Rouault» Smith College Museum of Art 13 November - 5 December 1935 Northampton. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	
ピエール・マティス画廊で始まるルオー一展のため、 パリの展覧会場から送られてきた作品9点のうち のFC 05《群衆》の記録。ただし作品名は《群 衆》La foule とおている。ピエール・マティス はこの作品を含む展覧会カタログの作品を1933 年10月15日にニューヨークで受け取る。 △ Enregistrement de FC 05 la «Justice», l'une des neuf œuvres envoyées par Shigetaro Fukushima à Paris pour l'exposition Rouault à la galerie Pierre Matisse. Cependant, le titre de l'œuvre est «La foule». Pierre Matisse reçoit neuf œuvres de la collection Fukushima, dont celle-ci, à New York le 15 octobre 1933.	1933年10月、ニューヨークのピエール・マティス 画廊にルオー一展を開催。200点の展示作品のうち9点 が展覧会コレクションであった。会場写真によれば No. 10《群衆》とFC 05《群衆》の両方のキリス トはすでに手配済みであり、人数は19人から17人 に、全体の人数がキリストになっている。 △ En octobre 1933, Pierre Matisse galerie de New York a présenté une exposition d'œuvres de Rouault. Sur les 20 œuvres exposées, les 9 suivantes provenaient de la collection Fukushima. D'après une photographie de l'exposition, no. 10 «La foule», c'est-à-dire FC 05 le «Christ au prétoire» a déjà été transformé, les figures sont passées de 19 à 17 et la figure centrale est désormais le Christ.	1934年2月2日から11日まで、日本に持ち帰った 展覧会コレクションのうちルオー作品10点（A 展 題）を含むドラゴン（13点）、マティス、ピカン（各 5点）など8点の、展覧会主催者である・日本美術 の会で展示されたことが報告され、大きな評判を得た。 △ Du 2 au 11 février 1934, 38 œuvres, dont celles de Doran (13 œuvres), Matisse, Picasso (chacun 5 œuvres) et d'autres provenant de la collection Fukushima, ont été exposées pour la première fois au cinquième étage du théâtre Nihon-Gekijou à Tokyo, organisée par le Kokugakai. Parmi ces œuvres, on comptait 10 toiles de Rouault (titulaire A). Cette exposition a reçu un accueil très favorable. La liste suivante est une estimation.	ピエール・マティス画廊での展覧会終了後、FC 05 《群衆》（《裁判所のキリスト》）を含む展覧会コ レクションのルオー作品9点は、1934年5月に ニューヨークからパリへ向け（おそらくルオーの もとに）送り返される。 △ Après l'exposition à la galerie Pierre Matisse, les neuf œuvres de Rouault de la collection Fukushima, dont FC 05 «La foule» («Christ au prétoire»), sont temporairement renvoyées de New York à Paris (vraisemblablement chez Rouault) en mai 1934.	パリに戻された展覧会コレクションのうち9点が 新たな米国での展覧会のため、再度1934年10月 12日-ニューヨークのピエール・マティスのもとに運 び、しりしFC 05《群衆》（《裁判所のキリス ト》）とFC 19《群衆》（《女曲馬師 のキリスト》）の2点のみが、展覧会等写真 にない。 △ Sept des neuf œuvres de la collection Fukushima renvoyées à Paris sont encore livrées à Pierre Matisse à New York le 12 octobre 1934 pour une nouvelle exposition aux États- Unis. FC 05 «La foule» («Le Christ au prétoire») et FC 19 «Femme au corsage rouge» («Écuyère de cirque») ne figurent pas dans cette liste de consignation.	ニューヨークのピエール・マティス画廊の企画で、 1934年11月からテトロイトの美術工芸協会展を合 併して、二週目のルオー一展がマティスとの二人展とい うことになった。15名のルオー作品のうち 7点が展覧会コレクション、《群衆》FC 05《群 衆》の2点のみが、展覧会等写真 にない。 △ Une deuxième exposition Rouault est organisée par la Pierre Matisse gallery de New York, sous la forme d'une exposition de dix avec Matisse à la Society of Arts and Crafts de Detroit à partir de novembre 1934. 15 œuvres de Rouault sont exposées, dont les sept suivantes de la collection Fukushima. «La foule» (FC 05 «Le Christ au prétoire») et «Femme au corsage rouge» (FC 19 «Écuyère de cirque») ne figurent pas dans la liste des œuvres exposées. Pas de photo de l'exposition.	展覧会コレクション9点のうちの残りの2点、 no. 547《群衆》(FC 05《裁判所のキリス ト》)とno. 548《赤い服を着た女》(FC 19《女曲 馬師》)が米国での展覧会のため、再び1935年10月 12日-ニューヨークのピエール・マティスのもとに運 ばる。 △ Les deux autres des neuf pièces de la collection Fukushima: no. 547 «La foule» (FC 05 «Le Christ au prétoire») et no. 548 «Femme au corsage rouge» (FC 19 «Écuyère de cirque»), sont encore livrées à Pierre Matisse à New York le 12 octobre 1935 pour une exposition aux États-Unis.	1935年11月、ピエール・マティス画廊画による 3展目となる米国ルオー一展をノーストン・スミ ス大学美術館で開催。25点の展覧会のうち展覧会コ レクションは6点。並列リストにはないが、展覧会等写 真に手を触れられた《裁判所のキリスト》（群衆） が写っている。 △ En novembre 1935, troisième exposition Rouault aux États-Unis, organisée par la Pierre Matisse Gallery, au Smith College Museum of Art, Northampton. Sur 25 tableaux, six proviennent de la collection Fukushima. Bien qu'il ne figure pas dans le catalogue, le «Christ au prétoire» (La foule) qui a été achevé, est représenté sur une photographie de l'exposition.	
221. LA FOULE, Fukushima, Received October 15, 1933 and returned May 1934, oil. □ 2024 FGREmail. ■ Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris.	No. 3. Écuyère (Danseuse à la parade, OP 0905, FC10) No. 5. Le corsage rouge (Écuyère de cirque, OP 0915, FC 19) No. 7. Christ en banlieue (OP 0866, FC 09) No. 9. Tête de clown (Clown de profil, OP 0896, FC 16) No. 10. La foule (Christ au prétoire, OP 1541, FC 05) No. 11. Tête de poupée (Écuyère de cirque, OP 0897, FC 14) No. 13. Femme à la fleur rouge (Écuyère de cirque, OP 0912 / 0977bis, FC 17) No. 14. Les saltimbanques (La roulotte, OP 0922, FC 21) No. 16. Danseuses de cirque (Filles de cirque, OP 0906, FC 12. Ne pas sur la photo de l'exposition) □ 1933 PMatisseCat. 1958 Fukushima, p. 66. 2002 MorganCat, pp. 159-160. 2013 Matisse/Rouault, pp. 31-35 (40-46 ff.) 2024 FGREmail. ■ Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris.	No. 3. Écuyère (Danseuse à la parade, OP 0905, FC10) No. 5. Le corsage rouge (Écuyère de cirque, OP 0915, FC 19) No. 7. Christ en banlieue (OP 0866, FC 09) No. 9. Tête de clown (Clown de profil, OP 0896, FC 16) No. 10. La foule (Christ au prétoire, OP 1541, FC 05) No. 11. Tête de poupée (Écuyère de cirque, OP 0897, FC 14) No. 13. Femme à la fleur rouge (Écuyère de cirque, OP 0912 / 0977bis, FC 17) No. 14. Les saltimbanques (La roulotte, OP 0922, FC 21) No. 16. Danseuses de cirque (Filles de cirque, OP 0906, FC 12. Ne pas sur la photo de l'exposition) □ 1934 Bijtusu. 1934 Bijtusu. ■ 2024 FGREmail. ■ Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris.	Après l'exposition à la galerie Pierre Matisse, les neuf œuvres de Rouault de la collection Fukushima, dont FC 05 «La foule» («Christ au prétoire»), sont temporairement renvoyées de New York à Paris (vraisemblablement chez Rouault) en mai 1934.	221. LA FOULE, Fukushima, Received October 15, 1933 and returned May 1934, oil. □ 2024 FGREmail. ■ Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris.	221. LA FOULE, Fukushima, Received October 15, 1933 and returned May 1934, oil. □ 2024 FGREmail. ■ Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris.	221. LA FOULE, Christ au prétoire, OP 1541, FC 05 548. FEMME AU CORSAGE ROUGE (Écuyère de cirque, OP 0915, FC 19) □ 2024 FGREmail. ■ Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris.	No. 3. Christ in the Suburbs (Le Christ en banlieue, OP 0866, FC 09) No. 8. Clown (Clown de profil, OP 0896, FC 16) No. 11. Doll's Head (Tête de poupée, OP 0897, FC 14. Ne pas sur la photo du hall) No. 19. The Mountebanks (La roulotte, OP 0922, FC 21) No. 24. Woman with Red Corsage (Écuyère de cirque, OP 0915, FC 19) ■ La Foule (Christ au prétoire, OP 1541, FC 05) □ 1935 SmithCollegeCat. 2013 Matisse/Rouault, pp. 31-35 (40-46 ff.) 2024 FGREmail. ■ Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris.	
								
「パリから ニューヨークへ搬送」 TRANSPORT DE PARIS À NEW YORK 1933-1936	1933年ピエール・マティス画廊のルオー一展会場写真。 手前中央に置かれた《群衆》の並列リスト。 A la galerie Pierre Matisse en 1933 le «Christ au prétoire» au centre (AFGR / PWGA, MLM / © Pierre Matisse)	銀座美術「展覧会コレクション展」（東京・日本橋）展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Catalogue de l'exposition «Paintings by Rouault» Pierre Matisse Gallery 30 octobre - 2 décembre 1933 New York （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	1期渡米作品（復路） ピエール・マティス画廊の 展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Premières œuvres aux États-Unis （Voyage retour） Enregistrement de la «Justice» dans la liste de consignment de la collection Fukushima à la galerie Pierre Matisse. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	2期渡米作品（往回） ピエール・マティス画廊の 展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Deuxième œuvres aux États-Unis （Voyage aller） Enregistrement des 7 œuvres dans la liste de consignment de la collection Fukushima à la galerie Pierre Matisse. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	テトロイト美術工芸協会 「マティスとルオーの展覧会」展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Catalogue de l'exposition «Paintings by Henri Matisse and Georges Rouault» Detroit Society of Arts and Crafts 27 November - 15 December 1934 Detroit. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	3期渡米作品（往回） ピエール・マティス画廊の 展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Troisième œuvres aux États-Unis （Voyage aller） Enregistrement des 2 œuvres dans la liste de consignment de la collection Fukushima à la galerie Pierre Matisse. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	スミス大学美術館 「ジョージ・ロウオの前衛 展」展覧会記録 委託制作展覧会リスト中の 《群衆》の記録 Catalogue de l'exposition «Georges Rouault» Smith College Museum of Art 13 November - 5 December 1935 Northampton. （AFGR, Paris/PWGA, MLM, NY）	
						</		

別表 3 (5)
TAB3 (5)

	30	31	32	33	34	35	36	37
	2 déc.1935	mai 1936	été 1936	1937 avr.1937	1939	1939 27 juil.1939	1940 mai 1940	1944 5 oct.1944
								
	1935年11月2日付の宛先不明の手紙。ジョージ・ルーオーへの書翰。 Lettre datée du 2 décembre 1935 de Shigeo Miyata à Georges Rouault. (AFGR, Paris). 新嘉坡大邸の友人で画家の田中義雄が、在パリ中に買った古裏のおりにルーオーが描いた《生駒》(OP 1498)を受け取ったという1935年12月2日の札附。作品は在米中の田中義雄の弟之助が亡くした年の暮に東京へ持ち帰った。 △ Lettre de remerciement datée du 2 décembre 1935 du peintre Shigeo Miyata, ami de Shigetaro Fukushima, qui a reçu le tableau de Rouault «La Saint-Face» (OP 1498) en remerciement de l'encre ancienne qu'il lui avait donnée lors de son séjour à Paris. L'œuvre a été rapportée par le peintre Inosuke Hazama à son retour de France au printemps 1935. □ 1948 FS, pp. 272-273. 1950 FS, p.67. ■ 2020 PanasonicCat. p. 57.	2期及び3期展覧会作品（複製） ピエール・マティス作の巻物コリジョン・ルオウ作品 9点の輸送リスト Deuxième et troisième œuvres aux États-Unis (Voyage retour) Enregistrement des 9 œuvres dans la liste de consignment de la collection Fukushima à la galerie Pierre Matissse (AFGR, Paris/PNGA, MLM, NY).	日 経版：2次作未考 米国での3つの展覧会を終えニューヨークからフランスに戻った巻物コリジョン・ルオウ作品9点は、伝記がないため正確な時期は不明だが、おそらく1936年6月の間である。田中義雄大邸の兄により買収されたと推定される。この中には手書きと鉛筆による《生駒のキリスト》(上記) も入っていた。したがって巻物コリジョン・ルオウ作品1960の日本来歴は、1933年の福富重実画商の東京旅行転送作品10点(A 経路：1次作未考)と、この1936年渡米後田中義雄大邸に転送された9点(B 経路：2次作未考)の二つの経路に分けて行かれたこととなる。 △ Les neuf œuvres de Rouault de la collection Fukushima arrivées en France de New York après trois expositions aux États-Unis ont vraisemblablement (détails inconnus car aucun document n'est disponible) été transportées à Shigetaro Fukushima à Tokyo vers le mois d'août 1936. Il s'agit notamment du «Christ au prétoire» (ci-dessus), qui a été retravaillé. Par conséquent, l'avenir de dix-neuf œuvres de Rouault dans la collection Fukushima au Japon a été divisé en deux parties : dix œuvres transportées directement à Tokyo lorsque la famille Fukushima est revenue au Japon en 1933 (Itinéraire A ; premier transport au Japon), et neuf œuvres transportées vers l'été 1936 après trois expositions aux États-Unis (itinéraire B ; deuxième transport vers le Japon). □ 2024 FGREmail. ■ Georges Rouault «Christ au prétoire» 1935, huile, 75,0x105,0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo, OP 1541. (1958 FS, p. 39) [写真資料を添付アーカイブ参照] 1937 KokugakaiCat. pp. [235-236]. ■ 1937 KokugakaiCat. p. [177].	ルーオー特別展を行った時の第12回 国畫會展覽會目録 1937年4月11日〜4月27日 東京府美術館 Catalogue de la 12e exposition de «Kokugakai» lors de l'exposition spéciale Georges Rouault 11 Avril - 27 Avril 1937 Tokyo-Ito-Bijutsukan. 1937年4月11日から27日まで東京府美術館で開催された第12回国畫會展覽會の第九卷（特別展）で、米国での展覧会を経由して日本に転送された巻物コリジョンのルーオー作品9点(B 経路)のうち8点が公開された。 1. 《生駒のキリスト》(Le Christ en barillet, OP 0866, FC 09) 2. 《漁人》(Ecuÿere de cirque, OP 0912, FC 17) 3. 《人物像》(Tête de poupée, OP 0897, FC 14) 4. 《聖母》(Christ au prétoire, OP 1541, FC 05) 5. 《ザラツク(ワグ)》(La roulotte, OP 0922, FC 21) 6. 《二人娘》(Filles de cirque, OP 0906, FC 12) 7. 《遊戯》(Clown de profil, OP 0896, FC 16) 8. 《漁人像(横顔)》(Ecuÿere de cirque, OP 0915, FC 19) △ Huit des neuf œuvres de Rouault de la collection Fukushima, qui ont été transportées au Japon après trois expositions aux États-Unis (Itinéraire B), sont exposées pour la première fois dans la salle 9 (exposition spéciale) de la 12e exposition Kokugakai qui se tient au Musée d'art préfectoral de Tokyo (Tokyo-Ito-Bijutsukan) du 11 au 27 avril 1937. □ 1937 KokugakaiCat. pp. [235-236]. ■ 1937 KokugakaiCat. p. [177].	1939年9月の第二次世界大戦勃発前、戦地を避けるため、ルーオーはボンベージュ・ミラルトに避難する。巻物コリジョンの未完成作品3点(FC 01, 06, 20)をパリ、ラ・ボエティー通り21番地に滞在していたフランク・ロウ・ザンベルグ(1881-1959)に託し保管を依頼する。ナチス・ドイツのフランス侵襲後、1940年9月にローザンバーク一家はニューヨークに逃げる。ラ・ボエティー通りの彼の画廊兼住居はナチスによる爆撃の後、1941年5月から4年3月まで反ユダヤ主義のプロパガンダ壁画「ユダヤ人民衆の呪い」(EQJ)として使われる。多くのローザンバークのコレクションを喪失を蒙った。しかしルーオーが持たせた絵画3点は幸運にも被害を免れた。 △ Avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale en septembre 1939, un marchand d'art français d'origine juive, pour les mettre en sécurité dans sa galerie, situe au 21, rue La Boétie, à Paris. Après l'invasion de la France par l'Allemagne nazie, la famille Rosenberg part pour New York en septembre 1940. Après la saisie de son appartement à la rue de La Boétie par les nazis, il servit de siège à une organisation antisémite, l'Institut d'étude des questions juives, de mai 1941 à mars 1943. De nombreuses collections de Rosenberg ont été pillées. Cependant, les trois tableaux confiés par Rouault ont miraculeusement échappé à la spoliation. □ 1952 FK, p. 52. 1953 Rosenberg. 1966 FK, p. 39. 2023 FGREMail. 2025 Saint-Raymond, pp. 190-191. ■ Apartments de Rosenberg au 21 rue La Boétie, 1930s, 2017 MailloirCat. p. 37.	1939年7月27日付のジョージ・ルーオーからの「ポール・ローザンバーク宛の巻物」 Lettre datée du 27 juillet 1939 de Georges Rouault à Paul Rosenberg. (MLM, NY)	リオネッロ・ヴェントゥーリ「ジョージ・ルーオー」 1940年5月、ニューヨーク Lionello Venturi Georges Rouault Weyhe, New York, May 1940.	1944年10月5日付の露国人所有財産の申告及び没収に関する法令 Ordonnance du 5 octobre 1944 relative à la déclaration et à la mise sous séquestre des biens appartenant à des ennemis. Journal officiel de la République Française, le 7 oct. 1944, pp. 885-556. (Légifrance) 1944年8月25日の凡庸没收法、フランス共和国政府が発した「露国人所有財産の申告及び没収に関する1944年10月5日の法令」により、「露国人」となった田中義雄大邸の所有する巻物3点(FC 01, 06, 20)は没収及び没収(没収資金)せすの対象となる。3点はいずれも、ラ・ボエティー通りのローザンバーク画廊に保管されていたものであった。 △ Après la libération de Paris le 25 août 1944, conformément à l'ordonnance du 5 octobre 1944 relative à la déclaration et à la mise sous séquestre des biens appartenant à des ennemis, émise par le gouvernement provisoire de la République Française, trois tableaux (FC 01, 06 et 20) appartenant à Fukushima Shigetaro, devenu «ressortissant ennemi» ont fait l'objet d'une déclaration et d'une mise sous séquestre. Ces œuvres étaient conservées à la galerie Rosenberg, rue La Boétie, à Paris. □ 2025 Saint-Raymond, p. 191. ■ Légifrance: https://www.legifrance.gouv.fr/orf/id/JORFTEXT00000317311?utm_source=chagtgt.com (consulte le 1er dec. 2025).
					ローザンバーク画廊で保管 DEPÔT CHEZ ROSENBERG (1939-1947)			
		ニューヨークからフランソワへ転送 TRANSPORT DE NEW YORK VERS LA FRANCE (1936)	フランスへ転送 東京へ転送 TRANSPORT DE LA FRANCE À TOKYO (1936)	 展覧会自体に図録はないが、1937年5月号の『美術』(原色)と『みづえ』(白黒)が図録掲載。Pas d'illustrations dans le catalogue, mais les numéros de mai 1937 de Bijutsu et de Mizue comportaient des illustrations.				
							Rouault «Christ aux outrages» 1939 pl. 130, fig. 156	
								
							Rouault «Nau» ca 1939 pl. 111, fig. 136	

別表3 (6)
TAB3 (6)

38	39	40	41	42	43	44	45
1946		1947			1948		
10 juil.1946	1946	30 avr.1947	21 juin 1947	20 déc.1947	7 jan.1948	vers 1948	15 fév.1948
	ルオーは証実な書類から、福島孝太郎の未完絵画3点を日本人財産として、国有財産管理局へ引渡しを決断 Par un sincère sens du devoir, Rouault décida de remettre à l'Administration des Domaines les trois tableaux inachevés de Shigetaro Fukushima comme biens japonais.						
1946年7月10日のセーヌ県民事裁判所の「ルオー・対ジャール・ルオー相続人訴訟」に関する判決 (第1審) Jurisprudence du 10 juillet 1946 du Tribunal civil de la Seine : Rouault c. Héritiers Vollard. Le Droit d'Auteur, le 15 sep. 1946, pp. 107-110. (WIPO)	1946年、発見されたコレクション回廊のルオー・ザンベルグがニューヨークから持ち込んだ。ルオーは証実な書類から、ローザンベルグに譲渡を免れた福島孝太郎の未完絵画3点を、日本人財産として譲渡されるため、国有財産管理局に引き渡す決断をする。画家は福島孝太郎の引継ぎを待たずに返還されることを拒否していた (1953年11月13日付でルオーが手紙宛宛に宛てた書簡による)。 △ En 1946, Rosenberg retourna de New York à Paris afin de récupérer sa collection pillée. Par un sincère sens du devoir, Rouault décida de remettre à l'Administration des Domaines les trois tableaux inachevés de Shigetaro Fukushima, confiés à Rosenberg et ainsi épargnés du pillage, afin qu'ils soient séquestrés comme biens japonais. L'artiste était convaincu que les tableaux de Fukushima seraient restitués dans un avenir proche (Selon la lettre datée du 13 nov. 1953 de Georges Rouault au Ministre du Budget). □ 1950 FS, p. 235. 1952 FK, p. 52. 1953 Rouault. 2023 FGRéMail. 2025 Saint-Raymond, pp. 190-191. FRA, MOMA, NY. (Paul Rosenberg and Company, From France to America): https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/paulrosenberg/ (consulté le 1er déc. 2025).	1947年4月30日ルオーは国有財産管理局長から以下の内容の書簡を受け取る。戦時強制収容にルオーは関与がなかったパロン福島孝太郎の未完作品3点を渡さざるを得ないロザンベルグから受け取った (1947年4月7日書簡)。これらの絵画は現在ロザンベルグのもとであり、彼らからロ・ボンニーより21巻の絵画の複製に保管されている。パロン・福島孝太郎の妻の遺族が、これらをその住居に売却して欲しい。ただし、美術館が、これらを行方不明にするつもりであり得る。ルオーはこれのセーヌ県国有財産管理局からの申し込みに同意し、3点の未完絵画は一旦ルオーのもとに届けられた (1947年5月29日)。 △ Le 30 avril 1947, le directeur des Domaines de la Seine demande à Rouault si l'artiste est disposé à achever les trois tableaux inachevés du baron Fukushima dont Rosenberg a la garde à Paris (Par la lettre de Rosenberg datée du 7 avril 1947). Il l'informe également que le ministère des Beaux-Arts pourrait préempter les tableaux à l'avance. Rouault accepte l'offre et reçoit trois tableaux (le 29 mai 1947). □ 2023 FGRéMail. 2025 FGRéMail. 2025 Saint-Raymond, p. 192. ■ Courtesy of Fondation Georges Rouault, Paris.	1947年6月21日付の修復家 J. マレセツからジョルジュ・ルオー宛の受信証 Lettre de reçu datée du 21 juin 1947 du restaurateur J. Malesset à Georges Rouault. (AFGR, Paris)	1947年12月20日付のセーヌ県国有財産管理局長からジョルジュ・ルオー宛の書簡 Lettre datée du 20 décembre 1947 du Directeur des Domaines de la Seine à Georges Rouault. (AFGR, Paris)	1947年12月20日付のセーヌ県国有財産管理局長からジョルジュ・ルオー宛の書簡 [法中両言語書簡付] Lettre datée du 20 décembre 1947 du Directeur des Domaines de la Seine à Georges Rouault. (Détail au centre gauche) (AFGR, Paris)	1955年11月2日付のポール・ボニーからペルナル・ドリアール宛の書簡 [イザベル・ルオーの筆写による] Lettre datée du 2 novembre 1955 de Paul Bonny à Bernard Dorival. [Transcription par Isabelle Rouault] (AFGR, Paris)	1948年2月15日付の福島孝太郎・妻子からジョルジュ・ルオー宛の書簡 Lettre datée du 15 février 1948 des Keiko et Shigetaro Fukushima à Georges Rouault. (AFGR, Paris)
セーヌ県民事裁判所は「ルオー・対ジャール・ルオー相続人訴訟」に対し、次のように判決 (第1審) を出した。画商が芸術家に制作を依頼した絵画作品は、注文された作品が完成しない限り、たとえ注文者またはその相続人が作品を所有している場合でも、その所有権は画家にない。この絵画作品が完成したかどうかの判断基準は、芸術家の意をたて、かつ道徳的な価値をもって行うこと。また作品の完成期限を決定する絶対的な権利を芸術家に与えること。この判断は収容中の福島孝太郎の未完絵画にも適用を与えた。この判決は控訴審で確定 (1947年3月19日)。 △ Le contenu du Jugement est le suivant. Œuvres de peinture commandées à l'artiste par un marchand de tableau. Pas de transfert de propriété tant que les œuvres commandées ne sont pas achevées, même si elles sont en la possession du commandant ou de ses héritiers. Critères pour décider si une œuvre de peinture est achevée : signature par l'artiste, et livraison définitive. Cette décision a également une incidence sur les peintures inachevées de Rouault appartenant à Fukushima sous séquestre. Ce jugement a été confirmé en appel (19 mars 1947). □ 2025 Saint-Raymond, pp. 191-192. ■ WIPO: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/fr/copyright/120/wipo_pub_120_1946_09.pdf?ui_source=chatgpt.com (consulté le 1er déc. 2025).							
 Rouault «Nu» 1905		フランス政府による没収 SÉQUESTRE PAR LA DIRECTION DES DOMAINES (1947-1953)		《(複製) カルトン «Nu» sur carton 70.5×50cm	《(複製) «Nu» Rentoilage et marouflage 70.5×50cm	ルオーのアトリエで加筆再開 REPRISE DE LA RETOUCHE CHEZ ROUAULT (1948-1951)	
 Rouault «Christ aux outrages» 1939		フランス政府による没収 SÉQUESTRE PAR LA DIRECTION DES DOMAINES (1947-1953)		《(キリスト) 木枠 (絹布) «Christ» sur châssis 75×55cm	《(キリスト) «Christ» Rentoilage et marouflage 82×56cm	ルオーのアトリエで加筆再開 REPRISE DE LA RETOUCHE CHEZ ROUAULT (1948-1949)	«Flagellation (Christ aux outrages)» 1949. Vitrail, 83.2×59.2cm Église Notre-Dame de Toute-Grâce Plateau d'Assy, Haute-Savoie OP 4-V05.
 Rouault «Nu» ca 1939		フランス政府による没収 SÉQUESTRE PAR LA DIRECTION DES DOMAINES (1947-1953)		《(複製) 木枠 (絹布) «Nu» sur châssis 81×60cm	《(複製) «Nu» Rentoilage et parquettage 82×66cm		

別表 3 (7)
TAB3 (7)

[illegible]

別表3 (8)
TAB3 (8)

[illegible]

別表 3 (9)
TAB3 (9)

[illegible]

別表4 「参考文献略号表」
TAB4 Abréviations pour les références

凡例

Légende

《 》 : Titre de l'œuvre d'art 邦文美術作品名
« » : Titre de l'œuvre d'art / Titre de l'article / Passage cité
欧文美術作品名 / 欧文論文名 / 欧文引用箇所
『 』 : Titre de l'ouvrage 邦文著作題名
Italic : Titre de l'ouvrage 欧文著作題名
[] / [] : note de l'auteur 筆者による註記

AFGR, Paris : Archives Fondation Georges Rouault, Paris
AN, Paris : Archives Nationales, Paris
BNF : Bibliothèque Nationale de France
Cat. : Catalogue d'exposition / Catalogue de collection 展覧
会カタログ / コレクションカタログ
Exp. : Exposition 展覧会
FC : Numéro de classement de l'ancienne collection
Fukushima 旧福島コレクション分類番号
MLM, NY. : The Morgan Library & Museum, New York
MNAM, CGP, Paris : Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris
OG : Numéro du catalogue raisonné de Georges Rouault :
1978 OG I/II. ジョルジュ・ルオー版画カタログレゾネ
番号
OP : Numéro du catalogue raisonné de Georges Rouault :
1988 OP I/II., 2021 OP III. ジョルジュ・ルオー絵画カタ
ログレゾネ番号
pl. : Planche 図版
PMGA, MLM, NY. : Pierre Matisse Gallery Archives, The
Morgan Library & Museum, New York
PRA, MOMA, NY. : The Paul Rosenberg Archives, The
Museum of Modern Art, New York
vers / v. : 頃

経路

Itinéraires

Itinéraire A A 経路 10点 (1次将来便) : FC 02, 03, 08,
13, 15, 18, 22, 23, 24, 25
福島繁太郎帰国時、1933年に東京直行輸送作品
Dix œuvres (Premier transport vers le Japon)
■Transport direct vers Tokyo en 1933, lors
du retour de Shigetaro Fukushima au Japon.
■[1926-1929] Shigetaro Fukushima (Paris)
→ 1933 Shigetaro Fukushima (Tokyo)

Itinéraire B B 経路 9点 (2次将来便) : FC 05, 09, 10,
12, 14, 16, 17, 19, 21
福島繁太郎帰国後、1936年に米国展覧会経由
で東京輸送作品
Neuf œuvres (Deuxième transport vers le
Japon)
■Transport vers Tokyo via US expositions
en 1936, après le retour de Shigetaro
Fukushima au Japon.

■[1926-1929] Shigetaro Fukushima (Paris,
FC 05 retouche depuis 1929) → 1933 Pierre
Matisse Gallery (New York, exposition)
→ 1934 Georges Rouault (Paris, FC 05
retouche) → 1934 Detroit Society of Arts
and Crafts (Detroit, exposition) → 1935
Smith College Museum of Art
(Northampton, exposition) → 1936 Pierre
Matisse Gallery (New York) → [1936
France] → 1936 Shigetaro Fukushima
(Tokyo)

Itinéraire C1 C1経路 1点 (4次将来便) : FC 04
福島繁太郎帰国前に処分、その後1977年に
姫路の國富奎三購入作品
Une œuvre (Quatrième transport vers le
Japon)
■Après la vente avant le retour au Japon
de Shigetaro Fukushima, œuvre achetée
par Keizo Kunitomi de Himeji en 1977.
■1910 Moderne Galerie (München, Heinrich
Thannhauser, exposition) → [1929] Shigetaro
Fukushima (Paris) → Galerie Paul Rosenberg
(Paris) → Jonas Netter (Paris) → Léon Zack
(Paris) → Galerie Dr. Raebler (Basel, Willi
Raebler) → 1957 Kunsthalle (Basel, exposition
no. 236) → 1977 Christie's (London, lot 31)
→ 1977 Keizo Kunitomi (Himeji)

Itinéraire C2 C2経路 1点 : FC 11
福島繁太郎帰国前、1930年にフィラデルフィ
アのアルバート・バーンズに売却作品 (バー
ンズ財団)
Une œuvre
■Avant son retour au Japon, Shigetaro
Fukushima vendit une œuvre à Albert C.
Barnes à Philadelphie en 1930 (Fondation
Barnes).

■[1926-28] Shigetaro Fukushima (Paris)
→ 1930 Albert C. Barnes (Philadelphia)

Itinéraire C3 C3経路 1点 : FC 07
福島繁太郎帰国前に処分、その後オーク
ション等で転売され、現在所有者不明作品
Une œuvre
■Vendue avant le retour au Japon de
Shigetaro Fukushima, revendue aux enchères,
propriétaire actuel inconnu.
■Galerie Bing (Paris, René Bing) → [1926-
28] Shigetaro Fukushima (Paris) → Galerie
Rafaël Gérard (Paris) → Collection privée
(Paris) → 1989 Hôtel des ventes (Calais, c.-
p. Eric Pillon, lot 169) → Collection privée
(France) → 1990 Christie's (London, 30.3×
19.3cm, lot 313) → 1991 Hôtel Drouot (Paris,
33×22cm, c.-p. Guy Loudmer, lot 22) → 1998

Sotheby's (London, lot 356) → 2001 Sotheby's (London, lot 259) → Collection privée

Itinéraire D D 経路 2 点 : FC 06, 20
敵国人財産接收後、1954年にパリ国立近代美術館へ編入作品
Deux œuvres
■Après séquestre comme bien ennemi, classées et affectées au Musée national d'art moderne, Paris en 1954.
■[1926-31] Shigetaro Fukushima (Paris, retouche depuis 1929) → 1933 Georges Rouault (Paris, retouche) → 1939 Galerie Paul Rosenberg (Paris, dépôt) → 1947 Direction des Domaines de la Seine (Paris, séquestre) → 1948 Georges Rouault (Paris, retouche) → 1948 Kunsthaus (Zürich, exposition) → 1948 Georges Rouault (Paris, retouche) → 1949 MNAM (Paris, dépôt) → 1950 Museo de Bellas Artes (Caracas, exposition) → 1950 Municipalidad (Lima, exposition) → 1950 Theatro Solis (Montevideo, exposition) → 1950 MNAM (Paris, FC 06 exposition) → 1951 Van Abbemuseum (Eindhoven, FC 06 exposition) → 1952 Musée du Louvre (Paris, dépôt) → 1954 MNAM (Paris, affectation)

Itinéraire E E 経路 1 点 : FC 01
敵国人財産接收後、1951年頃に画家による破棄作品
Une œuvre
■Après séquestre comme bien ennemi, détruite par l'artiste vers 1951.
■1924 Galerie Druet (Paris, exposition) → 1924 Shigetaro Fukushima (Paris, retouche depuis 1929) → 1933 Georges Rouault (Paris, retouche) → 1939 Galerie Paul Rosenberg (Paris, dépôt) → 1947 Direction des Domaines de la Seine (Paris, séquestre) → 1948 Georges Rouault (Paris, retouche) → v.1951 Georges Rouault (Paris, destruction)

Itinéraire F F 経路 1 点 (3 次将来便) : FC 26
1953年に画家による寄贈作品
Une œuvre (Troisième transport au Japon)
■Don de Georges Rouault à Shigetaro Fukushima en 1953.
■1953 Georges Rouault (Paris, don) → 1955 Shigetaro Fukushima (Tokyo)

展覧会と参考文献

Expositions et Références

1910 ThannhauserExp.: Moderne Galerie (Heinrich Thannhauser), II. Ausstellung der «Neuen Künstlervereinigung München», München, 1-14 September 1910

1910 ThannhauserCat.: Neue Künstlervereinigung München, cat. d'exp. II. Ausstellung der «Neuen Künstlervereinigung München», München, Turnus1910/1911

1924 DruetExp.: Galerie E. Druet, Œuvres de Georges Rouault de 1897 à 1919, Paris, 22 avril - 2 mai 1924

1929 Bijutsushinron.: 『美術新論』美術新論社、1929年2月号 / Revue *Bijutsushinron*, no. 28, février 1929

1929 Formes.: Revue *Formes*, no. 1, Quatre chemins, Paris, décembre 1929

1930 Bijutsushinron1.: 『美術新論』美術新論社、1930年1月号 / Revue *Bijutsushinron*, no. 39, janvier 1930

1930 Bijutsushinron2.: 『美術新論』美術新論社、1930年2月号 / Revue *Bijutsushinron*, no. 40, février 1930

1930 Ruogashu.: 『ルオー画集』美術新論社、1930年6月 / *Ruō gashū [Recueil d'œuvres de Rouault]*, Bijutsushinron-sha, Tokyo, 1930

1932 Ruogashu.: 伊藤廉編『ルオー画集』アトリエ社、1932年11月 / Ren Ito ed., *Ruō gashū [Recueil d'œuvres de Rouault]*, Atelier-sha, Tokyo, 1932

1933 PMatisseExp.: Pierre Matisse Gallery, Paintings by Rouault, New York, 30 October - 2 December 1933

1933 PMatisseCat.: Pierre Matisse Gallery, cat. d'exp. *Paintings by Rouault*, New York, October 1933

1934 Bijutsu.: 『美術』美術発行所、1934年2月号 (國畫會「近代フランス美術の粹 福島コレクション展観」東京・数寄屋橋際日本劇場五階大ホール、1934年2月2日～2月11日) / Revue *Bijutsu*, no. IX-2, février 1934

1934 KokugakaiExp.: 國畫會「近代フランス美術の粹 福島コレクション展観」東京・数寄屋橋際日本劇場五階大ホール、1934年2月2日～2月11日 / Kokugakai, Exposition de la collection Fukushima, Théâtre Nihon-Gekijou, Tokyo, février 1934

1934 DetroitExp.: Detroit Society of Arts and Crafts, Paintings by Henri Matisse and Georges Rouault, Detroit, 27 November-15 December 1934 (Courtesy of the Pierre Matisse Gallery, NY)

1934 DetroitCat.: Detroit Society of Arts and Crafts, cat. d'exp. *Paintings by Henri Matisse and Georges Rouault*, Detroit, November 1934

1935 SmithcollegeExp.: Smith College Museum of Art, Georges Rouault : Paintings and Lithographs, Northampton, 11 November-5 December 1935 (Courtesy of the Pierre Matisse Gallery, NY)

1935 SmithcollegeCat.: Smith College Museum of Art, cat. d'exp. *Georges Rouault : Paintings and Lithographs*, Northampton, November 1935

1936 NikaExp.: 二科會「第23回二科美術展覧会 第十室 特別陳列 外國作家室」東京府美術館、1936年9月3日～10月4日 / Musée préfectoral d'art de Tokyo, 23ème exposition Nika, Tokyo, septembre 1936

1936 NikaCat.: 『第二十三回 二科美術展覧会目録』／二科展圖録刊行會編『第二十三回 二科展圖録』1936年9月 (青木茂監修『近代日本アート・カタログ・コレクション039二科会目録 第4巻』ゆまに書房、2002年、pp. 287-376) / 『近代日本アート・カタログ・コレクション045二科会画集・図録 第4巻』ゆまに書房、2002年、pp. 9-118) / *Catalogue de la 23ème exposition Nika*, Tokyo, 1936

1937 KokugakaiExp.: 國畫會「第12回國畫會展覧会 第9室特別陳列 (ルオール作)」東京府美術館、1937年4月11日～4

- 月 27 日 / Musée préfectoral d'art de Tokyo, 12ème exposition Kokugakai, Tokyo, avril 1937
- 1937 KokugakaiCat.: 『第十二回 國畫會展覽會目錄』1937年 4 月 (青木茂監修『近代日本アート・カタログ・コレクション063 国画会 第2巻』ゆまに書房、2003年、pp. 175-248) / *Catalogue de la 12ème exposition Kokugakai*, Tokyo, 1937
- 1937 Mizue.: 「ルオー特集」『みづゑ』美術出版社、1937年 5 月、pp. 412-443 / *Revue Mizue*, no. 387, mai 1937, pp. 412-443
- 1938 Rouault.: Georges Rouault, *Cirque de l'Étoile filante*, Ambroise Vollard, Paris, 1938.
- 1940 Venturi.: Lionello Venturi, *Georges Rouault*, Weyhe, New York, May 1940
- 1940 Ruohanga.: 伊藤藤・福島慶子編『ルオー版畫集』三甲社、1940年 12 月 / Ren Ito et Keiko Fukushima ed., *Ruō hangashū [Gravures de Rouault]*, Sankō-sha, Tokyo, 1940
- 1948 ZürichExp.: Kunsthau Zürich, Georges Rouault, Zürich, April-Juni 1948
- 1948 ZürichCat.: Kunsthau Zürich, cat. d'exp. *Georges Rouault*, Zürich, April 1948
- 1948 Venturi.: Lionello Venturi, *Georges Rouault*, Albert Skira, Paris, juin 1948
- 1948 FS.: 福島繁太郎『エコール・ド・パリ』第1巻、東京出版、1948年 6 月 / Shigetaro Fukushima, *L'École de Paris*, tome 1, Tokyo-shuppan, Tokyo, 1948
- 1950 FS.: 福島繁太郎『フランス画家の印象』毎日新聞社、1950年 2 月 / Shigetaro Fukushima, *Furansugaka no inshō [Impressions des peintres français]*, Mainichishinbun-sha, Tokyo, 1950
- 1950 FK.: 福島慶子「ルオーの手紙」『藝術新潮』1950年 2 月号、pp. 99-103 / Keiko Fukushima, «Ruō no tegami [Lettre de Rouault]», *Revue Geijutsushinchō*, février 1950, pp. 99-103
- 1950 CaracasExp.: Museo de Bellas Artes, Exposición de Pintura Francesa : De Manet a Nuestros Días, Ministerio de Educación Nacional, Caracas, Enero de 1950
- 1950 LimaExp.: Municipalidad de Lima, Exposición de Pintura Francesa : De Manet a Nuestros Días, Lima, Marzo de 1950
- 1950 MontevideoExp.: Teatro Solis, Exposición de Pintura Francesa : De Manet hasta Nuestros Días, Ministerio de Instrucción Pública, Montevideo, Julio de 1950
- 1950 ParisExp.: Musée national d'art moderne, *Art sacré: œuvres françaises des XIXe et XXe siècles*, Paris, 29 nov. 1950-21 jan. 1951
- 1950 ParisCat.: Musée national d'art moderne, cat. d'exp. *Art sacré: œuvres françaises des XIXe et XXe siècles*, Paris, nov. 1950
- 1951 EindhovenExp.: Van Abbemuseum, Art sacré: œuvres françaises des XIXe et XXe siècles, Eindhoven, 3 fév.- 14 mar. 1951
- 1951 FK.: 福島慶子「ルオーのこと」『藝術新潮』1951年 12 月号、pp. 60-65 / Keiko Fukushima, «Ruō no koto [Dernières nouvelles de Rouault]», *Revue Geijutsushinchō*, décembre 1951, pp. 60-65
- 1952 BridgestoneExp1.: 「ブリヂストン美術館 開館記念展覧會」1952年 1 月 11 日 ~ / Opening Exhibition of Bridgestone Gallery, Tokyo, janvier 1952
- 1952 BridgestoneCat1.: 『ブリヂストン美術館 開館記念展覧會』1952年 1 月 / *Catalogue Opening Exhibition of Bridgestone Gallery*, Tokyo, 1952
- 1952 BridgestoneExp2.: ブリヂストン美術館「ルオー特別展示」1952年 11 月 25 日 ~ 12 月 21 日 / Bridgestone Gallery, Special Exhibition of Georges Rouault, Tokyo, novembre 1952
- 1952 BridgestoneCat2.: 「ルオー特別展示目録」, 『ブリヂストン美術館館報 1952』no. 1, p. 10 / Catalogue of Special Exhibition of Georges Rouault, *Bridgestone Gallery Annual Report 1952*, no. 1, p. 10, Tokyo
- 1952 FK.: 福島慶子『巴里の藝術家たち』三笠文庫、1952年 11 月 / Keiko Fukushima, *Pari no geijutsukatati [Les artistes à Paris]*, Mikasa-bunko, Tokyo, 1952
- 1953 TokyoExp.: 東京国立博物館・読売新聞社「日佛文化協定発効記念 ルオー展」東京国立博物館表慶館、1953年 10 月 1 日 ~ 11 月 15 日 / 大阪市立美術館、1953年 11 月 21 日 ~ 12 月 10 日 / 倉敷・大原美術館、1953年 12 月 13 日 ~ 12 月 27 日 / Musée national de Tokyo, Exposition Georges Rouault, Tokyo, octobre 1953
- 1953 TokyoCat.: 東京国立博物館・読売新聞社『日佛文化協定発効記念ルオー展目録』読売新聞社、1953年 10 月 / Musée national de Tokyo, cat. d'exp. *Georges Rouault*, Tokyo, 1953
- 1953 FS.: 福島繁太郎「ルオー展に際して」in 1953 TokyoCat. pp. [5-12] / Shigetaro Fukushima, «Ruō-ten ni saishite [A l'occasion de l'exposition de Rouault]», in 1953 TokyoCat. pp. [5-12]
- 1953 Rouault.: Lettre datée du 19 novembre 1953 de Georges Rouault à Monsieur Ulvert, Ministre du Budget. AFGR, Paris
- 1954 Yomiuri.: 読売新聞社編『ルオー展記念出版 東京 1953 年 ジョルジュ・ルオー』読売新聞社、1954年 2 月 / Le Journal Yomiuri ed. *Georges Rouault 1953*, Tokyo, 1954
- 1955 BridgestoneExp.: ブリヂストン美術館「旧福島コレクション展覧會」、1955年 4 月 5 日 ~ 5 月 1 日 / 倉敷・大原美術館、1955年 5 月 10 日 ~ 5 月 31 日 / Bridgestone Gallery, Exposition de l'ancienne collection Fukushima, Tokyo, avril 1955
- 1955 BridgestoneCat.: ブリヂストン美術館『旧福島コレクション展覧會目録』1955年 4 月 / Bridgestone Gallery, *Catalogue de l'exposition de l'ancienne collection Fukushima*, Tokyo, 1955
- 1955 Mizue.: みづゑ臨時増刊『旧福島コレクション』美術出版社、1955年 4 月 / *Ancienne collection Fukushima*, *Revue Mizue*, no. 597, Tokyo, avril 1955
- 1955 FS.: 福島繁太郎「私のコレクションについて」in 1955 *Mizue*, pp. 1-8 / Shigetaro Fukushima, «Watashino korekushon ni tsuite [Ma collection]», in 1955 *Mizue*. pp. 1-8
- 1955 Fukushima.: 福島繁太郎『ルオー』講談社 (アート・ブックス)、1955年 7 月 / Fukushima Shigetaro, *Georges Rouault*, Kōdansha (Art books), Tokyo, 1955
- 1957 BaselExp. Kunsthalle Basel, Basler Privatbesitz, Basel, 4. Juli - 29. September 1957
- 1957 BaselCat. Kunsthalle Basel, cat. d'exp. *Basler Privatbesitz*, Basel, Juli 1957
- 1958 BridgestoneExp.: ブリヂストン美術館・朝日新聞社「ルオー遺作展」1958年 3 月 11 日 ~ 4 月 13 日 / Bridgestone Gallery, Rétrospective Georges Rouault, Tokyo, mars 1958
- 1958 BridgestoneCat.: ブリヂストン美術館・朝日新聞社『ル

- オー遺作展』1958年3月 / Bridgestone Gallery, *Catalogue de l'exposition rétrospective Bridgestone*, Tokyo, 1958
- 1958 Fukushima. [1958 FS.]: 福島繁太郎『ルオー』新潮社、1958年4月 / Fukushima Shigetaro, *Georges Rouault*, Shinchō-sha, Tokyo, 1958
- 1962 Courthion. Pierre Courthion, *Georges Rouault*, suivi d'un catalogue établi avec la collaboration d'Isabelle Rouault, Flammarion, Paris, 1962 / ピエール・クルティオン、イザベル・ルオー (柳宗玄・村上光彦訳)『ルオー』みすず書房、1962年12月
- 1966 BridgestoneExp.: ブリヂストン美術館「旧福島コレクション展覧会」1966年4月19日～5月29日 / Bridgestone Gallery, Exposition de l'ancienne collection Fukushima, Tokyo, avril 1966
- 1966 BridgestoneCat.: ブリヂストン美術館『旧福島コレクション展覧会』1966年4月 / Bridgestone Gallery, *Catalogue de l'exposition de l'ancienne collection Fukushima*, Tokyo, 1966
- 1966 FK.: 福島慶子「福島コレクションの離合集散」『藝術新潮』1966年6月号、pp. 38-40 / Keiko Fukushima, «Fukushima korekushon no rigōshūsan [Histoire de la collection Fukushima]», in *Geijutsushinchō*, juin 1966, pp. 38-40
- 1970 ExpoExp.: 万国博美術館「万国博美術展 調和の発見」1970年3月15日～9月13日、吹田 / Expo Museum of Fine Art: Discovery of Harmony, Suita, mars 1970
- 1970 ExpoCat.: 日本博覧会教会・万国博美術館『万国博美術展覧会総目録：調和の発見』1970年 / Expo Museum of Fine Art, *Comprehensive Catalogue : Discovery of Harmony*, Suita, 1970
- 1978 OG I/II: François Chapon et Isabelle Rouault, *Rouault Œuvre Gravé*, vols. 1/2, André Sauret, Monaco, février 1978 / フランソワ・シャポン、イザベル・ルオー (柳宗玄・高階秀爾・坂本満訳)『ルオー全版画』全2巻、岩波書店、1979年3月 [ジョルジュ・ルオー版画カタログレゾネ]
- 1984 BR.: Richard Buckle, *Diaghilev*, Atheneum, New York, 1984 [Weidenfeld and Nicolson, London, 1979] / リチャード・バックル (鈴木晶訳)『ディアギレフ：ロシア・バレエ団とその時代』上下巻、リプロポート、1983年5月～1984年4月
- 1984 TeienExp.: 東京都庭園美術館「ルオー展」1984年9月14日～10月10日 (前期)、10月13日～11月4日 (後期) / Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, Exposition Rouault, Tokyo, septembre 1984
- 1984 TeienCat.: 東京都庭園美術館『ルオー展』1984年9月 / Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, cat. d'exp. *Rouault*, Tokyo, 1984
- 1988 OP I/II: Bernard Dorival et Isabelle Rouault, *Rouault L'Œuvre Peint*, vols. 1/2, André Sauret, Monaco, janvier 1988 / ベルナル・ドリヴァル、イザベル・ルオー (柳宗玄・高野禎子訳)『ルオー全絵画』全2巻、岩波書店、1990年3月 [ジョルジュ・ルオー絵画カタログレゾネ]
- 1990 Souriau: Étienne Souriau, publié sous la dir. d'Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses universitaires de France, Paris, 1990
- 1991 OharaCat. 大原美術館 (藤田慎一郎・守田均 編)『大原美術館所蔵品目録』大原美術館、1991年11月 / *Catalog of The Ohara Museum of Art Collection*, Kurashiki, 1991
- 1991 YamaguchiExp.: 山口県立美術館「戦後洋画と福島繁太郎——昭和美術の一側面」1991年6月28日～8月4日 / Yamaguchi Prefectural Museum of Art, Fukushima Shigetaro and his Role in Post-War Painting in Japan, Yamaguchi, June 1991
- 1991 YamaguchiCat.: 山口県立美術館『戦後洋画と福島繁太郎——昭和美術の一側面』1991年6月 (安井雄一郎編「旧福島コレクション・カタログ」pp. 124-143) / Yamaguchi Prefectural Museum of Art, cat. d'exp. *Fukushima Shigetaro and his Role in Post-War Painting in Japan*, Yamaguchi, 1991 (Yuichiro Yasui, édité par, «Catalogue de l'ancienne collection Fukushima», pp. 124-143)
- 1997 LuganoExp. Museo d'Arte Moderna, Città di Lugano, *Georges Rouault*, Lugano, 23. März – 22. Juni 1997
- 1997 LuganoCat. Museo d'Arte Moderna, Città di Lugano, cat. d'exp. *Georges Rouault*, Lugano, März 1997
- 1997 BridgestoneExp.: 石橋財団ブリヂストン美術館「西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち 1890-1940」1997年10月1日～1998年1月11日 / Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, Captivated by Western Art : Fifteen Japanese Art Collectors, 1890-1940, Tokyo, October 1997
- 1997 BridgestoneCat.: 石橋財団ブリヂストン美術館『西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち 1890-1940』1997年10月 (宮崎克己「日本の西洋美術コレクション 1890-1940」pp. 3-17、塚田美香子「福島繁太郎」pp. 44-47) / Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, cat. d'exp. *Captivated by Western Art : Fifteen Japanese Art Collectors, 1890-1940*, Tokyo, 1997 (Katsumi Miyazaki «Nihon no seiyōbijutsu korekushon 1890-1940 [Collection d'art occidental au Japon]», pp. 3-17 ; Mikako Tsukada, «Fukushima Shigetaro», pp. 44-47)
- 1999 LenbachhausExp.: Städtische Galerie im Lenbachhaus, Der Blaue Reiter und das neue Bild : Von der < Neuen Künstlervereinigung München > zum < Blauen Reiter >, München, 2. Juli – 3. Oktober 1999
- 1999 LenbachhausCat.: Städtische Galerie im Lenbachhaus, cat. d'exp. *Der Blaue Reiter und das neue Bild : Von der < Neuen Künstlervereinigung München > zum < Blauen Reiter >*, Prestel, München, Juli 1999
- 2001 SothebyCat.: Sotheby's Auction Catalogue, *Impressionist & Modern Art, Part Two*, L0 1002, Tuesday 2 February, London, 2001
- 2001 Yasui.: 安井雄一郎「福島繁太郎とそのコレクションについて」『鹿島美術研究年報』第18号別冊、鹿島美術財団、2001年11月、pp. 572-584 / Yuichiro Yasui, «Fukushima Shigetaro to sono korekushon ni tuite [Shigetaro Fukushima et sa collection]», in *The Kajima Foundation for the Arts : Annual Report 2000*, Supplement no. 18, Tokyo, November 2001, pp. 572-584
- 2002 MorganExp.: The Pierpont Morgan Library, Pierre Matisse and His Artists, New York, February 14 – May 19 2002
- 2002 MorganCat.: The Pierpont Morgan Library, cat. d'exp. *Pierre Matisse and His Artists*, New York, February 2002
- 2005 PanasonicExp.: 松下電工汐留ミュージアム「ルオーと白樺派——近代日本のルオー受容」2005年5月21日～7月10日 / Shiodome Museum - Rouault Gallery, Georges Rouault and Shirakaba Society, Tokyo, May 2005
- 2005 PanasonicCat.: 松下電工汐留ミュージアム『ルオーと白樺派——近代日本のルオー受容』2005年5月 / Shiodome

- Museum - Rouault Gallery, cat. d'exp. *Georges Rouault and Shirakaba Society*, Tokyo, 2005
- 2005 Rey.: Alain Rey (sous la dir. de), *Dictionnaire culturel en langue française*, 4 vols, Le Robert, Paris, 2005
- 2006 Kunitomi.: 國富奎三『國富奎三コレクション』朝日新聞社書籍編集部、2006年3月 / Kunitomi Keizo, *Keizo Kunitomi Collection*, Asahishinbun-sha, Tokyo, 2006
- 2006 Kawasaki.: 河崎晃一監修『山本發次郎コレクション 遺稿と蒐集品に見る全容』淡交社、2006年4月 / Koichi Kawasaki (édité par), *Yamamoto Hatsujiro Collection*, Tankō-sha, Tokyo, 2006
- 2006 DaejeonExp.: Daejeon Museum of Art, Rouault: The painter who kept his spiritual liberty, Daejeon, 4 May - 27 August 2006
- 2006 DaejeonCat.: Daejeon Museum of Art, cat. d'exp. *Rouault: The painter who kept his spiritual liberty*, Daejeon, May 2006
- 2006 StrasbourgExp.: Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, Georges Rouault «Forme, couleur, harmonie», Strasbourg, 10 novembre 2006-18 mars 2007
- 2006 StrasbourgCat.: Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, cat. d'exp. *Georges Rouault «Forme, couleur, harmonie»*, Strasbourg, novembre 2006
- 2007 Miyazaki.: 宮崎克己『西洋絵画の到来——日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』日本経済新聞出版社、2007年11月 / Katsumi Miyazaki, *Seiyōkaiga no tōrai [L'arrivée de peinture occidentale]*, Nihonkeizaishinbun-shuppansha, Tokyo, 2007
- 2009 Haga. 芳賀直子『バレエ・リュス その魅力のすべて』国書刊行会、2009年9月 / Naoko Haga, *Ballet russe : Sono miryokuno subete*, Kokushokankōkai, Tokyo, 2009
- 2009 Inventaire.: Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie, *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique*, 2 vols, Éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, octobre 2009
- 2010 Rey.: Alain Rey (sous la direction de / nouvelle édition augmentée par), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, juillet 2010
- 2010 BilbaoExp.: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Georges Rouault : Lo sagrado y lo profano [Le sacré et le profane], Bilbao, 15 de noviembre 2010 - 13 de febrero 2011
- 2010 BilbaoCat.: Museo de Bellas Artes de Bilbao, cat. d'exp. *Georges Rouault : Lo sagrado y lo profano [Le sacré et le profane]*, Bilbao, noviembre 2010
- 2011 PanasonicExp.: パナソニック電工汐留ミュージアム「ルオーと風景 パリ、自然、詩情のヴィジョン」2011年4月23日～7月3日 / Panasonic Shiodome Museum - Rouault Gallery, Georges Rouault Paysages, Tokyo, April 2011
- 2011 PanasonicCat.: パナソニック電工汐留ミュージアム『ルオーと風景 パリ、自然、詩情のヴィジョン』2011年4月 / Panasonic Shiodome Museum - Rouault Gallery, cat. d'exp. *Georges Rouault Paysages*, Tokyo, 2011
- 2011 OharaCat.: 大原美術館 (高階秀爾監修・孝岡睦子編集)『大原美術館所蔵品目録 (1) 海外作家』財団法人大原美術館、2011年3月 / *The Complete Catalogue of Ohara Museum of Art (I), Foreign Artists*, Kurashiki, 2011
- 2012 Kanazawa.: 金澤清恵編「Appendix 1. 福島コレクション作品、2. 作品名一覧」(「日本におけるジョルジュ・ルオーの紹介、あるいはその受容について」)『成城美術美術史』第17号、2012年3月、p. 67 / Kiyoe Kanazawa (édité par) «Euvres de la Collection Fukushima», Bulletin *Seujō bigaku bijutsushi*, no. 17, mars 2012, p.67
- 2012 PanasonicCat.: パナソニック汐留ミュージアム『パナソニック汐留ミュージアム ルオーコレクション全作品目録』2012年4月 / Panasonic Shiodome Museum - Rouault Gallery, *Panasonic Shiodome Museum Rouault Gallery : The Rouault Collection*, Tokyo, 2012
- 2013 Matisse/Rouault.: Jaqueline Munck (édité par), *Matisse-Rouault, Correspondance 1906 - 1953 «Une vive sympathie d'art»*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, septembre 2013 / ジャクリーヌ・マンク編 (後藤新治他訳・パナソニック汐留ミュージアム監修)『マティスとルオー 友情の手紙』みすず書房、2017年1月
- 2015 Gallicchio.: Alessandro Gallicchio, «Parigi-Giappone : Shigetaro Fukushima (1895-1960) collezionista e direttore della rivista "Formes"», Bulletin *Ibaraki University Izuraronso*, no. 22, Novembre 2015 / アレッサンドロ・ガッリッキオ (甲斐教行対訳)「パリと日本の間で——福島繁太郎 (1895-1960年)、コレクター、『フォルム』誌主幹」『五浦論叢 (英城大学五浦美術研究所紀要)』no. 22、2005年11月
- 2017 MaillorCat. Musée Maillor, cat. d'exp. *21 Rue La Boétie d'après le livre d'Anne Sinclair*, Hazan, Paris 2017
- 2017 PanasonicExp.: パナソニック汐留ミュージアム「マティスとルオー」2017年1月14日～3月26日 / あべのハルカス美術館、2017年4月4日～5月28日 / Panasonic Shiodome Museum - Rouault Gallery and Abeno Harukasu Art Museum, Matisse et Rouault, Tokyo, January 2017
- 2017 PanasonicCat.: パナソニック汐留ミュージアム・あべのハルカス美術館『マティスとルオー』2017年1月 / Panasonic Shiodome Museum - Rouault Gallery and Abeno Harukasu Art Museum, cat. d'exp. *Matisse et Rouault*, Tokyo, 2017
- 2017 Kawaguchi. 川口雅子「ロンドンに残された松方コレクション パンテクニカン倉庫保管作品をめぐる資料調査報告」『国立西洋美術館研究紀要』21号、2017年3月、pp. 5-15 / Masako Kawaguchi, «The Matsukata Collection Artworks Stored in London», *Journal of the National Museum of Western Art*, no. 21, March 2017, pp. 5-15
- 2017 MoritzburgExp.: Kunstmuseum Moritzburg Halle, Alexej von Jawlensky - Georges Rouault : Sehen mit geschlossenen Augen, Halle (Saale), 19. März - 25. Juni 2017
- 2017 MoritzburgCat.: Kunstmuseum Moritzburg Halle, cat. d'exp. *Alexej von Jawlensky - Georges Rouault : Sehen mit geschlossenen Augen*, Halle (Saale), März 2017
- 2017 Miyagi/PanasonicExp.: 宮城県美術館「ルオーのまなざし：表現への情熱」、2017年8月12日～10月9日 / パナソニック汐留ミュージアム「表現への情熱：カンディンスキー、ルオーと色の冒険者たち」、2017年10月17日～12月20日 / Miyagi Museum of Art, Georges Rouault and the Expressionists : Painters of Passion, Sendai, 2017 / Panasonic Shiodome Museum - Rouault Gallery, Painters of Passion : Adventures in Color by Kandinsky, Rouault, and Their Contemporaries, Tokyo, August 2017
- 2017 Miyagi/PanasonicCat.: 宮城県美術館・パナソニック汐留ミュージアム『表現への情熱』2017年8月 / Miyagi Museum of Art and Panasonic Shiodome Museum -

- Rouault Gallery, cat. d'exp. *Painters of Passion*, Tokyo, 2017
- 2017 Himeji. 『姫路市立美術館研究紀要』第16号 (2017年)、2018年4月 / *Bulletin of Himeji City Museum of Art*, no. 16 (2017), Himeji, avril 2018
- 2018 Ajioka. 味岡京子『聖なる芸術 (アール・サクレ) —— 二十世紀前半フランスにおける宗教芸術運動と女性芸術家』ブリュッケ、2018年6月 / Kyoko Ajioka, *Art Sacré: Le Mouvement de l'Art Religieux et les Femmes Artistes en France dans la première moitié du XXe siècle*, Brücke, Tokyo, June 2018
- 2018 Matsukata. 川口雅子・陳岡めぐみ編著『松方コレクション 西洋美術全作品 第1巻 絵画』国立西洋美術館・平凡社、2018年7月 / Masako Kawaguchi and Megumi Jinguoka, *The Matsukata Collection: Complete Catalogue of the European Art, Vol. 1: Painting*, The National Museum of Western Art, Heibonsha, Tokyo, July 2018
- 2018 PanasonicExp.: パナソニック汐留美術館「ジョルジュ・ルオー：聖なる芸術とモデルニテ」2018年9月29日～12月9日 / 北九州市立美術館、2018年12月16日～2019年2月17日 / Panasonic Shiodome Museum - Rouault Gallery and Kitakyushu Municipal Museum of Art, Georges Rouault L'Œuvre magnifié : L'Art sacré et la modernité, Tokyo, September 2018
- 2018 PanasonicCat.: パナソニック汐留美術館・北九州市立美術館『ジョルジュ・ルオー：聖なる芸術とモデルニテ』2018年9月 / Panasonic Shiodome Museum - Rouault Gallery and Kitakyushu Municipal Museum of Art, cat. d'exp. *Georges Rouault L'Œuvre magnifié : L'Art sacré et la modernité*, Tokyo, 2018
- 2019 Goto1.: 後藤新治「1950年献堂のアッシー教会と「聖なる芸術 (ラール・サクレ)」——ジョルジュ・ルオーとジェルメース・リシエのキリスト像をめぐって」『西南学院大学国際文化論集』第33巻第2号、1919年2月 / Shinji Goto, «L'Église d'Assy consacré en 1950 et "l'Art sacré" : Les Christs de Georges Rouault et de Germaine Richier», *Seinan Gakuin University, Seina Journal of Cultures*, vol. 33, no. 2, February 2019, pp. 27-66
- 2019 Matsukata. 川口雅子・陳岡めぐみ編著『松方コレクション 西洋美術全作品 第2巻 彫刻・素描・版画・工芸その他』国立西洋美術館・平凡社、2019年3月 / Masako Kawaguchi and Megumi Jinguoka, *The Matsukata Collection: Complete Catalogue of the European Art, Vol. 2: Sculpture, Drawings, Prints and Decorative Arts and Other Work*, The National Museum of Western Art, Heibonsha, Tokyo, March 2019
- 2019 Goto2.: 後藤新治「ジョルジュ・ルオーのアッシー教会ステンドグラス制作に関するポール・ボニーの覚書」『西南学院大学博物館研究紀要』第7号、2019年3月、pp. 3-21 / Shinji Goto, «Lettre du 2 novembre 1955 de Paul Bony à Bernard Dorival au sujet des vitraux d'Assy par Georges Rouault», *Research Bulletin of Seinan Gakuin University Museum*, vol. 7, March 2019, pp. 3-21
- 2019 PanasonicCat.: パナソニック汐留美術館『パナソニック汐留美術館ルオーコレクション名作選』(新装版)、2019年6月 / Panasonic Shiodome Museum of Art - Rouault Gallery : *Selected Works from the Rouault Collection*, New edition, Tokyo, 2019
- 2019 SeibiExp.: 国立西洋美術館「開館60周年記念 松方コレクション展」2019年6月11日～9月23日 / The National Museum of Western Art, The Matsukata Collection: A One-Hundred-Year Odyssey, Tokyo, June 2019
- 2019 SeibiCat.: 国立西洋美術館『開館60周年記念 松方コレクション展』2019年6月 / The National Museum of Western Art, cat. d'exp. *The Matsukata Collection: A One-Hundred-Year Odyssey*, Tokyo, 2019
- 2019 HimejiExp.: 姫路市立美術館「ストラスブール美術館展 印象派からモダンアートへの眺望」2019年11月12日～2020年1月26日 / Himeji City Museum of Art, De l'impressionnisme à l'art moderne dans les collections des musées de Strasbourg, Himeji, novembre 2019
- 2019 HimejiCat.: 姫路市立美術館『ストラスブール美術館展 印象派からモダンアートへの眺望』2019年11 / Himeji City Museum of Art, cat. d'exp. *De l'impressionnisme à l'art moderne dans les collections des musées de Strasbourg*, Himeji, 2019
- 2019 ArtizonCat.: 石橋財団アーティゾン美術館『石橋財団コレクション所蔵品目録 1952-2018』2019年12月 / Artizon Museum, Ishibashi Foundation, *Catalogue of the Collection, Ishibashi Foundation, 1952-2018*, Tokyo, December 2019
- 2019 Saint-Raymond/Métraux.: Léa Saint-Raymond and Maxime Georges Métraux, « From Enemy Asset to National Showcase: France's Seizure and Circulation of the Matsukata Collection (1944-1958) », *Art@s Bulletin* 8, no. 3, 2019, Article 2.
- 2019 Himeji. 『姫路市立美術館研究紀要』第17・18合併号 (2019年)、2020年3月 / *Bulletin of Himeji City Museum of Art*, nos. 17-18 (2019), mars 2020
- 2020 ArtizonExp.: 石橋財団アーティゾン美術館「開館記念展 見えてくる光景：コレクションの現在地」2020年1月18日～3月31日 / Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Inaugural Exhibition. Emerging Artscape : The State of Our Collection, Tokyo, January 2020
- 2020 ArtizonCat.: 石橋財団アーティゾン美術館『開館記念展 見えてくる光景：コレクションの現在地』2020年1月 / Artizon Museum, Ishibashi Foundation, cat. d'exp. *Inaugural Exhibition. Emerging Artscape : The State of Our Collection*, Tokyo, 2020
- 2020 Himeji. 『姫路市立美術館 國富奎三コレクション受贈25周年記念 ストラスブール美術館展 國富奎三コレクション論考集——印象派からモダンアートへの眺望』2020年3月 / *Documents de recherche sur l'impressionnisme à l'art moderne dans la collection Kunitomi Keizo : Les collections des musées de Strasbourg et la collection Kunitomi Keizo, musée de l'art Himeji*, Himeji, mars 2020
- 2020 PanasonicExp.: パナソニック汐留美術館「ルオーと日本」2020年4月11日～6月23日 / Panasonic Shiodome Museum of Art - Rouault Gallery, Georges Rouault and Japan, Tokyo, April 2020
- 2020 PanasonicCat.: パナソニック汐留美術館『ルオーと日本』2020年4月 / Panasonic Shiodome Museum of Art - Rouault Gallery, cat. d'exp. *Georges Rouault and Japan*, Tokyo, 2020
- 2021 Lampe. : Angela Lampe, *Georges Rouault*, Centre Pompidou, juin 2021
- 2021 OP III. : Olivier Nouaille et Olivier Rouault, *Rouault L'Œuvre Peint*, vol. 3, Fondation Georges Rouault, Paris, novembre 2021 [ジョルジュ・ルオー絵画カタログレゾネ]
- 2021 Saint-Raymond/Métraux. : Léa Saint-Raymond and

- Maxime Georges Métraux, Les notes des deux symposiums: *Amnésie, impensé ou omission ? L'invisibilité des « collections » Matsukata et Fukushima dans les musées français*. (texte inédit)
- 2022 Rouault.: Christine Gouzi et Anne-Marie Agulhon (édité par), *Georges Rouault, Soliloques d'un peintre : Écrits 1896 - 1958*, L'Atelier contemporain, Strasbourg, octobre 1922
- 2023 PanasonicExp.: パナソニック汐留美術館「開館20周年記念展 ジョルジュ・ルオー——かたち、色、ハーモニー」2023年4月8日～6月25日 / Panasonic Shiodome Museum of Art - Rouault Gallery, 20th Anniversary Exhibition. Georges Rouault : Form, Color, Harmony, Tokyo, April 2023
- 2023 PanasonicCat.: パナソニック汐留美術館『開館20周年記念展 ジョルジュ・ルオー——かたち、色、ハーモニー』2023年4月 / Panasonic Shiodome Museum of Art - Rouault Gallery, cat. d'exp. *20th Anniversary Exhibition. Georges Rouault : Form, Color, Harmony*, Tokyo, 2024
- 2023 FGREmail.: Courriels avec pièces jointes entre Anne-Marie Agulhon (FGR), Atsuko Hagiwara (Panasonic Shiodome Museum of Art) et l'auteur en 2023 / 2023年にアンヌ＝マリー・アギュロン（ジョルジュ・ルオー財団）と萩原敦子（パナソニック汐留美術館）と筆者の間で取り交わされた添付ファイル付きメール
- 2024 HimejiCat.: 姫路市立美術館『姫路市立美術館蔵 國富奎三コレクション——近代フランス絵画 モネからマティスまで』（増補改訂版）金木犀舎、2024年3月 / Himeji City Museum of Art, Kunitomi Keizo Collection, *Himeji City Museum of Art: Modern French Paintings from Monet to Matisse*, enlarged and revised edition, Kinmokusei-sha, Himeji, 2024
- 2024 ArtizonExp.: 石橋財団アーティゾン美術館「ひとを描く」2024年11月2日～2025年2月9日 / Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Looking Human: The Figure Painting, Tokyo, November 2024
- 2024 ArtizonCat.: 石橋財団アーティゾン美術館「ひとを描く」（出品目録）2024年11月 / Artizon Museum, Ishibashi Foundation, cat. des œuvres exposées, *Looking Human: The Figure Painting*, Tokyo, 2024
- 2024 FGREmail.: Courriels avec pièces jointes entre Anne-Marie Agulhon (FGR) et l'auteur en 2024 / 2024年にアンヌ＝マリー・アギュロン（ジョルジュ・ルオー財団）と筆者の間で取り交わされた添付ファイル付きメール
- 2025 Saint-Raymond.: Léa Saint-Raymond, « Quand le séquestre devient opportunité muséale: les Rouault de la collection Fukushima (1944-1959) », in Vincent Négri et Léa Saint-Raymond (sous la dir.), *Le Patrimoine séquestré: (Dé)possessions des biens culturels dans les révolutions et les conflits*, Mare & Martin, Le Kremlin-Bicêtre, mai 2025, pp. 183-201
- 2025 FGREmail.: Courriels avec pièces jointes entre Anne-Marie Agulhon (FGR) et l'auteur en 2025 / 2025年にアンヌ＝マリー・アギュロン（ジョルジュ・ルオー財団）と筆者の間で取り交わされた添付ファイル付きメール

* * *

Quatre œuvres de Georges Rouault dans l'ancienne collection Fukushima, restées à Paris pour retouche

Shinji Goto

Professeur émérite, Université Seinan Gakuin

Résumé

À l'occasion d'une exposition organisée au printemps 2023 au Panasonic Shiodome Museum of Art de Tokyo, l'auteur eut peine à en croire ses yeux en découvrant une reproduction envoyée au format PDF par la Fondation Georges Rouault à Paris. La légende figurant sous l'image permettait d'identifier l'œuvre comme « Nu » de Georges Rouault (1871–1958), provenant de la Collection Fukushima, constituée par le collectionneur japonais Shigetaro Fukushima (1895–1960).

Le problème réside dans l'inscription à la plume visible dans l'angle inférieur droit de la reproduction. On peut y lire en français : « Cette peinture a été transformée par GR puis détruite », inscription en outre entourée d'un tracé au crayon. Une femme nue, les bras pendants, le bras droit légèrement relevé, coiffée d'un ornement et portant un collier, se tient de face tout en détournant légèrement le regard vers la gauche du tableau, dans un intérieur où l'on distingue, sur la gauche, une petite fenêtre et un rideau. Les épais contours superposés à plusieurs reprises ainsi que la matière picturale qui semble avoir été légèrement grattée en surface expriment avec évidence les caractéristiques stylistiques du peintre à la fin des années 1920.

Non, ce « Nu » à l'huile figurant sur la reproduction n'a pas été détruit. Ce « Nu » est en réalité identique à « La petite Magicienne », œuvre conservée au Musée national d'art moderne de Paris et présentée dans l'exposition en question, dans son état antérieur aux retouches et transformations ultérieures. Autrement dit, le « Nu » prétendument « détruit » et « La petite Magicienne » constituent en fait une seule et même œuvre. Ce que le peintre a effectivement détruit est une autre pièce : le « Nu » à l'aquarelle, distinct du « Nu » à l'huile.

Tel était, jusqu'à présent, le point de vue commun tant des recherches antérieures menées au Japon que des institutions organisatrices de la présente exposition, ainsi que des chercheurs japonais, l'auteur compris. La découverte de cette inscription a donc suscité une perplexité générale parmi les personnes concernées. En somme, l'exposition a mis en lumière un désaccord entre la Fondation Georges Rouault en France et les chercheurs japonais quant à l'identification de l'œuvre anciennement conservée par Fukushima que Rouault aurait « détruite ».

Le présent article a pour objectif d'identifier l'œuvre de « Nu » que Rouault a « détruite ». À cette fin, nous avons d'abord entrepris de recenser de manière exhaustive l'ensemble des œuvres de Rouault ayant appartenu à l'ancienne collection Fukushima, dont les détails restaient jusqu'ici insuffisamment élucidés. Au fil de l'enquête, il est apparu que ce qui avait entravé la compréhension globale de cet ensemble relevait d'un événement hautement politique et culturel : le « séquestre » imposé par le gouvernement français après la Seconde Guerre mondiale (chapitre 1).

Nous avons ensuite retracé l'itinéraire des œuvres de Rouault après le retour de Shigetaro Fukushima au Japon. Cette recherche a mis au jour, huit parcours distincts empruntant notamment des circuits d'expositions en Amérique du Nord, en Amérique du Sud et dans divers pays d'Europe, ainsi que quatre voies différentes d'introduction des œuvres au Japon (chapitre 2).

Sur la base de ces considérations préliminaires, nous nous sommes ensuite attachés à l'analyse des œuvres de Rouault provenant de l'ancienne collection Fukushima qui avaient été restées à Paris en vue de retouches. Il s'agit de quatre pièces : le « Nu » à l'aquarelle, le « Christ au prétoire », la « Passion (Ecce Homo) » et « La petite Magicienne ». En retraçant les circonstances de ces retouches, nous avons reconstitué, de manière chronologique et à partir de documents, la provenance de ces œuvres : leur participation à des expositions en France et à l'étranger, leurs itinéraires de transport vers le Japon, leur situation durant la période de l'Occupation, ainsi que leur séquestre par le gouvernement français après la guerre.

Cette reconstitution s'appuie largement sur des documents inédits récemment communiqués par la Fondation Georges Rouault, notamment des archives relatives à la tournée américaine des expositions Rouault organisées par Pierre Matisse dans les années 1930, ainsi que des dossiers concernant les mesures de séquestre prises par l'État français dans les années 1940 et 1950. En outre, à la suite de la publication de l'étude novatrice de Léa Saint-Raymond consacrée aux biens séquestrés Fukushima, nous nous sommes efforcés d'en intégrer les apports autant que possible. Il nous semble que cette démarche permet de mettre au jour des aspects jusqu'ici méconnus tant de la personnalité de Rouault que de celle de Shigetaro Fukushima et de sa collection (chapitre 3).

Enfin, nous avons examiné la méthode de travail de Rouault, particulièrement singulière en ce qu'elle consiste à procéder à des « retouches » après l'achèvement de l'œuvre. Cette réflexion nous a conduits à interroger la signification même de ces « retouches » ainsi que la question de l'« (non-)identité » des œuvres (chapitre conclusif).

Toutefois, il va sans dire que les « hypothèses » avancées ici par l'auteur, mêlant nécessairement plusieurs éléments de conjecture, demeurent ouvertes à la discussion et appellent, à terme, un réexamen collectif fondé sur la mise au jour de nouvelles sources et sur la poursuite d'un dialogue scientifique avec la Fondation Georges Rouault et les musées.

後藤 新治（ごとう しんじ） 国際文化学部名誉教授、大学博物館学外研究員

