

# テオドール・ジェリコーのリトグラフ

——『英国セット』に見られる様式上・技法上のばらつきについて——

大森弦史

基礎教育課程

The Lithography of Théodore Géricault:

An Essay on the Stylistic and Technical Diversity in “The English Set”

OMORI Genji

*Division of Liberal Arts and Science*

(Received October 31, 2014; Accepted December 18, 2014)

## 1. はじめに——『英国セット』概略

薄暗い厩舎の中、4本の角柱で囲まれた狭いブースでは、立派な体躯をした葦毛馬が後脚を棒に括りつけられた状態でじっと頭を垂れている〔図1〕。豊かに発達した臀部をこちらに向け、背後にいる者の作業が済むのを大人しく待っているようだ。画面の左側、私たちに背を向けて仕事に没頭しているのは体格のよい鍛冶屋である。両の足を大きく開き、2本のやうとこで掴んだ蹄鉄を蹄に合わせるこの男のシルエットは、今しも烈火に焼かれたばかりの鉄塊から立ち昇る蒸気によって、ぼんやりと浮かび上がっている。馬を挟んで逆の位置、画面右側には、馬の鼻先に両手を伸ばすあどけない少女と彼女のお守り役のような黒犬、その奥には、何か別の仕事をこなす少年の後ろ姿をかるうじて見出せる。そして、彼らの手前で柱に寄りかかる物憂げな馬丁は、鍛冶屋の仕事が終わるのを待っているところだろうか、所在なげに奥の暗がりへと視線を投げている。

白と黒の階調のみによって、わずかな紙面上に極めて詩情豊かな情景を現出したこのリトグラフ<sup>1)</sup>は、フランス・ロマン主義絵画の先駆者テオドール・ジェリコー (Théodore Géricault, 1791-1824)<sup>2)</sup> によるものであり、1821年2月1日から5月にかけてロンドンで刊行されたリトグラフ版画集『J. ジェリコーによって石版に写生された様々な主題 *Various subjects drawn from life and on stone by J. Géricault (sic.)*』——通称『英国セット』<sup>3)</sup> の中の1葉である。ジェリコーがその代表作《メデューズ号の筏》の展覧を機に渡英したのは、1820年4月10日から翌年12月までの20ヶ月あまりの期間であったが<sup>4)</sup>、この版画集はその折に知己を得たロンドン在住の石版画家チャールズ・ハルマンデル (Charles Hullmandel, 1789-

1850)のもとで制作、ロッドウェル&マーティン社から出版されたものである。とりわけ、この《フランドルの蹄鉄工》〔図1〕<sup>5)</sup> は、画家が当地で培ったいわゆる「イギリス様式」を典型的に反映しており、本セット中、最も著名な作品のひとつとってよいだろう。

『英国セット』は、その正式なタイトルが物語るように、実に「様々な主題」を寄せ集めたものである。デルティユに従えば、プラカードを手にした男とワゴンをペンで描出したポートフォリオの扉絵を除くと、リトグラフ用の油性クレヨン<sup>6)</sup>で描かれた計12点——順に、子犬を連れた粗末な身なりの老人を描いた《バグパイプ奏者》、イギリスの『童謡集』からの2節（「震えた脚でようやくあなたの家に辿り着いた／哀れな老いた男の悲しみを憐れみなさい」）を題辭に引用した、倒れ込む酔っぱらいを捉えたリトグラフ、2人の馬丁と5頭の馬の姿を描いた《市へ行く馬》、《フランドルの蹄鉄工》、英王室所属の騎兵隊をモチーフとした《救助隊》、競走馬2頭が並走する様子を描いた《調教》、海をのぞむ丘上に5頭立て馬車を配した《石炭運搬車》、唯一四角い枠取りが無い《アラビアの馬》、車椅子の女性とその家族を描いた《体の利かない女》、煉瓦作りの厩舎内に馬3頭と蹄鉄工2人を描写した《イギリスの蹄鉄工》、2人の馬丁が3頭の馬を連れてトンネルをくぐる様子を描いた《アデルフィ波止場の入り口》、大きな黒馬を相手に奮闘する蹄鉄工を捉えた《フランスの蹄鉄工》——で構成されている<sup>7)</sup>。

これら12点はサイズも主題もまちまちで、ひとつの版画集を形成するにはあまりに散漫な印象を受ける。9点は、彼がその短い生涯でこよなく愛した馬が中心を成しているが、残り3点はロンドンの街中で眼にしたであろう貧民層の悲惨な現実を捉えたものである。また馬が主



【図1】 ジェリコー、《フランドルの蹄鉄工》、1821年2月1日、リトグラフ、23.0×31.5 cm

題であっても、競走馬・軍馬・労働馬とその関心は幅広く、現地では見かけていないはずのフランドルやフランスの蹄鉄工の仕事場、果てはオリエント風のアラビア馬までも含んでいる。つまり「馬」という主題で括ることも、「イギリスらしさ」で括ることも難しく、全体を関連づける一貫した意図は感じられないのである。この点は、従来の研究を紐解いても分類の定式は見受けられず、文字通りに「様々な主題」を描いたもの、と見なされてきたようだ。

しかし、この「ばらつき」が単にサイズや主題だけの問題に留まっていない、ということに注意を向ける必要がある。画材であるクレヨンの使い方、仕上げの程度、画面空間をどのように把握しどのように表現するかに関わる画家の造形意識、そして狙った表現効果を生むために要求される技術とその習熟の度合いなど、これら12点のリトグラフの間には、様式的にも技法的にも実は「様々な」差異が見られる。冒頭に取り上げた《フランドルの蹄鉄工》と、《救助隊》[図2]<sup>8)</sup>を比較してみると、その点がはっきりするだろう。

《救助隊》では、馬上の兵士を中央に、それを挟むようにして、向かって右側には下馬してサーベルに寄りかかる兵士、左側には命令を聞かない馬をなだめる兵士が、それぞれ重なり合うように描かれている。左手奥には、暴れ馬のシルエットを反復するように、弱い輪郭とぞんざいなハッチングによって騎馬の隊列が並べられている。これらの馬たちが同じ地面に立っていることはクレヨンで速記的に滑らせた画面の下半分から看取できるだろうが、画面上半分には何も施されず、紙の白地がそのまま残されている。

この版画を描いた者は、四角い枠を与えた画面のうちに空間そのものを表現しようとする意識が希薄である。あたかも同一図柄のトランプをずらしたような左の騎馬列は、前景の3組の人馬を配置するためだけに描かれた簡素な「書割り」に過ぎない。ここがどこか屋外であることは了解できたとしても、具体的にどのような場所なのか——その時間帯や天候、気温や湿度はどうなのか——ということについて、観る者を視覚的に納得させるだけの手掛かりがここにはないわけである。しかし一方



〔図2〕 ジェリコー、《救助隊》、1821年2月1日、リトグラフ、27.2×34.3 cm

で、とりわけ中央の馬の臀部に顕著であるが、解剖学的興味にもとづきながら対象そのものの実体へと迫ろうとする画家の偏執的な姿勢を認めることができるだろう。大腿部の外側を紙の白地のままで残して最も張り出している部分を強調し、大腿から第二間接部の膨らみまで、極めて強い調子を局所的に配することで、黒く艶やかな馬の表皮を通して浮き上がる骨格と筋肉の隆起を丁寧に描出している。その結果、3組の人馬は紙面の向こう側にいるというより、画面空間のコンテクストから切り離されて紙面の手前側にせり出してくるように見える。要するに《救助隊》の本質とは、対象の実体的把握とその記念碑性を描出しようとする「素描」の延長線上に位置づけられるものである。

対して《フランドルの蹄鉄工》はどうだろう。もちろん、ここにも馬・鍛冶屋・馬丁など丹念に描き込まれた対象がある。しかし《救助隊》の前景の騎馬のように画面から独立してはおらず、空間のコンテクストにあくまで従属し、紙面を隅までくまなく覆う相対的な階調の中で適切に位置づけられている。また、この画家は手の痕跡を極力抑えている。慎重に施された無数のクレヨンの描線は微細な粒子の濃淡へと還元され、馬も鍛冶屋も馬丁も、彼らを取り巻く「空間」と融和し、その統治下に自らのあるべき場所を決めているとでもいえようか。《フランドルの蹄鉄工》の画面に現れているのは、ある視点から知覚された色調や明暗のリズムをモノクロームの階調へと翻訳した、すぐれて「絵画的」アプローチであり、《救助隊》の「線的」な取り組みとは大きく異なっている<sup>9)</sup>。いい換えれば、《救助隊》の関心は徹頭徹尾、対象そのものに向けられており、《フランドルの蹄鉄工》の場合は、むしろ対象同士の関係性にこそ向けられ

ているのである。

以上を2つの極として、主題だけでなく様式的・技法的にも性質の異なる12点によって『英国セット』が構成されているという事実を、私たちはどう見るべきだろうか。もしかしたらそれは驚くには当たらないのかもしれない——ジェリコーほど偉大な画家ならば、主題に合わせて、あるいはその時の気分によって、いかようにも腕を振るうことができたであろうから。従来の研究が主題のばらつきに対してはともかく、様式的・技法的なばらつきに対してほとんど無頓着であったのは、この画家の天才に対する無条件の信頼が前提となっているように筆者には思われる。しかしこれらの12点を、同一画家の仕事であることも、同一のセットを形成していることも脇に置いて眺めた時、あるひとつの素朴な疑問が生まれてくる——果たして『英国セット』は、本当にジェリコーが独力で描いたものなのだろうか？

## 2. 問題の所在と、本稿の意義および構成

筆者がここで提出している疑問は、リトグラフ芸術研究全般に見られる、ある傾向と密接に関わっている。それは、版画のイメージを「構想した」者と実際に「描いた」者は同一人物である、という暗黙裡の前提のことである。19世紀初頭、まだ発明されたばかりのこの版画技法には、描画したイメージを直接印刷できるという画期的なメリットがあった。画家たちはもはや彫版師の助けを借りずとも自由に版画を制作できるとあって、確かにロマン主義時代のフランスでは、多くの画家たちが熱中し、自ら構想し自ら描いた。リトグラフは表現の自由さ、低廉な印刷コスト、版の耐久性から、複製版画はもとより新聞紙上の諷刺画などに大いに活用されていくが、画家の独創性をあまねく表現できるオリジナル版画の可能性をも大きく広げたのである。そうした歴史があるため、私たちは著名な芸術家のリトグラフを前にすると、それが、彼の手さばきが直接的に反映されたものである、と考えがちなのである<sup>10)</sup>。

そうした傾向はジェリコー研究にも実に明瞭に現れている。イギリスから帰国した1822年、ジェリコーはパリでジョー兄弟のもとから『ジェリコーによる馬の習作 *Études de chevaux par Géricault*』を出版した。しかし、この12点セットのリトグラフ集は、画家が直接描いたわけではなく、レオン・コニエ (Léon Cogniet, 1794-1865)、ジョゼフ・ヴォルマール (Joseph Volmar, 1796-1865) から友人の画家たちの手を借りて間接的に制作された。そして、そのうち6点は『英国セット』からの複製であり、〔図3〕の《フランドルの蹄鉄工》<sup>11)</sup> はコニエの手によって石版に転写されたものである<sup>12)</sup>。2つの《フランドル

の蹄鉄工》はほぼ同サイズ、[図1]を原画としたために左右反転はしているものの、全く同じ図柄である。にもかかわらず、クレマンが「ジェリコーの指示のもと、細部の様々な改変が加えられたにもかかわらず、(…中略…)『英国セット』には及ばない」<sup>13)</sup>と自信満々に評するように、[図3]は[図1]の単なる「複製」に過ぎず、「オリジナル」が放つ光彩の前には大きく色褪せて見えるというのは、現代の私たちの眼を通して確かに否定しがたいことかもしれない。

ともあれ、クレマンに限らず、ジェリコー自身の手の痕跡を直に看取できると考えられる『英国セット』のほうが、これまでの研究者たちをはるかに惹きつけてきたのは紛れもない事実である。しかし気をつけなければならないのは、この評価の差がジェリコーとコニエの画家としての才能・技量を純粋に反映したものであるとは限らない、という点である。確かに[図3]は[図1]と比べてより硬質な印象はある。しかしそれは『英国セット』の融和的で柔らかなクレヨンさばきと、コニエの緻密で確固たるそれとの様式的・技法的「違い」であるに過ぎず、仮に私たちが『英国セット』の存在を知らず、またコニエが描いたことも知らなかったとすれば、[図3]をジェリコーの仕事としてすんなりと受け入れることであろう。この2点の間に横たわる美的評価の断絶は、オリジナル版画とその複製版画という両者の立ち位置を私たちが予め了解していることを割り引いて考えなければならない。結局のところ、私たちがリトグラフ芸術に期待しているのは創造の直接性および一回性であり、画家の真筆性が担保されて初めてその価値が判定される。その際、ある芸術家の名前が放つ権威が作品そのものの評価にも否応なく偏向をもたらすことになるのである<sup>14)</sup>。



[図3] コニエ (ジェリコーの原画にもとづく)、《フランドルの蹄鉄工》、1822年、リトグラフ、27.2×34.3 cm

『英国セット』に対するこれまでの研究が様式的・技法的なばらつきから眼を背けてきたのは、こうした先入観に立脚してきたからに他ならない。しかしこのばらつきは、能力の幅をひけらかそうとする画家の自己顕示欲の現れとか、新たな表現を模索した実験の痕跡とか、あるいは芸術創造につきものの揺らぎや不確実性などといった曖昧な理由で説明しうる範囲を明らかに超えているのではなかろうか。この版画集が依然としてジェリコーに帰されているのは、彼がこれらを全て手ずから制作したという確たる証拠があるからではなく、ただ、彼以外の誰かが、その芸術性を左右するほどに大きく関与したことを示す資料がないからに過ぎない。『英国セット』がジェリコーのリトグラフにおける最大の成果として位置づけられてきたこと<sup>15)</sup>、また彼のイギリス時代を物語る上でも重要な作品群と見なされてきたことを考慮するならば、この「手」に関する問題を等閑に伏すことは許されないだろう。

しかしながら、『英国セット』の具体的な制作事情を伝えている同時代資料が現時点では見当たらないこと、従来の研究史ではほとんど無視されてきた問題を取り扱っていることから、文献的・資料的アプローチだけでは自ずと限界がある。そこで本稿では、以上のような問題意識にもとづき、作品そのものを詳細に分析することを重視し、もっぱら様式的・技法的観点から考察を試みていく。なお紙面の都合から12点全ての作品に対して詳らかに言及することは残念ながら叶わない。具体的に論じるのは5点にとどめ、残りの7点に対する見解は、結論にて簡潔ながらまとめたので、そちらを参照されたい。

以降3節では、イギリス渡航以前、ジェリコーの初期のリトグラフについて論じ、イギリス時代とは異なるその様式的・技法的特質を抽出する。4節では、従来の研究史を紐解きながら、渡航以前とイギリス時代のジェリコーの様式上の変化について検討する。5節では、『英国セット』内から2つの作品を取り上げて比較し、両者の造形的姿勢の違いについて詳しく論じる。6節では、帰国後のリトグラフとイギリス時代を比較し、渡航以前に回帰したその様式と技法について考察する。7節では、イギリスにおけるリトグラフの制作事情に焦点を当て、『英国セット』の一部が当地での制作の流儀を忠実に倣ったものであることを明らかにする。そして8節において、『英国セット』は全てジェリコーが自ら描いたものではなく、そのうちの何点かは熟達した職業的の石版画家の介在なしには成立しえなかったとする筆者の結論を述べることとなるだろう。

### 3. ジェリコーの初期のリトグラフ

フランスにおいてリトグラフが視覚芸術の表現手段として大いに活用されるようになったのは1810年代半ばから後半のことである<sup>16)</sup>。ジェリコーが初めてリトグラフに手を染めたのはイタリア滞在から帰国した1817年<sup>17)</sup>のことであり、それから没する1824年までの7年あまりの間に制作されたリトグラフの総数は96を数える。うち共作および原画をもとに版画制作を他者に委ねたものを除き、それらはジェリコー自身によって描かれたと見なされている<sup>18)</sup>。本節では1817年からイギリス渡航以前までに分類される21点のうち、同時代資料・研究史を通じて、彼自身の手によることがほとんど疑いの余地のない作例をもとに、その造形的特質を抽出してみたい。

《ローマの牛追い》[図4]<sup>19)</sup>は現存する最初のリトグラフである。ペンによる荒々しいタッチで強調された中央の壇に、左手に槍を握り右手で手綱を操る牛追いの騎馬像が、明瞭な輪郭線と規則正しく短いハッチングによって背面から描出されている。向かって右には馬にまたがる同僚、左には三頭の猛牛とそれを追い立てる猟犬が配され、それらが全体として明確な三角形構図を形成している。中央の牛追いから奥へと行くに従って段階的にクレヨンの線を弱めていき、空間での各層に表現対象をそれぞれ位置づけている。

1818年制作の《ボクサー》[図5]<sup>20)</sup>は、野外での英式ボクシングの様子を描いた、代表作としても知られるリトグラフである。中央では、左に黒人、右に白人がまるで見得を切るように、体をのけぞらせ両拳を胸の前に突きだして相対している。両者の身体はX字形に交差し、互いににじり寄るその瞬間の描写であろう。左端には直前の試合の敗者が力なく横たわり、その背後を取り



[図4] ジェリコー、《ローマの牛追い》、1817年、リトグラフ、27.2×34.3 cm

囲むように、異人種間の戦いを固唾を呑んで見守る観衆が描かれている。この作品はペンとクレヨンを用いて描かれた、ジェリコーにはかなり綿密なリトグラフであるが、《ローマの牛追い》と同様に、中央の二人を基準として、敗者・観衆・背景の丘へと、段階的にクレヨンの調子とハッチングを弱め、画面からの距離を鑑賞者に向けて暗示している。

同年制作の《ロシアからの帰還》[図6]<sup>21)</sup>は、ナポレオンのロシア遠征の敗北を感傷的に描いた大型のリトグラフであり、セピアの色版を重ねた手の込んだ作りとなっている。深い雪の中を、右腕を無くした兵士が手綱



[図5] ジェリコー、《ボクサー》、1818年、リトグラフ、35.3×41.8 cm



[図6] ジェリコー、《ロシアからの帰還》、1818年、リトグラフ、44.5×36.5 cm

を引いて馬を先導している。視力を失い左腕にも傷を負った馬上の将校は導き手の肩に触れてその忠心を労っているのだろう。この群像には明瞭なクレヨンのハッチングが繰り返されているのに対し、雪けむりの向こうに霞んで見える負傷者を担いで進む男は、先を尖らせたクレヨンに微かな力を加えて描かれており、その調子の違いによって前後の対比を強調している。

これら3点に共通する造形的特質とは、線描によって統制された素描的な性格と、威風堂々とした巨大な彫像を思わせる記念碑的な表現への志向である。

まず、線の集積によって対象を把握するこの素描的性格は、第一に、リトグラフ用クレヨンの特性に由来するものである。油脂・ロウを含んだクレヨンは密着力が極めて強いため、木炭やパステルのようにこすってぼかしたりすることができないからである。そのため線の太さ・強さ・密度によって対象・空間を表現することになる<sup>22)</sup>。しかしリトグラフでは物理的な線刻を要さないため、幅広に削ったクレヨンを慎重に何度も往復させることで無段階のグラデーションが実現できたし、実際に同時代の複製版画の領域では絵画の色彩・明暗を忠実に模倣するために線をほとんど排除した描法がしばしば見られる。しかし、ジェリコーはいかに綿密に画面に手を入れたとしても、自身のクレヨンの線の軌跡を隠そうとはせず、敢えてその表現上の制約の中で対象の量感や動勢を巧みに描出している。この線描の表情の魅力を全面に出した「素描風」のリトグラフは、ロマン主義黎明期のフランスにおいて大いに流行したものであった。「私は石版に惹きつけられた。なぜなら彫師を介さず、自らの手で作品を複製できるのだから。」<sup>23)</sup> というアンヌ＝ルイ・ジロデ (Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, 1767-1824) の証言は、当時の画家たちがこの新技法に寄せた期待を代弁しているといえるだろう。例えば、新古典主義の巨頭アントワーヌ＝ジャン・グロ (Antoine-Jean Gros, 1771-1835) によるナポレオン軍を取材したオリエント風の騎馬像 [図7] には、ジェリコーのそれと非常によく似た関心を見て取ることができる。主要な対象を素早い筆致で画面一杯に描き、その一方で、画面全体をくまなく覆うことには興味を示していない。これは、おそらく短時間で即興的に完成されたであろう、画家の初発の構想と創造性を発揮した素描そのものである。またジェリコーと親しくイギリス行きにも同道した画家ニコラ＝トゥッサン・シャルレ (Nicolas-Toussaint Charlet, 1792-1835) はこの素描風リトグラフの大家ともいえる存在であり、おそらくジェリコーにこの版画技法の魅力を初めに手ほどきした人物である [図8]。このように1810年代後半のフランス画家たちにとってのリトグラフは、



〔図7〕 グロ、《援軍を呼ぶ馬上のマムルク軍団長》、1817年、リトグラフ、31.5×23.1 cm



〔図8〕 シャルレ、《旗をもつ胸甲騎兵》、1818-19年、リトグラフ、33.8×24.2 cm

「複製可能な素描」であり、ジェリコーの画面に現れる躍動的なクレヨンさばきは、その流儀に適ったものである<sup>24)</sup>。

一方、記念碑的な表現への志向は、この時期のジェリコーの造形感覚と深く結びついたものであり、素描的性格とは別に議論されるべき問題である。ここに挙げた3点のリトグラフに共通しているように、この画家は興味を抱いた対象に対して非常に近い視点をもって描く。これは、中心となる対象が画面の最前景に置かれている、という

ことだけを意味しているのではない。例えば《ボクサー》の黒人の上半身への眼差しは顕著である。艶やかな肌を強調するためか、ここではペンによる細密なハッチングが用いられているが、鍛え上げられた筋肉の凹凸をまるで撫でるかのように丹念に拾い上げていることが分かる。ここでの態度は、黒人が画面全体の視点からどの距離に位置しているのかとは無関係であり、ジェリコーは石版上にあたかも粘土を盛り上げるかのように、触知的に造形を施しているのである。《ロシアからの帰還》の群像ピラミッドも、ただこの群像が画面の中心を占めているというだけではなく、兵士の左袖が織りなす衣ドレイパリー紋や馬の右前脚などに現れているように、対象に極めて近接した眼差しによって実現されている。このジェリコーの対象に対する偏執的な態度があたかも壮大な群像彫刻のような記念碑性を彼らに与えており、その画面空間内での立ち位置とは別に、そこから抜け出して浮かび上がるように見えてくるのはそのためである。またジェリコーがその他のモチーフや背景、空など、画面枠の四隅にまで行き渡った描写を行わないのも、単にそれが素描風であるからだけではなく、むしろ空間を表現すること自体への関心の薄さあるいは欠如を示しているというべきだろう<sup>25)</sup>。このジェリコーの極めて彫刻的な造形志向<sup>26)</sup>は初期の画業にも多分に認められるが、1816-17年のイタリア旅行を通じて一層強化されたものであり、その成果の一端が、帰国直後に触れたリトグラフという舞台で発揮されたと考えられる<sup>27)</sup>。

以上の特質がジェリコーのリトグラフの原点であり、《フランドルの蹄鉄工》[図1]に見られる造形上の特質とは決定的に異なる一方で、《救助隊》[図2]のそれと近似した性質であることが理解される。しかし、それをもって両者の描き手が異なっている、と即座に結論づけることはできないであろう。なぜならイギリスにおいてジェリコーがそれ以前とは異なるリトグラフの流儀に触れ、かつそれを自家薬籠中のものとした可能性も確かに否定できないからである。

#### 4. ジェリコーのイギリス時代

ジェリコー研究黎明期から、そのイギリス時代（1820年4月～1821年12月）は新たな主題と様式が開拓された大きな転機として注目されてきた<sup>28)</sup>。『英国セット』にも見られるように、ロンドン郊外を取材した牧歌的風景、都市の貧困層に向けられた写実主義を予見させるかのような率直な眼差し、また通俗的なスポーツ版画に影響を受けたと思しき馬種の描き分けへの関心などが、その主題上の成果として位置づけられるが、本稿でより重要なのは様式上の転換に関する議論である。ほとんどの研究

者が言及する通り、ジェリコーがイギリスにおいて最も感化されたのは、ターナーやコンスタブルらの風景画に代表される自然主義的描法であった。彼自身、純粋な風景画に手を染めることはあまりなかったが、1821年制作の《エプソムの競馬》<sup>29)</sup>は、イギリス風景画の伝統に倣った作品としてよく知られている。対象をより離れた視点から捉え、広がる風景の中に遠望するような画面構成はイギリス時代を通底する特徴であり、渡航の契機となった《メデューズ号の筏》が持つ極めて「古典主義的」（であると同時に「バロック的」）性質とは一線を画している。

とはいえ、この自然主義的描法を効果的に実践するのに彼が好んだのは、油彩技法よりもむしろ水彩技法であったようだ。もちろん、このありきたりの画材をジェリコーは以前から素描の着彩に利用してはいた。しかしイギリスにおいて彼は、素描の単なる「彩り」以上の役割を水彩絵具に求めている<sup>30)</sup>。ロンドン周辺を歩き廻りながら描いたと思われる水彩画 [図9]<sup>31)</sup>は、その特徴をよく示している。左手にはアーチ門、右には対岸の街並と工場の煙を眺めつつ、2人の馬丁に伴われた3頭立て馬車を、右から左へと横断する帯のように描いている。たっぷりの水で溶いたウォッシュ（透明水彩）を筆に乗せて紙面全体を柔らかく覆い、前景の馬体には白のグアッシュ（不透明水彩）をアクセントとして使用し、湿り気を帯びた重層的な画面空間を実現している。ここでのジェリコーには、力強い線描も対象に肉薄するような執拗な描写もない。馬や馬車はもはや紙面上で特権的な地位を与えられてはおらず、ある程度の距離を保った視点から眺望した風景全体の一部として取り扱われていることが分かる。その画面空間の融和的な統一を生み出しているの



【図9】ジェリコー、《市門をくぐる石炭運搬車》、1820-21年、紙に鉛筆・ペン・水彩、21.7×27.7 cm、大英博物館、ロンドン

は、大気をまとった空間への意識に他ならない。アイトナーが、素描力にものをいわせた渡航以前のリトグラフから『英国セット』の柔らかな階調描写への劇的な転換をイギリス美術からの様式的影響と見なし、こうした水彩画の平行現象として解釈するのは当然の成り行きではある<sup>32)</sup>。

しかしこの見方は、水彩画とリトグラフに現れた「相似」が実はそれぞれ同じ画材・技法によって実現されたものではない、ということ<sup>を勘定に入れていない</sup>。すでに確認した通り、石版上で線的でない、水彩画のような滑らかな色調・階調を再現するのに、いかようにも色面を塗り広げることのできる筆ではなくクレヨンを用いて行わなければならない。両者は結果として、よく似た表現効果を示してはいるが、それを完成させるまでの制作工程、そのために必要な技法や技能は全く異なっているのである。従来の見解に従うなら、ジェリコーは渡航以

後にこれまでと全く違ったリトグラフの流儀・技法をわずかな期間で身につけたということになるが、この解釈には、芸術家の全能性に対する盲目的な信頼と芸術表現における技法の軽視——ジェリコーならばどんな様式・技法だろうと容易くものにしたはずだ——が、根底に横たわっていることに私たちは留意しなければならない。それゆえにこそ『英国セット』が示す様式上・技法上のばらつきに注意が向けられてこなかったともいえるだろうが、一見したところ「イギリス様式」に見えるそれぞれの画面を仔細に観察するならば、そこには様々な相違が含まれていることに気づくことができるはずである。ここで再び《フランドルの蹄鉄工》[図1]を、今度は《アデルフィ波止場の入り口》[図10]<sup>33)</sup>と比較してみることとしよう。



[図10] ジェリコー、《アデルフィ波止場の入り口》、1821年5月、リトグラフ、25.3×31.0 cm



## 5. 《フランドルの蹄鉄工》と《アデルフィ波止場の入り口》

《アデルフィ波止場の入り口》[図10]は『英国セット』中唯一、クレヨンによるジェリコーの署名(画面内左下)が記されたリトグラフである。煉瓦作りの高架を前にした2人の馬丁と馬3頭を背面から捉えているが、彼らは、左から右から斜めに歩みを進めてきたのだろうか、今ちょうど画面中央で合流しトンネルの奥に足を踏み入れようとしている。塗りつぶされた闇と対比されて浮かび上がるこのグループは画面をまっすぐ貫く槍先のように、手前から奥へと私たちの眼を導いてくれる。その一方で、半円アーチの上、煉瓦の壁面には夕暮れ時のおぼろげな影を追いながら、水平方向に沿ってクレヨンが丹念に重ねられている。これによって画面上部に大きな平行面が形成され、今度は空間を左右の方向へと外に向かって引き伸ばしていく。この版画には、画面全体に渡って画家の手が及んでいる。そしてそれだけではなく、うつろう光と影で構成された画面空間そのものに対する繊細で慎重な言及を看取できるだろう。その中で馬も馬丁も遊離することなく自らの場所を占めており、この画家はここで、もっぱら対象ばかりに執着するのではなく、その対象を包んでいる「大気への感覚」<sup>34)</sup>を存分に発揮している。その点で《フランドルの蹄鉄工》とよく似た表現効果を持っているといえるだろう。

しかし両者は、場面設定の相違(屋内と屋外、光の条件など)を考慮に入れたとしても、その細部を比較してみると、実のところかなり違っている。

《アデルフィの波止場の入り口》左側、日向と日陰の境目に立つ馬丁は、マントの下端や右脇と二の腕の境界などにはっきり見られるように、極めて強い輪郭線で線的に把握されている。また日陰に沈む足に注目してみよう。この画家は白みを帯びたふくらはぎからつま先までをほとんど一本調子の輪郭線で取り囲んでおり、階調の差がさほどない地面と足を、それによって区別している。

一方、《フランドルの蹄鉄工》の鍛冶屋の姿はどうか。彼と周辺空間との境目、例えば、大きく開いた内腿とその間から覗く前掛けとの境界線は融け合ってしまうので、ここには線による明瞭な区別がない。顕著なのは、ストライプのスパッツを履いた右足の向こう脛の稜線である。ここで鍛冶屋と空間を隔てているのは白から黒へと無段階に遷移する階調であって、《アデルフィの波止場の入り口》に見られる簡単な仕切り線ではない。もちろん対象を枠取るような輪郭線や陰影線は《フランドルの蹄鉄工》にも施されている。しかし《フランドルの蹄鉄工》の描き手が用いる線は《アデルフィの波止場の入

り口》の馬丁に施された「ぞんざい」なものではなく、階調による対比が効かない場合にのみ登場する、極めて慎重で繊細なそれである。

そうした差異は、例えば馬の体毛のような流動的であつろいやすいものの表現において、より際立っている。《アデルフィ波止場の入り口》の画面右側に位置している黒馬の脚首と、《フランドルの蹄鉄工》の葦毛馬のそれを比べてみるとよい。黒馬の場合、くるぶしを起点に内側・外側へと向かう長めの脚毛を確認できるが、それが、画家が手首のスナップを効かせてクレヨンを跳ね上げるようにして描いた「線」である、ということを観る者は即座に察知するはずである。対して葦毛馬のそれ、第二脚部中段から蹄までの裏側を体躯に沿って緩やかにカーブを描く線の連なりは、ただ「線」としてではなく、実際の毛がそうであるように、極めて微細な糸状の物体の集まりとしての有り様を十分に印象づけるものである。この《フランドルの蹄鉄工》の造形の特徴を最も雄弁に物語っているのが、うなだれる馬の頭部である。馬の額からフワフワと垂れ下がる白いたてがみは垂直方向にS字状になびく線の反復で実現されているが、この「線」はたてがみを示したのではなく、たてがみを透かして覗く背景の暗がりの方なのである。《アデルフィの波止場の入り口》の黒馬の頭部と比較してみるとその違いは明らかであろう。

要するに、画面全体に賦与されたクレヨンによってカムフラージュされてはいるものの、《アデルフィ波止場の入り口》の対象は渡航以前と変わらず線的に把握されており、その意味で《救助隊》と本質的に同じものである。この性質はイギリス渡航以前のジェリコーの様式・技法を決して逸脱するものではなく、この作品は、水彩画制作などを通じて培ったイギリス流の自然主義的描写をリトグラフでも自らの手で試みたものである、と考えてまず問題はないはずである<sup>35)</sup>。では、《フランドルの蹄鉄工》はどうなのだろう。もちろんジェリコー自身がそれぞれで異なるアプローチを行ったに過ぎないという可能性は残されていよう。しかし、これほどの様式上・技法上の相違を同一時期・同一セットにおけるひとりの画家の手のみで帰するのは、あまりに無理があるように筆者には思われる。さらにつけ加えるなら、仮にジェリコーが自然主義的表現に関してこれほど高度で熟達した技能を身につけたのだとするのならば、『英国セット』以降——フランスに帰国してから没するまでの間——に、その成果を一度として示したことがなかったのは、大いなる疑問となるだろう。

## 6. 帰仏後のリトグラフ

イギリスからの帰国後の1822年、ジェリコーはジョー兄弟のもとからいくつかの版画集を石版画家アンジェルの協力を得て出版した。同年末に制作した12枚組リトグラフ集『馬の習作 *Études de chevaux*』<sup>36)</sup> は、4点ずつ3分冊で出版されたもので、親しい友人であった風俗画家デドルー＝ドルシー（Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy, 1789-1874）のアトリエにて制作された<sup>37)</sup>。

「馬の見本帳」といった感のあるこの小ぶりの版画集が『英国セット』と決定的に異なるのは、紙面に明確な枠取りを設けていない点である。例えば《スペインの馬》[図11]<sup>38)</sup> は、伊達男とともに、2本のポール間に繋がれた馬を左向きに側面から捉えたものである。地

面に落ちた影以外にその場面を暗示するような要素はなく、虚ろな空間に放り出されているといった印象を受ける。《カーン平野の馬》[図12]<sup>39)</sup> は右向きの黒馬を中心に、背後の煉瓦壁、語り合う2人の人物像など、《スペインの馬》よりも情景描写に腐心されているものの、中央の馬を中心に楕円形に画面世界を漠然と切り抜いてしまっている。つまりは、この版画集はタイトルの通り、あくまで「馬を描く」ための版画であり、その周辺は、ポールであろうと壁であろうと人であろうと、あってもなくても、いてもいなくてもよいのである。この『馬の習作』が、『英国セット』において主題の面で最も場違いな《アラビアの馬》[図13]<sup>40)</sup> から派生したことは明らかであり、またこの性質は、3節で確認したところのジェリコーのリトグラフの原点に連なるものである。

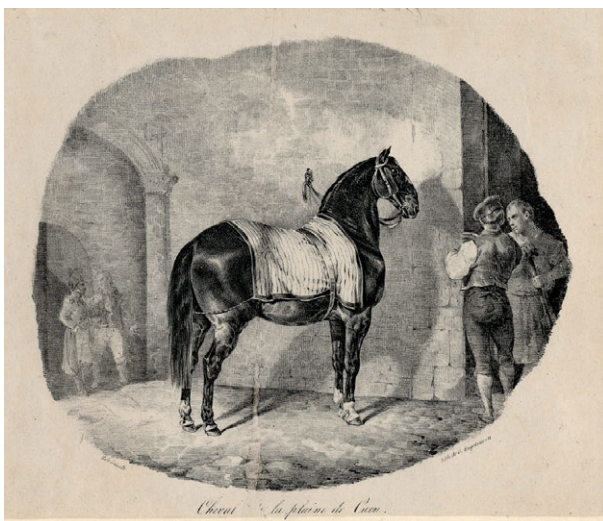
とはいえ、イギリス滞在を経たジェリコーには多少の変化が現れてはいる。《ハノーヴァーの馬》[図14]<sup>41)</sup> を例に挙げてみよう。柔らかな光が差し込む厩舎を舞台に、



[図11] ジェリコー、《スペインの馬》、1822年、リトグラフ、13.7×15.7 cm



[図13] ジェリコー、《アラビアの馬》、1821年3月1日、リトグラフ、17.0×33.6 cm



[図12] ジェリコー、《カーン平野の馬》、1822年、リトグラフ、19.0×22.5 cm



[図14] ジェリコー、《ハノーヴァーの馬》、1822年、リトグラフ、17.9×23.7 cm

中央に白馬、右端に手綱を握って立つ少年を描いたこのリトグラフでは、ジェリコーの非常に繊細なクレヨンさばきが見られる。描線を極力目立たぬようにするためであろう、密度の高い微かなハッチングを縦・横・斜めと織り重ねるようにして滑らかな階調を生み出そうとしている。とはいえ、『英国セット』の《フランドルの蹄鉄工》[図1]がまとった極めて豊富な階調に比して、《ハノーヴァーの馬》のそれは、いかにも平板で拙劣な印象を拭うことはできない。わずか1年後の仕事であるわけだが、仮に《フランドルの蹄鉄工》がジェリコー自身の手から生まれたならば、その表現力は大きく後退しているといわざるを得ないのではないか。

また、それ以上に不可解なのは、同年に『馬の習作』と平行して出版された、より大型のリトグラフ集『ジェリコーによる馬の習作』の制作工程である。1節で述べたように、『英国セット』の複製6点が含まれていたため、新規の6点にもそれらとよく似た主題が採用されたのだが、その際ジェリコーは原画を用意し、それをコニエらに石版上に写させたのである。追加された6点にも画面全体に充満するような空間的関心が見られるのは、ジェリコーがイギリスで身につけた油彩・水彩による自然主義的ニュアンスを、コニエらがクレヨンで忠実に模倣しているからである<sup>42)</sup>。なぜジェリコーは同時期に制作された版画集のうち、小品のほうのみを自身で手掛け、一方で『英国セット』の複製を含んだ大判のリトグラフを別の画家の手に委ねなければならなかったのだろうか。複製に関しては自ら再制作することに倦みがあったと説明できるかもしれないが、仮に《フランドルの蹄鉄工》で表明している技量を持ち合わせていたならば、残り6点に関して、自身で制作することを躊躇する理由はないだろう。以上から判明することは、「イギリス以前」に連なる『馬の習作』と「イギリス時代」と繋がる『ジェリコーによる馬の習作』とでは制作方法が区別されたということ、そしてこの画家は、後者を直接描くことを(意図的かどうかはともかく)避けたということである。

## 7. イギリスにおけるリトグラフの制作事情

ジェリコーが《フランドルの蹄鉄工》[図1]で見せたようなイギリス的・自然主義的描法を、帰仏後には見出すことができないという事実をどう考えるべきか。従来の見解によるならば、ジェリコーはイギリスで「水彩画風の」クレヨンの扱い方を身につけたが帰国後に何らかの理由でそれを失ったか、あるいは表に出すことを躊躇ったということになり、道理に合わない。むしろ、コニエらに水彩画の写しを依頼したように、イギリスにおいても彼の水彩画による原画を石版上に写し取った人物

——それも卓越した技術を有する人物——がいた、と解釈する方がより合理的である。そして、そうした人材が確かにイギリスにはいたのである。

『英国セット』制作に際してジェリコーが協力を仰いだのは、1820年に《メデューズ号の筏》の複製版画<sup>43)</sup>を担当した石版画家ハルマンデルであった。1819年創業の彼のリトグラフ工房では、名画の複製・スポーツ版画など様々なジャンルを手掛けていたが、中でも風景版画の領域で見事な成果を残している。一例として『スカボローの6つの眺め』<sup>44)</sup>のうち1点《スカボローの城》[図15]を見てみよう。左下余白の記載によれば、このリトグラフはフランシス・ニコルソン (Francis Nicholson, 1753-1844) の原画<sup>45)</sup>にもとづいたものである。ハルマンデルは、背景に広がる空模様、波打つ海面、そそりたつ山肌などを、線をほとんど用いず、粒子状の階調のみで描いている。おそらく水彩を用いたであろうニコルソンの透明感のある描写を忠実にリトグラフに転写しようとする意識が働いているからだが、棒状のクレヨンに頼った線的なアプローチだけではこの画面を実現できないことが見て取れるだろう。

19世紀前半期の英仏のリトグラフについて詳細な研究を行ったトゥイマンによれば、イギリスでのリトグラフの制作工程では、ほとんどの場合、水彩による原画が用意され、それを版石に写していた<sup>46)</sup>。ロマン主義時代のフランスのように、芸術家による素描風リトグラフがあまり発展しなかったイギリスでは、その一方でピクチャレスクな風景版画の需要が高かった。水彩画が原画として用いられたのは、イギリスの水彩風景画のニュアンスを忠実に伝える版画が求められたためであるが、また、紙という取り回しのよい支持体であること、転写の際にも仕上がりを比較する際にも扱いやすかったことなど、実際上の利点もあったからであろう。そうした工



[図15] ハルマンデル (ニコルソンの原画にもとづく)、《スカボローの城》、1822年、リトグラフ、25.3×27.8 cm

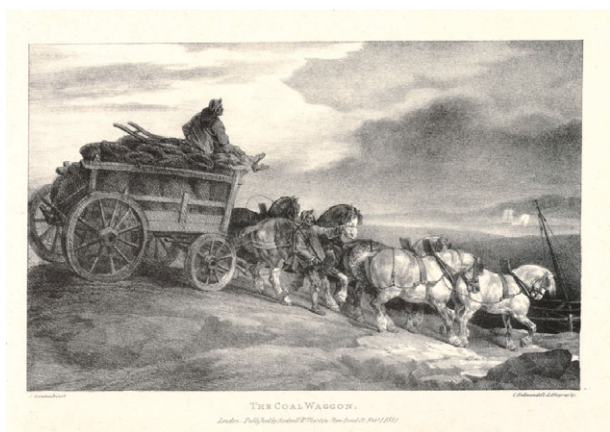
程が一般化していたからこそ、水彩画の淡く透き通るような色調・階調をリトグラフに正しく「翻訳」するための技法がイギリスで発達するに至ったのであり、またそれは複雑なノウハウと熟達した技能を必要とするものでもあった。そして、ハルマンデルの工房ではそうした技術に通じた優秀な石版画家を数多く抱えていたのである<sup>47)</sup>。

帰国後の『英国セット』の複製に際して、追加の6点のための原画をジェリコーが主に水彩画で用意したのは、彼がイギリスで体験したであろうリトグラフ制作の流儀を心得ていたからに違なく、『英国セット』の場合も、そのいくつかの作品に関しては原画が存在していたはずである。そして、その可能性がある水彩画 [図16]<sup>48)</sup> が現存していることは、本稿の有力な物証となるだろう。

片側に海を遠くにのぞみ、傾斜する丘を5頭立ての馬車がゆっくりと横断していくこの牧歌的情景は、『英国セット』の《石炭運搬車》[図17]<sup>49)</sup> と左右反転こそしているが、サイズも構図も瓜二つの関係にある。先頭の白馬をぼんやりと取り巻いている淡い藍色の海、馬の腹



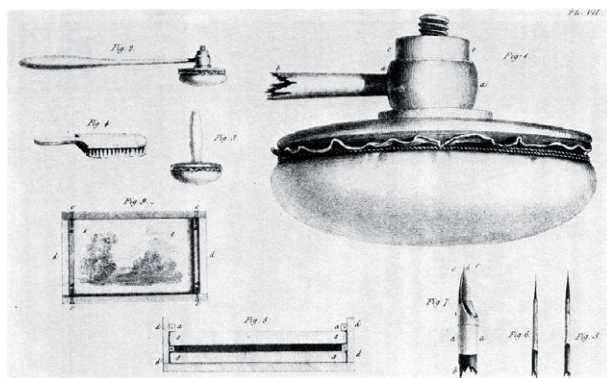
[図16] ジェリコー、《石炭運搬車》、1820-21年頃、紙に鉛筆・ペン・水彩、18.7×30.2 cm、ウォズワース・アテネウム、ハートフォード（コネティカット州）



[図17] ジェリコー、《石炭運搬車》、1821年2月1日、リトグラフ、19.5×31.0 cm

に沿って脚の間から見え隠れする緑がかった帯、ややオレンジに染まったムース状の雲、そして遙か彼方の水平線に霞んでみえる2艘の帆船など、水彩画が持っているこうした淡く繊細な色彩のうつろいが、リトグラフ上では白と黒の濃淡へとほとんど正確に置き換えられていることが分かる。この骨の折れる緻密な作業をジェリコー自身がこなすことができたのだろうか——渡航以前の彼のリトグラフからその姿は想像できないであろうし、実際のところ、帰国後にはそれができなかったのである。

またもうひとつ重要なことに、この水彩画からリトグラフへの転写に当たっては、技法上の大きな壁が立ちだかっている。というのは、[図17]には「ダビング法 the dabbing manner」と呼ばれる技法が用いられているからである。この技法についてはハルマンデルが1824年に上梓したリトグラフの技法書『石版描画の技法』において紹介している<sup>50)</sup>。発明者はフランスのアンジェルマンであり、彼の1822年出版の技法書では「ラヴィ・リトグラフィック Lavis lithographique（水彩風リトグラフ）」<sup>51)</sup>の名が与えられているのだが、ハルマンデルは1819年にアンジェルマンのもとを訪れた際、それを学んだのかもしれない<sup>52)</sup>。このダビング法はクレヨンで「描く」のではなく「叩く dab」技法である。ハルマンデルが図示している通り、皮を張った円盤を取りつけたハンマー状の道具に油脂を含んだ粉をまぶし、それで叩いて石版に粒子を定着させるのである [図18]<sup>53)</sup>。この方法を用いると、広い範囲を満遍なく霧状の階調で覆うことができ、また叩く回数を加減することで濃淡を自在に調節することができた。《スカボローの城》はまさにその効果を存分に活用したものであり、前景以外に、ほとんどクレヨンの線らしき痕跡が見当たらないのはそのためである。そしてこの技法を用いる場合、リトグラフの制作は、まず画面の最背景から始められる。ダビング法で全体に淡い調子を与えてから、前景になるに従ってそれ



[図18] ダビング法図解（ハルマンデル著『石版描画の技法』より）、1824年

を二重・三重と重ねていき、最後にクレヨンでアクセントを施していく。この技法が、水彩画の効果をリトグラフで再現するところにその目的があったことはアンジェルマンの命名が物語っている通りだが、その制作工程には、ジェリコーがそれまで慣れ親しんできた即興性が入り込む余地は微塵もなかった。それは、精密な複製を実現するためのあくまでシステムティックなものだったのである<sup>54)</sup>。

## 8. 結論

以上から導かれる結論は、『英国セット』のリトグラフには渡航以前とは異なる「イギリスらしい」様式・技法を認めることができるが、それらは決してジェリコーが全て独力で成し遂げたものではない、ということである。

確かに、彼がイギリスで学んだ自然主義的な油彩・水彩技法をわずかな期間で自分のものとしたであろうことは、数多くの現存作例が物語っている。しかしそれは筆を用いた着彩だからこそ異なる様式への適応が容易であっただけである。一方で、画面から確認されたクレヨンによる微細な階調表現やダビング法をこれほど高度に習熟するには技術的な障壁があまりに高い。いくらこの芸術家が才に恵まれていたとしても、あるいは並々ならぬ熱意を持っていたとしても、渡航から『英国セット』出版までのわずか10ヶ月間はあまりに短すぎただろう。また、これらは水彩画のニュアンスを複製するための極めて専門的な技術であり、芸術の表現手段ではなかったことも考慮する必要がある。そうした技術を身につけなければならぬ動機がジェリコーには全くなかったことは、帰国後にコニエらの手を借りてリトグラフ制作を行ったことが何よりの証明となっている。

このように『英国セット』には、ジェリコーが自身の興味に従って自ら手を動かして描いたであろうリトグラフと、ピクチャレスク版画の制作工程に則ってジェリコーの水彩画を写し取ったであろうリトグラフとが混在している。ここまで本稿で取り上げた作品では、言及した順に《救助隊》、《アラビアの馬》、《アデルフィ波止場の入り口》の3点が前者に、《フランドルの蹄鉄工》、《石炭運搬車》の2点は後者に分類される。以下、簡潔ではあるが、残る7点についてデルティユのカタログ順に筆者の所見を述べておく。

\*

### 《バグパイブ奏者》 [図19]<sup>55)</sup>

石版画家の部分的関与が疑われる。2月1日出版。老人の描写にはジェリコーらしい力強い線描が見られるが、

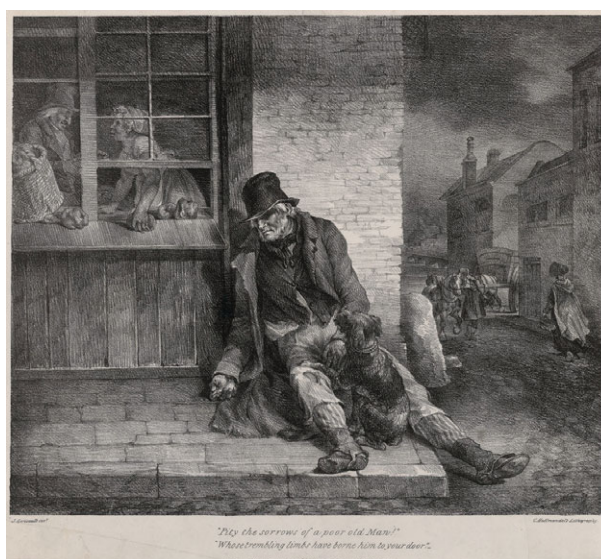
足下のマントの裾、犬などに粉立つような輪郭もあるため、全面的にジェリコーの手になるとするには若干の躊躇を覚える。背景の雲の描写には一部ダビング法の形跡が確認される。



[図19] ジェリコー、《バグパイブ奏者》、1821年2月1日、リトグラフ、31.4×23.3 cm

### 《「震えた脚でようやくあなたの家に辿り着いた／哀れな老いた男の悲しみを憐れみなさい」》 [図20]<sup>56)</sup>

ジェリコーによる描写。2月1日出版。全面的にクレヨンによって制作されている。中央人物の堅固な造形意



[図20] ジェリコー、《「震えた脚でようやくあなたの家に辿り着いた／哀れな老いた男の悲しみを憐れみなさい」》、1821年2月1日、リトグラフ、31.5×37.4 cm

識と線の力強さには素描的志向が伺われる。またハーフトーンで統一された右側背景の描写には《アデルフィ波止場の入り口》との類似が認められる。

《市へ行く馬》 [図21]<sup>57)</sup>

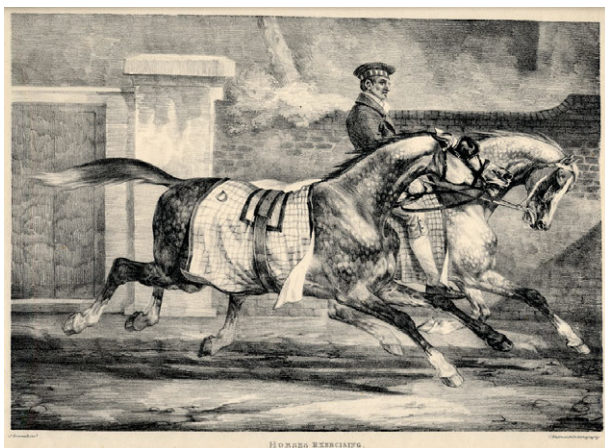
水彩画からの複製。2月1日出版。《石炭運搬車》とよく似た柔らかな描写を有する。馬の輪郭は弱く微妙でありクレヨンの運筆の慎重さを伺わせる。また、背景の雲にはダビング法が用いられている。塔状の建物の中段辺りに左から雲が侵食していることから、最背景から制作を始めるダビング法が採用されたことが分かる。



[図21] ジェリコー、《市へ行く馬》、1821年2月1日、リトグラフ、25.2×35.4 cm

《調教》 [図22]<sup>58)</sup>

水彩画からの複製。2月1日出版。全面的にクレヨンによって制作されているが、非常に流麗で洗練されたタッチであり、ジェリコーのやまもすと無骨な描写と



[図22] ジェリコー、《調教》、1821年2月1日、リトグラフ、29.3×41.4 cm

は大きく異なっている。熟達した石版画家の手になると考えられる。

《体の利かない女》 [図23]<sup>59)</sup>

ジェリコーによる描写。4月1日に追加出版。全面的にクレヨンによって制作されている、素描的性格が強い1点。特に前景の家族のうち、車椅子の女性とそれに寄り掛かるように立つ男性にはジェリコーらしさが現れている。



[図23] ジェリコー、《体の利かない女》、1821年4月1日、リトグラフ、22.2×31.5 cm

《イギリスの蹄鉄工》 [図24]<sup>60)</sup>

ジェリコーによる描写。5月（日の記載なし）に追加出版。《アデルフィ波止場の入り口》と平行して制作されたものと考えられる。セピアのトーンが重ねられた凝った作りにはなっているが全面的にクレヨンによって制作されていることが分かる。彫刻的記念碑性を伴った作品。

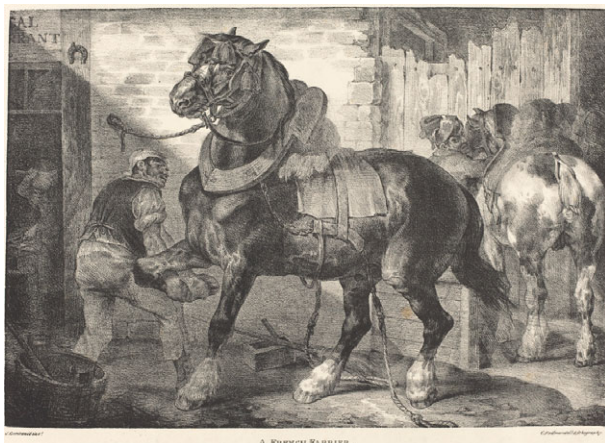


[図24] ジェリコー、《イギリスの蹄鉄工》、1821年5月、リトグラフ、28.0×37.2 cm

註35を参照。

《フランスの蹄鉄工》〔図25〕<sup>61)</sup>

ジェリコーによる描写。唯一年記がない作品だが、フランドル・イギリスの蹄鉄工と対比させる目的で後から追加された可能性が高い。全面クレヨンによる制作。石版制作の専門技術を伺わせる点は見られない。



〔図25〕 ジェリコー、《フランスの蹄鉄工》、1821年、リトグラフ、24.6×35.5 cm

\*

以上、ハルマンデル（もしくは彼の工房の石版画家）による水彩画の転写と見なすことができるのは、《市に行く馬》、《フランドルの蹄鉄工》、《調教》、《石炭運搬車》の少なくとも4点である。これらは、イギリスのピクチャレスク版画需要に应运してきたハルマンデル工房の高度なノウハウを抜きにしては実現しなかったはずであり、その意味で大変「イギリスらしい」リトグラフ、ということができらる。

また、これら4点が2月1日に出版された当初の7点のうちに含まれていることは示唆に富んでいる。というのは、『英国セット』はジェリコー自ら発案した企画ではなく、この画家が滞在中に描き溜めていた水彩画に周辺的人物（ハルマンデルかもしれない）が眼を留め、イギリスで複製・出版することを薦めたことに端を発する、と推察できるからである。12点のそれぞれのサイズや主題がまちまちであること、また追加出版を繰り返していることから明らかな通り、『英国セット』の計画はずさんで行き当たりばったりといった印象すらあるが、それが初めから「版画集」として編む意図がなかったのなら合点が行く。ジェリコーは計画当初、水彩画を原画として4点提供することに同意しその複製を任せていたが、その一方で、イギリスで新しい主題や様式に触発されたか、あるいは1ダースという標準的な数を満たすに

相応しい原画が不足していたのか、はともかくとして、複製と平行してリトグラフを自らの手で描いた——だからこそ、『英国セット』は、サイズ・主題のみならず、様式的・技法的な「ばらつき」までも内包することになった、と結論づけられる。

しかし、以上の結論が《フランドルの蹄鉄工》の輝きを失わせるものでは決してないということは、最後に強調しておきたい。なぜなら、この作品がこれまでジェリコーの代表作のひとつとして知られてきたのは、存在したであろう水彩画のメッセージをあまねくリトグラフに変換しているからこそであり、原画に深く感応する石版画家の鋭敏な精神とそれを形にする揺るぎのない技能があって初めてこの世に生まれ出たものだからである。そして、その画面が放つ「イギリスらしい」光彩こそが、ジェリコーその人を新たな表現の情熱へと駆り立てたということを《アデルフィ波止場の入り口》が雄弁に物語っているのではないか。筆者が本稿において明らかにしたかったのは、あくまで、ジェリコーのリトグラフ芸術における職業的の石版画家の役割とその重要性なのである。

〔註〕

- 1) リトグラフ lithograph; lithography (石版画) は、平らな石灰岩を版として用い水・油の反発を利用して像を得る版画技法。1798年、ミュンヘンのアロイス・ゼネフェルダ（Johann Alois Senefelder, 1771-1834）によって確立された。当初は楽譜・地図などの商業印刷の用途に考案されたが、19世紀初頭のイギリス、次いでフランスにおいて、視覚芸術への活用の可能性が本格的に拓かれていった。リトグラフの歴史については以下を参照のこと。Wilhelm Weber, *A history of lithography*, London, 1966; Felix H. Man, *Artists' Lithographs. A world history from Senefelder to the present day*, New York, 1970; Domenico Portio (ed.), *La litografia*, Milano, 1982. (ドメニコ・ポルツィオ、『リトグラフ』、前川誠郎監修、小学館、1985年)
- 2) ジェリコーに関する代表的な評伝としては以下が挙げられる。Charles Clément, *Géricault: Étude biographique et critique*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, 1879; Lorenz Eitner, *Géricault, his life and work*, London, 1983. クレマンは最初の本格的なジェリコー伝、アイトナーは現在までのジェリコー研究における標準的なモノグラフである。日本語では以下を参照のこと。『ジェリコー展』、展覧会カタログ、神奈川県立近代美術館・京都国立近代美術館・福岡市美術館、1987-88年（本邦で初めて開催された大規模な回顧展のカタログ。現時点で最も信頼の置ける邦文資料）。
- 3) 本版画集の通称として、フランス語では 'la suite anglaise' もしくは 'la série anglaise'、英語では 'the English set' が慣例的に用いられてきた。いつ定着したのかは定かではないが、クレマンでは 'la suite anglaise' が、デルティユ（註5）では 'la série anglaise' がそれぞれ確認できることから、かなり早い時期から使用されていたと推定される。また 'the English set' はこれらからの英訳と考えてよいだろう。本邦で初めて12点全てが展覧された『ジェリコー展』（前掲書）においては『英国シリーズ』と訳出されており、本稿のベースとなった口頭発表（〔附記〕を参照）でもそれに従ったのだが、英語表記を尊重するとともに、作品の性質上、ひと続きの「シリーズ」

- というよりは、ひとまとまりの「セット」と呼ぶのが現代日本語の語感としても相応しいことから、本稿では『英国セット』を用いることとする。
- 4) ジェリコー、《メデューズ号の筏》、1818-19年、カンヴァスに油彩、491×716 cm、ルーヴル美術館、パリ (Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, tomes 1-7, Wildenstein Institute, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1987-1997, no. 1923. ジェリコーの作品を年代・主題ごとに網羅したカタログ・レゾネ。以下、油彩画・水彩画・素描に言及する際は「Bazin 1923」の要領で表記する)。1816年のフランス海軍の海難事故を主題とした本作は、1819年にパリのサロンに出品され物議を醸した。結果的に金賞(2等)の授与と作品買上げの打診を受けたが、ジェリコーはその評価を不服とし、イギリスでの展覧会を興行主ウィリアム・ブロックのプロモーションのもと計画した。展覧会はピカデリーのエジプシャン・ホールにおいて1820年6月12日から12月30日にかけて催されたが、のべ50,000人以上の入場者を集めるなど盛況を博し、ジェリコーの手には17,000-20,000フランがもたらされた。Eitner, *op. cit.*, pp. 209-212.
  - 5) Loys Delteil, “Théodore Géricault”, *Le peintre-graveur illustré*, vol. 18, Paris, 1924, no. 33. ジェリコーの版画作品に関するカタログ・レゾネ。以下、版画に言及する際には「Delteil 33」の要領で表記する。なお、「フランドル」の蹄鉄工という主題は「英国」のセットとしては非常に唐突な印象があるが、それは1820年12月に短期間、フランス新古典主義の大家ジャック＝ルイ・ダヴィッド (Jacques-Louis David, 1748-1825) を亡命先のブリュッセルに訪ねていたことと関係しているかもしれない。
  - 6) クレヨン crayon はフランス語で一般的に「鉛筆」を指すが、元々は英名のチョーク chalk (天然産の白亜) と同じ意味であり、18世紀においては素描に用いる描画材料全般を指す言葉でもあった。ここでは、顔料・油脂・ロウなどを練り合わせて棒状に固めたものをいう (森田恒之、『画材の博物誌』、中央公論美術出版、1994年、99-102頁；120-124頁)。油分を含むことから適度な粘りがあって伸びがよく、そのざらつきを帯びた線の質感はリトグラフ制作においても重宝された。
  - 7) 以上、扉絵を含めて Delteil 29-41. なお、訳題は『ジェリコー展』(前掲書) に従った。
  - 8) Delteil 34.
  - 9) 「線的」・「絵画的」とは、20世紀前半の美術史家ヴェルフリンがルネサンス美術とバロック美術を比較する際に用いた対概念のうちの一対。2点の様式上の相違を示すために比喩的に援用した (ハインリヒ・ヴェルフリン、『美術史の基礎概念 近世美術における様式発展の問題』、梅津忠雄訳、慶應義塾大学出版会、2000年)。
  - 10) オリジナル版画 gravure originale は、それ自体が芸術表現の手段としての版画、具体的には芸術家自ら構想から制作までを行った版画を指す用語であり、何らかの原画にもとづき専門的な版画家の手を介して制作された版画(複製版画)と区別する際に用いられる。註1の諸文献はいずれも、リトグラフを芸術的観点から取り扱ったものであり、オリジナル版木の優位を強調する傾向が見られる。しかし、版画は「芸術」としての側面とイメージの複製「技術」としての側面の双方を併せ持ったメディアであり、かつ、その境界は非常に曖昧であることに留意せねばならない。
  - 11) Delteil 85.
  - 12) Delteil 80-92. 表題紙を含めて13点。クレマンがジオー兄弟に直接取材したところによれば、ジェリコーに『英国セット』の複製を依頼したが、人気のあった馬の主題6点(《調教》、《石炭運搬車》、《市へ行く馬》、《フランドルの蹄鉄工》、《イギリスの蹄鉄工》、《フランスの蹄鉄工》)に限ったという。残り6点は、ジェリコーが原画(油彩画・水彩画)を描き、それをもとにコニエとヴォルマールが版を制作、最終的にジェリコーが若干の手を加えたものである。Clément, *op. cit.*, pp. 220-221. なお、現存する原画については以下を参照のこと。Bazin, *op. cit.*, tome 7, pp. 173-183, no. 2413-2438.
  - 13) Clément, *op. cit.*, p. 221.
  - 14) 註10を参照。また、1点の銅版画と96点のリトグラフからなるデルティユのカタログ・レゾネが二部構成となっていることは、この問題を考える上でとても興味深い。第一部にはジェリコー自身の手に加えられる作品 (Deteil 1-78、うち1が銅版画) が、第二部には他の画家・版画家との共作 (Deteil 79-97) がまとめられているのだが、この構成は、画家の真筆性が認められるものとそうでないものを峻別する断固たる姿勢を物語っている。なお、研究者のみならず版画愛好家にも向けられたデルティユの大著(全31巻、ジェリコーは18巻に相当)は、現在でも版画購入の際に常に参照され、作品の美的価値とともに経済的価値を評定する基準となってもいるわけだが、筆者の問題意識はそうした版画研究・受容の標準的な姿勢に対する疑念を孕んだものである。
  - 15) 註1で挙げた文献はいずれも、リトグラフ史を彩るジェリコーの代表作を『英国セット』の中から選んでいる (Weber, *op. cit.*, p. 61; Man, *op. cit.*, plates 53, 54; ボルツィオ、前掲書、59頁)。
  - 16) フランスではド・ラストリエ (Charles Philibert de Lasterie, 1759-1849)、アンジェルマン (Godefroy Emgelmann, 1788-1839) らが1815年に相次いでパリで工房を構えたことが契機となった。初期のリトグラフ工房の展開については、註1の文献の他、以下に詳しい。Michael Twyman, *Lithography 1800-1850*, London, 1970; 『石に描く——石版の200年 ゼネフェルダールからピカソまで』、展覧会カタログ、町田国際版画美術館、1998年。
  - 17) ジェリコー研究における共通認識であるが、イタリア滞在以前とする見解もある (目形照、「ジェリコーの石版画に関する二、三の問題」、『美学』103号、1975年、51頁)。確かにイタリア渡航以前もすでにいくつかの工房がパリに立ち並んでいたが、1817年以前に遡る作品は確認できないため、ここでは一般的な見解に従う。
  - 18) 註14を参照。
  - 19) Delteil 2.
  - 20) Delteil 10.
  - 21) Delteil 13.
  - 22) リトグラフは水・油の反発を利用するため、画材は油性である必要があった。註1および註6を参照。
  - 23) Charles Rosen, Henri Zerner, *Romanticism and Realism: The mythology of nineteenth century Art*, London, 1984, p. 99. ジロデは、新古典主義に分類される画家であるが、そのコントラストに富んだ耽美的画風によってロマン主義の先駆的存在でもある。
  - 24) これは、フランスにおける鑑賞用「素描風」版画の豊かな伝統とも関係している。素描の収集・鑑賞の需要に応える形で版画による複製が大いに発達したのが18世紀フランスであり、ロココ期に流行したクレヨン素描やパステル素描をもとに複雑な工程で複製した「クレヨンマナー」「パステルマナー」などと呼ばれる銅版技法が実用化されている。18世紀の素描の複製については以下に詳しい。『パリ国立図書館所蔵 フランスの版画 16世紀-19世紀』、展覧会カタログ、町田市立国際版画美術館、1987年。
  - 25) なお、渡航以前のリトグラフのうち、ほとんど全てが場面設定をひらけた野外に求めていることは興味深い傾向ではある。雑多な道具立てを必要とする屋内空間を描くことに躊躇いを



- 覚えたからかもしれない。例外として《厩舎で争う二頭の灰色の茸毛馬》(1818年、Delteil 11)があるが、これもクレヨンによる素描的色彩が濃い作品である。
- 26) Kate H. Spencer, *The graphic art of Géricault*, Exh.cat., Yale University Art Gallery, New Haven, Feb. 5- Mar. 30, 1969, pp. 13-15.
- 27) ジェリコーは1816年10月から翌年秋にかけ、フィレンツェ、ローマに私費で滞在した。ここでジェリコーは、ミケランジェロやラファエロを中心として、トスカナ派のルネサンス美術に大いに触発され、模写を繰り返した。またローマのフランス美術アカデミーの寄宿生とも交わり、古典主義的伝統を十分に吸収している。その経験が生来のリューベンスへの傾倒と相俟って、帰国後の大作《メデューズ号の筏》へと繋がる。なお、このイタリア時代に関しては以下の詳細な研究がある。Wheelock Whitney, *Géricault in Italy*, New Haven and London, 1997.
- 28) 以下の文献に詳しい。Suzanne Lodge, "Géricault in England", *The Burlington Magazine*, Dec. 1965, pp. 616-627.
- 29) Bazin 2268. ジェリコー、《エプソムの競馬》、1821年、カンヴァスに油彩、92×122.5 cm、ルーヴル美術館、パリ。
- 30) 水彩画の歴史において18世紀から19世紀初頭のイギリス風景画の成果は特に重要視される。詳しくは以下を参照。Jose de los Llanos, *L'Aquarelle*, Paris, 1996, pp. 99-124. (ジョセ・デ・ロス・リャノス、『ヨーロッパの水彩画』、高橋幸次訳、岩波書店、1998年、99-124頁)
- 31) Bazin 2167.
- 32) Eitner, *op. cit.*, pp. 228-234.
- 33) Delteil 40.
- 34) Spencer, *op. cit.*, p. 15.
- 35) 画中にクレヨンによる自筆の署名が入っていることから、画家の直接的な制作であることを強く伺わせる。アイトナーは『英国セット』中「最も美しい」ものとして、この作品を図版入りで詳しく言及している。以前のリトグラフとは異なる『英国セット』の自然主義的特性を物語る例としても、また本来のジェリコーらしい力強く堅固な造形力が発揮されているという点でも、この指摘は確かに当を得ているといえるだろう。Eitner, *op. cit.*, p. 230, fig. 184. なお、もうひとつ興味深い傍証もある。『英国セット』は12点中7点が1821年2月1日づけで出版されたが、3月1日に1点、4月1日に1点、そして5月に《アデルフィ波止場の入り口》と《イギリスの蹄鉄工》(Delteil 39)が最後に追加された(年記のない《フランスの蹄鉄工》はセット中最後に分類されるが、出版日は不明)。他の10点には「*Géricault inv.*」というインスクリプションが余白に入っているにもかかわらず、この5月の2点だけ「*J. Géricault del.*」と異なった記載がなされている。これらはそれぞれ *invenit* と *delineavit* (ラテン語) の略であり、版画制作者を示すために慣例的に用いられてきた表記である。両者とも「…が構想した、…が原画を描いた、…が描いた」という同じ意味ではあるのだが、ここで敢えて使い分けているのは(もしかしたら単なるミスかもしれないが)、制作者たちが5月のこの2点に何らかの特別な位置づけをしたがっていた可能性を示している。というのは、英語に引き継がれた *invent* (考案する、創作する) と、*delineate* (描く、描写する) の意味からすると、専門的な版画家によって間接的に制作されたものと、自らの手で「描いた」作品を区別したいという意図が働いたかもしれないからである。これらだけ最初の出版から3ヶ月も間が空いていること、一方の《イギリスの蹄鉄工》も《アデルフィ波止場の入り口》と類似した造形的特質を示していることを考え合わせると、本稿での筆者の見解を補強する材料のひとつになりうるかもしれない。
- 36) Delteil 46-57.
- 37) Clément, *op. cit.*, p. 393.
- 38) Delteil 50.
- 39) Delteil 52.
- 40) Delteil 37. 『馬の習作』には、そのヴァリエーションである《アラブの馬》(Delteil 56) が含まれている。
- 41) Delteil 53.
- 42) 註12を参照。
- 43) Delteil 79.
- 44) 『英国セット』同様、ロッドウェル&マーティン社から1822年に出版された6点組のリトグラフ版画集。
- 45) ニコルソンは18世紀後半から19世紀前半にかけて活動したイギリスの風景画家でイギリス各所のピクチャレスクな風景を好んで描いた。1804年に結成されたイギリス水彩画家協会の創立メンバーのひとりである。この作品の直接的な原画は確認できないが、同じ視点から城を見上げる構図の水彩画が現存している(1793年、紙に水彩、29.8×41.9 cm、個人蔵)。
- 46) Twyman, *op. cit.*, pp. 171-180.
- 47) ジェームズ・ハーディング (James Duffield Harding, 1777-1849)、ウィリアム・ウェスタール (William Westal, 1784-1848)、サミュエル・プロウト (Samuel Prout, 1783-1852) などが在籍していた。特にハーディングはハルマンデルとともに、リトグラフ版画集『古きフランスを巡るロマンティックでピトレスクな旅 *Voyages pittoresques et romantique en France ancienne*』の制作に1823年から関わったことが知られている。フランスで編まれたこの版画集はテイラー男爵 (Baron Isidore Taylor, 1789-1879) らによって企画されたものだが、1820-1878年に亘って刊行された総巻数は24に及び、空前絶後の規模を誇っている。ちなみに同じ1823年、ジェリコーは第2巻にシャルル・ルサン (Charles Louis Lesaint, 1795-1843) との共作によるリトグラフ1点を寄せている (Delteil 93)。
- 48) Bazin 2178. なお、この作品には双子のような水彩画 (Bazin 2177. ジェリコー、《石炭運搬車》、1820年頃、紙にペン・淡彩、19.0×30.0 cm、ボナ美術館、バイヨンヌ) が存在している。バザンのカタログでは、より未完成な印象の強い2177をジェリコーの真筆とし、2178は作者不詳の複製と見なしているがその根拠は何も示されていない。同時期のジェリコーの他作品と比較しても様式・技法ともに逸脱した点は見られないことから、2177、2178ともにその真筆性を疑う理由は特にないように筆者には思われる。また後述するように、『英国セット』のリトグラフとの相似関係が、2177よりも明瞭に確認されることから、ここでは2177を比較対象として取り上げた。
- 49) Delteil 36.
- 50) Charles Joseph Hullmandel, *The art of drawing on stone*, London, 1824, pp. 58-73.
- 51) Godefroy Engelmann, *Manuel du dessinateur lithographe*, Paris, 1822, pp. 69-82. 絵画における豊かな色調を再現するために、線ではなく粒子状の階調を作る版画技法はリトグラフ登場以前から考案されてきた。最もよく知られているのが松脂の粉末を利用したエッチングの一種であるアクアティント *aquatint* であり、その名の通り水彩の色調・階調を再現するためのものであった。フランス語では *lavis* (水彩・淡彩の意) とも呼ばれるが、アンジェルマンの命名はこの伝統を踏まえていることだろう。
- 52) Christine Swenson, *Charles Hullmandel and James Duffield Harding. A study of the English art of drawing on stone 1818-1850*, Exh. cat., Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, 1982, p. 11.
- 53) Hullmandel, *op. cit.*, plate VII, fig. 1-3.
- 54) アンジェルマンのもとで制作された帰国後のリトグラフにも、

ダビング法の使用が認められるものが散見される。背景などに部分的に施したもの（Delteil 59など）、全面的に用いられたと思しきもの（Delteil 60など）、その程度は様々だが、『馬の習作』中の《フランドルの馬》（Delteil 55）は明らかに後者であり、この技法の発明者であるアンジェルマンの深い関与を伺わせることから、真筆とされる帰国後のリトグラフの中にも専門家の手を介して転写された作例があったと考えられる。

- 55) Delteil 30.
- 56) Delteil 31.
- 57) Delteil 32.
- 58) Delteil 35.
- 59) Delteil 38.
- 60) Delteil 39.
- 61) Delteil 41.

[図版出典一覧]

図 1-3、6-12、14-15、17、19-22、24 : the British Museum collection online, free image service

([http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx), 最終アクセス : 2014年10月30日)

図 4、23 : 『ジェリコー展』、展覧会カタログ、神奈川県立近代美術館・京都国立近代美術館・福岡市美術館、1987-88年

図 5、13、25 : the National Gallery of Art, NGA Images ([https://images.nga.gov/en/page/show\\_home\\_page.html](https://images.nga.gov/en/page/show_home_page.html), 最終アクセス : 2014年10月30日)

図16 : Bruce Laughton, *The Drawings of Daumier and Millet*, New Haven and London, 1991.

図18 : Charles Joseph Hullmandel, *The art of drawing on stone*, London, 1824 (repr. New York, 1982).

[附記]

本稿は、日仏美術学会第88回例会（2000年10月27日、於日仏会館）における口頭発表（「ジェリコーのリトグラフ——『英国シリーズ』に見られる技法・様式上のばらつきとその制作方法に関して」）の原稿をもとに、その後の研究成果を踏まえて加筆・修正したものである。口頭発表および論文執筆に際してご助言・ご助力を賜った諸氏に改めて御礼申し上げる。