

2020 年度

博士論文

指導教員名 喜多崎 親 教授

題目 ピカソのモダニズム的古典主義

(副題) 前衛と伝統が共存する創作の 10 年

成城大学大学院

文学研究科美学美術史専攻

学籍番号： 15T4002

氏 名： 塚田美香子

目次	1
凡例	4
序論	6
1. 問題提起	
2. 研究の範囲と対象	
3. 研究における使用概念と用語について	
(1)アルフレッド・H・バー・ジュニアによるピカソ作品の様式分類の再編	
(2)第1次世界大戦以前のピカソの「第1期古典時代」と「第2期古典時代」との差異	
(3)「第2期古典時代」の背景：「秩序への回帰」の限界と20世紀初期フランスの古典主義	
4. ピカソの「古典主義」に関する先行研究	
(1)1930年代	
(2)1950年代－1960年代	
(3)1970年代－1980年代	
(4)1990年代	
(5)2000年前後	
(6)2010年代	
5. 各章のテーマと方法	
第I章 ピカソの肖像画と水浴図におけるアングルの影響——1920年前後の作品を中心に	19
はじめに	
1. ピカソとアングルの親和性——アングルとの2度の邂逅	
1-1. 最初の出会い——第1期古典時代(1905年中頃-1906年中頃)	
(1)モントーバンのアングル美術館	
(2)ピカソとアングル展	
1-2. 「アングル回帰」とピカソの周囲の変化——第2期古典時代(1915年頃-1925年頃)	
(1)アングル風肖像デッサン	
(2)バレエ・リュスとオルガの肖像	
2. 《トルコ風呂》からの援用とその記号的表現	
2-1. 《水浴の女たち》に残存するアングルの人体表現	
2-2. 記号的人体表現	
2-3. アングル参照の効果	
3. ピカソと古代美術に介在するアングル	
(1)眠れるアリアドネのモチーフ	
(2)古代壁画《ヘラクレスとテレフォス》	
(3)女神テティスから女性信奉者マイナスへ	
第I章の結論	

第Ⅱ章 ピカソと地中海文明	
——古典的表現とキュビズム技法に見る古代ギリシアの陶器画の影響.....	36
はじめに	
1. 古代美術の影響を受けた時期——古代ギリシア・ローマ美術と神話のモチーフ	
2. ギリシア・マニアからミノタウロスへの執着へ	
3. 古典主義時代の作品に見る古代ギリシアの陶器画の作用	
3-1. ギリシア陶器の形状、色彩、線描の参照	
3-2. ギリシア神話の主題、図像、身振りの援用	
4. ピカソのアングル研究	
5. 前衛芸術家や詩人との連携	
5-1. 『エスプリ・ヌーヴォー』誌の「古代ギリシアの陶器」の論説	
5-2. キュビズム技法と陶器画の表現の融合	
第Ⅱ章の結論	
第Ⅲ章 ピカソの「古典主義時代」の母子作品をめぐって	
——イタリア・ルネサンスの聖母子との関連.....	49
はじめに	
1. ピカソの母子作品の様式展開	
2. ピカソの母子作品に見る問題点	
2-1. 1921年と1922年の母子作品	
2-2. 母子作品の普遍化へ	
3. イタリア・ルネサンスの聖母子像からの影響	
3-1. ソラリオ作《緑色のクッションの聖母子》との関連	
3-2. イタリア・ルネサンスの聖母子像の特徴との比較	
3-3. レオナルド・ダ・ヴィンチの聖母子像と『絵画論』への関心	
第Ⅲ章の結論	
第Ⅳ章 ピカソの1920年代初期作品に見るメランコリー	
——身振りと意味をめぐる問題.....	58
はじめに	
1. メランコリーの図像と表象をめぐる先行研究	
2. 「第2期古典時代」の裸婦画に見るメランコリー	
2-1. 先行研究における着想源	
2-2. 《座る2人の裸婦》のメランコリーの身振りの源泉、導入要因、意味作用	
(1) 古代エトルリア鏡からの形態引用	
(2) デューラーの《メランコリアⅠ》との関連性	
(3) アポリネールの助言	
(4) マイヨールの《地中海》	
3. オルガの肖像画——「憂鬱、憂愁」の身振り	

- 3-1. アングルからの影響
- 3-2. オルガの家族からの手紙
- 第IV章の結論

第V章 絵画空間におけるピカソのデフォルメと誇張表現——マニエリスム絵画からの超越.....70

はじめに

- 1. 1920年前後のピカソとマニエリスムの様相
  - 1-1. 古典回帰とマニエリスムの表現
  - 1-2. 同時代批評とマニエリスムの再評価
- 2. マニエリスム絵画の参照と類似性
  - 2-1. マニエリスムへのまなざし——1917年のイタリア旅行と1919年のイギリス旅行を通して
    - (1)後期ミケランジェロの彫刻
    - (2)ブロンズイーノの技巧と奇想
  - 2-2. フォンテーヌブロー派のフレスコ画と版画の参照
- 3. マニエリスム様式と幾何学による造形的イメージの創出
  - (1)伸長されるギリシア神話のモチーフ
  - (2)マニエリスムの空間表現からトポロジー的発想へ
  - (3)《2人の裸婦》に残存するギターの形象
- 4. マニエリスムとピカソのメランコリー——誇張表現の作用
  - 4-1. マニエリスムの「わざとらしさ」
  - 4-2. ピカソのメランコリーと不安

第V章の結論

結論.....	85
付記.....	88
図版一覧.....	90
文献.....	126

## 凡例

本稿で参考図版のないピカソ作品についてはクリスチャン・ゼルヴォスのカタログ・レゾネの番号を記した。

Zervos no.: (Z., no.). Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 33 vols, Paris, Cahiers d'Art, 1932-1978.

版画の番号は以下のカタログ・レゾネを参照し、GB と BB.はその略号である。

Bernhard Geizer, *Picasso, Peintre-Graveur: Catalogue illustré de l'œuvre, grave et lithographié, 1899-1931*, Berne, Chez l'auteur, 1933.

Baer, Brigitte, *Picasso Peintre-Graveur; Catalogue Raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1966-1968 (suite aux catalogue de Bernhard Geiser)*, Tome VI, Berne, Kornfeld, 1944.

所蔵品番号の略号は以下の通りである。

MP: Musée Picasso, *Catalogue of the Collections*, vols. I, II, London, Thames and Hudson, 1998.

MP1990: Picasso, *Une nouvelle dation*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

註に記載した主な出典の表題の簡略表記は以下の通りである。

### Barr

Alfred H. Barr, Jr., *Picasso Fifty Years of his Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1946.[アルフレッド・H・バー・Jr.(植村鷹千代訳)『ピカソ 芸術の50年』創元社、1952年。]

### Cabanne

Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso 2: L'époque des métamorphoses (1912-1937)*, Paris, Gallimard, 1992.[ピエール・カバンヌ(中村隆夫訳)『ピカソの世紀 キュビズム誕生から変容の時代へ 1881-1937』西村書店、2008年。]

### Cowling

Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning*, London, New York, Phaidon, 2002.

### Léal

Brigitte Léal, *Musée Picasso Carnets: Catalogue des dessins*, vol.1, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

### Palau i Fabre

Josep Palau i Fabre, *Picasso from the ballets to drama 1917-1926*, Könemann, Cologne, 1999. [Josep Palau i Fabre, *Picasso 1917-1926, Dels ballets al drama*, Barcelona, Polígrafa, S. A.]

### Richardson 1991

John Richardson, *A Life of Picasso: The Early Years 1881-1906*, New York, Random House, 1991. [ジョン・リチャードソン著(木下哲夫訳)『ピカソ I 神童 1881-1906』白水社、2015年。]

### Richardson 1996

John Richardson, *A Life of Picasso: The Cubist Rebel 1907-1916*, Random House, 1996.[ジョン・リチャードソン著(木下哲夫訳)『ピカソ II キュビストの叛乱 1907-1916』白水社、2016年。]

### Richardson 2010

John Richardson, *A Life of Picasso, The Triumphant Years 1917-1932*, New York, Alfred A. Knopf, 2010. [ジョン・リチャードソン(木下哲夫訳)『ピカソⅢ 意気揚々 1917-1932』白水社、2017年。]  
大高

大高保二郎「ピカソ、クラシックの誘惑 多様なものの融合」『ピカソ・クラシック 1914-1925』(展覧会カタログ)、産経新聞社、2003年。

参考図版の作品データを、以下の順に記した。

作品名、制作年、技法／材質、サイズ cm、記述(献辞など)、所蔵先(所蔵先番号、取得年月日、寄贈者名など)

記載の無いデータは、データ不詳である。

## 序論

### 1. 問題提起

パブロ・ピカソ(1881-1973)は、キュビズム手法で物体の分解と再構成を繰り返した後、1915年頃に突如として方向転換し、人物を写実的に描き始めた。ピカソとジョルジュ・ブラックが創始したキュビズムは多くの追随者を生み、世界中を席捲した革命的な絵画様式であるにもかかわらず、ピカソは同時代のピエト・モンドリアンのようにキュビズムの先にある抽象絵画へと向かわずに、古典回帰というあたかも退行的な制作手法に戻っている。これには具象や造形にこだわるピカソの創作姿勢が関係していると思われる。ピカソはキュビズム時代の後半に、キュビズム手法によって物体の現実感が失われた画面に、新聞の断片や壁紙を貼り付けるパピエ・コレやコラージュを駆使して、現実の世界を取り戻そうとしていた。そうした現実执着するリアリスティックな姿勢が、ピカソを古典回帰へと向かわせたのではないだろうか。

1910年代後半から1920年代前半にかけてのピカソは、キュビズム時代に参照したプリミティブな非西欧文明ではなく、西欧の伝統的な美術に着目する。先行研究でも指摘されているように、ピカソが参照したのは古代ギリシア彫刻からイタリア・ルネサンス、マニエリスム、フランスの伝統的な絵画などと広範囲に及んでいる。ピカソは、古代彫刻や伝統的な図像を発生源に、形象を輪郭線で象り陰影をつけた量感のある人物を描いて、堅牢で静謐な画面に仕上げている。ピカソはアカデミックな美術教育を幼少期に美術教師だった父ホセ・ルイス・ブラスコに指導され、マラガのラ・コリューニャの美術学校で学び、青年期にはバルセロナのラ・リョジャ美術学校、マドリードの王立サン・フェルナンド美術アカデミーで受けたのだが、古典回帰では、19世紀フランスの新古典主義の巨匠ジャン＝オーギュスト・ドミニク・アングルやフランス絵画の伝統を選択するのである。アングルが描く肖像デッサンに倣ったり、古典主義絵画の明暗法を用い、習作や完成作も制作するといったピカソの行為は、まるでフランスのアカデミズム絵画の制作方法を実践しているかのようである。それゆえこの時期のピカソの様式は「古典主義時代」あるいは「新古典主義時代」と言われる。しかし、ピカソは源泉にした古代彫刻や古典的絵画をデフォルメして表現しているため、ピカソの描く人体は、イタリア・ルネサンス以来美術の規範とされていた古典主義の理想美とは程遠い。ピカソのこうした創作行為には、絵画に対するピカソの価値観が反映されているように思える。ピカソは行き過ぎたキュビズムから古典に立ち戻ることで、絵画とは何であるかと自問しているように見えるのである。

本博士論文の目的は、ピカソがキュビズムから古典へ回帰した意図について問うものである。ピカソの古典回帰は、古典主義や新古典主義そのものに回帰したのではないだろう。歴史的には新古典主義は古代ギリシアの古典主義の美的規範に則るものなのに、ピカソの作品には古典主義の理想に反して形象にデフォルメが見られる。それは、左右対称や均整の取れたプロポーションを目指す理想化された自然主義の表現形式に対する、前衛画家ピカソの反発や克服であり、アヴァンギャルドの第一線に立つ革命家ピカソの独創性を意識した行為なのではないだろう

か。

他方、ピカソは古典へ回帰した後も、古典主義的手法と並行してキュビズム技法でも制作していた。それは、ピカソにとって古典的手法もキュビズムの手法も同じであり、両者には違いはないように感じていたからだと思われる。そのことは、ピカソがキュビズム手法と写実的描写を行き来する制作姿勢を見て困惑していたアンセルメに、「これは同じものさ。」と語ったことから窺い知れる。ピカソはキュビズムと古典主義的手法には、通底するものがあると考えていたのではないだろうか。

## 2. 研究の範囲と対象

第 I 章から第 V 章で構成された本博士論文で取り上げる研究の範囲と対象を述べる。まず、本論文は、ピカソの「古典主義」あるいは「新古典主義」と呼ばれる 1910 年代後半から 1920 年代前半の約 10 年間に焦点を合わせている。というのもピカソの作品を詳細に見ていくと、ピカソが模倣というよりもむしろ過去の美術といかに対話して、創作に活用しているのかが見て取れるのである。本論文ではその観点から論究する。しかし、ピカソのこの時代は発表当初から、「あらゆる画家の画風が含まれている」などと(模倣(pastiche))として批評されていた。これまでも過去の美術を参照してモチーフや様式を借用したり、一時的に巨匠に倣って制作する画家はいたし、とりわけ師弟関係のある工房のような場所では当然の創作行為であったにも関わらず、なぜピカソだけが「模倣」扱いされてしまうのだろうか。また、研究の範囲をこの 10 年間に絞った理由は、1920 年代後半になるとピカソはアンドレ・ブルトンと交流しつつもシュルレアリスム運動とは距離を取り、身体を無限に「変貌(metamorphose)」させていく新たなスタイルに移行し、「古典主義」からは離れていくからである。

本研究で主な対象となるピカソの作品は、アングル風肖像デッサン、古典主義的な裸婦画や水浴図である。ピカソのアングル風肖像デッサンは、発表された当初の美術界では反響が大きかったもので、本論文では重要な論点となる。また、1917 年のイタリア旅行と 2 年後のイギリス旅行でピカソが実見した古代壁画や古代ギリシア彫刻、陶器画がイメージ・ソースとされている作品を取り上げ、ピカソの「古典主義」と言われる所以を考察する。ピカソは伝統的な図像を参照しているが、それらがピカソの水浴図、母子像、メランコリーのモチーフでは意味内容が変容されていることに注目する。さらに、ピカソがマニエリスム様式をどのように把握していたのかも研究対象である。

本論文は、アルフレッド・H・バー・ジュニアがピカソ芸術を様式ごとに分類した(3. (1)の表参照)ピカソの最初の「古典時代」(1905 年中頃-1906 年中頃)と比較や対照をするものではない。最初の「古典主義」と 1915 年頃から始まる 2 度目の「古典主義時代」との間には約 10 年間の隔たりがあり、その間に「キュビズム時代」があるため、単純には比較はできない。また、ピカソはキュ

---

<sup>1</sup> アンセルメは、ピカソが闘牛の場面をキュビズムと写実の両方の手法で描いているのを見て驚いたが、ピカソが「結果が同じなのかわからないのか。同じ牛を違ったふうに見ているだけだ」と述べたと言う。«Don't you see that the result is the same? It's the same bull, only viewed in another way.» Ernest Ansermet, “Ma rencontre avec Picasso”, *Gazette de Lausanne*, 22 oct, 1961(as cited in Gottfried Boehm, et al., *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music 1914-1935*(exh. cat.), London, Merrell Holberton, 1996, p.190.)

<sup>2</sup> Roger Allard, “Dessins et aquarelles de M. Picasso”, *Le Nouveau spectateur* 1, no.11-12, 25 octobre-10 novembre, 1919, p.28.

ビスム技法を止めたわけではなく、古典的手法と並行して用いていたが、本研究はピカソの「古典主義」を主眼に置いているため、総合的キュビズムの一部の作品を除いて、バレエ・リュスの演目『パレード』などのために考案した舞台幕、舞台装置や衣装は取り扱わないことにした。また、次節の3. (1)で後述するように最初の「古典時代」は、ピカソの「バラ色の時代」の時期に重なっており、この期間を再検討する必要があるため除外の対象とした。しかし、本研究はピカソの「古典主義」は断続的に現れることを前提として考察するため、ピカソのゴッソル滞在(1906年夏)の時期に描かれた、最初の「古典時代」の作品にも若干は触れている。

### 3. 研究における使用概念と用語について

次に本研究で使用する概念と用語について整理しておきたい。

#### (1) アルフレッド・H・バー・ジュニアによるピカソ作品の様式分類の再編

アルフレッド・バーの年代区分は、今日においても多くの研究者の論考に引用されているため、ピカソの「古典主義」、「新古典主義」の時期の区分だけを抽出した下記の(表)を参照して確認しておく。バーは、ピカソの「古典主義時代」は版画を除いて2期に渡っているとしている。最初の「古典主義」は1905年中頃-1906年中頃にあたり、この時期の作品を「若々しい新鮮さ」、「理想と人間、個人と伝統との結合」、「直観的な均衡の維持」だと述べている<sup>3</sup>。2期目は1915年頃に始まり、1917年のイタリア旅行が古典主義の形成に貢献したとしている。バーは1915年頃から1925年頃までの約10年間を詳細に区分しており、1914年-1915年を「アングルへの回帰」、1917年を「バレエ・リュス(イタリア時代)」と『パレード』、1918年-1925年をマニエリスム(太り型と痩せ型)<sup>4</sup>、1919年-1921年を「バレエ」、1920年-1924年を「新古典主義」とした。しかし、バーの年代区分には、画家名、作品名、バレエなどの主題やジャンルに加えて、古典主義、マニエリスムといった美術史の時代様式が混在し、区分された時期も重なり合っているため、こうした詳細な分類がピカソの様式変遷をかえって煩雑にしている。それゆえ本論文では、ピカソの「古典主義」はバーに準じて断続的にあるとし、1905年中頃-1906年中頃を「第1期古典時代」、1914年-1924年を「第2期古典時代」と区分する。

バーが区分した最初の「古典時代」に関しては、2018年の『ピカソ、青色とバラ色』展を企画したオルセー美術館では、ピカソの同時代批評で既に付けられていた呼称「バラ色の時代」の方を使用している。しかし、「バラ色の時代」と「第1期古典時代」は同時期を示すものであるため<sup>5</sup>、本論文ではバーが名付けた「第1期古典時代」に統一する。

また、バーがピカソの作品の区分に「古典主義」と併用した「新古典主義」だが、1920年からの4年間の「新古典主義」と、それ以前の1915年頃から1920年代までの「古典主義」の作品との区別が定義されておらず不明瞭である。それゆえ、本論文では、前述のように一括りにして「第2期古典時代」とする。

<sup>3</sup> Barr, pp.40-43.[バー、32-33頁。]

<sup>4</sup> バーは1904年-1906年にもマニエリスムの様式が見られると述べている。Ibid., pp.106-107.[同上書、95-96頁。]

<sup>5</sup> バーは1905年後半-1906年の大半が「バラ色の時代」と呼ばれていることを知った上で、この時期がピカソの初期の「古典主義様式」であると考えている。Ibid., pp.40-45.[同上書、32-34頁。]

ピカソの 1930 年代の版画について、バーは、ピカソが制作したオウディウスの『変身譚』のための挿絵本(1930年-1931年)や、アリストパネスの『リューストラター』をもとにした挿絵(1934年)を新古典主義の復活と見なしている。だが、1920 年代後半からピカソは、主として女性の身体を暴力的に変貌させる新たなスタイルの「メタモルフォーズの時代」に移行し、古典主義的傾向を示すのは版画だけなので、1930 年代の版画制作を「第 2 期古典時代」と統合した。

ピカソの芸術様式	主題、影響された様式や画家	時期区分
第 1 期古典時代	ゴッソル訪問、エル・グレコの影響	1905 年中頃-1906 年中頃
古典主義時代(版画を除く)	アングルへの回帰	1914 年-1915 年
	バレエ・リュス(イタリア時代)、パ ラード	1917 年
	マニエリスム(太り型と痩せ型)	1918 年-1925 年
	バレエ	1919 年-1921 年
新古典主義時代	新古典主義	1920 年-1924 年
新古典主義の版画	新古典主義の復活	1930 年代

(表)はバーが分類したピカソの様式のうち、ピカソの「古典主義」「新古典主義」の区分のみを抽出している。

## (2) 第 1 次世界大戦以前のピカソの「第 1 期古典時代」と「第 2 期古典時代」との差異

本論文ではピカソの「第 1 期古典時代」を対象としないことは先述したが、この時代について概要を挙げておく。ピカソは若い頃に、ギリシア人の友人のジャン・モレアスが 1890 年代に提唱した「ロマーヌ派」という、美術と文学における古典復活の思潮から影響を受けていて、ピカソのスペイン人の友人で彫刻家のマノロ・ウゲー(マヌエル・マルティネス・ウゲ)、パブロ・ガルガーリョ、アンリク・カザノバスらも同様だった<sup>6</sup>。パリに出てきた頃のピカソは彼らと交流しており、モレアスの思想はピカソの「第 1 期古典時代」を形成する要因の一つであったと思われる。また、ピカソのオランダ旅行(1905 年夏)やゴッソル滞在(1906 年夏)の時期に描かれた作品には、アルフレッド・バーが指摘するように<sup>7</sup>、自然で画面に秩序のある古典主義的な要素が認められる。それに加えてこの時期のピカソの作品には、ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌやポール・ゴーガンからの影響もあった。従って 10 年後のピカソの「第 2 期古典時代」とは、ピカソに影響を与えた思潮、対象とした美術、主題の様相や創作の性質が全く異なっているのである。

## (3) 「第 2 期古典時代」の背景: 「秩序への回帰」の限界と 20 世紀初期フランスの古典主義

ピカソの「第 2 期古典時代」は、第 1 次世界大戦後に提唱された「秩序への回帰」(Retour à l'Ordre)に呼応するよう始まっている。この思潮は大戦の最中に登場した古典主義やリアリズムの集団的な傾向を指すものであるが、芸術家たちが回帰した秩序は、伝統やナショナリズムとの

<sup>6</sup> Richardson 1991, p.423. [リチャードソン, 641 頁。]

<sup>7</sup> バーは「理想と人間、個人と伝統との結合に直感的な平衡を維持することができた」と述べている。Barr, *op. cit.*, p.42. [バー, 前掲書, 32 頁。]

関係といった多様な問題を内包している<sup>8</sup>。フランスではナショナリズムのイデオロギー<sup>9</sup>とラテンの伝統が結びつく古典主義が、古典へ回帰した前衛画家たちに見られる。ピカソの画家仲間のブラックは16世紀フランスの彫刻家ジャン・グージョンのレリーフに依拠した《籠を運ぶ女》(1922年、ジョルジュ・ポンピドゥ・センター、国立近代美術館)を制作してフランスの伝統的価値へと回帰し、アンドレ・ドランは古典的絵画から着想を得た裸婦画を数多く描いた<sup>10</sup>。ピカソのライヴァルであるアンリ・マティスの「初期ニース時代」は、空間と色彩と装飾的価値に配慮し、伝統的な「オダリスク」を主題にした一連の作品を制作した<sup>11</sup>。

「秩序への回帰」の由来は、ジャン・コクトーが1926年に出版した批評集の題名『秩序への要請 (*Le Rappel à l'Ordre*)』<sup>12</sup>であることはよく知られているが、近年の研究によればこの表現を初めて用いたのは、1919年3月のブラック展(パリ、レフォール・モデルヌ画廊)を批評したロジェ・ビシエールである<sup>13</sup>。ビシエールは、「(キュビズムは)秩序への要請としてやってきたように見える」と述べ<sup>14</sup>、《*le Rappel à l'Ordre*》をフランスの古典主義の回帰に使用して、古典主義の規範とは正反対のキュビズムを古典主義の流れに位置づけようとした。

戦後にビシエールがキュビズムをフランスの古典主義に接続させようとした試みは、すでに、戦時下において保守的・反動的な風潮や愛国主義が高まるなかで、キュビズムなどのモダニズム芸術を戦時体制の文化に位置づける動向があった。戦時中の刊行物には、ピカソらキュビストたちの知己を得たコクトーが刊行した『ル・モ (*le Mot*)』誌(1914年11月創刊)、アメデ・オザンファン の『エラン (*l'Elan*)』誌(1915年4月創刊)、ピエール・アルベール＝ピロの『シック (*SIC*)』誌(1916

<sup>8</sup> 「秩序への回帰」の問題については、次の研究がある。ジャン・ロードは、各々の芸術家たちが立ち戻ろうとした秩序と伝統について精査する必要があると述べている。Jean Laude, “Retour et ou Rappel à l'Ordre ?”, Jean Laude, et al, *Le Retour ou Rappel à l'Ordre dans les Arts plastiques l'Architecture : 1919-1925*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'Expression contemporaine, 1975, pp.7-44. ; ジャン・クレールは、「秩序への回帰」と繋がるような大戦中のレアリズムには複数の潮流があって、ひとつの運動として理解することはできないとしている。Jean Clair, “Données d'un problème”, Gérard Régner (dir.), *Les Réalismes : 1919-1939, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie* (cat. exp.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, pp.8-15. ; ケネス・シルヴァーは、キュビズムがドイツ人コレクターや画商に支援されたことで、戦時中はドイツ由来のものとして批判されたため、ドイツとの関係を拒もうとしたキュビストと理論家が戦中戦後にかけて「秩序への回帰」の一環として古典主義に戻ったのだと言う。Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp.74-145.

<sup>9</sup> ピエール・デクスは、「キュビズムは抽象芸術の視覚的世界の創造に至るまでの絵画における現代性の達成だけでなく、特に産業革命の文明と芸術の和解の達成である。ところが、フランスではこの和解を拒んでいたのはフランス学士院だけでなく、まさしく権力者全体だった」(訳:筆者)と述べている。《Le cubism n'est pas seulement l'achèvement de la modernité en peinture jusqu'à la creation de l'espace optique de l'art abstrait, c'est surtout l'achèvement industrielle. Or, en France, ce n'était pas seulement l'Institut qui refusait cette réconciliation, c'était bien la classe dirigeante tout entière.》. Pierre Daix, *L'Ordre et l'aventure: Peinture, modernité et repression totalitaire*, Paris, Arthaud, 1984, p.119.

<sup>10</sup> André Derain, *Le peintre du «trouble moderne»* (cat. exp.), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994, pp.232-234.

<sup>11</sup> マティスの古典回帰については、次を参照した。天野知香「親密な「他者」——1917年におけるアンリ・マティスの「転換」の意味——」天野知香編『西洋近代の都市と芸術 3 パリⅡ——近代の相克』竹林舎、2015年、152-184頁。

<sup>12</sup> 《*Le Rappel à l'Ordre*》には慣用表現として「諸君ご静粛に」がある。Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926.

<sup>13</sup> ビシエールが先に使用したことは、ジャン・ロードが指摘した。Laude, *loc. cit.*

<sup>14</sup> Roger Bissière, “Exposition Braque”, *L'Opinion*, 29 mars, 1919, p.273.

年1月創刊)、ピエール・ルヴェルディの『ノール・シュッド(Nord-Sud)』誌(1917年3月創刊)があるが、何れも保守的な傾向を意識しつつ前衛的な芸術の存在意義を説いて、愛国主義者との和解を図ろうとしている。

戦時中の前衛芸術家の関心は、モダニズムと愛国心を和解させるためにしばしば引き合いに出される「フランス的な精神」についてである。久保昭博は戦時下のフランス文学の状況を、「フランス精神」は人種主義と好戦的な態度に根ざしたそれとは異なって、むしろ理性と普遍性に訴えるものであった。この態度はまた、フランス文学史のひとつの頂点、すなわち古典主義の讃美として表れる」と述べている<sup>15</sup>。久保は『ノール・シュッド』の創刊号に載せられたポール・デルメーの「象徴主義が死んだとき……」<sup>16</sup>について、「彼(デルメー)の唱える“古典主義”は、戦前から見られた古典復興運動とは異なって、近代化に対する拒否や17世紀文学への回帰あるいは模倣などを意味するのではなく、あくまで時代の先端を切り開くモダニズム美学と不可分のものである。不可逆的に流れる時間を信じるモダニストであったデルメーの目に、“現代”は、ロマン主義や象徴主義という秩序壊乱的な19世紀文学の流れによって、そしてなにより戦争によって価値の転倒が起こっている移行と混乱の時代と映っていた。その彼にとって、揭示すべき“新しさ”とは、古典主義が含意する“知性”と“意志”による新しい“秩序”に他ならなかった」と分析している。デルメーは新しい“秩序”を導く未来志向の古典主義を待ち望んでいた。デルメーが示唆したモダニズム的古典主義と愛国心の結合は、後に、ギヨーム・アポリネールが「新精神(エスプリ・ヌーヴォー)と詩人たち」(1917年11月26日講演)のなかで、古典主義＝フランスの民族精神という等式をたてるのである。

戦時中にデルメーが待望した古典主義は、美術においては、20世紀前半の戦前にナビ派のモーリス・ドニが、ポール・セザンヌを古典主義者だと見なし<sup>17</sup>、アルベール・グレーズやジャン・メッツァンジェらのサロン・キュビストたちが自分たちの作品を古典主義の伝統を受け継ぐものとして考えていた背景がある<sup>18</sup>。ピカソの「第2期古典時代」が始まる機運には、戦前や戦時中のこうした古典主義の土壌があったからだと考えられる。

ピカソが古典回帰に選んだのは、他にもない19世紀新古典主義の巨匠のアンゲルである。アンゲルはピカソが故郷スペインからパリに出てきた当初から惹かれていた画家であり、ピカソがアンゲルの影響下で行った創作行為はピカソの生涯の大半に渡っていると言っても過言ではない。ピカソの古典回帰には、友人で詩人のマックス・ジャコブや画商のアンブロワーズ・ヴォラールをアンゲルの肖像デッサン風[図1、ヴォラール(Z.II, 922)]に描き、マックスのその肖像デッサンが『エラン』誌(1916年12月)<sup>19</sup>に掲載されると、第1章で論じるようにフランス美術界に衝撃を与えることになった。

ピカソの古典回帰は、アルフレッド・バーによれば、1915年にピカソが描いたマックスやヴォラールのアンゲル風肖像デッサンから始まるが、作風が変化した時期はそれより1年早い。画商の

<sup>15</sup> 第1次世界大戦中のフランス文学の状況については、次を参照した。久保昭博「モダニズムの試練」『表象の傷——第一次世界大戦からみるフランス文学史』人文書院、2011年、80-109頁。

<sup>16</sup> Paul Dermée, “Quand le Symbolisme fut mort...”, *Nord-Sud*, N°1, 15 mars, 1917, pp.2-4.

<sup>17</sup> Maurice Denis, *Théories*, Paris, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs, 1923, pp.245-261[初出: *L'Occident*, septembre, 1907.]

<sup>18</sup> David Cottington, “Language of classicism”, *Cubism and its histories*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2004, pp.29-73.

<sup>19</sup> *L'Elan*, n° 10 du 1<sup>er</sup> décembre 1916.

ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーの回想にもあるように<sup>20</sup>、ピカソはアングル風肖像デッサンを発表する前年の1914年には、すでにギュスターヴ・クールベやセザンヌを参照したような《画家とモデル》〔図2〕を制作していた<sup>21</sup>。それゆえピカソの古典回帰は、第1次世界大戦後に「秩序への回帰」が提唱された時期よりも先立っている。

一方、ピカソが古典へ回帰した契機や動機については、ブラックとドランの交流も関係している。1914年夏、ピカソとドランはアヴィニョンに滞在し、ブラックはそこから近いソルグにいたが、第1次世界大戦が勃発したため、ブラックとドランは動員されてピカソの元を離れていった。ピカソがキュビズムから古典主義に回帰した理由の一つには、これまで一緒にキュビズム手法に励んできたブラックとの決別によって、新たな手法に着手したことが考えられる。あるいは伝記作家のジョン・リチャードソンが指摘するように、ピカソがドランの「伝統的具象主義」の影響を受けたことが契機となった可能性もあるだろう<sup>22</sup>。リチャードソンは、この時期のピカソがドランと頻りに連絡を取り合っており、ピカソが写実に戻ったのは、ドランから貰って生涯大切にしていたドランの《ショールを掛けた娘》〔図3〕だったと言う。バーは「ピカソの新古典主義は、キュビズムや表現主義、プリミティヴィズムなどの行き過ぎた美術運動に対する反動だ」と述べている<sup>23</sup>。キュビズムは外国由来という風潮からピカソが回避したことも挙げられるだろう<sup>24</sup>。これらを鑑みてもピカソが具象に立ち戻った動機は、戦後に提唱された「秩序への回帰」からの直接的な影響ではないことは確かである。

#### 4. ピカソの「古典主義」に関する先行研究

次に、ピカソの「古典主義時代」に関する研究史の概要を年代順に挙げ、先行する論考の問題点について述べる。

##### (1) 1930年代

ピカソと「古典主義」の関係については早くも1930年に論じられている。ピカソと同年のエウヘニオ・ドールスは、20世紀初頭のカタルーニャ・ナショナリズムの全盛を背景にした文化動向である「ノウセンティズマ」(1900年代主義)の提唱者であり、2人が出会ったのは1917年にピカソがバルセロナへ戻ったときだった。ドールスが執筆した『パブロ・ピカソ』(1930年)に、ピカソは挿絵

<sup>20</sup> 「1914年春にはもう、キュビズムではなく、古典的なものだった」と回想している。ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラー、フランシス・クレミューとの対話(瀬木慎一、松尾国彦訳)『わたしの画廊、わたしの画家』大阪フォーラム画廊、1974年、114-115頁。

<sup>21</sup> *On Classic Ground, Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930* (exh. cat.), Tate Gallery, 1990, cat.130(p.295); Jean Clair (ed.), *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* (exh. cat.), New York, Rizzoli International, 1998, cat.12(p.132); 『ピカソ・クラシック 1914-1925』(展覧会カタログ)産経新聞社、2003年、cat.2(37頁)。

<sup>22</sup> Richardson 1996, p. 341.[リチャードソン、524-527頁。]

<sup>23</sup> Barr, *op. cit.*, p.115.[バー、前掲書、101頁。]

<sup>24</sup> デクスは、外国由来のキュビズムに挙げられた3人の「よそ者」は、画商のダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーとファン・グリッス、ピカソだったと述べている。Daix, *op. cit.*, p.120.

を提供している<sup>25</sup>。ドールスは自らの古典主義の理想にピカソを当てはめ過ぎて<sup>26</sup>、ピカソの前衛としての側面を無視する傾向を示しており<sup>27</sup>、論考の展開が偏重している。本論文では当時印象派以後の新美術運動の発信地となり、多くの外国人が訪れた国際都市のパリで活動するピカソを見据えて考察するため、ピカソの「古典主義」へのドールスの影響関係には触れないものの、1900年代初頭にパリに出てきたばかりのピカソは、パリに渡ったスペイン人芸術家たちと交流しているので、「ノウセンティズマ」運動には若干言及する。

## (2)1950年代－1960年代

第2次世界大戦後に、ピカソ芸術を全般に渡って批評したのはクレメント・グリーンバーグである。フォーマリズムの視点から論じたグリーンバーグは、ピカソのキュビズム以降の作品を批判し<sup>28</sup>、とりわけピカソの《ゲルニカ》を全く評価しなかった。内容より形式を重視するグリーンバーグの解釈は、美術様式史の立場や社会的、倫理的コンテクストが排除されているところが問題視されている。一方、アンソニー・ブラントやフィービー・プールはピカソの発想源に着目し、ピカソの1920年前後の作品と古代や古典の美術を比較している<sup>29</sup>。だが、ブラントとプールの論文は一部の作品にしか焦点が当てられていない。

## (3)1970年代－1980年代

1980年に執筆されたスーザン・メイヤーの博士論文『1892年-1937年のピカソ作品における古代地中海の源泉』は、ピカソの2つの古典主義時代に渡って古典的モチーフの着想源を分析しているが<sup>30</sup>、新古典主義の概念を文学と音楽の領域にまで展開しているので散漫な論考になっている。一方、ピカソの古典主義に関する展覧会は1980年代後半から取り上げられるようになり、ドイツ、スペイン、イタリアの各地で催されている<sup>31</sup>。大半は1917年のイタリア旅行に照準を合わせているが、ピカソの古典的テーマの作品や、1930年代の古典主義の版画集『ヴォラール・シリーズ』(1930年-1937年)、ギリシア神話を題材にして描かれた戦後の作品など、対象範囲が広く具体的な照合や作品分析に乏しい。

---

<sup>25</sup> この本はフランス語と英語で出版され、スペインでは同じ内容で雑誌等に紹介された。Eugenio d'Ors, *Pablo Picasso*, Paris, Édition des Chroniques du jour, 1930.

<sup>26</sup> Ángel d'Ors Lois, & Alicia García Navarro, “Nota a la presente edición”, Eugenio d'Ors, *Pablo Picasso en tres revisiones*, Barcelona, Acontilado, 2001, p.15.

<sup>27</sup> 松田健児「スペインにおけるピカソ批評：歪められた画家のイメージ」『慶應義塾大学日吉紀要 言語・文化・コミュニケーション』2009年、57-59頁。

<sup>28</sup> 「ひとたびキュビズムを放棄してしまったからには、ピカソは大様式で描く他ない」と述べている。クレメント・グリーンバーグ(藤枝晃雄編訳)「75歳のピカソ」『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2005年、202-216頁。[初出 Clement Greenberg, “Picasso at Seventy-five”, *Art Magazine*, October, 1957.]

<sup>29</sup> Anthony Blunt, “Picasso’s Classical Period (1917-25)”, *The Burlington Magazine*, vol.110, no.781, Apr., 1968, pp.187-191, 193-194.; Phoebe Pool, “Picasso’s New-Classicism: Second Period 1917-25”, *Apollo*, vol.LXXXV, no.61, mar-1967, pp.198-207.

<sup>30</sup> Susan Mayer, *Ancient Mediterranean Sources in the works of Picasso 1892-1937*, PHD dissertation, New York University, 1980.

<sup>31</sup> *Picasso und die Antike: Mythologische Darstellungen Zeichnungen, Aquarelle, Guaschen, Druckgraphik, Keramik, Kleinplastik*, Badisches Landesmuseum, 1974.; *Picasso Klassizismus, Werke 1914-1934*, Kunsthalle Bielefeld, Stuttgart, 1988.; *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, 1992-1993.; *Picasso The Italian Journey 1917-1924*, Palazzo Grassi, Venezia, 1998.

ピカソの「古典回帰」と同じような傾向を示した画家たちを、大きな枠組みのなかで捉えた展覧会がある。監修者のジャン・クレールは『リアリズム』展(1980年)のなかで、1920年代のヨーロッパ美術における古典古代の再生から生まれた具象表現や、ドイツの在即物主義(ノイエ・ザッハリッヒカイト)といったリアリズムは「不気味な」側面を帯びると指摘しており<sup>32</sup>、古典主義と現代性との関係を考察した。クレールによれば、「秩序への回帰」と結びつけられるようなリアリズムには複数の潮流があり、ひとつの運動にはまとめられないとされている。

#### (4)1990年代

1990年代前後からは、ニュー・アート・ヒストリーの立場からピカソを捉える研究が見られる。ケネス・シルヴァーは、ピカソと同時代の社会史的資料を調査して、ピカソをはじめとする前衛画家が古典へ回帰したのは、社会の不安定な背景が要因にあるからだとして指摘している<sup>33</sup>。一方のマイケル・フィッツジェラルドは、1910年代後半から1930年代のピカソと画商やコレクターとの繋がりを通して、ピカソの「古典主義」の作品が、どのように形成されたのかを分析している<sup>34</sup>。シルヴァーとフィッツジェラルドの社会史的アプローチは、ピカソの作品とコンテキストの相互的な関係を浮き彫りにしようとしているが、ピカソ作品の読解についてはやや繊細さに欠けている。

一方、ピカソの水浴図に関する研究が2つある。ジャン＝フランソワ・ラルールらは1918年にピカソが Biarritz の新婚旅行で見た海辺の情景との関係から考察している<sup>35</sup>。一方、アントワーン・テラスらの論考はピカソとフォンテーヌブロー派の関係を指摘するものである<sup>36</sup>。これらは、ピカソの水浴図を分析するにあたり、作品と事実関係を浮き彫りにする研究であるため、本論文の第I章「ピカソの肖像画と水浴図におけるアングルの影響——1920年前後の作品を中心に」と第V章「絵画空間におけるピカソのデフォルメと誇張表現——マニエリスム絵画からの超越」で再検討する。

先述した『リアリズム』展と同様に、20世紀の前衛画家たちの古典回帰の現象を取り上げた企画展がある。テート・ギャラリーで開催された『古典の場において』展(1990年)は、第1次世界大戦の大量殺戮などを反省し、フランスを中心に提唱された「秩序への回帰」といった思潮に触れた前衛画家が古典へ回帰する動向に焦点をあてて、そのような画家たちを「前衛画家の古典主義者」と呼んでいる<sup>37</sup>。フランスの愛国心と結びついた古典主義の復活は、スペインでは「ノウセンティズマ(1900年代主義)」、イタリアではルネサンスの原点に回帰する「ノヴェチェント(1900年代派)」が提唱されており、各国の保守的傾向が見られる。本論文では、ピカソ個人の作品を対象とするため、ピカソと同時代の画家については取り上げないが、『リアリズム』展と同様、当時のピカソの周辺を俯瞰的に捉えることができる展覧会である。

<sup>32</sup> Clair, *loc. cit.*

<sup>33</sup> Silver, *loc. cit.*

<sup>34</sup> Michael C. FitzGerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1994. [マイケル・C・フィッツジェラルド(別宮貞徳監訳)『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』淡交社、1997年。]

<sup>35</sup> Jean-François Larrald, Jean Casenave, *Picasso à Biarritz, été 1918*, Biarritz, Lavielle, 1995.

<sup>36</sup> Antoine Terrasse, “Picasso in Fontainebleau: the Setting of *Trois femmes à la fontaine*”, Jean Clair (ed.), *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* (exh. cat.), New York, Rizzoli International, 1998, p.93.

<sup>37</sup> Elizabeth Cowling, & Jennifer Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and New Classicism 1910-1930* (exh. cat.), London, Tate Gallery, 1990.

## (5) 2000 年前後

2000 年前後からはメタ批評的な研究が見られるようになる。スーザン・グレース・ガラシは、ピカソが参照した過去の巨匠たちの作品を取り上げて比較し、これまで「模倣(パステイーシュ)」と批評されてきたピカソの作品を「変奏(ヴァリエーション)」という用語に置き換えて再検討しているが<sup>38</sup>、「変奏」と「模倣」が表裏一体的な論評にも感じられる。その後、ロザリンド・クラウスは、ピカソの「模倣」の問題を取り上げて論じ、ピカソの古典主義は「写真やレディ・メイド、抽象を結び合わず論理を通して、芸術を自動生産しようという力が昇華された外面に過ぎない」と批判している<sup>39</sup>。ハーバード大学で師グリーンバーグの影響を受けたクラウスは、後にグリーンバーグ流のフォーマリズムを否定するようになるが、クラウスのピカソ論は、「源泉探し」などは一切せず、精神分析学を援用した地平の見地で見ているだけである。さらにイヴ=アラン・ボアはクラウスの見解を踏まえて、ピカソの「模倣」と「パロディ」的な創作の関係を論じているが<sup>40</sup>、神話や物語の中で自然界の秩序を破るいたずら好きな「トリックスター」としてのアルルカンに、ピカソが自らの姿を重ねたという指摘は、むしろこれまでのピカソ研究の王道的解釈である。

2000 年代になると、ピカソの古典主義の展覧会の数も増加している。ピカソが参照した古代ギリシア・ローマ美術、ピカソが頻繁に描いたミノタウロスや牧神パンといったギリシア神話のモチーフに着目した展覧会『ミトラ神の太陽のもとピカソ』(2001 年)がある<sup>41</sup>。70 年代から 90 年代の展覧会と比較してピカソの発想源が精査されているようである。そして、ピカソが生涯敬愛したアングルとの関係を取り上げた『ピカソ、アングル』展(2004 年)が企画されている<sup>42</sup>。両者の展覧会は本論文を執筆するにあたって参照する箇所は多い。国内では、大高保二郎とドミニク・デュピュイ=ラベ(パリ国立ピカソ美術館学芸員)が監修した『ピカソ・クラシック 1914-1925』(2003 年)がある。本展はパリのピカソ美術館が所蔵する 1914 年の《画家とモデル》[図 2]をはじめ、バレエ・リュスの『パレード』(1917 年初演)のためにデザインされた舞台幕、衣装、ステージの草案画や、妻オルガをアングル風に描いた《肘掛け椅子に座るオルガ・ピカソの肖像》[図 4]などで構成され、国内でピカソの「第 2 期古典時代」に本格的に焦点をあてた唯一の展覧会である。この展覧会に

<sup>38</sup> Susan Grace Galassi, *Picasso's Variations on the Masters: Confrontations with the Past*, New York, Harry N. Abrams, 1996.

<sup>39</sup> ロザリンド・クラウス(松岡新一郎訳)「ピカソ／剽窃」『ピカソ論』青土社、2000 年、90-207 頁。[Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, New York, Farrar, Straus & Giroux LLC., 1998.]。; 邦訳の「剽窃」だが、クラウスは論考で「plagiat」(剽窃)ではなく「pastiche」(模倣)を使用しているので、「pastiche」は「模倣」と訳すべきだろう。河本真理も同様な指摘をしている。河本真理「ピカソ／剽窃／コラージュ——〈造形的インターテクスチュアリティ〉の論理」大高保二郎、永井隆則編『ピカソと人類の美術』三元社、2020 年、98 頁(註 5)。一方、高階秀爾が用いる「剽窃」は、否定的な意味はなく、「他人の作品を模倣し借用するのと同時に、それを基に自在に自己の創造力を展開する点で、変奏と呼ぶべきもの」であり、晩年のピカソに顕著になる過去の特定の作品からの「借用」を示している。高階秀爾『ピカソ——剽窃の論理』(増補版)美術公論社、1983 年[初版、筑摩書房、1964 年]。

<sup>40</sup> Yve-Alain Bois, "Picasso the Trickstar". *Picasso Harlequin 1917-1937* (exh. cat.), New York, Skira, 2008, pp.19-33.

<sup>41</sup> Jean Clair (ed.), *Picasso sous le Soleil de Mithra* (cat. exp.), Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2001.

<sup>42</sup> *Picasso Ingres* (cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

所収された大高の論考は<sup>43</sup>、ピカソのイタリア旅行とフォンテーヌブロー滞在中の制作に着眼しているが、ピカソの作品に表されたメランコリーの源泉について未解決事項がある。本論文では、そこに注目して、第IV章「ピカソの1920年代初期作品に見るメランコリー——身振りと意味をめぐる問題」で取り上げる。

前述したブラントやプール、メイヤーと同様にピカソの着想源に重点を置いた研究も進展している。リサ・フローマンはピカソの1930年代の「古典主義」の版画を取り上げて、ピカソが版画のモチーフに古代ギリシアの陶器画を援用していると指摘している<sup>44</sup>。1930年代の銅版画集『ヴォーラル・シリーズ』は本研究の対象ではないが、第II章「ピカソと地中海文明——古典的表現とキュビズム技法に見る古代ギリシアの陶器画の影響」でフローマンの指摘を若干引用する。エリザベス・カウリングは、ピカソの画学生時代から1940年までの作品に見られる多種多様な着想源と制作手法について論じている<sup>45</sup>。カウリングはピカソの発想源としての美術作品をピカソの制作年代ごとに分析して数多く挙げているが、ピカソの行動範囲外にある美術作品も論考の射程に入れているため、部分的に説得力に欠けている。

## (6)2010年代

エリザベス・プレッテジョンの『古代彫刻の現代性：ヴァインケルマンからピカソまでのギリシア彫刻とモダンアート』は、モダニズム絵画をヨハン・ヨアヒム・ヴァインケルマンの著書『古代美術史』（1764年）で読み解こうとするもので、章のひとつで、ピカソと古代美術の関係に言及している<sup>46</sup>。だが、その論考はブラントやプールの論文を踏襲しているに過ぎない。

2017年から2019年にかけては、パリのピカソ美術館が中心となって企画した「地中海におけるピカソ」(Picasso in the Mediterranean, 2017-2019)プロジェクトの一環として、展覧会がヨーロッパ諸国で催されており<sup>47</sup>、近年ではピカソ芸術における古典的な側面がますます強調される傾向にある。それゆえ本論文でピカソの「古典主義」を再考することは有意義である。

## 5. 各章のテーマにおける方法論

次に、第I章から第V章までの論考に関して、各章が研究対象にするテーマの範囲と、解決のために使用する方法論を述べる。

---

<sup>43</sup> 大高、8-25頁。

<sup>44</sup> Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, The MIT, Cambridge, Massachusetts, 2000.

<sup>45</sup> Cowling, 2002.

<sup>46</sup> Elizabeth Prettejohn, *The Modernity of Ancient Sculpture, Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London, I.B. Tauris, 2012, pp. 225-245.

<sup>47</sup> *Picasso between Cubism and Classicism: 1915-1925*, Scuderie del Quirinale, Rome, 2017.; *La Suite Vollard*, Centre d'art la Malmaison, Cannes, 2017; *Picasso, L'Atelier du Miotoure*, Palais Lumière, Evian, 2018.; *Faune, Fais-moi peur!*, *Images du faune de l'Antiquité à Picasso*, Musée de Lodève, 2018.; *Les Vacances de M. Pablo: Picasso à Antibes, Juan-les-Pins, 1920-1946*, Musée Picasso Antibes, 2018-2019.; *Picasso, Les Années Vallauris*, Musées nationaux du XXe siècle des Alpes-Maritimes et la Ville de Vallauris Golfe-Juan, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2018.; *Picasso à Chypre*, Musée archéologique de Chypre, 2019.; *Picasso: le Défi de la Céramique*, Musée de la Céramique de Faenza, 2019-2020.

## 第Ⅰ章 ピカソの肖像画と水浴図におけるアングルの影響——1920年代前後の作品を中心に

ピカソが古典回帰の表明に選択したアングルの肖像デッサンや肖像画を取り上げ、アングルの線描や人体形態とピカソの作品とを様式的に比較する。ピカソはアングルの絵画を研究するうちに、アングルが古代美術を源泉にして身体を創造していたことを発見しているが、ピカソがアングル特有の古典的形態のデフォルメを意識する契機となったことを示す。

また、ピカソの「第2期古典時代」は20世紀に勃発した2つの世界大戦間の10年間に展開されていて、パリで活躍する外国人でスペイン出身のピカソを取り巻く環境やピカソの立場を考察するため、ピカソと同時代の批評家らからも少なからず検討する。

## 第Ⅱ章 ピカソと地中海文明

### ——古典的表現とキュビズム技法に見る古代ギリシアの陶器画の影響

アングルによってピカソに促された古代美術のうち、ピカソが源泉としたと思われる古代ギリシアの陶器画とピカソの作品とを比較する。古代ギリシアの陶器画を参照したピカソは、陶器画の線描のみならず主題や図像への関心を深めていく。それゆえ様式論と図像学を用いて、古代ギリシアの陶器画の技法や、陶器に描かれたギリシア神話の主題や図像表現が、ピカソの作品にいかに関与したのかを検証する。

さらに、ピカソが古典的手法と並行して制作したキュビズムの作品にも、陶器画の影響が見られることを考察する。

## 第Ⅲ章 ピカソの「古典主義時代」の母子作品をめぐって

### ——イタリア・ルネサンスの聖母子との関連

ピカソは生涯を通じて母子を主題にした作品を数多く制作しているが、妻のオルガと息子のパウロを描くことは、ピカソの具象への回帰に直結している。ピカソの「第2期古典時代」に、形成された母子のモチーフが様式的にどのようなものなのかを分析し考察する。

そして、ピカソの母子作品とイタリア・ルネサンスの伝統的な図像を比較し、ピカソが描く母子像が単に様式の問題だけでなく、ルネサンスの聖母子像を積極的に参照していたことを図像学的観点からも明らかにする。

## 第Ⅳ章 ピカソの1920年代初期作品に見るメランコリー——身振りと意味をめぐる問題

ピカソの作品に見られるメランコリーの源泉を考察する。この時期に制作された人物画や肖像画、裸婦画はどこか憂鬱そうでメランコリックな雰囲気漂わせている。先行研究ではその発想や着想の源に論究するものの、詳細には論じられず論拠を示すものは少ない。伝統的なメランコリーの図像と比較することで、その共通点と相違点を明確にし、身振りの意味作用がピカソの作品にいかに関与しているのかを提示する。

## 第Ⅴ章 絵画空間におけるピカソのデフォルメと誇張表現——マニエリスム絵画からの超越

ピカソの「第2期古典時代」は、従来の古典主義から逸脱している部分が多分に見られる。ピカソの作品とイタリア・マニエリスムとを比較することで共通点や共通項を抽出し、ピカソの古典回帰は、単なる古典主義ではなくマニエリスムを参照することによってデフォルメの基盤を固める方向

性を定めていることを示す。

また、マニエリスム絵画に見られる不均衡な画面や不安な精神が反映された作品と、ピカソのメランコリックな作品とを比較して、両者が同種のものなのかを検討する。

また、本論文は4.「ピカソの「古典主義」に関する先行研究」で先述したメタ批評には立ち入らずに、ピカソと同時代の一次資料に沿って、美術史学の常道としての図像的、造形的な源泉を求めてピカソの「第2期古典時代」の作品を分析していく。メタ批評には作品分析それ自体から乖離し、批判的な言説が生産される性質があるため、本論文では一次資料を見直し、事実をより正確に把握し、それに修正し補足したい。

## 第 I 章 ピカソの肖像画と水浴図におけるアングルの影響——1920 年前後の作品を中心に

### はじめに

ピカソは、その生涯の大半に渡って、たとえ断続的とはいえ、19 世紀フランスの画家ジャン=オーギュスト=ドミニク・アングル(1780-1867)の影響下で創作活動をおこない、とりわけ《トルコ風呂》[図 5]を中心に、この新古典主義の大家のさまざまなポーズを格好のモチーフとして画歴の各時代において活用している。ピカソは《トルコ風呂》を 1905 年のサロン・ドートンヌで見ているが、それ以来、この作品がピカソの頭から離れることはなかった。また、周知のごとく、1915 年頃から始まるピカソの「第 2 期古典時代」では、第 1 次世界大戦への批判や反省を込めて提唱された「秩序への回帰」に呼応して前衛画家の多くが古典的傾向を示すなかで、ピカソも古典回帰を表明するために友人で詩人のマックス・ジャコブ[図 1]や画商アンブロワーズ・ヴォラールの肖像を「アングル風」デッサンで描き始めるのである。

とはいえ、ピカソは特にアングルの称賛するような言葉を残してはいない。1904 年に友人で画家のサバスティア・ジュニエ・ビダルとアングルの出身地モントーバンに到着したときのスケッチや、1913 年のマックスとのセレ旅行でガートルード・スタインに宛てた手紙においても、アングルやモントーバンのアングル美術館に直接触れることはなかった。後述するマックスの回想や、マリウス・デ・サヤスによるインタビューでも淡々としていて、ピカソの言説ではアングルへの称賛は詳らかにされていない。しかし実作を見ると、初期の《扇子を持つ女》[図 6]から晩年の版画シリーズ《ラファエロとラ・フォルナリーナ》(1968 年、エッチング、BB.1793-1817)に至る迄、アングルの影響が数々の作品に顕在化している。ジョルジュ・ブラックとともに創始した造形上の革新である最新のキュビズム様式が世界中を席捲した直後のピカソの「アングル回帰」を、どのように捉えればいいのか。単に「模倣(pastiche)」という用語で解釈するだけでは済まされないと思われる。

先行研究によれば、ピカソによるアングル芸術への傾倒は、1905 年秋のアングル回顧展(サロン・ドートンヌ)に始まる。このとき出品されたアングル最晩年の《トルコ風呂》とデッサンは<sup>1</sup>、ピカソの「第 1 期古典時代」の《ハーレム》[図 7]にその影響を見ることができるし、20 世紀絵画の革命的作品《アヴィニョンの娘たち》[図 8]にもアングルの様々な裸婦の形態が取り入れられている<sup>2</sup>。さらに、ピカソはガートルードの肖像画(1906 年、Z.I, 352)をアングルの《ルイ=フランソワ・ベルダンの肖像》(1832 年、ルーヴル美術館)に倣ったかのように描き、アングルの《グランド・オダリスク》[図 9]をキュビズムの手法で模した《アングルにもとづくオダリスク》[図 10]も制作している。このような初期の主要作品に見られるアングル芸術への関心は、「第 2 期古典時代」の作品にも再び現れる。今度は「アングル風」に徹底したデッサンや肖像画だったが、後述するようにピカソの「アングル回帰」は当時の美術界では賛否両論だったのだ。

このように、アングルとの邂逅は 1905 年中頃-1906 年中頃の「第 1 期古典時代」と、1914 年-

<sup>1</sup> 1905 年のサロン・ドートンヌの出品リストにある。Laurence Madeline, *Picasso Ingres* (cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p.163.

<sup>2</sup> Michael Marrinan, "Picasso as an 'Ingres' Young Cubist" *Burlington Magazine*, vol.119, no.896, 1977, pp.756-763.; Susan Grace Galassi, *Picasso's Variations on the Masters: Confrontations with the Past*, New York, Harry N. Abrams, 1996, pp.37-41, 208 (note 41); Madeline, "Picasso et Ingres: pour la vie", *op. cit.*, p.14.; Dominique Dupuis-Labbé, *Les Demoiselles d'Avignon: La révolution Picasso*, Paris, Bartillat, 2007, p.37.

1924年の「第2期古典時代」と2度あるが、両者ではアングル参照の様相や創作の性質が異なっている。本論では、初めに「第1期古典時代」と「第2期古典時代」の差異を当時のフランス美術界とピカソら前衛画家たちとの関係を視野に収めて明らかにする。次にピカソの「第2期古典時代」に制作された《水浴の女たち》〔図11〕に見出されるアングルのな人体表現について、アングル様式参照の諸問題を考察する。最後にピカソの水浴図と肖像画に見られる古代美術の造形表現に介在するアングル芸術との関係性を検討する。

## 1. ピカソとアングルの親和性——アングルとの2度の邂逅

### 1-1. 最初の出会——第1期古典時代(1905年中頃-1906年中頃)

#### (1) モントーバンのアングル美術館

アングルの出身地モントーバンはフランス南西部、ミディ=ピレネー地域圏の都市で、タルヌ=エ=ガロンヌ県の県庁所在地である。ピカソがモントーバンを訪れた20世紀初頭には、バルセロナとパリ間の列車はモントーバンには停車せずトゥールーズで乗り換える必要があった<sup>3</sup>。ちなみに現在は、パリとトゥールーズ間を走行するTGV(フランス国鉄の高速鉄道)はトゥールーズ駅よりひとつ手前にあるモントーバン駅にも止まり、パリから約5時間かかる。実際にピカソがアングル美術館を訪れたかどうかの事実関係は不明であるが、少なくともモントーバンには2度、訪れていたことは明らかである<sup>4</sup>。最初は1904年4月のことで、前述の友人で画家サバステアと到着した様子がスケッチ〔図12〕に残されている<sup>5</sup>。ピカソはモンマルトルの「洗濯船」(パト・ラヴォワール)にアトリエを借りられる見通しがついたためにパリ(4度目の旅行)へ向かおうとした途中に訪問したのである<sup>6</sup>。次の訪問は1913年にセレからパリへ戻る最中で、ガートルード宛の手紙やマックスの回想に記されている。ピカソは3月から恋人エヴァ・グエルとマックスの3人でセレに滞在しており、ガートルードには6月20日にパリへ向けて発ち、途中でトゥールーズとモントーバンに立ち寄ると伝えている<sup>7</sup>。トゥールーズのオーギュスタン美術館やモントーバンのアングル美術館は、所在地の駅から1km-1.5km圏内にあり徒歩15分程度で行けるため、市内や美術館を見学することは十分に可能であったろう。

<sup>3</sup> 1905年のSNCF(フランス国有鉄道)の資料『リーヴレ・シェ』による。Madeline, *op. cit.*, p.5 (note 12).

<sup>4</sup> 1910年代にピカソがアングル美術館を訪問した記録は不詳だが、1920年頃の入場券やパリとモントーバン間の鉄道の乗車券が残っている。Ibid., p.180 (fig.21, 22).

<sup>5</sup> スケッチには3人の人物の下に「Y llegan a Montaulvant / liados en el gaban」(2人は)モントーバンについて/外套に身を包み)と書き入れている。Robert S. Lubar, “Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco”, Jonathan Brown (ed.), *Picasso and the Spanish Tradition*, New Haven, London, Yale University Press, 1996, pp.38, 39 (fig.32).; モントーバンの綴りは Montauban であり、ピカソが間違えている。

<sup>6</sup> ピカソはサバステアの弟カルラスが創刊編集する『エル・リベラル』紙に2日続けて(4月11日、12日)、サバステアとピカソが今日の急行でバルセロナを発ち、パリに向かい、パリで最新作の展覧会を催す予定だという告知を掲載するよう計らったとされている。Richardson 1991, p.293. [リチャードソン、449頁。]

<sup>7</sup> «Paris demain et nous irons vous voir le même jour de l'arrivé mais nous nous arreterons á Toulouse et á Mont-tauvan [sic] un jour.» ガートルード宛手紙(1913年6月19日付)に「明日パリに帰ったら、到着と同じ日に会おう。でも僕たちはトゥールーズとモントーバンで1泊するね」とある。(アメリカ文学エール・コレクション、バイネッケ・レア・ブック・アンド・マヌスクリプト図書館蔵); Laurence Madeline(ed.), *Gertrude Stein Pablo Picasso Correspondance*, Paris, Gallimard, 2005, pp.146-147.; 前置詞のアクサンや註5と同じく地名表記はピカソ自身のミスである。

アングル美術館の開館は 1854 年であるが、建物や町の歴史は古く 12 世紀に遡る。城郭が司教館になり 18 世紀には市民館として使われ、後に美術館が設置された。1867 年の死去にともない遺言によってアングルの作品が寄贈され、アングル美術館が誕生した。美術館は約 4,500 点ものデッサンと、アングルが生前にローマで収集した古代ギリシア陶器 54 点も収蔵している<sup>8</sup>。19 世紀初頭のアングル美術館は、地元カメラマンのアシール・ブイスが撮影した絵葉書から展示の様子がわかる[図 13]<sup>9</sup>。1867 年から第 2 次世界大戦迄はアングルのデッサン 1,200 点が 3 つの展示室に掛けてあり、来館者は自由に見学することができた。

一方、トゥールーズのオーギュスタン美術館にはアングルの《アウグストゥスとリヴィアの前で『アエネイス』を朗読するヴェルギリウス(お前がマルケルスになるのだ)》[図 14]の別ヴァージョン(1812 年)[図 15]が所蔵されている。マックスによれば、ピカソはこの絵の前で「アングル、あまり真面目でない」と言ったそうだが<sup>10</sup>、ピカソの真意を探ってみたい。

メイヤー・シャピロは、ピカソが最初にアングルの人体を参照したのはブリュッセル所蔵の同作品だと指摘して、ピカソの《扇子を持つ女》[図 6]の少女の身振りをアングルの皇帝アウグストゥスに関連付けている<sup>11</sup>。しかし、ブリュッセル所蔵の同作品とピカソが見た(トゥールーズの)別ヴァージョンとは、画面構成や登場する人数が相違する。ブリュッセルの同作品は、ヴェルギリウスを除いた 3 人の人物が半身像で描写されているのに対して、トゥールーズ作品は室内に 4 人の登場人物が全身像で表されている。アウグストゥスの容姿や身振りもピカソが見たトゥールーズのものとは異なるのである。また、モンターバンのアングル美術館にも、この主題に関連する様々な下絵習作《リウィア、オクタウィアヌスとアグリッパ》などが展示されていた。にもかかわらず、シャピロの述べるように、ブリュッセルの同作品のアウグストゥスの人体形態の近似だけでなく、アウグストゥスが画面の外側にいる人物に応答しているような様子までもが《扇子を持つ女》に表れている。

しかし、《扇子を持つ女》が制作された 1905 年のピカソの足跡は、夏にはオランダ旅行に出かけてはいても、その途中でベルギーに逗留したかどうかは不詳であるため、ブリュッセル所蔵の同作品を実見できたかどうかは明らかではない<sup>12</sup>。それに、ブリュッセルの同作品は同年にパリで開催されたアングル回顧展には出品されずに、その準備習作(オタワ美術館)が展示されていた<sup>13</sup>。だが、ピカソは「第 2 期古典時代」に再びアングルの 1819 年の作品を思い出し、今度は皇后リヴィアの輪郭を正確に抽出しているのである[図 16]。これらの状況証拠を整理して推測すると、ピカソは 1913 年にトゥールーズを訪れる以前からブリュッセル作品のことを知っていて、1904 年の最初のモンターバンの訪問から 10 年間に何らかの情報を得ていたことになる。

<sup>8</sup> デッサンのカタログ・レゾネでは 4503 点ある。Gerges Vigne, *Dessins d'Ingres: Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1995.

<sup>9</sup> 情報提供下さったアングル美術館のフロランス・ヴィギエ館長に感謝する。2016 年 9 月 12 日面会。

<sup>10</sup> 本文訳:筆者。「Ingres, artiste peu consciencieux」。Max Jacob, “Rimbert ou la conscience en art”, *Vogue*, no.6, vol. VIII, 1<sup>er</sup>, juin 1927, p.44.; *Max Jacob et Picasso* (cat. exp.), Paris, Quimper, Réunion des musées nationaux, 1994, pp.103, 108(note 24).

<sup>11</sup> Meyer Shapiro, *Modern Art 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup> Centuries*, New York, George Brazillier, 1978, pp.112-114.[メイヤー・シャピロ(二見史郎訳)『モダン・アート 19-20 世紀美術研究』みすず書房、1984 年、128-130 頁。]

<sup>12</sup> ピカソが 1905 年にベルギーを訪れたかは不詳である。この年、オランダ人画家のトム・スヒルペルオールトに誘われて、オランダ北部のスホールルに滞在している。オランダ旅行のスケッチ帳(1905 年 6 月、7 月)に列車の時刻表を書き写し、「ハールレムで乗り換え」とメモを付けている。Richardson, *op. cit.*, p.378.[リチャードソン、前掲書、574 頁。]

<sup>13</sup> Madeline, *op. cit.*, p.6(note 23).

## (2)ピカソとアングル展

1905年にはアングル回顧展(出品点数 68 点)と同時に「カージュ・オ・フォーヴ(野獣の檻)」と呼ばれたような、所謂フォーヴィスムの画家たちの作品の展示や、エドゥアール・マネの回顧展(出品点数 32 点)も開催されていた<sup>14</sup>。20 世紀の新たな表現形式を模索するためにアングルを参照した画家はピカソだけでなく、特に「ライヴァル」とも評されるアンリ・マティスもアングルの絵画が秘めた革新性を直感していたようである<sup>15</sup>。フォーヴィスムの最も重要な画家となるマティスが1906年のサロン・デ・ザンデパンダンに出品した《生きる喜び》(1905年-1906年冬、バーンズ財団)には、アルカディア的世界観が表明されたアングルの《黄金時代》(1862年、ハーバード大学フォッグ美術館、原図はダンピエール城の壁画)に対する20世紀ならではの形式的返答が描かれている<sup>16</sup>。この頃にマティスとピカソはスタイン兄妹(レオとガートルード)を介して知り合い、それ以来、終生のライヴァルとしてお互いの作品に応答し競い合うことになる。

アングルはエドガー・ドガやポール・ゴーガン、モーリス・ドニらの19世紀近代画家からも支持されたが、1905年のアングル回顧展でマティスやピカソ、批評家、美術関係者らがアングルの素描の完成度や油彩画のフォルムの独創性、そして何よりも《トルコ風呂》に衝撃を受けたことで再評価された<sup>17</sup>。その後、《トルコ風呂》はルーヴル美術館に収蔵されることになる<sup>18</sup>。さらに、アングルの展覧会は6年後の1911年4月26日-5月14日迄、モンターバン出身のアングルの研究者アンリ・ラポーズ(1867-1925)によってパリのジョルジュ・プティ画廊で開催される。このときは《ユピテルとテティス》[図17]と《第1執政官ボナパルト》(1804年、リエージュ美術館)に加えて119点もの群像と子供の肖像デッサンが展示された<sup>19</sup>。ピカソの友人で詩人のギヨーム・アポリネールは同展評で、「美、さらには隠された美でさえも精力的に描くアングル氏は、芸術と自然、人生と形式とを一致せしめたのだ」と評している<sup>20</sup>。100点以上のデッサンが並んだこの展覧会をピカソも当然見ていただろう。

この当時の恋人フェルナンド・オリヴィエは、1910年-1914年にかけてのピカソはアングルを学ぶためにルーヴル美術館へ通っていたと回想している<sup>21</sup>。アングルの《グランド・オダリスク》の大

<sup>14</sup> Marrinan, *op. cit.*, p.756.

<sup>15</sup> Yve-Alain Bois, *Matisse and Picasso*, Paris, Flammarion, 1998, p.22. [イヴ=アラン・ボア(宮下規久朗監訳)『マチスとピカソ』日本経済新聞社、2000年、22頁。]

<sup>16</sup> ロバート・ローゼンブラム(中山公男訳)『アングル』美術出版社、1970年初版、1987年9版、169頁。; Christopher Green, *Art in France 1900-1940*, New Haven, London, Yale University Press, 2000, p.193.

<sup>17</sup> «Certains, qui n'avaient su trouver de salle en salle que des motifs d'exaspérer toujours plus leur humeur, purent se réfugier dans la "salle Ingres", se reposer dans la contemplation de Bain turc, admirer, ...» アンドレ・ジッドは「部屋から部屋へと行ってもますます機嫌が悪くなる一部の人々が「アングルのサロン」へ避難して《トルコ風呂》の前で見入り、称賛する...」と述べている。André Gide, “Promenade au Salon d'automne”, *Gazette des beaux-arts*, vol. 34, décembre 1905, p.475.

<sup>18</sup> Madeline, *op. cit.*, pp.6-7.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> 本文訳:筆者。«Peintre énergique de la beauté et même de celle qui se cachait, M. Ingres a su concilier l'art et la nature, la vie et le style.» Guillaume Apollinaire, “L'Exposition Ingres”, *L'Intransigeant*, 27 avril 1911, Leroy, C. Breunig(ed.), *Guillaume Apollinaire Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960, pp.218-211.

<sup>21</sup> フェルナンド・オリヴィエは、ピカソの当時の好みは、エル・グレコ、ゴヤ、プリミティヴ派であり、アングルについては好んでルーヴル美術館に通って勉強していたと回想した。フェルナンド・オリヴィエ(益田義信訳)『ピカソと其の友達』筑摩書房、1942年、178頁。[Fernande Olivier, *Picasso et ses*

きな複製がピカソのアトリエ(クリシー大通り、11番地)の壁に掛っているのが、ピカソ自身が撮影した「マックス・ジャコブ」[図 18]やピカソのセルフポートレイトの写真(APPH2834)に写っている(左上で切れている)。複製はあたかも隠すかのように壁の上方に飾ってあるが、《グランド・オダリスク》の裸婦に見られる長い背骨や、引き伸ばされた腕といった解剖学的に不正確な人体を、ピカソがキュビズム手法で模したの、アングルのこの表現に革新性を見出し、さらに新しい空間表現を創造する方法を考えたからである。その努力はキュビズム手法で制作された《垂れ布の前の裸婦》[図 19]へと結実したとされている<sup>22</sup>。

ところで、トゥールーズでは1908年にピカソのパステル画が出品された2つの展覧会が開催されている。この企画の発起人はシャルル・マルペルというモンターバン出身の蒐集家で美術評論家であるため、彼からアングル美術館の情報を得ることも出来たであろう<sup>23</sup>。また、ピカソは1909年5月-9月のバルセロナとオルタ・デ・エプロ、1910年のカダケース(カタルーニャ地方ジローナ県)旅行でスペインとフランス間を往復しており<sup>24</sup>、モンターバンやアングル美術館を訪れる機会は少なくともあったはずである。何れにせよ、ピカソの作品には生涯に渡ってアングル芸術が顕在しているのは作品を見れば明白なので、トゥールーズでマックスが聞いたアングルの言葉を貶すようなピカソの言葉に惑わされてはならないだろう。

## 1-2. 「アングル回帰」とピカソの周囲の変化——第2期古典時代(1915年頃-1925年頃)

### (1)アングル風肖像デッサン

キュビズム時代のピカソにアングル芸術からの影響をひと目で見出すのは難しいが<sup>25</sup>、アングルとの明確な邂逅は不意に、再び訪れている。1915年1月、ピカソは親友マックスの肖像を微細な部分にも及んで自然主義的に描いた[図 1]。マックスはアポリネール宛の手紙に自分の肖像を「カタロニアの老農民だった祖父のようだ」と書いている<sup>26</sup>。だが、その容貌はピカソがかつてガートルードを描くのに参照したアングルの《レイ=フランソワ・ベルダンの肖像》のデッサン[図 20]のベルダンの鼻梁の線や真一文字に結ばれた口元に近似している。アングルのデッサンの肉付けは、必要最低限に抑えて、立体感や個人の個性を的確に捉えている。両方のデッサンを比べると、ピカソがアングルの精妙な表現を模しているようにも見える。マックスを描いた肖像デッサン

---

*amis*, Paris, Librairie Stock, 1933.]

<sup>22</sup> Marrinan, *op. cit.*, p.759.

<sup>23</sup> 1908年3月15日からトゥールーズ市庁舎で開催された「第24回芸術家連合展」や、同年6月7日-20日にトゥールーズの新聞社『テレグラム』で開催された展覧会に《貧困》と《肖像》などが出品された(作品の同定は不詳)。マルペルはピカソ作品を数点所有していた。Cabanne, pp.208-209.[カバンヌ, 363-364頁。]

<sup>24</sup> ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ(神吉敬三、大高保二郎他訳)『ピカソ キュビズム 1907-1917』平凡社、1996年、134、178頁。[Josep Palau i Fabre, *Picasso Cubisme*, Barcelona, Polígrafa, S. A., 1990.]

<sup>25</sup> 《シュミーズを着て椅子に座る女》(1913年秋-1914年春、ヴィクター・W・ガンツ夫人蔵、ニューヨーク、Z.II\*\*, 522)や《若い娘の肖像》(アヴィニヨン、1914年夏、国立近代美術館、パリ、ジョルジュ・ポンピドゥー・センター、Z.II\*\*, 528)にアングルの影響が見られる。Madeline, *op. cit.*, p.19.

<sup>26</sup> «Je pose chez Pablo et devant lui: il fait de moi un portrait au crayon qui est bien beau, il ressemble à la fois à celui de mon grand-père, d'un vieux paysan catalan et de ma mère.»マックスは「私はパブロの家で、彼の前でポーズをとる。彼は鉛筆で私の肖像画を描く。それはとても素晴らしく、カタロニアの老農夫であった私の祖父の肖像画に、同時に私の母の肖像画にも似ている」と記した。Max Jacob *et Picasso* (cat. exp.), *op. cit.*, p.116, 124 (note 1).

は、翌 1916 年 12 月にアメデ・オザンファンが発行する『エラン』誌にその図版が掲載されると<sup>27</sup>、早速、画家や批評家、美術関係者の間で騒ぎになった。1917 年 1 月 13 日の『ル・ボネ・ルージュ』紙は「一見したところ、ピカソが称賛するアングルだと思われる」と批評し<sup>28</sup>、画家たちはさまざまに反応した。フランシス・ピカビアはすぐに『391』誌(1917 年 1 月号)に顔の部分は写真で示し、体の部分を輪郭線で表した《マックス・ゴートの肖像》(1917 年)を掲載し、ピカソの新しい様式の出発を揶揄した。一方、かつての同志ブラックは画商ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーに手紙で、「ピカソに関しては、アングルという新しいジャンルを創造している」と伝えている<sup>29</sup>。しかし、モーリス・ド・ヴラマンクは「ピカソは、優秀なペテン師で、天性の剽窃者だ」とあからさまに非難した<sup>30</sup>。

1919 年 10 月、ポール・ローザンバール画廊で開かれたピカソの個展にデッサンが出品されると、ロジェ・アラールは「“全てを発明した”ピカソ氏は、レオナルド、デューラー、ル・ナン、アングル、ヴァン・ゴッホ...、そう、あらゆるもの、ピカソ以外は全て含まれている」と批評した<sup>31</sup>。ヴィルヘルム・ウーデはこの個展を見て「ピカソが感情の奥底でドイツ的なものと通じていると非難され、また敵国の共謀者であると攻め立てる夥しい人々から指弾されていると彼が感じていたからなのだろうか。特にフランスの側に付こうとしていたのだろうか...」と憶測している<sup>32</sup>。こうした批評家やコレクターの言説や画家たちの反応は、第 1 次世界大戦中、また戦後の混沌としたムードのなかでフランス美術界がいかにピカソとアングルの関係に敏感だったかを物語っている。その後、ピカソによるアングル参照の問題は、ピカソの仲間であるジャン・コクトーやピエール・ルヴェルディが相次いで出版したピカソの評伝を通して、客観的な解釈が述べられている。

コクトーは「鉛筆でモデルを忠実に描くと途端にアングルを引き合いに出すくらい愚かなことはない。(中略)1916 年頃の“直接”または“アングルの類”と呼ばれたピカソのデッサンが、アングルのデッサンにごく僅かに似ているとしても、1917 年のデッサン(私やストラヴィンスキー、ダンサー)はまったく似ていない」と記している<sup>33</sup>。一方のルヴェルディは「そして今、個人の多大な努力や驚くべき発明の後、限りない潜在能力がなされた証と、他の画家ではめったに持ち得ないものとして、決して質的に劣らない大量の創作物の前に、思いがけないアングル氏までの厳しく堅いシル

<sup>27</sup> *L'Elan*, n° 10, 1<sup>er</sup> décembre 1916.

<sup>28</sup> 本文訳：筆者。「À première vue, on le croit du père Ingres, que Picasso d'ailleurs apprécie.» *Le Bonnet rouge*, 13 janvier 1917.

<sup>29</sup> 本文訳：筆者。「Quant à Picasso il crée un nouveau genre dit genre Ingres.» ブラックがカーンワイラーに宛てた手紙(1919 年 10 月 8 日付)。 *Donation Louise et Michel Leiris: collection Kahnweiler-Leiris* (cat. exp.), Paris, Musée national d'art modern, Centre Pompidou, 1984, pp.28-29.

<sup>30</sup> «Picasso, c'est le truqueur par excellence, le plagiaire-né.» ピントウルッキオによる引用。モーリス・ド・ヴラマンク『パリ・ジャーナル』紙(1924 年)。Madeline, *op. cit.*, p.22, 23 (note 112).

<sup>31</sup> 本文訳：筆者。「M. Picasso, qui “a tout inventé”, tout y compris Léonard, Dürer, Le Nain, Ingres, Van Gogh, oui, tout...excepté Picasso.» Roger Allard, “Dessins et aquarelles de M. Picasso”, *Le Nouveau spectateur* 1, no.11-12, 25 octobre-10 novembre, 1919, p.28.

<sup>32</sup> «...se sentait-il montré au doigt par d'innombrables gens qui reprochaient à ses sentiments profonds des affinités germaniques et l'accusaient d'être secrètement de connivence avec “l'ennemi”? Cherchait-il à se ranger du côté spécifiquement “français”... » Wilhelm Uhde, *Picasso et la Tradition française*, Paris, Édition des Quatre-Chemins, 1928, pp.55-56; cited in Cabanne, *op. cit.*, pp.351-352. [カバンヌ、前掲書、640 頁。]

<sup>33</sup> «Rien n'est plus absurde que de citer Ingres, à tout et à travers, dès qu'un crayon reproduit fidèlement le modèle. ... Or, si les dessins de Picasso vers 1916, dessins appelés “directs” ou “du genre Ingres”, ressemblent fort peu aux dessins d'Ingres, ceux de 1917 (le mien, Stravinski, les Danseuses) ne peuvent s'en approcher d'aucune façon.» Jean Cocteau, *Picasso*, Paris, Stock, 1923, p.30; ジャン・コクトー(佐藤朔訳)『ジャン・コクトー全集第 6 巻』創元社、1985 年、473 頁。

エットが奥まったあいまいな背景に浮かび上がる」と述べて<sup>34</sup>、さまざまな意見や憶測、非難、揶揄を退けた。ピカソが1915年に描いたアングル風と言われるマックスや画商ヴォラールの肖像デッサンと1917年のイーゴリ・ストラヴィンスキーやコクトーらの肖像デッサン〔図21〕を比較しても、線の柔らかさや陰影の付け方が相違しているし、ましてアングル特有の顔の部分だけを細密に描く肖像デッサン〔図22〕とは大きな差異がある。ピカソが描いた1919年のセルゲイ・ディアギレフとアルフレッド・セリグスベルク(Z.III, 301)や1920年のストラヴィンスキー〔図23〕、エリック・サティ(Z.IV, 59)らの肖像デッサンは、モデルの顔や身体が針金のように太い輪郭線で縁取られていて、顔と衣装の部分にアングルのように差をつけてはいない。これらの非アングルの要素も併せ持つ肖像デッサンは、モデルの写真を参照して制作されているものもある<sup>35</sup>。だが、アングル風に顔だけを細密に描く肖像デッサンへの反響があまりに大きかったので、ピカソは仲間に援護してもらいつつも、意識的に描き方を変更した可能性は否定できないだろう。

さらにピカソの様式転換に追随するかのようにロジェ・ビシエールとアンドレ・ロートがアングル芸術を取り上げた。1921年、絵画彫刻展仏米組織委員会が主催するアングル展が開催されると<sup>36</sup>、ビシエールは『エスプリ・ヌーヴォー』誌に「モンターバンの巨匠は若者たちに指導者と先駆者として見なされ、彼の作品は旗手となって、今日の若者にとって、彼らの同時代人には持ち得なかった意味を持った」と記し<sup>37</sup>、一方のロートは『画家が見るアングル』にポール・セザンヌがアングルとキュビズムの仲介役になっていることを論じた<sup>38</sup>。ラポーズはアングルの後継者に「ピカソ氏は、アングルの感性に対して大いなる理解を示す私の若き同胞のアンドレ・ロートやビシエールのようである」と述べながらも<sup>39</sup>、まるでピカソをよそ者と示唆するように、ロートとビシエールだけに「同胞」という言葉を用いている。何れにしてもピカソの「アングル風」デッサンの公開は世間や美術界に大きな反響を巻き起こし、「アングル回帰」は画家や批評家がこぞって傾倒するほどに、当時のフランス美術界を席卷した観さえあった。

この流行は、同じ頃に第1次世界大戦の混沌から脱出するために提唱された「秩序への回帰」の思潮とも並行していた<sup>40</sup>。フランス美術の伝統に戻ろうとニコラ・プッサンやアングルが尊重され

<sup>34</sup> 本文訳：筆者。「Et maintenant après tant d'efforts personnels, d'invention déconcertante, la preuve étant faite de ressources inépuisables et comme il a été rarement possible d'en compter chez un autre artiste, devant une production dont l'abondance ne laisse jamais en défaut la qualité, on commence à voir se dessiner sur un fond vague la silhouette un peu trop sévère et rigide jusqu'alors imprévue de M. Ingres.» Pierre Reverdy, *Picasso*, Paris, NRF, 1924, pp.7-8.

<sup>35</sup> 『ピカソ・クラシック 1914-1925年』(展覧会カタログ)、産経新聞社、2003年、72-75頁。; *Picasso's Drawings 1890-1921, Reinventing Tradition* (exh.cat.), New Haven, London, Yale University Press, 2011, pp.225-227, 231-237.

<sup>36</sup> 絵画彫刻展仏米組織委員会主催の「アングル展」(1921年5月8日-6月5日)は、好奇心を持った人々と芸術の組合の本部(パリ18区、ヴィル・レヴェック通り、18番地)で、顔を負傷した人々を援助するために開かれた。Madeline, *op. cit.*, p.10 (note 32).

<sup>37</sup> 本文訳：筆者。「Le maître de Montauban a été considéré par la jeunesse comme un guide et un précurseur, son œuvre est devenue un drapeau et a pris pour les hommes d'aujourd'hui un sens qu'elle n'eut pas pour ses contemporains.» Roger Bissière, “Notes sur Ingres. La doctrine d'Ingres”, *L'Esprit nouveau*, no.4, janvier 1921, p.388.

<sup>38</sup> André Lhote, “Ingres vu par un peintre”, *NRF*, no.96, 1<sup>er</sup> septembre 1921, pp.274-291.

<sup>39</sup> 本文訳：筆者。「Et M. Picasso, comme mes jeunes compatriotes André Lhote et Bissière, si compréhensifs de la sensibilité ingriste.» Henry Lapauze, *Ingres* (cat. exp.), Paris, Georges Petit, 1921, p.8.; cited in Jean-Roch Bouiller, “Probité de l'Art, rappel à l'Ordre et retour à Ingres au début du xx<sup>e</sup> siècle”, *Picasso Ingres* (cat. exp.), *op. cit.*, p.53.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.58.

ると同時に、ドイツ的なものが排除され、そのなかにキュビズムやピカソが含まれたのである<sup>41</sup>。

## (2) バレエ・リュスとオルガの肖像

序論で既述したように、多くの画家が「秩序への回帰」に呼応し、前衛美術への反動として古典や伝統的な美術に目が向けられた。ピカソと同時代の画家たちが次々に古典へ回帰する一方で、ピカソと言えば、イタリア旅行に出かけた後は、スペインやイギリスにも赴き、タキシードに身を包んで山高帽をかぶり、紳士然とした装いで鏡の前で「ムッシュウ・アングル」と呟くのである<sup>42</sup>。ピカソが単に上機嫌だったのか、あるいはアングル風肖像デッサンへの批判にうんざりしていたためなのか、事の真相は、この呟きを聞いたエルネスト・アンセルメ(バレエ・リュスの指揮者)の回想からはわからない。だが、ピカソは「アングル回帰」によって様式転換を果たした。この転換の契機には、当時ヨーロッパで一世を風靡していたバレエ・リュスとのコラボレーションが関係した。

ピカソは1917年2月17日から約2か月間、コクトーに誘われてディアギレフが主宰するバレエ・リュスの公演の舞台装置や衣装デザインを手掛けるため、イタリア旅行へ同行した。そのとき同バレエ団のダンサーで、最初の妻となるオルガ・コクロヴァと知り合った。ロシア貴族の血統を持つオルガは、成功した芸術家は何よりもまず「ムッシュウ(紳士)」であるべきだと考え、上流社会にふさわしい生活や環境を望んだ。モンルージュの住まいを描いたスケッチ(1917年12月9日、Z.III, 106)には、2匹の犬と一緒にダイニングテーブルにいるピカソとオルガ、給仕する女中が登場し、ブルジョワのような生活が描かれている<sup>43</sup>。次第にピカソの交流関係も華やかになり、裕福なアメリカ人夫妻のヴィオレットとシドニー・シフを介してストラヴィンスキー、ジェイムス・ジョイス、マルセル・ブルーストにも会った<sup>44</sup>。

その頃、ピカソは美しくも無表情のオルガの肖像を次々に描いている。左手に扇子を持ち、右手を椅子の背もたれに回して座り、または左手を軽く頭に触れて物思いに耽るオルガである。《肘掛椅子に座るオルガ・ピカソの肖像》[図4]は、ピカソが絵と同じ衣装とロココ調の椅子に座るオルガを撮影した写真[図24]が残っていることから、ピカソが写真を使用して描いたことが指摘されている<sup>45</sup>。だが、オルガの身振りや正面性、装いには、アングルの《マリー・フランソワーズ・リヴィエールの肖像》(1806年、ルーヴル美術館)や《ドヴォーセ夫人の肖像》[図25]に描かれた長椅子に凭れかかる夫人たちの優雅なポーズや、身に着けた指輪、首飾り、カシミアのショールを参照したことが見てとれる<sup>46</sup>。かつてピカソは、ガートルード・スタインの肖像画(Z.I, 352)を制作するためにアングルからインスピレーションを得ているため、オルガを描く際にも再びアングルを参照したことは考えられる。アングル作品に見られる伝統的な遠近法的構成を無視した平坦さも、ピカソ作品にも同様に見受けられるが、むしろ無限定のニュートラルな背景処理により限らない絶対

<sup>41</sup> Pierre Daix, *L'Ordre et l'Aventure: Peinture, modernité, et repression totalitaire*, Paris, Arthaud, 1984, pp.119-120.

<sup>42</sup> カバンヌによれば、アンセルメがピカソの家を訪れると、リセウ劇場でのバレエ・リュスの公演に行くために支度をしていたピカソが鏡に映った自分の姿を見て、山高帽をかぶると「ムッシュウ・アングル」とつぶやいたそうである。Cabanne, *op. cit.*, p.318.[カバンヌ, 前掲書, 581頁。]

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp.320-321; 同上書, 584-585頁。

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp.322; 同上書, 588-589頁。

<sup>45</sup> ピカソが肖像画制作に写真を利用したことについては次にある。Anne Baldassari, “Heads Faces and Bodies: Picasso’s Uses of Portrait Photographs”, William Rubin (ed.), *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation* (exh. cat.), New York, Harry N. Abrams, 1996, pp.209-220.

<sup>46</sup> Madeline, *op. cit.*, p.26.

的な遠近感を演出したかったのではないかと思われる。

ピカソとオルガが挙式したのは 1918 年 7 月 12 日、ロシア正教会(パリ、ダリュ通り)で、家族は参列せず、マックスとアポリネール、コクトーが立ち会った。ラ・ボエシー通りに引っ越したピカソの新住居一階の豪華なサロンを描いた素描(1919 年 11 月 21 日、Z.III, 427)は、オルガを中心にしてコクトー、サティ、クライヴ・ベルがお茶の卓を囲んで談笑するといった、まさしくブルジョワ趣味に相応しい情景である。それはアングルの肖像画の中に描かれた家具や調度品をも彷彿させる。

アングルは 1905 年と 1911 年のアングル再評価の展覧会を通して若い芸術家たちの創造の旗手となり、第 1 次世界大戦後はフランス美術の伝統に高く位置付けされた。ブルジョワ市民として新たな生活を始めるピカソにとって、ピカソの生活やその周辺までも一変させるほど重要な意味を持つ画家となっていたと言える。

## 2. 《トルコ風呂》からの援用とその記号的表現

### 2-1. 《水浴の女たち》に残存するアングルの人体表現

1910 年代後半のピカソはアングルの肖像デッサンに依拠して、ピカソの友人や周囲の人々を描く一方で、それと並行して水浴図や裸婦の主題にも取りかかっている。次にアングルの《トルコ風呂》に描かれた人物像が、ピカソの水浴図にも造形表現として援用されていることを確認したい。

1918 年制作の《水浴の女たち》[図 11]が描かれたビアリッツは、ピレネー=アトランティック県にある大西洋岸ガスコーニュ湾に面した高級リゾートで、かつてナポレオン 3 世の妃ウージェニーが夏を過ごした保養地として知られている。ピカソとオルガは新婚旅行でこの場所を訪れ、ピカソのパトロンで裕福なチリ人であるエラスリス夫人(エウヘニア・ウイシ)が 2 人のために借りた「ラ・ミモズレ」と呼ばれる別荘で過ごしている<sup>47</sup>。ピカソはこの場所でエラスリス夫人を介してポール・ローザンバールやジョルジュ・ウィルデンスタインという、古典や 19 世紀の巨匠を扱う有力な画商たちと知り合い、彼らと妻たちや子供を上流階級の嗜好に合わせて新古典主義的に描いている(《ウィルデンスタイン夫人の肖像》[図 26]や《ローザンバール夫人と娘》(1918 年、Z.III, 242)など)。それらの肖像画はローザンバールがピカソの作品を世界市場、とりわけアメリカへ売り出す戦略の契機になったようである<sup>48</sup>。

《水浴の女たち》[図 11]では、ビアリッツの海辺を背景に、青白のストライプ柄、鮮やかな赤、紫といった当時最新の水着をつけた 3 人の女たちが三者三様のポーズを取っている。前景の浜辺は 3 人の女たち、中景は海と岸壁、ヨット、後景は空と灯台で構成されている。中央で横になってまどろむ女性は日焼けを避けるように頭や右上半身をタオルで覆うが、左腕を挙げて脇の下を見せる官能的なポーズをとっている。右の女性は後ろ姿で腰をおろし、両手で髪を梳かしている。左の女性は中央の女性の直後に立ち、顔を上げて潮風を受けながら日光浴をしているか、あるいは両手を振って髪をなびかせて踊っているようにも見える。この小品はアングルの他にもピュヴ

<sup>47</sup> ビアリッツへの新婚旅行については次を参照した。Jean-François Larrald, Jean Casenave, *Picasso à Biarritz, été 1918*, Biarritz, Lavielle, 1995.; 大高保二郎「新婚旅行、ビアリッツへ 1918 年夏」『ピカソ・クラシック 1914-1925』(展覧会カタログ)、前掲書、77-82 頁。

<sup>48</sup> マイケル・C・フィッツジェラルド(別宮貞徳監訳)『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』淡交社、1997 年、101-106 頁。[Michael, C. FitzGerald, *Making Modernism, Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.]

イス・ド・シャヴァンヌ、アンリ・ルソーを参照しているとされている。ロバート・ローゼンブラムがアングルの浴女からの影響を指摘しているのに対して<sup>49</sup>、ケネス・シルヴァーはピュヴィスの《海辺の娘たち》[図 27]とルソーの《フットボールをする人々》[図 28]とを合成させたものだと主張した<sup>50</sup>。ピュヴィスの牧歌的情景やルソーの近代性との繋がりには留意すべきだが、3 作品の共通点である画面を前景、中景、背景に分けて、3 段階で構成している以外は、ピュヴィスの女性たちやルソーの男性らの向きや身振りが一致していない。確かに、ピカソはピュヴィスとルソーに初期から注目していて、特にルソーとは個人的に交流もあった。ピュヴィスはピカソの「青の時代」や「バラ色の時代」、「第 1 期古典時代」の各様式に影響を与えた画家のひとりで、ピカソがバルセロナにいたときから知っていた<sup>51</sup>。一方のルソーは、独自の想像力で絵画を素朴に表現する画家として、ピカソら前衛画家たちから一目置かれていた。ピカソはモンマルトルの「洗濯船」のアトリエでルソーを称える晩餐会を催している<sup>52</sup>。こうした若い頃に受けた影響を思い返して《水浴の女たち》に活用したことは十分あり得たであろう。

しかし、本作[図 11]にはピュヴィスのアルカディア的な情景やルソーの近代的主題よりも、むしろ《トルコ風呂》の洗練された色調、曲がりくねった身体形態の影響の方が明らかに際立っている。ピカソのこの作品に《トルコ風呂》の人体表現が借用されていることを確認しておく<sup>53</sup>。ピカソの女性たちとアングルの《トルコ風呂》の裸婦の形態に再び着目すると、(ピカソ作品の)右の後ろ姿の女性は(アングル作品)の画面中央で背中を向けて楽器を弾いている裸婦、(ピカソ作品の)中央の右腕を上げて横たわる女性は(アングル作品の)右手前の両腕を頭上で交差する裸婦、(ピカソ作品の)左の髪を振り乱して立つ女性は(アングル作品の)左奥で乱舞する裸婦にほぼ等しい。特に 2 人の作品に登場する直立する(踊る)女性に目を向けると、アングルの裸婦は上半身、胴体、脚までが斜め右向きに自然なカーブで描かれているのに対して、ピカソの方は体を大きく振り、上半身は正面を向いているが下半身は斜め後ろから描かれて、キュビズム的な多角的視点で捉えられている。アングルが実践していた人体やプロポーションのデフォルメをピカソが一層大胆に実行しているのである<sup>54</sup>。

## 2-2. 記号的人体表現

<sup>49</sup> ローゼンブラムは(ピカソの)右の女性の造形はアングルの《ヴァルパンソンの浴女》(1808 年、ルーヴル美術館)に依拠し、中央の女性はアングルのオダリスクやヴィーナスのヴァリエーションであると述べている。Robert Rosenblum, “Le Grotesque et le Beau: la Deuxième rencontre de Picasso avec Ingres”, *Picasso Ingres (cat. exp.)*, *op. cit.*, p.63.

<sup>50</sup> シルヴァーはピュヴィスの《海辺の娘たち》の三美神のモチーフと、ルソーの色彩やプリミティブな表現を合成したと述べている。Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: The art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp.241-242, p.450 (note 53).

<sup>51</sup> Anthony Blunt, & Phoebe Pool, *Picasso. The Formative Years. A Study of his Sources*, London, Studio Books, 1962, p.26; Aimée Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1994, pp.249-250.; ピカソはバルセロナで画家サンティアゴ・ルシニョールを介してピュヴィスを知っている。Richardson, *op. cit.*, p.257 [リチャードソン、前掲書、394-395 頁。]

<sup>52</sup> Cabanne, *op. cit.*, pp.213-214; カバンヌ、373-374 頁。

<sup>53</sup> 先行研究には具体的に示されていない。Ingres et les Modernes (cat. exp.), Paris, Somogy éditions d'art, 2008, pp.200, 206.

<sup>54</sup> ピカソの『ピアリッツ画帳』(1918 年夏、バルナール・ルイス・ピカソ美術財団)には、アングルの《グランド・オダリスク》の上半身だけを簡潔な線で描いたスケッチが残っている。この作品はピカソがキュビズム時代に参照していたものだが、再びこの作品からも構想を練ろうとしていたことが窺える。

かつてピカソが1906年にゴッフルで描いた《ハーレム》[図7]における《トルコ風呂》の影響は、異国風で官能的なものであったが、ビアリッツの水浴図[図11]には《ハーレム》のように部屋の隅に座る老婆や手前に配置された宦官のような人物はいない。場面は室内から海辺へと変わり、裸婦たちは当時流行したボディラインを際立たせる水着をつけたモダンな女性たちにとって代わった。アングルが創作した裸婦たちの身振りやポーズは、ピカソの水浴図では造形上の人体表象として展開されている。それは画家の制作過程において見て取れる。《3人の女たち》[図29]の右側の裸婦や《石を投げる男》[図30]の右側の人物には、アングルの人体表現が残滓するものの、もはや異国趣味は消え、海辺を走り、キャッチボールを楽しむ人々が運動表象の記号のように捉えられている。オリエント風の水浴図([図31]、Z.XXX, 241)は水浴用の風呂が次第に小さくなって海辺へと変わり、画家の関心が裸婦の形態や構成へと移っている(《4人の浴女》1921年5月1日、Z.IV, 289など)。《海辺の3人の女たち》[図32]には《トルコ風呂》の人体形態も残っているが、3人の裸婦の形態は線と色面のみで表され、より一層単純化が進みピクトグラムのような視覚記号になっている。ピカソの視覚的イメージの源泉である《トルコ風呂》のハーレムというエキゾチックなイメージが、現代的な水浴者のイメージに変換するために記号化されたと言ってもいいだろう。

ピカソが絵画のモチーフを記号として捉えていたことは、ブラッサイに語ったピカソの次の言葉から推測できる。「記号(シーニュ)に到達するには似ているということ、どこまでも狙わなくてはならない。…もの見かけの形と色をこえて深いところで似るといふことだ」<sup>55</sup>。水浴図のモチーフはピカソのこの発想で描かれていると思われる。これまでピカソの作品を記号的に解釈した研究は、キュビズムとの関係のなかで論じられていた<sup>56</sup>。イヴ=アラン・ボアは、ピカソがキュビズム手法で制作した《ギター》(1912-1913年、ニューヨーク近代美術館)とアフリカのグレボ族の仮面との比較を記号論で解釈している<sup>57</sup>。とりわけピカソのギターの響き穴の表現と仮面の突き出た円柱状の「目」との類似を指摘した。ピカソが仮面の視覚言語をギターのような物体の観点から考えていたことは、当時のピカソがキュビズム手法で制作していた擬人的形態の構成物のデッサンからわかる。古典回帰後のピカソの作品においても、この記号的な発想が続いていると判断されるの

<sup>55</sup> 「僕はいつでも似ているように心がけている…画家は自然を観察しなければならないが、決して自然を絵と混同してはならない。自然は記号(シーニュ)によってしか絵画に翻訳されるものではない。しかし誰も記号を発明するのではない。記号に到達するには似ているということ、どこまでも狙わなくてはならない。僕にとっては超現実性(シュルレアリテ)も別ものではない。別ものでは一度たりとあり得なかった。もの見かけの形と色をこえて深いところで似るといふことだ…」ブラッサイ(飯島耕一、大岡信訳)『語るピカソ』みすず書房、1968年、217-218頁。[Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.]

<sup>56</sup> キュビズムとフェルディナン・ド・ソシュールの構造言語学との関係に言及した先行研究は次が挙げられる。Pierre Dufour, “Actualité de cubisme”, *Critique*, nos. 267-68, August 1969, 809-25.; Jean Laude, “Picasso et Braque 1910-1914: La Transformation des signes”, *Le Cubism: Travaux IV*, Université de Saint-Etienne: CIEREC, 1971.; Pierre Daix, Joan Rosselet(trans.), *Picasso: The Cubist Years, 1907-1916*, New York, New York Graphic Society, 1979.

<sup>57</sup> Yve-Alain Bois, Katharine Streip(trans.), “Kahnweiler’s Lesson”, *Representations*, no. 18, Spring 1987, pp.33-68.; ボアの他にキュビズム作品を記号論的に解釈したのは、ロザリンド・クラウスの次の論考がある。ロザリンド・E・クラウス(小西信之訳)「ピカソの名において」『オリジナリティと反復』リプロポート、1994年、30-43、234-236頁。[Rosalind E. Krauss, “In the Name of Picasso”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986, pp.23-39.]; ロザリンド・E・クラウス(松岡新一郎訳)「記号の循環」『ピカソ論』青土社、2000年、28-87頁[Rosalind E. Krauss, *The Picasso Papers*, New York, Farrar, Straus & Giroux LLC, 1998.]

である。

### 2-3. アングル参照の効果

1923年、ピカソはサヤスのインタビューでアングルに触れた数少ない文言を次のように述べている。「自然からかけはなれた絵をかいたプリミティヴ派から自然をありのままに描こうとしたダヴィッド、アングル、ブーグローに至るまで、芸術は常に芸術であって自然ではなかった。芸術の見地からすれば、固定的なあるいは抽象的な形態なるものは存在せず、存在するのはただ、人を首肯させる嘘であるところの形態だけである。これらの嘘が我々の自己に必要であることは少しも疑う余地がない。何となれば、我々はこれらの嘘を通じて我々の審美的観念を形成するのである」<sup>58</sup>。

ピカソの言葉のなかで「存在するのは、人を首肯させる嘘であるところの形態」というのは、ピカソがキュビズムから古典へ回帰してアングルといった過去の巨匠たちを参照していくうちに改めて気づいたことであると思われる。ピカソはアングルとの出会いによって、アングルを含めた先人たちが自然に忠実に描いたわけではなかったことに気づき、20世紀のモダニストとして何を描くのかを確信したと言えるだろう。

そのことは、冒頭で述べたように、ピカソが早くもアングルの《グランド・オダリスク》に革新性を見出して、キュビズム手法で模して研究していたことから見て取れる。ピカソは「アングル回帰」で再びアングルと邂逅すると、過去に美術教育の修練を積んだかつての自分を思い返し、キュビズム時代には離れていた古典的手法に戻り、アカデミックな技法の功罪を意識しつつ、アングルが描く恣意的な人体表現と現代的な主題とを組み合わせる新しいスタイルを模索していったのである。

## 3. ピカソと古代美術に介在するアングル

ピカソの作品に見られるアングルの影響は、初期の《ハーレム》[図 7]や《アヴィニョンの娘たち》[図 8]、1918年-1920年頃の水浴図において明らかな痕跡を留めつつも、また一方では、そこに西洋美術の定型表現として用いられてきた古代美術の造形が繰り返して再生しているようである。「第2期古典時代」のピカソは1917年のイタリア旅行を通して出会った古代美術を創造の源泉とし、画面全体を構成したり、モチーフのひとつに活用している。

「第2期古典時代」のピカソが参照した古代彫刻には、アングルの介在もあったと思われる。その観点から考察してみると、アングルが使用していた古代美術のモチーフをピカソも用いたということと、古代美術にピカソの興味を持たせたのはアングルだったということになる。

### (1) 眠れるアリアドネのモチーフ

では、アングルの介在する古代美術について見ていく。最初の古代美術は《眠れるアリアドネ（通称クレオパトラ）》[図 33]である。ピカソの《水浴の女たち》[図 11]の中央に横たわる官能的な身振りの女性には、西洋美術によく見られる「裸婦横臥像」という定型的表現が用いられている。

<sup>58</sup> “Picasso Speaks, A Statement by the Artist”, *The Arts*, New York, vol.III, no.5, May, 1923, p.319.; cited in Barr, p.270.[バー、210頁。]

この定型的表現のひとつ、《眠れるアリアドネ》は、ジャン=バティスト=カミーユ=コロエやピュヴィスなどの自然の風景を背景に横たわる裸婦の表現に数多く使用されている<sup>59</sup>。また、ジョルジョ・デ・キリコも形而上絵画において 1912 年頃の《メランコリア》シリーズでこのモチーフを使っていた<sup>60</sup>。

この古代彫刻はヴァチカン博物館にあり、イザベラ・デステは小さな大理石のコピーを所有していた。イタリア・マニエリスムの画家フランチェスコ・プリマティチオはフランス国王フランソワ 1 世のためにブロンズのコピーを制作し、それから多くのコピーが鋳造された。また、ルイ 14 世のために大理石の模型がジャン=バティスト・ゴワとコルネイユ・ヴァン・クレーヴによって彫られ、プッサンも小さなワックスのコピーを作っている<sup>61</sup>。エンリコ・プランポリーニの回想にあるように、ピカソはこの彫刻をヴァチカンで見たのかもしれない<sup>62</sup>。しかしそれ以前に、16 歳のときに入学資格を得たマドリードの王立サン・フェルナンド美術アカデミーには、ベラスケスの発注(第 2 次イタリア遊学時)による同作の石膏コピーがあり、また原作からの版画(ペリエ版刻、1638 年)も収蔵されていたため、《スピナリオ》の彫像模型の石膏(マラガ、テレサ・サウレ・コレクション)と同様にピカソが早くから知っていた古代彫刻であったようである<sup>63</sup>。

一方、アングルの《トルコ風呂》で、右手前で両腕を頭の後ろで組み、胸を露わにして官能的なポーズを取る裸婦は、《眠れるアリアドネ》に近似している。同様のポーズは《オダリスクと奴隷》(1839 年-1840 年、ハーバード大学フォッグ美術館)にも見出され、これは古代彫刻アリアドネに基づく晩年のアングルの新しいオダリスクのスタイルだとされている<sup>64</sup>。アングルが関心を寄せたハーレムの女性のテーマは、ウジェーヌ・ドラクロワらロマン主義の画家たちの主題として扱われ、ピエール=オーギュスト・ルノワールやマティスも取り上げた。マティスの《青いヌード(ビスクラの思い)》(1907 年、ボルティモア美術館)は、アルジェリアのビスクラを背景に気怠い雰囲気裸婦が描かれているが、その形態は《生きる喜び》の裸婦の延長線上にあり、アングルから学んだオダリスクである<sup>65</sup>。それゆえマティスの裸婦のルーツはアリアドネにまで遡ることが可能である。この作

<sup>59</sup> アングルの《オダリスクと奴隷》を代表に、コロエの《海辺のバックアント》(1865 年、メトロポリタン美術館)やピュヴィスの《タリス》(1880 年、メトロポリタン美術館)、ジャン・ジャック・エネールの《横たわるニンフ》(ニイ・カールベルク彫刻館)等、数多くある。田中正之「アリアドネ・ポーズとウォルプタス」『西洋美術研究』no.5、三元社、2001 年、117-118 頁。

<sup>60</sup> Green, *Art in France 1900-1940*, op. cit., pp.126-127.

<sup>61</sup> Francis Haskell, & Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven, London, Yale University, 1981, p.186.

<sup>62</sup> «I remember the childlike delight, mingled with calm, reflective pleasure, with which he contemplated the Sistine frescoes and, still more, Raphael's *Stanza* and the Vatican museums of sculpture.» プランポリーニは「ピカソがシステーナ礼拝堂のフレスコ画や、さらにラファエロの間とヴァチカン美術館の彫刻をじっと見つめるときの満足感が表れた平静さと混じり合った子供のような喜びを覚えている」と回想している。Enrico Prampolini, "Picasso in Rome", McCully, Marilyn(ed.), *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, Princeton, Princeton University Press, 1982, pp.122-125 (translated from Italian by P. S. Falla).

<sup>63</sup> 《眠れるアリアドネ》の版画とスピナリオの石膏コピーが写った図版は次の文献にある。大高保二郎「〈エッセイ〉ピカソ作《アヴィニヨンの娘たち》の生成とキュビズムの誕生——コラージュと記号論的絵画へ」『美術史研究』早稲田大学美術史学会、第 53 冊、平成 27 年 12 月、8 頁(図 8)。; 大高保二郎「ピカソ 天才の誕生——伝統と真実」『大高保二郎古希記念論文選 スペイン 美の貌』ありな書房、2016 年、240 頁(図 11)。

<sup>64</sup> ローゼンブラム、前掲書、142 頁。

<sup>65</sup> グリーンは、裸婦の冴えない膚色や顔の表情、周囲の植物はアフリカ的だが、ドラムと同様にポスト・ルネサンスの先例を直に呈する裸婦であり、明らかにアングルのオダリスクだと述べている。Green, *Art in France 1900-1940*, op. cit., p.241.

品に啓発されたピカソはマティスに対抗してキュビズム様式で《垂れ布の前の裸婦》[図 19]を制作したと言う<sup>66</sup>。ピカソのこの作品はアングルの《泉》(1856年、オルセー美術館)を想起させなくもないが、古代彫刻アリアドネを直立させた表現にも見て取れる<sup>67</sup>。さらに、《アヴィニョンの娘たち》とその全図習作[図 34]の中央やその左に立つ娼婦が腕を挙げて脇の下を見せる妖美なポーズが、アリアドネ像を縦にしたような形態に近似するようである<sup>68</sup>。

その後、アリアドネを源泉に持つオダリスクは、ピカソの「アングル回帰」の時期に描かれた《水浴の女たち》[図 11]の中央でまどろむ女性の姿に再び取り入れられた。従って、ピカソはアリアドネという形態を直接あるいは間接的にアングル芸術を通して援用したことになる。

## (2) 古代壁画《ヘラクレスとテレフォス》

次はポンペイ、エルコラーノの壁画《ヘラクレスとテレフォス》[図 35]である。この古代壁画は18世紀後半、エルコラーノ遺跡のアウグステウムで発見された後、1815年以後はナポリのボルボニコ美術館で展示され、1948年からはナポリ国立考古学博物館に収蔵されている<sup>69</sup>。この古代壁画に登場するこめかみに指を当てるポーズの人物はアルカディア地方の象徴とされている<sup>70</sup>。このポーズはオルガをモデルにしたデッサン《肘掛け椅子に座って手紙を読むオルガ》(1920年7月31日、Z.XXX, 92)や《手紙を読む女》[図 36]に借用されている<sup>71</sup>。ピカソはディアギレフに同行して2度ナポリを訪れた。最初は1917年3月9日-13日迄、ディアギレフ、コクトー、レオニード・マシーンと一緒にナポリに滞在してポンペイ、エルコラーノの遺跡巡りをしている。次は4月16日頃で、ストラヴィンスキーやアンセルメ、そしてオルガと一緒に滞在しており、おそらくは3月か4月のナポリ訪問でこの古代壁画を見ていただろう<sup>72</sup>。

一方、アングルの《座るイネス・モワテシエ夫人》[図 37]も等しく、このアルカディアのポーズを参照しているが、その関係はモントーバンのアングル美術館に作者不詳による古代壁画《ヘラクレスとテレフォス》のコピーが保管されている事実から裏付けられる<sup>73</sup>。ローゼンブラムは、モワテ

<sup>66</sup> ボアはマティスの《青いヌード》の「プリミティヴ」な変形に対して、ピカソは《アヴィニョンの娘たち》と《垂れ布の前の裸婦》で返答したと述べている。Bois, *op. cit.*, p.29.[ボア、前掲書、29頁。]

<sup>67</sup> カウリングはアングルの《泉》とマネの《オランピア》(1863年、オルセー美術館)から採られた裸婦の定型表現だと指摘している。Cowling, pp.183-185.

<sup>68</sup> 大高「〈エッセイ〉ピカソ作《アヴィニョンの娘たち》の生成とキュビズムの誕生——コラージュと記号論的絵画へ」、前掲書、7-8頁。

<sup>69</sup> Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres: édition critique de l'ouvrage publié, à Paris en 1878, par Daniel Ternois, Introduction, notes, postface et documents*, Paris, Arthéna, 1993, p.293 (note 2).; Gary Tinterow, & Philip Conisbee (ed.), *Portraits by Ingres: Image of an Epoch* (exh.cat.), New York, Harry N. Abrams, 1999, p.429.

<sup>70</sup> Rosanna Cappelli, & Annalisa Lo Monaco, *The National Archaeological Museum of Naples Guide*, Mondadori Electa S.p.A., Verona, 2009, 2013(Reprint), p.104.; 同壁画に登場する女性はアルカディア地方の擬人像で、キュベレかディオネ女神に由来している。『ポンペイの壁画展』(展覧会カタログ)東京新聞、2016年、100-102頁。

<sup>71</sup> アンソニー・ブラントは、このアルカディアの擬人像と同じポーズをしたピカソのデッサン《女の顔》(1920年)とアングルのモワテシエ夫人の顔の形を比較し、ピカソの方がアングルより忠実に描いていると指摘するが、擬人像とは頬にあてた指や手の形が相違し、顔の形はピカソの方は楕円形である。Anthony Blunt, "Picasso's Classical Period (1917-25)", *The Burlington Magazine*, vol.110, no.781, Apr., 1968, pp.187-191, 193-194.

<sup>72</sup> Richardson, *op. cit.*, pp.21-29. [リチャードソン、前掲書、45、202頁。]

<sup>73</sup> Amaury-Duval, *loc. cit.*

シエ夫人のポーズは原画の古代壁画に由来すると指摘した<sup>74</sup>。モワテシエ夫人の肖像画は、豪華な衣装を身にまとい、まるで古代壁画の擬人像アルカディアのように威厳に満ちている。モワテシエ夫人が長い人差し指と中指を頭と顎に当てる仕草は、明らかに擬人像アルカディアから借用しているが、同様の仕草はピカソの作品にも表されていて、ヒトデのような手の形はこれらの3つの作品に共通する。擬人像アルカディアとモワテシエ夫人の指や手首は節の無い軟体動物のようだが、ピカソが描いたオルガの手の甲は長く、直角に折れた手首が強調されている。

また、モワテシエ夫人の背景にある鏡には、画面下の艶やかな物質的表現に対して、鈍くぼんやりした彼女の横顔が映し出されている。現実と鏡像の世界をアングルは巧みに交錯させていて、ときに鏡に映った女性の後ろ姿に潜んだ内面をも描写している。このようなポーズと鏡のイメージは一方で、ピカソが女性の心理と美の謎を解こうとした1920年代から30年代にかけての肖像画に借用されていく<sup>75</sup>。モワテシエ夫人の同肖像画は1921年にパリで開催されたアングル展に出品されているが、この頃にピカソが描いた女性像の習作には、オルガの細い華奢な体形とは違って均整のとれた胸の豊かな身体が多く見られる。それは、《エルギン・マーブル》のような豊満なギリシア彫刻以外にも、アングルの肖像画に触発された可能性もあるからだろう<sup>76</sup>。

### (3) 女神テティスから女性信奉者マイナスへ

前述した《ヘラクレスとテレフォス》や《眠れるアリアドネ》という古代美術の人体表象や造形上のモチーフは、古代ギリシアの陶器画にも表現されている。擬人像アルカディアの顔に指を当てるポーズは、「瞑想」のポーズとして、紀元前440年以前に「ペネロペの画家」が描いたアッティカの陶器画《スキュフォス A 面》(キウジ、考古学博物館)に登場している<sup>77</sup>。一方、「眠り」のポーズは紀元前6世紀末から5世紀初めにかけて制作された「ヘラクレスと眠るアルキュオネウス」を描いた陶器画に見られるのである<sup>78</sup>。ピカソがこうした陶器画を造形上の源泉とした作品があるが、それがアングルを経由した古代由来の図像学的なものなのか、それともピカソが直接、古代ギリシアの陶器画を参照したものなのかを確認する必要がある。ピカソと古代ギリシアの陶器画については第II章で詳細を取り上げる。

ピカソの《水浴の女たち》[図11]の直立した女性は、《トルコ風呂》の裸婦の形態を造形的イメージにしていることは既述したが、その首の形状は、アングルの《ユピテルとテティス》[図17]のテティスや《ロジェとアンジェリカ》(1839年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン)のアンジェリカの膨れて反り返った首にも近似する<sup>79</sup>。アングルの《ユピテルとテティス》は、「クレオフラデスの画家」の

<sup>74</sup> ローゼンブラムは、この肖像画はブッサンの《自画像と絵画の寓意》(1650年、ルーヴル美術館)に着想を得て、モワテシエ夫人のポーズは古代壁画の擬人像から取ったものだと述べている。

Rosenblum, *Portraits by Ingres: Image of an Epoch* (exh.cat.), *op. cit.*, p.8.

<sup>75</sup> 愛人マリー=テレーズ・ワルテルを描いた《鏡の前の少女》(ボワジュール、1932年3月14日、Z.VII, 379)や、1920年代のオルガの肖像、《鏡を見るアルルカン》(1923年、Z.V, 142)にも同様に見られる。

<sup>76</sup> *Portraits by Ingres: Image of an Epoch* (exh.cat.), *op. cit.*, p.441.

<sup>77</sup> サリヴァトーレ・セッティス(石井元章訳)『古代美術における瞑想、逡巡、後悔の図像』『西洋美術研究』、前掲書、27頁。

<sup>78</sup> Sheila McNally, "Ariadne and Others; Images of Sleep in Greek and Early Roman Art", *Classical Antiquity*, vol. 4, no.2, 1985, pp.155-157, plate 1.; 田中、前掲書、105、121(註4)頁。

<sup>79</sup> ローゼンブラムはピカソの《ゲルニカ》の女性にテティスの緊張した姿勢と表情を結びつけている。ローゼンブラム、前掲書、24頁。

《マイナデス》(前 500 年頃、古代工芸美術館、ミュンヘン)などを参照したとされている<sup>80</sup>。アングルはイタリア留学中に、自ら蒐集した古代ギリシア・ローマの陶器の図柄や彫像を描きとめて、人物表現や歴史画などの構図のモチーフに応用したようである<sup>81</sup>。アングルが参照した陶器画とピカソの作品との関係は、第 II 章と第 IV 章で再び触れることになるが、ピカソは、《トルコ風呂》はもとより、1911 年にパリのジョルジュ・プティ画廊で開催した「アングル展」に出ている《ユピテルとテティス》を見て、アングルの創造した反り返った独特な首の表現を《水浴の女たち》に応用したのかもしれない。

ピカソの《水浴の女たち》に登場する女性の首を反らす身振りには、このようにアングルの影響も認められるが、古代ギリシアのダンスに陶酔する舞踊に現れるギリシア神話の酒神ディオニュソスと女性信奉者マイナス(バックスの巫女で別名バッカント、複数形マイナデス)に源泉が求められるのではないだろうか。ケネス・クラークは、このディオニュソス的モチーフについて「より息の長い、そしてより実り多い生命を保ち続け、古典的形態を古代世界の辺境にまで拡散させ、その後も人間像表現が再登場するや否や直ちに復活して来た」と述べている<sup>82</sup>。古代ギリシア芸術の画家や彫刻家は単に肉体的な陶酔という以上のものを表現することを見出し、そのモチーフは古代ギリシアの陶器画《ディオニュソス祭の場：踊るマイナス》[図 38]の線描や石棺の装飾などに表現されている。

最初のディオニュソス的情景は紀元前 5 世紀初めの酒杯の装飾に表れ、サテュロスが跳び上がり、マイナデスは頭を大きく後ろに反らして、腕を前方に振りながら行列するものである。マイナデスはディオニュソスの祭壇の一部として表されたが、その後、陶器や水瓶、台座や家具類を装飾するために利用され、肉体的な陶酔も、「その表現効果は、何よりも身体にまとわりつく女性の衣装によるところが大きい」とされ、「渦巻くような衣装」が視覚的高揚をもたらしている<sup>83</sup>。ピカソの《水浴の女たち》[図 11]と同様にマイナデスの身振りが用いられた《海辺を走る 2 人の女》[図 39]は、2 人の女性が地中海の海辺を疾走しているが、身に着けた古代風衣装は体にまとわりつき、胸がはだけて、まるでマイナデスのようである<sup>84</sup>。特に左の女性の反らした頭や両腕を広げて舞うような身振りはディオニュソス的な特徴が見られる。しかし女性の四肢は太くデフォルメされていて、この時期のピカソの人体表現によく見られる特徴を示している。なお、ピカソの作品に表れたシュルレアリスムを先取りしたような発作的な踊りや乱舞する姿は、デフォルメが一層強調された《ダン

<sup>80</sup> 古代ギリシアの陶器画に加えてフェイディアスの《オリュンポスのユピテル》の復元像、神々と巨人族との戦いを描くカメオ等を参照したと指摘している。ローゼンブラム、同上書、21、84 頁。

<sup>81</sup> アングルと古代ギリシア美術の展覧会は次を参照。 *L'illusion grecque Ingres & l'antique (cat. exp.)*, Arles, Actes Sud, 2006; エリー・フォールのアングル批評によれば、ダヴィッドや皇帝ナポレオンに絶賛されたイギリスの彫刻家で素描家ジョン・フラクスマン(1755-1826)の素描を取り上げて、「アングルは英国人彫刻家フラクスマンの素描を見ては、ギリシアの壺に彫られた図柄が自分の時代の言葉に置き換えられて示されていることにひそかに感動しつつ」とアングルの作品は古代ギリシアの陶器画にそのイメージ・ソースがあると述べている。エリー・フォール(與謝野文子訳)『近代美術II』国書刊行会、2009 年、56 頁。[Faure, Élie, *Histoire de l'art: L'art moderne*, Paris, Crès, 1921.]

<sup>82</sup> Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton, Princeton University Press, 1956, p.273. [ケネス・クラーク(高階秀爾、佐々木英也訳)『ザ・ヌード』筑摩書房、ちくま学芸文庫、2004 年、430-431 頁。]

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.274-277.[同上書、433-436 頁。]

<sup>84</sup> バレエ・リュスのバレエ「青列車」(1924 年 6 月 20 日初演、シャンゼリゼ劇場)の舞台幕のために制作された。

ス》(1925年、Z.V, 426)で、次の新たな様式転換を目指すことになる。

ピカソはイタリア旅行をして、ローマやナポリ、ポンペイ、エルコラーノの遺跡や古代彫刻から造形上のイメージ・ソースを発見し、美術史上にインパクトのある肖像画や水浴図を数多く残した。ピカソの「第2期古典時代」の作品には、古代壁画の擬人像アルカディア、彫刻アリアドネ、さらには陶器画のマイナデスの造形的源泉が取り込まれ、そこにはアングル芸術が介在しているのは確かであり、彼らが参照した古代美術の表象は古代からの意味や解釈の変容を経て、形態そのものも微妙に変化しながらも、古典的モチーフとして厳然と残存しているのである。

## 第I章の結論

ピカソはアングルの《トルコ風呂》とオダリスクの人体描写やそのフォルム、さらには肖像画やデッサンにも感化され、「アングル回帰」と呼ばれる一時期(1914年-1915年)と「第2期古典時代」の初めに写実的な作品を古典的手法で数多く制作した。アングルとの邂逅は、モントーバンのアングル美術館や1905年に《トルコ風呂》を見た最初の出会いから、それ以降に至って、2年後に制作された《アヴィニョンの娘たち》はキュビズムの出発点に位置付けられるが、この問題作には、習作デッサンにおけるテーマとフォルムの両面において、少なからず《トルコ風呂》の影響が見出され、完成作にもその痕跡が留められている。

また、ピカソの「第2期古典時代」の作品は、一部の批評によれば、「第1期古典時代」の改作や焼き直しとして過少に評価されがちだが、ピカソは20世紀モダニズム絵画の視座で西洋美術の伝統やナラティブな要素を排除して、アングルの人体形態を記号化し、《水浴の女たち》や他の水浴図のデッサンに表象している。この時期のピカソの肖像画や水浴図のイメージ・ソースとしての古代美術は、直接的かあるいは間接的にしても、アングルを介して参照されたのである。

以上のように、ピカソによるアングル芸術の参照は、2つの古典時代においてその様相や性質が相違しているものの、何れの古典時代の発端や形成に欠かせなかつただけでなく、キュビズムの誕生にも関係していたと言える。

## 第Ⅱ章 ピカソと地中海文明

### ——古典的表現とキュビズム技法に見る古代ギリシアの陶器画の影響

#### はじめに

第Ⅰ章ではピカソの作品にアングルが描く肖像画やアングルを介した古代美術がいかに関与しているのかを検証したが、本章ではピカソが参照した古代ギリシアの陶器画に限って考察する。

ピカソの芸術は、地中海文明のなかで育まれてきたと言っても過言ではないだろう。スペインのアンダルシア州マラガ県出身のピカソは、バルセロナで青年時代を過ごした後、パリに制作活動の拠点を移してから、毎年夏に地中海沿岸のサン＝ラファエル(1919年夏)、ジュアン＝レ＝パン(1920年、1924年、1925年夏)、カップ・ダンティエーブ(1923年夏)、モンテ＝カルロ(1925年3(4)月-4(5)月)といった町で過ごし、晩年は南仏ムージアンで生涯を閉じた。こうした環境がピカソに与えた影響は大きく、彼の作品には地中海の文化遺産との関係が随所に見受けられる。1920年代前半にピカソがパルテノン神殿の彫刻などを発想源にして描いた重量感のある女性や母子、男女のカップルは、古代ギリシア風のキトンやペプロス、トゥニカを身に着けて、ときには地中海を背景にして静かに佇んでいる。

そのためか、近年、ピカソと地中海をテーマにした展覧会がヨーロッパ諸国で開催されている。これは、パリのピカソ美術館が中心になって、イタリア、スペイン、ギリシア、キプロス、マルタ、モロッコ、トルコ、イスラエルの諸国にある美術館が参加する大規模なプロジェクト「地中海におけるピカソ」(Picasso in the Mediterranean, 2017-2019)の一環として展開されているもので、ピカソと地中海文明の関係について広範囲に渡って学際的研究を行った成果が発表されている。その中でも本論に関連する展覧会では、ピカソの古典主義時代の様式に焦点をあてた『ピカソ、キュビズムと古典主義、1915-1925』展(*Picasso between Cubism and Classicism: 1915-1925*, Scuderie del Quirinale, Rome, 2017)、ピカソの古典主義の版画集を特集した『ヴォラール・シリーズ』展(*La Suite Vollard*, Centre d'art la Malmaison, Cannes, 2017)、ピカソの中期作品の主要なモチーフであるミノタウロスや牧神パンをテーマにした『ピカソ、ミノタウロスのアトリエ』展(*Picasso, L'Atelier du Miotaure*, Palais Lumière, Evian, 2018)、『牧神パン、怖がらせる！ ピカソの古代の牧神へのイメージ』展(*Faune, Fais-moi peur!*, Images du faune de l'Antiquité à Picasso, Musée de Lodève, 2018)、ピカソの避暑地をテーマにした『パブロ氏のヴァカンス: アンティエーブ、ジュアン＝レ＝パンでのピカソ、1920-1946』展(*Les Vacances de M. Pablo: Picasso à Antibes, Juan-les-Pins, 1920-1946*, Musée Picasso Antibes, 2018-2019)、晩年のピカソの陶器制作を紹介する『ピカソ、ヴァロリスの時代』展(*Picasso, Les Années Vallauris*, Musées nationaux du XXe siècle des Alpes-Maritimes et la Ville de Vallauris Golfe-Juan, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2018)があり、2019年は『キプロスのピカソ』展(*Picasso à Chypre*, Musée archéologique de Chypre, 2019)、『ピカソ、陶芸への挑戦』展(*Picasso: le Défi de de la Céramique*, Musée de la céramique de Faenza, 2019-2020)が催された。ピカソの古典主義時代の様式や代表的な版画集が取り上げられ、さらにギリシア神話や地中海、陶芸という何れもピカソの中期以降の創作に欠かせない主題にも注目している。

ピカソと陶器に関する展覧会では、ここ数 10 年間に、『ピカソと陶芸』展 (*Picasso et la Céramique*, Musée National des Beaux-Arts du Québec, University of Toronto Art Center, Musée Picasso d'Antibes, 2004-2005)、『ピカソ、陶芸家と地中海』展 (*Picasso: Céramiste et la Méditerranée*, chapelle des Pénitents noirs, centre d'art d'Aubagne, Cité de la Céramique, Sèvres, 2013-2014)、『ピカソ:陶芸』展 (*Picasso: Ceramics*, Louisiana Museum of Art, 2018)などが開催されたが、これらは上述した『ピカソ、ヴァロリスの時代』展と同様に晩年のピカソの陶器制作が中心であるため、1920 年代の古典主義時代の作品との関係については示されていない<sup>1</sup>。

本章では、これらの最新の研究や動向を踏まえて、ピカソの作品に見てとれる古代ギリシアの陶器画の影響について具体的に検討する。最初にピカソが古代ギリシア・ローマ美術の影響を受けた時期を確認し、次に 1910 年代後半から始まるピカソの「第 2 期古典時代」において、ピカソがギリシア美術に傾倒していく過程に言及する。そして、古代ギリシアの陶器画の技法や、陶器に描かれたギリシア神話の主題や図像表現が、ピカソの作品にいかにか作用したのかを考察する。さらに、ピカソが 19 世紀フランスの巨匠ジャン=オーギュスト=ドミニク・アングルによる絵画への古代美術の援用をどのように捉えていたのかを分析し、最後に、ギリシアの陶器画が古典的手法とキュビズム技法という相反する立場で制作するピカソに、どのようなアイデアを与えていたのかを、両手法の作品を取り上げて検討する。

## 1. 古代美術の影響を受けた時期——古代ギリシア・ローマ美術と神話のモチーフ

ピカソと古代美術の関係は、「第 1 期古典時代」、《アヴィニョンの娘たち》、「第 2 期古典時代」、1930 年代のシュルレアリストと古典神話との関係において、ピカソの画歴を通してさまざまな作品に見出せる。最初期においては、ピカソがスペインで過ごした少年時代に遡る。10 代の頃にラ・コルーニャやバルセロナの美術学校で受けた授業で、ベルヴェデーレのトルソや通称「イリッソス河神」(パルテノン神殿西破風の彫刻)、ミロのヴィーナスといった石膏のデッサンをしている。実際にそれらの形態が作品に具現化されるようになるのはパリでの制作が本格的になってからであり、古代ギリシアの陶器のイメージもまだ見受けられない。

その後、ピカソは古代ギリシアのクローロスやコレイ像、《棘を抜く少年(通称スピナリオ)》、古代イベリア彫刻、《エルギン・マーブル》を参照し<sup>2</sup>、ピカソの「第 1 期古典時代」には、《馬を引く少年》(1906 年、Z.I, 264)や《若者たち》(1906 年、Z.I, 305)に古代ギリシアの《クローロス像》(アテネ国立考古学博物館)<sup>3</sup>や、《スピナリオ(棘を抜く少年)》(カピトリノ美術館、ローマ)の形態引用が見られ<sup>4</sup>、《若者たち》にはギリシア陶器風の素焼きの壺が早くも登場する。ピカソの「第 2 期古典時代」では、《スピナリオ》の形態が《座って足を拭く裸婦》(1921 年、Z.IV, 330)に再採用され、

<sup>1</sup> 本論では晩年のピカソの陶芸については取り上げないため、2000 年以降に欧米諸国で開催された主な展覧会に限って記載した。

<sup>2</sup> ピカソと古代彫刻の関係については次を参照した。Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern Antiquity, Picasso, De Chirico, Léger, Picabia* (exh. cat.), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011.; Elizabeth Prettejohn, *The Modernity of Ancient Sculpture, Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London, New York, I.B.Tauris, 2012, pp.225-245.

<sup>3</sup> Alexandra Parigoris, "Picasso und die Antike", *Picassos Klassizismus: Werke 1914-1934*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Ulrich Weisner, Kunsthalle Bielefeld, Bildkunst, Bonn, 1988, p.25.

<sup>4</sup> Cowling, p.145.

パルテノン神殿東破風の《女神群像》や《ディオニュソス》が源泉になって巨大な裸婦や女性たちが描かれる<sup>5</sup>。

特筆すべきは 1904 年、ルーヴル美術館内での古代イベリア彫刻展示室の開設が《アヴィニヨンの娘たち》の制作に深く関わっていることと、古代ギリシアのクーロス像や《スピナリオ》が「第 1 期古典時代」と「第 2 期古典時代」にも繰り返し表れていることである<sup>6</sup>。ピカソの 1917 年のイタリア旅行では、《スピナリオ》のみならずファルネーゼ家の膨大なコレクションやポンペイ、エルコラーノ（ヘルクラネウム）の遺跡と出会っており<sup>7</sup>、そのことがこの時期の代表作《泉のほとりの 3 人の女》〔図 40〕や《牧神パンの笛》（1923 年、Z.V, 181）に印されている。また、1919 年にバレエ・リュスのイギリス公演に同行した際には、大英博物館所蔵のパルテノン神殿東破風の《ディオネとアフロディテ》〔図 41〕のデッサン〔図 42〕を『クラシック画帖』（全 5 冊、1919 年-1923 年、パリ、ピカソ美術館）に残している<sup>8</sup>。

ピカソの作品にギリシア神話が表現されるのも 1920 年代になってからで、《アリアドネ》（ヴァチカン美術館他）、《カリテス》（ルーヴル美術館他）の図像が油彩画や版画の主題に取り上げられた（Z.III, 237, Z.V, 250 など）。1930 年代には半人半牛のミノタウロスが版画に刻まれ、第 2 次世界大戦後は酒神バックスのモチーフが《生きる喜び》（1946 年秋、Z.XIV, 289）に使用されて感情豊かな画面が描かれた。晩年になると、ピカソはカンヌ近郊のヴァロリスにあるジョルジュ・ラミエのマドゥーラ工房で陶芸に夢中になり、裸婦や女の顔、闘牛といった常套的なモチーフに梟や鳥、魚などの動物も加えるが、そこでは中世スペイン、16 世紀のイタリアのトスカーナ、デルフト、18-19 世紀のフランスに加え、さらに古代ギリシアやエトルリア、キプロスなどの古代陶器も参照された<sup>9</sup>。

周知のとおり、ピカソは作風や様式を次々に変貌させる画家であるが、彼の全面歴を俯瞰しても、古代のギリシア・ローマ美術を創作の源泉にしているのは、1905 年から 1 年間の「第 1 期古典時代」、1915 年頃から約 10 年間の「第 2 期古典時代」、1930 年代の連作銅版画集の制作時期、晩年の陶芸制作の時期という 4 つの期間に断続的に続いているため、それらはピカソの造形表現には生涯を通じて欠かせなかったと判断される。それはピカソが伝えるジョルジュ・ブラックの次のような発言からも窺い知れる。

ブラックが昔、私にこう言ったことがある。「基本的には君は古典的な美をいつも好んできたんだな」。その通りだ。（この指摘は）今でも私にとっては本当だ。人は毎年美の型を発見しているわけじゃない<sup>10</sup>。

<sup>5</sup> 大高、19-20 頁。; Elizabeth Prettejohn, *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, I.B.Tauris, London, New York, 2012, p.235.

<sup>6</sup> クーロス像やスピナリオの造形はゴッソル旅行で制作された《若者たち》（1906 年春-夏、Z.I, 305）などに早くも登場し、スピナリオは第 2 期古典時代の水浴図《座って足を拭く裸婦》（1921 年、Z.IV, 330）に再び現れる。

<sup>7</sup> ピカソのイタリアとイギリス旅行は次を参照した。Jean Clair (ed.) *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* (exh. cat.), New York, Rizzoli, 1998; Richardson 2010, pp.3-30, 113-133. [リチャードソン、17-48、143-167 頁。]

<sup>8</sup> Léal, p.318 (Cat. 24, 20 R°, 21 R°).

<sup>9</sup> ピカソの陶芸については、本文に挙げた *Picasso et la céramique*, cat.exp., Hazan, Paris, 2004. を参照した。

<sup>10</sup> 本文訳：筆者。«Una volta Braque mi disse : ‘In fondo tu hai sempre amato la bellezza classica.’ È

これはピカソが晩年に語ったことではあるが、ピカソがいかに古代のギリシア・ローマ美術に傾倒していたかを示す根拠をなしている。では、ピカソのギリシア趣味はいつ頃からどのように展開しているのだろうか。

## 2. ギリシア・マニアからミノタウロスへの執着へ

ピカソがギリシア美術から頻繁に着想を得るようになるのは、1917年にセルゲイ・ディアギレフが主宰するバレエ・リュスの舞台デザインを依頼されて訪れたイタリアや、2年後のロンドンの滞在を通じてである。ピカソの作品には先述した《スピナリオ》、《エルギン・マーブル》の形態が援用され、また、《アリアドネ》、《カリテス》などの古代彫刻や、古代に由来する伝統的なメランコリーの身振りといった定型的表現が採用されたが、それらの形態は「第1期古典時代」の反復のものもあれば、新たに登場するものもある。

やがてピカソは毎夏に地中海沿岸の避暑地で過ごすうちに、古代ギリシア美術への関心や古代への憧憬が高まり、制作の構想が膨らんで、神々と英雄を表したギリシア神話と図像を作品の中に表現していく。古代彫刻の《パンとダフニス》(ナポリ国立考古博物館)が発想源のひとつとされている《牧神パンの笛》(1923年、Z.V, 141)は<sup>11</sup>、2人の水浴者が海を背景にして佇んでいるが、この海は明らかに地中海である。ピカソは地中海に面した避暑地で古代世界と触れ合うことで、意識の中にギリシア神話が入ってきたようである。

ピカソのいわばギリシア・マニア的傾向は1930年代の連作版画集に一举に凝縮される。画商のアンプロワーズ・ヴォラールの依頼で制作した銅版画集『ヴォラール・シリーズ』(1930年-1937年)の100点や、アルベール・スキラが出版したオウィディウスの『変身譚』に基づく挿絵本(1930年-1931年)の30点のエッチングの主題と造形表現の多くは、古代ギリシアの芸術から創作のアイデアを受けたものである。それらの版画にはピカソの分身でもある怪物のミノタウロスも登場する。アニー・コーベは「ピカソは地中海人として、山羊と羊の国では牡牛の形像が優位であったことに気づかないわけはなかった」と述べているが<sup>12</sup>、元来生粋の闘牛狂だったピカソが牡牛(闘牛)をミノタウロスのイメージに重ねていくのは自然なことのように思われる<sup>13</sup>。

ピカソが最初にミノタウロスを描いたのはコラージュの作品(1928年1月1日、Z.VII, 135)だが、牡牛の頭の下に2本の人間の脚がつけられただけだった。しかし、5年後の文芸雑誌『ミノール』の創刊号(1933年)の表紙では、手に短剣を持つ半人半牛の全身の姿になっている。その後、ミノタウロスは『ヴォラール・シリーズ』の版画に数多く登場するが、優しく抱擁したり、性的暴力をふるう動物的本能のかたまりとなって表され、やがて剣で刺されて傷つき、ピカソの愛人のマリー=テレーズ・ワルテルに似た少女に導かれる盲目の姿に変わっていく。ミノタウロス(Minotaure)と闘牛(tauromachie)という2つの言葉を組み合わせられたタイトルがつけられた《ラ・ミノトロマシー(La

---

vero. Anche oggi per me è così. Non si inventa una bellezza ogni anno.» Renato Guttuso, “Diario: A N. Dame de Vie, 2 febbraio 1964”, Mario De Micheli, *Scritti di Picasso*, Feltrinelli, Milano, 1964, p.89.

<sup>11</sup> *Picasso und die Antike: Mythologische Darstellungen Zeichnungen, Aquarelle, Gwaschen, Druckgraphik, Keramik, Kleinplastik*, Ausstellungskatalog, *op. cit.*, pp.16-17.

<sup>12</sup> Annie Caubet, “Le culte du taureau dans l’Orient ancien”, *Picasso sous le soleil de Mithra*, cat. exp., ed. Jean Clair, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2001, p.175.

<sup>13</sup> ピカソの闘牛好きは父親譲りである。Richardson 1991, p.29.[リチャードソン、56頁。]

Minotauromachie)》(1935年3月23日、B.B.573)は、換言すればピカソのミノタウロスへの傾倒が最高潮に達した版画である。

このようにピカソのギリシア・マニアは「第1期古典時代」に芽生えたものが「第2期古典時代」に開花し、1930年代になると牡牛や闘牛にギリシア神話のミノタウロスが結びつき、さらにピカソ自身が重ね合わさってミノタウロスのモチーフに執着していくと考えられるのである。

### 3. 古典主義時代の作品に見る古代ギリシアの陶器画の作用

従って、ピカソが古代ギリシア・ローマの彫刻やミノタウロス伝説から創作の構想を得ていたことは明らかである。だが、ギリシアの陶器に描かれた神話や図像を、ピカソが参照し援用した経緯についてはこれまであまり研究されていない。ピカソと同時代の批評家のカール・アインシュタインや<sup>14</sup>、美術史家のケネス・クラークはピカソの1920年代の人物画をギリシアの陶器画を彷彿させると述べ、特にクラークは「白地レキュトスの線描のようだ」と評しているが<sup>15</sup>、それ以上は言及していない。ドイツで1974年に催された『ピカソと古代』展は、初期から晩年に至るピカソの画業に見られる神話的表現に着目し、ピカソの作風や主題に合わせて時期を区分しているが、ピカソの作品と古代ギリシア・ローマの彫刻や陶器を比較対照するだけに留まっている<sup>16</sup>。近年では、ピカソの1930年代の銅版画にギリシアの陶器画の図像が借用されているという、スーザン・メイヤーとリサ・フローマンの指摘がある程度である<sup>17</sup>。前述したプロジェクト「地中海におけるピカソ」の一環として催されたミノタウロスや牧神パンをテーマにした展覧会でも、ギリシア神話が描かれた陶器画が挙げられているが、ピカソの作品との関係については具体的に検証されていない。それゆえ次節では、ピカソの1920年代前半の人物画や肖像画に近似する古代ギリシアの陶器画を、ピカソがしばしば訪れたルーヴル美術館と大英博物館の収蔵品から具体的に提示して、それらの陶器画の技法や神話の図像が、ピカソにどのようなアイデアを与えているのかを検証し考察する。

#### 3-1. ギリシア陶器の形状、色彩、線描の参照

ピカソの作品にギリシア陶器らしいモチーフが表されたのは《サルタンバンクの家族》(1905年、Z.I, 285)や先述した《若者たち》であるが、それらは水差しやワインを入れるオイノコエのような形状をした、絵付けがされていない素焼きの壺だった。素焼きの壺は「第2期古典時代」の作品にも再登場する。それらは《泉》[図43]や《泉のほとりの3人の女》[図40]のペプロスを着た女性たちが腕に抱えたり、手に持っているアンフォラやオイノコエ、オルペのような形状のものである。しかしながら、後者の方の画面には陶器の形状のみだけでなく、陶器画の色彩表現も取り入れられているように思われる。支柱のような四肢を持つ女性たちを象る明解な輪郭線の表現や、

<sup>14</sup> Carl Einstein, “Picasso: the last decade 1928”, *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, Marilyn McCully (ed.), Arts Council of Great Britain, London, 1981, pp.166-170.(Carl Einstein, “Picasso”, *Neue Schweizer Rundschau*, no.4, Zurich, 1928, pp.269-73, trans. David Britt.)

<sup>15</sup> Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton University Press, Princeton, 1956, pp.4, 363.[ケネス・クラーク『ザ・ヌード』(高階秀爾、佐々木英也訳)、筑摩書房、2004年、20、569頁。]

<sup>16</sup> *Picasso und die Antike: Mythologische Darstellungen Zeichnungen, Aquarelle, Gwaschen, Druckgraphik, Keramik, Kleinplastik, op. cit.*, (note 8).

<sup>17</sup> Susan Mayer, “Greco-Roman Iconography and Style in Picasso’s Illustrations for Ovid’s *Metamorphoses*”, *Art International*, vol. 23, no.8, Nov.-Dec. 1979, pp.29-30.; Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso’s Classical Prints of the 1930s*, The MIT, Cambridge, Massachusetts, 2000, pp.62-66.

はっきりした彩色は、形像をオレンジ色の素地のままで残し、黒褐色の線で人物を描き込む赤像式の陶器画を想起させるのである。

さらにピカソの人物画とギリシアの陶器画の線描を比較すると、両方に共通する特徴があるように見える。ピカソはこの時期、陰影をつけた豊かな肉体表現と、人物の輪郭を描いて平面的に彩色する手法を交互に用いている。《恋人たち》[図 44]や《青いショールの女》(1923 年、Z.V, 16)は後者の手法で描かれていて、女性たちの繊細な輪郭線や白色系の肌の人体色は、当世風の衣装を身に着けてはいるものの、白い化粧土を器面全体に塗り、黒、茶、赤、青、緑などで彩色を施す白地彩描レキュトスを彷彿させる[図 45]。ピカソの人物画[図 44]の男女が寄り添う姿は、1923 年 7 月 23 日の『エクセルシオール』紙(ピカソ美術館、パリ、M.P.984)に掲載された写真に発想源が見て取れるが<sup>18</sup>、ルーヴル美術館所蔵の白地彩描画[図 45]の男女の容姿や、ヘアバンドをつけた女性の装いと類似を見て取ることも可能である。

あるいは、ピカソは多くのギリシア美術の研究者が称賛する「葦の画家 R グループ」の有名な陶器画[図 46]を参考にしていただのかもしれない。大プリニウスの『博物誌』(XXXV,60-72)によれば、ギリシアの画家では陰影法を發明したアポドロス、明暗法の大家ゼウクシス、線描の立体感に秀でていたパラシオスが周知されていたと言われるが<sup>19</sup>、この墓辺図に描かれた輪郭線は、近年のギリシア美術の研究者たちがこの古文獻に基づいて、パラシオス風として見ているものである<sup>20</sup>。

[図 46]には、中央に座った憂愁を帯びた青年の戦士の両側に、ヒマティオンを腰に巻き付けた男性と、キトンの上にヒマティオンを着けた女性が立っている場面が描写されている。人物に立体感を与えながらも一筆で描き上げる流麗な線描と、ピカソの《恋人たち》[図 44]の男女の輪郭線には共通した特徴が見られる。同作品の鼻筋の通った二重瞼の容貌は、この陶器画と同様に憂愁を漂わせていて、こうした死者の姿を描いた白地レキュトスは、1920 年代前半のピカソの作品に見られるメランコリーの源泉のひとつであると考えられる。ピカソが描いたこの作品の女性の顔立ちには、1923 年の夏にカップ・ダンティープで家族ぐるみで交流していたアメリカ人画家のジェラルド・マーフィーの妻サラの面影も認められているが<sup>21</sup>、はっきりした目鼻立ちやしっかりと結んだ口元、力強く流れるような線は、むしろこの「葦の画家 R グループ」の陶器画に近似している。

### 3-2. ギリシア神話の主題、図像、身振りの援用

以上のように、ピカソの作品にはギリシアの素焼きの壺の形状や赤像式の陶器画の色彩、白地

<sup>18</sup> ピカソは、カップルの写真の上から古代風の男女を描いたり、その隣に横向きで座る古代風の女性を 2 倍以上のサイズで描いている。ケネス・シルヴァーは座る女性の方は《白いドレスの女》(Z.V, 1)のためのスケッチだと指摘しているが、カップルのスケッチと[図 2]の比較はしていない。Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps, The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton, 1989, pp. 290-291, 291(fig.197).

<sup>19</sup> プリニウス『プリニウスの博物誌 第VI巻』(中野定雄他訳)、雄山閣、縮刷版、2013 年、1420-1422 頁[Gaii Plinii Secundi, *Naturalis Historia*, vol.35]。

<sup>20</sup> 篠塚千恵子『死者を記念する——古代ギリシアの墓辺図研究』中央公論美術出版、2017 年、404 頁。

<sup>21</sup> William Rubin, "Reflections on Picasso and Portraiture", William Rubin (ed.), *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation* (exh.cat.), Harry N. Abrams, New York, 1996, pp.46-58.

レキュトスの線描と彩描表現との類似が認められるが、それに加えて、陶器画に描かれたギリシア神話の主題と図像も取り入れられていると思われる。

ピカソが 1920 年の夏を過ごしたジュアン＝レ＝パンで制作された 8 点の素描の《ネッソスに略奪されるディアネイラ》(Z.IV, 184, 185, 187, Z.VI, 1394, 1395, 1402, Z.XXX, 104, PF.843)の主題は、ヘラクレスの妻の略奪の物語であり、古代ギリシアの陶器画やローマの浮彫彫刻にしばしば取り上げられるものである。例えばピカソの素描の 1 点〔図 47〕と、大英博物館にある赤像式ヒュドリアの《ネッソスからディアネイアを救うヘラクレス》〔図 48〕の図像と比較することができる。ピカソの素描に描かれた薄い髪に長い髭を生やした半人半馬はケンタウロス族のネッソスのようであり、陶器画のネッソスの容姿を彷彿させる。だが、ヒュドリアの図像とは違ってヘラクレスが排除され、ネッソスは裸のディアネイアを抱えて連れ去ろうとしている<sup>22</sup>。

後にこの神話のモチーフは、ピカソが 1917 年にバルセロナで見た闘牛場の光景と合わせ<sup>23</sup>、闘牛士と牡牛と馬のモチーフが組み合わされて(Z.V, 143, 145 など)、「闘牛士の死」を主題にした一連の作品が制作されるようになり、1930 年代になると闘牛士は女性に変わっている。闘牛士が男性のヴァージョンは、1920 年と 1922 年に 2 人のスペイン人の闘牛士が牛の犠牲になった出来事をもとにして描いているが<sup>24</sup>、ジャン・クレールは、クレタ島のクノッソス宮殿にある騎馬闘牛士の壁画や、アヤ・トリアーダで発掘された石の角杯をピカソのイメージ・ソースとして挙げている<sup>25</sup>。しかし、女性闘牛士のヴァージョンを手掛けるにあたっては、ピカソが 1925 年にモンテ＝カルロで見たバレエと、アングルが古代ギリシアの陶器画を敷き写した素描がピカソの意識にあったと思われるので、それについては後述する。

ピカソの牡牛のモチーフは、先述のような牡牛の頭と人間の脚だけのミノタウロスや、短剣を持つ全身の姿で表されるようになる。『ヴォーラル・シリーズ』の版画のうち、《闘牛場で若者に殺されるミノタウロス》〔図 49〕は、若者に短剣で刺されたミノタウロスが前に倒れこむ場面が描かれているが、テセウスがミノス王の娘のアリアドネからもらった短剣でミノタウロスにとどめを刺す場面の主題が採用されている〔図 50〕。

ピカソによるギリシア神話の主題や図像、身振りの援用は、第 I 章でアングルの《ユピテルとテティス》〔図 17〕との比較で取り上げた《海辺を走る 2 人の女》〔図 39〕にも見られる。ピカソがテティスの首を参照したことを述べたが、この作品の 2 人の女性が首を反らして恍惚の状態になっている姿に、古代風の衣装を着けて踊る 20 世紀初頭のイサドラ・ダンカンのイメージを見て取ることは不可能ではないし、同時にダンカンが参照したであろう、ギリシア神話の酒神バックスの周囲で女性信奉者のバッカントが踊る身振りそのものを想起させる<sup>26</sup>。第 I 章で述べたように、古代ギリ

<sup>22</sup> エリザベス・カウリングは、このシリーズの中には大理石に描かれた《ヘラクレスとケンタウロス》(ナポリ国立考古学博物館)とルーベンスの《レオナルド・ダ・ヴィンチのアンギアーリの戦い》(ルーヴル美術館)の模写などの影響があると述べている。Cowling, *op. cit.* (note 4), pp.405-407.

<sup>23</sup> 1917 年にバルセロナで使用された 3 冊のスケッチ帳には、腹を引き裂かれた馬や、闘牛士が牡牛をケープであしらう場面、馬に乗ったピカドールが牛を槍で突き刺す場面が描かれている。1917. *Picasso à Barcelone* (cat. exp.), Gráficas Gongraf S.L., Barcelona, 2018, pp.127-135. 本展も「地中海におけるピカソ」プロジェクトの一環である。

<sup>24</sup> マドレリン闘牛場で 1920 年にホセリト、1922 年にはマヌエル・グラネロが亡くなった。

<sup>25</sup> Jean Clair, “Motifs mithriaques et allegories chrétiennes dans l’Œuvre de Picasso”, *op. cit.* (note 9), pp.24-25.

<sup>26</sup> 1920 年頃にギリシアのディオニュソス劇場で踊るイサドラの写真がある。André Levinson, “Isadora Duncan dansant dans le Théâtre de Dionysos”, *La Danse d’Aujourd’hui*, Duchartre et Van Buggenhoudt, Paris, 1929, p.147.; *Isadora Duncan 1877-1927: une sculpture vivante*, cat. exp., 2009,

シア人はバックス信仰に篤く、天を仰いで恍惚となっているバッカントの姿は、墓碑などの浮彫や陶器画〔図 38〕のように数多く表現されている。

ピカソはこの作品〔図 39〕を描く 2 年前に男性のヴァージョンの素描〔図 51〕を手掛けていた。これは、スポーツ競技に出場するために海辺で石を投げたり、走る練習をする男たちの姿をとらえた一連のデッサン〔〔図 31〕、Z.IV, 175, 178〕の 1 枚だが、この裸で走る男たちの姿は黒像式の陶器画〔図 52〕とも近似している。ピカソは 1919 年に、バレエ・リュスのバレエ演目『三角帽子』（1919 年初演）の仕事で妻のオルガと共にロンドンへ赴いた際に、大英博物館を訪れて古代ギリシア美術の展示室を見学している<sup>27</sup>。古代ギリシアのアスリートたちの徒競走や練習する姿がしばしば描かれた陶器は大英博物館に幾つもあり、ピカソの目にはこうした古代人の日常生活が印象づけられたのかもしれない。女性のヴァージョンには、陶器に描かれたギリシア神話の図像に、イサドラのダンスや競技者のトレーニングの情景が重ね合わされているように思われるのである。

#### 4. ピカソのアンゲル研究

ここまで、ピカソの作品に見られるギリシア陶器の技法や図像の表現を詳細に考察してきたが、ピカソは過去の巨匠たちが古代の図像やモチーフを描いた絵画を参照している場合もある。「第 2 期古典時代」のピカソはギリシアの陶器だけに限らず、時代の異なる源泉を幾つも重ねて創作していると判断される。先述したフローマンは、ピカソが制作したオウィディウスの『変身譚』の挿絵本の銅版画にはピーテル・パウル・ルーベンスの作品の影響があることに言及し、ピカソのこれらの銅版画の中の《ウェルトゥムスとポモナ》（1930 年 9 月 23 日、B.G.170）には、「メレアグロスの画家」の赤像式キュリクスの《ディオニュソスとアリアドネ、エロス》（B.C.475 年頃、大英博物館）の図像も重ねられていると指摘している<sup>28</sup>。ピカソは、1910 年代後半にニコラ・プッサンやル・ナン兄弟といったフランスの巨匠たちが、どのように古典古代の主題を取り入れて創作していたのかを研究していた<sup>29</sup>。なかでもアンゲルはピカソが生涯に渡って高く評価していた画家であり、1915 年頃には友人や周囲の人々をアンゲルの肖像デッサン風に描いたりもしている。

第 I 章で述べたように、ピカソはモンターバンにあるアンゲル美術館をしばしば訪れて、3 つの展示室に掛けてあった 1,200 点もの素描を見ていた。それらのなかには、アンゲルがギリシア陶

---

Paris-Musée, Paris, pp.238, 244.

<sup>27</sup> ピカソのスケッチ帳にパルテノン神殿東破風の女神像のデッサンがある。Brigitte Léal, *Musée Picasso Carnets: Catalogue des dessins*, vol.1, Réunion des musées nationaux, Paris, 1996, p.318 (cat. 24, 20R°, 21R°).; ジョン・リチャードソンは、アンドレ・ドランと一緒に大英博物館やナショナル・ギャラリーを見学したと言う。Richardson 2007, pp.118-119. [リチャードソン、149-150 頁。]

<sup>28</sup> ルーベンスが 1636 年にスペイン国王のフェリペ 4 世からトレ・デ・ラ・パラダ（狩猟塔）の絵画装飾を依頼されて描いた作品群のうち、《ウェルトゥムスとポモナ》（1636 年）のポモナと、《バックスとアリアドネ》（1636 年）のアリアドネの表情がギリシアの陶器画の身振りと合わせられている。Florman, *op. cit.* (note 14), pp.45-66.

<sup>29</sup> Susan Grace Galassi, *op. cit.*, pp.92-93.; Katharina Schmidt, “Pablo Picasso: Three Women at the Spring”, Gottfried Boehm et al. (eds.), *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music 1914-1935* (exh. cat.), London, Merrell Holberton, 1996, pp.246-266.; プッサンの絵の右側の 3 人の女性と比較されるのは、アポリネールの書簡（1918 年に、ピカソにプッサンを勧める文面があり、その後、前衛雑誌『L'Esprit nouveau（エスプリ・ヌーヴォー）』第 7 号（1921 年 4 月）でプッサンの純粋性について取り上げているためである。; ピカソがル・ナン兄弟を参照した作品《洗礼式からの帰途（ル・ナン兄弟にもとづく）》（1917 年、パリ、ピカソ美術館、Z.III, 96）がある。

器に表された神話の図像や身振りを研究し、人物を創造していた過程を知ることができる素描もあった。アングルはもちろんのこと、複製版画によってもギリシアの彫像を研究しているが、ピカソはアングルが陶器に薄紙をあてて直接図柄を敷き写した素描を見て、抽出された輪郭線や図柄が援用されていることに改めて気づいたのではないだろうか。例えば、アングルが描いた《アンテイオクスとストラトニケ》[図 53]のストラトニケは、赤像式の《アガメムノンの墓前のエレクトラ、オレステス、ピュラデス》[図 54]のエレクトラのメランコリーの身振りが援用されているが<sup>30</sup>、ピカソはストラトニケの身振りが、アングルが古代の図像から創造した人体表現であることを知り、女性の心理や内面を表現する手段として妻オルガの身振りに採用している。これについては、第IV章で詳細を述べることにする。

同様な類似比較は、次の 3 点の作品にも言える。アングルの《スフィンクスの謎を解くオイディプス》[図 55]と<sup>31</sup>、古代ギリシアの陶器画の《ヘラクレス(?), アテナ、ニケ、奉納三脚》[図 56]、ピカソの《談話する 3 人のダンサー》[図 57]の各々の男性が、左足を上げて石や台の上に乗せて立っている身振りは何れも近似している。ピカソの作品は、舞台裏のバレエ・ダンサーたちの姿を描いたものだが、アングルの作品のオイディプスや、大英博物館の陶器画のヘラクレスの身振りが重ねられているし、ダンサーたちが談話する姿にもスフィンクスとオイディプス、あるいはヘラクレスとニケが対話する形に似ている。ピカソはルーヴル美術館にあるアングルのこの絵を見て、オイディプスの身体表現に古代の定型的なポーズの伝統が流れていることを発見し、自らの作品において、バレエの主題と伝統的身振りを組み合わせる画面の均整と調和を図り古典主義的作風に仕上げている。

アングルの古代美術に対する研究は徹底していて、牡牛に変身したゼウスがクレタ島に拉致したフェニキアの王女エウロペを描いた《エウロペの拉致》[図 58]をギリシア陶器から敷き写し[図 59]、それを水彩画(ハーバード大学フォッグ美術館)にしたり、牡牛だけを抽出して描いたりもしている<sup>32</sup>。先述したピカソの《女性闘牛士の死》[図 60]も、アングルのこうした素描が参考になっているのかもしれない。あるいは、ほぼ裸の女性闘牛士が仰向けになって、馬とともに牡牛の背中に横たわっている身振りに、クノッソス宮殿の牡牛飛びの壁画の図版や<sup>33</sup>、ピカソがモンテ=カルロで描いた男性のバレエ・ダンサーの腕に胴体をしなやかに反らした女性のバレリーナのポーズ[図 61]を採用していることも考えられる。ピカソは、アングルが古代美術から抽出した図像や身振りを創作に応用する手順に気がつき、古代の主題やモチーフを自分の時代に置き換えられる方法を試み修得したと言えらるだろう。

## 5. 前衛芸術家や詩人との連携

意外なことに、ピカソはキュビズム技法で描いた作品にも、ギリシアの陶器画の造形表現を援用

<sup>30</sup> Pascal Picard-Cajan, “L’illusion grecque”, *Ingres et l’antique: l’illusion grecque* (cat. exp.), Actes Sud, Arles, 2006, p.192.

<sup>31</sup> パスカル・ピカル=カジャンは、[図 55]のオイディプスにはアングルが収集したパルテノン・フリーズの小型の複製と、ギリシア陶器の赤像式クラテル(ルーヴル美術館所蔵 AGER, k244)に描かれた図像の類似性を指摘している。Picard-Cajan, “D’antiques confusions”, *op. cit.*, pp.176, 310.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp.371(ill.40), 372(repr.285), 373(repr.284, 286).

<sup>33</sup> クレールは騎馬闘牛士の壁画を指摘しているが、実際にその図版は 1926 年 9 月号の『カイエ・ダール』誌に載っている。Clair, *loc. cit.*; *Cahiers d’art*, no.9, septembre 1926, p.244.

していたと考えられる。ここでは、当時の前衛芸術と理念の発展に主要な位置を占めた『エスプリ・ヌーヴォー』誌(1920年-1925年)と、ピカソがマックス・ジャコブとの別れを惜しんでキュビズム技法で制作した《3人の音楽家》([図62]、Z.IV, 332)を取り上げて、ポスト・キュビズムの画家やギヨーム・アポリネールとの連携を通して、古典主義とキュビズムの両方の作品に見られる古代ギリシアの陶器画の影響について考察する。

### 5-1. 『エスプリ・ヌーヴォー』誌の「古代ギリシアの陶器」の論説

ピカソは、ルーヴル美術館はもとより、大英博物館でも古代ギリシアの黒像式や赤像式の陶器、白地彩描レキトスを実際に目にしていただろうが、前衛画家の発行する雑誌などからも情報を得ることもできた。アメデ・オザンファンとシャルル＝エドゥアール・ジャンヌレ(ル・コルビュジエの本名)が編集刊行した1922年5月の『エスプリ・ヌーヴォー』誌(16号)では、ギリシア陶器の装飾と形態の魅力について取り上げた論説を載せている<sup>34</sup>。古代ギリシア芸術の伝統はキュビズム以後の現代の発展を表すもののひとつとして、オザンファンとジャンヌレが宣言した“ピュリスム(純粹主義)”に合うものだった<sup>35</sup>。「陶器の輪郭はコーニス(軒蛇腹)の輪郭であり、陶器を覆う絵は規律正しい」と記して、自分たちが好む彫刻と建築を連想させるギリシアの陶器の図版を載せている。陶器の幾何学様式やアッティカの黒像式、赤像式などをアテネ国立考古学博物館やルーヴル美術館所蔵の陶器の図版とともに紹介し、特集の最初の頁には白地レキトスの写真を掲載している[図63]。

ピカソのアドレス帳にはオザンファンの名前が明記されていて<sup>36</sup>、雑誌はもちろん、オザンファンとジャンヌレから直接情報や刺激を与えられた可能性もあるだろう。ピカソとオザンファンらが知り合った経緯は今のところ不詳だが、オザンファンは第1次世界大戦中に、前衛芸術とフランスの愛国主義を和解させる『エラン』誌(1915年-1917年)を編集刊行していた。同誌の1916年12月には、ピカソがアングル風に描いたマックスの肖像デッサン[図1]の図版を掲載している<sup>37</sup>。その後、オザンファンはジャンヌレとポール・デルメと知り合い、『エスプリ・ヌーヴォー』誌を刊行して、ピカソの近作や展覧会の批評を随時載せている。オザンファンとジャンヌレはキュビズムに批判的だったが<sup>38</sup>、キュビズムは形態の再現性から解放し、純粹に造形的観点から形態を扱えるようになり、「キュビズムと古典主義的絵画とを並行して描くピカソは、表現する内容に応じて手法を使い分ける権利がある」と、キュビズムとピカソの制作姿勢に理解を示している<sup>39</sup>。先述した《恋人た

<sup>34</sup> De Fayet, “Beaux-Arts Les Vases Grecs”, *L'Esprit nouveau*, n°.16, mai 1922, pp.1927-1936.

<sup>35</sup> Briony Fer et al. (eds.), *Realism, Rationalism, Surrealism Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven, London, pp.19-25.

<sup>36</sup> ピカソの1910年代のアドレス帳にオザンファンの名前と住所の記載がある。ピカソの文書資料調査(2016年9月14日、パリ、ピカソ美術館)。

<sup>37</sup> *L'Elan*, n°.10, 1<sup>er</sup> décembre 1916.

<sup>38</sup> 2人はキュビズムを「混乱した時代の混乱した芸術」だと批判し、「ピュリスム宣言」をした。Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, *Après le cubisme*, Paris, Éditions des Commentaires, 1918.; Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, “Le Purisme”, *L'Esprit nouveau*, n°.4, janvier 1921, pp.369-386.

<sup>39</sup> Vauvrecy, “Picasso et La peinture d'aujourd'hui”, *L'Esprit nouveau*, n°.13, décembre 1921, pp. 1489-1503.; 「キュビズムの表現法と具象的手法は2つの異なる言語であり、画家がどちらかの言語がよりよいと思うことを言わなければならないと考えるのなら、画家がどちらかを選択する権利を持っている、と理解している。」(訳:筆者) «Ne comprend-on pas que le mode d'expression cubiste et le mode figuratif sont deux langues différentes et qu'un peintre a le droit, s'il estime que ce qu'il a à dire se dit mieux en l'une ou l'autre langue, de choisir l'une ou l'autre.» *Ibid.*, p.1493.

ち》〔図 44〕や《青いショールの女》が描かれたのは、同誌に「古代ギリシアの陶器」の論説が掲載された翌年以降なので、ピカソがとりわけ「葦の画家 R グループ」の線描や彩色に関心を示した契機になった可能性もあるだろう。

## 5-2. キュビズム技法と陶器画の表現の融合

ピカソは先述した《泉のほとりの3人の女》〔図 40〕と同時に、キュビズム技法でも2点の《3人の音楽家》を制作している。キュビズム技法の2点は、ピカソがバレエ・リュスのバレエ演目『パレード』（1917年初演）の舞台装置のデザインを通して新しい次元に到達したキュビズム構造の完成だとされている<sup>40</sup>。だが、これらの作品にもギリシアの陶器画の参照が見られるように思える。そのうちの1点〔図 62〕には演奏中のアルルカンとピエロ、修道士、左下には座った犬の影が描かれている。これはピカソが旧友のひとりであるマックスとの別れを契機に描いた作品であり、スペインの国旗の色の赤と黄色の衣装のアルルカンはピカソ、フランスの象徴である白色の衣装のピエロはアポリネール、修道士はマックスだと言われている<sup>41</sup>。

この作品のもとになったのは、ピカソが1年前に描いた《プルチネッタとアルルカン》〔図 64〕であるが、その題材は16世紀頃から流行したイタリアのコメディ・デラルテに想を得たバレエ・リュスの『プルチネッタ』である。ピカソはこのバレエの舞台美術、衣装のデザインを依頼されたのをきっかけに、大きな鼻の道化師のプルチネッタに、若い頃から描いていたアルルカンやサルタンバンクを重ね合わせて、キュビズム技法で描いているが（Z.IV, 68, 69 など）、当初はプルチネッタ（ピエロ）とアルルカンだけだった。翌年6月にマックスが聖ブノワ＝シュール＝ロワール修道院に入るためにパリを去ったので、ピカソはベネディクト派の修道士が着る黒色のフード付き外套カウルを纏った姿のマックスをデッサン（1921年7月、Z.IV, 310）で描き、それからこの作品に修道士が加えられた。

背景の浅い空間に黒褐色が使用された画面は、アルルカンの衣装、ギター、テーブルの黄色とオレンジ色、ピエロや楽譜の白色などの矩形の幾何学的な色面が平面的に重なっているように見える。この表現は、ギリシアの黒像式陶器画の神々や人々、馬などが折り重なる複雑な動作を、白い刻線と赤や黒の色面で表現する技巧を想起させなくもない。例えばルーヴル所蔵のアッティカ黒像式三脚エグザレイプトロンには、《アテナの誕生》〔図 65〕の場面が描かれているが、幾何学的に構成された平らな色面で神々の重なり合う身体を表現しているところは、ピカソの《3人の音楽家》に似ていないだろうか。さらに、ピカソの作品では、ピエロには管楽器、アルルカンにはギター、修道士には楽譜を持たせてそれぞれの役割を象徴しているようだが、これはエグザレイプトロンで、中央に座るゼウスは雷と王笏、左のヘパイストスは両刃の斧、右のポセイドンは三叉槍を持っていることがヒントになっているようにも思われる。また、シオドール・レフは修道士がつけた仮面はアフリカのガボン共和国のバコタのものだとしているが<sup>42</sup>、修道士とアルルカンのソバージュのような髭は黒像式の陶器画に描かれたディオニュソスやサテュロスの先のとがった長い髭を彷彿させる〔図 66〕。髭の下から透けて見える口の形も陶器画の酒盃のようにも見て取れなくも

<sup>40</sup> Maria Teresa Ocaña, “The Managers from Parade”, *The Italian Journey 1917-1924* (exh. cat.), Jean Clair (ed.), Rizzoli, New York, 1998, p.53.

<sup>41</sup> Theodore Reff, “Picasso’s Three Musicians: Maskers, Artists and Friends.”, *Art in America*, December 1980, pp.124-42.; リチャードソンはレフに同意するものの、他の解釈もしている。John Richardson, *op. cit.*, pp.196-198. [リチャードソン、前掲書、240-241頁。]

<sup>42</sup> Theodore Reff, *op. cit.*, pp.137, 139(fig.18).

ない。

ピカソはキュビズムを始めた頃にも古代の陶器を参照していたことが指摘されているため<sup>43</sup>、このような推測もあり得なくはないだろう。画家は、キュビズムと古典的という相反する描写を交互に行っているうちに、古代ギリシアの陶器画の簡潔な線で象られた形像と平面的な彩色技法が、キュビズムと融合するのに効果的であると考えたのかもしれない。ピカソが古典的手法で描くために主として赤像式と白地彩描レキトスからインスピレーションを得ていたことは先述した通りだが、初期キュビズムや総合的キュビズムの手法においては黒像式を参照している。従って、ピカソが古典的手法とキュビズム技法で描くときに、発想源としての陶器画の様式を使い分けていることが窺える。

ピカソの友人でキュビズムの支持者であったアポリネールもピカソと同様に革新的な思考を巡らしていた。2人は当初から古い既成の枠に囚われずに新しい概念を作ろうとしていて、アポリネールが1918年9月11日にピカソに宛てた手紙にもそのことが窺い知れる。

君がビアリッツの別荘も装飾したと聞いて、とても嬉しいし、僕の詩がそこに書かれたことを誇りに思う。今書いている詩の方が、君が今取り組んでいるものとさらに適合するだろう。古典的なリズムを保ちながらも、新しい詩の響きを獲得したいと努力している。僕はモレアスがしたことを再びしたくない。僕は一度もリズムを諦めなかったし、リズムこそが自分のすべての詩の根底にあって、その土台をなしているから、それだけの権利でそれを成し遂げることができるはずだ<sup>44</sup>。

アポリネールはこの手紙を送った3か月後に流行風邪で亡くなっている。ピカソがマックスとアポリネールという2人の旧知の詩人たちに思いを馳せて描いた《3人の音楽家》は、イタリアの古典即興演劇、アルルカンとピエロ、ベネディクト派の修道士という伝統的な主題に、古代ギリシアの陶器画の彩描とギリシア神話のモチーフが加えられて、キュビズムの技法に古典主義の基盤を持たせていることが見て取れる。キュビズム技法で描いたピカソの画面はシルエットと色彩の関係となり、ピエト・モンドリアンが水平と垂直の直線と三原色で構成した《コンポジション》シリーズなどの、キュビズム以後のモダニズム絵画へと展開していくのである。

## 第II章の結論

---

<sup>43</sup> 《娘たち》の習作のひとつである《両腕を上げる娘》(1907年、パリ、ピカソ美術館、MP11)には、「ディピュロン画家」の幾何学様式クラテルの断片(ルーブル美術館、1884年購入)に描かれた立ち姿の人物のシルエットが援用されている。Christopher Green, “There is no antiquity: Modern antiquity in the work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906-36)”, *Modern Antiquity: Picasso, De Chirico, Léger, Picabia* (exh. cat.), Los Angeles, J. Paul Getty Trust, 2011, pp.6-7.

<sup>44</sup> アポリネールの手紙の抜粋。本文訳:筆者。《Je suis très content que tu aies décoré ainsi la villa bitteroise et fier que mes vers soient là. Ceux que je fais maintenant entrèrent mieux dans tes préoccupations présentes. J’essaye de renouveler le ton poétique mais dans le rythme classique. Je ne veux refaire ce qu’a fait Moréas. Je peux le faire avec d’autant plus de droits que je n’ai jamais abandonné le rythme qu’il est au fond de tous mes poèmes et en forme l’armature.》Pierre Caizergues, & Hélène Seckel (eds.), *Picasso/ Apollinaire Correspondance*, Gallimard, Paris, 1992, pp.181-182.  
「la villa bitteroise」はビアリッツにあるミモザ荘(ラ・ミモズレ)のこと。

かつてピカソは《アヴィニヨンの娘たち》にイベリア彫刻や部族美術の仮面という考古学的なものを取り入れたように、古典主義時代では、古代ギリシアの陶器画の技法や図像から想を得ていたのである。ピカソにとって陶器画は、線の意識をあらためて考えさせられ、その線描や平面的な彩色を援用することによって古典主義とキュビズムを融合させるあらたな表現の可能性を見出させたのである。ピカソが参照した古代の陶器画はキュビズムの造形表現を再構築するために機能し、線や色面、形態の組み合わせで構成するモダニズム絵画の純粹造形志向に合うものだったのである。

ピカソは陶器画を通してギリシア神話に関心を示し、1930年代の『ヴォラール・シリーズ』の銅版画集やオウィディウスの『変身譚』の挿絵本の版画において、一挙にこのモチーフを集結させた。古代ギリシアの陶器と神話や、アングルの敷き写したギリシアの陶器画のデッサンなどが、地中海を媒介としてピカソの古典主義を創り上げたと言い換えられる。ピカソが参照した古代美術は、地域を越えて交差するものであり、5000年の時を経てきた地中海文明と芸術遺産の普遍性が時空を超えてピカソの作品に流れているのだろう。

### 第三章 ピカソの「古典主義時代」の母子作品をめぐって

#### ——イタリア・ルネサンスの聖母子との関連

##### はじめに

本章では、ピカソの「第2期古典時代」に描かれた母子作品を取り上げる。というのも、ピカソはその生涯を通じて母子作品を主題にした作品を数多く制作しているが、とりわけ1920年前後においては、油彩やデッサン類を合わせると実に38点と集中しているのである<sup>1</sup>。ピカソの母子作品の構図や描き方はさまざまであり、ピカソの豊かな造形性の発露となっている。もともとは母子作品は、愛と死をめぐるテーマを取り上げた「青の時代」の《人生(ラ・ヴィ)》(1903年、Z.I, 179)に現れていた<sup>2</sup>、後の1937年のパリ万国博覧会に出品された《ゲルニカ》(1937年、Z.IX, 65)でも用いられた<sup>3</sup>。ピカソにとって母子像が重要な意味を持つと考える所以である。以下では、「第2期古典時代」に、いかにして母子作品のモチーフが形成され、展開されてきたのかを分析し、それがピカソの古典主義にどのように結び付いているのかの考察を試みる。

#### 1. ピカソの母子作品の様式展開

序論で述べたように、ピカソの「第2期古典時代」は、第1次世界大戦後の大量殺戮への批判や反省を込めて提唱された「秩序への回帰」や古典的秩序が求められた時期に重なる。フランスでは戦争によってナショナリズムが高揚し、キュビズムは外国に由来すると見なされ、パリを拠点とした前衛画家の多くは古典の様式で制作し始めた。キュビストたちは自分たちを正当化するために、フランスの伝統はアングルからセザンヌ、キュビズムへと繋がるものだと主張し、フランスの愛国主義を強調した。ピカソの画家仲間ドランやブラック、ライヴアルのマティスもフランスの伝統的価値へ回帰した。一方、ピカソと交流のあった未来派のイタリア人画家ジーノ・セヴェリーニは、キュビズムと未来派を合わせたような作品を『未来派の戦争造形芸術』展(1916年1月、ブーテ画

<sup>1</sup> クリスチャン・ゼルヴォスのカタログ・レゾネに記載された作品名《母と子》(Mère et enfant)、《母性》(Maternité)、オルガとパウロのデッサン類である。《女性と子供》(Femme et enfant)と付けられた作品は含めていないが、Z.IV,266 (Femme assise tenant un enfant)とZ.IV, 311 (Femme et enfant au bord de la mer)、作品名のないZ.VI, 1392とZ.VI, 1397は、他に同じ構図のシリーズがあるので含めた。ゼルヴォスに掲載がない作品は、The Picasso Projectを参照した。その他に本文中の3点(《赤味がかかった母性》、図70及び同種の母子像1点)を加えた。

<sup>2</sup> シオドール・レフは、《人生(ラ・ヴィ)》を地上と天上の愛と解釈した。また、ピカソのバラ色の時代の《軽業師の家族と猿》(1905年、イェーテボリ美術館、Z.I, 299)にはラファエロの《聖家族》(1506年、エルミタージュ美術館)やアルブレヒト・デューラーの版画《尾長猿のいる聖母子》が図像に着想源があると言う。Theodore Reff, “Themes of Love and Death in Picasso’s Early Work”, Roland Penrose, & John Golding (eds.), *Picasso in Retrospect*, London, Toronto, Sydney, New York, Granada, 1973, pp.13-17, pp.22-23.

<sup>3</sup> Teresa Posada Kubissa, “Picasso y el cine: el Guernica y el Acorazado Potemkin”, *Boletín del Museo del Prado*, IX, Madrid, 1988, pp.110-117.; 死んだ子供を抱く母親の表現は伝統的テーマのピエタを彷彿させる。1925年公開の映画『戦艦ポチョムキン』(セルゲイ・エイゼンシュタイン監督)の一場面との関連が指摘されている。例えば大高保二郎「現代の黙示録『ゲルニカ』——その成立と神話をめぐって」『ピカソ美術館 第4巻・戦争と平和』集英社、1992年、118-119頁。

廊)で展示する一方で、早くも自分の妻子をモデルにした現代的な聖母子像としての《母と子》〔図 67〕を制作している。セヴェリーニは聖母子像の画題に関して、著作『キュビズムから古典主義へ——コンパスと数の美学』(1921年)のなかで論及しており、聖母子像を「建物」としての身体像という観念で捉えて幾何学的伝統と結合させているとされている<sup>4</sup>。

セヴェリーニのこの母子像が、直接ピカソに影響を与えたとは思われないのだが、ピカソ自身は1915年に「アングル風」の様式によって古典回帰を果たし、その後、妻オルガとの間に息子のパウロ(正式名ポール)<sup>5</sup>が1921年2月4日に生まれると、母子作品が集中して現れるのである。

パウロの誕生直後に描かれた一連の母子作品は、第2章で述べた神話や寓意的主題のシリーズ作品《泉のほとりの3人の女》と同様、古代ギリシア彫刻風の重厚な姿で表現されている。その中では、特に母親と子供の表情や身振りや仕草を見れば、古代エジプト風の横顔で描かれた母親〔図 68〕や、現代的服装をした母子像《赤味がかった母性》(1921年秋、Zervosに掲載無し:以後「Zervosに無し」とする)など<sup>6</sup>、さまざまな工夫と新たな表現が試みられた。

## 2. ピカソの母子作品に見る問題点

1921年から1922年頃のピカソが描く母子作品は、「古代風」である以外にもヴァリエーションがあった。読書する《母と子》(1922年、エッチング、彫刻の森美術館、GB.67)や、海辺で遊ぶ母子《母性の喜び》(1922年、エッチング、彫刻の森美術館、GB.66)などのより自然主義風の作品には、画面全体に優しさと心地の良さと静けさが漂っている。「バラ色の時代」の再来のような平穏な表現にしても、この2年間では以下に見るように、2種類の違いが見分けられる。

### 2-1. 1921年と1922年の母子作品

ピカソの母子作品はパウロが生まれた1921年の春から夏にかけて集中的に描かれている。一連の作品は、実際にオルガとパウロをモデルとしたデッサンに始まるが、明確にモデルを特定できない、いわば普遍的な母子作品に変化していく。柔らかい身体の触感と愛情に満ちた、母親とその子供の「身振りで対話」する姿が描かれた作品は、《母と子》(Mère et enfant)や《母性》(Maternité)などと呼ばれている<sup>7</sup>。母親は古代ギリシアのキトンのような白いドレスを着た姿、また赤子は裸で表現され、母子は海辺か、室内に置かれた椅子に座っている。画面は肌色等の薄い

<sup>4</sup> 阿部真弓「前衛と古典主義:1910-1920年代のフランスとイタリアにおける画家たちの作品と著述、セヴェリーニの理性(esprit)による古典主義」『日仏美術学会会報』第33号(2013年)、16-18頁。;セヴェリーニの著作は次の通りである。Gino Severini, *Du cubisme au classicism: Esthétique du compas et du nombre*, préface du Dr. R. Allendy, J. Povolozky & Cie, Editeurs, Paris, 1921.

<sup>5</sup> 正式名はPaul(ポール)だが、ピカソ自身やオルガが愛称でPaulo(パウロ)と呼んでいた。ピカソの遺族もこの名前の方を現在も使っている。『ピカソ 子供の世界』(展覧会カタログ)読売新聞社、2000年、88頁。

<sup>6</sup> Palau i Fabre, pp.310-311.

<sup>7</sup> ピカソがポール・ローザンベールに渡した手書きの1923年10月22日付け受領書(モーガン・ライブラリー保管、アレクサンドル・ローザンベール寄贈)では、作品名は《母性》(Maternité)である。

Michael C. Fitzgerald, "The Modernists' Dilemma: Neoclassicism and the Portrayal of Olga Khokhlova", William Rubin (ed.), *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*(exh.cat.), New York, Harry N. Abrams, 1996, p.321, p.334 (notes 72).

褐色系と白色系、グレー系の3系統の色彩におさえられ、母子ともに明快な輪郭線と明暗表現による古典的手法が用いられている。それらはオルガとパウロの肖像性を越えている<sup>8</sup>。

ピカソは同年の春から夏にかけて古代ギリシア風の母子像を3種類の構図で描き始めた。まず下記の表にある①として、初期や「青の時代」にも描かれた海辺に横たわる母子作品の構図である。地面に足を伸ばして座る母親が赤子を抱く同類型のポーズをとるもので、それにはデッサン(Z.V, 176)と油彩の習作(Z.IV, 286)、その完成作[図 69]がある。また、②のように椅子に座って赤子を抱く母親の全身像のものが4点(Z.IV, 266、Z.IV, 299、Z.IV, 300、[図 68])、さらに③のような上半身を描いた母子胸像の3点である([図 70、図 71]、もう1点は Zervos に無し)。一方、①から③の母子像作品の赤子は2種類の仕草に描き分けられる。仰向けの姿勢で片方の手で自分の足を掴む仕草(Z.IV, 299、[図 69、図 71]、もう1点は Zervos に無し)と、母親の顔(顎)を触ろうとして片手あるいは両手を伸ばす仕草([図 68—図 71]、Z.IV, 266、Z.IV, 286、Z.IV, 299、Z.IV, 300)である。

	母子の構図	赤子の仕草	作品(Z.no.)
①	海辺に座る母子	仰向けの姿勢で片足を掴み、片手を伸ばす	デッサン(Z.V, 176)、油彩の習作(Z.IV, 286)、完成作の図 69
②	椅子に座る母子の全身像	仰向けの姿勢で片足を掴む	Z.IV, 299
		母の顔(顎)を触るため片手(両手)を伸ばす	Z.IV, 266、Z.IV, 300、図 68
③	母子胸像	仰向けの姿勢で片足を掴む	図 71、もう1点は Zervos に無し
		母の顔(顎)を触るため両手を伸ばす	図 70

(表) 母子の構図と子の仕草

翌1922年夏には、ブルターニュ地方の避暑地ディナールでのオルガとパウロをモデルにしたスケッチ4点([図 72]、Z.IV, 369、Z.XXX, 355、もう1点は Zervos に無し)とそれらをもとにした油彩画4点(Z.IV, 370、[図 73]、もう2点は Zervos に無し)が残されている。いずれも母が膝の上で子供を抱く構図で、線描はピカソの「第2期古典時代」当初の「アングル風」と呼ばれるものである。色彩は、背景がカーテンや植物の葉によって赤茶系と青緑系に分けられるが、人物や背景の物体に量感を示すにとどまり、細部には塗り残しもある。

こうしてみれば、1921年の母子像作品は、古典主義的な豊かな量感に満ち、手足を活発に動かす赤子の仕草にも変化がある。一方、1922年の母子像は膝の上で母が子をあやすタイプに限

<sup>8</sup> ヴェルナー・シュピースは、ピカソが妻子を写實的に再現しなかったのは「恥じらい」だとし、「ピカソは彼自身の子供と妻を描くにあたっては、彼女らを理想化しようとし、2人の姿を、美術館で見ることのできたモデルのなかに置きかえようとした。つまり、聖母の膝の上にいる幼児イエスのように描いたのである」と言う。ヴェルナー・シュピース、秋山聡、桜庭美咲、田中正之訳「ピカソ 子供の世界」『ピカソ 子供の世界』(別冊研究論文篇)読売新聞社、2000年、26-28頁。(Werner Spies (hrsg.), *Picasso Welt der Kinder*, München, Prestel, 1995.); Werner Spies, *Picasso's World of Children*, Munich, New York, Prestel, 1996, p.35.

られ、母子の輪郭線に沿って色彩が平面的に処理されている。背景も室内あるいは海辺(1921年)か庭先等の戸外(1922年)かの違いがある。

## 2-2. 母子作品の普遍化へ

1921年と1922年にはオルガとパウロの母子写真が残されている。オルガが生後6ヶ月のパウロを抱く「フォンテーヌブローのオルガとパウロ・ピカソ」[図74]や<sup>9</sup>、マン・レイが撮影した「パウロとオルガ・ピカソ」(1922年-1923年頃、パリ、ラ・ボエシー通り23番地、ルシアン・テリアード・コレクション)などである<sup>10</sup>。いずれもオルガは真中で分けた髪を結い上げている。第I章で取り上げた写真「モンルージュのアトリエのオルガ」[図24]とそれをもとにした肖像画《肘掛け椅子に座るオルガ・ピカソの肖像》[図4]でもオルガは同じ髪型であるところから、この髪型はオルガを示す記号であったと言える。しかし、1922年の母子像群に描かれた母親の髪型は、後ろ髪が下されている。スケッチのなかには[図72]の髪を下したオルガも見出され、髪型だけではモデルの特定はできないだろう。

ウィリアム・ルービンはこの頃のピカソの作品に登場する女性は、1921年に知り合ったアメリカ人画家ジェラルド・マーフィーの妻サラだと指摘している<sup>11</sup>。実際にピカソ一家とマーフィー夫妻は南仏アンティープで夏を一緒に過ごしていて、ピカソによるデッサンは《サラ・マーフィーの肖像》(1923年、Z.V, 369)をはじめ、《母と子》[図73]と同じように髪がハーフアップのサラの肖像画(1923年、個人蔵、Zervosに無し)などが多数ある。サラは、当時の写真「サラ・マーフィーとピカソ」(1923年夏、ラ・ギャループ海岸、アンティープ、ジェラルド・マーフィー撮影、ホノリア・マーフィー・ドネリー蔵)、髪を結い上げた横顔の写真「サラとボース・マーフィー」[図75]などから、端正で整った顔立ちであることが確認できる。

一方、ジョン・リチャードソンはピカソが「実際にモデルはいないが、3、4人の女性のイメージが重なり合って」いて、これを「*mélange*(混合)」と呼んだと記している<sup>12</sup>。それは次の第IV章で考察するピカソの《座る2人の裸婦》[図76]のモデルへの言及だったが、この頃の母子作品にも、この「*mélange*」手法によってオルガやサラまたそれ以外の女性の姿が見て取ることができるだろう。

ピカソの息子パウロの誕生を契機に量産された母子作品は、妻子のスケッチから始まり、「*mélange*」手法によって「普遍化」されていった。しかし、1921年と1922年の母子像群の根底には、古典主義絵画の流れを汲む伝統的なキリスト教の聖母子像との繋がりも指摘されている。そ

<sup>9</sup> John Richardson, *Picasso & the Camera* (exh.cat.), New York, Gagosian Gallery, 2014, p.136.

<sup>10</sup> Fitzgerald, *op. cit.*, p.318.

<sup>11</sup> William Rubin, "Reflections on Picasso and Portraiture", *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*(exh.cat.), *op. cit.*, pp.46-58. 他にルービンは、ピカソとサラの関係が《牧神パンの笛》に反映されているとした。William Rubin, "The Pipes of Pan: Picasso's Aborted Love Song to Sara Murphy", *Art News*, 93, no.5, May, 1994, pp.138-147. ルービン説に対してはリチャードソン、ロザリンド・クラウス、村田は懐疑的である。John Richardson, *A Life of Picasso, The Triumphant Years 1917-1932*, New York, Alfred A. Knopf, 2010, pp.222-224. [ジョン・リチャードソン(木下哲夫訳)『ピカソIII 意気揚々 1917-1932』、白水社、2017年、270-273頁。]; Rosalind Krauss, "Picasso, Sara, and the Subject in/of Reading", *The Art Bulletin*, Vol.77, No.1, Mar., 1995, p.24.; 村田宏「パリのアメリカ人—1923年のジェラルド・マーフィー(II)」『跡見学園女子大学文学部紀要』第43号(II)、2009年、20-27頁。

<sup>12</sup> 作品の着想源はピカソがイタリア旅行で集めた絵葉書や写真にある。Richardson, *op. cit.*, p.158.

これはまた母子作品を普遍化へと導く一側面であったにちがいない。それについて次に考察を試みたい。

### 3. イタリア・ルネサンスの聖母子像からの影響

#### 3-1. ソラリオ作《緑色のクッションの聖母子》との関連

ピカソが 1921 年にフォンテーヌブローで制作した一連の母子像の赤子の仕草には、前述した 2 つのタイプがある。まず、仰向けの姿勢で片方の手で自分の足を掴む仕草〔図 69、図 71〕が、アンドレア・ディ・バルトロ（通称ソラリオ、1465 年頃-1524 年）の《緑色のクッションの聖母子》〔図 77〕に近似していることを指摘したい。ソラリオの聖母の乳を飲む幼子イエスの無邪気な仕草に、ピカソ作品との共通点が見られるのではないだろうか。《海辺の母子》〔図 69〕では赤子の向きは反対ではあるが<sup>13</sup>、この赤子だけを描いた習作素描《パウロ、赤ん坊》（1921 年、Z.XXX, 264）にも同じ仕草が認められるのである。1919 年の母子の「授乳」デッサン〔図 78〕の赤子も同じ仕草を示していることも見過ごせない。

そもそも「授乳の聖母」は、初期キリスト教およびビザンティン美術以来の伝統ある図像であるが、盛期ルネサンスには戸外の風景を背景とする聖母子画に展開され<sup>14</sup>、ソラリオの作品には、レオナルド・ダ・ヴィンチの影響があるとも言われる。また、レオナルドの《聖アンナと聖母子》〔図 79〕と同様の母性愛が現れていて<sup>15</sup>、幼子イエスの立ち姿を参照したようなピカソの母子作品もそうした伝統のなかに位置付けられるだろう<sup>16</sup>。ピカソとレオナルドの両作品の比較類似については後で具体的に述べる。

#### 3-2. イタリア・ルネサンスの聖母子像の特徴との比較

ピカソの母子作品の母親の顔や顎を触ろうとして手を伸ばす赤子の仕草〔図 69—図 71〕に注目すれば、そこにも、ルネサンスの聖母子表現との繋がりがみとめられる。「授乳の聖母」から展開された「謙譲の聖母」は、聖母が床や地面などに座り、膝の上で聖子をあやし、あるいは授乳する図像である。母子相互の情愛に満ちた自然な仕草は、シエナ派のシモーネ・マルティーニ（1341 年頃、ノートル＝ダム＝デ＝ドーム聖堂タンパン壁画、アヴィニョン）に明らかである。中世末期から

<sup>13</sup> 本来は家族を主題に描いた作品だったが、ピカソは制作後に男性を切り離して母子のみの作品に変更した。切り離れた男性の方はピカソが 1968 年、アート・インスティテュート・オブ・シカゴに寄贈した。Stephanie D'Alessandro, Adam Gopnik, *Picasso and Chicago 100 Years, 100 Works*, Chicago, The Art Institute of Chicago, Yale University Press, 2013, p.26, p.61(Plate41a.). マイケル・フィッツジェラルドは、母子の側にいる赤子に魚を手渡す男性は、育児をほのめかしているとする。構図の変更は、ローザンバールがジョン・クインに 1922 年 6 月 12 日に売る前に、とされる。Fitzgerald, *op. cit.*, p.320, p.334 (Notes.69).

<sup>14</sup> 「聖母子」『新潮世界美術辞典』新潮社、1985 年、1995 年 6 刷、797 頁。

<sup>15</sup> アンドレア・ディ・バルトロと《緑色のクッションの聖母子》に関しては次を参照した。田中英道『イタリア美術史 東洋から見た西洋美術の中心』岩崎美術社、1990 年第 1 刷、464-465 頁。；ルーヴル美術館ウェブサイト <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-vierge-au-coussin-vert>

<sup>16</sup> ピカソの《海辺の母子》（図 60）には、あらためて古代ギリシアの彫刻的要素が確認できる。母親が片足を立てて座るポーズは、パルテノン神殿の《ディオニュソス》（紀元前 438-433 頃、大英博物館）に近似している。先行研究ではエリー・フォールからこの彫刻を絶賛する話を聞いていたようで、この姿勢の人物デッサンを繰り返し描き、油彩画でも水浴図として表現している。大高、19 頁。

ルネサンスにかけて母子の人的愛情がいつそう強調されるようになる歴史的流れのなかで、より人間味溢れる聖母子の表現を試みた一人が15世紀フィレンツェのフィリッポ・リッピであるとされている<sup>17</sup>。その弟子のサンドロ・ボッティチェリ、ラファエロ・サンティまで続く聖母子像には、ピカソの作品に関連するような、聖母に向かって両腕を伸ばす幼子イエスと静謐な表情の聖母の自然な仕草の表現が数多く見受けられるのである。特にリッピの貝殻状の壁龕を背景にした半身像の《聖母子》[図 80]のなかの幼子イエスの、母の顎に触ろうとする右手の掌を上にして曲げる表現は、ピカソの《母と子》[図 81]に類似するものである。ピカソの《海辺の母子》[図 69]の赤子の伸ばした右手も同様の描写である。

ジェフリー・ルダは、リッピが追及した「解剖学的正確さ」を備え、「中世的装飾性を克服した」聖母子表現は、30年後のレオナルド・ダ・ヴィンチによって達成されたと述べている<sup>18</sup>。では、レオナルドとピカソの繋がりはいかなる視点から見えてくるのだろうか。

### 3-3. レオナルド・ダ・ヴィンチの聖母子像と『絵画論』への関心

ピカソの母子作品や「泉」シリーズをめぐって、レオナルド芸術との関連を指摘したのは、以下の3人のピカソ研究者である。まずルービンがピカソの母子作品デッサン[図 82]のピラミッド型構図、母親の優しく恥ずかしげに頭をかき上げて僅かに微笑む表情に加え、引き伸ばされた巨大な肢体、鉛筆で描かれた穏やかで繊細な陰影などを、レオナルドのカルトン《聖アンナと聖母子、洗礼者ヨハネ》[図 83]と比較して、形式や技法の類似性を指摘した<sup>19</sup>。ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレはルービンと同様に、ピカソの母子作品デッサン[図 82]がレオナルドの明暗表現に通じると言う<sup>20</sup>。ピカソのデッサンでは、母親は膝でかかえて幼児をしっかりと抱きとめている。レオナルドのカルトンではより複雑な構成であるにしても、確かに、ピラミッド型の構図とスフマートが共通する表現で、「母」の幾分憂いの漂う表情と優美で格調高いその姿態にも類似が認められるのである。

このようにピカソとレオナルドの関連を考えると、1922年のスケッチ[図 72]や油彩の《母と子》[図 73]がレオナルドの《ブノワの聖母子》[図 84]と近似する作であることに気づくのである。《ブノワの聖母》は「謙譲の聖母」の図像のように幼子イエスを聖母マリアが膝の上であやすタイプで、その2人の和やかな関係描写は、より優しさが際立つにしても、ピカソの2作と、特に「母」「子」の両腕、両手、両足ともが著しく似ていると思われる。

ピカソとレオナルドの関連性は、レオナルドの手稿の記述からも見て取ることができると判断される。1910年出版のジョセファン・ペラダンによるフランス語訳の『絵画論』(1921年再版)の中で

---

<sup>17</sup> ルダは、リッピの《聖母子と天使たち》(1465年、ウフィツィ美術館)の人物は、解剖学的に自然であり、彼と同時代の画家の誰よりも中世時代から理想化されていた装飾的要素である純粋な色相と美顔が破棄されている、と述べている。Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi, Life and Work with a Complete Catalogue*, London, Phaidon Press New York, 1993, p.249.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.249.

<sup>19</sup> ルービンはピカソの色彩についてもレオナルドに沿うと指摘している。その例に《アルルカンとしてのサルバドールの肖像》(1923年、Z.V, 17)を挙げて、マトリックスのような布地のディテールの一部に着色し、多くの箇所は着色しないで残して絵画の構造を示していると述べている。Rubin, *op. cit.*, pp.92-95.

<sup>20</sup> Palau i Fabre, *op. cit.*, p.334.

21、レオナルドは女性の描き方について次のように記述している。「女性は、慎ましやかな態度で、両脚は隙間なくとじ合わせ、両腕は(体の前に)引き寄せて、うつ向いて斜めに傾けた顔であること」<sup>22</sup>。そもそも『絵画論』で述べられる女性は、レオナルドの「永遠の女性像」である<sup>23</sup>。ピカソについて振り返れば、1921年夏に、フォンテーヌブローのアトリエで出産直後のオルガをモデルにして、横顔やうつ向き加減の女性の顔を数多く描いている。5枚の《女の顔》は、写真「フォンテーヌブローのアトリエのオルガ・ピカソ」[図 85]を見ると、アトリエの壁やイーゼルに貼ってある。それらに囲まれたオルガは、うつむき加減で顔を傾げたポーズをとっている。

子供の描写についてレオナルドは、「子供は座っているときは、身を振るような活発な動き、立っているときは恥ずかしそうで不安げである」と観察している<sup>24</sup>。それは《聖アンナと聖母子、洗礼者ヨハネ》[図 83]では、幼子イエスの身体を振る動作に表されたと言えよう。ピカソのデッサン[図 82]にしても、幼子は落ち着きなく不安気である。レオナルドは《聖アンナと聖母子》[図 79]で、キリストを「受難」(子羊の姿で暗示される)から避けるかのように自分の方へ引き寄せる聖母の姿を描いたが、ピカソのデッサンもまた、同様のいたいけな我が子を守る母の「母性」を示したかったと見られるのである。

さらにレオナルドは着衣の描き方について、「人物に着せる布は、肢体を覆うのに適切な皺を持つべきだ。つまり光のあたった部分には暗い陰のある皺を、陰になった部分が明る過ぎる皺をつくらないようにすること。さらにそれらの皺の線が(布によって)覆われた肢体の各部位に添い、肢体に逆らうような線や、(四肢に)溶け込み、(布によって)覆われた体の表面に合わない陰であってはならない」としている<sup>25</sup>。ピカソの1921年の母親の古代ギリシアのキトン風着衣は、女性のがっしりとした肢体が浮き上がるような皺で処理され[図 69-図 71、図 82]、レオナルドの記述に矛盾していない。

それでは、実際にピカソがレオナルドの手稿や作品に出会う機会があったのだろうか。周辺の動向を含めて、当時のピカソの制作環境を検討すると、第1にレオナルドの『絵画論』のペラダン

---

<sup>21</sup> Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, Traduit intégralement pour la première fois en Français sur le Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, complété par des nouveaux fragments tirés des manuscrits du Maître, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires par Péladan, Paris, Delagrave, 1921. 裾分によれば、レオナルドの『絵画論』には様々な異本があるが、ペラダン版は1910年初版以降、1913年、1919年、1921年、1926年、1940年と再版が繰り返された。それはフランス語圏での高い需要度を示している。また、最初のフランス語版はニコラ・プッサンのパトロン、シャムブレイ (Roland Fréart Sieur de Chambray) 訳の1651年、最初のスペイン語版は1784年である。裾分一弘『レオナルド・ダ・ヴィンチの「絵画論」攷』中央公論美術出版、1977年、53頁。文献目録II「絵画論」の出版目録(抄)、194-195頁。

<sup>22</sup> 本文訳(及び註24、註25):筆者。«Les femmes, en attitudes modestes, les jambes serrées, les bras rapprochés, la tête basse et penchée de côté.», Léonard de Vinci, *op. cit.*, p.139.

<sup>23</sup> 裾分はレオナルドの手稿の「女性は慎み深い姿で描かれねばならない…」や作品に描かれたマリアの共通する面影と身振りはレオナルドの永遠の女性像だと述べている。裾分一弘『レオナルド・ダ・ヴィンチ』中央公論美術出版、1983年、39-52頁。

<sup>24</sup> «Les enfants ont les mouvements vifs et contorsionnés, assis; debout, timides et peureux.», Léonard de Vinci, *op. cit.*, p.139.

<sup>25</sup> «Les draperies qui vêtent les figures doivent avoir leurs plis accommodés à entourer les membres, de façon à ce que dans la partie éclairée il n'y ait pas de plis à ombres obscures, et pour les parties ombrées ne fais pas de plis trop clairs; et que les lignes de ces plis épousent en chaque partie le membre qu'il couvre, et non comme une ligne qui coupe les membres, ni comme une ombre qui s'y fond et qui n'est pas à la surface du corps vêtu.», Léonard de Vinci, *op. cit.*, p.222.

訳本(1910年)がピカソと同時代の前衛画家たちの間に流布していた。マルセル・デュシャンの兄でヴィヨン3兄弟の長男ジャック・ヴィヨンは、1912年10月にラ・ボエシー画廊で開かれたグループ展のタイトルを「セクション・ドール(黄金分割)」とするように提案している<sup>26</sup>。レオナルドのピラミッド型の構図と黄金分割がピュトー派のキュビズムの美学に重要だと考えていたようである<sup>27</sup>。ピカソの友人ファン・グリスは1912年にピュトー派に加わっていたので、グリスからレオナルドの『絵画論』のことを知ったのかもしれない。第2に1919年には、パリ(同年5月-7月、ルーヴル美術館での『レオナルド展』)とロンドン(『ロンドンの初期素描と絵画コレクション展』と『1500年以前のフィレンツェ絵画展』)でレオナルドに関わる展覧会があった<sup>28</sup>。ロンドンの2展には、レオナルドのカルトン[図83]が出品されている<sup>29</sup>。その頃ロンドンにいたピカソの行動の詳細は明らかではないが<sup>30</sup>、レオナルドのカルトンは、当時はまだ王立アカデミー内にあったのだし<sup>31</sup>、ピカソがロンドンで何らかのレオナルド作品を目の当たりにした可能性も否定できないだろう。

ルービンは晩年のピカソとの対話の中で、ピカソが頻繁にレオナルドの名前を口にし、レオナルドの言葉「画家は常に自分自身を描く」を披歴したと回想している<sup>32</sup>。このようにピカソにとってレオナルドは特別な存在だったことをあらためて言い添えておく。

### 第三章の結論

前出のパラウ・イ・ファブレは、ピカソの1922年のスケッチと油彩画の母子作品について、「Madonna co'l Bambino=幼子イエスを伴う聖母」の変奏作で、「私の印象では、手の込んでいない方法でこれらの母性を創作することによって、画家の素晴らしい直感が母性をほとんど手つかずのままに、結果として手の届かないものとして残したため、その母性はオルガとパウロよりも聖母子の方に近づいたのだ」とも述べて<sup>33</sup>、ピカソの母子作品が、キリスト教的聖母子に接近してい

---

<sup>26</sup> Germain Viatte, *Jacques Villon né Gaston Duchamp(1875-1963)*, Angers, Expressions contemporaines, 2011, p.213.

<sup>27</sup> Jack Leissring, *Jacques Villon Cubist Work on Paper in the Collection of Jack Leissring*, Santa Rosa, J.C. Leissring Fine Art Press, 2013, p.4.

<sup>28</sup> *La Sainte Anne l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci* (cat. exp.), Paris, Musée du Louvre, 2012, p.56, p.421.

<sup>29</sup> 両展の開催日は不詳だが、カタログにレオナルドのカルトン出品の記載がある。「1500年以前のフィレンツェ絵画展」には、暖炉の上(の展示)、王立アカデミー評議会議長による貸出、とある。*Catalogue of a Collection of Early Drawings and Pictures of London* (exh. cat.), London, The Burlington Fine Arts Club, 1919, p.37; *Florentine Painting before 1500* (exh. cat.), London, The Burlington Fine Arts Club, 1919, p.37.

<sup>30</sup> リチャードソンによれば、ドランは流暢な英語を話し、大英博物館の古代と民族誌学のギャラリーに精通していて、ピカソを大英博物館とナショナル・ギャラリーに連れて行ったようである。ロンドン滞在中はクライヴ・ベルらイギリス人との交流の機会もあった。Richardson, *op. cit.*, p.118, pp.125-133. [リチャードソン、前掲書、149-150、157-167頁。]

<sup>31</sup> 来歴によればイタリアからロンドンに渡ったのは1762年。ウドユー兄弟に売却され、1779-1962年頃迄は王立アカデミーにあった。1962年からナショナル・ギャラリーに所蔵された。*La Sainte Anne l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci* (cat. exp.), *loc. cit.*; Syson, Luke, & Keith, Larry, *Leonardo Da Vinci, Painter at the court of Milan*(exh.cat.), London, National Gallery Company, 2011, pp.289-290.

<sup>32</sup> Rubin, *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*(exh.cat.), *op.cit.*, p.90.

<sup>33</sup> 本文訳:筆者。「My impression is that by executing these maternities in such a non-elaborate way, the artist's prodigious instinct left them almost untouched and, consequently, untouchable, bringing them

るとしている。そこでは比較例が挙げられず、実証的ではなかったが、この直観的洞察を支持する。これまで検討してきたように、イタリア・ルネサンスのより一層人間的愛情に溢れる「聖母子像」の表現が、ピカソの母子作品の「普遍化」の契機となったのに違いないと推察する。

「青の時代」の赤子を抱いた母親を含む《人生(ラ・ヴィ)》(1903年、Z.I, 179、クリーヴランド美術館)は、友人カルレス・カザジェマスの死に直面して制作されたきわめて深刻な作品であった。翌1904年の優しく清らかな《聖母子》[図86]は恋人マドレーヌへの償いとして描かれた<sup>34</sup>。「第2期古典時代」の母子像は、妻オルガと初めての我が子パウロをモデルとすることから始まった。いずれもピカソにとって人生の重大な局面における営為であることは言うまでもない。

---

closer to the Virgin and Child than to Olga and Paulo.」パラウ・イ・ファブレは敢えてイタリア語で記している。Palau i Fabre, *op. cit.*, pp.322-323.

<sup>34</sup> リチャードソンは、恋人マドレーヌはピカソの同意を得て墮胎した、清らかな聖母子の制作は、ピカソの「罪滅ぼし」あるいは「こういうこともありえた」が動機とされる、と述べている。Richardson 1991, pp.304-306.[リチャードソン、467頁。]

## 第IV章 ピカソの1920年代初期作品に見るメランコリー——身振りと意味をめぐる問題

### はじめに

第I章とIII章で述べたように、ピカソは1917年のイタリア旅行で知り合ったバレエ・リュスのダンサーのオルガ・コクロヴァと1918年に結婚し、パリの高級住宅街へ引っ越して中産階級的な富裕層へと様変わりした。3年後には息子パウロが誕生する。ピカソの生活は幸福に満たされていたはずなのに、「第2期古典時代」に制作された人物画や肖像画、裸婦画はどこか憂鬱そうでメランコリックな雰囲気を漂わせている。先行研究ではメランコリーの発想や着想の源に言及するものの、詳細には論じられず論拠を示すものは少ない。しかも、そのメランコリックな雰囲気というの、その身振りなのか、それとも顔の表情なのかの区別が曖昧である。本研究では、この時期のピカソの人物作品を具体的に取り上げて、その身体表現に見られる伝統的なメランコリーの「頬杖をつく」図像の形態引用と身振りの意味作用を論究する。

### 1. メランコリーの図像と表象をめぐる先行研究

ピカソの1920年代前半の裸婦画や人物画がメランコリーで物憂げな表情や雰囲気を醸し出していることはしばしば指摘されている。アルフレッド・H・バー・ジュニアは《座る2人の裸婦》[図76]について、「メランコリー気質の大女たちは巨体と同様に感情の欠如の目立つ人体形態では例外的である」と述べる<sup>1</sup>。一方、ピエール・カバンヌは《座る2人の裸婦》、《座る女》[図87]、《大水浴者》[図88]は「無表情で、虚ろな目をしている」と言い、リンダ・ノックリンは《村の踊り》[図89]と《帽子を被る女》[図90]を「人物がメランコリックで、鈍重だ」と述べる<sup>2</sup>。バーが裸婦の感情を指してメランコリーだと指摘しているのに対して、後者の2人はどちらかという裸婦や人物の顔の表情に憂鬱さを感じ取っている。また、バーはこの作品[図76]を「巨大な裸婦シリーズのなかで最も印象的な裸婦」だと述べたが<sup>3</sup>、それは頬杖をつくメランコリーの身振りが顕著であるからだと思われる。だが、彼らは伝統的な形態から憂鬱と言っているに過ぎず、その理由を詳しく検討しているわけではない。一方、エリザベス・カウリングはピカソの《座る女》[図87]はアルブレヒト・デューラーの銅版画《メランコリアI》[図91]を想起させると具体例を挙げて言及するものの、その意味については語っていない<sup>4</sup>。

デューラーの《メランコリアI》については、アーウィン・パノフスキーとフリッツ・ザクスルの研究(1923年)や、彼らの研究に触発されたヴァルター・ベンヤミンの著作『ドイツ悲劇の根源』(1928

<sup>1</sup> Barr, p.117.[バー、102頁。]

<sup>2</sup> Cabanne, pp.577-578.[カバンヌ、672-673頁。]; Linda Nochlin, "Picasso's Color: Schemes and Gambits", *Art in America*, vol.68, no.10, December 1980, p.117.

<sup>3</sup> Barr Jr., *loc. cit.*[前掲書同所。]

<sup>4</sup> Cowling, p.413.

年)などがあり<sup>5</sup>、1932年にはデューラーの版画カタログも刊行されている<sup>6</sup>。その後さらに、レイモンド・クリバンスキー、パノフスキー、ザクスの共著で『土星とメランコリー』(1964年)が出版されるなど、この版画に対する新解釈が尽きることはない<sup>7</sup>。メランコリーは古代以来の人間の性質を規定する4つの体液のひとつである黒胆汁と関連すると考えられていた。ルネサンス時代には学者の憂鬱質を積極的に評価し始め、最も崇高な気質であると尊ばれている。この時代の憂鬱質を表したデューラーのこの銅版画は、解釈は多様だが創造の靈感が降りてくるのを待つ憂鬱質の象徴が描かれているという点ではほぼ見解が一致している。崇高な憂鬱質である有翼の女性は頬杖をついており、その図像の源泉は古代エジプト美術迄遡る伝統に合致しているとされている<sup>8</sup>。

サルヴァトーレ・セッティスによれば、古代ギリシアの叙事詩や悲劇に登場する人物であるペネロペ(遠征した夫を想う)[図92]、メデア(夫への復讐と子殺しを戸惑う)、エレクトラ(父の墓前で悲しむ)は彼女たちのアトリビュート(持物)とともに「瞑想」、「逡巡」、「悲嘆」などの身振りを意味するものに分けられ、ペネロペの身振りはデューラーの《メランコリアI》にも借用されることになると言う<sup>9</sup>。セッティスは、これらの人物たちを表す図像を記号論的に解釈すると、身振りは意味するもの(シニフィアン、記号表現)に過ぎなく、身振りの意味されたもの(シニフィエ、記号内容)が同一であるか問い直す必要があると言う。それは、ある身振りがひとつの図像上の図式に形が定まると、意味するものとしてその図像に束縛されるが、図像の意味するものは本来意味されたものから分離して、別の意味を帯びたり、完全に離れて援用される場合があるためである。

近年、西洋のメランコリー概念を具現した展覧会『メランコリー』(2005年)がパリとベルリンで催された<sup>10</sup>。展覧会主旨によると、伝統的に苦悩と狂気の原因とされるメランコリーはアリストテレス以

<sup>5</sup> Erwin Panofsky, & Fritz Saxl, *Dürers Kupferstich "Melencolia I" Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung* (Studien der Bibliothek Warburg, II), Leipzig, Berlin, 1923.; Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928. [ヴァルター・ベンヤミン(川村二郎他訳)『叢書・ユニベルシタス ドイツ悲劇の根源』法政大学出版、1975年。]; 他にロバート・バートン、アビ・ヴァールブルグの言及があり、『メランコリー』展(2005年)に所収されたペーター・クラウス・シュスターの論考を参照した。Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, London, 1621 (F. Dell, & P. Jordan-Smith(eds.), New York, 1955, I, p.451. Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 26), Heidelberg, 1920, p.58, et suiv. ici p.63 et suiv. Peter-Klaus Schuster, "Melencolia I, Dürer et sa postérité", Jean Clair(direction), *Mélancolie: génie et folie en Occident* (cat, exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 2005, pp.90-105.

<sup>6</sup> Joseph Meder, *Dürer-Katalog, Ein Handbuch über Alberecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Verlag Gilhofer und Ranschburg, Vienna, 1932.

<sup>7</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1964(deutsch: Frankfurt am Main, 1990). [レイモンド・クリバンスキー、アーウィン・パノフスキー、フリッツ・ザクス、田中英道監訳『土星とメランコリー、自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』晶文社、1991年。]; Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1955. [アーウィン・パノフスキー、中森義宗、清水忠訳『アルブレヒト・デューラー 生涯と芸術』日貿出版、1984年。]; 田中英道「メランコリーの現代的意義——デューラーの三部作に寄せて」『西洋美術における「メランコリー」概念の史的考察』(昭和59・60年度 科学研究費補助金(一般研究B)成果報告書)、1986年。

<sup>8</sup> パノフスキー『アルブレヒト・デューラー 生涯と芸術』、同上書、163頁。

<sup>9</sup> サルヴァトーレ・セッティス(石井元章訳)「古代美術における瞑想、逡巡、後悔の図像」『西洋美術研究』no.5、2001年、14-36、31(註90)頁。

<sup>10</sup> 会場/会期:パリ、グランパレ/2005年10月10日-2006年1月16日、ベルリン国立新美術館/2006年2月17日-5月7日。

来、英雄と天才という偉人を表す人間の気質でもあり、現在は「鬱」として特に医療科学的な分析に委ねられているように、いつも不可解である。そしてメランコリックな状態は、「世界の幻滅」(マックス・ウェーバーの言葉)に対する意識から距離をとることとして理解されないだろうかと問いかけている。古代の石碑から、デューラー、ジョルジュ・ド・ラ・トゥール、アントワーヌ・ヴァトー、フランシスコ・デ・ゴヤ、カスパー・ダーヴィト・フリードリッヒ、ウジェーヌ・ドラクロワ、オーギュスト＝ルネ・ロダン、ピカソに至る多数の芸術家の作品を通して、メランコリーの図像が憂鬱質の歴史を新たに提示し、いかにヨーロッパの天才を形成したのかを示している。

この展覧会は 8 章で構成されており<sup>11</sup>、ピカソの作品 3 点が含まれている。そのうち、初期の自画像(1900 年、ピカソ美術館(バルセロナ)、inv.110.6 32)は「第 4 章 神の死 ロマン主義」の「憂鬱と理想 肖像画」、彫刻の《草を刈る人》(1943 年、inv.MP1990-52)は「第 3 章 サトゥルヌスの子供たち ルネサンス」の「サトゥルヌス/クロノス 狂気」、彫刻の《頭蓋骨》(1943 年、inv.MP326)は「第 6 章 メランコリーの解剖学 古典時代」に各々分類されている。第 3 章の表題につけられた「サトゥルヌス」は農耕神あるいは土星そのものを指す。ピカソの《草を刈る人》の大きな麦藁帽子を被った南の太陽のように輝く彫刻を見て、詩人のアンリ・ミショーは「こんなに美しいものを見たら、一日中幸福になる」と語っている<sup>12</sup>。しかし、同彫刻の制作年を鑑みると、刈る人は夏の小麦を収穫するのではなく、第 2 次世界大戦でドイツ占領下におかれた冬の飢えたパリの生活を刈り取っているため、この側面がサトゥルヌスのもうひとつのイメージである暗黒の神に重なるとされている<sup>13</sup>。ピカソのこれらの作品は何れも頬杖をつく身振りのメランコリーの図像ではなく、メランコリーと解釈されるものの曖昧性を残している。そのため本稿ではピカソ作品の肘をつけて手で顔を支える身振りに限定して考察する。

## 2. 「第 2 期古典時代」の裸婦画に見るメランコリー

### 2-1. 先行研究における着想源

頬杖をつくという典型的なメランコリーの身振りは、ピカソの「第 2 期古典時代」の《座る 2 人の裸婦》[図 76]の右側の裸婦に見られるが、最初にこの時期の裸婦作品に指摘されている着想源を《座る 2 人の裸婦》の作品も含めて確認しておきたい。

この頃のピカソは、古代彫刻に由来するドラペリーという襞のよった無地の布を体に巻いたり、手に持ったりしている裸婦を数多く制作している。裸婦の主題が増加したのは、彼が 1918 年 11 月から画商ポール・ローザンバールの画廊に隣接するラ・ボエシー通り 23 番地に住んでいて、画商が所有するピエール＝オーギュスト・ルノワールの作品を常に見られる環境にあったからである

<sup>11</sup> 8 章節の表題は次の通り。I. La Mélancolie Antique (古代のメランコリー)、II. Le Bain du Diable. Le Moyen Âge (悪魔の水浴 中世)、III. Les Enfants de Saturne. La Renaissance (サトゥルヌスの子供たち ルネサンス)、IV. L'Anatomie de la Mélancolie. L'Âge Classique (メランコリーの解剖学 古典時代)、V. Les Lumières et Leurs Ombres. Le XVIII<sup>e</sup> Siècle (光と影 18 世紀)、VI. La Mort de Dieu. Le Romantisme (神の死 ロマン主義)、VII. La Naturalisation de la Mélancolie (メランコリーの帰化)、VIII. L'Ange de L'Histoire. Mélancolie et Temps Modernes (歴史の天使 メランコリーと現代)。ピカソの初期の自画像と《頭蓋骨》の作品解説はない。

<sup>12</sup> ブラッサイとミショーが 1943 年 11 月 12 日にピカソのアトリエを訪問したときの記録である。Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p.98 [ブラッサイ(飯島耕一、大岡信訳)『語るピカソ』みすず書房、1968 年初版、106 頁]。

<sup>13</sup> Clair(direction), *Mélancolie: génie et folie en Occident* (cat. exp.), op. cit., p.167.

14. また、この時期にピカソの描く裸婦や人物は、《パルテノン神殿東破風》などの彫刻を参照して創作された古代彫刻のような重厚な人体の姿態が特徴とされている<sup>15</sup>。第Ⅱ章で述べたようにピカソの『クラシック画帖』には《パルテノン神殿東破風 女神群像》を模写したようなスケッチが残されている<sup>16</sup>。先行研究によると同古代彫刻の3女神ヘステア(レト)、ディオネ(アルテミス)、アフロディテ[図41]のうちの、ディオネとアフロディテのデッサン[図42]と、デメテルとペルセフォネの2女神[図93]のうちのペルセフォネ[図94]である。だが、ピカソはパルテノン神殿のこれらの彫刻に基づいてはいるが、頭や手を追加している。大高保二郎は、エルギン・マーブルの女神群像をピカソの《座る2人の裸婦》[図76]や《大水浴者》[図88]のルーツとしている<sup>17</sup>。このペルセフォネのデッサン[図94]は[図76]の左側の裸婦に近似しているが、右側のメランコリーの身振りをした裸婦の源泉は女神群像にはない。

一方、ケネス・クラークは古代鏡からそのまま抜け出てきたようなピカソの裸婦の線描は、白地レキュトスの陶器画も想わせると述べている<sup>18</sup>。リサ・フローマンによると、古代エトルリアの鏡の裏面に彫られた線描や堅牢な画面構成は1930年-1931年のピカソの銅版画連作「オウィディウスの『変身譚』のための《メタモルフォーズ》」に関連すると言う<sup>19</sup>。また、若い頃のピカソはルーヴル美術館の古代室でイタリア未来派画家アルデンゴ・ソフィッチに頻繁に目撃されていた<sup>20</sup>。さらに、ピカソがその頃作った団扇型の木彫(1907年、inv.MP240)には、イベリア彫刻風の3人の裸婦が浅く彫られているが、柄のついた丸い形状は古代鏡を想わせる<sup>21</sup>。ピカソが参考にしたような古代鏡はルーヴル美術館に多数展示されていて、それらの裏面には《座る2人の裸婦》[図76]の裸婦の配置に近い構成の図柄もあるため、次の2.2で後述する。

## 2-2. 《座る2人の裸婦》のメランコリーの身振りの源泉、導入要因、意味作用

《座る2人の裸婦》[図76]の右側の裸婦のイメージ・ソースとなったメランコリーの身振りはどのようにして形成されていったのだろうか。この作品の制作において、頬杖をつく身振りの源泉と、それが導入された過程や、身振りの意味作用について以下の4つの観点から考察したい。

### (1) 古代エトルリア鏡からの形態引用

19世紀からルーヴル美術館にある古代エトルリアの鏡[図95]の裏面には2人～5人の人物

<sup>14</sup> マイケル・C・フィッツジェラルド(別宮貞徳監訳)『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』淡交社、1997年、129頁[Michael C. FitzGerald, *Making Modernism Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995]。

<sup>15</sup> 大高、2003年、8-25頁。

<sup>16</sup> Léal, p.318(Cat. 24, 20R°, 21R°)。

<sup>17</sup> 大高、前掲書、19-20頁。

<sup>18</sup> Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton, Princeton University Press, 1956, pp.4,363.[ケネス・クラーク(高階秀爾、佐々木英也訳)『ザ・ヌード』筑摩書房、2004年第1刷、2011年第2冊、20、569頁。]

<sup>19</sup> Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2000, pp18-21.

<sup>20</sup> Ardengo Soffici, 'Fatti personali', *Gazzetta del popolo*(Torino), febbraio 9, 1939, p.3.; Richardson 1991, pp.423, 516(note 10).[リチャードソン、640-641、75頁(註10)]。註10の *Gazzetta del popolo* の発行場所(Rome)と発行月日(Sept. 2)は誤りである。; ピカソの1910年代のアドレス帳にソフィッチの名前と住所の記載がある。ピカソの文書資料調査(2016年9月14日、ピカソ美術館(パリ))。

<sup>21</sup> 3人の裸婦の構成は《アヴィニョンの娘たち》の構想段階の素描に連なる。Hélène Seckel, *Musée Picasso Guid*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985, p.21.

で構成され、3人以上の場合は中央にひとりか2人が立ち、それを挟むように左右に人物が配置される図柄が数多く見られる<sup>22</sup>。《オイネウス、アタランテ、メアグロス、テストイオスの息子》と題された図柄は4人の人物のうち両端の2人は座っていて、左の男性は右手を内側に伸ばし、右の男性は右手で頬杖をついているのが確認できる<sup>23</sup>。2人の男性の身振りは、《座る2人の裸婦》の裸婦たちに近似し、さらに《座る2人の裸婦》の裸婦が明確な輪郭線で象られているところや、奥行きのない画面に配置される構成は同古代鏡の図柄を彷彿させる。

## (2) デューラーの《メランコリア I》との関連性

先行研究で挙げたように、カウリングはピカソの《座る女》[図 87]はデューラーの《メランコリア I》[図 91]の有翼の女性を想起させると述べているが、ピカソが参照した経緯には触れていない。また、ヴェルナー・シュマーレンバッハは《座る2人の裸婦》の作品解説に《メランコリア I》の挿図を載せているものの、それに関連する記述はない<sup>24</sup>。ピカソ芸術に与えたデューラーの影響については、アーヴィング・ラヴエンによるピカソのキュビズム作品に見るデューラーの人体比率の影響や、ウィリアム・ロビンソンの青年ピカソの精神とデューラーの《メランコリア I》の関係が指摘されているものの、やはりピカソがいつどのようにデューラーの作品を知ったかには言及していない<sup>25</sup>。ロビンソンによれば、詩人のマックス・ジャコブがピカソにデューラーの版画を贈ったそうであるが、その具体的な作品名は不明である<sup>26</sup>。ただし、ピカソは、ドイツ人美術史家でコレクターのヴィルヘルム・ウーデとつき合いがあったので、彼などを介してデューラーの《メランコリア I》の版画やその図版を目にした可能性は十分にあり得ただろう。

《座る女》[図 87]には、そのもとになったと思われる1920年11月に描かれた2点のデッサン[図 96、図 97]があり、さらに裸婦の鉛筆デッサン[図 98]もある。これらのデッサンは、布を纏ったモデルが裸になってポーズをとるまでの一連の動作を描写しているようにも見える。《座る女》の女性が体に纏っている布は、《座る2人の裸婦》の右の裸婦が座っている椅子に掛けられたドラペリーのように見え、両作品が《大水浴者》[図 88]も含めて一連のシリーズとして制作されたと思われる。

また、ピカソとデューラーの作品を再度比較すると、裸婦の形態自体は《座る女》よりも《座る2人の裸婦》の右側の裸婦の方が《メランコリア I》の憂鬱質の女性に一層近似している。さらに、《座る2人の裸婦》には、《メランコリア I》に配置された「幾何学」を意味するような小物や道具はないが、薄暗い部屋で裸婦が足を置き、腰を掛けている大小の箱がある。これらの箱は元来、モデルの体を支える道具として美術学校や画家のアトリエで使用されていた。それゆえ、このモチ

<sup>22</sup> 次の本に、この古代鏡を描き起こした図案と所蔵先の明記がある。M. Édouard Gerhard, *Miroirs Étrusques*, vol.II, Berlin, Imprimerie de G. Reimer, 1845, pl. CLXXV.

<sup>23</sup> 古代鏡の実見(2016年9月7日、2017年4月6日、ルーヴル美術館)

<sup>24</sup> Werner Schmalenbach, "Pablo Picasso: Two Seated Nudes", *Canto d'Amore Classicism in Modern Art and Music 1914-1935*(ext. cat.), London, Merrell Holberton, 1996, pp.241-242.

<sup>25</sup> Irving Lavin, Théodore Aubanel's les filles d'Avignon and Picasso's "Sum of Destructions", *Cubist Picasso* (cat. exp.), Paris, Flammarion, Réunion des musées nationaux 2007, pp.57-59.; William H. Robinson, "The Artist's Studio in 'La vie'", *Picasso The Artist's Studio*(exh. cat.), Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2001, pp.78, 86-87(note37).

<sup>26</sup> マックスが1901年にピカソに贈ったデューラーの版画の主題は不明である。Robinson, *loc.cit.*, p.88.; Max Jacob et Picasso (cat. exp.), Paris, Réunion des Musées nationaux 1994, pp.1, 8(note1), 208.; マックスのピカソの回想録はクリスチャン・ゼルヴォスが編集する次の文献に掲載された。Max Jacob, "Souvenirs sur Picasso contés par Max Jacob", *Cahiers d'art*, vol.II, no.6, 1927, pp.199-202.

ーフは 1920 年代後半からピカソの主題に現れる「画家とモデル」や「画家のアトリエ」を予見させる。

### (3) アポリネールの助言

カウリングの指摘によれば、ピカソが《座る 2 人の裸婦》に描いたメランコリーの身振りにはブレイズ・パスカルの著作が反映している可能性があると思われる。

カウリングは、詩人のギョーム・アポリネールが 1918 年 11 月 9 日に流行風邪で亡くなる直前に、ピカソに宛てた手紙に書かれた「簡素で(dépouillé)」という言葉とパスカルの名前に注目している<sup>27</sup>。その手紙には「パスカルよりも豊富に満ちた、簡素で、現代的で、新しいものがまだあるのか？ 君が彼を好むと当然思っている。彼は我々が愛好する人だ」と記されている<sup>28</sup>。カウリングは、「ピカソがアポリネールの助言を念頭に置いたかどうかはわからないが、偶然性はある」と述べてから、「アポリネールが要求したパスカル信奉者の真面目さは、最も簡素で図像的な造形的イメージとして伝えられなければならなかったし、ピカソの選択はレパートリーのひとつである単身で座る姿に定まった」と述べている<sup>29</sup>。その作例にはピカソの《手紙を読む女》[図 36]とその素描《肘掛椅子に座って手紙を読むオルガ》[図 99]が挙げられている。《手紙を読む女》に表された「読む」という主題やモチーフは、アポリネールの「簡素な」という言葉のイメージが具現されている印象を受けるが、右指をこめかみに当てる独特な身振りは、実際にピカソが参照した古代壁画があるので「3. オルガの肖像画——「憂鬱、憂愁」の身振り」の節で後述する。

カウリングは、「恐らく「読む」のモチーフは、「パンセ(思考)」(pensée)のサインとして意図されていて、アポリネールが提唱したパスカル信奉者の特質である」と言い<sup>30</sup>、手紙を「読む」から「思考」のモチーフへと発想を転換させて《座る女》を制作したと指摘している。カウリングは「パンセ(思考)」(pensée)をパスカルの著作『パンセ(Pensées)』(1670年)だとは明言していない。しかし、パスカルに関しては、若い頃のピカソが医学生生のジャン・ラバントスに宛てた手紙に「君の知らないパスカルの本を送る」と記しているので、ピカソもパスカルの愛読者だったことは間違いないだろう<sup>31</sup>。ピカソとアポリネールはパスカルの「思考と直観は理念よりも強い」という考えに同感していたとされている<sup>32</sup>。それゆえ、《座る女》の「思考」する姿がパスカルあるいはその著作を意識したものであるというカウリングの仮説は看過すべきではない。

<sup>27</sup> Cowling, *op. cit.*, pp.409-413.

<sup>28</sup> アポリネールのピカソ宛手紙(1918年9月11日付)。本文訳:筆者。《Qu'y a-t-il encore aujourd'hui de plus neuf, de plus moderne, de plus dépouillé, de plus lourd de richesses que Pascal? Tu le goûtes je crois et avec raison. C'est un homme que nous pouvons aimer.》Pierre Caizergues, Hélène Seckel(ed.), *Picasso/ Apollinaire Correspondance*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1992, p.181.

<sup>29</sup> 本文訳:筆者。《The Pascalian seruiysbess Apollinaire demanded had therefore to be communicated in figurative images of the simplest, most iconic kind and as a matter of course Picasso's choice settled on one of the constants in his repertoire, the single seated figure.》Cowling, *op. cit.*, p.409.

<sup>30</sup> 本文訳:筆者。《Probably the motif of reading was intended as a sign for 'pensée'(thought) and the Pascalian quality Apollinaire advocated.》*Ibid.*, p.411.

<sup>31</sup> ピカソのジャン・ラバントス宛手紙(1905年2月22日付)。Marilyn McCully(ed.), *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p.51.; ピカソの手紙に記されたパスカルの本は1901年-1905年に刊行された『パンセ』ではないかという指摘がある。Lydia Csató Gasman, *War and the Cosmos in Picasso's Texts, 1936-1940*, Lincoln, iUniverse, 2007, pp. 148-149, 149-150(note 415).

<sup>32</sup> ローランド・ペンローズ(高階秀爾、八重樫春樹訳)『ピカソ その生涯と作品』新潮社、1978年、240頁[Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work, London, Victor Gollancz, 1958.*]

#### (4) マイヨールの《地中海》

メランコリーの身振りには、ピカソと同時代作家からの影響も考えられる。20世紀の古典主義に焦点を当てた展覧会『古典の場において』(1990年)やカウリングの著作『ピカソ、様式と意味』(2002年)には、彫刻家アリスティド・マイヨール(1861-1944)がピカソらと同時代の古典主義作家として度々挙げられている<sup>33</sup>。

マイヨールの《地中海》[図 100]は1905年のサロン・ドートンヌに出品されると、アンドレ・ジッドをはじめ美術界から絶賛されている。ジッドは「これまで彫刻家がギリシア彫刻の身体の比例の模範から逸脱するたびに、性質と表現の何らかの必要性が彼をそこに追いやったことが分かる。…そして後でおそらく芸術の歴史上重要であると思われるところだ。つまり人体の完璧な釣り合いは他の数字によって得られることである。方程式はもはや同じでないが、調和はそれでも壊れていない。この肩の光はなんと美しいことか！頭を下げたところの影がなんと美しい！…」と<sup>34</sup>、マイヨールの彫刻の革新性を見出す一方で感動を隠せずにいる。ピカソも、同年同会場で開催されていたアングルの回顧展と同じくマイヨールの《地中海》にも感化されたのだろうか。同彫刻を参照したような《髪を後ろに引き上げて座る裸婦》[図 101]を描いている<sup>35</sup>。裸婦の組み合わせた足が《地中海》と逆であるが、同彫刻を斜め正面から見た形態に近似している。

マイヨールの《地中海》は、サロン・ドートンヌに出品されたときの作品名は単純に《女性》だった<sup>36</sup>。以前は、俯いて座る裸婦像の形態から《うづくまる女》(Femme accroupie)とされたり、《思考》(Pensée)、《ラテンの思想》(Pensée latine)といった俯いた頭を肘をついて手で支える身振りを表象するようなタイトルもあったが、1930年代には《地中海》のタイトルに収まっている<sup>37</sup>。これらのうち、《思考》(Pensée)は先述したように、カウリングがアポリネールの手紙から推測し、ピカソの《座る女》のモチーフを表した言葉である。

また、ピカソの「第2期古典時代」には、マイヨールの《地中海》の俯く裸婦と《セザンヌの記念像》の習作[図 102]の横たわる女性像の雰囲気をも併せ持つ作品がある。《海辺で退屈する女》[図 103]の水着姿の女性の身体は不均衡だが堂々としていて、地中海を背景に頬杖をついて物思いに耽っている<sup>38</sup>。イナ・コンゼンもピカソの1920年代の水浴図について、「ピカソが世紀の変

<sup>33</sup> Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy, *On Classic Ground, Picasso, Léger, de Chirico and New Classicism 1910-1930*(exh. cat.), London, Tate Gallery, 1990, pp.148-157; Cowling, *op. cit.*, p.423.

<sup>34</sup> 本文訳:筆者。«Je constate en passant que chaque fois jusqu'à présent qu'un sculpteur s'est écarté du canon grec, c'est que quelque besoin de caractère et d'expression l'y poussait. ... et c'est là ce qui, plus tard, semblera sans doute de capitale importance dans l'histoire de l'art: l'accord parfait du corps humain est obtenu par d'autres chiffres; l'équation n'est plus la même et l'harmonie n'est pourtant pas rompue. Que la lumière est belle sur cette épaule! Que l'ombre est belle où s'incline ce front! ...» André Gide, "Promenade au Salon d'Automne", *Gazette des Beaux-Arts*, vol.34, 1<sup>er</sup> décembre 1905, pp.478-479.

<sup>35</sup> 福原信三(株式会社資生堂初代社長)は、作家で美術評論家のシャルル・ヴィルドラックと、画商であったローズ夫人からこの絵を購入し、1923年9月に日本へ到着したと回想している。福原信三「蒐集を語る1 モネー、ピカソ、ゴンチャロバなど」『アトリエ』15巻6号、1938年、51-52頁。; 拙論「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧——影響、批評、収集の軌跡」『石橋財団ブリヂストン美術館館報』55号、2006年、110頁、117頁(註77)、112頁。

<sup>36</sup> Gide, *op. cit.*, p.479.

<sup>37</sup> 他に《木陰の庭の彫像》(Statue pour un jardin ombragé)、《ヌード》(Nu)、《彫像》(Figure)がある。*On Classic Ground, Picasso, Léger, de Chirico and New Classicism 1910-1930*(exh. cat.), *op. cit.*, p.150.

<sup>38</sup> 他にも《裸婦群像》(バレエ・リュスの「クワドロ・フラメンコ」(ゲテ=リリック劇場、1921年5月22日初

わり目にパリで出会った、カタルーニャ人彫刻家のアリスティド・マイヨールが創った寓意的な女性像も、ピカソの形態への構造的アプローチと多くの古典主義の人物が(マイヨールの)《水浴者》のように見える崇高な雰囲気と靈感を与えたのかもしれない」と、ピカソがマイヨールの影響を受けていると述べている<sup>39</sup>。

《地中海》と同様にマイヨールの《悲しみ》[図 104]も俯いた頭を肘をついて手で支えている女性像である。この彫刻は第一次大戦終戦後、フランス南部のマイヨールの郷里バニユルス=シュル=メールの近くのセレの町から戦没者のモニュメントを委嘱されて制作されている<sup>40</sup>。紛争を直接語ることはなく、母性的な女性像が象徴として表されているが、戦時中のセレの人々の苦悩や、冤罪の対独通牒容疑を掛けられたマイヨール自身にも重なって見え、憂愁に閉ざされている<sup>41</sup>。

ピカソがマイヨールと知り合ったのは、スペインのカタルーニャからパリに出て活動していた彫刻家たち、マノロ・ウゲー(マヌエル・マルティネス・ウゲ)、パブロ・ガルガーリョ、アンリク・カザノバスらとの交流を通してである<sup>42</sup>。19世紀末からカタルーニャ地方で高揚していたカタルーニャ主義は「ノウセンティズマ運動」となって展開していて、アルカイックな造形と静謐な女性美を湛えるマイヨールの《地中海》は、地中海的伝統の表現を探求していたカタルーニャの彫刻家たちへ影響を与えた<sup>43</sup>。ピカソはカザノバスらを通じて、フランス人とカタルーニャ人を両親に持つマイヨールに度々会いに行っている<sup>44</sup>。ピカソがジッダの批評にあるように、人体の比例が変わっても調和に影響しないところや、俯いた頭を手で支えるマイヨールの彫刻の女性の形態に注目していたのは確かであろう<sup>45</sup>。

---

演)のプログラムの表紙のために制作された)がある。各裸婦の身振りはマイヨールの《セザンヌの記念像》や《三美神》を想起させる。

- <sup>39</sup> 本文訳:筆者。( )と作品名は筆者による。「The allegorical female figures created by Catalanian sculptor Aristide Maillol, whom Picasso had met in Paris at the turn of the century, may also have inspired his tectonic approach to form and the sublime aura that so many of his classicist figures seem to have cat. 143.」cat. 143 はマイヨールの《水浴者》(1909年-1910年)を指す。Ina Conzen, “Suspended Motion: Picasso’s Bathers”, *Picasso Bathers* (exh. cat.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005, pp.63-66.
- <sup>40</sup> 他に、エルヌ、ポール・ヴァンドル、バニユルスに戦没者記念像がある。氷見野良三『マイヨール』グラフ社、2001年、155-161頁。
- <sup>41</sup> ハリー・ケスラー著(松本道介訳)『ワイマル日記(上)』富山房、1993年、199-200頁[Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918-1937*, Herausgegeben von Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1961.];氷見野、前掲書、56頁。
- <sup>42</sup> Richardson, *loc. cit.* [リチャードソン、前掲書同所]。
- <sup>43</sup> Marti Peran, Alicia Suárez I Mercè Vidal, “Opcions i models per a un art modern. Noucentisme i context internacinoanl”, *El moucentisme, Unprojecte de modernitat* (cat.exp.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1994, pp.59-60.; Alicia Suárez, & Mercè Vidal, “Catalan Noucentisme, the Mediterranean, and Tradition”, *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí* (exh. cat.), New Haven, London, Yale University Press, 2007, pp.229-231.; 木下亮監修『奇蹟の芸術都市バルセロナ』(展覧会カタログ)神戸新聞社、2019年、186-189、197頁。
- <sup>44</sup> 2人の最初の出会いは1899年で、パリ郊外のヴィルヌーヴ・サン・ジョルジュにあるマイヨールのアトリエである。マイヨールはピカソを「まだ20歳で、少女のように華奢だった。カタルーニャの歌を歌ってくれた。とても優しい子だった」と回想している。Judith Cladel, *Aristide Maillol, sa vie, son œuvre, ses idées*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1937, p.162.; Henri Frère, *Conversations de Maillol*, Genève, Pierre Cailler Édition, 1956, p.153. また、マイヨールが最後にピカソに会った1937年に、ピカソはマイヨールの手伝いをしていたヤン・ヴァン・ドンゲン(画家キースの兄弟)を連れ帰ろうとしている。マイヨールは昔、ピカソが歌った歌まで歌ったがピカソは返事をしなかったという。*Ibid.*, pp.153-154.; 氷見野、前掲書、226頁。
- <sup>45</sup> ピカソの1920年代の裸婦デッサンで、海辺で仰向けに横たる裸婦(Z.IV, 174)は、マイヨール晩年

以上、《座る2人の裸婦》に描かれたメランコリーの身振りの源泉や導入要因、意味作用を考察した。《座る2人の裸婦》のメランコリーの身振りは古代美術やデューラーの銅版画などの伝統的な図像から援用されている。また、《座る2人の裸婦》と《座る女》は同シリーズであるので、《座る2人の裸婦》の頬杖をつく身振りの意味も「パンセ(思考)」であると考えてもよいだろう。その身振りの導入過程にはアポリネールの助言や同時代のマイヨール彫刻がピカソの意識にあったと思われる。

### 3. オルガの肖像画——「憂鬱、憂愁」の身振り

《座る2人の裸婦》に描かれた伝統的な頬杖をつく身振りは、妻オルガの肖像画にも見られる。この身振りが原因で肖像画のオルガはいつも陰鬱で近寄りがたく物思いに沈んだ表情に見られてしまうのではないだろうか。オルガのこのような身振りには、第I章で見たようにジャン=オーギュスト=ドミニク・アングルの芸術も関係するので、初めにオルガの肖像画に見るアングルの影響を述べる。

#### 3-1. アングルからの影響

オルガの肖像画を考察するために、先述した《手紙を読む女》[図 36]から取り上げる。この作品は、妻オルガのデッサン[図 99]をもとにして制作されたものだが、こめかみに当てられた特徴的な右手は、エルコラーノの古代壁画《ヘラクレスとテレフォス》[図 35]から援用されていることは、第I章で論述した。ピカソはアポリネールの手紙に記された「簡素な」という言葉のイメージをこの古代壁画に結びつけて《手紙を読む女》を完成させたとも考えられる。古代壁画から援用された図像のアルカディア地方の擬人像は、手紙を「読む」オルガの姿へと変換された時点で、図像の元の意味からは分離している。

アルカディア地方の擬人像の独特な身振りは、アングルの《座るイネス・モワテシエ夫人》[図 37]にも見られることも第I章で取り上げた。モワテシエ夫人は関節のないヒトデのような手を広げて顔に当てて鏡の前に座り、この擬人像と同等の存在感で観る者を圧倒している。ピカソとアングルが女性を描くために同じ古代壁画《ヘラクレスとテレフォス》を参考にしたのは、偶然ではないだろう。ピカソはイタリア旅行(1917年)でこの擬人像の海洋生物の触手のような長い人差し指に既に注目していただろうし、イギリス旅行(1919年)で《座るイネス・モワテシエ夫人》も見ていたとすれば、この独特な指のイメージが彼の脳裏をよぎったのだろう。ピカソはアングルが描く解剖学的に不正確な人体に惹かれていて、こうした表現に革新性を見出していたから、ピカソの「アングル回帰」(1914-1915年)以降もアングルの影響が当然続いていた。

アングルと言えば、イタリアを2度訪れてその滞在中に弟子たちと古代美術を研究し蒐集したことで知られている。第II章で見たように、先行研究では陶器画《アガメムノンの墓前のエレクトラ、オレステス、ピュラデス》[図 54]の父の墓前で悲嘆するエレクトラの姿を描き起こした素描や、女性が象られた古代ギリシア墓碑《女性の墓碑》(B.C.4 年中期)のデッサンが挙げられている<sup>46</sup>。エ

の彫刻《河》(1938年-1943年)を連想させる。2人は相互に影響し合っていたのではないだろうか。

<sup>46</sup> *l'illusion grecque Ingres et l'antique*, (cat. exp.), Arles, Actes Sud, 2006, pp.352(rep. 259, ill.37), 404, 408.

レクトラらの身振りは先述した「悲嘆」などを意味するメランコリーの図像である。アングルはこうした古代美術から創造した人体形態を《アンティオクスとストラトニケ》[図 53]のストラトニケが頬杖をついて逡巡し、瞑想する場面のポーズに採用している<sup>47</sup>。また、手を顎に当てて少し顔を傾げる同様のポーズを《ドーソンヴィル伯爵夫人》(1845 年)の瞑想に耽る夫人の姿にも用いた。アングルが創作した同ポーズは、ピカソの《腕時計をしたオルガ》[図 105]にも同様に見られる。「ピカソはアングルが女性の心理を巧みに描き出すために創造したさまざまな身振りや鏡像に感化されていた」とロバート・ローゼンブラムが指摘していることは<sup>48</sup>、第 I 章で述べたが、オルガのメランコリーを描いた《想いに沈むオルガ》[図 106]はどうだろうか。オルガの身振りとその意味作用を次に考察する。

### 3-2. オルガの家族からの手紙

《手紙を読む女》[図 36]とその素描[図 99]のオルガが熱心に読んでいる手紙には、おそらく祖国の家族のことが書かれているのだろう。オルガは 1917 年のロシア革命以前から、バレエ・リュスに入団するために祖国を離れていたが、革命が起きて 1917 年 10 月から 1920 年の間、家族と音信不通になってしまう。後に、母リディアと姉妹ニナとの文通が再開すると、祖国にいる家族の近況がオルガに伝えられている。最初の手紙はオルガの姉妹ニナからで、内戦で父(ステパン)と兄弟(ヴォロディアとコラ)が消息不明になったことや、ティフリス(ジョージア、旧グルジア)での厳しい生活の様子が記されている<sup>49</sup>。

ニナの手紙(1919 年 12 月 24 日付)の抜粋<sup>50</sup>

革命の後、私たちは皆一緒に留まり、無一文でした。結成された軍に、コラとヴォロディアが入隊し、私たちはティフリスで暮らしていました。私の(夫の)ヴォロディアはペルシャに行きましたが、4 ヶ月後に戻ってきて、私たちは皆新たな働き口がありません。

それで 1919 年秋、パパは単身でロストフへ行くことにして、後で私たちを来させるつもりでしたが、すべてが違ってしまいました。戦いが始まって、何もよくなりず、それ以来、便りもありません。ママはとても動揺しています。パパは後続隊員に配属されているにも関わらず、

<sup>47</sup> Pascale Picard-Cajan, “L’illusion grecque”, *l’Illusion grecque Ingres et l’antique* (cat. exp.), *op. cit.*, p.192.

<sup>48</sup> Robert Rosenblum, “Ingres’s Portraits and Their Muses”, Gary Tinterow, Philip Conisbee (eds.), *Portraits by Ingres: Image of an Epoch* (exh. cat.), New York, Harry N. Abrams, 1999, pp.16-21.

<sup>49</sup> ニナの年齢は不明である。 *Olga Picasso*(cat. exp.), Paris, Gallimard, 2017, p.105(note 2). 家族からの手紙は「オルガ・ピカソ展」(ピカソ美術館(パリ)/2017 年 3 月 21 日-9 月 3 日)の 13 章で構成されたうちの第 2 章「オルガのメランコリー」に出品されている。(2017 年 4 月 6 日、同展視察)

<sup>50</sup> 姉妹ニナと母リディアの手紙は、ロシア語からフランス語に翻訳されて「オルガ・ピカソ展」図録に掲載されている。手紙の引用文はフランス語訳から筆者が訳し、( )は筆者の註釈である。ニナの手紙の抜粋部分«Après la Révolution, nous étions restés tous ensemble et tous dépourvus, et une fois l’armée constituée, Kola et Volodia se sont engagés, et nous vivions à Tiflis; mon Volodia à moi est parti en Perse, mais après quatre mois il est revenu et nous voilà tous à nouveau sans emploi. Alors en automne 1919, papa a décidé de partir seul pour Rostov, et nous y faire venir par la suite, mais tous s’est avéré autrement: les combats ont commencé et ne leur ont rien valu, et depuis aucune nouvelle. Mama est terriblement agitée; bien que papa soit affecté à l’arrière-garde, c’est quand même dangereux. Maintenant nous vivons ainsi. ... Et il y a encore une nouvelle, on vient d’annoncer un ordre d’expulsion, et comme nous ne sommes pas Géorgiens, nous avons failli nous faire jeter, or où aller, c’est l’hiver, il fait froid, tout est cher, mais surtout une telle terreur qu’on n’ose même pas sortir.» *Olga Picasso*(cat. exp.), *op. cit.*, p.44.

それでも危険です。今、私たちはこんな風に暮らしています。(中略)それからまだ知らせがあります。強制退去命令の知らせがきました。私たちはグルジア人ではないので、危く追い出されるところでした。ところがどこへ行くか、今は冬で、寒くて、すべてが高いですが、何よりもこのような恐怖で出て行くことができません。

もう1通は母リディアからで、夫ステパンに同行しなかったことを悔やんでいる。また、ニナが自分に同意を得ずに生活費の工面をオルガに頼んだことで狼狽し、オルガや娘婿のピカソに気遣いをしている。

母リディアの手紙(1920年7月6日付)の抜粋<sup>51</sup>

あなたが健康で幸せでいることをいつも神様に祈っています。あなたの夫の性格を少しでもいから書いて下さい。彼はときおり私のことを話しますか？普段から彼は私たちに関心がありますか？彼に家族がいて、どこにいますか？どんな種類の住まいですか？どんな環境ですか？あなたの生活環境を想像しようとしています。(中略)最も頭から離れない考えはなぜパパと一緒に出発しなかったかということです。この気持が私を苦しめ、安らぎません。パパをたった一人で行かせてはいけなかったのです。

今、彼を助けることができないことに悩みます。たった今、ニナが部屋に駆けつけて、あなたが私に送金するように電報を送ったと知らせにきました。私の同意や許可なしに行動したので、彼女は私を深く悲しませました。

その後、1921年に母リディアから、1年前に書かれたヴォロディアの手紙を受け取り、夫のステパンが当時チフスを患っていたことをオルガに伝えている<sup>52</sup>。また、オルガは1922年、病状は不明だが緊急に手術をしているようである<sup>53</sup>。体調を崩したうえに、家族の手紙に記された不安定で絶望的な祖国や彼らの健康を気遣うオルガは少し俯いた顔を肘をついて手で支える姿で《想いに沈むオルガ》[図105]に描かれている。この作品は3部作のひとつとして制作されたもので、毛皮の襟のついた同じ青い服を着たオルガの肖像画が他に2点あり、オルガが遠くを見つめたり(Z.V, 29)、手紙を書く姿(Z.V, 30)が描かれている。この3点の肖像画に関してジュゼップ・パラウ・イ・ファブレはピエール・デクスの言葉<sup>54</sup>を引用し、この頃のオルガは「閉鎖的」であり、肖像画のなかで画家や我々から視線を逸らし、母や友人に手紙を書き、顔色が悪く沈んでいる。息子

<sup>51</sup> 母リディアの手紙の抜粋部分«Je prie toujours que Dieu t'accorde santé et Bonheur. Écris-moi un mot sur le caractère de ton époux. Est-ce qu'il parle de moi de temps à autre, en général est-ce qu'il s'intéresse à nous? Est-ce qu'il a de la famille et où? Quelle sorte de logement avez-vous, et quel décor est le vôtre? J'essaie d'imaginer ton cadre de vie. ... La pensée qui me hante le plus est de savoir pourquoi je ne suis pas partie avec papa. Cette pensée me tourmente, et ne me laisse pas en paix. On n'aurait jamais dû laisser papa partir seul. Et maintenant, je me tourmente de ne pas pouvoir l'aider. Juste maintenant, Nina est accourue dans la pièce et m'a annoncé qu'elle vient de t'envoyer un télégramme te priant de m'envoyer de l'argent. Elle m'a profondément attristée car elle a agi sans ma permission, sans mon accord.» *Ibid.*, p.53.

<sup>52</sup> 母リディアのオルガ宛手紙(1921年5月1日付) *Ibid.*, p.56.

<sup>53</sup> 1922年、ディナーで制作中のピカソは病気になったオルガを連れてパリへ急行した。ペンローズ、前掲書、260頁。; Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917-1932*, op. cit., pp.216-217. [リチャードソン、前掲書、264頁。]

<sup>54</sup> Pierre Daix, *Picasso créateur*, Paris, Seuil, 1987, p.189.

のパウロが生まれたことや最近の手術でバレエ・ダンサーとしてのキャリアの道が断たれることに憂えているとしている<sup>55</sup>。

《想いに沈むオルガ》に関連するデッサン類は見当たらないので、おそらくオルガの日常が描写された数多くの頬杖をつくアングルのなデッサンと、マイヨール彫刻の俯いた頭を肘で支える身振りを想起させるようなオルガの写真[図 106]などを参考に制作されたと考えられる。メランコリーの身振りはオルガの内面が表された身振りであるため、ここでは身振りと意味は分離せず同一のままである。

#### 第IV章の結論

1920年代初期のピカソの人物作品を対象に、伝統的なメランコリーの頬杖をつく図像からの形態引用や身振りの意味作用が如何に作品に表れているかを考察した。

《座る 2 人の裸婦》に援用された頬杖をつく身振りの源泉は、古代からの伝統的なメランコリーの図像などが考えられる。《座る 2 人の裸婦》の身振りの意味は「憂鬱」だと思われていたが、同シリーズ作品の身振りの意味が「panse(思考)」であることから、《座る 2 人の裸婦》の身振りの意味も「panse(思考)」であることを明らかにした。《手紙を読む女》の人物の身振りが古代の図像からの形態引用であるが、ピカソがこの図像を援用した時点で、図像が持つ本来の意味からは分離し、ピカソの人物画の主題「読む」を示す意味となった。このようにこの時期のピカソの作品に見られる「頬杖をつく」身振りは、メランコリーという性格に与えられてきた思考や知性と結びついてはいるものの、必ずしもメランコリックな意味を持っていなかったのである。

ただし、《想いに沈むオルガ》では、オルガの精神状態が頬杖をつく身振りで表現されているため、メランコリーの身振りと意味の関係は合致している。これは、この作品がオルガの肖像画として描かれ、このときのオルガが、祖国ロシアでの肉親の境遇についての憂慮という個人的な事情を抱えていたからだと推測される。

セッティスは、伝統的なメランコリーの図像におけるシニフィアンとシニフィエの乖離について指摘したが、この時期のピカソの作品に見られる「頬杖をつく」身振りは、これまで言われてきたように一様に「メランコリック」なものではなく、けれどもその意味と内容が完全に乖離しているわけでもなく、むしろ伝統的な図像のシニフィアンとシニフィエの間での揺らぎを示していると言うべきだろう。

---

<sup>55</sup> Palau i Fabre, p.356.

## 第V章 絵画空間におけるピカソのデフォルメと誇張表現——マネリスム絵画からの超越

### はじめに

ピカソの「第2期古典時代」の描写表現には、調和や均衡、静謐といった古典古代の美を理想とする従来の古典主義とは逸脱している部分が見受けられる。ピカソが描く人物たちは、四肢が肥大化して身体は捩じれ、巨体に小さな頭部が付けられるなど、ルネサンス芸術からの人体比例から大きく外れている。ピカソのデフォルメは、19世紀フランスの画家ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングルが線の美しさを追及する独自の美意識に基づくものとも違う。ピカソは、明暗法と遠近法を用いて2次元の画面に3次元の空間を再現するルネサンス絵画の伝統を覆すキュビスムの発明後に、再び写実的な手法で制作し始めるが、あたかもフォルムの持つ意味と戯れ、既成の慣習に捉われない自由な態度で制作するマネリスムの画家たちのようにデフォルメと誇張を拡張していくのである。マネリスムは盛期ルネサンス以降、17世紀初頭にかけてヨーロッパを一世風靡した様式であるが、「第2期古典時代」のピカソは、従来の古典や伝統的な手法という既存の概念から脱却するための手段のひとつにマネリスム様式を選択したように思われる。

1920年前後のピカソの作品に見られるデフォルメは、かつてピカソが「青の時代」に影響を受けたエル・グレコの引き伸ばされた身体表現や、「第1期古典時代」に参照したポール・ゴーガンの彫刻も作用していることの否定はできない。ピカソがパリに出てきたばかりの1900年代初頭には、とりわけポール・セザンヌからも多くを学んでいると思われ<sup>1</sup>、プロポーションの崩れた身体形態や不自然な空間表現はセザンヌからの影響も十分に考えられるだろう。さらに、「キュビスム時代」にはそうした表現をアフリカ彫刻から得ていることは言うまでもない。だが、ピカソの発想源を様式変遷上に照合してみると、ピカソは様式を変化させるたびに参照する美術を変えていることが窺い知れる。「第2期古典時代」には、むしろ1917年のイタリア旅行が契機となって古典古代の美術やイタリア・ルネサンス、マネリスム絵画から刺激された方が大きいと思われるのである。

本章では、これを問題提起とし、最初に、ピカソの「第2期古典時代」の作品に見受けられるマネリスム性を同時代批評やマネリスムの概念の研究から指摘する。次に、ピカソが参照したイタリアのマネリスム絵画とピカソが制作した作品とを比較して、ピカソの作品にどのようなデフォルメや誇張が見られるのかを指摘する。さらに、ピカソの創作方法として、マネリスムの様式をどのように応用し、ピカソが新たなスタイルを創出したのかを考察する。最後に、ピカソのメランコリーとマネリスムの不安の差異について検討したい。

### 1. 1920年前後のピカソとマネリスムの様相

#### 1-1. 古典回帰とマネリスムの表現

ピカソの古典回帰は序論や第I章で既述した通りだが、アングル風肖像デッサンを発表した後のピカソは、ル・ナン兄弟の農民画を点描で描いた《洗礼式からの帰途(ル・ナンに基づく)》

---

<sup>1</sup> 1905年から1907年にかけて、毎年サロン・ドートンヌでセザンヌの展覧会が開かれ、没後1907年の回顧展は次世代のピカソらに多大な影響を及ぼした。

(1917年、パリ、ピカソ美術館)や<sup>2</sup>、ミレーの農民を想起させる《眠る農民たち》[図 108]<sup>3</sup>、フランスの古典主義絵画の創始者であるニコラ・プッサンの《エリエゼルとリベカ》(1648年、ルーヴル美術館)と対照して評される《泉のほとりの3人の女》[図 40]<sup>4</sup>、ピカソ自身が所有していたピエール＝オーギュスト・ルノワールの《風景の中の座る水浴の女(エウリュディケ)》(1895-1900年、パリ、ピカソ美術館)を参照した《座って足を拭く裸婦》(1921年、ジュネーヴ、ハインツ・ベルクグリューン・コレクション)などを制作している。そうした創作行為はピカソがまるで芸術史を再検証しているかのように見える。また、この時期のピカソには、フランス・アカデミーの画家たちが絵画制作のために学ぶテクニクの種類であるエチュード(étude)、エスキス(esquisse)、エボーシュ(ébauche)などと呼ばれる準備習作を試すような<sup>5</sup>、フランスの古典主義の伝統的な絵画制作の手法を意識した傾向も見られる。

これまで各章で触れてきたように、ピカソは1917年にローマをはじめイタリア各地を訪れており、そこで直接見た古代ギリシア・ローマの美術や、イタリアの巨匠たちの絵画の影響は、伝統的な主題の水浴図、母子、静物などを題材にしたピカソの作品に確かに認められる。そのためか、ピカソの1920年代の作品は、オスカー・シュレーラーらの当時の美術史家や批評家からは古典主義だと指摘されている。だが、その一方で、ピカソのこの時期をマニエリスムだとする見解もある。さらに1930年代末には、アン・アームストロング・ウォリスが、ピカソの1930年代の古典主義の版画のなかの人物像の大きくて、空間を埋める人物の重なり合う層に単純化されている表現には、マニエリスムの画家のポントルモ(本名ヤコポ・カルッチ、1494-1556/7)やロツォ・フィオレンティーノ(1494-1540)と同様のものが見られると考察した<sup>6</sup>。1940年後半に、ピカソの芸術様式の変遷を分類したアルフレッド・バーは、ピカソの古典主義時代に描かれた人物には「太り型と痩せ型」の2種類があり(序論の「表」を参照)、人物の不自然に誇張された人体の形式を「マニエリスム」だと見なしている。

## 1-2. 同時代批評とマニエリスムの再評価

<sup>2</sup> Susan Grace Galassi, *Picasso's Variations on the Masters: Confrontations with the Past*, New York, Harry N. Abrams, 1996, pp. 41-49.

<sup>3</sup> ミレーの版画《昼寝》(1860年)が源泉とされている。Anthony Blunt, "Picasso's Classical Period (1917-1925)", *The Burlington Magazine*, vol. 110, no. 781, April 1968, pp.187-194; Susan Grace Galassi, & Marilyn McCully, *Picasso's Drawings 1890-1921, Reinventing Tradition* (exh. cat.), New Haven, London, Yale University Press, 2011, pp.251-254.

<sup>4</sup> Susan Grace Galassi, *op. cit.*, pp.92-93.; Katharina Schmidt, "Pablo Picasso: Three Women at the Spring", Gottfried Boehm et al. (eds.), *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music 1914-1935* (exh. cat.), London, Merrell Holberton, 1996, pp.246-266.; プッサンの絵の右側の3人の女性と比較されるのは、アポリネールの書簡(1918年に、ピカソにプッサンを勧める文面があり、その後、前衛雑誌『エスプリ・ヌーヴォー』第7号(1921年4月)でプッサンの純粋性について取り上げているためである。

<sup>5</sup> アルバート・ボイム(森雅彦他訳)『アカデミーとフランス近代絵画』三元社、2005年、pp.319-320。[Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, Phaidon Press, 1971.]

<sup>6</sup> ウォリスが比較対照に挙げたのは、ロツォ・フィオレンティーノの《エテロの娘たちを救うモーセ》(1523-24年、ウフィツィ美術館)とピカソのオウィディウスの『変身譚』に基づく挿絵の版画《アンドロメダを賭けたペルセウスとピネウスの戦い》(1930年9月21日)、ポントルモの裸婦のデッサン(ウフィツィ美術館)とピカソの《風景》(1909年、サイモン蔵)などである。Anne Armstrong Wallis, "A Pictorial Principle of Mannerism", *The Art Bulletin*, vol.21, no.3, Spt., 1939, pp.280-283.

マニエリスムはフランス語の *maniérisme* であるが、マニエリスムの語源はイタリア語の「マニエラ」で、方法、作法、手法などを意味する。ジョルジョ・ヴァザーリらは「自然」から学ぶよりも自然を越えた理想美を実現した 3 巨匠のレオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ・ブオナローティ、ラファエッロ・サンティの「マニエラ(手法)」を直接模倣すべきであると提唱した。マニエリスムは盛期ルネサンスに完成された古典主義芸術の後を受けて、17 世紀初頭にかけてヨーロッパを一世風靡した芸術様式であり、「異常に引き伸ばされた人体」や「対角線と螺旋の入り組んだ曖昧で不安定な構図」などを特色としている。

美術史上において、イタリア語の「マニエリズモ」という用語で初めてマニエリスムの芸術が定義されたのは 18 世紀後半で、イタリアの考古学美術史家ルイジ・ランツィである。ランツィは、マニエリスムは反自然主義的傾向で、過度の技巧と放恣な綺想の様式であると定義し、以後、否定的なマニエリスム観がハインリヒ・ヴェルフリンまで受け継がれた<sup>7</sup>。しかし、20 世紀になるとマニエリスムの再評価がドイツを中心に起こっている。ヴァルター・フリートレンダーは 1914 年にフライブルク大学で「反古典主義の様式」を講演し、マニエリスムはルネサンスの古典主義と意識的に対立する反古典主義様式であると規定し、ポントルモやロッソによって 1520 年頃に始まるとした<sup>8</sup>。マクス・ドヴォルシャックは 1918 年-1920 年にウィーン大学美術史研究所で講演を行い、その一部が 1920 年に「グレコとマニエリズム」として発表され、エル・グレコ(1541-1614)の芸術の再評価とマニエリスムの復権を主張した<sup>9</sup>。ヴェルナー・ヴァイスバッハが 1919 年に雑誌論文「マニエリスム」を公刊している<sup>10</sup>。その後、エルンスト・ローベルト・クルティウス、グスタフ・ルネ・ホッケによってマニエリスムは美術だけでなく文学やその他の芸術分野にも広げられた。マニエリスムは、文明の最高潮以後に現れる文化の一般的危機と、その時代に特有の主観性、超絶技巧、偏奇趣味(ビザール)を示す文明史の普遍的現象だとされた。さらに、アーウィン・パノフスキー、アーノルド・ハウザー、ヴァイゼ、ワイリー・サイファー、C・H・スマイス、J・シャーマンらの諸研究によって、マニエリスムは約 16 世紀大半を覆った様式であり、古典主義的な美的規範の超克や、芸術的な技巧の様式的洗練などを特色としているため、ルネサンスやバロックとも異なっているとされた<sup>11</sup>。

19 世紀末のスペインでは、エル・グレコがスペインの文化英雄として称揚され、カタルーニャの前衛芸術運動「ムダルニズマ(モデルニスモ)」と結びついて再評価された<sup>12</sup>。当時、バルセロナにいた青年ピカソもスケッチ帳に「僕はグレコだ」(1899 年頃、バルセロナ、ピカソ美術館)と書き

<sup>7</sup> 訳者のあとがきによる。ヴァルター・フリートレンダー(斎藤稔訳)『マニエリスムとバロックの成立』岩崎美術社、1973 年、112-113 頁。ランツィの『イタリア絵画史』は次である。Luigi Lanzi, *La Storia Pittorica dell'Italia*, Firenze, 1799.

<sup>8</sup> 1914 年の記念講演は 1925 年に公刊された。Walter Friedländer, “Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, no.46, 1925, pp.49-86. [所収:ヴァルター・フリートレンダー、同上書、5-58 頁。]

<sup>9</sup> 所収:マクス・ドヴォルシャック(中村茂夫訳)『精神史としての美術史——ヨーロッパ芸術精神の発展に関する研究』岩崎美術社、1966 年、263-279 頁。

<sup>10</sup> Werner Weißbach, “Der Manierismus”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol.30, 1919, S., pp.161-183.

<sup>11</sup> マニエリスム研究の動向に関しては次を参照した。若桑みどり『マニエリスム芸術論』岩崎美術社 1980 年; Marcia B. Hall, *After Raphael: painting in central Italy in the sixteen century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.; 岡田温司「マニエリスム論再考——解釈された「マニエラ」『肖像のエニグマ 新たなイメージ論に向けて』岩波書店、2008 年、178-223 頁。

<sup>12</sup> 松原典子「19 世紀のエル・グレコ再評価とカタルーニャ・ムダルニズマ」『バルセロナ——カタルーニャ文化の再生と展開』竹林舎、2017 年、182-208 頁。

込むほどグレコの芸術に魅せられた画家のひとりだった。ピカソの「青の時代」、「バラ色の時代」にはグレコの宗教性がピカソの世俗的感傷の世界に置き換えられ、グレコ風に長く引き伸ばされたプロポーションが悲哀が漂う人物たちの内面を赤裸々に表現している。絵画史上エポック・メイキングな《アヴィニョンの娘たち》[図 8]にも、グレコの《黙示録第 5 の封印(聖ヨハネの幻視)》(1609 年-1614 年頃、メトロポリタン美術館)のイメージが潜在している<sup>13</sup>。だが、19 世紀末のスペインではグレコは脅威だと感じる人がまだ多かったようで、マニエリスムは否定的に捉えられていたと思われる<sup>14</sup>。

1920 年代のピカソに関する批評には、ピカソの様式をマニエリスムに捉える批評家もいた。マックス・ヤーコブ・フリートレンダーは、次のように批評している。「ピカソは、私の目には、純粋なマニエリスムの特徴を示しているが、これらの特徴を再解釈するつもりもないし、まして彼のために芸術論を変えるつもりはない。他の人たちはピカソに対するこの見方を分かち合わないだろう」<sup>15</sup>。

マックス・ヤーコブ・フリートレンダーは、「様式と手法」の違いに関する論考で、カール・ユステイが「エル・グレコはマニエリストだ」と述べたことを引用し、美術の品質水準の判断は、主観的だし、世代ごとに決定が異なり、導き出した芸術理論も永遠に続くものではなく、芸術の価値判断は移ろいやすいと考えている。そのことを踏まえた上で、ピカソの芸術に対する解釈を改めようとしていると思われる。

一方、オスカー・シューラーはこれまでのピカソの画歴において古典主義の作品が示す特徴を指摘している。シューラーは、「ピカソの古典主義」という評論で、古典主義がピカソにどのように適合するののかについて、次の 3 つの要素を挙げている。「力強い表現形態を作り出す退廃の基本的な感覚。全ての形態を最も効果的な視覚的表現へと駆り立てる装飾的勢い。彼の創造力のすべての強さを吸収するように見える 1917 年頃の古典主義」<sup>16</sup>。その 3 つの要素は、1903 年-1905 年のピカソの最初の古典主義、キュビズムの基調としての古典主義、1917 年-1922 年の古典主義を指していて、これらの要素が融合して統一しており、その統一は表面に現れる突然の変化にも関わらず存在すると論じている。

また、カール・アインシュタインはピカソの 1920 年代の近作の人物画に着目し、ピカソが描く肖像画は古代ギリシアの陶器画の人物を想起させると、次のように述べている。「彼は古典的な肖

---

<sup>13</sup> クラウス・ヘルディング(井面信行訳)『ピカソ アヴィニョンの娘たち アヴァンギャルドの挑発』三元社、1995 年、24-25 頁。[Klaus Herding, *Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1992.]

<sup>14</sup> 友人のベルジナットがピカソの父ホセ・ルイス・ブラスコにエル・グレコを模写する旨を伝えたところ、「君たちは道を誤ろうとしている」との返事があったと言う。Diego Pro, *Conversaciones con Bernareggi*, Tucumán, 1949, p.21, in Richardson 1991, pp. 94-95.[リチャードソン、152-153 頁]。

<sup>15</sup> 本文訳:筆者。«Picasso, to my eyes, shows the characteristics of unadulterated mannerism, and I am not so enthusiastic about him that I would set out to try to reinterpret these characteristics, let alone alter the theory of art on his account. Others will not share this view of Picasso.» Max J. Friedländer, 'Stil und Manier', *Echt und Unecht: Aus den Erfahrungen des Kunstkenners*, Berlin, 1929, pp.57-61; translated from German by Michael Raeburn, Marilyn McCully(ed.), *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, Princeton, Princeton University Press, 1997(Third Princeton Paperback printing), pp.172-173.

<sup>16</sup> 本文訳:筆者。«a fundamental sense of decadence, which creates powerful expressive forms; a decorative impulse, which impels all forms into their most effective visual manifestation; and the classicism, which, in about 1917, seemed to absorb into itself the whole strength of his creativity.» Oskar Schürer, "Picassos Klassizismus", *Die Kunst für Alle 1925-26*, Munich, 1926, pp.202-7; translated from German by David Britt, *Ibid*, pp.160-163.

像画を描き、ギリシアの陶器画の輪郭線のような純粋で高貴で質素な絵を描いた。今は、立体表現を通して身体的存在を追求し、形を堅実性の中に安定させ、繊細な鋭い輪郭線を描き、ほぼ原始ギリシアの図像の静かな壮大さを叙事詩のような超然とした態度で見守っている」<sup>17</sup>。

同時代批評によれば、どちらかと言えばピカソの「第 2 期古典時代」の作風は古典主義だと解釈される傾向にあるが、本論はマックス・ヤーコブ・フリートレンダーやウォリス、バーの見解、さらには後述するフォンテーヌブロー派の影響を鑑みて、ピカソの古典主義に見られるマニエリスム性を考察していく。

ところで、古典主義の美術史的な概念は「普遍的な美」や「理想的な人体プロポーション」、「水平線を基調とする明快・静的なコンポジション」などというようにマニエリスムとは対照的である。17 世紀のフランスで誕生したプッサンの古典主義とそれを継承した王立絵画彫刻アカデミー、18 世紀後半から 19 世紀にかけての新古典主義は、古代ギリシア・ローマの美術とともにルネサンスの 3 巨匠でとくにラファエッロを手本にしている。その後、印象派やポスト印象派がアカデミーに対抗して現れ、彼らの造形上の関心は、20 世紀の前衛芸術家へと継承されていく。しかし、第 1 次世界大戦以後、フランスのナショナリズムに煽られて、キュビズムなどの前衛芸術が批判されるようになった<sup>18</sup>。前衛芸術家たちは自らを擁護するかのように古典的傾向を示すようになる。ピカソの画家仲間であったアンドレ・ドランは戦地から戻ると『エスプリ・ヌーヴォー』誌にラファエッロを礼賛する文章を載せている<sup>19</sup>。ピカソもラファエッロの《ヴェールを被る婦人》[図 109]に倣ったような《イタリア女》[図 110]を描いているが、後述するように女性の不気味な描写からはラファエッロを称賛しているようには見えない。

イタリア旅行から戻った頃のピカソは、イタリア絵画に対して曖昧な態度を示している。ピカソとモンマルトルで交流のあったイタリア人画家のジーノ・セヴェリーニの回想によれば、ピカソは《仮面》と付けられた白黒の大きな抽象的な絵を見せて、「アングルの純粋な形と輪郭に触発された」と言ったそうである。セヴェリーニはピカソのこのような説明に対して、「ピカソはイタリアの美術館における強烈な影響にフィルターをかけるものとしてアングルを選んだようだ」と記している<sup>20</sup>。また、後年、ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーに「システィーナ礼拝堂はドーミエの巨大な素描のようだ」と述べるなど<sup>21</sup>、ピカソの言説からはイタリア絵画への賛辞は見受けられないが、ピカソの言葉よりもむしろ残された多くのデッサンを俯瞰すれば、ピカソが一時期イタリア絵画を参照していたことを推察することは可能になる。

<sup>17</sup> 本文訳：筆者。「He painted his classical portraits, made austere drawings, pure and noble like the outlines on Greek vases. Now he pursues physical presence through modelling, makes forms stable in their solidity, draws subtle, sharp outlines, and beholds with epic detachment the tranquil grandeur of his almost proto-Greek figures.」 Carl Einstein, “Picasso”, *Neue Schweizer Rundschau*, no.4, Zurich, 1928, pp.269-73; translated from German by David Britt, *Ibid*, pp.166-170.

<sup>18</sup> Pierre Daix, *L'Ordre et l'aventure : Peinture, modernité, et repression totalitaire*, Paris, Arthau, 1984, pp.119-120.

<sup>19</sup> André Derain, “Sur Raphaël” : Emile Jacque-Dalcroze, Albert Thibaidet, Une enquête sur Raphaël (*Le Matin*), *L'Esprit nouveau*, n° 3, décembre 1920, pp.310-312.

<sup>20</sup> Gino Severini, trans. Jennifer Franchina, *The Life of a Painter*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p.183; セヴェリーニが仮面と言った作品は《アルルカンとネックレスの女》(ポンピドゥ・センター)ではないかとの指摘がある。Giovanni Carandente, “Picasso and the Italian Scene”, Clair (ed.), *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* (exh. cat.), *op. cit.*, p.40.

<sup>21</sup> カーンワイラーとの対話(1949年11月17日)。Marie-Laure Bernadac, Androula Michaël, *Picasso: Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p.85.

ピカソの「第 2 期古典時代」と同時期には、先述したようにマニエリスム研究がドイツで盛んになる。しかし、ピカソがこうした研究動向を直接知ったかどうかは不明である。実際、当時のピカソはドイツ旅行をしていないし、ましてカーンワイラーは、第 1 次世界大戦でピカソらの作品が敵国財産として押収され、本人自身はスイスへ逃れていた。ピカソと再会するのは、接收された作品の競売が済んだ後の 1923 年頃からのようなので<sup>22</sup>、カーンワイラーからマニエリスムの再評価を知り得るには、ピカソの制作時期と若干の時差がある。ピカソはむしろ青年時代に強く惹かれたグレコや、1917 年のイタリア旅行で後期のミケランジェロ、ポントルモ、アーニョロ・ディ・コジモ(通称ブロンズイーノ、1503-1572)といったマニエリスムの画家たちの作品を実見し、歪んだ遠近法などを利用した思いがけない構図や、不自然なまでの異常なプロポーションといった、古典主義の美的規範で描かれた盛期ルネサンスの絵画とは異なることをマニエリスムの絵に認識していたと思われる。

## 2. マニエリスム絵画の参照と類似性

### 2-1. マニエリスムへのまなざし——1917 年のイタリア旅行と 1919 年のイギリス旅行を通して

#### (1) 後期ミケランジェロの彫刻

ピカソによるイタリア絵画の参照は、ピカソの足跡を辿ると見て取ることが可能である。ピカソは、ローマやナポリ、ポンペイ、ヘラクラネウム、帰りはフィレンツェまで足を延ばして<sup>23</sup>、その間にナポリ国立考古学博物館をはじめ、サン・マルティーノ博物館、ポンペイの遺跡、ローマではヴァチカン宮殿、ファルネーゼ、フィレンツェではウフィツィ美術館、メディチ家の墓廟などを見学したとされている<sup>24</sup>。

ピカソ自身は、イタリア旅行ではヴァチカンの「ラファエッロの間」もシステリーナ礼拝堂も見えない素振りを示しているのだが、ミシェル・ジョルジュ＝ミシェル、ジャン・コクトー、エルネスト・アンセルメなどの証言からはピカソが確かにそれらを見学していたことが伝えられている<sup>25</sup>。ピカソがシラを切る理由については、ジョン・リチャードソンは「ピカソがモダンアートの指導者を自任する者として、これまでルネサンスの伝統を覆してきたため、今更ながら認めにくかったのではないかと推察しているのである<sup>26</sup>。

先行研究では、ピカソの《イタリアの女》[図 110]はラファエッロの《ヴェールを被る婦人》[図 109]を参照しているとされ<sup>27</sup>、ピカソの《海辺を走る 2 人の女》[図 39]の女性の身振りは、「ラファエッロの間」と総称させる 4 部屋のうちの 1 つに描かれたフレスコ画の《ヘリオドロスの神殿からの追放》[図 111]のヘリオドロスを追放する天使を想起させるなど<sup>28</sup>、ピカソの作品にラファエッロの

<sup>22</sup> Richardson 2010, p.225.[リチャードソン、274 頁。]

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.30[同上書、47 頁]。

<sup>24</sup> Cabanne, p.480[カバンヌ、553-554 頁。]

<sup>25</sup> Michel Georges-Michel, *Ballets Russes*, Paris, Editions du monde nouveau, 1923, p.64.; コクトーの母宛ての絵葉書(1917 年 3 月 13 日付) Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, Paris, Gallimard, 1989.; Douglas Cooper, *Picasso Theatre*, London, Widenfeld and Nicolson, 1968, p.32.

<sup>26</sup> Richardson, *op. cit.*, p.18.[リチャードソン、前掲書、34 頁]。

<sup>27</sup> Günter Metken, “Pablo Picasso: The Italian Woman”, Gottfried Boehm et al. (eds.), *op. cit.*, pp.164-165.; Palau i Fabre, p.165.

<sup>28</sup> Carandente, *loc. cit.*; Giovanni Carandente, “Die Reisen nach Italien: 17. Februar 1917”,

絵画を引き合わせている。だが、ピカソが描く女性は、ラファエッロの慈愛に満ちた清楚な女性に倣うのではなく、空虚感が漂う大きな目がどこか不気味である。また、ピカソが描いた走る女性の姿は、ヘリオドスを追放する天使の形態に似ているが、手が異常に長くデフォルメされている。ピカソのこうした描写表現に、ラファエッロの明快で調和のとれた古典主義の様式を見出すのは難しいのではないだろうか。

ラファエッロよりも、どちらかと言えば、むしろ後期のミケランジェロのマニエリスム様式と比較対照する方が適合するように思える。例えば、ピカソの《横たわるターバンの女》[図 112]とメディチ家の墓廟にあるミケランジェロの彫刻の《ロレンツォ・デ・メディチの墓碑、曙》[図 113]の人体形態や<sup>29</sup>、ピカソの《ドラペリーを持った大きな裸婦》[図 114]とシステーナ礼拝堂の壁画《最後の審判》の中央のイエス・キリストの左側にいる聖母マリア[図 115]の身振りを比較すると、頭部が肢体と違う向きに描かれるマニエリスムの蛇状曲線(セルペンティナータ)が、ピカソの作品にも認められるのである。また、ピカソの《海辺で退屈する女》[図 103]の海辺で頬杖をついて横になっている女性の捩じれた身体は、第IV章で先述したマイヨールのメランコリーの彫刻の影響も認められるが、ロレンツォ・デ・メディチの墓碑の反対にある《ジュリアーノ・デ・メディチの墓碑、夜》[図 116]を想起させる。女性はピカソの時代に置き換えられ、水着を身に着け、ビーチタオルを腰に巻いて海辺で物思いに耽る姿になっている。

## (2) ブロンズイーノの技巧と奇想

マニエリスムの特色とされる芸術的洗練や奇想もピカソの作品に見て取れる。エリザベス・カウリングはピカソの《バルセロナのアルルカン》(1917年、バルセロナ、ピカソ美術館、Z.III, 28)の衣装の表現について、ピカソはポントルモやブロンズイーノの肖像画をウフィツィ美術館などで見て参考にしていると推測している<sup>30</sup>。そのことはピカソが画家のジャシント・サルバドールをモデルにして4点のアルルカンを制作した人物画にも同様に言えると考えられる。なかでも、《座るアルルカン(画家ハシント・サルヴァドール)》[図 117]の衣装は、ピカソが自分の技量を示すかのように精緻に描かれているが、ブロンズイーノの卓越した技巧が発揮された肖像画の《エレオノーラ・ディ・トレドと息子の肖像》[図 118]を参考にしたように思われる。輪郭を示す厳格な線描と、衣装の柄や刺繍の細密な描写、中間色で施された衣装を浮かび上がらせるような背景処理の効果がピカソの作品にも認められるのである。ブロンズイーノならではの白々とした艶めかしい肌色や清逸な表情の表現もピカソのアルルカンに見て取れる。豪華な衣装を着たエレオノーラ・ディ・トレドはメディチ家のトスカーナ大公コジモ1世の妃で、ナポリ総督の娘であり、生まれたのはスペインであるため、妃の出生はピカソに親近感を与えたのかもしれない。

ピカソはイタリア旅行の2年後にバレエ・リュスのイギリス公演に同行した際に、ドラムと美術館巡りをしているが<sup>31</sup>、ロンドンのナショナル・ギャラリーにあるブロンズイーノの《ヴィーナスとクピドの

---

herausgegeben von Ulrich Weisner, *Picassos Klassizismus: Werke 1914-1934*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bielefeld, Bildkunst, Bonn, 1988, pp.58-59.

<sup>29</sup> ジョバンニ・カランデンテは、ピカソが見たガイド・レーニの《ベアトリーチェ・チェンチ》(1600年頃、パラッツォ・バルベルーニ国立古典絵画館)のイメージと混ぜ合わせていると言う。Carandente, *op. cit.*, p.38.

<sup>30</sup> Cowling, *op. cit.*, pp.320-321.

<sup>31</sup> Richardson, *op. cit.*, pp.118-119. [リチャードソン、前掲書、149-150頁。]

いるアレゴリー》[図 119]がピカソの目を引いたかもしれない。白く輝くばかりの裸身のヴィーナスとクピドは官能的である。愛と美の女神ヴィーナスの息子のクピドは、普通は幼い子供の姿で表されるが、ブロンズイーノはクピドを少年のように描いて、母子の愛情よりも愛欲の方を誇張している。ピカソは、ヴィーナスとクピドの主題も取り上げていて、《牧神パンの笛》の準備スケッチなどにも数多く描いている。《ヴィーナスとクピド》[図 120]もブロンズイーノが描くクピドのように、母子の関係とは思えないほど妖美な雰囲気を漂わせている。ブロンズイーノのこの作品は、おそらく展示室のなかでもひと際目立っていたと思われ、ピカソの記憶に留まり、発想源のひとつになった可能性もあるだろう。

ローランド・ペンローズは、ラファエッロやアングルの肉感的な滑らかさによって、ピカソに優美な古典的規則性が復活することを自分たちは期待していたが、それとは反対に女性の裸体の「人の心を不安にするような解釈」へとピカソを導いていったと述べ、ラファエッロの因習的な影響は、甘美過ぎてピカソの荒っぽい精神に合わなかったと指摘した<sup>32</sup>。むしろピカソはミケランジェロの後期作品の身体の蛇状曲線や、ブロンズイーノの洗練された技巧や奇想に関心を示していたと言えるのである。

## 2-2. フォンテーヌブロー派のフレスコ画と版画の参照

アントワーヌ・テラスや大高保二郎による先行研究では、ピカソの《泉》[図 43]とフォンテーヌブロー派との関係が指摘されている<sup>33</sup>。フォンテーヌブロー派はイタリアのマニエリスムがフランスへ渡ってきた一派を指しており、ロツ・フィオレンティーノ、フランチェスコ・プリマティッチオ(1504-1570)らがフランス国王のフランソワ 1 世に招聘され、フォンテーヌブローにあるフランソワ 1 世の宮殿はフランス美術の新たな伝統の出発点となった。ここではフレスコ壁画、ストッコ(化粧漆喰)彫刻、タペストリー工房、版画制作などの制作活動が展開されていく<sup>34</sup>。

第Ⅲ章で述べたように、ピカソは妻子のオルガとパウロを伴って 1921 年 6 月末-9 月中旬迄、フォンテーヌブローに滞在した。そこで邸宅を借りて制作された作品群はピカソの古典主義時代を代表するものばかりであり、ここでの制作活動がいかに充実していたかが窺い知れる。近隣にあるフォンテーヌブロー城では、16 世紀、フランソワ 1 世がミサへ向かうために毎日通ったギャラリー(回廊)が、ロツとプリマティッチオによる絵画と化粧漆喰で飾られている。しかし、王のお気に入りだったこのギャラリーは、度重なる修復と増築によって当時のものとは姿を変えている。ロツが描いた壁画は 1786 年に壊されてしまい、1860 年にジャン・アローによって制作された《フォンテーヌブローのニフ》[図 121]が飾られている。アローはこの作品を描くにあたって、ロツのドローイングをピエール・ミランとルネ・ボイヴァンが版刻したエングレーヴィングを参照している[図 122]<sup>35</sup>。ピカソは壁画と版画の両方を見て、《泉》[図 43]と 3 点の習作デッサン(Z.IV, 301, 302,

<sup>32</sup> ローランド・ペンローズ(高階秀爾、八重樫春樹訳)『ピカソ その生涯と作品』新潮社、1978 年、253 頁。[Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, London, Victor Gollancz, 1958.]

<sup>33</sup> Antoine Terrasse, “Picasso in Fontainebleau: the Setting of *Trois femmes à la fontaine*”, Jean Clair (ed.), *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* (exh. cat.), Rizzoli, New York, 1998*op. cit.*, p.93.; 大高、8-25 頁。; *Picasso à Fontainebleau, été 1921*, Paris, Beaux Arts éditoin, 2007.

<sup>34</sup> フランソワ 1 世のギャラリーとフォンテーヌブロー派の版画については次に詳細がある。田中久美子『フォンテーヌブローの饗宴——イタリア・マニエリスムからフランス美術の官能世界へ』ありな書房、2017 年。

<sup>35</sup> 版画の銘文にロツの作品に由来するとある。Henri Zerner, *The School of Fontainebleau: Etchings*

303)を描き、デッサンの方にはこの版画と同様に女性の側に犬も描いている。

テラスらの指摘は、上述した通りである。ところで、ピカソがフォンテーヌブロー城を訪れるきっかけを作ったのは、ジョン・リチャードソンによれば、当時、アルゼンチンの裕福な一族でパリに住んでいたジョルジュ・バンベルグという若手画家との交流によるものである<sup>36</sup>。ピカソはバンベルグの妹のロシータ・ド・ガネー侯爵夫人の賛助を得て企画され、フォンテーヌブロー城の遊戯室で催された『フォンテーヌブロー派の素描展』を案内してもらっている。出品された 92 点のうちの大半は、ジャン・マッソンというコレクターが所有していて、プリマティッチオ、ニコロ・デッラバーテ、ルカ・ペンニなどのイタリアの画家とデュ・セルソー、カロン、デュブルイユといったフランスの画家の作品を蒐集していたとされている<sup>37</sup>。

この展覧会は言うまでもなくピカソの新たな源泉となっている<sup>38</sup>。フォンテーヌブロー派は、もともとは 1818 年に刊行された『画家・版画家』の著者アダム・バルチュが命名したもので、一連の版画群が同質の特徴をそなえている。版画の制作は、1542 年から「フランソワ 1 世のギャラリー」の諸場面やモチーフが原図を手本に版画化されていて、エングレーヴィングやエッチングが駆使されている。それらの版画を制作したアントニオ・ファントウツィは、エッチングの技法で明暗の対比を強烈に強調した作品〔図 123〕や、繊細な光に満ちたものへと発展させたものまで制作した。ピカソの 1920 年代の作品には、《牧神パンの笛》(1923 年、Z.V, 141)の構想段階のデッサン(Z.V, 121)や<sup>39</sup>、同時期の素描に陰影を強調したもの〔図 124〕があるので、確かにピカソはこうした版画を参照していたものと思われる。これらの版画には明暗の調子や立体感を出す描法として、一定の面を平行な線で埋めていくハッチングの技法がふんだんに使用されているが〔図 125〕<sup>40</sup>、ピカソはその効果を人物たちの周囲に試みるのである〔図 124、図 126〕。

リチャードソンによれば、ピカソが見学したときは、城館の装飾の一部が壁から取り外されて遊戯室に展示されていたおかげで、「ピカソは本来の位置と間近にあるものの両方を見ることができ、距離を置いてみたときに効果を発揮する尺度の定め方に明るくなった」とされている<sup>41</sup>。そのことは、後述するように、ピカソがバレエ・リュスの舞台幕のために描かれた小品によって実証されているのである。

フォンテーヌブロー派の非現実的な人体比例は、ピカソが描く裸婦や水浴者の不自然なプロポーションに採用され、版画の強烈な明暗の対比は、ピカソの新たな陰影表現となり、フレスコ壁画とストゥッコ(化粧漆喰)彫刻の装飾効果と、多角的な空間表現などが、ピカソの創作方法に大いに影響を与えたと言えるだろう。

---

*and Engravings*, London, Thames and Hudson, 1969, P.M.7(notes on the plates, Fold out). 図版の註は別添フォルダー。

<sup>36</sup> Richardson, *op. cit.*, pp.142-143, 192.[リチャードソン、前掲書、176-179、236 頁。]

<sup>37</sup> *Ibid.*, 192[同上書、236 頁]。

<sup>38</sup> とりわけフォンテーヌブロー派の影響がピカソの作品に著しく表れたのは、1930 年代の古典主義の版画である。テラスも指摘しているが、ピカソはオノレ・ド・バルザックの小説『知られざる傑作』の挿絵のエッチング・パネル(1931 年 7 月 4 日)にフランソワ 1 世のギャラリーの装飾漆喰を模したような版画を制作している。

<sup>39</sup> 《牧神パンの笛》は X 線写真の調査で画面の下に構想デッサンのような図柄が描かれていたことが判明された。Danièle Giraudy, “Pablo Picasso: The Pipes of Pan”, Gottfried Boehm et al. (eds.), *op. cit.*, pp.268-278.

<sup>40</sup> 図版の註にプリマティッチオの考案とある。Zerner, *op. cit.*, L.D.64 (notes on the plates, Fold out).

<sup>41</sup> Richardson, *op. cit.*, p.196.[リチャードソン、前掲書、239 頁。]

### 3. マニエリスム様式と幾何学による造形的イメージの創出

ピカソが古典のモチーフを絵画制作に積極的に取り入れていることはこれまでの各章で述べた通りだが、「第 2 期古典時代」においては、ピカソはそれらのモチーフを見直す手段としてマニエリスム的な要素を導入していると思われる。ピカソはマニエリスムの特徴を活用する一方で、ピカソの同時代の記憶メディアであるカメラや科学的理論も取り入れてマニエリスム様式と融合させ、ピカソが新たな造形的イメージを創出する過程を見ていくことにする。

#### (1) 伸長されるギリシア神話のモチーフ

マニエリスムの特徴のひとつとされる非現実的な人体比例は、第 I 章で取り上げたピカソの《水浴の女たち》[図 11]にも表されている。これにはアングルの《トルコ風呂》[図 5]などの影響も見られるが、中央に立つ女性は、古代ギリシアの陶器画にしばしば表されるディオニュソスの信奉者でダンスに陶酔するバッカンテの身振りのモチーフを、蛇状曲線的に上半身を大きく捻じ曲げて表現している。同様に、バッカンテの図像は《海辺を走る 2 人の女》[図 39]の左の女性の上半身を大きく反らした身振りにも見られる。状態を反らした左の女性に対して、右側の女性の左の腕は異様に伸びて誇張されている。陶酔するバッカンテの図像をもとにした身振りとは、四方八方に広がった四肢を持つ女性の身体は画面に躍動感を与えているが、この身体を伸長する描法は、ピカソがフォンテーヌブロー城で体験した「作品の位置と尺度の関係」がもたらしたと考えられる<sup>42</sup>。そのことはピカソの回想からも窺い知ることができるのである。ピカソによれば、スケール感の操作に習熟したのは、作品を輸送するときだったそうである。輸送業者が写真だけで判断して大きな作品だと思い込み、引き取りの際に特大のトラックが到着したと言う<sup>43</sup>。わずか 32.5×42.1cm の絵の持つ壮大なスケール感とは、1924 年のバレエ・リュスのバレエ『青い列車』(1924 年初演)の舞台幕用に拡大されたときに、その効果が一段と発揮されているのである。

#### (2) マニエリスムの空間表現からトポロジー的発想へ

さらに、マニエリスムの誇張された遠近法や不自然な空間表現も、ピカソの作品に認められる。《浜辺で水浴する 3 人の女》[図 127]の右側の女性には、第 II 章で取り上げた古代ギリシアの赤像式陶器画の《ヘラクレス(?), アテナ, ニケ, 奉納三脚》[図 56]や、アングルの《スフィンクスの謎を解くオイディプス》[図 55]と同様の身振りが採用されている。しかし、ここでは脚が異常に引き伸ばされている。同様に左の女性の左脚も極端に伸長されているが、これはオルガを撮った写真[図 128]のカメラ的アングルを参照しているようにも見える。この絵は海へ向かって走っていく下半身が異常に伸びた人体と、古典のモチーフを借りているものの下半身を誇張した人体、左右の 2 人の比率よりさらに拡大された横たわる裸婦の誇張表現によって、科学的遠近法に基づく合理的空間が分裂されて、不自然な空間表現になっている。これについてアルフレッド・バーは、

<sup>42</sup> Richardson, *loc. cit.* [リチャードソン、前掲書同所。]

<sup>43</sup> 配送業者は写真を見て作品を知っているつもりになり、うっかり寸法を調べる手間を省いたそうである。Richardson, *op. cit.*, p.29. [リチャードソン、前掲書、46 頁。] この作品の他に《水浴の女たち》[図 11]も 26.3×21.7cm と小品である。

「現在の瞬間と 5 秒後が同時に表現されている。時間と空間が 2 次元性の画面に結合されて、4 次元の説明がされている」と述べているが<sup>44</sup>、ピカソの画面は、マネリスム絵画の歪んだ遠近法などを利用した思いがけない構図を想起させる。

また、この頃のピカソは一筆書きでイーゴリ・ストラヴィンスキーの「ラグタイム」の総譜カバー〔図 129〕や《アルルカンとピエロ》、《調教師と馬》のシリーズ 8 点などを描いているが、ピカソのこのような描法は、マネリスムのキュビズムとされる画家の一人である、銅版画家のジョヴァンニ・バッティスタ・ブラチェルリ(1584?-1650?)<sup>45</sup>がピエロ・ド・メディチ公爵に献じた 48 葉の銅版画集(1624 年)に見出すことができるだろう<sup>46</sup>。ブラチェルリの「怪異」な銅版画の《俳優》や《舞踏家たち》などを描いた幾何学的フォルム〔図 130、図 131〕と、ピカソが一筆書きで描いた人物〔図 132、図 133〕は近似していると思われる。友人のストラヴィンスキーやお気に入りのアルルカンやピエロなどを正確に描写するのではなく、形を象る必要な線だけを抽出し、線の 1 回の経路で描くピカソの一筆書きは、これらの版画から考案されたように思えるのである。

ピカソのこの描法は、「ケーニヒスベルクの橋」の問題<sup>47</sup>に始まる位相幾何学(トポロジー)に位置づけられる。この問題はトポロジーの学問の出発点だと言われ、ケーニヒスベルクの町に流れるプレーゲル川に架けられた 7 つの橋を 1 度ずつ通るように歩くことができるかというものである。川や島(陸)、橋の形や大きさそのものではなく、1 つの島を 1 つの点とし、島と島を結ぶ橋を 1 本の辺とすると、簡単な図に置き換えることができる。このように、幾つかの点と、点同士を結ぶ幾つかの辺からなる図形をグラフという。すべての辺をちょうど 1 回ずつ通るような経路は「一筆書き可能なグラフ」と呼ばれる<sup>48</sup>。ブラチェルリの版画は一筆書きではないが、手足を螺旋線で描いたり、人体を連結した矩形で表す技巧にピカソは想を得たと考えられなくもないだろう。

ピカソの一筆書きのシリーズには、ピカソがキュビズム以後も常に描かれる対象としての物体を幾何学的に捉えようとしていたことが窺い知れる。さらに、先述した水浴図の度外視した比率の形象を絵画空間に配置する発想は、応用したマネリスム絵画を超えていくものがあり、そのようなピカソの思考は数学の幾何学のトポロジーの考え方に通じるものがあると思われる。

### (3)《2 人の裸婦》に残存するギターの形象

ピカソはマネリスムの手法に幾何学的理論も加えて創作に励んでいるが、「第 2 期古典時代」のピカソにはキュビズム時代の主要なモチーフが残存していることを、次に取り上げたい。

ピカソの《2 人の裸婦》〔図 134〕は、ルーヴル美術館にあるミケランジェロの奴隷の 2 体の彫刻

<sup>44</sup> Barr, p.130. [バー、108-111 頁。]

<sup>45</sup> グスタフ・ルネ・ホッケはエハルト・シェーン、ルーカ・カンビアーノをキュビズムの先達とし、ブラチェルリの「怪異」な版画は 2 人のスタイルを合わせ持っていると述べている。グスタフ・ルネ・ホッケ(種村季弘他訳)『迷宮としての世界 マネリスム美術 上』岩波書店、2010 年、359 頁。[Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie der euroäischen Kunst*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1957.]

<sup>46</sup> ピカソはブラチェルリの版画を、ローマ滞在中に知り合った未来派の若手画家のフォルトゥナート・デペロやエンリコ・プランポリーニといったイタリア人画家から知り得た可能性はあるだろう。

<sup>47</sup> 18 世紀初め、東プロイセンの首都だったケーニヒスベルクに流れるプレーゲル川に架けられた 7 つの橋を 1 度ずつ全て通って元の場所に戻って来る方法を、1736 年、数学者のレオンハルト・オイラーがグラフに置き換え、否定的に解決した。

<sup>48</sup> 名倉真紀、今野紀雄『ざっくりわかるトポロジー』SB クリエイティブ、2018 年、22-23 頁。

の顔の表情や<sup>49</sup>、ポントルモの《墓に運ばれるキリスト》[図 135]のイエス・キリストと聖母マリアの生気を失った表情を彷彿させる。このマニエリスム風の《2 人の裸婦》[図 134]のヴァリエーションは 7 点あり、それらの中には裸婦の腕と脚を極端に引き伸ばして誇張したり[図 136]、身体に対して極端に小さい頭部や、不自然に胴体に付いた腕と脚、左右の大きさが不釣り合いな乳房など、裸婦の身体のフォームがほぼ完全に解体されているものもある[図 137]。ピカソが[図 134]を基本型にして裸婦の形態を次々に変容させていく制作手法は、ピカソ自身によるマニエリスムのようでもある。

アルフレッド・バーが指摘した「太り型」の方に分類できるマニエリスム的な《2 人の裸婦》[図 134]は、2 人の裸婦が寄り添う肢体がギターの曲線的な形象を想起させないだろうか。ダリオ・ガンボニーは、バーがキュビズムの風景画が静物画や肖像画と誤ってみなされる可能性があること指摘したことに言及し、「ピカソの現存する数多くの習作によって裏付けられるように、作品の制作過程の途上で、人物から静物へと、イメージが次々と変容する。その意味では、ピカソは、制作プロセスのなかでイメージを生成・変容させたルドンやアンソール、ドガと同じように、類像的な表象を排除することなく、形象と意味の転位(ずらすこと *déplacement*)と凝縮によって、イメージを創出したといわねばならない」と述べている<sup>50</sup>。キュビズム時代のピカソにとってギターは、解体し再構築する主要なモチーフのひとつだった。そのため、ピカソの思考にはギターの形のイメージが潜在的にあり、ギターの形象の曲線[図 138]は、《シュミーズを着て椅子に座る女》[図 139]の女性の座る椅子の背もたれなどにも同様な形象が見られるのである。換言すれば、ピカソは楕円形の中央部分がくびれたギターの図形に、2 人の裸婦が寄り添う歪曲した形象を見出していたと言えなくはないだろう。

ピカソの脳内に残存するギターの形もまた、トポロジーの図形の考え方と照合することも可能であろう。トポロジーにおいては、図形を伸ばしたり、縮めたり、曲げたりしても同じ形であり、同形のものは同じ図形となる。三角形、四角形、五角形…は区別せず、円板と同じものになり、同じ形をトポロジーでは「同相」と言う<sup>51</sup>。「同相」な図形の例によく取り上げられるのは、コーヒーカップとドーナツであるが、どちらかが柔らかいゴムなどでできていると考えると、一方を他方に変形することができる<sup>52</sup>。トポロジーではこれら 2 つの図形を区別しない。ピカソはトポロジーの理論を使って<sup>53</sup>、ギターの形象と 2 人の裸婦の形象を「同相」であると捉えていた可能性もある。それゆえ「第 2 期古典時代」のピカソは、マニエリスムの歪んだ空間表現とトポロジー的発想を用いて、新たな造

<sup>49</sup> ピカソがミケランジェロの絵画よりも彫刻を評価していたことは、後年にピカソがブラッサイに語った「ミケランジェロは一体どうやって彼の《ダヴィデ》をあの大石の塊の中に見ることができたのだろうか」などのピカソの言説から推測できる。ブラッサイ(飯島耕一、大岡信訳)『語るピカソ』みすず書房、1968 年、94 頁 [Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p.88.]; ピカソはミケランジェロの《囚われ人》の 2 体の彫刻を気に入っていて、1946 年にアンティープのグリマルディ宮殿の広間で制作中のピカソにこの奴隷の彫刻の等身大のコピーが送られている。Cowling, pp.629-630.

<sup>50</sup> ダリオ・ガンボニー(藤原貞朗訳)『潜在的イメージ モダン・アートの曖昧性と不確定性』三元社、2007 年、244 頁。[Dario Gamboni, Mark Treharne(trans.), *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Book, 2002.]

<sup>51</sup> 名倉真紀、今野紀雄、前掲書、12-13 頁。

<sup>52</sup> 同上書、14-15 頁。

<sup>53</sup> 1904 年に数学者アンリ・ポワンカレが予想したトポロジーに関する命題「単連結な 3 次元閉多様体は 3 次元球面と同相である」は、当時キュビストたちの間でも話題になっていた。

形のイメージを創出しようとしていたと判断される。

以上、ピカソは画面に古典のモチーフを置くことで、安定感や秩序を与えているが、これはピカソの伝統の模倣への問いかけであると考えられる。ピカソがあえてマネリスム的で非現実的な人体比例、誇張された遠近法を活用するのは、明暗法と遠近法を用いて2次元の画面に3次元の空間を再現するルネサンスの絵画の伝統に対する、モダニストとしてのピカソの挑戦であると言える<sup>54</sup>。

#### 4. マネリスムとピカソのメランコリー——誇張表現の作用

##### 4-1. マネリスムの「わざとらしさ」

先述したように、20世紀初頭にヴァルター・フリートレンダーの「反ルネサンス」や、ドヴォルシャックの「精神の勝利」によってマネリスムが再評価されて以来、マネリスムのスタイルのみを考察する研究者も現れるなど<sup>55</sup>、マネリスムの問題は様々に議論されてきている。さらに、マネリスムの文化的で社会的な意味を、精神分析の分野で考察した研究も発表されている。

精神科医のルードヴィヒ・ビンズワンガーは、分裂病の基本症状を「思い上がり」、「ひねくれ」、「わざとらしさ」の3つの様式から分析し、マルティン・ハイデカーの現存在分析に立脚し、それらは普遍的な人間的な現存在に内在するものと主張している。「わざとらしさ」に関しては、上述した先行研究のマネリスム論を念頭において、芸術が根本的に矛盾性と分裂性、誇張性と対立性をはらんでいた点を指摘している<sup>56</sup>。ビンズワンガーは、創造的精神と分裂病とを慎重に区別しつつ、分裂病の患者と健康者の街奇症との類似性を考察し、カール・シェフラー、ヴィルヘルム・ピンダー、オットー・ゼードルマイヤー、ハンス・ホフマンの論考を引用し、マネリスム芸術における「わざとらしさ」について述べた後、「わざとらしさ」は分裂病に特有なものではなく、普遍的な人間的な現存在形式に対応しているとして、精神分析からの研究を試みている<sup>57</sup>。ビンズワンガーは、「マネリスムの形式化や歪みや反復性のうちに、文化の存在論的な不安や現実逃避の徴候を読み取ろうとしていた」ようである<sup>58</sup>。ブロンズイーノが描く宮廷人の無表情な肖像〔図 118〕や、マネリスムの絵に登場する仮面のモチーフに示される欺瞞の二重性、ポントルモが描いたうつろなまなざしをした存在感が希薄な女性の《マリア・サルヴィアティの肖像》〔図 139〕は、マネリスムの不安と混乱の時代の精神が反映されているように見て取れる。

##### 4-2. ピカソのメランコリーと不安

---

<sup>54</sup> ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレは、これらのヴァリエーションに関して、ピカソの変形はルネサンス様式に対する反発だと述べている。Palau i Fabre, *op. cit.*, p.238.

<sup>55</sup> S. J. Freedberg, "Observation on the painting of the maniera", *The Art Bulletin*, no.47, 1965, pp.187-197.

<sup>56</sup> ルードヴィヒ・ビンズワンガー(宮本忠雄監訳)『思い上がり、ひねくれ、わざとらしさ——失敗した現存在の三形態』みすず書房、1995年、143-316頁。[Ludwing Binswanger, *Drei Formen Missglückten Daseins, Verstiegheit Verschrobenheit Manieriertheit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1956.]

<sup>57</sup> ビンズワンガー、同上書、187-212、262-277頁。

<sup>58</sup> 岡田温司、前掲書、註32(219-220頁)。

マニエリスム様式におけるピンズワンガーのこのような精神分析論を、ピカソの作品に見られるメランコリーに当てはめることはできないだろう。ピカソの《帽子を被る女》〔図 90〕の娘は、焦点が定まらずに放心した状態で物憂げで、そのメランコリックな表情は、わざとらしく誇張されていて、ポントルモが描く情感的な人物〔図 140〕を彷彿させなくもない。しかし、ピカソが 16 世紀の宮廷人のわざとらしい身振りや欺瞞を想像して描いたとは考えられず、まして当時のローマ略奪への不安や現実逃避とは無縁なので、ピカソはあくまでマニエリスム様式の表面上の形式を借用したと考えるよいらる。

ピカソの「第 2 期古典時代」に見られるマニエリスム様式の誇張表現との類似性は、むしろ若き日のピカソの内面に影響を与えたフリードリヒ・ニーチェの思想と関係があると思われる<sup>59</sup>。ニーチェは著作『悲劇の誕生』(1872 年)で、ディオニュソス的な芸術(音楽と抒情詩)とアポロ的な芸術(造形芸術と叙事詩)とを統合した装置がギリシア悲劇を産出したと述べていて、ディオニュソスを陶酔的・激情的な芸術を象徴する神とし、アポロンと対照的な存在としている。ピカソが若い頃に惹かれたニーチェの思想は、ピカソの内面に、このディオニュソス的なものを吹き込んだのである。先述した、ピカソの女性の裸体に対する「人の心を不安にするような解釈」は、ディオニュソスが持つ狂気や暴力、破壊であり、《海辺を走る 2 人の女》〔図 39〕にディオニュソス的な精神が存分に発揮されているのである<sup>60</sup>。海辺を疾走する女性たちの誇張された太く長い手は、ピカソ自身のディオニュソスへの熱狂を象徴するかのようである。

ピカソは、女性の身体を次のような工程で変形し誇張していく。《7 人のバレリーナ》〔図 141〕はオルガも写っている複製写真〔図 142〕をもとにして描いている。最初は写真に忠実に描くが、次に縦長の画面に置き換えて、バレリーナの様々なポーズを上から下へと流れるように曲線的に配置し〔図 143〕、マニエリスムの絵画風に緊密な人物の配置とそれらが円環状の動きに沿って配置されている。だが、ピカソはマニエリスムを超越している。とりわけピカソの絵〔図 143〕で目を引くのは、2 倍以上に太くなったバレリーナの手である。下部にいる最前列のオルガの手を異常なまでに拡大していて、密集し過ぎた上部とのバランスをとっているかのようである。その結果、写真に忠実に描いた〔図 141〕よりも、誇張されたバレリーナの様々な手のポーズの方〔図 143〕が印象に残る。さらに、《海辺の女》〔図 144〕では、パルテノンフリーズの彫刻を彷彿させるような古代ギリシア風の女性が海辺に座っているが、画面全体に身体を描き、女性の小さな頭と、引き伸ばされて巨大化した身体の不均衡さが、画面に圧倒的なスケール感を与えている。

ピカソがメランコリックな表情を最大限に誇張してみたり、画面全体に身体の各部位を細長く引き伸ばしたりする手法は、「青の時代」にエル・グレコを参照した瘦身の哀調を帯びた表現においてすでに実践されていた。ピカソが「第 2 期古典時代」に、《眠る農民たち》〔図 108〕と《水浴の女たち》〔図 11〕という「太り型と痩せ型」の両者を描くのは、これらの対比が観者の緊張感と好奇心を煽らせるからである。こうした不自然に誇張された人物の描写は何れも非日常的な姿をしているが、人の形象が決して壊れることがないのは、人体表現の規範に沿いながらも、その規則や尺度を意識的に逸脱していくからである。ピカソはマニエリスムの画家たちのように歪曲と誇張の限界をどこに置くのかを把握している。だが、パルミジャーノ(1503-1540)の優雅な歪曲や誇張と

<sup>59</sup> ピカソがニーチェの思想を知り得たのはバルセロナ時代の仲間や象徴派、アポリネールからである。ヘルディング、前掲書、1995 年、115-122 頁。; Cowling, *op. cit.*, pp.440-444.

<sup>60</sup> Cowling, *op. cit.*, pp.446-448.

も、ポントルモやブロンズイーノの時代の不安と混乱を背負った誇張表現とも相違している。マネリスムの画家たちの不安を抱える時代が反映された絵に対して、ピカソのメランコリーはディオニュソス的精神が作用しているからだと思われるのである。

## 第V章の結論

ピカソの「第2期古典時代」に見られる古典美や美的規範から逸脱した歪曲や誇張の表現は、ミケランジェロの後期作品とその後継者のイタリアのマネリストたち、フォンテーヌブロー派からの影響が強いことは明らかである。ピカソは1917年のイタリア旅行を契機に、かつてエル・グレコに感化された「青の時代」が再び呼び起こされ、マネリストの歪曲と誇張を参照しつつも、トポロジーの幾何学的思考で次なるスタイルを創出していくのである。マネリスムは、ルネサンス以来の伝統や慣習に捉われない自由な発想や制作姿勢をピカソにもたらしたと考えられる。

また、ピカソのメランコリックな作品とマネリスム絵画とは、マネリスムの画家たちが抱える混乱した社会への不安や宮廷人の欺瞞とは生きている時代が異なるため、相違することは言うまでもない。ピカソの絵が古典美を規範とする古典主義絵画から逸脱して見えるのは、ピカソが不均衡で誇張されたマネリスム様式の形式を参照していることが一因している。さらに加えて、ピカソの内面にはかつて感化されたニーチェが言及したディオニュソス的な精神が宿っていて、ディオニュソスが持つ狂気や暴力、破壊が潜在的にある。それゆえピカソ自身の精神が「第2期古典時代」の作品に反映されていると思われるのである。

## 結論

第Ⅰ章では、ピカソが影響を受けた新古典主義の巨匠のアンゲルとの関係を通して、「秩序への回帰」におけるピカソの戦略や、ピカソと新古典主義との親和性を明らかにした。ピカソはアンゲルがアカデミックな絵画から逸脱して描いていることに共感し、アンゲル芸術に革新性を見出している。キュビズムの出発点にもアンゲルの影響が見られるが、古典回帰では素描を重視する新古典主義に倣ったようなアンゲル風の肖像デッサンを描くとともに、それを応用してモデルの輪郭線を太い線でなぞるような手法を新たに創出している。また、ピカソの「古典主義」と呼ばれる所以は、ピカソが古代美術から着想を得ているためだが、そこにはアンゲル芸術が介在している。ピカソが描いた人物画とアンゲルが制作した肖像画は同じ古代壁画を発想源にしているだけでなく、2人が創造する人体表現に共通する古代美術の源泉は他にも複数ある。これらのことから、アンゲルとの邂逅は、ピカソに古代美術を自らの絵画に導入する方法を示唆した重要な契機であったと解釈できる。アンゲルから習得したピカソの線描に対する眼差しや古代美術への関心は、古代ギリシアの陶器画の線刻へと移行する。

第Ⅱ章では、ピカソが古代ギリシアの黒像式、赤像式、白地レキュトスの陶器画の線刻や彩色方法と、そこに描かれたギリシア神話のモチーフを古典的な人物画や版画に活用していることを、様式論と図像学の観点から立証した。なかでも白地レキュトスがつまみ端正な描画と淡い色彩は、ピカソの「第2期古典時代」の人物描写に多大な影響を与えたと言っても過言ではない。さらに、ピカソはキュビズム技法で描く場合にも陶器画の図像や彩描表現を参照し、詩人のギヨーム・アポリネールとポスト・キュビズムの画家たちとの連携や交流を通して、キュビズムにも古典の基盤を取り入れようとしていたことを明らかにした。

第Ⅲ章では、ピカソの生涯に渡るモチーフのひとつである母子像に着目した。とりわけ「第2期古典時代」においては、息子パウロの誕生を契機に妻子のオルガとパウロをモデルに母子像が数多く生み出されたが、それは、ピカソが具象へ回帰するための絶好のモチーフだったと言える。さらに、ピカソはイタリア・ルネサンスの聖母子の図像を参照し、聖母子像のイメージを自分の妻子を描いたデッサンの上に重ねている。同様に、ピカソは聖母子像に見られる子供の身振りについても、さまざまなヴァリエーションを借用して息子のパウロと複合させて創造した。また、ピカソは母子を線描で描くのと同時に、ルネサンス以来の明暗表現による古典的手法でも制作しているので、ピカソが量感の問題にも取り組んでいたことが明確になった。

第Ⅳ章では、ピカソの量感に対する問題をマイヨールのメランコリックな彫刻との関係を検証しつつ、ピカソが着想を得た伝統的なメランコリーの図像を通して、その表情と身振りを見る意味について分析した。美術における古代のメランコリーの身振りは、ギリシア神話の文脈に沿って表現されているが、その後、デューラーの版画《メランコリアⅠ》やロマン主義の風景画などの作例に見られるように、各時代の社会背景によって意味が変容している。ピカソは古代彫刻や古代鏡の頬杖をつく図像を参照して裸婦画を制作する一方で、日常的に観察したメランコリックなオルガの肖像も描くのである。それらの作品を比較分析すると、ピカソの裸婦画と人物画には、その身振りからパンセやメランコリーといった意味が読み取れるため、身振りの意味するもの(シニフィアン)と意味されるもの(シニフィエ)の関係に揺らぎが見られ、ピカソが用いた頬杖をつくメランコリーの図像の意味が多重化していることが明らかになった。

第V章では、ピカソが1917年のイタリア旅行を通して興味を持ったイタリア・マネリスムは、ピカソ自身のデフォルメと結合していることを解明した。ピカソに元来ある反アカデミズムの精神は、マネリスムの様式上の特徴に合致していて、ミケランジェロの晩年の彫刻や、ポントルモ、ブロンズイーノの描法、さらにはフォンテーヌブロー派の装飾漆喰、素描や版画までも参照し、身体のデフォルメや版画の明暗法を試みていたことは明確であった。そこからピカソはマネリスム様式を超越し、幾何学的な思考で新たなスタイルを創出していくのである。また、イタリア・マネリスムに見られる不穏な空気が漂う画面と、ピカソの画面に表れるメランコリーや不安定さを比較すると、そこには16世紀後半と20世紀の社会や文化の生活様式の差異があるのは言うまでもないが、ピカソの場合は若い頃に培われたディオニュソス的精神が宿っていることが見出せる。

ピカソが1915年頃にキュビズムから古典主義へと回帰した意図は、行き過ぎたキュビズム手法からの脱却と、現実や人間の形態に執着するピカソのリアリスム的な姿勢に起因している。ピカソはキュビズムから抽象画へと歩むよりも再び具象を選択しているが、それは単なる写実主義や古典礼讃ではなく、モダンアートの最前線に立つ画家として過去の美術との対話に踏み切るためであり、絵とは何かを問うための芸術史の再検証という姿勢であった。ピカソがキュビズム以後の新たな創作スタイルを思索し、熟慮のすえに選んだのは、若い頃から惹かれていたアングルだった。ピカソはアングル芸術を再考するうちに、アングルの絵画に数多くの古代美術の図像が採用されているのを発見し、1917年のイタリアと1919年のロンドンという2つの旅行を通じて実見した古代美術とイタリア絵画によって絵画の伝統を再認識し、古典回帰の拠り所に改めて古典古代美術を取捨選択したと言えるのである。ピカソは過去の巨匠を参照するうちに、芸術は「人を首肯させる嘘であるところの形態」<sup>1</sup>であると再び思い知ったと判断できるのである。

ピカソをアングルや古典へと回帰させたのは、第1次世界大戦中のフランスにおける愛国主義の高揚に迎合するピカソの戦略と見なすことも可能であるが、「秩序への回帰」という当時の思潮や単なる古典主義礼賛によるものではない。ピカソはもともとアカデミズム批判をしていたため、古典古代の美術を表現原理とした厳格な秩序だった新古典主義絵画を模倣したりはしないし、ましてや剽窃することはない。ピカソが残した多くのスケッチから解るように、ピカソは飽くまでも日常の観察を通して現実世界を自分の視点で切り取り、絵画表現を現実感のあるものにするために創作したのである。そのことは、ピカソが確固たる形態と主題を追求したからであり、無闇矢鱈に古典の模倣をしたわけではなく、デフォルメという行為で描いていることに明らかに表れている。ピカソは、イタリア・ルネサンスから美術の規範とされていた古典主義の理想美に対して、対象や素材の形態を意識的に変形するデフォルメには、伝統的な線遠近法を排除するキュビズムの手法と通底するものがあると考えていたと思われ、だからこそ古典主義的手法と同時に並行してキュビズム手法でも描いていたのである。

また、かつてのキュビズム手法によって対象を多視点で捉えることが可能になったピカソは、古典回帰に際して参照し模倣した古典主義や新古典主義、マネリスムの絵画様式を超越し、古典のモチーフや伝統的な図像をもとにしつつも堅牢で重量感ある巨大な物象を携え、絵画空間におけるスケール感を自由自在に操作する新たな古典主義様式を築いたのである。そこには「前衛」というモダニズムと、「伝統」という古典古代美術の継承が共存している。そうしたピカソの

---

<sup>1</sup> “Picasso Speaks, A Statement by the Artist”, *The Arts*, New York, vol.III, no.5, May, 1923, p.319.; cited in Barr, p.270.[バー、210頁。]

制作姿勢は、換言すれば「モダニズム的な古典主義」であり、それは、10年間続いたピカソの「第2期古典時代」の作品群に明確に表れている。

ピカソの古典回帰は、過去の先行作品や時代様式に光をあたえる一方で、同時代の美術活動にも影響や教訓を残している。フランスでは、サロン・キュビズムの画家たちが、キュビズムを古典主義の流れをくむ運動にしようとしていたことにピカソの古典回帰は貢献したと言えるだろう。また、ポスト・キュビズムの前衛画家たちは、キュビズム批判を止めてキュビズムと古典的手法とを並行して制作するピカソを評価している。スペインではエウヘニオ・ドールスがカタルーニャ文化の高揚によってノウセンティズマ運動を推進し、古典へ回帰したピカソと連携を取ろうとしていた。一方、日本に紹介されたのは1920年代に入ってからだが<sup>2</sup>、ピカソの古典回帰は1921年の『中央美術』誌で紹介されている。当時、フランスへ留学していた日本人留学生やコレクターには、ピカソのキュビズムよりも古典主義の受容が高かった。日本人画家たちは、コレクターの福島繁太郎の邸宅で福島が集めたピカソの古典主義の作品の描き方や絵の具を分析し模写をした。日本画壇にはピカソの古典主義の作品に影響を受けた裸婦画や人物画が数多く出品されている。これは、当時の日本で抽象性の高いキュビズム絵画が受け入れられにくかったことにもよるが、古典主義の持つ普遍的な造形意識が当時の画家たちを惹きつけたとも言えるのかもしれない。

最後に、ピカソ研究における本研究の位置づけについて触れておきたい。

ピカソの古典主義は、ピカソの全画業においても初期から晩年にかけて4期(詳細は第II章を参照)に渡って断続的にあるため、ピカソの制作様式においてキュビズムと同じく重要な位置に置かれると判断される。本論文では、アルフレッド・バーが区分したピカソの様式変遷に準じて「最初の古典時代」(本論では「第1期古典時代」とした)と「第2期古典時代」に分けたが、序論で述べたように2つの古典時代は、ピカソに影響を与えた思潮、対象とした美術、主題の様相や創作の性質が全く異なるため、前者は対象範囲にしなかった。バーによれば「最初の古典時代」に描かれた作品には、自然で画面に秩序のある古典主義的な要素があると言うが、この時代はピカソの同時代批評で付けられた呼称「バラ色の時代」と同時期を指す<sup>3</sup>。それゆえバーが古典主義と判断した根拠やその内容を再検証する必要があり、「最初の古典時代」を再考することで「第2期古典時代」との関係性が解明されると思われる。さらにピカソの古典主義の版画の代表作《ミノタウロマキア》(1935年)と主要作品《ゲルニカ》(1937年)の制作様式に指摘される古典主義との繋がりが判明されると考えられるのである。

---

<sup>2</sup> 日本へのピカソの受容は次にある。拙論『戦前の日本におけるピカソの受容——様式変遷で見るピカソのイメージ』スペイン・ラテンアメリカ美術史研究、第21号、2020年、41-58頁

<sup>3</sup> バーは1905年後半-1906年の大半が「バラ色の時代」と呼ばれていることを知った上で、この時期がピカソの初期の「古典主義様式」であると考えている。Barr, *op. cit.*, pp.40-45. [同上書、32-34頁。]

## 付記

各章の初出について

### 第Ⅰ章 ピカソの肖像画と水浴図に見るアングル——1920年前後の作品を中心に

本論文は、公益財団法人鹿島美術財団「美術に関する調査研究」2016年度助成を受けたものの一歩である。実践女子大学紀要に発表した次の論文に加筆し修正した。「ピカソの肖像画と水浴図に見るアングルの影響——1920年代前半の作品を中心に」『実践女子大学美学美術史学』第30号(2016年)

### 第Ⅱ章 ピカソと地中海文明

#### ——古典的表現とキュビズム技法に見る古代ギリシアの陶器画の影響

本論文は、『ピカソ 人類と美術』(大高保二郎、永井隆則共編、三元社、2020年3月刊行)に発表した次の論文に加筆した。「ピカソの地中海文明へのまなざし——古典的表現とキュビズム技法に見る古代ギリシアの陶器画の影響」

### 第Ⅲ章 ピカソの「古典主義時代」の母子作品をめぐって

#### ——イタリア・ルネサンスの聖母子との関連

本論文は、スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会紀要に発表した次の論文に加筆した。「ピカソ「クラシック時代」の「母子像」をめぐって——イタリア・ルネサンス絵画との関連」『スペイン・ラテンアメリカ美術史研究』第17号(2016年)

### 第Ⅳ章 ピカソの1920年代初期作品に見るメランコリー——身振りと意味をめぐる問題

本稿は、公益財団法人鹿島美術財団「美術に関する調査研究」2016年度助成を受け、その研究を進展させて追加し論考した。鹿島美術研究年報と成城大学紀要に発表した次の論文に加筆した。「ピカソとメランコリー——クラシック期の裸婦像に見る情感、様式、図像の諸問題——」『鹿島美術研究 年報』34号別冊(2017年)、「ピカソの1920年代初期作品に見るメランコリー——身振りと意味をめぐる問題」『成城美術史』第24号(2018年)

### 第Ⅴ章 絵画空間におけるピカソのデフォルメと誇張表現——マニエリスム絵画からの超越

本稿は、成城大学大学院澤柳奨学生の助成(2018年と2019年)を受け、その研究を進展させて論考した。

## 謝辞

以下に本研究にご協力とご教示くださった方々への感謝を述べたいと思う。

ヨーロッパでの調査については、アングル美術館館長フロランス・ヴィギエ氏、ノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館学芸課長アネッテ・クルツィンスキ氏、パリのピカソ美術館のピカソ公文書責任者ソフィー＝アノペル・カブリニャック氏、作品保存管理者ピエロ・ウジェーヌ氏に大変お世話になりました。心よりお礼申し上げます。かつての大学の恩師でスペイン美術、ピカソ研究の第

一人者の大高保二郎先生をはじめ、古代ギリシア美術の篠塚千恵子先生、20 世紀美術の田中正之先生に感謝申し上げます。とりわけ現在の指導教員で常に的確にご指導くださった喜多崎親先生に深謝いたします。

90 頁から 125 頁は図版で、公開していません。

## 資料文献

参考文献については、次のように配列した。

外国文献：基礎資料、ドキュメント・証言・回想、ピカソ関連同時代資料(1916年-1925年)、本研究関連資料(展覧会を含む)

国内文献：基礎資料、総論・評伝・画集、本研究関連資料(展覧会を含む)

文献は発行年順である。

外国文献で翻訳があるものは、欧文表記の後に記したが、国内文献に配列したものは日本語表記のみである。

## 外国文献

### ♣ 基礎資料

ZERVOS, Christian, *Pablo Picasso*, 33 vols., Paris, Cahiers d'Art, 1932-1978.

GEISER, Bernhard, *Picasso: Peintre-Graveur, Catalogue illustré de l'œuvre gravé et lithographié*, 2 vols., Bern, 1933.

BARR, Alfred H., Jr., *Picasso: Forty Years of his Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1939.

BAER, Brigitte, *Picasso Peintre-Graveur, Catalogue Raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1966-1968 (suite aux catalogue de Bernhard Geiser)*, Tome VI, Berne, Kornfeld, 1944.

BARR, Alfred H., Jr., *Picasso: Fifty Years of his Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1946. [アルフレッド・H・バー・ジュニア 植村鷹千代訳『ピカソ: 芸術の50年』創元社 1952年]

PENROSE, Roland, *Picasso: His Life and Work*, London, Victor Golland, 1958. [R. ベンローズ 高階秀爾 八重樫春樹訳『ピカソ: その生涯と作品』新潮社 1978年]

BERGER, John, *The Success and Failure of Picasso*, Baltimore, Penguin Books, 1965. [J. バージャー 奥村二舟訳『ピカソ: その成功と失敗』雄渾社 1966年]

LIPTON, Eunice, *Picasso Criticism 1901-1939; The Making of an Artist-Hero, New York, Garland Outstanding Dissertations in the Fine Arts*, 1976.

KIBBERY, Ray Anne, *Picasso. A Comprehensive Bibliography*, New York, London, Garland, 1977.

DAIX, Pierre, *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

PALAU I FABRE, Josep, *Picasso vivent 1881-1907*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., 1980 (English edition: *Life of Works of the Early Years 1881-1907*, Oxford, Phaidon, 1981.) [ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ 大高保二郎 永洋峻訳『不滅のピカソ 1881-1907』平凡社 1983年]

BONET CORREA, Antonio (ed.), *Picasso 1881-1981*, Madrid, Taurus, 1981.

McCUILY, Marilyn (ed.), *A Picasso Anthology; Documents, Criticism, Reminiscences*, Princeton, 1982.

Editions de la Réunion des musées nationaux, *Musée Picasso Catalogue of the Collections 1 Paintings Papiers collés Picture reliefs Sculptures Ceramics* (English edition), London, Thames and Hudson, 1986.

DAIX, Pierre, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1995.

PALAU I FABRE, Josep, *Picasso Cubisme*, Barcelona, Polígrafa, S. A., 1990. [ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ 神吉敬三 大高保二郎他訳『ピカソ キュビズム 1907-1917』平凡社 1996年]

FITZGERALD, Michael C., *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995. [マイケル・C・フィッツジェラルド(別宮貞徳監訳)『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』淡交社、1997年]

Picasso's paintings, watercolors, drawings and sculpture: a comprehensive illustrated catalogue, 1885-1973. [2] (*The Picasso project*) *Neoclassicism 1, 1920-1921*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1995.

Picasso's paintings, watercolors, drawings and sculpture: a comprehensive illustrated catalogue, 1885-1973. [3] (*The Picasso project*) *Neoclassicism 2, 1922-1924*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1996.

PALAU I FABRE, Josep, *Picasso. De los ballets al drama (1917-1926)*, Barcelona, Ediciones Polígrafa. S.A., 1999. [English edition: *Picasso from the ballets to drama 1917-1926*, Cologne, Könemann, 1999]

### ♣ ドキュメント・証言・回想

APOLLINAIRE, G., *Les Peintres cubists : Méditations esthétiques*, Paris, 1913. [G. アポリネール 斎藤正二訳『キュビズムの画家たち』緑地社 1957年; 江原順 小海永二訳『立体派の画家たち—美学的省察—』昭森社、1957年]

OLIVIER, Fernande, *Picasso et ses amis*, Paris, Librairie Stock, 1933. [F. オリヴィエ 益田義信訳『ピカソと其の友達』筑摩書房 1942年; 佐藤美詮訳『ピカソとその周辺』昭森社 1964年]

STEIN, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Random House, 1933. [ガー

- トルード・スタイン 金関寿夫訳『アリス・B・トクラスの自伝』筑摩書房 1971年]
- VOLLARD, A., *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, 1937. [アンブロワーズ・ヴォラール 小山敬三訳『画商の思い出』美術出版社 1950年]
- STEIN, Gertrude, *Picasso*, Paris, librairie Floury, 1938. [ガートルード・スタイン 植村鷹千代訳『若きピカソのたたかい』一時間文庫 新潮社 1955年]
- BRETON, A., *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1940. [アンドレ・ブルトン 曾根元吉訳『パブロ・ピカソ』(「黒いユーモア選集」下巻所収 セリ・シュルレアリスム1) 国文社 1969年]
- PICASSO, P., *Le Deir attrapé par la queue*, Paris, Gallimard, 1945. [パブロ・ピカソ 大島辰雄訳『しっぽをつかまれた欲望』六興出版 1978年]
- ELUARD, P., *A Pablo Picasso*, Genève, 1944 / London, 1947. [P. エリュアール 木鳥始訳『ピカソ』筑摩書房 1955年]
- SABARTIÉS, Jaume, *Picasso, Retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1953. [J. サバルテス 益田義信訳『親友ピカソ』美術出版社 1950年]
- DUNCAN, D.D., *The Private World of Pablo Picasso*, New York, 1958. [D. D. ダンカン 中込純次訳『ピカソの世界: その生活をめぐって』白水社 1962年]
- DUNCAN, D. D., *Picasso's Picasso*, New York, 1961. [D. D. ダンカン 大岡信訳『ピカソのピカソ』美術出版社 1962年]
- KESSLER, Harry Graf, *Tagebücher 1918-1937*, Herausgegeben von Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1961. [ハリー・ケスラー 松本道介訳『ワイマル日記(上)』富山房 1993年]
- BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964. [G. H. ブラッサイ 大岡信 飯島耕一訳『語るピカソ』みすず書房 1968年]
- GILOT, Françoise, & LAKE, Carlton, *Life with Picasso*, New York, McGraw-Hill, 1964. (*Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965.) [F. ジロー、C. レイク 瀬木慎一訳『ピカソとの生活』新潮社 1965年; F. ジロー、C. レイク 野中邦子訳『ピカソとの日々』白水社 2019年]
- PARMELIN, H., *Picasso dit.....*, Paris, 1966. [H. パルムラン 瀬木慎一 松尾国彦訳『ピカソは語る』造形社 1977年]
- KAHNWEILER, Daniel-Henry, *My Galleries and Painters*, New York, 1971. [ダニエル=ヘンリー・カーンワイラー 瀬木慎一 松尾同彦訳『私の画廊 私の画家』大阪フォルム画廊 1974年]
- ASHTON, Dore (ed.), *Picasso on Art: A Selection of Views*, London, Thames & Hudson, 1972.
- LAPORTE, G., *Sitard le Soir, le Soleio brelle, Picasso*, Paris, 1973. [G. ラポルト 宗左近他訳『ピカソとの17年』美術公論社 1977年]
- MALRAUX, A., *La Tête d'obsidienne*, Paris, 1974. [アンドレ・マルロー 岩崎力訳『黒曜石の頭ピカソ・仮面・変貌』みすず書房 1990年]
- CABANNE, Pierre, *Le Siècle de Picasso (1881-1937): La Jeunesse, le Cubism, le Théâtre, l'Amour*, Paris, Denoël, 1975. [ピエール・カバンヌ(中村隆夫訳)『ピカソの世紀 キュビズム誕生から変容の時代へ 1881-1937』西村書店、2008年]
- DUNCAN, D.D., *Goodby Picasso*, New York, 1975. [D. D. ダンカン 瀬木慎一訳『グッドバイ ピカソ』朝日新聞社 1975年]
- DUNCAN, D.D., *Viva Picasso, a Centennial Celebration 1881-1981*, New York, 1980. [D. D. ダンカン『ピバ・ピカソ』TBS ブリタニカ 1980年]
- GILOT, F., *Matisse and Picasso, A Friendship in Art*, London / New York, 1990. [フランソワーズ・ジロー 野中邦子訳『マティスとピカソ 芸術家の友情』河出書房新社 1993年]
- RICHARDSON, John, *A Life of Picasso: The Early Years 1881-1906*, New York, Random House, 1991. [ジョン・リチャードソン 木下哲夫訳『ピカソ I 神童 1881-1906』白水社 2015年]
- RICHARDSON, John, *A Life of Picasso: The Cubist Rebel 1907-1916*, Random House, 1996. [ジョン・リチャードソン 木下哲夫訳『ピカソ II キュビストの叛乱 1907-1916』白水社 2016年]
- PICASSO, Marina, *Grand-Père*, Paris, Denoël, 2001.
- RICHARDSON, John, *A Life of Picasso. The Triumphant Year 1917-1932*, New York, Alfred A. Knopf, 2007. [ジョン・リチャードソン 木下哲夫訳『ピカソ III 意気揚々 1917-1932』白水社 2017年]

## ♣ ピカソ関連同時代資料(1916年-1926年)

- TOUGSTEDT, Arvid, «Une viste chez Pablo Picasso», Svenska Dagbladet, 9 jan-1916.
- SOTO, F. W. de, «Picasso y su obra», *Artes y Letras*, nº31, Barcelona, 1917.
- APOLLINAIRE, Guillaume, «Pablo Picasso», *Sic*, Paris, mai-1917.
- COCTEAU, Jean, «Avant Parade», *Excelsior*, 18-mai-1917.
- COCTEAU, Jean, «La Collaboration de Parade», *Nord-Sud*, nº415, jun-jul 1917.
- COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Editions de la sirène, 1918.
- CLAVEL, Gilbert, «Picasso e il cubismo», *Valori Plastici*, 15 nov-1918.
- ALLARD, Roger, *Le Nouveau Spectateur*, Paris, 1919.

- COCTEAU, Jean, *Ode à Picasso*, Paris, Bernouard, 1919.
- RAPHAËL, Max, *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der Modernen Malerei*, München, Delphin-Verlag, 1919.
- FERRI, Armando, «Esposizione parigine, Disegni ed acquarelli di Picasso», *Valori Plastici*, Roma, I, XI-XII, nov-dic-1919.
- CARRÀ, Carlo, «Picasso», *Valori Plastici*, vol.II, n°9-12, Roma, 1920.
- SALMON, André, *L'Art vivant*, Paris, G. Crès., 1920.
- SALMON, André, «Picasso», *L'Esprit nouveau*, n°1, Paris, 1920.
- SOFFICI, Ardengo, «Bilancio dell'arte francese contemporanea: Picasso», Rete Mediterranea, Firenze, 1920.
- GÓMEZ CARRILLO, E., «Paris. el cubismo y su estética», *El Liberal*, Madrid, 30-jun-1920.
- FELS, Florent, *Picasso*, Berlin, Das Kunstblatt, 1921.
- GEORGE, Waldermar, «Les Livres d'Art. Picasso», *L'Esprit nouveau*, Paris, 1921.
- RAYNAL, Maurice, «Exposition Picasso», *L'Esprit nouveau*, n° 9, Paris, 1921.
- FRY, Roger, «Picasso», *New Statesman*, London, 29-jan-1921.
- LHOTE, André, «Picasso et le Respect de la Nature», *La Nouvelle revue française*, Paris, 1-jul-1921.
- GEORGE, Waldermar, «Les Livres d'Art», *L'Esprit nouveau*, Paris, 1921.
- BISSÈRE, Roger, «L'exposition Picasso», *L'Amour de l'Art*, jun-1921.
- RAYNAL, Maurice, «Picasso et l'Impressionismes», *L'Amour de l'Art*, Paris, jul-1921.
- AURIC, Georges, «Chronique sur Parade», *La Nouvelle revue française*, n°7, feb-1921.
- COURVILLE, Xavier de, «Les Décors de Picasso aux Ballets Russes», *Revue musicale*, Paris, 8-feb-1921.
- PFISTER, Kurt, «Picasso Ausstellung in der Galerie Thannhauser, München», *Deutsche Kunst und Dekoration*, 50, 1922.
- RAYNAL, Maurice, *Pablo Picasso*, München, Delphin-Verlag, 1921. (éd. française: Paris, Crès, 1922).
- ZAHN, Leopold, «Picasso und der kubismus», *Jahrbuch der Jungen Kunst*, n° 3, 1922.
- ZAHN, Leopold, «Picasso bei Thannhauser», *Der Cicerone*, jun-1922.
- BASLER, Adolphe, «Der Fall Picasso», *Der Cicerone*, jul-1922.
- FAURE, Elie, «Les Dessins de Picasso», *Feuillets d'art*, Paris, n°6, 6-aug-1922.
- COCTEAU, Jean, *Picasso*, Paris, Librairie Stock, 1923. [ジャン・コクトー 佐藤朔訳『ジャン・コクトー全集第6巻』創元社 1985年]
- OZANFANT, Amédée, «Picasso et la Peinture d'Aujourd'hui. I. Picasso et l'Impressionisme», *L'Esprit nouveau*, 1923.
- RILKE, Rainer Maria, *Duineser Elegien*, Leipzig, Insel-verlag, 1923.
- WATSON, Forbes, «A note on Picasso», *The Arts*, n° 4, 1923.
- PICASSO, Pablo, «Picasso speaks», *The Arts*, may-1923.
- RAYNAL, Maurice, «Picasso», *Art d'Aujourd'hui*, n° 1, Paris, 1924.
- REVERDY, Pierre, *Pablo Picasso*, La Nouvelle revue française, Paris, 1924.
- LLORENS I ARTIGAS, Josep, «Pau Ruiz Picasso», *Bulletin de l'Effort moderne*, apr-1924.
- REY, Robert, «Exposition Picasso», *Beaux Arts*, Paris, apr-1924.
- FELS, Florent, «Chronique artistique. Exposition Picasso», *Les Nouvelles littéraires*, 5-apr-1924.
- CARCO, Francis, «Le Nu dans la Peinture moderne: Picasso et le Cubisme», *Les Nouvelles littéraires*, 14-jun-1924.
- COCTEAU, Jean, «Picasso, a fantastic modern genius», *Arts and Decoration*, dic-1924.
- APOLLINAIRE, Guillaume, «Pablo Picasso», *Il y a*, Paris, Messein, 1925.
- CEISER, Bernhard, «Drain und Picasso als graphiker», *Das graphische Kabinett*, Winterthur, 1925, n°3.
- LANDAU, Rom, «Pablo Picasso», *Der Umbestechliche Minos*, Hamburg, 1925.
- MORENO VILLA, José, «Nuevos artistas», *Revista de Occidente*, n°25, 1925.
- OZANFANT, Amédée, & JEANNERET, Charles, *La Peinture moderne*, Paris, G. Crès et Cie, 1925.
- ROËLL, W. F. A., «Pablo Picasso», Elsevier's Geïllstreerd Maandschrift, Amsterdam, n°35, 1925.
- WESTHEIM, Paul, «Ein Intervie mit Picasso», *Kunstlerbekenntnisse*, Berlin, 1925.
- SCHÜRER, Oskar, «Pablo, Laurencin, Braque», *Deutsche Kunst und Dekoration*, jan-1925.
- CARRÀ, Carlo, «Picasso», *L'Ambrosiano*, 13-jan-1925.
- SCHÜRER, Oskar, «Picasso's Klassizismus», *Kunst für Alle*, apr-1926, pp.202-207.

♣ 本研究関連資料(展覧会を含む)

ピカソ関連

- UHDE, Wilhelm, *Picasso et la Tradition française*, Paris, Les Quatre Chemins, 1928.
- ALEXANDRE, Arsène, «Portraits et figures de femmes: Ingres à Picasso», *La renaissance de l'Art français*, Paris, jul-1928.

- GERORGE, Waldermar, «Picasso et la Crise actuelle de la Conscience artistique», *Chronique du Jour*, n° 2, jun-1929.
- LIEBERMANN, William S., «Picasso and the ballet», *Dance Index*, vol.V, n° 11-12, New York, 1946.
- CASSOU, Jean, «Le Rideau de Parade de Picasso au musée d'Art moderne», *La Revue des Arts*, Musées de France, n° 1, jan-1957.
- GREENBERG, Clement, “Picasso at Seventy-five”, *Art Magazine*, October, 1957. [クレメント・グリーンバーグ 藤枝晃雄編訳「75歳のピカソ」『グリーンバーグ批評選集』勁草書房 2005年]
- COOPER, Douglas, *Picasso et le Théâtre*, Paris, Le Cercle d'Art, 1960 (*Picasso Theater*, New York, Harry N. Abrams, 1967 / *Picasso y el teatro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968).
- COCTEAU, Jean, *Picasso de 1916 à 1961*, Paris, Le Rocher, 1962.
- POOL, Phoebe, «Picasso's Neo-Classicism: Second Period, 1917- 1925», *Apollo*, vol.LXXXV, n°.61, London, mar-1967.
- COCTEAU, Jean, Présentation par André Fermigier, Entre Picasso et Radiguet, Paris, Hermann, 1967 (collection Miroir de l'art).
- LEPAGE, Jacques, «Picasso à Rome», *Vie des Arts*, 51, Montréal, 1968.
- BLOUNT, Antony, «Picasso's Classical Period (1917-1925) », *The Burlington Magazine*, vol.CX, n°781, apr-1968.
- REFF, Theodore, «Harlequins, Saltimbanques, Clowns and Fools», *Artforum*, n° 10, oct-1971.
- PALAU I FABRE, Josep, *Homenatge a Picasso*, Barcelona, Edicions 62, 1972.
- Picasso und die Antike: Mythologische Darstellungen Zeichnungen, Aquarelle, Gouaches, Druckgraphik, Keramik, Kleinplastik*, Badisches Landesmuseum, 1974.
- DAIX, Pierre, «Le Retour de Picasso au portrait (1914-1921). Une problématique de généralisation du cubisme», le Colloque de 1975, Université de Saint-Etienne, Travaux VIII, *Le Retour à l'Ordre dans les Arts plastiques et l'Architecture, 1919-1925*.
- THIMME, Jürgen, *Picasso und die Antike*, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 1974.
- MILHAU, Denis, «Matisse, Picasso et Braque, 1918-1924, y a-t-il retour à l'ordre? », le colloque de 1975 Université de Saint-Etienne, Travaux VIII. *Le Retour à l'Ordre dans les Arts plastiques et l'Architecture, 1919-1925*.
- JOHNSON, Ronald W., «Picasso's Parisian Family and the Saltimbanques», *Arts Magazine*, n° 51, jan-1977.
- MARRINAN, Michael, “Picasso as an ‘Ingres’ Young Cubist” *Burlington Magazine*, vol.119, no.896, 1977.
- DAIX, Pierre et ROUSSELET, Jean, *Le Cubisme de Picasso: catalogue raisonné de l'Œuvre peint 1907-1916*, Neuchâtel (Suisse), Ides et Calendes, 1979.
- MAYER, Susan, “Greco-Roman Iconography and Style in Picasso's Illustrations for Ovid's Metamorphoses”, *Art International*, vol. 23, no.8, Nov.-Dec. 1979.
- CARMEAN, E.A. Jr., *Picasso. The Saltimbanques*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1980.
- MAYER, Susan, *Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso*, Dissertation Institute of Fine Arts, New York University, 1980.
- CLARK, Robert Judson, & BURLEIGH, Marian, «New Sources for Picasso's Pipes of Pan», *Arts*, vol.LV, n° 2, New York, oct-1980.
- REFF, Theodore, «Picasso's Three Musicians, Maskers, Artists and Friends», *Art in America*, New York, dic-1980.
- ANSERMET, Ernest, «Ma rencontre avec Picasso», le catalogue d'exposition de Martigny (Suisse), Fondation Gianadda, *Picasso, Estampes, 1904-1972*, 1981.
- GALASSI, Susan G., «Picasso's ‘The Lovers’ of 1919», *Arts Magazine*, feb-1982.
- DAIX, Pierre, *Picasso créateur, La Vie intime et l'œuvre*, Paris, Editions du Seuil, 1987.
- SPIES, Wemer, *Parade: la Démonstration antinomique – Picasso aux prises avec les «Scene popolari di Napoli» d'Achille Vianelli. Il se rendit en Italie – Etudes offertes à A. Chastel*, Paris, Edizioni dell'Elefante-Flammarion, 1987.
- WOLFE, Twonsend, *Picasso: The Classical Years 1917-1925*, Little Rock, The Arkansas Arts Center, 1987.
- WEISNER, Ulrich, *Picasso Klassizismus, Werke 1914-1934*, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 1988.
- On Classical Ground: Picasso, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, (exh. cat.), Tate Gallery Publication, 1990.
- TINTEROW, Gary, *Picasso clásico*, (cat. exp.), Málaga, Palacio Episcopal, 1992-1993.
- Max Jacob et Picasso* (cat. exp.), Paris, Quimper, Réunion des musées nationaux, 1994.
- KLÜVER, Billy, *Un Jour avec Picasso 21 photographies de Jean Cocteau*, Paris, Hazan, 1994. [ビリー・クルーヴァー 北代美和子訳『ピカソと過ごしたある日の午後: コクトーが撮った29枚の写真』白水社 1999年]
- RUBIN, Wilham, «The Pipes of Pan: Picasso's aborted love Song to Sara Murphy», *Arts News*, n° 93, 1994. [ウィリアム・ルービン「ピカソ「牧神の笛」に塗り込められた恋多きピカソの想い人」『アー

トニュース日本版』1994年8月]

Museo Thyssen-Bornemisza, *Picasso 1923*, Madrid, 1995.

LARRALRDE, Jean-François, & CASENAVE, Jean, *Picasso à Biarritz, été, 1918*, Ed. Lavielle, 1995.

BOEHN, Gottfried, «Pablo Picasso: les Tableaux italiens», *Canto d'Amore. Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935* (cat. exp.), Basel, Kunstmuseum, Paris, Flammarion, 1996.

BROWN, Jonathan (ed.), *Picasso and the Spanish Tradition*, New Haven, London, Yale University Press, 1996.

RUBIN, Wilham, *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, The Museum of Modern Art, New York, 1996.

GALASSI, Suzan Grace: *Picasso's Variations on the Masters: Confrontations with the Past*, Harry N. Abrams, Inc., 1996

CLAIR, Jean, *Picasso: the Italian Journey, 1917-1924* (exh. cat.), London, Thames & Hudson, 1998.

BOIS, Yve-Alain, *Matisse and Picasso*, Paris, Flammarion, 1998. [イヴ=アラン・ボア 宮下規久朗 監訳『マチスとピカソ』日本経済新聞社 2000年]

KRAUSS, Rosalind *The Picasso Papers*, New York, Farrar, Straus & Giroux LLC., 1998. [ロザリンド・E. クラウス 松岡新一郎訳『ピカソ論』青土社 2000年]

COWLING, Elizabeth: *Picasso Style and Meaning*, London, Phaidon Press, 2002

Edition de la Réunion des musées nationaux, *Picasso Ingres* (cat. exp.), Librairie Artheme Fayard, 2004.

*Picasso et la Céramique* (exh. cat.), Musée National des Beaux-Arts du Québec, University of Toronto Art Center, Musée Picasso d'Antibes, 2004-2005.

*Picasso Bathers* (exh. cat.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005.

CLAIR, Jean (direction), *Mélancolie: génie et folie en Occident* (cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 2005.

*l'Illusion grecque Ingres et l'Antique* (cat. exp.), Arles, Actes Sud, 2006.

DUPUIS-LABBÉ Dominique, *Les Demoiselles d'Avignon: La Révolution Picasso*, Paris, Bartillat, 2007.

*Picasso's Drawings 1890-1921, Reinventing Tradition* (exh.cat.), New Haven, London, Yale University Press, 2011.

*Picasso: céramiste et la Méditerranée* (cat. exp.), chapelle des Pénitents noirs, centre d'art d'Aubagne, Cité de la céramique, Sèvres, 2013-2014.

*Picasso between Cubism and Classicism: 1915-1925* (exh. cat.), Scuderie del Quirinale, Rome, 2017.

*La Suite Vollard* (cat. exp.), Centre d'art la Malmaison, Cannes, 2017.

*Olga Picasso* (cat. exp.), Paris, Gallimard, 2017.

*Picasso: ceramics* (exh. cat.), Louisiana Museum of Art, 2018.

*Picasso, L'Atelier du Miotaure* (cat. exp.), Palais Lumière, Evian, 2018.

*1917. Picasso à Barcelone* (cat. exp.), Gráficas Gongraf S.L., Barcelona, 2018.

*Faune, Fais-moi peur!, Images du faune de l'Antiquité à Picasso* (cat. exp.), Musée de Lodève, 2018.

*Les Vacances de M. Pablo: Picasso à Antibes, Juan-les-Pins, 1920-1946* (cat. exp.), Musée Picasso Antibes, 2018-2019.

*Picasso, Les Années Vallauris* (cat. exp.), Musées nationaux du XXe siècle des Alpes-Maritimes et la Ville de Vallauris Golfe-Juan, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2018.

*Picasso à Chypre* (cat. exp.), Musée archéologique de Chypre, 2019

*Picasso: le Défi de de la Céramique* (cat. exp.), Musée de la céramique de Faenza, 2019-2020

その他

DE VINCHI, Léonard *Traité de la Peinture*, Traduit intégralement pour la première fois en Français sur le Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, complete par des nouveaux fragments tirés des manuscrits du Maître, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires par Péladan, Paris, Delagrave, 1921.

PROPERT, Walter A., *The Russian Ballet in Western Europe (1909-1920)*, London, Lane, 1921.

FAURE, Élie: *Histoire de l'Art. L'Art antique*, Paris, 1909, 1921. [エリー・フォーール 篠塚千恵子 訳『美術史I』国書刊行会 2002年]

COCTEAU, Jean, *Le Rappel à l'Order*, Paris, Stock, 1926.

BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928. [ヴァルター・ベンヤミン 川村二郎 他訳『叢書・ユニベルシタス ドイツ悲劇の根源』法政大学出版 1975年]

CLADEL, Judith, *Aristide Maillol, sa vie, son œuvre, ses idées*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1937.

FRERE, Henri, *Conversations de Maillol*, Genève, Pierre Cailler Édition, 1956.

- CLARK, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton, Princeton University Press, 1956. [ケネス・クラーク、高階秀爾、佐々木英也訳『ザ・ヌード』筑摩書房 ちくま学芸文庫 2004年]
- BINSWANGER, Ludwing, *Drei Formen Missglückten Daseins, Verstiegtheit Verschrobenheit Manieriertheit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1956. [ルードヴィッヒ・ピンズワンガー、宮本忠雄監訳『思い上がり、ひねくれ、わざとらしさ——失敗した現存在の三形態』みすず書房 1995年]
- HOCKE, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie der euroäischen Kunst*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1957. [グスタフ・ルネ・ホッケ、種村季弘他訳『迷宮としての世界 マニエリスム美術 上』岩波書店 2010年]
- STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1962. [イーゴリ・ストラヴィンスキー 塚谷晃弘訳『ストラヴィンスキー自伝』カワイ楽譜 1972年;全音楽譜出版社 1981年]
- KLIBANSKY, Raymond, & PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturn and Melancholy Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1964(deutsch: Frankfurt am Main, 1990). [レイモンド・クリバンスキー、アーウィン・パノフスキー、フリッツ・ザクスル、田中英道監訳『土星とメランコリー、自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』晶文社 1991年]
- MASSINE, Leonide, *My Life in Ballet*, London, Macmillan, 1968.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
- BOIME, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, Phaidon Press, 1971. [アルバート・ボイム、森雅彦他訳『アカデミーとフランス近代絵画』三元社 2005年]
- MAHAR, William John, *Neo-classicism in the Twentieth Century. A Study of the Idea and Its Relationship to Selected Works of Stravinsky and Picasso*, Ph.D. Dissertation, Syracuse University, 1972.
- Jean Laude, "Retour et ou Rappel à l'ordre ? ", Jean Laude, et al, *Le Retour ou Rappel à l'Ordre dans les Arts plastiques l'Architecture : 1919-1925*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'Études et de recherche sur l'Expression contemporaine, 1975.
- SHAPIRO, Meyer *Modern Art 19th & 20th Centuries*, New York, George Brazillier, 1978. [メイヤー・シャピロ 二見史郎訳『モダン・アート 19-20世紀美術研究』みすず書房 1984年]
- DAIX, Pierre, *L'Ordre et l'Aventure. Peinture, modernité et répression totalitaire*, Paris, Arthaud, 1984.
- SILVER, Kenneth E., *Esprit de corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- ROCHÉ, Pierre-Henri, *Carnet 1920-1921. Les Années Jules et Jim*, Marseille, André Dimanche, 1990.
- AMAURY-DUVAL, *L'Atelier d'Ingres: édition critique de l'Ouvrage publié, à Paris en 1878*, per Daniel Ternois, Introduction, notes, postface et documents, Paris, Arthena, 1993.
- RUDA, Jeffrey, *Fra Filippo Lippi, Life and Work with a Complete Catalogue*, London, Phaidon Press New York, 1993.
- André Derain, Le peintre du «trouble moderne»* (cat. exp.), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994.
- TINTEROW, Gary, & CONISBEE, Philip (eds.), *Portraits by Ingres: Image of an Epoch* (exh.cat.), New York, Harry N. Abrams, 1999.
- GAMBONI, Dario, TREHARNE, Mark(trans.), *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Book, 2002. [ダリオ・ガンボニー、藤原貞朗訳『潜在的イメージ モダン・アートの曖昧性と不確定性』三元社 2007年]
- CLAIR, Jean (direction), *Mélancolie: génie et folie en Occident* (cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 2005.
- SYSON, Luke, & KEITH, Larry, *Leonardo Da Vinci, Painter at the court of Milan* (exh. cat.), London, National Gallery Company, 2011.
- La Sainte Anne l'Ultime chef-d'Œuvre de Léonard de Vinci* (cat. exp.), Paris, Musée du Louvre, 2012.
- EDELSTEIN, Bruce, & GASPAROTTO (eds.), *Miraculous Encounters Pontormo from drawing to painting* (cat. exh.), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2018.

## 国内文献

## ♣ 基礎資料

高階秀爾、神吉敬三、八重樫春樹、中原佑介(各巻編者)『ピカソ全集』全8巻 講談社 1981・1982年

## ♣ 総論・評伝・画集

中川紀元『ピカソと立体派』世界現代作家選7 日本美術学院 1922年  
 神原泰『ピカソ』アルス美術叢書3 アルス 1925年  
 中央美術社編『ピカソ作品集—1926—』1926年

## 資料文献

- 外山卯三郎ほか『パブロ・ピカソ』新洋画叢書 1 金星堂 1930 年  
伊原宇三郎『ピカソ画集』西洋名画家選集 4 アトリエ社 1932 年  
ワルデマール・ジョルジュ 佐藤敬訳『ピカソ デッサン集』アトリエ社 1936 年  
仲田定之助『ピカソ』世界美術文庫 18 アトリエ社 1938 年  
伊原宇三郎『ピカソ』泰鳥会 1938 年  
成田重郎『ピカソ現代作家と其の背景』コバルト社 1948 年  
福島繁太郎『ピカソ』新潮社 1951 年  
岡本太郎『ピカソ』アテネ美術文庫 弘文堂 1951 年  
ハイメ・サバルテス『パブロ・ピカソ ピカソ展記念出版』読売新聞社 1951 年  
倉林正蔵編『ピカソの歩いた道』アトリエ社 1951 年  
岡本太郎『ピカソ その芸術と作品・年譜』アトリエ社 1952 年  
岡本太郎『青莽ピカソ』一時間文庫 新潮社 1953 年  
富永惣一『ピカソ—現代絵画論—』岩波新書 197 岩波書店 1954 年  
瀧口修造『ピカソ人間喜劇』原色版美術ライブラリー31 みすず書房 1955 年  
朝倉撰『ピカソ(11)』原色美術ライブラリー44 みすず書房 1958 年  
浜村順『ピカソ 写真で見る人間の記録』角川書店 1958 年  
大島辰雄『ピカソ』現代美術 11 みすず書房 1960 年  
針生一郎『ピカソ 人と芸術』世界名画全集・続刊 12 平凡社 1961 年  
高階秀爾『ピカソ 剽窃の論理』筑摩書房 1964 年 (改訂版 美術公論社 1983 年)  
高階秀爾『ピカソと抽象絵画』近代世界美術全集 7 社会思想社 1964 年  
H. L. ヤッフエ、高見堅志郎訳『ピカソ』美術出版社 1965 年  
東野芳明『ピカソ／ブラック』現代世界美術全集 7 1966 年  
瀬木慎一『ピカソ 20 世紀美術の象徴』読売新聞社 1967 年  
瀬木慎一『ピカソ』世界美術全集 17 河出書房 1968 年  
八重樫春樹『戦後のピカソ文献』『国立西洋美術館年報』No.4 1970 年  
ドメニコ・ポルツィオ他 宮川淳訳『ピカソ 生と創造の冒険者』平凡社 1971 年  
針生一郎『ピカソ』ファブリ世界名画全集 55 平凡社 1972 年  
坂崎乙郎『ピカソ』現代世界美術全集 14 集英社 1972 年  
末永照和『ピカソの時代』未来社 1972 年  
R. ガロディ、末永照和訳『ピカソ 反抗の弁証法』審美社 1973 年  
八重樫春樹『ピカソ』リッツオーリ版・世界美術令集 集英社 1974 年  
ガエタン・ピコン 岡本太郎訳『イカロスの眺落 パブロ・ピカソ画』叢書創造の小径 新潮社 1974 年  
神原泰『ピカソ礼讃』岩波書店 1975 年  
F. ポンジュ他、中山公男訳『ピカソ: 破壊と創造の巨人』美術出版社 1976 年  
八重樫春樹、池田満寿夫『ピカソ』世界の素描 32 講談社 1977 年  
神古敬三『巨匠ピカソの栄光と悲劇』『みずゑ』(特集ピカソ)1977 年 11 月号  
坂崎乙郎『ピカソを考える』講談社 1979 年  
神吉敬三編著『ピカソ』25 人の両家 19 講談社 1980 年  
神吉敬三『イベリア的愛と破壊—ピカソ』(『ブラドで見た夢—スペインの魂—』所収)小沢書店 1980 年  
W. ルービン編、山田智三郎、瀬木慎一監修『パブロ・ピカソ: 天才の生涯と芸術』旺文社 1981 年  
飯田善國『ピカソ』20 世紀思想家文庫 5 岩波書店 1983 年  
池田満寿夫『私のピカソ 私のゴッホ』中央公論社 1983 年  
堀田善衛、瀬木慎一他『ピカソ美術館めぐり』とんぼの本 新潮社 1984 年  
神吉敬三、大高保二郎『ピカソ』アートギャラリー・現代世界の美術 12 集英社 1985 年  
大島博光『ピカソ』新日本出版社 1986 年  
ダニエル・ジローディ、大高保二郎訳『ピカソ 眼の記憶』岩波書店 1987 年  
木島俊介『ミステリアス、ピカソ』福武書店 1989 年; 改題『女たちが変えたピカソ』中央公論社 1998 年  
アリアーナ・S. ハフィンソン 高橋早苗訳『ピカソ 偽りの伝説』上下 草思社 1991 年  
瀬木慎一、大島清次、末永照和、大高保二郎『ピカソ美術館』全 4 巻 集英社 1991-1992 年  
ダニエル・ブーン、太田泰人訳『ピカソ』岩波世界の巨匠 1 岩波書店 1992 年  
中村茂夫『ピカソを読む 芸術とエロティシズムの葛藤』岩崎美術社 1993 年  
R. ベンローズ 末永照和訳『ピカソ』西村書店 1994 年  
井上靖、高階秀爾編『ピカソ』世界の名画 17 中央公論社 1994 年  
大高保二郎編『ピカソ』朝日美術館 刺日新聞社 1995 年

♣ 本研究関連資料(展覧会を含む)

## 資料文献

### ピカソ関連

遠山一行「ピカソとストラヴィンスキー——ピカソ論覚書」『群像』1973年7月号  
茂木博「現代美術における神話的形象——ピカソの初期絵画活動にみられる一例——」昭和50年度文部省科学研究費補助金研究報告書(委託)1976年  
ジャン・コクトー 佐藤朔訳「ピカソ」(『ジャン・コクトー芸術論 破壊と創造』所収)昭和出版 1978年  
高階秀爾「新しい探求への出発」『ピカソ全集4 新古典主義の時代』講談社 1981年  
末永照和「ピカソの道化師たち-6-「バラード」の挑発(ピカソの世界(特集))」『三彩』通号427 1983年4月  
末永照和『ピカソの道化師たち』小沢書店 1984年  
ピカソ、G.ブデユ他 太田泰人、大高保二郎訳『ピカソ——闘牛』岩波書店 1994年  
村田宏「ピカソと古典主義精神の復活——《海辺を走る二人の女》(1922)とその時代——」『パリ・国立ピカソ美術館所蔵 ピカソ展』(展覧会カタログ)上野の森美術館 1999年  
『ピカソ 子供の世界』(展覧会カタログ)読売新聞社 2000年  
『ピカソ 天才の誕生 バルセロナ・ピカソ美術館展』(展覧会カタログ)産経新聞社 2002年  
『ピカソ・クラシック 1914-1925』(展覧会カタログ)産経新聞社 2003年  
『ピカソ展 躰とエロス』(展覧会カタログ)産経新聞社 2004年  
拙論「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧——影響、批評、収集の軌跡」『石橋財団ブリヂストン美術館館報 55号』石橋財団ブリヂストン美術館 2006年  
大高保二郎「〈エッセイ〉ピカソ作《アヴィニョンの娘たち》の生成とキュビズムの誕生——コラージュと記号論的絵画へ」『美術史研究』早稲田大学美術史学会 第53冊 平成27年(2015年)12月  
大高保二郎「ピカソ 天才の誕生——伝統と真実」『大高保二郎古希記念論文選 スペイン 美の貌』ありな書房 2016年

### その他

マクス・ドヴォルシャック、中村茂夫訳『精神史としての美術史——ヨーロッパ芸術精神の発展に関する研究』岩崎美術社 1966年  
ロバート・ローゼンブラム、中山公男訳『アングル』美術出版社 1970年(初版) 1987年(9版)  
裾分一弘『レオナルド・ダ・ヴィンチの「絵画論」攷』中央公論美術出版 1977年  
ブルフィンチ作、野上弥生子訳『ギリシア・ローマ神話』岩波書店、1978年(改版第1刷) 1982年(第6刷)  
ジャン・コクトー 佐藤朔訳「無秩序と考えられた秩序について」堀口大學 佐藤朔監修『ジャン・コクトー全集第4巻』東京創元社 1980年  
若桑みどり『マニエリスム芸術論』岩崎美術社 1980年  
裾分一弘『レオナルド・ダ・ヴィンチ』中央公論美術出版 1983年  
ウィリアム・ワイザー 岩崎力訳『祝祭と狂乱の日々—1920年代パリ』河出書房新社 1986年  
田中英道「「メランコリー」の現代的意義——デューラーの三部作に寄せて」『西洋美術における「メランコリー」概念の史的考察』(昭和59・60年度 科学研究費補助金(一般研究B)成果報告書) 1986年  
村田宏「20世紀美術の挑戦—両大戦間における古典主義の復活と前衛の画家たち」『20世紀美術の挑戦—ルートヴィヒ美術館展』(展覧会カタログ)横浜美術館 1995年  
氷見野良三『マイヨール』グラフ社、2001年  
岡田温司「マニエリスム論再考——解釈された「マニエラ」」『肖像のエグニマ 新たなイメージ論に向けて』岩波書店 2008年  
『レオナルド・ダ・ヴィンチ美の理想』毎日新聞社 2011年  
杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記(上)』岩波書店 2012年(第63刷)  
天野知香編『西洋近代の 都市と芸術 3 パリⅡ——近代の相克』竹林舎 2015年  
田中久美子『フォンテーヌブローの饗宴——イタリア・マニエリスムからフランス美術の官能世界へ』ありな書房 2017年