

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—

塚 田 美香子

はじめに

パブロ・ルイス・ピカソ（1881-1973）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》（1862～1863年）（図1）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・ドートンヌで見て以来、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所謂「古典主義時代」あるいは「新古典主義時代」では、第一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、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¹。

とはいえ、ピカソは特にアングルを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。マックスの回想によれば、この旅行でピカソが「アングル、あまり真面目でない」と話していたとされ、マリウス・デ・サヤスによるインタビューでもアングルは先人の芸術家に列挙される程度である。このように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》（1905年、Z.I. 308）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。前述の1915年頃のアングル風デッサンは、ピカソが様式転換を明白に宣言するために用いられたものだった²。ジョルジュ・ブラックとともに創始した、最新の造形上の革新であるキュビズム様式が世界中を席捲した直後に、それとは相反するようなピカソの「アングル回帰」は、画家にとって一体どのような意味を持っていたのだろうか。

ピカソの1905～1906年頃の「第一期古典時代」と1915～1925年頃の「古典主義時代」（以後これを「第二期古典時代」とする）は、アングルとの邂逅と関係が深く、二度目の邂逅は彼の芸術に必須だった。しかし、二つの古典時代ではアングル参照の様相や創作の性質が異なっている³。

アングルとの対話を様式参照の視点から要約しておきたい。ピカソによるアングル芸術への傾

倒は、1905年秋のアンゲル回顧展（サロン・ドートンヌ）に始まる⁴。このとき出品されたアンゲル最晩年の《トルコ風呂》とデッサンは、ピカソの「第一期古典時代」の《ハーレム》（ゴッロ、1906年初夏、Z.I, 321）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《アヴィニヨンの娘たち》（パリ、1907年6月～7月、Z.II*, 18）にもアンゲルのさまざまな裸婦の形態が取り入れられている⁵。さらに、ピカソはガートルードの肖像画（1906年、Z.I, 352）をアンゲルの《ルイ＝フランソワ・ペルダンの肖像》（1832年、ルーヴル美術館）に倣ったかのように描き、アンゲルの《グランド・オダリスク》（1814年、ルーヴル美術館）をキュビズムの手法で模した《アンゲルにもとづくオダリスク》（1907年、グワッシュ、Z.XXVI, 194）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ゲル芸術への関心は、「第二期古典時代」の作品にも再び現れる。今度は「アンゲル風」に徹底したデッサンや肖像画だったが、ピカソの「アンゲル回帰」は当時の美術界では賛否両論だった⁶。

本稿ではまず、アンゲルに関わるピカソの数少ない言説や旅の記録を手がかりに、アンゲルとの最初の出会いの頃の創作や、ピカソが訪れたとされる当時のアンゲル美術館と1910年前後のアンゲル展について見ていく。次に、アンゲルとの再会以後、ピカソの画風が写實的、古典的傾向へと転回する1915年頃の「アンゲル風」デッサンや肖像画と、《水浴の女たち》（1918年）（図2）と他の水浴図デッサンに見出されるアンゲル的な人体表現について、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、アンゲル様式参照の諸問題を考察する。さらに先行研究に挙げられた《トルコ風呂》へのピカソの参照を再検討することにより、ピカソ作品に浮上する古代美術の造形形態について、アンゲルとの繋がりから考察する。

I. アンゲルとの二度の邂逅

1. 二人の最初の出会：第一期古典時代（1905～1906年頃）

アンゲル美術館

アンゲルの出身地モンタ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。ピカソがモンターバンを訪れた20世紀初頭の鉄道は、バルセロナとパリ間の列車はモンターバンには停車せずトゥールーズ乗換であった。そのため旅の途中でモンターバンへ行く時間は十分あったと推定されている⁷。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であるモンターバン駅にも止まり、約5時間かかる。実際にピカソがアンゲル美術館を訪れたかどうかの事実関係は不明であるが、少なくともモンターバンには二度、訪れていたようである⁸。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（Z.VI, 487）に残されている⁹。ピカソはモンマルトルの「洗濯船」（バトー・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（四度目の旅行）へ向かおうとした途中に訪問したのである¹⁰。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三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ターバンに立ち寄ると伝えている¹¹。トゥールーズのオーギュスタン美術館やモンターバンのアンゲル美術館

は、所在地の駅から1～1.5km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だろう。

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。アングルは生前から収集していた古代美術を美術館へ贈与しており、1867年の死去にともない遺言によって彼の作品が寄贈され、アングル美術館が誕生した。美術館は約4,500点ものデッサンと彼が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¹²。19世紀初頭のアングル美術館の内観は、地元カメラマンのアシル・ブイスが撮影した絵葉書から展示の様子がわかる(図3)¹³。1867年から第二次世界大戦迄はアングルのデッサン1,200点が三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。

アングル展とピカソ

一方の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』を朗読するウェルギリウス(お前がマルケルスになるのだ)》(1819年、ブリュッセル王立美術館)の別ヴァージョン(1812年)が所蔵されている。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、果たしてこの言葉は本心なのだろうか¹⁴。

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》(1905年)の少女の身振りをアングルのアウグストゥスに関連付けている¹⁵。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、ウェルギリウスを除いた三人の人物が半身像で描写されているのに対して、別ヴァージョンは室内に四人の登場人物が全身像で表されている。皇帝アウグストゥスの容姿や身振りもピカソが見た別ヴァージョンとは異なるのである。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。ピカソがアングル作品を丹念に観察している姿勢が見られる。

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¹⁶。それに、ブリュッセルの同作品は同年に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¹⁷。

1905年はアングル回顧展(出品数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(出品数32点)も開催されていた¹⁸。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はなく、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観していたようである¹⁹。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》(1905～1906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)に対する20世紀ならではの形式的返答が描かれている²⁰。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）を介して知り合うが、その時以来、言わば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のであった。

アングルはエドガー・ドガやポール・ゴガン、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のであった²¹。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²²。さらに、アングルの展覧会は六年後の1911年4月26日～5月14日迄、モント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《ユピテルとテーティス》（1811年、グラネ美術館）と《第一執政官ボナパルト》（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²³。ピカソの友人で詩人のギョーム・アポリネールは同展評で、「美の精力的な画家であり、隠された美においても、ムッシュー・アングルは美と自然、生き方とを一致させている」と評している²⁴。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、1910～1914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²⁵。アングルの《グランド・オダリスク》の大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」（1910年秋～冬）（図4）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）。複製はあたかも画家の機密情報を隠すかのように壁の上方に飾ってあるが、ピカソが《グランド・オダリスク》の裸婦に見られる長い背骨、骨のない腕など解剖学的に不正確な人体をキュビズム手法で《アングルにもとづくオダリスク》に模したのは、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》（1907年、Z.II*, 47）へと結実している²⁶。また、ピカソはアングルの肖像画も参照してキュビズム手法で描き、キュビズム期であってさえアングルを忘れることはなかったようである²⁷。

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二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ト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だろう²⁸。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年夏のカダケス（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、モント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²⁹。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に言ったとされる、アングルを貶すようなピカソの言葉をあまり鵜呑みにするべきではないだろう。

2. 「アングル回帰」とピカソの周囲の変化：第二期古典時代（1915～1925年頃）

マックスの肖像デッサン

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、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5）。マックスはアポリネール宛の手紙に自分の肖像を

「カタロニアの農民のようだ」と書いている。その優しい人柄の溢れたデッサンはアングルが自分の母を描いたデッサンに近似する³⁰（図6）。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は、翌1916年12月にアメデ・オザンファンの発行する『レラン』誌 [L'Elan, n° 10 du 1^{er} décembre 1916] にその図版が掲載されると早速、画家や批評家、美術関係者の間で騒ぎになった³¹。1917年1月13日付『ル・ボネ・ルージュ』紙 [Le Bonnet rouge] 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、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³²。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³³。

1919年10月、ポール・ローザンベール画廊で開かれたピカソの個展に「アングルとルノワールに依る」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³⁴。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。（中略）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³⁵。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、第一次大戦中、また戦後の混沌としたムードのなかで世間一般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³⁶。一方のルヴェルディは「個人が多大な努力や驚くべき発明をした後で、無限な潜在能力を証明され、他の画家ではめったに達せられないような、決して質的に劣らない大量の創作物を前にして、予想外のアングル氏の厳しく堅い姿があいまいな背景に現れる」と今さらピカソの偉業をアングルと比べる必要がないことに言及した³⁷。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（Z.II **, 922）の肖像デッサンと1917年のイーゴリー・ストラヴィンスキーらの肖像デッサン（図7）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8）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（Z.IV, 60）、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以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³⁸。こ

これらの非アングル的な要素も併せ持つ肖像デッサンは、むしろピカソが青年時代に描いた150点をも超す友人たちの肖像画の方に近く、「モデルとの距離感、鋭い焦点の絞り、癖のある洞察力、技量の誇示」等が共通する³⁹。

アングル礼賛

さらにピカソの様式転換に追随するかのようロジェ・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、ビシエールは『エスプリ・ヌーヴォー』誌に「モント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、当時の人に見えてなかったところが今日の若者にとって意味を持った」と記し、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、ラポーズはアングルの後継者に「ピカソ氏と、若い同国人のアンドレ・ロートやビシエールは、アングルに繊細な理解を示す」と述べながらも、まるでピカソをよそ者と示唆するかのように、ロートとビシエールだけに「同国人」という言葉を用いている⁴⁰。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、同じ頃に第一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⁴¹。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⁴²。「秩序への回帰」に多くの画家が呼応し、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。ピカソの画家仲間のアンドレ・ドランはゴシック風あるいはビザンティン風傾向へスタイルを変え、ブラックは16世紀フランスの彫刻家ジャン・ゲージョンのレリーフに依拠する《籠を運ぶ女》(1922年、ジョルジュ・ボンピドゥー・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回帰し、マティスはオダリスクのシリーズで自然主義的な描写に戻った。ピカソの場合は「アングル回帰」が古典回帰となり、これを発端に「第二期古典時代」が始まっている。

ピカソとバレエ・リュス

そうしたなか、ピカソはと言えば、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」とつぶやき、アングル気分を味わっていた⁴³。ピカソは「アングル回帰」によって様式転換を果たしたが、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ていた。

ピカソは1917年2月17日から約二ヵ月間、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。そのときバレエ・リュスのバレエ・ダンサーで、最初の妻となるオルガ・コクローヴァと知り合った。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、二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⁴⁴。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⁴⁵。

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。《肘掛け椅子に座るオルガの肖像》(モンルージュ、1917年)(図9)の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》(1808年)(図10)等の肖像画にしばしば認められる、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⁴⁶。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は、ピカソ作品にも同様に見られるが、未完成によるものなのか、あるいは写真を参考に描いたためか、オルガの背景は奥行きが欠如した遠近感に乏しいものになっている。実際にピカソは絵と同じ衣装とロココ調の椅子に座るオルガを写真(ピカソ美術館、パリ、APPH 2771)に撮影している⁴⁷。ピカソはアングルの肖像画を直接、援用するのではなく、写真を媒体手段に使うことで制作していたのである。

ピカソとオルガが挙式を挙げたのは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。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、第一次大戦後はフランス美術の伝統に高く位置付けされたアングルは、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身辺までも一変させるほど重要な意味を持つ画家と化していた。

3. 《水浴の女たち》(1918年)に残存するアングルの人体表現

高級リゾート地、ビアリッツ

1920年代前後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。本章ではアングルの《トルコ風呂》が、この時期に制作された一連の水浴図にも造形表現として現れていることを確認したい。

1918年制作の《水浴の女たち》(図2)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、かつてナポレオン三世の皇后ウ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)が二人のために借りた「ラ・ミモズレ」と呼ばれる別荘で過ごしている⁴⁸。ピカソはこの場所でエラスリス夫人を介してポール・ローザンベールやジョルジュ・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の肖像デッサンや油彩の肖像画を古典的手法で描いている。特に肖像デッサン《ウィルデンスタイン夫人の肖像》(1918年)(図11)

は明らかにアングル風に描かれていて、それらの肖像画はピカソの作品を世界市場、とりわけアメリカへ売り出す契機になった⁴⁹。

《水浴の女たち》に見るアングル・コード

ところで《水浴の女たち》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三人の女たちが三者三様のポーズを取っている。前景の浜辺は三人の女たち、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、左腕を挙げて腋を見せている。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ィス・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、ケネス・シルヴァーはピュヴィスの《海辺の娘たち》(1880年)(図12)とルソーの《フットボール・プレイヤー》(1908年)(図13)とを合成させたものだと主張した⁵⁰。ピュヴィスの牧歌的情景やルソーの近代性との繋がりは留意すべきだが、細部を見るとピュヴィスの女性たちの向きや身振りが一致していないし、ルソーの方とは登場人物の人数が異なっている。共通点は画面が三段階で構成されているところである。確かに、ピカソはピュヴィスとルソーに初期の段階から注目していて、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」、「第一期古典時代」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⁵¹。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⁵²。こうした若い頃の影響が再び《水浴の女たち》に用いられることは十分あり得たであろう。

しかし、本作(図2)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》(図1)の神秘的な澄明さや洗練された色調、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。ピカソの女性たちとアングルの《トルコ風呂》の裸婦の形態に着目すれば、(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。特に二人の作品に登場する直立する(踊る)女性に着目すると、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。

かつてピカソが1906年にゴッホで描いた《ハーレム》における《トルコ風呂》の影響はナルシズム的で官能的であったが、ビアリッツの水浴図(図2)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の記号となって展開されている。この他にもオリエンタル風の水浴図（1921年、Z.IV, 287、Z.XXX, 240、Z.XXX, 241）では水浴用の風呂が次第に小さくなって、画家の関心が裸婦の形態へと集中している。《三人の女》（ジョアン＝レ＝パン、1920年8月3日）（図14）や《石を投げる男》（1920年9月7日、Z.IV, 176）は、アングルの人体表現がわずかにまだ残っているものの、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。《海辺の三人の女たち》（ジョアン＝レ＝パン、1924年、Z.V, 273）に見られるアングル由来の裸婦形態においては、完全に記号と化している。ピカソの視覚的イメージの源泉として用いられた《トルコ風呂》のハーレムという異国的イメージを表すためのコードは消滅したのである。

ピカソの言葉

ピカソはサヤスのインタビューで次のように述べたことがある。「自然からかけはなれた絵を描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」（筆者要約）⁵³。

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のである。その後、「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。しかし、ピカソはアングルに回帰してもキュビズムの手法を完全に放棄したわけではなく、神話や寓意的主題である「泉」のシリーズ作品と並行して、二点のキュビズム手法の傑作《三人の音楽家》（1921年、Z.IV, 331、Z.IV, 332）も制作した。翻って、アングルは新古典主義のジャック＝ルイ・ダヴィッドに師事するも、新古典派とロマン派にも共通する様式で制作したアンビヴァレントな画家であり、彼の二つの様式スタイルで描く方法はピカソが古典的手法とキュビズムの技法で描くこの時期のスタイルとも重なる。

II. ピカソと古代美術に介在するアングル

ピカソの作品に見るアングルの影響は、初期の《ハーレム》や《アヴィニヨンの娘たち》、1918～20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再生しているようである。「第二期古典時代」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。

まず、ピカソによる古代美術の参照は、古代彫刻の石膏トルソ、古代ギリシアのクーロスやコレー像、《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・マーブル等、が挙

げられる⁵⁴。ピカソは十代の頃にラ・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）、ミロのヴィーナス等の石膏のデッサンをしている。その後、古代彫刻の形状や形態は、「第一期古典時代」、《アヴィニョンの娘たち》、第一次世界大戦下における「古典回帰」、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。

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《アヴィニョンの娘たち》の制作に深く関わっていること、古代ギリシアのクーロス像や《スピナリオ》が「第一期古典時代」とキュビズム以後に再開される「第二期古典時代」にも繰り返し表れていること、である⁵⁵。ピカソがコクトーやバレエ・リュスと一緒に出かけた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、そのことがこの時期の代表作《泉のほとりの三人の女たち》（1921年、Z.IV, 322）や《牧神パンの笛》（1923年、Z.V, 141）に印されている⁵⁶。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、大英博物館所蔵のエルギン・マーブル、パルテノン神殿東破風の《ディオネとアフロディテ》と《ペルセフォネ》のデッサン（『クラシック画帖』、ピカソ美術館、パリ）を残している⁵⁷。

同様に、アングルもイタリアに二回渡っている。最初はローマ賞受賞による留学で1806年～1824年の18年間にローマとフィレンツェで過ごし、ローマではフランス・アカデミーの施設（ヴィラ・メディチ）に寄宿した。続いて1835年～1841年迄、フランス・アカデミー院長として再度ローマに滞在し、ヴィラ・メディチ（メディチ家の別荘）と庭の修復、古代美術のコピーの蒐集、図書館と考古学の講義を創設した⁵⁸。ヴィラ・メディチはかつて17世紀スペイン・バロックの巨匠ディエゴ・ベラスケスが宮廷画家として二度に渡って滞在した館である。ピカソがこのメディチ家別荘近くの、画家通りとして知られるマルグッタ通りにアトリエを構えたことは偶然とは言い切れない。イタリア旅行における二人の足跡を通して、アングルを介してピカソの作品に見られる古代美術を次に取り上げたい。

1. 肖像画と水浴図に見る古代美術の造形表現

ポンペイの壁画

ピカソの「古典回帰」の時期の作品には、アングルを介した二つの古代美術が見出せる。最初はポンペイ、エルコラーノの壁画《ヘラクレスとテレフォス》（図15）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⁵⁹。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⁶⁰。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》（ジュアン＝レ＝パン、1920年7月31日、Z.XXX, 92）や《手紙を読む女》（1920年）（図16）に借用されている⁶¹。ピカソはディアギレフに同道して二度ナポリを訪れた。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バレエ・リュスの指揮者エルネスト・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⁶²。

一方、アングルの《座るイネス・モワテシエ夫人》(1856年)(図17)や《トルコ風呂》の左奥の座る裸婦にも等しく、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》(図15)のコピーが保管されている事実から裏付けられる⁶³。ローゼンブラムはモワテ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⁶⁴。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、人手のような手の形はこれらの三作品に共通する。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⁶⁵。モワテシエ夫人の同肖像画(図17)は1921年にパリで開催されたアングル展に出品されており、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。ピカソがエルギン・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否定はできないであろう⁶⁶。

眠れるアリアドネ像

もうひとつの古代美術は《眠れるアリアドネ(通称クレオパトラ)》(図18)である。ピカソの《水浴の女たち》(図2)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。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・コロヤピュヴィスらが描く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⁶⁷。また、ジョルジョ・デ・キリコモ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⁶⁸。

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一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、ブッサンも小さなワックスのコピーを作っている⁶⁹。ピカソはこの彫刻をヴァチカンで見たであろうか。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(第二次イタリア遊学時)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⁷⁰。

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》(1839～1840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⁷¹。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⁷²。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》を制作したと言う⁷³。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⁷⁴。さらに、《アヴィニヨンの娘たち》とその全図習作(1907年6月、Z.II*, 21)にも直立したアリアドネ像に似たような裸婦の形態が見られる⁷⁵。

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2)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. 源泉としての古代ギリシアの陶器画

前述した《ヘラクレスとテレフォス》(図15)や《眠れるアリアドネ》(図18)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 (機織り機の前のテレマコスとペネロペ)》(キウジ、考古学博物館)に登場している⁷⁶。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⁷⁷。こうした陶器画にはピカソが造形上の源泉とした、アングルを経由した古代由来の図像学的イメージや記号あるいはコードがあるため、それを確認しておく。

ピカソの《水浴の女たち》(図2)の直立した女性は、前述したように《トルコ風呂》の裸婦の形態を造形的イメージにしているが、その首の形状は、アングルの《ユピテルとテーティス》のテーティスや《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⁷⁸。この特徴的な首の形状の源泉には、古代から伝わる図像や造形上のイメージがある。アングルの上記作品は、「クレオフラデスの画家」の《マイナデス》(前500年頃、古代工芸美術館、ミュンヘン)や、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されている⁷⁹。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、人物表現や歴史画等の構図のモチーフに用いたようである⁸⁰。

女性信奉者マイナス

ピカソの《水浴する女たち》(図2)に登場する女性の首を反らす身振りには、アングルの影響が見られるが、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(バッカ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⁸¹。古代ギリシア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、そのモチーフを古代ギリシアの陶器画の線描や石棺の装飾等に表現している(図19)。

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、サテュロスは跳び上がり、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⁸²。ピカソの《水浴の女たち》(図2)と同様にマイナデスの身振りが用いられた《海辺を走る二人の女》(ディナーレ、1922年夏、Z.IV, 380)は、二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、まさしくマイナデスのようである⁸³。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。

クラークが「息の長いモチーフ」と述べるように、アビ・ヴァールブルクも『ムネモシユネ』という図像研究のなかで、このモチーフは中世やルネサンスの絵画や彫刻に何度も取り上げられる図像だと指摘した⁸⁴。また、19世紀末に当時流行していたモダン・ダンスや、オーギュスト・ロダン、アリストイド・マイヨール、アントワーン・ブールデルら彫刻家がこぞって想像力を掻き立てられたイサドラ・ダンカンの古代ギリシア風のダンスとも関連づけられるだろう。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姿は、デフォルメが一層強調された《ダンス》(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「第二期古典時代」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。

おわりに

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（1914～1915年）と「第二期古典時代」の初めに写実的な作品を古典的手法で数多く制作した。幾分戦略的ではあるものの、反響は大きかった。言うまでもなくアングルとの邂逅は、1905年に《トルコ風呂》を見た最初の出会いから、それ以降に至っている。二年後に制作された《アヴィニヨンの娘たち》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「第二期古典時代」の作品は、一部の批評によれば、「第一期古典時代」の改作や焼き直しとして過少に評価されがちだが、彼は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ことにも注目しておきたい。

以上のように、ピカソによるアングル芸術の参照は、二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ことはある意味で意外なことである。

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年度助成を受けたものの一部である。

註

- 1 ピカソの「古典主義時代」、「新古典主義時代」の両呼称は、アルフレッド・H・バー・Jr.によるピカソ様式の分類上の基準に従った。「古典主義」は1917年イタリア旅行によるところが大きく、1915年～1925年頃迄と設定する一方（版画を除く）、その後期の1920年代前半を「新古典主義（Neo-Classic）」としている。Barr, Alfred H., Jr., *Picasso Fifty Years of his Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1946, pp.96, 115-130（アルフレッド・H・バー・Jr.（植村鷹千代訳）『ピカソ 芸術の五十年』創元社、1952年、86、101-113頁）。「秩序への回帰」は、ジャン・コクトーの著作の題名『秩序への回帰』に由来する。Cocteau, Jean, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926.
- 2 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.). Zervos, Christian, *Pablo Picasso*, 33 vols, Paris, Cahiers d'Art, 1932-1978. 版画シリーズ《ラファエロとラ・フォルナリーナ》の番号は次のカタログ・レゾネを参照し、BB.はその略号である。Baer, Brigitte, *Picasso Peintre-Graveur, Catalogue Raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1966-1968 (suite aux catalogues de Bernhard Geiser)*, Tome VI, Berne, Kornfeld, 1944.
- 3 バーは、1905年中旬～1906年中旬迄を「第一期古典時代」（The first “classic” period: mid-1905 to mid-1906）としている。Barr, *op. cit.*, pp.40-44（バー、前掲書、32-33頁）。
- 4 Marrinan, Michael, “Picasso as an ‘Ingres’ Yong Cubist”, *The Burlington Magazine*, vol.119, no.896, 1977, pp.756-763; Galassi, Susan Grace, *Picasso's Variations on the Masters: Confrontations with the Past*, New York, Harry N. Abrams, 1996, pp.37-41, 208 (note 41); Madeline, Laurence, “Picasso et Ingres: pour la vie”, *Picasso Ingres (cat. exp.)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p.14; Dupuis-Labbé, Dominique, *Les Demoiselles d'Avignon: La révolution Picasso*, Paris, Bartillat, 2007, p.37.

- 5 1905年のサロン・ドートンヌの出品リストによる。Madeline, *op. cit.*, p.163.《トルコ風呂》はカレル・ベイ、ルイ＝アメデ・ド・プロリー公ら個人が所有し、人目に触れることがなかった。Richardson, John, *A Life of Picasso, The Early Years, 1881-1906*, New York, Random House, 1991, p.421(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、638頁)。
- 6 バーは「写実的な鉛筆の肖像：“アングルへの回帰” 1914～1915年」(Realistic Pencil Portraits: “Back to Ingres”: 1914-1915)としている。Barr, *op. cit.*, pp.94-96(バー、前掲書、84-86頁)。
- 7 1905年のSNCF(フランス国有鉄道)の資料『リーヴレ・シエ』による。Madeline, *op. cit.*, p.5(note 12)。
- 8 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ターバン間の鉄道の乗車券が残っている。Ibid., p.180 (fig.21, 22)。
- 9 スケッチには三人の人物の下に「Y ligan a Montaulvant/ liados en el gaban」((二人は)モンターバンについて/外套に身を包み)と書き入れている。Lubar, Robert S., “Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco”, Brown, Jonathan (ed.), *Picasso and the Spanish Tradition*, New Haven, London, Yale University Press, 1996, pp.38, 39(fig.32)。
- 10 ピカソはサバスティアの弟カルラスが創刊編集する『エル・リベラル』紙に二日続けて(4月11日、12日)、サバスティ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, *op. cit.*, p.293(リチャードソン、前掲書、449頁)。
- 11 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、到着と同じ日に会いましょう。でも僕たちはトゥールーズとモンターバンで一泊するからね」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)
- 12 デッサンのカタログ・レゾネでは4503点ある。Vigne, Georges, *Dessins d'Ingres: Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1995。
- 13 情報提供下さったアングル美術館のフローレンス・ヴィギエ館長に感謝する。
- 14 Jacob, Max, “Rimbert ou la conscience en art”, *Vogue*, no.6, vol. VIII, 1^{er} juin 1927, p.44; *Max Jacob et Picasso* (cat. exp.), Paris, Quimper, Réunion des musées nationaux, 1994, pp.103, 108(note 24)。
- 15 Schapiro, Meyer, *Modern Art 19th & 20th 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)。
- 16 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・スヒルベルオルトに誘われて、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)。
- 17 Madeline, *op. cit.*, p.6(note 23)。
- 18 Marrinan, *op. cit.*, p.756。
- 19 Bois, Yve-Alain, *Matisse and Picasso*, Paris, Flammarion, 1999, pp.20-22(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、20-22頁)。
- 20 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; Green, Christopher, *Art in France 1900-1940*, New Haven, London, Yale University Press, 2000, p.193。
- 21 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、デッサンを称賛する…」と述べている。Gide, André, “Promenade au Salon d'automne”, *Gazette des beaux-arts*, vol. 34, décembre 1905, p.475。

- 22 Madeline, *op. cit.*, pp.6-7, 7(note 24).
- 23 *Ibid.*
- 24 Apollinaire, Guillaume, "The Ingres Exhibition (*L'Intransigent*, April 27, 1911)", Breunig, Leroy, C.(ed.), Suleiman, Susan(tran.), *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918 by Guillaume Apollinaire*, New York, The Viking Press, 1972, pp.155-157.
- 25 フェルナンドは、ピカソの当時(1910~1914年)の好みは、エル・グレコ、ゴヤ、プリミティヴ派で、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(Olivier, Fernande, *Picasso et ses amis*, Paris, Librairie Stock, 1933)。
- 26 Marrinan, *op. cit.*, p.759.
- 27 《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》(アヴィニョン、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)等にアングルの影響が見られる。Madeline, *op. cit.*, p.19.
- 28 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》等が出品された(作品の同定は不詳)。マルベルはピカソ作品を数点所有していた。Cabanne, Pierre, *Le siècle de Picasso I (1881-1937) : La jeunesse, le cubisme, le théâtre, l'amour*, 1975, Paris, Denoël, pp.208-209; 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、363-364頁。
- 29 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、179頁(Palau i Fabre, Josep, *Picasso Cubisme*, Barcelona, Polígrafa, S. A., 1990)。
- 30 マックスはアポリネール宛手紙(1915年1月7日付)に「パブロの前でポーズをとる。自分をとても美しい鉛筆の肖像画にした。祖父と同時にカタロニアの老いた農民や私の母にも似ている」と記した。*Max Jacob et Picasso (cat. exp.)*, *op. cit.*, pp.116, 124(note 1).
- 31 ピカソの様式転換は1921年になって『中央美術』(7巻9号)に紹介され、日本でも話題となった。拙稿「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、110-111、121頁。
- 32 ブラックのカーンワイラー宛手紙(1919年10月8日付)。*Donation Louise et Michel Leiris: Collection Kahnweiler-Leiris (cat. exp.)*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1984, pp.28-29.
- 33 ピントゥ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.*, pp.22, 23(note 112).
- 34 Allard, Roger, "Dessins et aquarelles de M. Picasso", *Le Nouveau Spectateur I*, no.11-12, 25 octobre-10 novembre, 1919, p.28.
- 35 Uhde, Wilhelm, *Picasso et la tradition française*, Paris, Éditions des Quatre-Chemins, 1928, pp.55-56; cited in Cabanne, *op. cit.*, pp.351-352; カバンヌ、前掲書、640頁。
- 36 Cocteau, Jean, *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。
- 37 Reverdy, Pierre, *Pablo Picasso*, Paris, Gallimard, 1924, pp.7-8.
- 38 モデルの写真を参照して制作されたデッサンもある。『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.
- 39 ピカソはバルセロナで開かれたカタルーニャ人画家ラモン・カザスの個展に触発されて、1900年2月から2週間、カフェ「四匹の猫」で肖像画の展覧会を催した。ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ（大高保二郎他訳）『不滅のピカソ 1881-1907』平凡社、1983年、183-191頁（Palau i Fabre, Josep, *Picasso vivent*, Barcelona, Polígrafa, S. A., 1980); Richardson, *op. cit.*, pp.143-150（リチャードソン、前掲書、223-232頁）。
- 40 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); Bissière, Roger, “Notes sur Ingres. La doctrine d’Ingres”, *L’Esprit nouveau*, no.4, janvier 1921, p.388; Lhote, André, “Ingres vu par un peintre”, *NRF*, no.96, 1^{er} septembre 1921, pp.274-291; Lapauze, Henry, *Ingres* (cat. exp.), Paris, Georges Petit, 1921, p.8.
- 41 Bouiller, Jean-Roch, “Probité de l’art, rappel à l’ordre et retour à Ingres au début du xx^e siècle”, *Picasso Ingres* (cat. exp.), *op. cit.*, p.58.
- 42 Daix, Pierre, *L’Ordre et l’aventure: Peinture, modernité, et repression totalitaire*, Paris, Arthaud, 1984, pp.119-120.
- 43 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。
- 44 *Ibid.*, pp.320-321; 同上書、584-585頁。
- 45 *Ibid.*, pp.322; 同上書、588-589頁。
- 46 Madeline, *op. cit.*, p.26.
- 47 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を参照。Baldassari, Anne, “Heads Faces and Bodies: Picasso’s Uses of Portrait Photographs”, Rubin, William (ed.), *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation* (exh. cat.), New York, Harry N. Abrams, 1996, pp.209-220.
- 48 ビアリッツへの新婚旅行については次を参照。Larralde, Jean-François, Casenave, Jean, *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。
- 49 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（FitzGerald, Michael, C., *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995）。
- 50 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。Rosenblum, Robert, “Le grotesque et le beau: la deuxième rencontre de Picasso avec Ingres”, *Picasso Ingres* (cat. exp.), *op. cit.*, p.63. 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ヴな表現を合成したと述べている。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, pp.241-242, 450 (note 53).
- 51 Blunt, Anthony, Pool, Phoebe, *Picasso: The Formative Years. A Study of his Sources*, London, Studio Books, 1962, p.26; Brown Price, Aimée, *Pierre Puvis de Chavannes*, New York, Rizzoli, 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）。

- 52 Cabanne, *op. cit.*, pp.213-214; カバンス、373-374頁
- 53 “Picasso Speaks, A Statement by the Artist”, *The Arts*, New York, vol.III, no.5, May, 1923, p.319; cited in Barr, *op. cit.*, p.270 (バー、前掲書、210頁)。
- 54 ピカソと古代彫刻の関係については次を参照した。Green, Christopher, Daehner, Jens M., *Modern Antiquity, Picasso, De Chirico, Léger, Picabia* (exh. cat.), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011; Pettejohn, Elizabeth, *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London, New York, I.B.Tauris, 2012, pp.225-245.
- 55 クーロス像やスピナリオの造形はゴッソ旅行で制作された《若者たち》(1906年春～夏、Z.I, 305)等に早くも登場し、スピナリオは第二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。
- 56 ピカソのイタリアとイギリス旅行は次を参照した。Clair, Jean (ed.), *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* (exh. cat.), New York, Rizzoli, 1998; Richardson, John, *A Life of Picasso, The Triumphant Years 1917-1932*, New York, Alfred A. Knopf, 2010, pp.3-30, 113-133.
- 57 Léal, Brigitte, *Musée Picasso Carnets: Catalogue des dessins*, vol.1, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p.318 (Cat. 24, 20 R°, 21 R°).
- 58 Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres: Édition critique de l'ouvrage publié à Paris en 1878* (Introduction, notes, postface et documents par Daniel Ternois), Paris, Arthena, 1993, pp.46-48.
- 59 *Ibid.*, p.293 (note 2); Tinterow, Gary, Conisbee, Philip (eds.), *Portraits by Ingres: Image of an Epoch* (exh. cat.), New York, Harry N. Abrams, 1999, p.429.
- 60 *The National Archaeological Museum of Naples Guide*, 2009 (First ed.), 2013 (reprint.), Electa, p.104.
- 61 アンソニー・ブランドは、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、擬人像とは頬に当たった指や手の形が相違し、顔の形はピカソの方が楕円形である。Blunt, Anthony, “Picasso’s Classical Period (1917-25)”, *The Burlington Magazine*, vol.110, no.781, Apr., 1968, pp.187-191, 193-194.
- 62 Richardson, *op. cit.*, pp.21-29.
- 63 Amaury-Duval, *loc. cit.*
- 64 ローゼンブラムは、この肖像画はプッサンの《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, Robert, “Ingres’s Portraits and Their Muses”, *Portraits by Ingres: Image of an Epoch* (exh. cat.), *op. cit.*, p.8.
- 65 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。
- 66 *Portraits by Ingres: Image of an Epoch* (exh. cat.), *op. cit.*, p.441.
- 67 アングルの《オダリスクと奴隷》を代表に、コロアの《海辺のバッカント》(1865年、メトロポリタン美術館)やピュヴィスの《タマリス》(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・カースルベルク彫刻館)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、2001年、117-118頁。
- 68 Green, *Art in France 1900-1940, op.cit.*, pp.126-127.
- 69 Haskell, Francis, Penny, Nicholas, *Taste and the Antique*, New Haven, London, Yale University Press, 1981, p.186.
- 70 エンリコ・プランボリーニは「ピカソがシステイーナ礼拝堂のフレスコ画や、さらにラファエロ・

- サンティ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。Prampolini, Enrico, "Picasso in Rome", McCully, Marilyn (ed.), *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, Princeton, Princeton University Press, 1982, pp.122-125; 《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)。
- 71 ローゼンブラム、前掲書、142頁。
- 72 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のだが、ドランと同様にポスト・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.
- 73 ボアはマティスの《青いスード》の「プリミティヴ」な変形に対して、ピカソは《アヴィニヨンの娘たち》と《垂れ布の前の裸婦》で返答したと述べている。Bois, Yve-Alain, *op. cit.*, p.29 (ボア、前掲書、29頁)。
- 74 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, Elizabeth, *Picasso Style and Meaning*, London, Phaidon, 2002, pp.183-185.
- 75 大高「〈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」、前掲書、7-8頁。
- 76 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』、前掲書、26-27頁。
- 77 McNally, Sheila, "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)。
- 78 ローゼンブラムはピカソの《ゲルニカ》の女性にテー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。
- 79 ローゼンブラム、同上書、21、84頁。
- 80 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ことば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)。
- 81 Clark, Kenneth, *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、2004年第1刷、2011年第2刷、430-431頁)。
- 82 *Ibid.*, p.274-277 (同上書、433-436頁)。
- 83 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。
- 84 ジョルジュ・ディディ=ユベルマン(竹内孝宏、水野千依訳)『残存するイメージ アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』人文書院、2005年、268-275頁 (Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002)。

