

藤田嗣治をめぐる追憶と哀悼の画譜

－レオナール・フジタ研究・抄録－

Studies for Trajectory of Iconographies by Leonard Foujita

Paintings for Recollections and Condolences of Leonard-Tsuguharu FOUJITA

－ Café and ‘La Petite Madeleine’, Melancholy and Vanitas / Iconology of “Dream, Sleep, Death” －

村上 哲

Satoshi MURAKAMI

アート・キュレーション代表

Chief Executive Curator of The Art Curation

キーワード：藤田嗣治（レオナール・フジタ）、エコール・ド・パリ、カフェ、マドレーヌ、
古代彫刻、追憶、哀悼、メランコリー

Keywords: Leonard-Tsuguharu FOUJITA, École de Paris, Café and the term ‘La Petite Madeleine’,
Ancient Greek and Roman sculptures, Recollections, Condolences, Melancholy

Summary

Leonard Foujita (Leonard-Tsuguharu FOUJITA /1886-1968) was active as one of the representatives of the trend of the ‘École de Paris’ in Paris in the 1920s. In recent years, 100 years after the name of the ‘École de Paris’ was born, various issues such as copyright, work appraisal, and copyright have been gradually resolved and overcome, and the artistic environment for works has been established. Therefore the studies, exhibitions and publishing regarding Foujita, who was born as a Japanese and died as a French, is advancing to a new stage. Recent studies have revealed that Foujita skillfully adopted Western classical forms while fusing eastern and western aesthetics. After moving to France in 1913, Foujita went to the Louvre Museum to study ancient art. Foujita said he was particularly fascinated by ancient Greek sculptures and Egyptian paintings, and these two ancient aesthetics and motifs can often be found in Foujita’s iconographies. His perspective on ancient art, which was the origin of his activities in Paris, became the basis for his quest for his identity as an artist throughout his life, and also became a mirror that reflected the innermost part of the artist's soul. In this article, while exploring the essence of the painting world that connects the genealogy of beauty in the east and west and the life that lived in the turbulent times, the encounter and separation with the companions who lived together such as Madeleine Eugénie Louise Lequeux (1906-1936) or Youki/Lucie Badoud (1903-1966) from the perspective of relationships, I explore the core of art that has deepened in the days of tracing love and recollection. Chapter I focuses on a painting with the theme of “Cafe” and their variations, and considers the transition of images repeatedly produced until his late years, analyzing the development from drawings to paintings and the term ‘La Petite Madeleine’. Then I

insight the remnants and remembrances of Madeleine Lequeux, the companion of the deceased, entrusted to the theme of “Café”. In Chapter II, based on the thoughts derived from the examination of images in previous Chapter I, I analyze images about “Sleep and Dream”, such as reclining nudes, still-lives, portraits, and Christian themes, are drawn. While clarifying the genealogy of “Death and Melancholy” hidden in the depths of images, I trace the iconographies of condolence that sublimates the inspiration received from the classics into the inner introspection.

序

1920年代のパリでエコール・ド・パリの動向を代表するひとりとして活躍し、20世紀絵画史に名を刻んだ藤田嗣治（レオナルド＝ツグハル・フジタ／1886-1968）。エコール・ド・パリの名が誕生して100年を迎える近年、著作権や作品鑑定、版權など様々な課題が徐々に解決し克服されて作品に関する芸術環境が整い、日本人として生まれフランス人として没したこの画家の研究や企画、出版が新たな地平へと進んでいる。

2006年の生誕120年を皮切りに、2013年に渡仏100年、2016年に生誕130年、そして2018年は没後50年と、2000年代から2010年代にかけて立て続けに周年の節目が続いたが、その折々に重要な記念展が企画され、国内の主要美術館のほかパリのマイヨール美術館など海外の美術館においても重要な企画が開催された。久しぶりの画期的な回顧展となった生誕120年展を嚆矢として、渡仏100周年では初期作品群によって1917年のパリでの初個展が再現されて、初公開となった初期書簡とともに検証され、没後50周年ではパリにある代表作の《カフェ》が日本にある下絵素描との70年ぶりの邂逅を果たすなど新機軸の展開をみせたほか、古代彫刻や西欧絵画など古典

の源泉からの転用と変容、代表作の《五人の裸婦》とパブロ・ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》との知られざる影響関係など、造形の研究・検証・洞察が深化した。

これら一連の周年企画に先立って、2003年12月から2004年10月にかけて『藤田嗣治書簡一妻とみ宛一』（全4巻）が、「パリ留学初期の藤田嗣治」研究会の尽力によって翻刻・出版され、初期パリ時代の藤田の実像を伝える重要な書簡資料として関係者から注目された。以後、当資料集は藤田関連の研究や執筆、展覧会企画において参照されるようになり、生誕120年「藤田嗣治展」や「エコール・ド・パリ—プリミティヴィスムとノスタルジー」展など、2006年に開催された企画展において活用されたのを筆頭に、様々な企画や書籍・研究書等において参照・引用されながら、藤田嗣治研究の検証と深化に寄与してきた。そして174点におよぶこの膨大な書簡類から精選された一群の現物資料が、藤田嗣治の渡仏100周年を記念して開催された「レオナルド・フジタとパリ1913-1931」展において初めて公開された。フジタ研究の権威シルヴィー・ビュイッソン氏の企画監修、熊本県立美術館の企画統括により開催美術館が連携したこの企画では、30点以上におよぶ封書や

葉書類がパリ・デビュー時の初期作品とともに併陳されて比較・検証され、1910年代から黄金時代の1920年代に至る「世界のフジタ」誕生の軌跡を直筆の手紙の熱い息づかいとともに辿る初めての試みとなった。そしてこの書簡集は2016年に『藤田嗣治 妻とみへの手紙 1913-1916』（上巻・下巻）として人文書院から刊行され、藤田嗣治研究の重要な基礎資料となっている。また近年の研究では、1920年代に顕著になった西洋の古典からの引用やその契機となった当時のパリの復古的かつ排他的な時代状況への視座をはじめ、ピカソやシュルレアリスムほかの20世紀の前衛絵画など同時代の芸術への参照、西洋と東洋の美意識の融合など、多種多様な「美の系譜」への検証を通じて、考察の対象が「美の古今東西」の問題や芸術間の交流史へと拡張している。

本稿では、二度にわたる世界大戦に見舞われた激動の時代を生き抜いた波乱の人生や、古今東西の美の系譜を繋いだ絵画世界の精髓を探りながら、マドレーヌ・ルクーなど人生をともした伴侶たちとの邂逅と別離、幼き頃に亡くした母への想い、老境の心を捧げた聖母への祈りなど、画家をめぐる女性への視座から、愛と追憶を辿る日々のなかで深化していった芸術の核心に迫る。第I章では、第二次世界大戦後の代表作である《カフェ》とそのヴァリエーションに焦点を当てて、最晩年に至るまで繰り返し制作されたイメージの変遷を素描から絵画への展開を軸に考察し、その図像に託された夭逝の伴侶マドレーヌ・ルクーへの追憶と哀惜を解析する。続く第II章で

は、前章において《カフェ》への検証から導かれた洞察をもとに、横たわる裸婦像をはじめ静物画や肖像画、キリスト教の画題など、藤田嗣治が描いた眠りと夢の図像の奥底に潜む「死とメランコリー」の系譜を詳らかにしながら、古典から受けた靈感を、秘められた内奥の発露へと昇華していった哀悼の画譜を辿る。

第I章

《カフェ》をめぐる制作の軌跡と深層を探る

I 1949年の《カフェ》とその制作過程

1920年代のパリで一世を風靡した藤田嗣治は、第二次世界大戦時に作戦記録画に携わる。戦後、その戦争責任を問う糾弾に晒されるなか、母国を去って輝かしい時代の20年間を過ごしたフランスへの帰還を願った。しかし渡仏ビザの取得が難航し、1949年3月に太平洋を越えてニューヨークに渡る。アメリカでの滞在は翌1950年1月まで10ヶ月間に及んだが、この時期に藤田はメトロポリタン美術館やニューヨーク近代美術館にも通う傍ら、旺盛な創作活動に取り組んでいる。その成果は、1949年11月11日から11月26日まで開催したマンハッタン・アッパー・イースト地区のマシアス・コモール画廊における個展として結実する。油彩画20点、素描20点の計40点を披露したが、1949年に描かれた《カフェ》もここで展示された。ニューヨーク滞在中にはブルックリン美術館の附属美術学校の教授として招かれたが、戦後のアメリカでは作戦記録画に携わった責任を問題

にする画家たちとの間で確執があり、教鞭を執ることはなく、翌1950年1月27日にアメリカを出国し、2月4日にフランスに帰国。1955年にはフランス国籍を取得して、1959年10月にランス大聖堂でカトリックの洗礼を受け、敬愛するレオナルド・ダ・ヴィンチに肖ってレオナルド・フジタと名乗り、1968年にフランス人として没した。

2018年に開催された没後50年・藤田嗣治展（東京都美術館、京都国立近代美術館を巡回）には、フランスのパリ国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）から、第二次世界大戦後の代表作と目される《カフェ》（図1）が出品されたが、本企画にその下絵である木炭素描が熊本県立美術館から出品され、1949年に描かれてのち約70年ぶりに本画との再会を果たして、2点が併陳される展覧が実現し、細部にわたって綿密に比較検証し得る貴重な機会となった。

本作品の舞台は、19世紀のベル・エポック（良き時代）の残り香の漂うカフェであり、店内の一隅で、頬杖をついて物思いに耽る黒い衣装の女性が絵の主演である。メランコリックな情趣を湛える画面は、愛しきパリを思い焦がれる画家の心持ちを映し出す。テーブルの上にはインクの文字が滲んだ便箋と封筒、値段が書き込まれたコースターに乗ったワイングラス、店内にはシルクハットの男と髭の給仕がいる。そして窓越しの筋向いには、「ラ・プティト・マドレーヌ」（LA PETITE MADELEINE）という名のカフェの看板が見える。書きかけの手紙を前に、物憂げな面持ちで座る黒衣に黒靴の女がみせる頬杖をつくポーズは西洋絵画の定型で、古来、メランコリー（憂鬱）

を意味する常套句である。座る男のシルクハットが、看板の「マドレーヌ」の文字を隠すかのように前に被さる。飲み物のグラスの乗る皿に1フラン75サンチームと値段を書くのは、昔のパリのカフェに見られた慣習。画家の手製の額縁には装飾が手彫りされている。同じ構図の作品が、この2点のほかに油彩画3点、素描2点、色鉛筆画1点の、計7点確認されている。[Sylvie et Dominique Buisson, La vie et l'oeuvre de LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA, Vol.1, Paris, 1987, S.D.B.49.22-49.27, et 1 autre oeuvre.]

現在、熊本県立美術館に所蔵される最初の下絵素描の《カフェ》（図2）の画面の左下には、「フジタ 1949年 ニューヨーク・シティー ステイン氏へ パリ国立近代美術館に所蔵される油彩画のもととなった最初の習作素描」と概訳できる画家自身の筆跡による書き込み（図3）があり、完成作の本画がパリ国立近代美術館の所蔵であることが記されている。なおこの書き込みのうち、「Foujita 1949 n.y.c. a Mr Stein」の記載には、絵柄と同じ木炭が使われているため、作品が描かれたのと同時期にニューヨークで書き込まれたものと考えられる。また「Original le première croquis pour le toile trouve au musée moderne de Paris.」の記述は、完成作の油彩《カフェ》をパリ国立近代美術館に寄贈したのちにパリで書き込まれたものであり、絵柄で使用された木炭とは異なる画材が用いられている。

II 「ラ・プティト・マドレーヌ」をめぐる考察

ところでポンピドゥー・センター所蔵の

《カフェ》の背景に描かれた看板の「ラ・プティット・マドレーヌ」(LA PETITE MADELEINE)という言葉は、1920年代までパリで活躍していたマルセル・ブルースト(1871-1922)の長編小説『失われた時を求めて』の第1篇「スワン家の方へ」の第1部に登場する有名な一節を思い起こさせる。紅茶に浸した「一片の小さなマドレーヌ」(La Petite Madeleine)の薫りから、幼少の記憶が蘇るというエピソードである。嗅覚が思い出を呼び覚ますこの心の動きは「ブルースト現象」と呼ばれ、過去への郷愁がマドレーヌの逸話になぞらえて語られるようになる。藤田が渡仏した1913年に第1篇が刊行された『失われた時を求めて』は、1922年にブルーストが没したのちの1927年まで14年間刊行が続いた。1920年代、ブルーストの「ラ・プティット・マドレーヌ」の一節は、失われしベル・エポックへのノスタルジーを託すものとしてパリの文化界に流布したことは想像に難くない。1920年代中頃、既に藤田は「ラ・プティット・マドレーヌ」というモンマルトルのカフェの登場する作品を残しているが、その街角の風景を四半世紀後の《カフェ》の背景に再利用したのであった。下絵の制作にあたっての実際のモデルはニューヨークにいた実在の女性と思われるが、油彩画へと展開していくなかで画家の内部に沸き起こったのは、1930年代に画家と人生をともにした亡き恋人マドレーヌ・ルクー(1906-1936; Madeleine Eugénie Louise Lequeux / 図5)の面影であった可能性が大きい。とりわけ完成作の油彩においては、残された写真から、その目鼻立ち

や口元などの相貌がマドレーヌ・ルクーと酷似している。パリの西部・シャンパーニュ地方のマルヌ県ドルマン生まれのマドレーヌは、パリ9区・クリシー街の歌劇場「カジノ・ド・パリ」のダンサーが本業だったが、昼間は高級店ル・スファンクスホステスや絵のモデルとしても働いていた女性で、美しいプロポーションの肢体や個性的な面立ち、波打つ赤い巻き毛がモンパルナスの画家たちの間で評判だった。1920年代の黄金期をともに過ごした妻のユキは、この頃からシュルレアリスムの詩人口ベール・デスノス(1900-1945)と親しくなり、藤田との関係は次第に冷え切ったものとなっていった。そのような焦燥に悩む藤田の前に現れたのがマドレーヌ・ルクーで、藤田はその秘密めく妖しい優美さに魅了されている。1930年から《眠れる女》(1931年)や《ノルマンディーの春》(1936年)など数々の名作で藤田のモデルを務めたマドレーヌは、南アメリカから日本にいたる1930年代前半の「旅の時代」を画家と行動をともにしている。日本に滞在時には宝塚劇場の歌手として「マドレーヌ藤田」の名で活動し、レコードも録音して発売するなど多彩ぶりをみせた。しかし1936年の春、フランスから日本に帰国したマドレーヌは、藤田の心が既に離れていたことに落胆し、遂に6月25日頃にフランスに戻ることを決意したが、それが果たせぬままその数日後の6月29日に東京・戸塚にあった藤田のアトリエで不慮の死を遂げる。死因はアルコールと薬物の過剰摂取による脳血栓で、パリへの望郷の念を抱いたまま失意のなかの早世であった。7月

1日に小石川の天主教会で葬儀が執り行われたのち、東京の多磨霊園に葬られて今もその一画に眠っている（図6）。

7月5日の夜、秋田の富豪・平野政吉の申し出で、マドレーヌの追善供養のための美術館の建設が提案され、藤田はマドレーヌがモデルとなった《眠れる女》をはじめとする12点を美術館に譲渡することを決断して、7月6日には11点を木箱に入れて輸送し、マドレーヌの遺影ともいべき《眠れる女》は7月10日に自ら抱えて列車に乗り運んでいる。美術館は1938年に着工されたが、戦時下で中止になり、秋田には美術館のために1937年に描いた大作《秋田の行事》と12点の自作が残され、藤田は無念だったと伝えられる。戦後になり、藤田の晩年の1967年に別の形で秋田県立美術館として開館しているが、マドレーヌの供養のための美術館は幻と消えたのであった。マドレーヌの死後、藤田は消し去ることのできない辛い追憶と呵責の念のなか、追悼と鎮魂そして贖罪の意味さえ込めて、マドレーヌの面影をパリの風景のなかに描き続けた。このような背景を踏まえるならば、マドレーヌ供養のための美術館が幻に終わるなか、滞米中の藤田は「マドレーヌの遺影」として《カフェ》を描いたのではないかという推論へと思ひ至る。

《カフェ》の制作は1949年であるから、マドレーヌの没後13年経っており、13回忌を経て鎮魂の意味を込めて描かれた可能性もある。その絵をフランスに連れ帰り、今もなお異国の空の下、東京の多磨霊園に眠るマドレーヌの遺骨の代わりに、「遺影」としてフランス国家に寄贈することで、生まれ故郷のフランスの地に永遠に眠らせて安置したのではないかという想いに駆られる。完成作の《カフェ》の右上

の背景に描かれている通りの筋向いの「カフェ」の外観は、1920年の藤田自身の銅版画《煙突のある風景》から転用したとされるが、そこにカフェの名に託して“愛しいマドレーヌ”を意味する「ラ・プチット・マドレーヌ／LA PETITE MADELEINE」と書き込まれているのは暗示的であり、「マドレーヌ／MADELEINE」の名前だけが前に座る男のシルクハットの帽子で隠されているのは、1949年当時の伴侶であった君代への後ろめたさをなせる秘匿とも読める。

1931年の秋、画家の鶴田宏はモンパルナスのカフェ「クーポール」で藤田嗣治とマドレーヌ・ルクーとの出会いに遭遇したことを追想している。マドレーヌ・ルクーに出会ったこの1931年、藤田は《パリ、ラ・プチット・マドレーヌ》と題した、「ラ・プチット・マドレーヌ」という名のモンマルトルのカフェをモチーフにした街角を描いた。ここでは「LA PETITE MADELEINE」と綴るべきところを最後のEを書かずに「LA PETITE MADELEIN」と描いている。同様の構図の作品には、1920年に制作したとされる銅版画《煙突のある風景》があるとされ、1925年には《カフェ・プチット・マドレーヌ》と題する銅版画（エッチング・アクワティント）を制作しており、1931年に油彩画で再制作したことになるが、本作品はマドレーヌ・ルクーとの邂逅を契機として描かれた可能性が高い。この時点で人口に膾炙していた「プチット・マドレーヌ」の文言が、プライベートな「愛しいマドレーヌ」という意味へと転換されたといえよう。このことと深く繋がっているマドレーヌゆかりの品が秋田の平野政吉美術財団に所蔵されている。藤田は東京で1933年12月24日のクリスマス・イヴに、羽子板をマドレー

ヌに贈っているが、そこには「ア・マ・プティット・ファム・マドレーヌ／à ma petite femme madeleine」(私の可愛い妻マドレーヌへ)と自筆しており、PetiteとMadeleineの二言葉が登場している。このような証左を照合するとき、

「Petite Madeleine」という文言は「愛しいマドレーヌ」という意味となり、亡きマドレーヌ・ルケーと深く結びついている語句と確定できる。

下絵と本画による2つの《カフェ》は、翌1950年2月にフランスに戻った藤田とともに海を渡って、絵の主題の舞台であるパリへと到着した。1951年5月、完成作の油彩による《カフェ》は、藤田自身によってパリの国立近代美術館(現・ポンピドゥーセンター)に寄贈された。このときに一緒に寄贈された作品は、《カフェ》をはじめ《私の部屋、目覚まし時計のある静物》(1921年)、《私の部屋、アコーディオンのある静物》(1922年)、《フレール河岸(ノートル＝ダム)》(1950年)の計4点である。

Ⅲ パリ帰還後に繰り返された《カフェ》 をめぐる

「カフェ」の主題による同じ構図による作品は、前述したとおり、1949年の2点のほか、油彩による3点のヴァリエーションと、色鉛筆画1点、もうひとつの下絵素描の計7点が確認されている。このうち下記のシルヴィー・ビュイソンらによるカタログ・レゾネには、1949年の素描と油彩画、色鉛筆画、3点の油彩画の計6点が掲載されている。[Sylvie et Dominique Buisson, La vie et l'oeuvre de LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA, Vol.1, Paris, 1987, S.D.B.49.22-49.27, et 1 autre oeuvre.]

また、現在、ランス美術館に所蔵される下絵素描は藤田君代旧蔵の作品であったため、シルヴィー・ビュイソンによるカタログ・レゾネには掲載されていないもので、上下2つに裁断されて保管されていた。近年、遺族からランス美術館に寄贈され、2016年に開催された生誕130年記念・藤田嗣治展一東と西を結ぶ絵画―(名古屋美術館、兵庫県立美術館、府中市美術館を巡回)に出品された。この素描はフランスに帰国後の1950年代に描かれたものと推察される下絵で、卵型ともうりざね顔ともいべき女性の特徴から、その後に展開された油彩による3点のヴァリエーションのもとになったものであることは明白である。1949年の素描と比較すると相貌が造形的に異なる。つまり油彩画のヴァリエーションを描くにあたっては、1949年の下絵があったにも関わらず、最初の素描からの展開を意図的に回避して新たに下絵を描き起こしたということになる。1949年の下絵には、1951年5月に本画をパリの国立近代美術館(現・ポンピドゥーセンター)に寄贈した際に「パリ国立近代美術館に所蔵される油彩画のもととなった最初の習作素描」という旨の書き込みをしているが、既に最初の下絵は手元には無かったのだろうか。2番目の下絵からまず忠実に描かれたのが特定の屋号の無い「CAFE」とだけ書かれた作品であり、さらに続いて、もう1点の油彩の異作が描かれたものと考えられる。この2点ともにサインが「Foujita」とのみ記されているため、1959年10月14日の洗礼より前の完成と位置づけられる。

一方、画面右上に最後の妻・君代の洗礼

名「マリー＝アンジュ・クレール／MARIE-ANGE CLAIRE」を暗示させる「カフェ・ラ・プティット・クレール／CAFE LA PETITE CLAIRE」と書き込まれた作品（図4）では、「L. Foujita（洗礼名のレオナルド・フジタを示す）とサインされており、カトリック洗礼後の1959年10月14日以降に署名されたことが分かるため、1949年以降10年以上におよぶ7点の《カフェ》のヴァリエーションの最後に位置づけられる。またこの絵のテーブルの便箋には、1961年11月24日に藤田が君代とともに移り住んだパリ郊外のエソンヌ県の村「ヴィリエール＝バクル」（Villiers-le-Bâcle）の文字が書き込まれており、この作品が1961年以降に完成したことが証明される。この「LA PETITE CLAIRE」のカフェの屋号は、晩年をヴィリエール＝バクルとともに過ごす妻に捧げた「愛しき君代」と読み替えるべき語句なのであろう。その誕生から70年を経た今もなお呟きで語りかけてくる《カフェ》の連作は、藤田をめぐる多くの謎を孕みながら、多様性を満ちた視座をフジタ研究者に提供し続けている。

第Ⅱ章 ヒュプノス、タナトス、メランコリー —藤田嗣治の描く「夢、眠り、死」の表象の軌跡—

I 研鑽の日々、アイデンティティの構築

近年の研究で、藤田嗣治（レオナルド＝ツグハル・フジタ／1886-1968）が西洋の古典形式を巧みに採り入れながら、東西の美意識を融合させたことが明らかになって

きている。1913年の渡仏直後から藤田は芸術家たちの聖地であったルーヴル美術館に通って古代芸術の研究に取り組んだ。とりわけ古代ギリシャの彫像やエジプトの絵画の造形に魅せられたと語っているが、この2つの古代の美意識やモチーフは藤田の表現にしばしば顔を覗かせる。パリでの活動の原点となった古代芸術への視座は、生涯を通じて表現者としてのアイデンティティを探求する土台となり、画家の魂の深奥に宿る追憶を映し出す鏡ともなっていた。内省化していったこの創作の軌跡を探るにあたって、藤田の絵画に登場する図像やモチーフへの洞察を深化させるキーワードは、古代ギリシャ神話のヒュプノスが寓意する「眠りと夢」、ヒュプノスの双子の神であるタナトスが寓意する「死」、そして創造への思索と啓示の契機としての「メランコリー」である。

渡仏した翌年の冬、藤田はルーヴル美術館に模写申請して、展示品の模写のために週の3日を通い詰めるようになる。1914年2月10日の妻とみ宛ての書簡では、ルーヴル美術館で研鑽に励む日々を次のように綴っており、旺盛な探求心で古典研究に取り組む、芸術家としての血肉を獲得すべく地道に努力する画家の姿が浮かび上がる。「先日大使館に願出で、当地ルーヴル博物館で模写の出来る様にして貰った故又ルーヴルにも願出でとう／＼許可証を貰って、この頃ハ一週に三度はルーヴルへ行く、そうして模写を始めた。中々面白くて有益、ルーヴルで気に入りの大好きなものをこれから皆写して仕舞う筈、そうして自分の参考として一番有益、又本当に立派な

模写としても価値のあるものとして置く様に日本の博物館に後で保有されてもいゝ様にしつかりして居るので朝十時から四時までかいてる。」

古代ギリシャの文物に魅せられていた藤田にとって、古代彫刻と並んでルーヴル美術館に展示されていた壺絵や皿絵などのギリシャ陶芸の絵柄のスタイルやモチーフも靈感の源となった。藤田が古代ギリシャ文化に深く傾倒した背景には、アメリカ人舞踏家のレイモンド・ダンカン（1874-1966）の影響もあった。著名な舞踏家イサドラ・ダンカンの兄であったダンカンはパリ郊外のモンフェルメイユにアカデミーを構えていたが、1914年には当地で藤田は友人の川島理一郎とともにダンカンに師事してギリシャ式ダンスを習い、髪型も古代ギリシャやエジプト風に「オカップ頭」にして、自らギリシャ風の衣裳までも拵えるという徹底ぶりであった。「古代ギリシャの精神に帰れ」という考えを提唱したダンカンは、ルーヴル美術館でギリシャの壺絵を模写しながら舞踏のポーズを研究していたが、藤田はその手法を絵画制作に援用して人体のポーズを熟考している。古代ギリシャ陶芸の絵付けの技法では、紀元前7世紀に遡る「黒像式」(black-figure)、紀元前6世紀に誕生した「赤像式」(red-figure)が知られるが、1917年のパリ・デビュー時の流麗なスタイルや人物像の構成などには赤像式の図様からの影響が見られ、1920年代になると壺絵に描かれた題材を寓意や象徴を託す絵のモチーフとして活用するようになった。ルーヴル美術館ではエジプト壁画の油彩模写にも取り組んでおり、横

向きのプロフィールによる画面形式を研究している。渡仏直後の1913年10月、ルーヴル美術館で触れたギリシャやアッシリアなどの古代芸術に「東洋と西洋との芸術的な統合が見いだされるが、これこそ作品のなかで実現しなかったものである」と感じたことを後年に追想しているが、浮世絵の表現と古代ギリシャの造形を融合させた1917年のパリでの初個展以降、この東西の美意識への視座に表現者としてのアイデンティティーの在処を見出していくこととなった。藤田が古代ギリシャ彫刻を源泉とするヨーロッパの伝統や古典を強く意識して作画に頻繁に活用し始めるのは、1920年代に入ってからのことである。なかでも藤田の黄金期の始まりとしても位置づけられる1923年は、西洋美術の起源たる古代ギリシャ・ローマ彫刻への参照が復活し、西欧のクラシカルな型を活用し深化させる方角へと大きく舵をきった年として特筆される。1921年から本格的に展開された西洋古来の「横たわるヴィーナス像」の系譜を筆頭に、古代彫刻やその系譜上にある図像からの示唆や転用が頻出するなど、多彩な古典検証を繰り返した。

藤田のこのような取り組みの背景には、1920年代から1930年代初頭にかけてのヨーロッパ社会にみられた古きものへの憧憬がある。第一次世界大戦を経たこの時期、失われし旧世界への追慕とともに様々な文化にクラシックへの回帰が見られた。その一方で、当時のパリは、第一次世界大戦後の移民流入の端を発する民族の軋轢のなか、それまでもてはやされていた非ヨーロッパ圏の異文化への嫌悪や、外国人に対

する排他的な風潮が広がる不穏な状況にあった。ヨーロッパの古典形式を活用しながら西洋と東洋の美を融和させようとした藤田の企てには、芸術を取り巻くこのような時代の空気を鋭敏に嗅ぎとり、ヨーロッパの美術界で生き抜こうとしたパリの異邦人としての画家の姿勢と周到な戦略が浮き彫りになる。

1921年、藤田は「モンパルナスのキキ」ことアリス・プランをモデルに《横たわる裸婦と猫》(プティ・パレ美術館、ジュネーヴ)を描き、《私の部屋、目覚まし時計のある静物》や《自画像》とともに11月にパリで開催されたサロン・ドートンヌに出品して絶賛を浴びた。この《横たわる裸婦と猫》や《寝台の上の裸婦と犬》を端緒として展開された裸婦像は、黒い背景に妖艶な裸体が浮かび上がる乳白色の美しい画肌とともに藤田の名声を不動のものにしている。「横たわるヴィーナス」など西欧の図像を骨組みにして、日本の面相筆を駆使した繊細な線描や幽玄な佇まいで覆う裸婦像は、この3年後の1924年に描いた《横たわる女》と《ユキ、雪の女神》という2つの大作を契機として、「眠り」や「夢」をテーマにした作品群へと引き継がれていく。長年にわたって展開されたこの「眠る女」の主題のモデルとなった画家の伴侶たちとの遍歴を辿るとき、創作をめぐる様々な画家の心模様が映し出される。古今東西の美の系譜を糧にしながら模索した造形表現の軌跡は、ユキ／リュシー・バドゥー (Youki, Lucie Badoud / 1903-1966) やマドレーヌ・ルクー (Madeleine Eugénie Louise Lequeux / 1906-1936) など、波乱の人生に深く関わった女性たちとの邂逅や別離と不可分の関係にあり、彼女たちをめぐる愛と惜別、

追憶と哀悼の日々のなかで絵画に託される表象は重層化し深化していった。

II 眠りと夢、死とヴァニタス—イメージに潜むメランコリー

目を閉じて横たわり眠る裸婦のモチーフに本格的に取り組み始めたのは、1924年からのことである。1918年に描かれた小品《横たわる裸婦》にこの主題の萌芽が見ることができるが、1924年に藤田は《横たわる女》と《ユキ、雪の女神》(プティ・パレ美術館)の2点の大作に取り組み、《ユキ、雪の女神》を1924年秋のサロン・ドートンヌに出品して絶賛を博している。乳白色の画肌を駆使しながら描かれたこの裸婦像は、1921年から1923年にかけて展開され、パリの美術界で絶賛を博した「横たわる裸婦」のヴァリエーションであり、「横たわるヴィーナス」というヨーロッパ絵画の伝統の延長線上に位置づけることができる。そのイメージは、ルネッサンス期のジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》やティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》、ゴヤの《裸のマハ》やアングルの《グランド・オダリスク》、マネの《オランピア》へと連なる西洋図像の伝統が想起されるが、その系譜を踏まえながらも、夢と眠り、死とメランコリーの観念を想起させる新たな様相へと展開したものであった。その意味において、藤田がジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》の造形モチーフを頻繁に繰り返しながら、1920年代の幾つかの作品のなかで多彩に変奏するようになるのは示唆的である。「眠る女」の主題を描き始める前年の1923年は、藤田の黄金期の幕開けを告げる年であるとともに、裸婦像の多彩なヴァリ

ーションや肖像画の定型など西洋の古典形式を積極的に導入するようになった転換点としても特筆に値する。

1923年からの藤田の黄金期にモデルを務めた伴侶のユキは、「狂乱の時代」(レザネ・フォル/Les Années Folles)と呼ばれた1920年代をとともに過ごした女性で、画家に靈感を与え続けたミューズであった。本名をリュシー・バドゥーというベルギー系フランス人であり、藤田が1924年から1930年までの時期をとともに暮らしている。1903年にパリの裕福な家に生まれたリュシーは1922年に藤田に出会い、1923年の夏に《五人の裸婦》を制作中だった藤田のアトリエを仲間とともに訪れたことを契機として2人の関係は深まっている。透き通るような白い肌のリュシーを藤田は「バラ色の雪のようだ」と称えて「ユキ」という名で呼び、彼女自身もこの名を好んで藤田と別れたのちも愛用している。彼女の美しい純白の肌は「素晴らしい乳白色の下地」(グラン・フォン・ブラン“Grand fond blanc”)を駆使した裸婦像の画肌へと昇華され、その麗しい姿で黄金時代と呼ばれた1920年代の藤田の数々の名作の画面を飾った。1924年の《横たわる女》と《ユキ、雪の女神》の2点の大作は、後に詳述するようにその後の展開の起点となった作品としてきわめて重要であるが、これまで企画展への出品が叶わなかったこともあって先行研究では詳しく精査されてはこなかった。どちらの作品も当時の美しき伴侶のユキがモデルを務めた作品で、茫漠とした砂地とも雲海ともみえる虚無的な空間に身を横たえたポーズで眼を閉じて眠ってい

る。また双方の作品ともに古代エジプト美術に登場するアヌビス神から明らかに想を得たと思われる耳の尖った犬が傍らに待っており、藤田芸術の定番であった猫とは趣を異にしている。アヌビスは古代エジプトの神話に冥界の神であり死の観念と結びつくものであり、藤田がギリシャ美術に精通していたことを考え合わせると、アヌビスの寄り添う眠る女の姿が死のイメージを喚起させることは意図的なものであったと推察できる。犬は2点ともに全く同じ姿をしたモチーフであり、複数の作品で同じ図像を転用しながらヴァリエーションを展開していく藤田の作画法が垣間見える。また古代ギリシャ神話においては、眠りの神ヒュプノスと死の神タナトスとは双子の兄弟とされ同一視されるが、渡仏直後の1910年代前半に藤田が古代ギリシャ様式に傾倒し、ルーヴル美術館でギリシャの壺絵を模写するなどその造形性や題材を吸収していたことが想起される。1917年のシェロン画廊における個展では古代ギリシャの造形やエジプト美術にみられる完全な横顔のプロフィールなどの作画法を自作に反映させながら歌麿など母国の浮世絵から得た流麗さと連結させたが、1910年代末から1920年代にかけては主題の持つ意味合いを画面に導入するようになった。

また藤田の芸術に登場する「死の図像」からは、基督教の画題との繋がりも深く感じられる。敬虔なカトリック教徒であった当時の伴侶フェルナンド・バレーからの影響のもと、1917年から基督教の図像が藤田の作品に本格的に登場し始め、《磔刑》《十字架降下》《ピエタ》など、キリストの死に纏わる画

題を初期から晩年に至るまで数多く手がけている。1918年には南フランスのキリスト教の聖地 ヴィルヌーヴ＝レ＝ザヴィニョンに赴いて、「プリミティブ・フランセ」と呼ばれる15世紀フランスの宗教画の精髓を吸収し、ルーヴル美術館でも15世紀に南仏・プロヴァンス地方で活躍したアンゲラン・カルトンの《ヴィルヌーヴ＝レ＝ザヴィニョンのピエタ》(図7)などから示唆を受けて制作に反映させた。この《ヴィルヌーヴ＝レ＝ザヴィニョンのピエタ》の構図は、最晩年の《平和の聖母礼拝堂》のフレスコ壁画やその下絵のキリストの「十字架降下」(図8)でも再び甦っている。キリスト教絵画を熱心に研究していた1918年に水彩で描いた《十字架降下》では、15世紀イタリアのフラ・アンジェリコ(1387-1455)の《十字架降下》(図9/1437-1440年頃、サン・マルコ美術館)の図像を忠実に転用して自作に継承しており、その後の藤田のキリストの図像展開において重要な起点になった。この作品で獲得したキリスト降架の図像は、国際弁護士で支援者のアンリ・ゼーホルツァーからの依頼により1927年に制作された《十字架降下》で転用されたのち、カトリック洗礼後の1959年12月25日の降誕祭の日に仕上げた《キリストの降架》やその下絵(図10)においても再使用されるなど、キリストの死や哀悼を表象するイメージとして繰り返し描かれている。

藤田が自画像や肖像画、静物画をはじめとする表現形式でしばしば登場する「メランコリー」の図像や数々のモチーフも、世の儚さや死の概念と深く結びついている。ヨーロッパの肖像画においては、しばしば人物の傍らに事物を描き込んで、人生や世界に纏わる様々な観念が表象されてき

た。例えば、机に置かれた時計は過ぎ去りゆく時、すなわち「ヴァニタス(生の儚さ)」を寓意し、人生の本質を暗示したが、藤田の肖像画や静物画でも西洋図像の系譜に根ざした多様なモチーフが描き込まれている。

1921年の《私の部屋、目覚まし時計のある静物》には、時計や中身のない空っぽのグラスが描き込まれているが、これらのモチーフは現世のはかなさや移ろいやすさを表象するアレゴリーとして、古来、ヨーロッパで描かれてきたモチーフである。寓意に満たされたその室内に、藤田は画家自身を表すロイド眼鏡を描き込んで、人間の存在を醸し出しながら移ろいゆく世界における生の本質を伝えようとする。また1922年の《私の部屋、アコーディオンのある静物》には、“人生の諸段階” DÉGRÉS DES ÂGESと題された寓意的な版画が壁に掛けられて、人生の様々な段階—誕生、成長、結婚、死—が示され、過ぎ去りゆく時や人間の生のはかなさを暗示する。その下のテーブルには、人間の五感を表す様々な事物が配され、四つの気質や四大元素を寓意しており、また神社の狛犬のように登場している陶器の犬の置物は画家の所蔵物であったが、デューラーの《メランコリアI》にも描き込まれているように憂鬱の気質を表す寓意であり、1920年代初頭には藤田は西欧の伝統的な図像や寓意、人文主義的な素養に深く精通していたことを物語る。時を刻む時計のイメージは、砂時計から機械仕掛けの時計へと、時代によって時計の描き方は変遷するがその寓意は通底するもので、様々な楽器が描き

込まれるのも時間の経過とともに消え去る音楽を寓意することで、生のうつろいやすさや虚無を暗示し、西欧のイコノグラフィでは伝統的には「生のはかなさ」や「移ろいやすさ」を寓意する（図13）。例えば、西欧の図像では弦の切れたヴァイオリンやリュートなどが登場し、ラテン語の「ヴァニタス/Vanitas」（=無常、虚無、儚さ）の概念を寓意する。また弦が一本だけ残された楽器を弾いている図像も、同様の世界観を表象するものである。

古典的なコントラスト形式で描かれた1923年の肖像画《ヴァイオリンを持つ子ども》（図11）で、ワグネル・レヴィが小脇に抱えているヴァイオリンのモチーフに関しても、図像学的な考察の対象となるものと思われる。この作品において注視すべき点は、ヴァイオリンの弦が途中で寸断されているような奇妙な造形である。楽器を抱えたジャケットの袖を背景に送りやっ、ヴァイオリンのブリッジの形態が明瞭に見てとれるような不思議な造形を施している。1920年代初頭に描いた静物画で既に西洋図像の伝統に則って様々な事物に寓意的な意味合いを込めていたことを勘案するならば、この部位のフォルムの面白さを強調するとともに、藤田の絵に描き込まれた楽器の持つ意味についても検証の必要性があるものと考えられ、藤田は過ぎ去りやすい少年の日を描きとめるべく特異な表現を試みた可能性が浮上する。憂いを帯びたメランコリックな画面には、純真無垢な少年の日々はうつろいやすく、永遠には続かないことへの画家の想いが託されているのかもしれない。

また藤田が生涯にわたって描き続けた自画像にも、メランコリーと死の観念が漂う。藤田は自画像の制作に際して、頬杖をつくポーズ（《アトリエの自画像》/1926年）や、机にうつぶせになるポーズ（《私の肖像 No.3》/1926年）など、西洋古来の「メランコリー」（Melencolia=憂鬱）と呼ばれるポーズを頻繁に活用したが、デューラーを筆頭とするルネサンス以来の西洋図像の伝統と繋がるこの表現形式は、「死を思え=Memento Mori」や「虚無、世の儚さ=Vanitas」などの世界観と強く結びつく（図12）。このような西欧のイコノロジーの系譜の繋がりのなかで、藤田の画面にも「メランコリー、眠り、死」に関わるアトリビュートがしばしば登場する。

1923年に描いた《室内、妻と私》では、妻のフェルナンド・バレーが頬杖をつくメランコリーのポーズを取っており、1949年に亡きマドレーヌ・ルクーを偲んで描かれる《カフェ》の女の姿を髣髴とさせ、白壁に掛けられた十字架と鍵は伝統的なアレゴリーを呼び起こす。藤田は1925年から自画像にメランコリーの形式を採り入れ始め、翌1926年に《アトリエの自画像》と《私の肖像 No.3》の2点の重要な自画像を描くが、画面にメランコリーの概念と関連づけられる数々のモチーフが描き込まれている。自画像が集中的に描かれた1926年には、《猫のいる自画像》や《私の肖像 No.3》などの「自画像」による自己イメージを繰り返し版画にしており、同年の1926年6月に刊行された『LE FIGARO ARTISTIQUE』の表紙には、アトリエのなかで背に猫を乗せて机に俯せるポーズの《私の肖像 No.3》を掲載しており、1928年2月の『CONFERENCIA Journal

de L'université des Annales』の表紙にも、面相筆を持ちメランコリックなポーズを取る自画像の姿で登場している。机にうつぶせになって面相筆を手にする《私の肖像No.3》(1926年)は、うつぶせのメランコリーのポーズを強く想起させるもので、中世以来、連綿として引き継がれてきた伝統的な図像の系譜を意識したものといえる。藤田の背後の壁には、眠る女性像が描かれた絵画や素描が飾られており、「眠り=死」を暗示するこれらの作品に取り囲まれて、思索への強迫観念に苛まれながらうずくまる姿勢で想を練るポーズには、ゴヤにも相通ずる西欧古来のメランコリーの雰囲気も充滿している。遠く昔日を顧みれば、藤田の幼少期の1891年に母の政が34歳の若さで他界し、その眠るような白い死に装束の寝姿が、画家の幼い脳裏に忘れがたい哀しみとともに刻まれたことが死の観念との初めての邂逅であった。そしてこの「眠りと死」への眼差しが、1930年代をともに過ごしたマドレーヌ・ルターの非業の死が画家に突きつけた消すことのできない哀悼へと連なっていくことは、藤田の画業を辿る上で特筆すべき重要な観点である。

Ⅲ 靈感の源泉から内面の発露へ

本稿で繰り返し詳述している《横たわる女》と《ユキ、雪の女神》が描かれた翌年の1925年、藤田は三部作となる3点の大作を描いているが、この連作においても「眠りと夢」のモチーフが登場している。《横たわる裸婦(夢)》(国立国際美術館)はそのうちの1点であるが、すべてのモチーフが眠りと夢の世界と結びつけられ

ており、寝そべる裸婦を中心に、足元に座る子どもや床に伏せる犬、ベッドの上の猫などがすべて眼を閉じて眠りの世界にいる。また1931年の《眠れる女》をはじめ、《私の夢》(1947年)や《夢》(1954年)など後年に展開する一連の作品は、人物のポーズにおいては1924年の《ユキ、雪の女神》の構図から派生したものであり、また《横たわる女》で用いられた構図については、後述するように強烈なイメージを持つひとつの作品を源泉としているがゆえに、その図像は殆ど変容させられることもなく繰り返し転用されており、その多様なイメージ群はそのときどきで生まれる幾つかの造形要素が複雑に絡み合いながら生成されている。この《横たわる女》(図15)と《ユキ、雪の女神》の2点の大作は、そのち30年にわたって描き続けられる「眠り」あるいは「夢」の図像の形成と展開において、藤田の重要な契機となった作品と位置づけられるのであり、このふたつの図像を基軸にして考察していくことは藤田の創作の軌跡に新たな知見を得る有効な道程となる。

「眠り」や「夢」の造形の源泉がつぶさに検証されたのが、藤田嗣治の渡仏100周年を契機として日仏の研究者が協働した2013年の企画「レオナルド・フジタとパリ1913-1931」展においてであった。その作品研究の過程において、横たわる裸婦のモチーフから派生した発想の典拠とした作品が、紀元前2世紀の《眠るアリアドネー》(ヴァチカン美術館、ローマ)や、ルーヴル美術館の古代ギリシャ美術部門にある著名な《眠れるヘルマプロディートス》(2

世紀／ヘレニズム期)などの古代ギリシャやヘレニズム彫刻であることが詳細にわたって検証された。

1931年に描かれた《眠れる女》がみせる右腕を挙げて横臥するポーズの源泉は、ルネッサンス期のジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》を経て、ヘレニズム期の《眠るアリアドネー》にまで遡ることができる。また1924年からは藤田はうつ伏せで寝そべる裸婦を描き始めたが、そのイメージの源泉となったものがヘレニズム期の古代彫刻《眠れるヘルマプロディートス》である。17世紀初頭、ローマのディオクレティアヌス帝浴場跡で発見されたもので、同種の作例が数か所にある。オウィディウスの『変身物語』の第4巻に登場する美少年が主題で、古代ギリシャの神ヘルメスを父にアプロディーテを母として生まれ、ニンフ(精霊)のサルマキスに恋慕されて合体した両性具有者である。ルーヴル美術館にあるこの《眠れるヘルマプロディートス》を靈感源にして、藤田は1924年に描いた《長椅子に横たわる女、ユキ》を皮切りに、1927年に墨や水墨による《横たわる裸婦》を描き、翌1928年にはうつ伏せと仰向けの裸婦像を同一画面で組み合わせた《2人の裸婦》や《裸婦2人》へと派生している。1931年に描いた《眠れる女》と《横たわる裸婦と猫》も、それぞれ《眠るアリアドネー》と《眠れるヘルマプロディートス》を靈感源とした顕著な作例であるが、眠り込む仰向けの姿と物思いに沈むうつ伏せの姿が、眠る猫と凝視する猫の対比も相まってあたかも対の作品のように深く共鳴する。乳白色の肌と漆

黒の闇とがせめぎあう簡潔なふたつの画面は、「眠り、死、メランコリー」への思索を促しながら無の深淵をかいま見せる。

《眠れるヘルマプロディートス》に靈感を受けた1924年は、藤田の画業において古代ギリシャ・ローマ起源のクラシカルな型を採り入れながら、西洋図像の系譜からの引用や転用を増大させた年であった。そしてこの「眠り」という視座から考察するとき、藤田が直接の靈感を受けた特筆すべき作品が、スイス生まれイギリスで活躍したハインリッヒ・フュースリ(1741-1825)が18世紀後半に描いた《夢魔》(図14/1781年、デトロイト美術館)である。1924年にこの図像を初めて引用した藤田は、1920年代から1950年代にかけて30年以上にわたって《夢魔》のイメージの転用を繰り返しながら、「眠り」や「夢」の主題へと展開するなど活用し、その画面に登場するモチーフからも強い示唆を受けていたことが、2013年の企画において解明された。藤田が初めてこの著名な絵画を知った時期については今後の検証に委ねるが、シュルレアリスム運動が席卷した1920年代前半、無意識に潜む欲望を仄めかすフュースリの《夢魔》のイメージはヨーロッパ圏で広く知られていたことは事実である。この有名な画像は1920年代に精神分析医のジクムント・フロイトが複製画を書斎に飾っていたことで知られ、夢や無意識、性的衝動といったフロイト的な概念と直結されて、「プロト・シュルレアリスム」の図像とも評されたイメージであった。精神分析医フロイトの唱えた意識下や夢への関心は、20世紀初頭のヨーロッパ

世界を席卷し多くの芸術家たちが感応し、1924年にはアンドレ・ブルトンが「シュルレアリスム宣言」を行うなど、超現実主義は1920年代前半のパリの最前衛の思潮として文化人たちの間で一大関心事となっていた。こうした潮流のなか、フュースリやゴヤをはじめ、ロマン主義やラファエル前派、象徴主義など、夢幻的な傾向を示した動向が再評価され、シュルレアリスムの先駆として位置づけられている。

とはいえフュースリの《夢魔》の図像の源泉は、16世紀のジュリオ・ロマーノらによるルネサンス絵画を経由して、紀元前2世紀のヘレニズム期の古代彫刻《眠るアリアドネー》(図16/ヴァティカン美術館)などにまで遡ることができる。ルネサンス以来、ヨーロッパの画家たちは古代彫刻を模範にするのが常套手段であり、《眠るアリアドネー》などの古代彫刻を造形の規範として、古代ギリシャ・ローマの彫刻を起源とする永い図像の系譜が形成され、永く西欧を通底する美の規範になった。なお藤田は1921年にローマ法王に謁見した際、《眠るアリアドネー》の置かれているヴァティカンを訪問している。また左腕をまっすぐに下方に垂らしたポーズは、ヘレニズム期の彫刻《パトロクロスの屍を抱くメネラーオス》(図17/1世紀後半)などの古代造形が起源であり、古典主義の画家リチャード・ハミルトンやその複製であるフランチェスコ・バルトロツィの銅版画などを通じて広く伝播した図像であった。

古代から続くこのような連綿たる伝統が新しい思潮と交わる20世紀前半に、画家たちはフュースリを再発見したが、藤田の

画面では猫が馬に取って代わり、悪魔や陰鬱な暗闇が消滅して、乳白色が奏でる耽美世界へと変容させる。畢竟、西洋の伝統に東洋的な美をまとわせた藤田の絵画は、古今東西の異種交配から咲いた華であった。藤田がフュースリの図像に感応した邂逅の背景には、古代から連綿として続く造形の系譜とシュルレアリスムを中心とした当時の文化思潮とが交錯し、豊かにクロスリンクする時代状況があったが、藤田にとっては単に造形の探求を鼓舞する源泉となったのみならず、私的な心情を映し出す図像となっていたことは興味深い。藤田は詩人のロベール・デスノスらとの交友のなかで、シュルレアリスムの運動やその周辺の芸術家たちとも親密であった。なかでも『画家に関する覚書/Ecrits sur les peintres』を著したデスノスは、絵画と詩とを繋ぐ人脈の要に位置するシュルレアリスムの代表的詩人であり、デスノスの仲介で藤田はシュルレアリスムの人脈や表現にも通じていた。藤田宅に頻繁に出入りしていたデスノスは、1920年代に藤田の妻であったユキと恋仲になって、藤田はユキと離別し、1930年代の伴侶となるマドレーヌ・ルターと知りあう。ユキはのちにデスノスと結婚したが、後年、ユキ・デスノスの名前で1957年に随想録『ユキの打ち明け話』Les Confidences de YOUKI, 1957(邦訳『ユキの回想—エコール・ド・パリへの招待—』)を著し、シュルレアリスムをめぐる藤田とデスノスのエピソードなどを細やかに綴っている。

本稿においてあらためてフュースリの《夢魔》のポーズを用いた制作の順番を整

理してみると、まず1924年に鉛筆による素描《女眠る》や、193cmの横幅を持つ超大作《横たわる女》を描き、翌1925年頃にはクレヨンで描かれた。この1920年代の時点の一連の制作においては絵のモデルはユキであり、1931年の秋に初めて出会うことになるマドレーヌ・ルクーではないことは指摘しておかなければならない。そして1930年に鉛筆デッサンによる《横たわる裸婦》が描かれたのち、同じ1930年に《裸婦と猫》と題された油彩画へと展開された。近年まで行方が分からなかったこの作品は、2016年に香港で開催されたサザビーズのオークションに登場して驚異的な高額の落札価格で競り落とされたことは記憶に新しい。

そして翌1931年にも、1930年の鉛筆デッサンに基づいて《夢魔》のポーズによる別のヴァリエーションが描かれたが、その作品が福岡市美術館に所蔵される《仰臥裸婦》と題された油彩で、シルヴィー・ビュイッソンのカタログ・レゾネⅠ巻で《横たわる裸婦と猫》とされている作品である。《夢魔》の構図に基づく1930年と1931年の2点の油彩画はともに97×163cmと同サイズで、裸婦のポーズも同じであるが、猫がいる位置が足元と前景と異なっているのは藤田の裸婦像にしばしば見られる特徴である。

なお1924年にユキをモデルにして描かれた鉛筆による素描《女眠る》と1931年制作の《仰臥裸婦》とは、現在とともに福岡市美術館の所蔵品であり、2点ともほぼ同サイズ（約90×160cm）である。このため《女眠る》は《仰臥裸婦》の下絵とし

て考えられることが多いが、つぶさに検証してみると直接的な準備素描となったものは、《仰臥裸婦》の前年の1930年に描かれた鉛筆デッサン《横たわる裸婦》であることが福岡市美術館と北九州市立美術館の所蔵品による企画の論考「フジタをめぐる夢の系譜」（2016年）において解明されている。サイズの見ても、プロポーションや面長な相貌からも、1930年の鉛筆デッサン《横たわる裸婦》と1931年に描かれた《仰臥裸婦》との間には深い因果関係が見てとることができ、その端麗な相貌や体軀を精査してみると、1931年から1936年まで人生をともしたマドレーヌ・ルクーをモデルにしたことが分かる。

ユキとロベール・デスノスが懇ろになるなか、焦燥に悩む藤田の前に現れたマドレーヌ・ルクー（1906-1936）は、パリの西部・シャンパーニュ地方のマルヌ県ドルマンの出身で、パリ9区・クリシー街の歌劇場「カジノ・ド・パリ」のダンサーが本業だった。昼間は高級店ル・スファンクスのホステスや絵のモデルとしても働いており、美しいプロポーションの肢体や個性的な面立ち、波打つ赤い巻き毛がモンパルナスの画家たちの間で評判の麗人であった。1931年の初秋にマドレーヌと出会った藤田は、その秘密めく妖しい優美さに魅了されている。マドレーヌは南アメリカから日本にいたる1930年代前半の「旅の時代」を画家と行動をともし、1931年に描かれた《眠れる女》をはじめ、1935年の《五人女》（平野政吉美術財団）や1936年の《ノルマンディーの春》（アンステイチュ・フランセ関西／旧関西日仏学館）など、1930年代の数々の名作で藤田のモデルを務め、1930年代における最上

のミューズであった。しかし藤田の心が自分から離れていくなかで心身を病み、帰国していたパリから再来日していた1936年6月に東京の戸塚のアトリエで、アルコールと薬物の過剰摂取のため29歳の若さで急死し、東京の多磨霊園に葬られた。この悲劇は藤田の胸のうちに深い傷跡と悔恨を残し、そののち長年にわたって作品の中にその面影が登場し続けることになった。

眠る女のモチーフは1924年から1950年代へと30年にわたって継承されていったが、1930年代以降、描かれる対象がユキからマドレーヌへと転換していることは見逃せない。そしてその表現の意味内容の転換点になったのが、心身を病んで若くしてこの世を去ったマドレーヌの悲劇であったことはいうまでもない。1937年に第5回パリ万国博覧会の情景を描いた《1900年》や1939年の《踊子》をはじめ、《私の夢》(1947年)や《夢》(1954年)、そして「LA PETITE MADELEINE」の語句がある1949年の《カフェ》など、1936年以降に描かれた眠る女の姿態や横顔は、紛れもなく1936年6月に逝去したマドレーヌの面影であり、別離とともに描かれなくなる他の伴侶やモデルと異なり、藤田のなかで忘れえぬ追憶を引きずるかのように、そして秘めやかな哀悼を託すように繰り返し描き続けられたのであった。

フュースリの絵画が藤田の図像の典拠であったことを軸に考察するとき、「夢」に纏わる作品に描き込まれる様々なモチーフには《夢魔》からの転用と継承や、イメージの変奏・変容が随所に窺える。フュースリの絵では、夢に現れる悪魔(イ

ンキュブス)が眠る女の腹の上に座り、カーテンの隙間から馬が禍々しい顔を覗かせているが、1952年と1954年に描かれた2点の《夢》(図18)では、裸婦の向こう側から獣や鳥たちが覗き込むように不気味な風情で描かれており、ベッドの天蓋やカーテンにも《夢魔》との共通項が見いだせる。フュースリが暴き出した暗い情念を抱かせる強烈なイメージは、画家本人によるヴァリエーションのほか、1783年にT・バークによって彫版されたのを端緒として、1827年にはW・レイドンによって複製版画として彫版されるなど、各種の版画やパロディーによって遍く知れ渡り、19世紀末から20世紀初頭にかけて汎ヨーロッパ的な知名度を有するに至っていたが、藤田によるイメージの変奏はとりわけユニークさが際立ち、顔をそむけて眠るこの裸婦のイメージには1936年に他界したマドレーヌの面影(図19)が投影されていることは見逃せない。また1931年の《眠る女》(平野政吉美術財団)と同じ構図で亡きマドレーヌの姿を描いた《私の夢》(1947年)では、1949年の『ラ・フォンテーヌの寓話』を題材にした絵にも登場する獣たちが裸婦を取り囲んでいるが、動物たちが悲しむなか仏陀が入滅する涅槃図など、日本古来の仏画的な画題を想起させるものであり、仏の入滅=死の観念と結びつくイメージでもある。画業初期の1917年から、藤田は仏画や大和絵のスタイルによる日本的な画題にも取り組んでおり、動物たちが悲しむなか仏が入滅する涅槃図など母国のルーツを意識した作風を示している。例えば動物たちに囲まれる《アダムと

イヴ》の図像は涅槃図の伝統形式からの引用であり、旧約聖書の主題と仏教的な世界観を混淆させた作例であった。

1931年の《眠る女》は、1936年のマドレーヌの急逝した際に秋田の富豪・平野政吉からマドレーヌの追善供養のための美術館の建設が提案され、藤田自ら抱いて秋田に運んだ哀惜の絵であった。秋田でのマドレーヌの供養のための美術館設立が果たされることなく幻に終わる。とすれば「マドレーヌの遺影」ともいべきそのイメージを引き継ぐ《私の夢》(1947年)は、マドレーヌの追慕の想いが込められた哀悼の図像として位置づけられるであろう。

第二次世界大戦後の1951年にパリで出版された『魅せられたる河』の挿図にもマドレーヌの姿が登場するが、これらのイメージは1931年から1934年にかけてマドレーヌの眠る姿を描いた素描が下絵となっている。『魅せられたる河』は古文書学の権威ルネ・エロン・ド・ヴィルフォスの執筆した地誌に、藤田の銅版画が挿画で付けられた豪華本であるが、この挿画群のひとつである《オペラ座の夢》(図20)の原画となった1951年の同名の油彩画《オペラ座の夢》でも、パリのオペラ座を望む光景の前でマドレーヌが横たわっている。切なげな儂さの漂うこのイメージがマドレーヌの逝去ののちも永く描き続けられたことは、追慕と哀惜、さらには鎮魂の念が込められながらも、画家にとっては聖なる永遠のアイコンとして昇華されていったことは疑い得ない。

1913年の渡仏直後から古代芸術への憧憬のもと研鑽を積んで、黄金期の1920年

代には西洋絵画の起源たる古代ギリシャ・ローマなどのクラシカルな骨組みを活用しながら日本的な感性の表皮で覆い、東西の美意識の融合へと到達したのが藤田の成しえた造形史上の成果であった。黒い背景に白い裸体が浮かび上がる妖艶な図像は、古代から連なる「横たわるヴィーナス」などの伝統を継承する一方、日本の面相筆を駆使した繊細な線描や幽玄な佇まいには東洋的な趣が託され、西洋と東洋の交配による二重の構造が画面に醸成される。

その一方で、揺籃期の1910年代や黄金期の1920年代から放浪期の1930年代へと、フェルナンドからユキ、ユキからマドレーヌ、マドレーヌから君代へと人生の伴侶を遍歴し、マドレーヌの死という悲劇に見舞われるなかで、その画面には画家をめぐるその時々の内奥の心情が映し出される。ギリシャ・ローマなどの古代彫刻や古典から近代へと連なるアカデミズム絵画といった、ヨーロッパ造形史上の系譜など外的な要因から受けた靈感と、人間模様が織りなす私的な要素によってもたらされる魂の高揚や愛憎、追憶や悔恨、哀惜やメランコリーなど画家の内奥とが複雑に絡みあい、縋り交ぜとなって、ときに追悼とも鎮魂ともいべきイメージが産み出されている。芸術の表象を支配する内と外からのこのふたつの動機づけへの眼差しのもと、考察や検証に携わる者がその両方の視座に身を置くことによって始めて、画家の思索と内省とが産み落とす表現の淵源に迫ることができることを、藤田嗣治の絵画は否応なく働きかけてくる。東西の価値観のはざまのなかで画家としてのアイデンティティーを

探し求めた藤田芸術の生まれ出でる地点に立ち合うこととは、波乱に満ちた画家の人生の道程と対峙しながら、表現者と作品との抜き差しならない繋がりを洞察することに他ならない。

(むらかみさとし／キュレーター、比較芸術学、ミューゼオロジー [美術館運営学]、崇城大学芸術学部学芸員課程非常勤講師)

参考文献・参照資料

References and Selected Bibliographies

Michel-Gabriel Vaucaire,

Foujita, Paris, Les Editions G. Crès et Cie, 1924.

André Warnod,

“Chez Foujita”, *Conferencia*, No.5, 20 février 1928, p.256-263.

Sylvie et Dominique Buisson,

La vie et l'oeuvre de LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA, Vol.1, ACR Édition Internationale, Courbevoie, Paris, 1987.

Sylvie Buisson,

LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA, Vol.2, ACR Édition Internationale, Courbevoie, Paris, 2001.

Sylvie Buisson,

LÉONARD FOUJITA INÉDITS, À L'ENCRE ROUGE, ARCHIVES ARTISTIQUES, FONDATION NICHIDO, 2007.

Anne Le Diberder,

Foujita, le maître du trait, Éditions Philippe Picquier, 2008.

Jean-Paul Caracalla,

Montparnasse, L'Âge d'Or, Denoël, 1997.

L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre,

Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2000.

Roland Barthes,

L'Empire des Signes, Les Sentiers de la Creation, D'Art Albert Skira S.A. 1970.

Sylvie Buisson et Christian Parisot,

Paris-Montparnasse, Les Artistes et les Lieux 1860-1920, Éditions Pierre Terrail, Paris. 1996.

Jeanine Warnod,

École de Paris, Éditions musées du Montparnasse, Arcadia, Paris, 2004.

Sylvie Buisson,

Foujita et ses amis du Montparnasse, Éditions Alternatives, 2010.

FOUJITA MONUMENTAL ! ENFER ET PARADIS,

Éditions Hazan, Paris et Musée des Beaux-arts, Reims, 2010.

Romy Golan,

“The “École Française” vs. the “École de Paris” : The Debate about Status of Jewish Artists in Paris Between the Wars”, in Kenneth E. Silver & Romy Golan, eds., *The Circle of Montparnasse: Jewish artists in Paris, 1905-1945*, exhibition catalogue, Jewish Museum, New York, Universe Books, 1985.

L'École de Paris: Entre Primitivismes et Nostalgie,

Textes de Sophie Krebs, Jacqueline Munck, Marc Restellini, Marianne Sarkari, Satoshi Murakami, Yasuharu Muramatsu, Yutaka Hayami, Kumamoto Prefectural Museum of Art, Okazaki City Museum, Hyogo Prefectural Museum of Art, Brain Trust Inc., Comité d'organisation de l'exposition, 2006.

Roger Allard,

« Les Beaux-Arts. Le salon des Indépendants », *La Revue universelle*, 1^{er} mars 1923.

Roger Allard,
« Le Salon des Indépendants », *La Revue française*, 17 février 1924.

André Warnod,
Les Berceaux de la jeune Peinture. Montmartre-Montparnasse, Albin Michel Editeurs, Paris, 1925.

『藤田嗣治書簡－妻とみ宛－』「パリ留学初期の藤田嗣治」研究会 2003-2004年

藤田嗣治「日記」1930年、1931年、1932年、1933年、1949年、1959年、1960年、1965年、1966年 東京藝術大学大学美術館所蔵資料

藤田嗣治『巴里の横顔』実業之日本社 1929年

藤田嗣治「在佛十七年－自傳風に語る－」東京朝日新聞社 1929年

藤田嗣治『腕（ブラ）一本』東邦美術協会 1936年

藤田嗣治『地を泳ぐ』講談社 1942年

藤田嗣治『巴里の昼と夜』世界の日本社 1948年

島崎藤村「エトランゼエ」（初版：1922年／大正11年9月18日）

『島崎藤村全集』第10巻 筑摩書房 1981年
『藤田嗣治とエコール・ド・パリ』ノーベル書房 1984年

田中穰『藤田嗣治』新潮社 1969年

ロラン・バルト『表徴の帝国』宗左近訳 新潮社 1974年

ロラン・バルト『記号の国』石川美子訳 みすず書房 2004年

近藤史人『藤田嗣治「異邦人」の生涯』講談社 2002年

藤田嗣治『腕^{ブラ}一本 巴里の横顔 藤田嗣治エッセイ選』近藤史人編 2005年

湯原かの子『藤田嗣治 パリからの恋文』新潮社 2006年

林洋子『藤田嗣治 作品をひらく 旅・手仕事・日本』名古屋大学出版会 2008年

林洋子「藤田嗣治からレオナルド・フジタへーカトリックの道行き」『近代画説』第24号 2015年

石尾乃里子「藤田嗣治・戦後作品の様式と主題に関する研究」『鹿島美術研究』（年報第30号別冊）2013年

片野道子「『黄金の聖書』と藤田嗣治」『テキストとイメージを編む 出版文化の日仏交流』2015年

『没後40年 レオナルド・フジタ展』展覧会図録 北海道立近代美術館 2008年

『藤田嗣治渡仏100周年記念 レオナルド・フジタとパリ1913-1931』展覧会図録 2013年
企画・監修：シルヴィー・ビュイッソン／
企画統括：村上 哲（熊本県立美術館）

ソフィー・クレップス「藤田とエコール・ド・パリ」（翻訳：田中麻野）、シルヴィー・ビュイッソン「藤田とパリ、夢を叶える都」（翻訳：田中 佳）

村上 哲「孤独なる祝祭－藤田嗣治におけるエコール・ド・パリの形成」2006年、「フジタをめぐる図像の継承と変容」2012年、「美の系譜を泳ぐ－藤田嗣治をめぐる造形の継承と変容」2013年、「フジタ以前の藤田嗣治－渡仏前・1912-1913年の油彩画とその周辺」

2013年、「レオナルド＝ツグハル・フジタ再考－初期資料の検証を中心に／渡仏100周年を契機として－」『鹿島美術研究』（年報第31号別冊）2014年、「フジタをめぐる夢の系譜」2016年、「レオナルド・フジタとランス－藤田嗣治をめぐるキリスト教図像の系譜」2016

年、「パスキンとエコール・ド・パリをめぐる」2014年、「キスリングとエコール・ド・パリ—華麗なるメランコリーをめぐる」2019年、『藤田嗣治 妻とみへの手紙 1913-1916』「解題：藤田嗣治—渡仏から第一次世界大戦勃発まで」／人文書院 2016年、「藤田嗣治」特集『別冊太陽』／平凡社 2019年

本稿は、藤田嗣治（レオナルド＝ツグハル・フジタ／1886-1968）の画業と作品図像の考察およびその源泉や時代背景を対象とした一連の研究で筆者が執筆した「孤独なる祝祭—藤田嗣治におけるエコール・ド・パリの形成」（2006年）、「フジタをめぐる図像の継承と変容」（2012年）、「美の系譜を泳ぐ—藤田嗣治をめぐる造形の継承と変容」（2013年）、「レオナルド＝ツグハル・フジタ再考—初期資料の検証を中心に—渡仏100周年を契機として—」『鹿島美術研究』（年報第31号別冊／2014年）、「フジタをめぐる夢の系譜」（2016年）、「レオナルド・フジタとランス—藤田嗣治をめぐるキリスト教図像の系譜」（2016年）などの研究で得られた知見や成果をもとに新たな考察を加えたもので、第二次世界大戦後の代表作である《カフェ》と同主題による作品群の軌跡とその深層について洞察するとともに、1936年に急逝したマドレーヌ・ルクーへの追憶と哀悼を託す図像を、藤田嗣治における古代・古典の研究および西洋図像の受容と転用の視点などから再検証したものである。本稿に至る一連のレオナルド・フジタ研究においては、藤田嗣治カタログ・レゾネの編纂者でフジタ研究の第一人者であるシルヴィー・ビュイツソン氏、パリ市立近代美術館のソフィー・クレップス氏をはじめとする

エコール・ド・パリ研究の関係諸氏からご助言とご教示、掲載図版等の資料のご提供を賜った。また資料・文献・展覧会企画等については、「パリ留学初期の藤田嗣治」研究会を主宰され『藤田嗣治書簡—妻とみ宛—』の刊行に尽力された加藤時男氏をはじめとする関係諸氏、東京藝術大学大学美術館、熊本県立美術館ほか各関係機関からも多大なるご高配を賜った。ここに付記して感謝の意を表する。

引用画像・参照画像 出典一覧：

- 『生誕120年 藤田嗣治展』図録 2006年
『藤田嗣治渡仏100周年記念 レオナルド・フジタとパリ 1913-1931』展覧会図録 2013年
『ランス美術館展』図録 2016年
『藤田嗣治展—東と西を結ぶ絵画—』図録 2016年
『没後50年・藤田嗣治展』図録 2018年
『エコール・ド・パリ—プリミティヴィスムとノスタルジー』展覧会図録 2006年
『別冊太陽』「藤田嗣治^{フジ}腕一本で世界に挑む」 2019年
Sylvie et Dominique Buisson, *La vie et l'oeuvre de LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA*, Vol.1, ACR Édition Internationale, Courbevoie, Paris, 1987.
Sylvie Buisson, *LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA*, Vol.2, ACR Édition Internationale, Courbevoie, Paris, 2001.
FOUJITA MONUMENTAL ! ENFER ET PARADIS, Éditions Hazan, Paris et Musée des Beaux-arts, Reims, 2010.
©Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migéat / distributed by AMF-DNPartom
協力：日本美術著作権協会／JASPAR, Tokyo



図1. 藤田嗣治(レオナルド=ツグハル・フジタ)
《カフェ》1949年 油彩・カンヴァス
フランス国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)



図2. 藤田嗣治(レオナルド=ツグハル・フジタ)
《カフェ》1949年 木炭・紙 熊本県立美術館



図4. 藤田嗣治(レオナルド=ツグハル・フジタ)
《カフェ》1960年代 油彩・カンヴァス 個人蔵



図3. 《カフェ》(下絵/図2)の左下の記述部分



図5. マドレーヌ・ルクー
(1906-1936/Madeleine Eugénie Louise Lequeux)



図6. マドレーヌ・ルクーの墓標/東京・多磨霊園
(写真提供：西川浩明氏)



図7. アンゲラン・カルトン
《ヴィルヌーヴ=レ=ザヴィニョンのピエタ》
1455年頃 ルーヴル美術館



図8. 藤田嗣治 (レオナール=ツグハル・フジタ)
《死せるキリストを嘆く人々、十字架降下》
1965年 木炭・擦筆・ボールペン、紙
ランス美術館



図9. フラ・アンジェリコ
《十字架降下》1437-1440年頃
サン・マルコ美術館

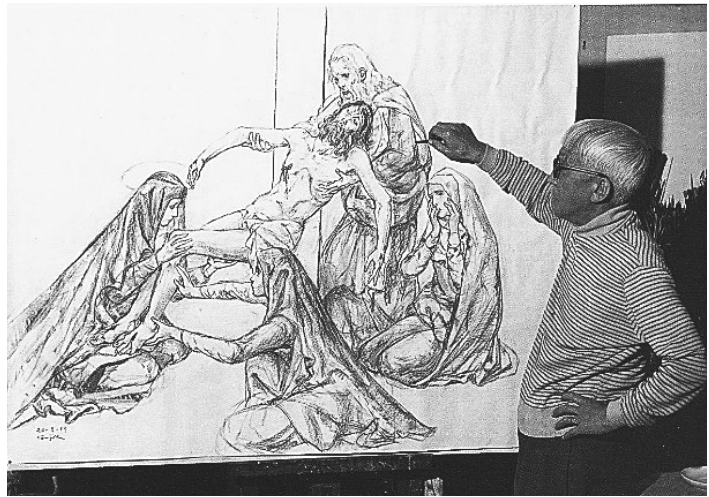


図10. 平和の聖母礼拝堂のための下絵《十字架降下》を描く藤田嗣治 (レオナール=ツグハル・フジタ)



図11. 藤田嗣治 (レオナール=ツグハル・フジタ)
《ヴァイオリンを持つこども》
1923年 油彩・カンヴァス 熊本県立美術館



図12. アルブレヒト・デューラー
《聖ヒエロニムス》
1521年 リスボン国立美術館



図13. N.L. ペシエ 《ヴァニタスの静物画》
1660年 アムステルダム国立美術館

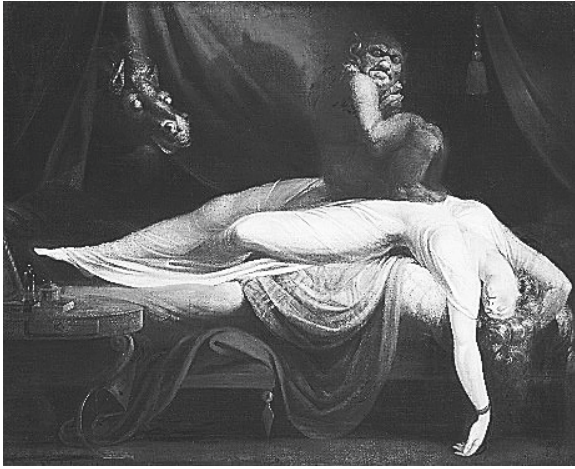


図14. ハインリッヒ・フュースリ《夢魔》1781年
油彩・カンヴァス デトロイト美術館

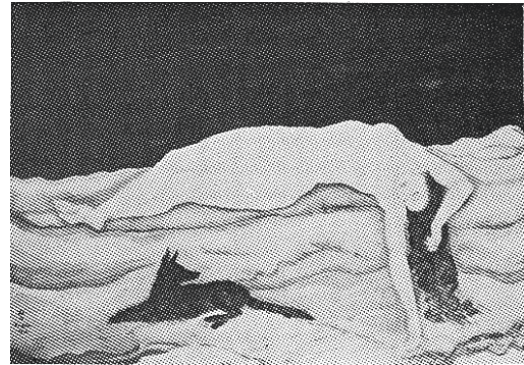


図15. 藤田嗣治（レオナルド=ツグハル・フジタ）
《横たわる女》1924年 油彩・カンヴァス



図17. 《パトロクロスの屍を抱くメネラーオス》
1世紀後半 ロッジア・ディ・ランツィ



図16. 《眠るアリアドネー》紀元前2世紀
ヴァチカン美術館



図19. 藤田嗣治（レオナルド=ツグハル・フジタ）
《横たわるマドレーヌ》1934年 水彩、墨・紙
個人蔵



図18. 藤田嗣治（レオナルド=ツグハル・フジタ）
《夢》1954年 個人蔵



図20. 藤田嗣治（レオナルド=ツグハル・フジタ）
《オペラ座の夢》1951年 カラーエッチング
挿画本『魅せられたる河』より

