

ミュゼオロジーと比較芸術論
— 美の異種交配とモダニズム絵画 —

Museology for Fine Arts and Methods of Comparative Aesthetics
— **Interbreeding of Beauty in Modernism Paintings** —

村上 哲
Satoshi MURAKAMI

アート・キュレーション代表、美術評論家連盟会員
Chief Executive Curator of The Art Curation, Member of AICA/International Association of Art Critics

キーワード：ミュゼオロジー、比較芸術論、パブロ・ピカソ、藤田嗣治、エコール・ド・パリ
Keywords: Museology, Comparative aesthetics, Pablo PICASSO, Leonard-Tsuguharu FOUJITA,
École de Paris

Summary

In the article entitled “Museology for Fine Arts and the Trend of École de Paris” published in the previous issue in 2023, presented the transition and innovation of the museology for fine arts in France and the cutting-edge knowledge of École de Paris, furthermore this study became insights as a premise for considering the museology constructing in art museums and the development of curation based on its content. This sequel discuss inspiration from classical art, devotion to primitivism, and admiration for Nativism. Based on the viewpoint of the wide variety of formative elements contained in modernist painting trends, the effectiveness of the perspective of the École de Paris in the museology for fine arts will be explored from a broad lineage of beauty. Consideration will be given based on the trends of the times in the first half of the 20th century, where values intersect, in the first chapter I explored on Pablo Picasso’s “Les Femmes d’Alger (O. J. R. M.)” (1911) and Léonard-Tsuguharu Foujita’s “Five Nudes” (1923), both of which depict five nude women. Focusing on the intersection and transformation of East and West aesthetics in the first half of the 20th century, various aspects of mixed beauty revealed through comparative aesthetics crossed the borders of the old framework and expanded in the 1 century, when the value concepts of different cultures interbred with each other, highlights the current of the previous art. In the following chapters, I examine the 19th-century French neoclassical painter Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) and his influence on 20th-century painters, and insight the trend of classicism of the 1920s and early 1930s. And by reading letters, notes, and other materials from the time to consider the close relationship between Henri Rousseau (1844-1910), who was the source of inspiration for Picasso and other French modernist paintings, and the trend of the École de Paris.

序

前号に掲載した論考「ミュゼオロジーとエコール・ド・パリ—比較芸術学の視座とキュレーションの在処—」の第I章から第III章において、アンドレ・マルローが「空想美術館」(Le Musée imaginaire)の概念によって提示した美術館という場への問い直しや、ダゴベルト・フライをはじめとするウィーン学派の比較芸術学などの視点を踏まえながら、フランスにおける美術館ミュゼオロジーの変遷と革新や、エコール・ド・パリ研究の最前線の知見を、美術館におけるミュゼオロジーの理念構築の要諦とそのコンテンツを基軸としたキュレーションの展開を考察する前提として提示した。その続編である本稿では、「ミュゼオロジーと比較芸術論—美の異種交配とモダニズム絵画—」と題して、古典芸術からの靈感やプリミティヴィスムへの傾倒、素朴派／ナイーフへの憧憬など、エコール・ド・パリをはじめとするモダニズム絵画の動向に孕まれる多種多様な造形要素への視座のもと、美術館のミュゼオロジーにおけるエコール・ド・パリへの視座の有効性を、古今東西の価値観が交錯する20世紀前半の時代思潮などを踏まえて考察する。最初の章では、パブロ・ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》と藤田嗣治(レオナルド・ツグハル・フジタ)の《五人の裸婦》という、ともに5人の裸婦像を描いたふたつの大作をめぐる思索を中心に、20世紀前半における東西の美意識の交錯と変容の姿を探る。比較芸術学的手法を通じて開示される混淆たる美の諸相は、異なる文化の

価値概念が相互に異種交配をしながら、旧来の枠組みを越境するボーダーレスな様態となって拡張していた1世紀前の芸術の潮流を浮き彫りにする。続く章では、20世紀初頭のフランスの美術界に多大な影響を及ぼした19世紀フランスの新古典主義の画家ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル(1780–1867)から20世紀の画家たちへと連なる美の系譜と、1920年代から1930年代初頭にかけて興隆する古典主義的な潮流の再検証、そしてピカソをはじめとするフランスのモダニズム絵画の靈感源となった素朴派のアンリ・ルソー(1844–1910)とエコール・ド・パリの動向との浅からぬ関係性について、当時の書簡や手記などの資料を読み解きながら洞察を巡らせる。参照する企画事例として、「エコール・ド・パリ 1904-1929 他者の領分／L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre」(2000年／パリ市立近代美術館)、「エコール・ド・パリ—プリミティヴィスムとノスタルジー／L'ÉCOLE DE PARIS: Entre Primitivismes et Nostalgie」(2006年)、「レオナルド・フジタとパリ 1913–1931 — 藤田嗣治渡仏百周年記念／Léonard Foujita et Paris 1913-1931: Le centenaire de son arrivée à Paris; Paris accueille et glorifie Foujita」(2013–2014年)、「没後50年 藤田嗣治展／FOUJITA: A RETROSPECTIVE COMMEMORATING THE 50TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH」(2018年)、「キスリング展／KISLING Grande figure de l'École de Paris」(2019–2020年)などのエコール・ド・パリ関連のプロジェクトにおいて導入された各種の視点を総括しながら、比較芸術学的手法に基づく各作

品の検証や動向の考察を試みる。

第IV章 東西の交錯、古今の輻輳

I 《アヴィニヨンの娘たち》と《五人の裸婦》をめぐる思索から

20世紀初頭に始まるヨーロッパ美術の変革期には、古典への参照と前衛からの示唆が交錯し輻輳する局面がしばしば登場するが、この動向を探訪する導入部として、ピカソと藤田嗣治との接点を採り上げて藤田の書簡や随想などを引用しながら思索を巡らしてみる。1914年2月10日付けの妻とみへの書簡が伝えるところによると、1914年2月初旬に、藤田はモンパルナスのシェルシェール通り5番地にあったパブロ・ピカソのアトリエを訪れている。当時のピカソはキュビズムの実験の渦中であり、モダン・アートの最前衛で活躍していた。「それから又こゝで一番新派の画家ピカソ氏も訪問、又リベラ氏モーラル氏等も訪問、お茶を御馳走になつたりしてゐる。本当に日本人で西洋人ととどんどん…交際するのは他れも居らぬ。…面白い事を自分の欲するものをしてる訳で実に自由にしている、非常に…有為にこれより出来ぬと言ふ勉強をしてる、とどんどん有益な人とも交際してゐる、たしかに…成功する。」当時のピカソは、まさにキュビズムの実験の渦中におり、三次元の対象や目の前の風景を二次元の絵画空間へと移しかえる様々な試みに取り組んでいた。そのアトリエの様子を、16年ぶりに日本に帰国した1929年の母校

での講演会で藤田はこう回想している。「ピカソは其時分未来派、立体派を描いて居りまして、ヴァイオリンとかギターを鋸で切ってそれを壁に貼付けて、実際に事物を壊して研究して居る時代でありました。」（「巴里に於ける画家の生活」『巴里の横顔』1929年／東京美術学校での講演会記録）この訪問を契機として、藤田は1914年を中心にキュビズムに傾倒した作風を示しており、この出会い以降、藤田とピカソとの交友は半世紀以上の長きに及んだ。藤田はサロン・デ・ザンデパンダンやサロン・ドートンヌといった公募展を席卷していたキュビズムや未来派など最前衛の動向に共鳴する作品を数百点描いたと回顧しており、「ピカソやメキシコのリベラなどが見て、私の立体派を東洋人の立体派だとして、非常に興味を持つて譽めて呉れた」と、後年の随想録『巴里の昼と夜』（1948年）で綴っているが、現存するキュビズム風の作品は少ない。藤田の渡仏当時、キュビズムの運動は最も先鋭だった分析的な段階を経て総合的な段階に入っており、造形の冒険は終息を迎えながら幾何学的に統合されて色彩が復活し、絵画様式としての完成へと歩み始めていた。この展開はその後に登場するキュビズムの第2世代の画家たちの活動によって、20世紀における絵画アカデミズムの潮流ともなって世界各国へと伝播していくが、スタイル依存に陥りがちなその画法には芸術家個々の表現のアイデンティティを消し去っていく危険性も孕まれていた。

顧みれば、20世紀初頭にいたるまでヨーロッパの絵画は、連綿として継承され

てきたアカデミズムの価値体系に支配され、強固な束縛のなかにあった。印象派たちの活動やその後のセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンらの奮闘によって、絵画表現に新たな道が開かれたとはいえ、19世紀からの旧態依然たる美意識の残滓は、印象主義とアカデミズムとの生ぬるい折衷様式を生んでいる。藤田が書簡のなかでしばしば批判する東京美術学校での師・黒田清輝が、フランスからわが国に移入したのも折衷的なスタイルであった。アカデミズムによる伝統的な教育システムは、エコール・ド・パリの異邦人画家に、母国での修練の場と反発の契機とを同時に与えているが、旧来の因襲から解き放たれようとする過程のなかで、若き才能たちは原初的で根源的な力を秘めたプリミティヴな造形を拠り所として、アフリカの黒人彫刻や南米の文物のほか、紀元前の造形や中世のロマネスク彫刻といった、アカデミズムの規範の外にあるものの価値を見いだしていった。このプリミティヴなものへの覚醒をフランス美術にもたらした画家として最も重要な存在が、ポスト印象派のポール・ゴーギャン（1848-1903）である。西欧の近代文明を嫌悪してタヒチ島に渡り、マルキーズ諸島に没したこの異端の画家は、古代の造形や原始美術の価値を見いだした最初の人物であり、絵画や彫刻などの制作のみならず、言説や苛烈な人生を通して内面に滾る野生の血を体現している。1903年にゴーギャンが南洋で客死したのち、1903年の第1回サロン・ドートンヌにおける回顧展示や1906年の大規模な回顧展がパリで開催されて次世代に絶大なる影響を及ぼし

た。とりわけ1894年の炆器像《オヴィリ／Oviri》などゴーギャンの彫刻の持つ原初的なエネルギーは、西洋の規範から逸脱する霊的な魔力によって初期のピカソに深い示唆を与えており、《アヴィニョンの娘たち》（図1）が誕生する大きな動機となっている。

キュビズム誕生の背景には、アカデミズムから脱却する手がかりとして非西欧への眼差しが根底にあったことは今日では広く人口に膾炙しているが、その起点となった《アヴィニョンの娘たち》（図1）にはとりわけプリミティヴな異文化からの示唆が顕著である。今日、この作品の絵画的構想の典拠については、友人の画家イグナシオ・スロアガの家で研究していたエル・グレコの《黙示録第5の封印》（1608-1614年）などの宗教画をはじめ、セザンヌが最晩年に描いた大作《大水浴》（1906年）のほか、ティツィアーノやルーベンスによる《ディアナとカリスト》などの神話画が指摘されているが、これらのヨーロッパ絵画にもまして強烈な靈感源となったものが、アフリカの黒人彫刻や仮面、オセアニアの民族彫刻、紀元前のイベリアの古代彫刻などのプリミティヴな造形物であったことは、5人の裸婦像がみせる異形の姿が歴然と物語っている。ピカソ自身は《アヴィニョンの娘たち》の制作時にはまだ黒人彫刻について見知ってはいなかったとしばしば語っていたが、とはいえ完成寸前の1907年の秋に加筆された右側の2人の裸婦の顔の造形には、アフリカやオセアニアの民族彫刻から受けた影響が明白である。ピカソが1907年3月にアンドレ・マル

ローと連れ立ってパリ 16 区／パッシー区にある「トロカデロ民族誌博物館（現・人類博物館）」を訪れた際に、アフリカの部族芸術の仮面に衝撃を受けたことは広く知られるが、それ以前の 1904 年にも既にモーリス・ド・ヴラマンクがアフリカの象牙彫刻をピカソに紹介していることなどが指摘されている。1914 年 2 月に藤田が訪ねたシェルシェール通りのピカソのアトリエの隣の部屋にも、アフリカの彫刻やマスクがあったと藤田自身が回顧しており、またピカソと同時期にプリミティヴィズムを標榜したアンドレ・ドランもアトリエにアフリカの彫刻を所有して深く愛好し、制作にあたって刺激を受けていたと藤田は語っている。一方、藤田がピカソのアトリエを訪ねた際に運命的な邂逅を果たしたのがアンリ・ルソーの絵であり、独自の画風を拓くきっかけとなった。またメキシコ出身のディエゴ・リベラやチリ生まれのオルティス・デ・サラータなど、中南米の画家たちとも渡仏直後から親密に交流しており、お互いに感化を授受しあう関係であった。リベラの自伝によると、この当時、藤田と川島理一郎は古代ローマ風の衣装を身に着けてリベラの絵のモデルを務めており、サラータともども 4 人連れだつてピカソのもとを訪ねたという。ピカソのアトリエを訪れたことが綴られる一方、同じ書面のなかでルーヴル美術館での研鑽が語られる 1914 年 2 月 10 日の妻への書簡（図 6）は、藤田の芸術形成の一端に触れうる重要な資料であるとともに、1910 年代前半における藤田をめぐる芸術的な環境を如実に物語るものである。紙面には古典と前衛の

双方に触れるなかで自己を醸成しようとする姿勢が窺われるが、その 9 年後の 1923 年の《五人の裸婦》の制作において、パブロ・ピカソとの浅からぬ関係が露わになってくる。ピカソと藤田との関わりを探るこのような思索の道程において常に立ち現れてくる手法とは、東西の美意識や価値観の交錯と変容への洞察であるが、その最も有効な検証の指標となる対象が、パブロ・ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》（図 1）と藤田嗣治の《五人の裸婦》（図 2）という、2 人の画家による 2 つの代表作をめぐる考察である。《アヴィニヨンの娘たち》は表現スタイルこそ革新的であるが、主題そのものは「裸婦たちによる群像」というヨーロッパ美術の伝統にそったものであった。ピカソは、腕枕をして横たわるヴィーナス像など古典からの造形の系譜を継承する図像を自在に活用しながら、そこにアフリカの黒人彫刻や仮面、オセアニアの民族彫刻、紀元前 2～3 世紀のイベリアの古代彫刻など「非ヨーロッパ的」な造形要素を合体させて、西洋絵画に新機軸を切り拓いたのであった。かたや東洋出身の藤田は、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、典型的な「ヨーロッパ古来の造形」を再構成し、そこに東洋的な感触や肌合いを加味して、東西の美意識を繋げようとした。すなわち西洋が非西洋を参照しながら新たな息吹を獲得し、東洋が西洋を活用しながら融合するという、東西の異文化が異種交配して生まれ落ちる美の様態が、2 つの大作を比較芸術学の視座から分析することで浮き彫りになる。

ピカソが《アヴィニヨンの娘たち》を描いたのは、1904年の春から1909年の秋まで5年間住んでいたモンマルトルのアトリエ住宅「洗濯船（バトー＝ラヴォワール／Bateau-Lavoir）」においてであった。セーヌ右岸・モンマルトルのラヴィニャン街13番地にあったこのアトリエ長屋に「洗濯船」という呼び名を与えたのは、ピカソと親交のあった詩人のマックス・ジャコブ（Max Jacob, 1876-1944）であった。この建物に入居したおり、窓に洗濯物が干された外観がセーヌ川に浮かぶ「洗濯船」に似ていると感じたジャコブは、のちに伝説の場所として謳われるこの名を思いついたといわれる。エミール・グードー広場に面したこの3階建ての木造建物は、当初はピアノ製造工場だったが、1889年に20室ほどの部屋に区切られたアトリエ兼住宅として改装され、若い芸術家に安い家賃で貸し出されたのであった。1892年に画家のマクシム・モーフラが住み始め、ポール・ゴーギャンや詩人のポール・ルフォールらもこの場所と関わりを持っている。そして20世紀に入ると、1904年4月にピカソが入居したのをはじめ、キース・ヴァン・ドンゲン、ファン・グリス、キスリングらが住み、マティス、ブラック、モディリアーニ、ローランサンらの画家たちをはじめ、詩人で批評家のギヨーム・アポリネールやアンドレ・サルモン、マックス・ジャコブらも出入りするようになったのである。《アヴィニヨンの娘たち》を産んだこのアトリエ長屋は、20世紀絵画の扉を開くことになるキュビズム誕生の場所となり、「洗濯船」の名づけ親のマックス・ジャコ

ブによって、絵画の「中央実験室」あるいは「キュビズムのアクロポリス」とも呼ばれた。

《アヴィニヨンの娘たち》の主題はバルセロナのアヴィニョー街にある娼館の女たちとされるが、下絵となる素描や習作は夥しい数が現存しており、完成形の最終的な構図を研究するエチュードも十数点に及ぶなど入念な準備がなされている。1906年の夏の終わりに描かれた最初の草案では5人の裸婦たちを含む7人の群像表現として構想され、本画を制作中の1907年の春に描かれた木炭とパステルによる素描では、5人の娼婦たちに囲まれた水夫のもとを髑髏と書物を携えた医学生が訪ねるという図像に、「メメント・モリ／死を思え」の寓意が込められていた。男を取り巻く5人の女という情景は、紀元前5世紀のギリシャの画家ゼウクシスが5人の娘をモデルにして伝説の美女ヘレネーの画題を描いたという「芸術の寓意」として伝わる古代の逸話を想起させるが、俗世の悦楽と死の警鐘とを対比させるピカソの群像劇は、人生の儚さを暗喩する「ヴァニタス／虚無」のメタファーであった。しかし習作が重ねられるなかで男たちの姿は次第に描かれなくなり、最終段階のエスキースでは5人の裸婦像だけになって物語的な意味合いは消滅し、純粹なる造形の探究へと舵を切っている。最終作の油彩画は1906年の秋に着手されて1907年の春に一旦は仕上がり、同年の秋に2つの顔の加筆を経て完成をみた。過激な革新性から賛否の論争を巻き起こし、作品はピカソ自身の手で人目に触れないように封印されてしまっていた。ピカ

ソはこの2年後にはバトー＝ラヴォワールを引き払って、パリのなかで引っ越しを繰り返し、1909年の秋にはクリシー大通り11番地、1912年10月にはラスパイユ大通り242番地、1913年8月から1916年の夏までの3年間はシェルシェール街5番地のアトリエを拠点にしたが、《アヴィニヨンの娘たち》は1916年7月にパリのダンタン街でアンドレ・サルモンが企画した「サロン・ダンタン／近代美術とフランス」において展観されるまで、公の場に登場することはなかった。1912年にサルモンはこの作品を《哲学的な娼館 (Le Bordel Philosophique)》という名で呼び始めており、またピカソ自身が好んだのは《私の娼館 (Mon Bordel)》あるいは《アヴィニヨンの娼館 (Le Bordel d'Avignon)》という題名であったが、1916年7月16日から7月31日まで開催された「サロン・ダンタン」展において、サルモンは娼館というスキャンダラスな呼称を避けて、《アヴィニヨンの娘たち (Le Demoiselles d'Avignon)》という名称を正式なタイトルとしている。

《アヴィニヨンの娘たち》が誕生した20世紀の最初の四半世紀には、フォーヴィスムやキュビスムの勃興と展開をはじめ、未来派の出現、抽象主義の誕生と発展、ダダイスムやシュルレアリスムの登場など多士済々のアヴァンギャルドの嵐が吹き荒れ、美術表現は未曾有の変革の時代を迎えていた。このような激動のなか、《アヴィニヨンの娘たち》が生まれて17年を経た1924年、シュルレアリスムの詩人で運動の主導者であったアンドレ・ブルトン (1896-1966) は、この問題作を「絵画を

超え、過去50年間の歴史を描いた劇である」と賞賛したのだった。その2年前、ブルトンはピカソがこの作品を売却することに吝かではないことを知り、著名な美術コレクターであった服飾デザイナーのジャック・ドゥーセ (1853-1929) に購入を促す書簡を送って巧みに誘導した。1922年の初め、ドゥーセはブルトンの勧めに従い、25,000フランの大枚をはたいて《アヴィニヨンの娘たち》を入手しているが、ブルトンがピカソと出会うことになるのは翌1923年の夏のことで、この折にピカソはブルトンの肖像をドライポイントによる銅版画で制作している。なお1917年にシェロン画廊で開催されたパリでの藤田の初個展で、ドゥーセは藤田のデビュー作となる水彩画を購入しており、サルモンも展覧会のカタログに序文を寄稿するなど、藤田とはとりわけ懇意の間柄であった。藤田はドゥーセのもとでピカソのアトリエから1922年に購入した《アヴィニヨンの娘たち》をつぶさに見る機会を得たことは想像に難しくなく、ドゥーセやサルモン、ブルトンなどピカソをめぐる交友が、1923年の秋に完成する藤田の《五人の裸婦》の制作に示唆を与えた蓋然性はきわめて高い。評価をめぐる紆余曲折の歳月を経た1924年、ドゥーセは買い取った《アヴィニヨンの娘たち》にサインを入れてくれるようにピカソに依頼したが、1929年のドゥーセの没後、この大作は誕生の地パリから離れ遠くアメリカの地へと旅立っていく。ニューヨークの画商ジェルマン・セリグマンは、ドゥーセの遺産の中から、ルーヴル美術館に遺贈するというピカソとの約束を

反故にして売りに出された《アヴィニヨンの娘たち》を購入したのである。1937年11月にはジェルマンの父の名を冠するジャック・セリグマン画廊を会場として、《アヴィニヨンの娘たち》を含む「ピカソ：20年間の発展1903-23年」という企画展がニューヨークで開催された。ニューヨーク近代美術館は、この機を逃さず《アヴィニヨンの娘たち》の取得に乗り出し、2万4000ドルという購入費用を捻出するため、ドガの作品を売却した1万8000ドルを元手にして差額は寄付で賄って購入している。こうして1939年には《アヴィニヨンの娘たち》はニューヨーク近代美術館のコレクションとなり、同年11月15日から翌1940年1月7日まで同館において「ピカソ：40年にわたる芸術」が開催された。描かれたのち長く日の目をみることのなかった《アヴィニヨンの娘たち》は、1920年代の半ばにその革新性が認知され、誕生から30年を経た1930年代末に、20世紀のモダン・アートの地平を切り開いた原点として位置づけられることになったのであった。

《アヴィニヨンの娘たち》が再び注目された1920年代の前半、藤田嗣治は麗しい乳白色の画肌を駆使した一連の裸婦像（図8、10）に新境地を見出し、パリ画壇における名声を不動のものにしていた。黒い背景に白い裸体が浮かび上がる図像は、古代から連なる「横たわるヴィーナス」など西欧絵画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る。そしてピカソがアンドレ・ブルトンと出会った1923年は、

藤田にとって1931年まで9年間におよぶ「フジタの黄金時代」の幕開けを告げる年となり、11月から12月まで開催された第16回サロン・ドートンヌには生涯の代表作となる横幅2mにおよぶ《五人の裸婦》（図2）を出品している。この作品が描かれた時期まで藤田が制作の拠点としていた場所は、住居とアトリエとを分けて構えていたパリ・モンパルナス地区のドランプル街5番地のアパートマンであり、元は厩舎だった1階のガレージ用スペースを制作用のアトリエに設えて、アパートマンの階上にある妻のフェルナンド・バレーの部屋を住まいとしている。シェロン画廊の初個展でパリ・デビューを飾る1917年の春から1923年の秋までの6年間をこのアトリエで制作しているが、フェルナンド・バレーと別れたのちに恋人のユキ（リュシー・バドゥー）とともにアンリ・マルタン街17番地に転居している。藤田がこの《五人の裸婦》を描いた1923年は、藤田の黄金期の始まりとしても位置づけられる年であるが、この年は多彩な古典検証を繰り広げた時期でもあった。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、ヨーロッパの肖像画の伝統に則りながら東西の美意識を融合させるなど、藤田が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。そこには西洋美術の起源たる古代ギリシャ・ローマなどへの参照が復活し、古代彫刻やその系譜上にある古典絵画やキリスト教美術などクラシカルな図像からの示唆や転用が頻出するようになる。

渡仏直後の藤田はルーヴル美術館に通っては古代の作品の研究に励むなか、プリミティヴな美術やギリシャ、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たかったものである」ことを感じとり、芸術家としての方向性を探りあてたことを追想している。藤田が生涯を通じての代表作と目される大作の《五人の裸婦》(図2)でも、居並ぶ裸婦たちのポーズは古代ギリシャ・ローマの彫刻や古典絵画を典拠としており、1914年2月10日付の書簡(図6)に記された古典研究が9年の歳月を隔てて造形に結実していることの証左となっている。「先日大使館に願出て、当地ルーヴル博物美術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て…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。」ルーヴル美術館に模写願いを申請して許可証を取り付け、所蔵品の模写のために通い詰める様子が綴られるこの書簡には、古典研究に熱心に取り組み、古代の造形を血肉にしていた藤田の姿が彷彿とする。渡仏直後の画家を取り巻く1910年代のパリの芸術的環境や興味・関心の在処や、古代と前衛とが切り結ぶ当時の位相を如実に物語る第一級の資料である。また1913年12月上旬には友人の川島

理一郎とともにロンドンの大英博物館に赴いて、エジプトやギリシャなど古代の造形を研究したことが書簡に綴られている。英国への出発前の12月3日には「二人してロンドンへ行く事にした。二三日内にはロンドンへ行く筈になつた。ロンドンから手紙やる。直ぐ行ける処でロンドンには博物館にエジプト、ギリシアのものが沢山ある、エジプトは英国の属だけにいゝ物がある、それを第一の目的としてそうして十日か二週間毎日へ見る者の多い事、非常にへ見る筈ですつかり頭を肥やしてくる筈、」と記し、12月14日のロンドン到着後の様子は12月31日付の書簡で次のように述べられている。「十三日(土曜)の午後四時発バリーから二等汽車で……十四の夕ロンドン着、……世界で一人と言はれる大家本当の芸術家として立つて行く事を覚悟してやつてる。……英国でいろへ見た非常な参考品を博物館で見た世界のすべての昔のものも今日のものもすべて順序よく集めてあるのでよく分る事、……」ロンドンでは、憧れの古代芸術のみならずターナーやワッツ、バーン＝ジョーンズなど19世紀イギリスの巨匠たちの名作にも接しながら、画家として生きていく覚悟を見定めようとしていた。

藤田が生涯を通じて没頭した古典研究の成果は、《五人の裸婦》の造形にも顕著に映し出されている。例えば左から2人目の女がみせる腕を上げて膝を立てた特異な姿勢は、古代以来の「横たわる裸婦」の図像であり、ジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》(図3)の上半身を縦に起こしたような、きわめて特徴的な造形を示す。《眠

れるヴィーナス》との関連は《アヴィニヨンの娘たち》の考察においてもものに詳述するが、右腕を上げるこのポーズは藤田の図像展開のなかで様々に登場するもので、同年の1923年の《腕を上げた裸婦》（横浜美術館）とも共通する造形であり、さらには源泉のジョルジョーネに準じて、《横たわる女》（1922年）や《横たわる裸婦（夢）》（1925年／国立国際美術館）など、横に寝そべる姿でも多彩に変奏されている。ジョルジョーネと同時代のイタリア・ルネサンスの巨匠ティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》など横臥する女神に寄り添う愛玩用の犬は、藤田が1920年代初頭から描いた横たわる裸婦像では猫に変容するが、《五人の裸婦》では犬猫どちらも登場しており、ベッドの上に猫が寝そべり、犬は裸婦の足元に鎮座している。《五人の裸婦》には、これら古代からの図像伝統を継承する19世紀のアカデミスム絵画、例えばブーグローの《ヴィーナスの誕生》などからの示唆や意識も窺うことができる。中央のメイン・モチーフに、ギリシャ彫刻風のコントラポストのポーズを取る裸婦を配して、傍らには背中を向けた裸体のモチーフを侍らせる構成などは、ヨーロッパの観衆の意識に深く入り込んでいる共通の視覚言語ともいえるべき「クラシックな形式」を活用している。

その一方で、日本の面相筆を駆使した藤田ならではの繊細な画風は、日本人としてのルーツやアイデンティティーを抜きにしては語れないことはいうまでもない。1929年（昭和4年）の秋に東京朝日新聞に連載した「在沸十七年—自傳風に語る—」の

なかで、藤田は「女の裸体を手懸けるにあたって、今まで何人も手をつけなかったものを発見し、先人未踏の天地を拓きたいと思った。われわれの祖、春信、歌麿などは婦人の肌を描きだした。僕も日本人である以上、これら先人の轍をふんで人間の肌をかく事に気付いた」と語り、自分の描く裸婦像と浮世絵の表現との繋がりに言い及んでいる。「ルーベンスは脂肪を描き、ルノアールは血を描いたり、ピカソは構造の人間を描いたり、…私は少し違った裸体を描いて見ようと思ひまして…未だに肌を描いた人がない、肌は詰り人間の質で、一番絵で以て大切な所であります…」（『巴里に於ける画家の生活』『巴里の横顔』1929年／東京美術学校での講演会記録）と語っているように、女性像を描くにあたって、藤田は人間の肌や皮膚の描写にこだわることで、画家としての存在理由やアイデンティティーを示そうと考えた。とはいえ、藤田にとっては西洋と同じクラシカルな「型」や「形式」という視覚言語を用いるという表現者としての立ち位置こそ、ヨーロッパ絵画との差異を際立たせる前提となっていたのであり、西洋の骨格（＝構造）と東洋の皮膚（＝表層）とを巧みに操ったこの“造形戦略”が、人間を描くにあたって藤田が示した人の肌や皮膚への執着を導き出したのであった。乳白色の画肌を下地に日本画の面相筆を用いて繊細な細い線で描きだされた裸婦の姿は、西欧の図像伝統に則った形式が活用されていたにもかかわらず、パリのみならずわが国においても日本的な感性の賜と称され、浮世絵からの示唆がしばしば指摘されてきたのは広く人口に

膾炙している。

このように東西の美意識の伝統が融合する《五人の裸婦》(図2)ではあるが、この大作を特徴づける奥行きを浅い空間に5人の裸婦が横に並ぶ特異な画面構成や、裸婦のポーズや造形の組み合わせなど造形的に検証してみると、20世紀絵画の発火点となったピカソの問題作《アヴィニヨンの娘たち》(図1/1907年)を強く意識していたことは疑い得ない。とりわけ《五人の裸婦》の左から2人目の女がみせる腕を上げて膝を立てた特異な姿勢は、《アヴィニヨンの娘たち》の左から2人目の上半身と右手前に座る裸婦の下半身を合体させたような構成である。《五人の裸婦》の左から2人目の女は、詳述したとおり、ジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》に代表される「横たわる裸婦」の上半身を転用したものであったが、ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》に登場している裸婦たちのポーズも、革新的な造形に惑わされるものの、裸婦像の伝統に則っていることが浮かび上がる。事実、ピカソは習作段階において白いシーツの上に目を閉じて横たわる裸婦像を繰り返し描いたのちに、その姿を90度回転させて縦に起こし、《アヴィニヨンの娘たち》の左から2人目の裸婦として展開しており、ジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》がピカソの着想源となったことは両腕の配置の類縁性からも明らかである。またピカソは1906年にフランシスコ・デ・ゴヤの《裸のマハ》(図9/1797-1800年頃、プラド美術館)に触発された《横たわる裸婦》を描いているが、そのイメージを縦位置に展開することで《アヴィ

ニヨンの娘たち》の両腕を挙げた中央の裸婦像を造形していることが指摘されている。母国スペインの先達であるゴヤはピカソにとって幼少の頃より崇敬の的であり、マドリードで学んでいた1897年にプラド美術館でゴヤの絵画に触れて深く傾倒した。なお藤田もゴヤの《裸のマハ》から着想を得ていることは、2013年の論考「美の系譜を泳ぐ—藤田嗣治をめぐる造形の継承と変容」で指摘したとおり、1921年の第14回サロン・ドートンヌに出品された《横たわる裸婦と猫》(図8)を描くにあたって、《裸のマハ》の図像を転用していた事実からも例証できるであろう。この2点の作品では、全体のポーズや構図はもとより、裸婦の腰部から足先にかけての特徴的な輪郭や、明暗を分かち背景との境界の造形、とりわけ枕(=藤田)と右腕(=ゴヤ)など頭部の左上のフォルムなどに著しい類縁性が見てとれ、藤田がゴヤの《裸のマハ》を典拠としていることは両作品の図像を細部にいたるまで比較検証してみれば明白である。さらに《五人の裸婦》の背景に置かれた寝台や枕周辺の造形には、《裸のマハ》が横たわるベッドの形態を反転した展開が窺える。以上のように、ピカソと藤田とが創造の糧とした図像の在処を探ってみると、しばしば同じ根源に辿り着くのであり、この2人の画家が造形の系譜において地底深く繋がっていることが指摘できるだろう。

ところで、前に触れたように《アヴィニヨンの娘たち》と《五人の裸婦》にともに登場する5人の女性像というモチーフからは、古代ギリシャに実在した伝説の画

家にまつわる有名な逸話が思い起こされる。紀元前5世紀に活躍したとされる古代ギリシャの画家ゼウクシス（生誕：紀元前464年頃）は、イオニア海を望むイタリア半島の南端にあったギリシャの植民都市クロトーンの神殿を飾るために、ギリシャ神話に登場する伝説の女性ヘレネーの絵画を依頼される。しかし絶世の美女と謳われたヘレネーを描くにあたって、相応しいモデルが見つからなかったため、クロトーンに住む女性から5人の娘をモデルとして選び、それぞれの最も美しい部分を統合して理想的な美女の姿へと昇華させたという。この古代ギリシャのエピソードは、古代ローマの哲学者で文筆家のマルクス・トゥッリウス・キケロ（B.C.106-B.C.43）が著した『発想について』や古代ローマの博物学者プリニウス（ガイウス・プリニウス・セクンドゥス／23-79）による『博物誌』などの名著を介して後世へと伝承され、15世紀前半に著されたレオン・バッティスタ・アルベルティ（1404-1472）の『絵画論』においても5人の女性たちのエピソードが挿入されており、ジョルジョ・ヴァザーリ（1511-1574）の『芸術家列伝』では多種多様な選択肢から最上の価値を選び出してひとつに纏めることで理想の美へと到達する「美しき手法」が語られるなど、ルネサンス期のイタリアの芸術論において幾度となく採り上げられている。ヴァザーリによるラファエッロ論では、選び抜かれた美を統合して描くラファエッロをゼウクシスに匹敵する存在として称賛しており、ラファエッロの書簡などにもヘレネーとクロトーンの5人の娘の話が登場してい

る。また16世紀イタリアの修道士で哲学者のジョルダナーノ・ブルーノ（1548-1600）は、この古代の逸話を引用しながら無限に広がりゆく美の多様性を説いたが、古代の造形やルネサンスの絵画論を規範とする18世紀から19世紀にかけてのフランス新古典主義やアカデミズムの絵画には、ゼウクシスが5人の娘をモデルを選んでヘレネーの姿を描くこの逸話を主題にしたものが少なくないことは見逃してはならない。ヘレネーを描く際に5人の娘たちを用いたというこの古代のエピソードは、描く対象を取捨選択しながら理想とする究極の美へと向かう芸術家のプロセスを寓意する画題として、古代の美意識を規範とする古典主義的な立場を標榜した画家たちに重用されていた。

芸術表現の寓意として語られるこの古代の伝説やそれを主題とした絵画作品を、ピカソや藤田が知っていたかどうかは现阶段では詳らかではないが、ヨーロッパの古代神話や古典芸術に精通し、制作の灵感源としていたこの2人の画家の造詣の深さから推し量るならば、《アヴィニョンの娘たち》や《五人の裸婦》と「画家ゼウクシスと5人の娘たち」の逸話とはあながち無縁ではないのかもしれない。母国スペインで修業していた1890年代の末、ピカソはマドリードのプラド美術館で17世紀フランスの古典主義の画家ニコラ・プッサンの価値を発見して古典絵画に傾倒し、1900年からのパリ時代にはルーヴル美術館で古典主義の知識や堅牢な構成を学んでいる。古典に対するピカソの関心は、古代彫刻やラファエロの絵画に魅了された1917年の

ローマ旅行を契機としてさらに増幅し、1920年代から1930年代にかけて、古代ローマの詩人オウィディウスの『転身物語』やプッサンをモデルに芸術家の苦悩と悲劇を描いたバルザックの小説『知られざる傑作』などの古典的テーマに熱中することになる。また藤田嗣治も1913年の渡仏直後からルーヴル美術館に通い詰めて古代彫刻や古典絵画の研究に勤しみ、西欧に連綿として伝わる図像伝統を自家葉籠中の物として、その研鑽の成果を1920年代の制作に活用していた。晩年の洗礼名であるレオナルド・フジタを肖ったレオナルド・ダ・ヴィンチをはじめ、ミケランジェロ、アルブレヒト・デューラーなどヨーロッパの巨匠たちを崇敬した藤田の画面には、終生にわたり西洋図像の系譜への参照と先達たちへの憧憬が横溢している。

20世紀の前半、古典から授かった靈感を自らの糧としていたピカソと藤田は、それぞれの畢生の大作となる5人の裸婦像を描くにあたって、究極の美にまつわる古代ギリシャの伝説を援用しながら、自らを画家ゼウクシスに移し替え5人の女たちを同一画面に集わせて、多彩な群像表現による造形の実験を試みたのであろうか。2019年、アフリカ美術を専門とする美術史家サンヌ・プレストン・ブリエは、『アヴィニヨンの娘たち』の裸婦群像に20世紀初頭の植民地時代を生きる世界各地の多様な人種の女性像を見出しており、ピカソの典拠となった情報源が各種の博物誌や図鑑であったことを例証した研究が思い起こされる。多様な価値が拡張されるなかで創造される美の在処を思索した16世紀のジョ

ルダーノ・ブルーノの言説から4世紀後、様々な異文化が交錯しながら交配され融合していた20世紀上半期のヨーロッパにあって、5人の裸婦たちに託されたふたつの絵画に纏わる冒険譚はいかにも象徴的であり、表現のアイデンティティーをめぐる画家たちの飽くなき欲望を映し出す。

畢竟、『アヴィニヨンの娘たち』と『五人の裸婦』への洞察が顕わにする東西の美の混淆は、20世紀初頭、美術や芸術の価値概念が各々の国や地域といった領域の境界を飛び越えて、相互に異種交配をしていたことを示すものであり、エコール・ド・パリ華やかかなりし時代の思潮を披歴している。前述したとおり、藤田は1914年2月初めにシェルシェール街5番地のピカソのアトリエを訪問しているが、その際に当時はまだ秘匿されていた『アヴィニヨンの娘たち』に遭遇した可能性は大きい。そしてその9年後の1923年に藤田嗣治が『五人の裸婦』を描いた時期の美術状況には、ピカソの『アヴィニヨンの娘たち』をめぐる、アンドレ・ブルトンが声高らかに激賞したとおり1920年代における再評価と脚光の機運が背景にあることは見逃せない。とするならば『五人の裸婦』に描かれた5人の姿は、『アヴィニヨンの娘たち』を強烈に意識した芸術的マニフェストであり、『アヴィニヨンの娘たち』に対して藤田からピカソへと発せられた「美の返歌」として解釈することができるのではあるまいか。藤田が第16回サロン・ドートンヌで『五人の裸婦』を発表した1923年11月、ピカソは1917年に始まる古典主義的なスタイル探究のさなかにあり、ニューヨー

ク・マンハッタンのウィルデンシュタイン画廊で《アルルカン》や《サルタンバンク》など15点の最新作を披露していた。ピカソと藤田の作風の軌跡を丹念に辿っていくと、1920年代前半のパリを席卷した古典主義の潮流のなか、クラシカルな画法で切り結ぶ2人の姿が浮き彫りになる。キュビスム全盛期の1914年2月の出会い以来、1917年の藤田の初個展に来廊したピカソが、3時間をかけて全作品を具に熟覧した逸話など、浅からぬ因縁のあるピカソと藤田との関係は、作品相互の比較検証と同時代の第一次資料による裏づけを通じて解明されるべき、比較芸術学上の重要な課題である。

ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》と藤田嗣治の《五人の裸婦》の関係性について初めて検証の光を照射した企画は、2013-2014年に全国各地の6つの美術館で開催された「レオナール・フジタとパリ 1913-1931 — 藤田嗣治渡仏百周年記念 / Léonard Foujita et Paris 1913-1931: Le centenaire de son arrivée à Paris; Paris accueille et glorifie Foujita」(図5)であった。2013年以降、この言説は国内外で刊行された藤田嗣治関連の研究書や書籍、作品集等の文献においても参照・引用されるようになり、《五人の裸婦》の図像分析と時代考察に新たな知見と将来的に検証すべき領域を拡張することとなった。なお当該企画における作品展示の実践においては、《五人の裸婦》を同一壁面の中央に据えて、ジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》(図3)のモチーフを使った《腕を上げた裸婦》を隣に配置する(図4)とともに、複数の作品にみられる

伝統的なコントラポスト(左右非対称)のポーズを相互に共鳴させるべく、モチーフを律動的に反復させる壁面上のインスタレーションを試みるなかで、《アヴィニヨンの娘たち》の図像との関連を示唆している。「レオナール・フジタとパリ 1913-1931」の企画における考察では、藤田の黄金時代の始まりとされる1923年の作品群が一堂に会するなか、藤田がルーヴル美術館などで研究した古代彫刻など西洋の古典形式を1920年代から1930年代にかけてどのように制作に反映させ変容させていったかという軌跡を、具体的な作例を比較しながら検証した。1913年の渡仏直後から藤田が研鑽を重ねたというルーヴル美術館の古代ギリシャ美術部門での現地調査を通じて、そこに常設されるヘレニズム時代の彫刻《眠れるヘルマプロディートス》をはじめとする古代彫刻群のほか、ヴァチカン美術館にあるヘレニズム期の古代彫刻《眠るアリアドネー》(図17)、デトロイト美術館所蔵のハインリッヒ・フュースリの《夢魔》などの造形が比較研究の対象となり、さらにはデューラーに代表されるメランコリーの図像や自画像の系譜、肖像画や静物画に描き込まれたアレゴリーなどイコノロジーの伝統との関連へと思索の連鎖は広がっていった。そしてこの比較芸術学的な視座は、その後の藤田嗣治やキスリングをはじめとするエコール・ド・パリ研究における古典検証への道を開くものとなった。

II クラシックへの回帰 —アングルからの示唆、裸婦像の継承 と変容

1920年代から1930年代にかけてのフランスでリバイバルの波が起きる古典主義への関心は、1903年に設立され毎年秋に開催されたサロン・ドートンヌにおいて重要な兆候が現れている。1905年の第3回サロン・ドートンヌにおける19世紀から20世紀初頭の巨匠たちの回顧展示は、フランス絵画の粋を集めたような内容であったが、その豊饒な成果は2年後の1907年秋に開催された第5回サロン・ドートンヌにおけるポール・セザンヌ（1839-1906）の没後回顧展へと継承されて、このふたつのサロン・ドートンヌにおける企画展は次世代の画家たちに絶大な影響を与えることになった。そもそもパリのサロンとは広く作品の公募を行う展覧会であると同時に、過去の巨匠たちの功績を回顧し顕彰する重要な場として機能していたのである。1905年10月18日から11月20日までパリ8区のグラン・パレで開催された第3回サロン・ドートンヌ（図14）は、その一室がマティスやドランらによる新機軸の絵画で埋め尽くされ、批評家のルイ・ヴォークセルが「野獣の檻」と揶揄したフォーヴィスムの運動の旗揚げとして、20世紀絵画の出発点となった記念すべき前衛の最前線であった。その一方で、第3回サロン・ドートンヌにおいてももうひとつ特筆すべき点は、20世紀初頭にその先進性に関心が高まったジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル（1780-1867）とエドゥアール・マネ

（1832-1883）の作品群が向かい合うように展示されて衆目を集めるなか、若い画家たちに多大な靈感を与えたことである。展覧会場では《トルコ風呂》や《ベルタン夫人の肖像》などをはじめとするアングルの絵画と、《エヴァ・ゴンザレスの肖像》《エミール・ゾラの肖像》《さくらんぼを持った少年》《皇帝マクシミリアンの処刑》といったマネの代表作が競演している。とりわけアングルの《トルコ風呂》（図15／ルーヴル美術館、パリ）はその強い官能性ゆえに長らく所蔵家のハリル・ベイによって秘蔵され一般に知られることはなかったが、このとき初めて公の場に登場している。当初、この絵を注文したのはナポレオン三世の従兄であるシャルル公であったが、彼の妻が裸体の群像表現に「不適切／*peu convenable*」として不快感を示したため数日後に返却され、最終的にはトルコの外交官であったハリル・ベイによって1865年に購入されたといういわくつきの作品である。ハリル・ベイは、猥褻だとして物議を醸したギュスターヴ・クールベの《世界の起源》など官能性に溢れた作品を好んだ収集家であった。1855年にはのちに印象派の中心メンバーとして活動する20歳のエドガー・ドガが、《トルコ風呂》を第1回パリ万国博覧会に展示しようと画策したが叶わず、《ヴァルパンソンの浴女》が出品され、この縁でドガはアングルの知己を得ている。1905年の第3回サロン・ドートンヌの展示と世評の反響を経て、《トルコ風呂》はルーヴル美術館への寄贈が試みられたが、ルーヴル評議委員会に再三にわたり拒否されている。1911

年、ルーヴル友の会 (La société des amis du Louvre) からの寄贈という形を取ることで、ようやくルーヴル美術館の受贈が実現し今日に至っている。

この絵の制作に際してアングルは、オスマン・トルコ帝国に駐在していたイギリス大使の夫人メアリー・ウォートリー・モンタギュー (Mary Wortley Montagu / 1689-1762) による 1805 年刊行の書簡集『トルコからの手紙』に登場するトルコ風呂の情景と、その記述に基づいて制作された数点の版画に着想を得たとされるが、モンタギューが書簡にしたための文言に忠実に、多くの裸婦たちが群れ集うハーレムの妖艶な情景を異国情緒豊かに描いている。画面に登場する裸婦たちの姿を描くにあたって、アングルは実際のモデルを使用せずに、《ヴァルパンソンの浴女》や《グランド・オダリスク》など過去に描いた裸婦像から援用して、これらのモチーフを連結しながら群像を構成している。ちなみにアングルが引用した図像の典拠は、紀元前 2 世紀の《眠るアリアドネー》(図 17 / ヴァティカン美術館、ローマ) をはじめとする古代ギリシャ彫刻やポンペイの壁画、イタリアの彫刻家アントニオ・カノーヴァ (1757-1822) らの各種のヴィーナス像などが挙げられ、新古典主義を標榜したこの画家の常套句が横溢する。とりわけ《トルコ風呂》ではヘレニズム期の《眠るアリアドネー》の図像が 2 回登場しており、右手前に横臥する裸婦像は典拠のままの姿で転用されているのに対し、左奥に立つ裸婦像では源泉のイメージを反転させたのちに縦位置にして幾つかの変奏を加えている。アン

グルによるこのクラシカルな手法は、半世紀以上の時を隔てて、1920 年代から 1930 年代にかけて藤田嗣治が《眠るアリアドネー》(図 17) のポーズを転用して作風を展開するなど、世界大戦間のヨーロッパにおける古典主義の復興期にリバイバルされることになった。なお《トルコ風呂》の裸婦表現には、随所に人体解剖学に囚われずに自由に改変された箇所が見られるが、その奔放な造形性がまだ存命中だったセザンヌをはじめピカソ、マティス、ドランらに強い衝撃を与えており、以来、アングルはマネと並んで 20 世紀絵画の重要な靈感源になっていった。マティスは 1905 年から翌年にかけて描いた《生きる喜び》(図 16 / バーンズ・コレクション) の制作において、両腕を挙げて立つ裸婦や寄り添って寝そべる群像など《トルコ風呂》に登場するモチーフを転用しており、ピカソも生涯を通じて《トルコ風呂》をはじめとするアングルの絵画に着想した作品をたびたび制作している。《アヴィニヨンの娘たち》にも《トルコ風呂》からの引用が指摘されており、両腕を頭に回す姿勢や座る背面像の構成など随所にその関連性が窺われる。《アヴィニヨンの娘たち》と《五人の裸婦》の関係性の濃密さを勘案するならば、因縁めくピカソと藤田嗣治のこの 2 つの大作とアングルの《トルコ風呂》との浅からぬ繋がりも再考に値するものであろう。さらにエコール・ド・パリの画家たちのなかでは、1917 年の初めての個展で物議を醸しながらも艶めかしい裸婦像で新境地を拓いたモディリアーニも、その前年の 1916 年に《トルコ風呂》の左端に登場している

身体を反らせながら座る裸婦のポーズを転用して《座る裸婦》(図18/コートールド美術館、ロンドン)を描いており、《トルコ風呂》の夥しい裸婦群像のイメージは、新しい絵画の靈感源として若い世代の画家たちの間に遍く浸透していたことが窺い知れる。

なかでもキスリングはアングルの変幻自在な造形性に深く傾倒していたことが同時代の批評家たちによって指摘されており、1922年にキスリング論を著した批評家のカール・アインシュタイン (Carl Einstein, 1885-1940) は、その書簡のなかでアングルとキスリングとの相関関係について詳述し、またフローラン・フェルスも1928年の著書『キスリング』の文中で、キスリングの古典性とアングルの官能性とを結びつけながら、秩序や厳格さを重んじる両者の近似性を示唆している。アングルの影響は、肖像画や人物画と並んで20世紀の画家たちによる裸婦画において端的に見取ることができるが、アングルの描くヌードの姿態(図15)は、実際の裸体よりも極端に引き伸ばされたフォルムが特徴であり、人体の解剖学上ではありえない異様に小さい背中や長く伸びた腕、極端に肥大化された臀部や大腿部など、現実を忠実に写し取る自然主義からは大きく逸脱してデフォルメされている。とりわけ背中や腕の表現は19世紀当時の評論家たちからの厳しい非難を浴びたが、20世紀に入ると再評価が進み、その抽象化された自由な造形が大いに称賛された。また身体をくねらせながら寝そべる艶めかしい裸婦の姿態や、東方趣味(オリエンタ

リズム)によるエキゾティックな薫りも、ピカソやマティスをはじめとして、ドラゴン、モディリアーニ、キスリングら20世紀の画家たちの着想の源となっている。前述のとおり、アングルの《トルコ風呂》に感化されたピカソは裸婦たちの変幻自在な造形性に注目しつつ、対象の解体と再構成を経て絵画の新機軸を拓いた。また古典に重きを置いていたキスリングは、アングルによる自由な造形操作を靈感源として、裸婦像の伝統を継承しながらも大胆なデフォルメを加えたのであった。大きく誇張された臀部と極端に小さな胴部との対比や、画面横一杯に引き伸ばされた姿態をみせるキスリングの裸婦(図12)は、アングルからの造形的な示唆とその妖艶な変容を伝えてくる。そもそも「横たわる裸婦」のモチーフは西洋絵画の定番であり、古代彫刻の女神像を起原として、ルネッサンス期のジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》(図3)やティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》(図7)などが規範となり、18世紀スペインのゴヤを経て、19世紀フランスのアングルの《グランド・オダリスク》(図11)やマネの《オランピア》へと連なる永い伝統の系譜がある。キスリングの裸婦は古代から近代へと連綿と伝わるこのエッセンスを吸収しつつ、扇情的なまでの妖しく艶めかしい官能性を打ち出して、モディリアーニや藤田らエコール・ド・パリの同朋たちとも競い合いながらヌード像の歴史に新境地を拓いた。

乳白色の画肌と繊細な線描を駆使し、日本的な美意識で一世を風靡した藤田嗣治も、早くから西洋の古典形式を巧みに採り

入れているが、1920年代初頭のパリで、藤田の評価を決定づけたものが乳白色の画肌を駆使した「横たわる裸婦」(図8、10)であった。前項で考察したように、これら一連の裸婦像に見られる構図も「横たわるヴィーナス」というヨーロッパ絵画の伝統を踏まえたもので、古代彫刻を典拠としてルネッサンスから近代へと連なる裸婦像の系譜を想起させる。藤田は1913年の渡仏直後からルーヴル美術館に通って、古代芸術の研究と模写に励んだが、1920年代の中頃になると、ハインリッヒ・フュースリの《夢魔》を靈感源とする「眠り」や「夢」のテーマが生み出された。当時、《夢魔》は1920年代に精神分析医のフロイトが複製画を書斎に飾っていたことで広く知られており、夢や無意識、性的衝動の表象としてシュルレアリスムの先駆とも評されたが、その図像の源泉はルネサンス絵画を遡り紀元前2世紀のヘレニズム彫刻にまで辿り着く。古代から連なる西洋の伝統に東洋的な美をまとうせた藤田嗣治の絵画は、古今東西の異種交配から咲いた華であったといえよう。ヨーロッパの伝統の形を骨組みにして、日本の幽玄美を醸し出す表皮で全体を覆うのが、藤田が編み出した作画法だったが、批評家のミシェル＝ガブリエル・ヴォケール(Michel-Gabriel Vaucaire)は西洋と東洋が合体したこの二重構造にいち早く着目している。ヴォケールは1924年頃に出版された最初の画集『フジタ/Foujita』のなかで、この東洋生まれの画家がみせるプリミティヴな美術への憧れや象徴性への思慕、キリスト教の画題に孕まれる世俗性や無宗教性を指摘する一方で、西

洋と東洋とが融合するスタイルの特質を浮き彫りにすべく、「日本人にはフランス的な画家として見えるし、西洋の人間には純粹に日本人として見えるという、驚嘆すべき地点に到達している。」と論評したのであった。1920年代の藤田の画風には、1917年の初個展のときにアンドレ・サルモンがジャポニズムの概念と繋げて評したエキゾティシズムやオリエンタリズムは影を潜め、ヨーロッパ美術の根底に流れる「共通言語」ともいうべき古典形式が駆使されるようになったが、このアプローチはパリの社交界での交流を通じて、教養豊かな上流階級の名士や知識人が相次いで藤田の重要な顧客になっていったことと無縁ではない。1920年代初頭のこのような芸術的環境のなかで藤田の評価を決定づけたものは、乳白色の画肌を駆使した「横たわる裸婦」であり、西洋美術の王道ともいえるべき「横たわる女神像」の系譜を踏まえた東西の美が融和する図像であった。

1919年以降、パリで活動する芸術家たちの多くにはクラシックへの回帰が見られるようになったが、その背景には第一次世界大戦で失われた旧世界への追慕や古きものへの憧憬とともに、ユダヤ系を中心とした外国勢力からフランス美術の伝統を守ろうとする保守的な反動が燻っていた。1920年代から1930年代初頭にかけての古典志向は、第一次世界大戦後の外国人の大量移入に端を発する民族問題や、それまでもてはやされていた非ヨーロッパ圏の異文化に対する忌避など、パリの美術界を取り巻くヨーロッパ社会の変化と深く繋がっていることを見逃してはならない。ギヨーム・ア

ポリネール（1880-1918）がいみじくも予言したこの「新たなる古典主義／Nouveau Classicisme」の傾向は、アンドレ・サルモン、アドルフ・バスレル、アンドレ・ロートらの名だたる論客たちによって広く敷衍されたが、このようなクラシカルな潮流のなかで、アンドレ・ドラン（1880-1954）が重要な役割を果たしている。エコール・ド・パリ最盛期の1920年代に古典主義的な傾向の中心的存在となったドランだが、遡ること20年前の20世紀初頭にはフォーヴィスムを扇動し、セザンヌに傾倒したのちにキュビズムにも共鳴した最前衛の画家であった。1910年、キスリングとともにパリに出たポーランドの画家シモン・モンザンが「（パリ到着直後の）時期にドランと友情を結び、影響を受けていた」と証言するとおり、エコール・ド・パリの画家たちはドランと交友してその先鋭的なスタイルに薫陶を受けている。しかし第一次世界大戦後の1919年頃から、エコール・フランセーズを代表する画家と目されるようになっていたドランは、フランス美術の伝統を継承するクラシカルな作風へと回帰しており、その堅固なスタイルは若き画家たちが拠り所とするフランス的な規範となっていた。エコール・フランセーズの画家たちは、15世紀のジャン・フーケや17世紀のニコラ・プッサンといった自国フランスの巨匠たちに倣って、画面を丹念に仕上げていく職人的な手業（＝メティエ／*Métier*）の牙を重視したが、この嗜好はエコール・ド・パリの画家たちの滑らかな画肌や丁寧な筆致へと継承され、1930年代に入ると多くの画家たちがドランに倣って古典

主義的な画風へと傾いている。1920年代のフランスでエコール・ド・パリの画家たちが成功した要因のひとつには、ふたつの世界大戦のはざまに揺らぐ不確定さのなかで古き伝統へと回帰する風潮が背景にあったのであり、続く1930年代にかけて古典への志向が美術界を超えて文化全般や社会を覆う気運へと拡大したことは、エコール・ド・パリの画家たちを時代の寵児に押し上げる追い風になっている。1923年以降の藤田嗣治の古典形式の導入や1930年代のキスリングらがみせた古典主義への傾斜は、エコール・ド・パリの画家によるフランス文化への同化を端的に映し出すものであり、芸術の都パリで生き残ろうとした異邦人たちの強かな造形的戦略でもあった。

第V章

エコール・ド・パリにおける素朴への憧憬

I プリミティヴィズムとナイーフ — アンリ・ルソーへの称賛

20世紀前半の絵画動向へ影響を与えた画家について俯瞰するとき、“税関吏ルソー”と称された素朴派のアンリ・ルソー（1844-1910）に対する評価の高さは見逃せない。税関職員の傍ら日曜画家として絵を描き続けていたルソーは、1886年からサロン・デ・ザンデパンダン（アンデパンダン展）に出品し始め、1893年に税関を退職したのちは絵に専念するようになる。1901年のアンデパンダン展には7点の絵

画を出品するなど精力的に描き続け、1910年に66歳で他界するまで素朴で自由な絵画世界を追い求めた。1907年に詩人で批評家のアポリネールと知り合ったことでピカソら前衛画家たちから注目され、既成概念やアカデミズムとは無縁の独創的な絵画が称賛されたのは晩年のことであった。この素朴派の画家が与えた示唆とは画風の表面的なものにとどまらず、アカデミズムの束縛から解き放たれて、「純粹なる自由」を手にする事の重要性こそが若き画家たちがルソーから得たものであった。ピカソがルソーに惹かれていたエピソードは枚挙に暇がないが、とりわけ1905年秋のサロン・ドートンヌで注目されたマティスやドランの鮮烈な絵画には目もくれずに、同じ部屋に展示されたアンリ・ルソーの《飢えたライオン》(図21)に魅せられたというエピソードは有名であり、シュルレアリスムの画家マックス・エルンストも、《飢えたライオン》の森の情景が醸す深い瞑想性から多大な靈感を受けたことが知られる。フォーヴィスムが台頭したこの展覧会では、アングルとマネの回顧展示も同時に開催されていたのであり、第3回サロン・ドートンヌがその後の絵画の展開に及ぼした影響の大きさは計り知れない。このサロン・ドートンヌののちの1906年頃から、ピカソ、ヴラマンク、ドロワーの画家たちをはじめ、ギヨーム・アポリネール、マックス・ジャコブ、アンドレ・サルモンなどの文学者や批評家、そして画商のヴィルヘルム・ウーデやアドルフ・バスレルらがこぞって、ルソーの芸術を熱烈に賞賛し、その無垢なイマジネーションと明快な

造形、そして詩的な神秘性に着目している。そして画家が存命中の1908年11月、ピカソやアポリネールらによって、この素朴派の巨匠の功績を讃える「ルソーの夜会」がアンリ・ルソー本人を招いてモンマルトルのアトリエ住宅「洗濯船(バトー＝ラヴォワール)」で催される。この夜会にはピカソやアポリネールのほか、マックス・ジャコブ、マリー・ローランサン、ガートルード・スタイン、ピカソの伴侶だったフェルナンド・オリヴィエら多くの芸術家たちが集い、アンリ・ルソーの絵で飾られた部屋で即興詩やシャンソンが興じられる盛大な宴となったと伝えられる。

アンリ・ルソーの名を広く世に知らしめた功労者の一人が、ドイツ・フリーデベルク生まれの批評家で画商のヴィルヘルム・ウーデであった。1905年頃からすでにピカソやブラックの仕事に注目していたウーデは、1906年にルソーの芸術の価値を発見し、1907年夏、ルソー本人と出会って翌1908年にはアンリ・ルソーの初めての展覧会を企画している。そして画家の没後の1911年にはルソー論を著し、同年のアンデパンダン展において回顧展を組織しているのである。また画家のロベール・ドロワーやソニア・ドロワーのほか、ロベール・ドロワーの母もアンリ・ルソーの作品の収集家でもあった。なかでもピカソはモンマルトルの古物商でルソーの《女の肖像》を格安で手に入れたのを契機に、ルソーの絵画の価値をいち早く見抜いていた。ルソーの価値が画家たちに広まった背景には、エコール・ド・パリの画家たちなどパリに到着した異邦人たちがこぞって訪

れている、ピカソのアトリエが果たした功績もはかり知れない。ピカソは、1912年にはモンマルトルからモンパルナスに移り、1913年からはシェルシェール通り5番地に新居を構えていたが、アトリエの奥にはピカソ自身が所蔵していたアンリ・ルソーの作品群があったといわれる。当時、パリに出てきた画家や彫刻家たちの多くは、キュビズムの信奉者であったオルティス・デ・サラテらの仲介によって、ピカソのもとを訪ねる「ピカソ詣で」を体験しているが、そのアトリエ訪問が1910年の秋に鬼籍に入っていたアンリ・ルソーとの邂逅の場となった。

II アンリ・ルソーからの示唆

—ピカソのアトリエにて、藤田嗣治、キスリング

渡仏の翌年の1914年2月、藤田嗣治はモンパルナス地区のシェルシェール通り5番地にあったパブロ・ピカソのアトリエを訪れる。「ここで一番の新派のピカソ氏を訪問、又、リベラ氏モーラル氏等も訪問、お茶を御馳走になった。」と、1914年2月10日付けの妻とみへの書簡（図6）でこの訪問を報告している。これまで通説となっていた1913年にパリに着いてすぐピカソに会ったという回想は、フジタ流のかなり誇張された表現である。ピカソは1912年にモンマルトルからモンパルナスに移ってきており、藤田がパリにやって来た1913年からはシェルシェール通り5番地に新居を構えていた。このアトリエで藤田は、アンリ・ルソー（税関吏ルソー）の絵と出

会っている。その室内には、ピカソ自身が所蔵していた《平和の印に共和国を表敬訪問した列国の代表者たち》（1907年）のほか、ルソー自身の《自画像》（1909年）や《女の肖像》（1896年）などがあったといわれる。なかでも、詩人のギヨーム・アポリネールとその恋人で画家のマリー・ローランサンの姿を描いた肖像画の大作《詩人に靈感を与えるミューズ》（1909年）が、藤田にカルチャー・ショックともいふべき衝撃を与えたことは、回想録のなかでしばしば語られることになる。

「アンリー・ルッソーの描いたギヨーム・アポリネールの肖像の大作を見せつけられて、巴里が日本で想像する以上の絵画の自由さ、新しい型に躊躇なく飛び付く思い切った革命を目睹し、若い私は歓喜と希望との瞳を見張り、立ちどころに日本の美術学校で習得した印象派の作風を全部放棄すると決心をしたものです。家に帰って先ず黒田清輝先生御指定の絵具箱を叩き付けました。」（藤田嗣治『巴里の昼と夜』1948年）この随想の一節は、藤田流の外連味に満ちた言い回しでルソーの絵との出会いを表現したものであるが、別の随筆集の中では次のようにも語っている。「着巴早々ピカソの家に於てピカソからルソーの絵を見せつけられて、セザンヌとかゴッホというような名前すらも知らずしていきなり極端な方に私は眼を開いたのであった。私が今まで美術学校で習っていた実にある一、二人の限られた画風だけのものであって、絵画の範囲というものはいかにも広いもので自分の考慮を遺憾なく自由にどんな歩道を開拓してもよいと言うようなことを直ちに

理解した。その日即座に私は自分の絵具箱を地上に叩きつけて、一歩から遣り直さねばならぬと考えた。」(「モンパルナスの美術家の裏」『腕(ブラ)一本』1936年)

なおルソーはアポリネールとローランサンの肖像を同じ構図で2点制作しており、サロン・デ・ザンデパンダン(アンデパンダン展)に出品された第1作(図22/左図)では、詩人を象徴する花であるカーネーションを描くべきところを、間違っってチェイランサス(和名ニオイアラセイトウ)を描いてしまったため、その修正ヴァージョンとして制作した第2作(図22/右図)であらためてカーネーションを描き入れている。この第2作はアポリネールが300フランで買い取ったと伝えられるが、第1作は画商のアンプロワーズ・ヴォラールの手を経て、1913年にモスクワの収集家セルゲイ・シチューキンのコレクションに入り、そののちロシアのプーシキン美術館のコレクションとなっている。1914年に藤田が出会った「ギヨーム・アポリネールの肖像の大作」とは、2点の来歴から推察するに第2作と考えられ、当時はピカソのアトリエに預けられてあったが、藤田が見た直後にパリの画商ポール・ローゼンバーグが購入し、現在はスイスのバーゼル美術館が所蔵している。ちなみにアンリ・ルソーの絵との出会いに深い共感を抱いたという藤田の言葉は、そのほとんどが戦後の1940年代になって語られた回想であり、1920年代のルソーの評価の確立を経ているため、必ずしも1914年2月当時の率直な感想が伝えられているものではないのかもしれない。とはいえ藤田がルソーの絵を知ったと

き、ピカソを中心とした前衛グループの中に熱くたぎる変革への意志とともに、ルソーの価値の重さをその鋭い知性で嗅ぎ取ったであろうことは想像に難くない。数多く試みたというキュビズムの絵画スタイルに自分自身のアイデンティティーを見出せないなか、ルソーからの感化のもとプリミティヴィズムとナイーフのはざままで自らの理念を形成しようとする藤田の姿が浮かび上がってくる。

このような模索の時期に描かれた《巴里城門》(図20)は、藤田にとって画家としてのアイデンティティーへの足掛かりとなった作品として、後年の随想のなかで繰り返し語られることになった。「巴里に着いた翌年、一九一四年の秋の或る日、軽い日和の下で一枚の風景画を描いた。砂利を運んで行く荷馬車が城門の見付に主って行く景色であつた。出来上がつてその画の前に立つた時、それが従来の油画に見たことのない、他の模倣ではなく、まったく自分と自然との間に生まれた独創的なものであつたことを見いだした俺は、無我夢中になつてその野原の上ででんぐり返しを打つて喜んだ。自分はここに初めて、これから先の開いていく道の鍵を得たことを喜んだ。この画は、例え今死んでも永久に残る美術館に入るべき傑作とまで自分は信じた。」(『地を泳ぐ』1942年)画面の右下に「1914 T. Foujita」、左下に「1914 Paris Foujita」と記されたこの油彩小品には、モノトーンの穏やかな色調のなか寂寞とした哀愁が画面を覆い、アンリ・ルソーからの示唆を映し出すパリ周縁を描いた1910年代後半の一連の風景画の嚆矢となっている。なお本作の

裏書きには、1914年にパリのシェロン画廊において7フラン50サンチームで売却し、1932年にブエノスアイレスで850ペソを払って買い戻したことが記されており、また他の手記『藤田嗣治直話』によれば、アルゼンチン滞在時にブエノスアイレスのミューラー画廊のショーウィンドウで発見して買い取ったと記している。パリの画廊から収集家を経て遙か南米の地の画廊の店先へ、そして画家の手元まで数奇な遍歴を辿ったこの風景画は、藤田にとって「自分と自然との間に生まれた独創的なものであつたことを見だし…これから先の開いていく道の鍵を得た」会心の作として、後年の回想録にも繰り返し登場してくる。

《巴里城門》(図20)が描かれた時期の1914年11月30日付けの妻とみへの書簡には、自分ならではのスタイルの開拓を模索する藤田の心情が吐露される。「頭をこしらへ、主義をこしらへ、意見をこしらへて、…画なり文なり頭でかかねばならぬ。…自然の一番尊いもの、眼で見えぬ精神が画面に無くてはならぬ。…機械で出来ぬ、手先で出来ぬ、精神をこもらしたものがはじめて芸術的なものじゃないか。その精神を現はすことにのみ励んで。その精神が分かる様には頭を進ませていかねばならぬ。」この文中で藤田がたびたび登場させている「頭」という言葉は、画家としての「理念」を意味するものであり、「頭をこしらえる」とは自らの絵画理念の構築に他ならない。そして「頭でかく」とは、世界を外見的に捉えるのではなく、本質を概念的・理念的に捉えて根源にあるものを探求することと解釈することができるだろう。

すなわち、感覚的な部分よりも知的な原理の優位性を重んじ、頭で構築した概念をもとに世界を捉えるというキュビズムの理念を、藤田なりの解釈で自分の言葉に言いかえたものとなっている。藤田はこの書簡のなかで、さらに「壮大なものゝと荘厳と神聖」なものへの憧れを謳い、制作するにあたっては「真面目、高尚」な取り組みを願ひ、これに続けて「自然の一番尊いもの、眼で見えぬ精神が画面に無くてはならぬ。」と述べる。1914年当時の最前衛であるキュビズム運動に感化されながらも、古代芸術の高邁な精神性やアンリ・ルソーの自由な創造性にも傾倒するなかで、独自の絵画理念を築こうとする若き日の気概がかいま見える。28歳の誕生日を迎えたばかりの画家の心情を映すこの書簡は、渡仏直後の1913年から暮らしていたモンパルナスの共同アトリエ「シテ・ファルギエール」(図23)に再び住み始めた時期に綴られたものである。

セーヌ左岸のモンパルナス地区に位置する「シテ・ファルギエール」(Cité Falguière)は、彫刻家ジャン＝アレクサンドル＝ジョゼフ・ファルギエール(1831-1900)の弟子であったジュール＝エルネスト・ブイヨットが、経済的余裕のない芸術家たちのために建てたもので、安価な家賃で貸し出されたアトリエ集合住宅であった。彫刻家の名を冠したファルギエール通りから少しいった袋小路にあり、現在も使用されている。「シテ/Cité」とは「集合住宅地」や「労働者のための団地」といった意味だが、しばしば「芸術家村」を表す言葉として使われる。1912~1914年頃、多くの異

邦人芸術家たちがここに住んで制作しており、多士済々の個性豊かな芸術家たちとの交流のなか、他者とは異なる独自のアイデンティティーへの渴望がこの文面には横溢している。藤田はこの数年後の1917年頃には隣人であったモディリアーニやステインと親しく交遊するようになり、画家であった妻のフェルナンド・バレーの協力のもと画商のジョルジュ・シェロンの知遇を得てパリ・デビューの切っ掛けを掴んだ。

大成功を収めた1917年のシェロン画廊での初個展のあと、藤田はパリ周縁の風景に集中して取り組んでおり、1918年の11月から12月にかけて開いたパリのドゥヴァンベス画廊での個展には、34点におよぶパリの風景を題材とした作品群を出品している。《パリ：ヴァンヴ門》や《パリ：マラコフ》など、パリの地名や場所をタイトルにしたこれらの風景画は、モンパルナスの南に位置するパリの14区や15区において描かれたもので、市の内と外との境界にあたるパリ周縁の風景である。中世以来、城壁が巡らされ城門が配置されていたこの地域には、現在、市の外周を回る高速道路が設置されており、パリ中心部を取り囲む環状地帯となっている。1917年1月からは14区のヴェルサンジェトリックス街にアトリエを構えた藤田は、その年にはモンパルナスの中心に近いドランプル街に移っているが、これら14区の住まいから歩いていける距離にあった「城門」や「城壁」と呼ばれるパリの周縁地域が制作の舞台となった。素朴な抒情味を醸すこれら一連の風景画は、アンリ・ルソーへの傾倒が強く

感じられるもので、描かれた場所も似通っている。パリ市の入市税関に勤めていたルソーは、ヴァンヴ門やムード門などパリ周縁地区の城門や橋梁の税関吏だった経歴があり、税関吏を退職後にもこの界隈の光景をしばしば描いている。ヴァンヴ門やマラコフといった場所は2人に共通する制作地であり、藤田がルソーに倣って制作したことが指摘できよう。彼らが画題にしたマラコフはパリの第14区に接する地域で、パリ市の南に位置するイル・ド・フランス地域圏のオー＝ド＝セヌヌ県にあるコミューン（基礎自治体）である。藤田の住んでいたモンパルナスから南東に2kmほど歩いた場所にあるが、19世紀以降にパリに石材を供給する地域として開発され、次第に開発されていった。ルソーがこのマラコフの情景（図24）を描いたのは1908年のことであったが、その約10年後に藤田が《マラコフ風景》（図25）を描いた頃でもまだ田園の面影が残っていた。第一次世界大戦時下のパリの寂寥感を湛える内省的な画面には、藤田がパリの周縁の界隈に拘った心情の奥底に敬愛するルソーへの深い思慕があったことが滲み出てくる。

「ルソーの夜会」から2年後の1910年、アンリ・ルソーはこの世を去り、1913年に渡仏した藤田との出会いは実現されなかった。とはいえ最前衛のイズムが渦巻くパリの美術界のなかで、藤田がルソーの絵画に最も強く反応したという事実はきわめて興味深いものである。その背景にはルソーの死の直後から、この素朴派の巨匠に関する企画展や評論が続き、重要なコレクションへの作品収集なども進んで、画家た

ちの間でルソーの芸術こそが一大関心事となったことがある。そしてエコール・ド・パリ全盛期の1920年代には、ルソーの評価は頂点に達しており、エコール・ド・パリの画家たちにとって、当時、最も大きな影響力を持つ画家のひとりであったと見ていいだろう。藤田の場合も、1918年頃のナイフで憂愁に満ちた画面には、ルソーの直接的な影響を見てとることができる。藤田嗣治の1910年代の風景画にはアンリ・ルソーへの深い思慕が感じられるが、ポーランドからやってきたキスリングやシモン・モンザン、ザックらもこの素朴派の画家に傾倒した。死後、ルソーへの称賛やその影響はよりいっそう高まり、1911年のサロン・デ・ザンデパンダン（アンデパンダン展）ではロベール・ドロネーの主宰によってアンリ・ルソーの回顧展が開催され、絵画や素描など47点の作品が展示されて多くの画家たちに大いなる示唆を与えた。ルソーの作画法は、奇妙で奔放なデフォルメや、几帳面に塗り分けられた滑らかで明快な色彩、描くべき対象だけを純粹に見つめて画面上で大胆に構成するものであったが、キスリングをはじめとするエコール・ド・パリの画家たちは、ルソーの作風を吸収しながら独自のスタイルを完成させている。

ピカソらによる称揚はもちろんのこと、ルソーの夢に満ちた不条理な絵画世界がマックス・エルンストをはじめとするシュルレアリスムの芸術家たちをインスパイアしたことは広く知られるが、近年ではエコール・ド・パリの画家たちが示したルソーへの関心の大きさが指摘されるように

なり、2000年代にパリ市立近代美術館のソフィー・クレップスはじめ、ジャクリヌ・ムンクやマリアヌ・サルカリらによって当時の第一次資料などを参照しながら詳細に検証されることとなった。この一連のエコール・ド・パリ研究では、アンドレ・サルモンの1925年の著書『芸術の年代記 — 税関吏ルソー、ルーヴル美術館への入口 / *Chroniques d'art, l'entrée au Louvre du douanier Rousseau*』や、ポーランド出身の批評家アドルフ・バスレルが1927年に著した『アンリ・ルソー / *Henri Rousseau*』など、エコール・ド・パリ最盛期の評論を参照しながら、エコール・ド・パリの芸術家たちに蔓延していたアンリ・ルソーへの傾倒ぶりとその反響の広がりが跡づけられた。キュビズムやエコール・ド・パリなど20世紀前半の美術動向と歩みをともしたサルモンは、鋭い批評眼で最前衛の諸相を言語化するなかでアンリ・ルソーの価値を称揚しており、ルソー芸術の重要性を世に知らしめた功労者のひとりであったバスレルも、画商として擁護していたモディリアーニやキスリングらエコール・ド・パリの画家たちに、アンリ・ルソーの価値の大きさを伝えている。エコール・ド・パリの動向に与えたアンリ・ルソーの影響に光を当てた企画が、2006年にわが国の3つの公立美術館で開催された「エコール・ド・パリープリミティヴィズムとノスタルジー / *L'ÉCOLE DE PARIS: Entre Primitivismes et Nostalgie*」であり、エコール・ド・パリの芸術家たちを擁護した批評家で画商のアドルフ・バスレルが著した評論など、同時代の第一次資料を論理的な基盤としてその実

像が浮き彫りにされた。アンドレ・サルモンは、1920年の評論のなかで「印象主義に気持ちが揺らがされて、アカデミズムによる不毛な教育にも嫌気がさしていた世代に対して、再び美術館への道を知らしめた」存在がアンリ・ルソーであり、古典美術の有する真の価値への眼がルソーへの傾倒を通じて見開かされたと指摘したが、過ぎ去りし旧世界を懐古しようとする1920年代の潮流のなか、エコール・ド・パリの画家たちはルネサンス絵画や古代芸術への参照に重きを置くようになっていった。反語めく逸話だが、藤田やキスリングをはじめとするエコール・ド・パリ世代の画家が、アンリ・ルソーの絵画観に旧来のアカデミズムの呪縛からの解放の手立てを見出したことと裏腹に、アンリ・ルソーの崇敬した画家が、19世紀フランス・アカデミズムを代表するウィリアム・アドルフ・ブーグローだったことも記憶に留められるべきエピソードである。

次号では一連をなす本論攷の補遺として、前号と本号で詳述してきたエコール・ド・パリの多面性や古今東西の価値観が交錯する20世紀前半の時代精神などを踏まえながら、企画の実践におけるアプローチのあり方を比較芸術学とキュレーションの視座から探訪する。その実例として、エコール・ド・パリ研究の第一線で新境地を拓いたソフィー・クレップスらのキュレーションにより、2000年11月30日から2001年3月11日までパリ市立近代美術館で開催された「エコール・ド・パリ1904-1929 他者の領分／L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre」のコンセプトをもとに企画され

た2006年の「エコール・ド・パリ—プリミティヴィスムとノスタルジー／L'ÉCOLE DE PARIS: Entre Primitivismes et Nostalgie」を採り上げて、アフリカの原始芸術ブームに沸いた1990年代のフランスのアート・シーンにおけるプリミティヴィスムへの問題意識の在処を確認するとともに、エコール・ド・パリの動向においてアンリ・ルソーとアンドレ・ドランという2人の画家が果たした役割の大きさについて検証する。この企画においては、フランスで1990年代から再検証が進んでいたプリミティヴィスムとナイーフの概念が導入されるなか、非西洋圏の文物への関心が西欧の価値観の変容を促した様相を炙り出しながら、エコール・ド・パリの動向の研究に新しい局面をもたらすことになった。

またアンドレ・マルローの提示した「空想美術館」の概念に触発されて、藤田嗣治の1913年から1931年までの黄金期の仕事を古今東西の美の系譜への視座のもとに探った2013-2014年の「レオナルド・フジタとパリ1913-1931—藤田嗣治渡仏百周年記念／Léonard Foujita et Paris 1913-1931: Le centenaire de son arrivée à Paris; Paris accueille et glorifie Foujita」(図5)に焦点を当て、企画の細部において編み込まれた比較芸術学的な手法について詳細に解析して洞察する。また2018年に藤田嗣治の没後50周年を機に開催された「没後50年 藤田嗣治展／FOUJITA: A RETROSPECTIVE COMMEMORATING THE 50TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH」や、2018-2019年の「フランス国立図書館版画コレクション展: ピカソと古典版画／PICASSO et l'Art Ancien:

Collection de la Bibliothèque Nationale de France]、2019–2020年の「キスリング展／KISLING Grande figure de l'École de Paris」など、近年のエコール・ド・パリ関連企画において導入された各種の視点を参照しながら、美術館におけるミュゼオロジー構築の軌跡と未来へと紡がれる「美の記憶」の系譜や、20世紀フランス関係の企画における「指標としてのエコール・ド・パリの動向」に孕まれる多様性と有効性の在処を考察し、エコール・ド・パリの呼称の誕生から100年を迎えた2020年代というこの現在地において、エコール・ド・パリという動向が孕んでいた諸問題を再検証することで、次代へと継承されるべき美の思索への布石とする。

(むらかみさとし／キュレーター、比較芸術学、美術評論家連盟／国際美術評論家連盟会員)

主要参考文献

References and Selected Bibliography

Picasso's Paintings Watercolors Drawings and Sculpture. A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885-1973: The African Period 1907-1909.

André Malraux, *Le Musée imaginaire, Psychologie de l'Art*, 1947.

André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, 1974.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936.

Dagobert Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, 1949.

André Salmon, *L'Art vivant, la passion reine et servante de la raison*, Editions Crès, Paris,

1920.

Compte rendu du salon d'automne par Marcel Hiver, Montparnasse n° 17, 1er novembre 1922.
Roger Allard, «Les Beaux-Arts. Le salon des Indépendants », *La Revue universelle*, 1er mars 1923.

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

Michel-Gabriel Vaucaire, *Foujita*, Paris, Les Editions G. Crès et Cie, 1924.

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

Adolphe Basler, *Henri Rousseau*, Ed. de la nouvelle revue française, Paris, 1927.

André Salmon, *Kisling*, imprimé pour compte de Gualtieri di San Lazzaro, directeur des Chroniques du Jour, par Oreste Zeluck, Paris, 30.10.1927.

André Warnod, "Chez Foujita", *Conferencia*, No.5, 20 février 1928, p.256-263.

Wilhelm Uhde, *Picasso et la tradition française*, Paris, Quatre Chemins, 1928.

Florent Fels, *Kisling*, Collection "Artistes juifs", Editions Le Triangle, Paris, 1928.

Charles Fegdal, « Foujita et l'école de Paris », *La Semaine à Paris*, 24-31 octobre 1930.

Waldemar George, "École française ou École de Paris", Part 1, *Formes*, juin 1931, Part 2, *Formes*, juillet 1931.

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.
- Kessel, Ed. J. *Kisling*, Paris, 1971. Vol. II, texte d'Henri Troyat, Ed. J. Kisling, Paris, 1982. Vol. III, texte de Jean Dutourd, Ed. J. Kisling, Paris, 1995.
- Rosalind Epstein Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in *October* no.54, 1990.
- Rosalind Epstein Krauss, *The Picasso Papers*, 1999, Los Papeles de Picasso, 1999.
- L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2000.
- L'École de Paris: Entre Primitivismes et Nostalgie*, Textes de Sophie Krebs, Jacqueline Munck, Marc Restellini, Marianne Sarkari, Satoshi Murakami, Yasuharu Muramatsu, Yutaka Hayami, Comité d'organisation de l'exposition, 2006.
- Kisling and his Friends*, Exhibition of Paintings and Sculptures from the Collection of the Musée du Petit Palais in Geneve, National Museum in Warsaw, National Museum in Cracow, 1996.
- 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.
- 『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 妻とみへの手紙 1913-1916』人文書院 2016年
- 『東京藝術大学所蔵藤田資料による 藤田嗣治 日々の記録』東京藝術大学大学美術館 2022年
- 藤田嗣治「日記」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
- 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
- 『藤田嗣治渡仏100周年記念 レオナルド・フジタとパリ 1913-1931』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、「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、「フジタをめぐる夢の系譜」(2016年)、「パスキンとエコール・ド・パリをめぐって」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って」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、美術館のミュゼオロジーにおける指標としての比較芸術論による思索の有効性を、20世紀のモダニズム絵画における古今東西の美の異種交配の視座から考察したものである。前号ではフランスにおける美術館ミュゼオロジーの変遷と革新や、エコール・ド・パリ研究の最前線の知見を、美術館におけるミュゼオロジーやキュレーションを考察する前提として提示した。その続編である本稿では、古典芸術からの靈感やプリミティヴィスムへの傾倒、素朴派／ナイーフへの憧憬など、エコール・ド・パリをはじめとするモダニズム絵画の動向に孕まれる多種多様な造形要素への視座のもと、美術館のミュゼオロジーにおけるエコール・ド・パリへの視座の有効

性を、古今東西の価値観が交錯する20世紀前半の時代思潮などを踏まえて考察している。2000年の「エコール・ド・パリ 1904–1929 他者の領分／L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre」(パリ市立近代美術館)の企画コンセプトをもとに、2006年にわが国で開催された「エコール・ド・パリ—プリミティヴィスムとノスタルジー／L'ÉCOLE DE PARIS: Entre Primitivismes et Nostalgie」、2013–2014年の「レオナルド・フジタとパリ 1913–1931 —藤田嗣治渡仏百周年記念／Léonard Foujita et Paris 1913-1931: Le centenaire de son arrivée à Paris; Paris accueille et glorifie Foujita」、2018年の「没後50年 藤田嗣治展／FOUJITA : A RETROSPECTIVE COMMEMORATING THE 50TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH」、2019–2020年の「キスリング展／KISLING Grande figure de l'Ecole de Paris」等、2000年以降に企画されたエコール・ド・パリ関連の海外事業プロジェクトを検証事例として、美術におけるミュゼオロジーとキュレーションの在処を探る一連の研究に位置づけられる。本稿を成すにあたり、シルヴィー・ビュイッソン氏、パリ市立近代美術館のソフィー・クレップス氏とジャクリヌ・ムンク氏ほかエコール・ド・パリ研究の関係諸氏、ニューヨーク近代美術館、ルーヴル美術館、バーゼル美術館など欧米の関係美術館、加藤時男氏と「パリ留学初期の藤田嗣治」研究会、東京国立近代美術館、東京藝術大学大学美術館、熊本県立美術館ほか国内外の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。

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』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・パリープリミティヴィスム
とノスタルジー』図録 2006年
『別冊太陽』「藤田嗣治 ^{ブラ}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 Migeat / distributed by
AMF-DNPartom

©The Museum of Modern Art, New York

©KISLING ARCHIVES

©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo

協力：日本美術著作権協会／JASPAR, Tokyo

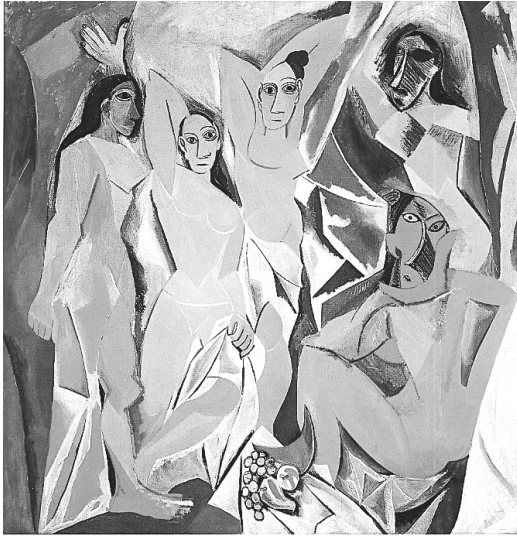


図1 パブロ・ピカソ
《アヴィニョンの娘たち》
1907年 ニューヨーク近代美術館
©2023-Succession
Pablo Picasso-SPDA(JAPAN)

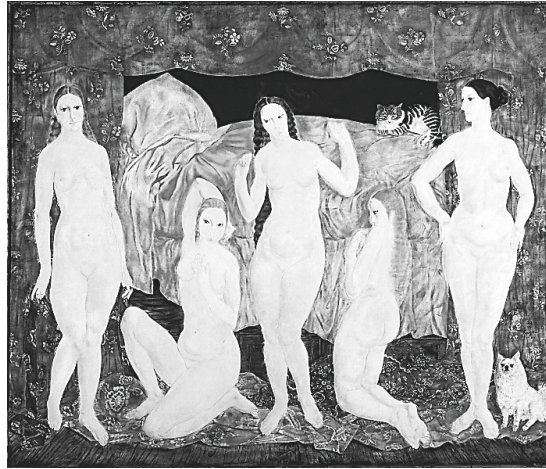


図2 藤田嗣治（レオナルド=ツグハル・フジタ）
《五人の裸婦》1923年 東京国立近代美術館



図3 ジョルジョーネ《眠れるヴィーナス》
（全図と縦位置に転回した部分図）
1510-1511年頃 油彩・カンヴァス
ドレスデン国立絵画館



図4 「レオナルド・フジタとパリ 1913-1931—藤田嗣治渡仏 100周年記念／Léonard Foujita et Paris 1913-1931: Le centenaire de son arrivée à Paris; Paris accueille et glorifie Foujita」
（2013-2014年）

第IV章「栄光の時代—エコール・ド・パリの寵児」1923年の作品群の展示風景／ジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》などの古典図像が、複数の作品において引用され展開されていることを提示する作品配置。



図4は、藤田がパリに到着した際に撮影された写真である。左から右へ順に、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真。

藤田がパリに到着した際の写真である。左から右へ順に、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真。

藤田がパリに到着した際の写真である。左から右へ順に、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真。

藤田がパリに到着した際の写真である。左から右へ順に、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真、藤田がパリに到着した際の写真。



図5 「レオナルド・フジタとパリ 1913-1931 —藤田嗣治渡仏100周年記念／(2013-2014年) Léonard Foujita et Paris 1913-1931: Le centenaire de son arrivée à Paris; Paris accueille et glorifie Foujita」 図録

第IV章 「栄光の時代—エコール・ド・パリの寵児」 藤田嗣治とパブロ・ピカソを比較検証した章解説

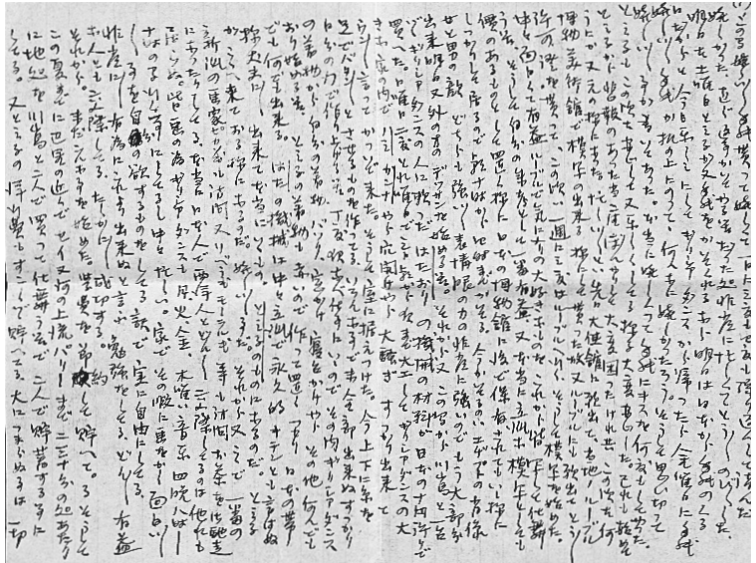


図6 藤田嗣治（レオナルド=ツグハル・フジタ）が妻の鴉田とみに宛てた書簡（1914年2月10日付） 右側ではルーヴル美術館での模写について詳述し、左側にはピカソのアトリエを訪問した経緯が記されている。

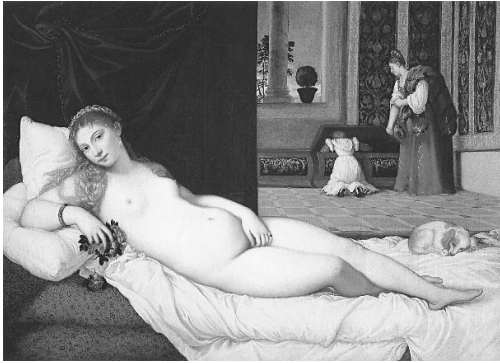


図7 ティツィアーノ・ヴェチェッリオ
《ウルビーノのヴィーナス》1538年頃
ウフィツィ美術館

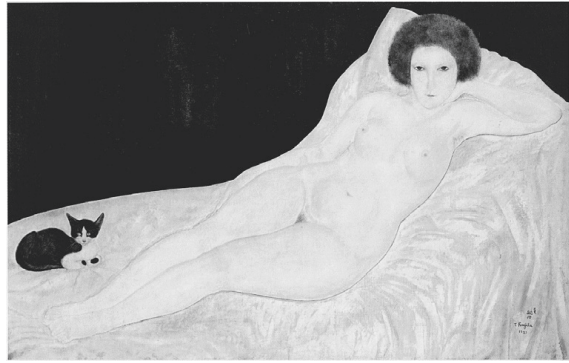


図8 藤田嗣治 (レオナルド=ツグハル・フジタ)
《横たわる裸婦と猫》1921年
プティ・パレ美術館 (ジュネーヴ)



図9 フランシスコ・デ・ゴヤ《裸のマハ》
1797-1800年 プラド美術館

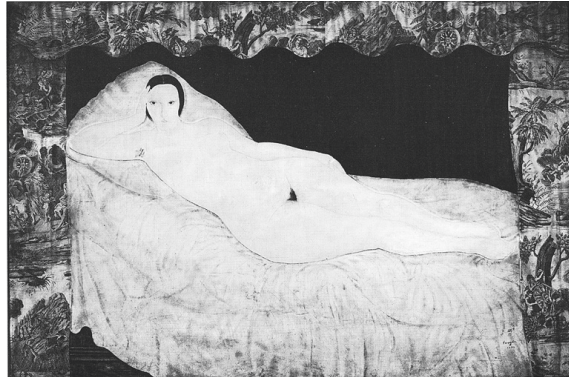


図10 藤田嗣治 (レオナルド=ツグハル・フジタ)
《ジュイ布のある裸婦》1922年
パリ市立近代美術館



図11 ジャン=オーギュスト=ドミニク・アングル《グランド・オダリスク》1814年 ルーヴル美術館



図13 ウィリアム・アドルフ・ブーグロー
《ヴィーナスの誕生》1879年 オルセー美術館



図12 キスリング《赤い長椅子の裸婦》
1937年 パリ市立近代美術館



図14 第3回サロン・ドートンヌ
(1905年) 展覧会カタログ表紙



図15 ジャン=オーギュスト=ドミニク・アングル
《トルコ風呂》1859-1863年頃 ルーヴル美術館



図16 アンリ・マティス《生きる喜び》
1905-1906年 バーンズ・コレクション



図17 《眠るアリアドネー》紀元前2世紀
ヴァチカン美術館



図18 アメデオ・モディリアーニ
《座る裸婦》
1916年 コートールド美術館

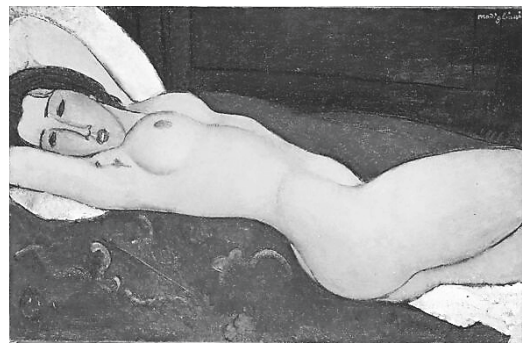


図19 アメデオ・モディリアーニ
《横たわる裸婦》
1917年 メトロポリタン美術館



図20 藤田嗣治
(レオナルド=ツグハル・フジタ)
《巴里城門》1914年 ポーラ美術館



図21 アンリ・ルソー《飢えたライオン》1905年
バイエラー財団 © Fondation Beyeler



図23 アトリエ集合住宅
「シテ・ファルギエール」
上：外観／下：藤田が住んだ部屋
(ファルギエール街72番地、
モンパルナス 現地写真／筆者撮影)



図22 アンリ・ルソー
《詩人に靈感を与えるミューズ》1909年
左／プーシキン美術館 右／バーゼル美術館
© Kunstmuseum Basel

図24
アンリ・ルソー
《マラコフの眺め》
1908年

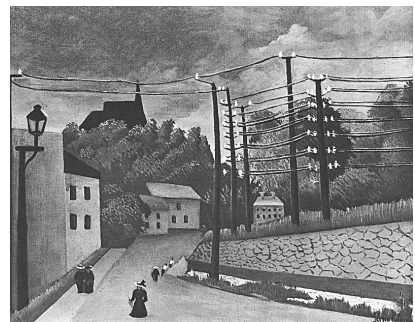


図25
藤田嗣治
(レオナルド=ツグハル・フジタ)
《マラコフ風景》1917年

