

シンポジウム

「セザンヌ —パリとプロヴァンス」展から見る 今日のセザンヌ

記録集



SYMPOSIUM
Cézanne aujourd'hui vu par l'exposition
Cézanne. Paris-Provence

Aix-en-Provence

シンポジウム記録集

「セザンヌ
—パリとプロヴァンス」展から見る
今日のセザンヌ

はじめに

東京・六本木の国立新美術館は、2012年に開館5周年を迎えました。この節目を記念して、当館では3月28日から6月11日まで、「セザンヌ―パリとプロヴァンス」展を開催しました。「近代絵画の父」として広く知られるポール・セザンヌの画業を紹介する、大規模な回顧展が日本で開催されたのは、およそ12年振りのことです。本展の開催は、わが国でも古くから「画聖」として礼賛され、鑑賞者の心を掴んで離さない存在として愛好されてきたセザンヌの作品と生涯を振り返る、格好の機会となったことでしょう。

セザンヌ研究の世界的な権威であるドニ・クターニュ氏を監修に迎えた今回の展覧会で注目したのは、「場所」という観点です。セザンヌは、故郷であるプロヴァンス地方と、パリを中心としたイル＝ド＝フランス地方の間を、生涯を通じて20回以上行き来しています。それぞれの場所が画家の絵画制作にどのような影響を及ぼしたのか、ひいてはふたつの土地の往復が絵画表現の進展をどのように促したのか、これらのことが展覧会を通じて検証されたのです。本展についての理解をいっそう深めるため、5月26日にシンポジウムが開催されました。

近年のセザンヌ研究における新潮流のひとつである「場所」という観点から、画家とその作品を再考すべく、シンポジウムにはセザンヌ芸術のみならず、フランス近代美術史に造詣の深い方々をお招きしました。一連の発表と全体討議を通じて浮かび上がったのは、時代と共に変貌するセザンヌ解釈の多様性と、その今日的意義であったと言えるでしょう。この記録集は、活発な意見が飛び交ったシンポジウム当日の様子を広く伝えるために制作されたものです。刊行を通じて、セザンヌという汲み尽くすことのできない画家への、新たな理解や関心が広がることを願って止みません。

最後になりましたが、本記録集の制作に関しても多大なるご協力を賜りました、登壇者の皆様をはじめ、シンポジウムの開催に尽力いただきました関係者の皆様に、厚く御礼申し上げます。

2013年 3月
国立新美術館

目次

はじめに	3
基調講演	
セザンヌ研究の現在—研究史から見る今日のセザンヌ像 永井隆則	7
パネリスト発表	
南北の往復から見るセザンヌ— 展覧会史における「セザンヌ—パリとプロヴァンス」展の意義 工藤弘二	35
セザンヌのパリ—マネとの関係を中心に 三浦篤	46
セザンヌのプロヴァンス—セザンヌと古典主義 新畑泰秀	60
全体討議	75
執筆者プロフィール	89
シンポジウム概要	90

凡例

- ・本書は2012年5月26日に国立新美術館で開催されたシンポジウム「『セザンヌーバリとプロヴァンス』展から見る今日のセザンヌ」の記録集である。シンポジウムの構成にしたがって、本書は基調講演、パネリスト発表、そして全体討議の三部からなっており、収録された各内容は、読者の十分な理解をはかるために、発表者、発言者による加筆と修正が行われている。但しシンポジウムの趣旨、構成は忠実に復元しており、一切の変更はない。
- ・本書の中では、カタログ・レゾネに関して、以下の略号を使用した。
R : John Rewald in collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, 2 vols., Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1996.
RWC : John Rewald, *Paul Cézanne, The Watercolor: A Catalogue Raisonné*, New York Graphic Society, Boston, 1983.
C : Adrian Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, 2 vols., Thames and Hudson, London, 1973.
- ・「セザンヌーバリとプロヴァンス」展の出品作に関しては*の記号を付した。なおセザンヌ作品のデータについて、本展の出品作に関しては展覧会図録に掲載されたものを、それ以外のものに関しては上記のカタログ・レゾネのデータを採用している。
- ・図版の引用に関して、各発表者による報告の最後に「引用図版出典一覧」を作成した。該当頁が全て明記されているが、上記のカタログ・レゾネを出典とし、本書においてレゾネ番号を付したセザンヌ作品の該当頁に限り、これを割愛した。

基調講演

セザンヌ研究の現在—研究史から見る今日のセザンヌ像

永井隆則

セザンヌ研究の現在—研究史から見る今日のセザンヌ像—Paul Cézanne(1839-1906)

ポール・セザンヌ協会会員／京都工芸繊維大学准教授 永井 隆則

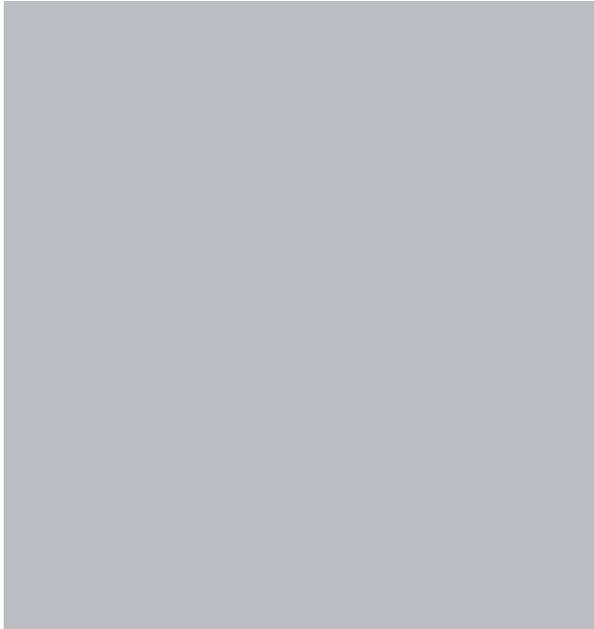


図1 1890年(51歳)頃のセザンヌ

はじめに

この度の基調講演で、私に与えられたテーマは壮大です。世界に39名のポール・セザンヌ協会(La société de Paul Cézanne)会員がいますが、誰一人として、このテーマに十分応える事はできないでしょう。1936年のリオネロ・ヴェントゥーリ(Lionello Venturi)によるセザンヌ油彩画のカタログ・レゾネ出版をもって批評言説から脱却し、セザンヌに関する美術史研究が本格的に始まったと仮定して、現在まで約80年が経過しています。この間に発表されたセザンヌ論は膨大であり、セザンヌ研究の歴史と現在の動向を把握する事は極めて困難です。

それでも、敢えてこのテーマに応えんとすれば、どのような方法によって可能でしょうか。さしあたって、以下の5つの項目を調査する事で可能ではないかと思えます。

I. セザンヌ・シンポジウムから見た研究の現在

II. セザンヌ研究書(論文)から見た研究の現在

III. 雑誌セザンヌ特集号から見た日本における研究状況

IV. 展覧会史から見た研究の現在

V. 修士、博士論文から見た研究の現在

IVについては、これから、国立新美術館の工藤さんが発表されますので、必要に応じて言及するのみに留め、お任せしたいと思います。Vに関しては、アメリカやカナダには、博士論文(Ph.D)を複写・販売するシステム(UMI Dissertation Services等)があり、これを検索するなどして調査可能と思われるのですが、この講演では準備不足で割愛いたします。ただし、本講演の内容に関連する論文に限って適宜、紹介していきます。それではI~IIIの順で、セザンヌ研究の歴史と現在を紹介し、分析していきます。

I. セザンヌ・シンポジウムから見た研究の現在

私の知る限り、世界で初めて、セザンヌに関するシンポジウムが開催されたのは、1982年の事です。それ以来、今日に至るまでのシンポジウムの傾向を分析しますと、結論から述べれば、セザンヌ研究は、「思弁(美学、哲学)的セザンヌ論から〈受容〉、〈場所〉、〈社会〉、〈競作〉といった美術史学の問題へと移行してきた」とまとめる事ができます。これから、順をおって紹介していきます。

1. 1982年6月21日~25日、エクス=アン=プロヴァンス、グラネ美術館で開催されたシンポジウム

これは、1982年6月12日から8月31日まで、グラネ美術館で開催された「セザンヌ」展を記念して企画されたフランス人によるシンポジウムで、『セザンヌ、あるいは絵画の争点(Cézanne ou la peinture en jeu)』として論文集が刊行されました。参加者は以下のメンバーです。

Denis Coutagne, Hubert Damisch, Gilbert Lascault,

Louis Marin, Michel Hoog, Jean Arrouye, Maire José Baudinet, Liliane Brion-Guerry, Michel Costantinni, Christiane Rabant-Lacote, Michel Guerrin, Marie Jeanne Coutagne-Wathier, Bruno Ely.

ミシェル・オーグ(Michel Hoog)、ドニ・クターニュ(Denis Coutagne)、ブルーノ・エリー(Bruno Ely)といった美術館学芸員やプロヴァンス大学教授で美術史家のジャン・アルーユ(Jean Arrouye)が参加していますが、社会科学高等研究院(École des hautes études en sciences sociales)教授で哲学者のユベール・ダミッシュ(Hubert Damisch)、ルイ・マラン(Louis Marin)、やはり哲学者のマリー・ジャンヌ・クターニュ=ワティエール(Marie Jeanne Coutagne-Wathier)、フランス国立科学研究センター(Centre national de la recherche scientifique)のリリアンヌ・ブリオン=ゲリー(Liliane Brion-Guerry)が参加しており、哲学者や美学者を中心とした思弁的セザンヌ論が展開されたと言えるで

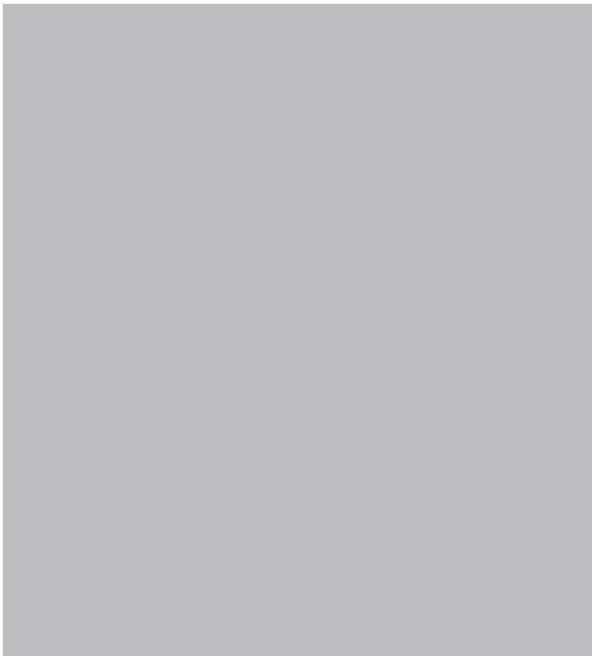


図2 「セザンヌ」展(展覧会図録)、グラネ美術館、1982年

しょう。

2. 1995年11月29日~30日、パリ、オルセー美術館で開催されたシンポジウム

これは、後に、論文集、『今日のセザンヌ(Cézanne aujourd'hui)』という形で報告されました。テーマと各テーマの発表者は以下の通りでした。

- ①-La peinture, le lieu, l'iconographie(絵画、場所、図像学)
Theodore Reff, Richard R. Brettell, Mary Tompkins-Lewis, Mary Louis Krumrine, Denis Coutagne
- ②-Théorie et réception de l'oeuvre(作品論と受容)
Yve-Alain Bois, Judith Wechsler, Richard Shiff, Jacques Le Rider, Isabelle Cahn, Jean-Paul Bouillon, Isabelle Monod-Fontaine

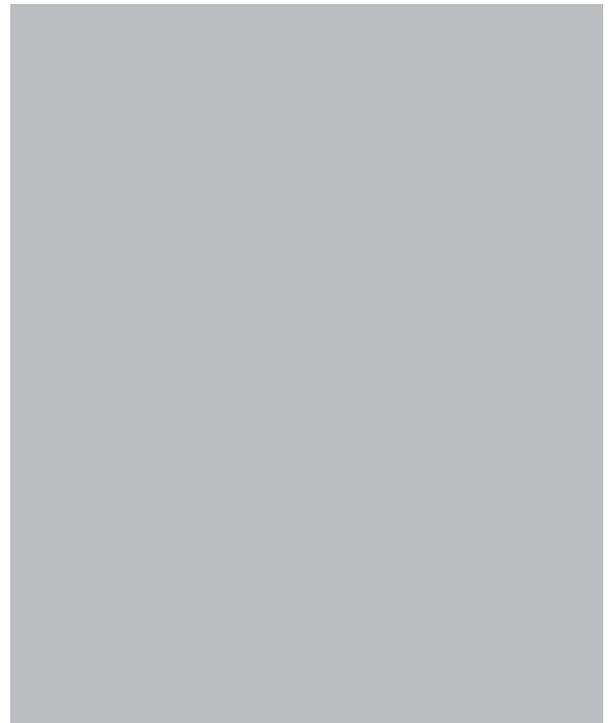


図3 「セザンヌ、あるいは絵画の争点」(シンポジウム報告書)、グラネ美術館、エクス=アン=プロヴァンス、1982年

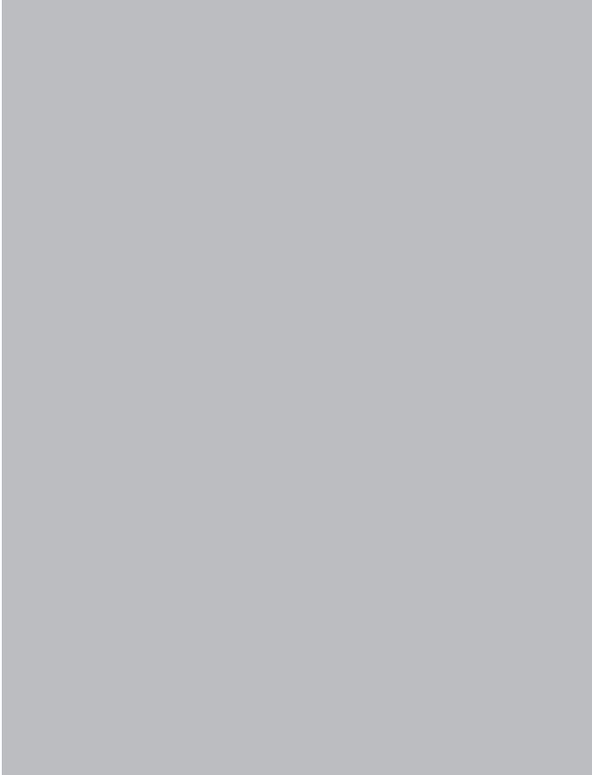


図4 「セザンヌ」展(展覧会図録)、グラン・パレ、1995年

このシンポジウムは、1895年に画商ヴォラールが開催したセザンヌ初個展から100年を記念して、1995年9月25日から1996年1月7日までパリ、グラン・パレで開催された「セザンヌ」展を機会に企画された国際シンポジウムで、セザンヌ研究の専門家、又は、フランス近代美術史研究者が中心メンバーでした。フランス人のみならず、米国等海外からも多数参加し、〈競作〉、〈図像〉、特に〈受容〉が、当時としては最もホットな、最大のテーマとなるほか、このたびの国立新美術館企画のセザンヌ展のテーマ、〈場所〉の問題が初めて登場しました。

3. 1996年7月10日～12日、エクス＝アン＝プロヴァンス、グラネ美術館で開催されたシンポジウム
1996年7月9日から9月30日まで、グラネ美術館で

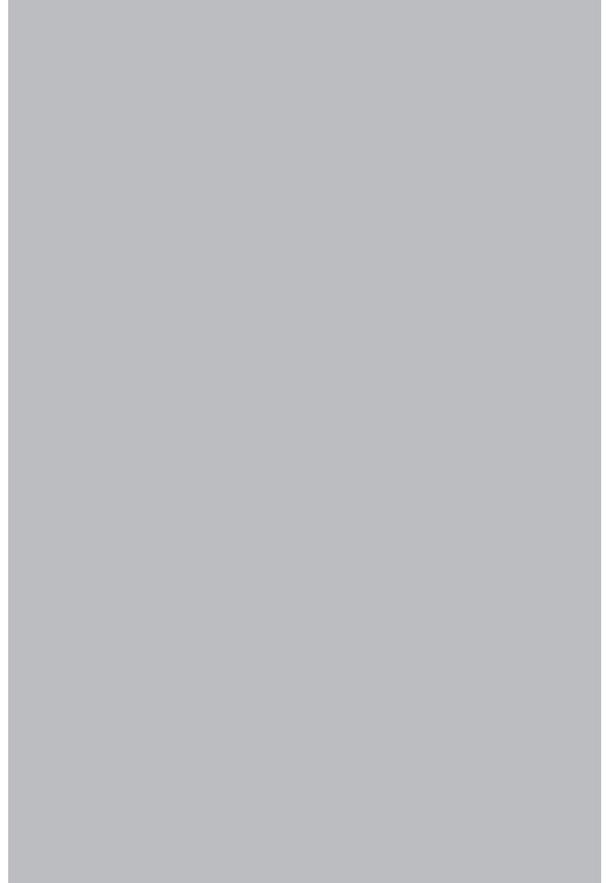


図5 『今日のセザンヌ』(シンポジウム報告書)、オルセー美術館、1995年

開催された写真展「ジョン・リウオルドが発見した風景(Les Sites vus par John Rewald)」展の際に、エクス市、グラネ美術館、同美術館友の会の主催で、開催されたシンポジウムです。展覧会は、セザンヌの描いた風景(モチーフ)を最初に探し撮影したリウオルド旧蔵の写真を展示したもので、シンポジウムには、ドニ・クターニュ(Denis Coutagne)、アンナ・B・ヘッケンドルフ＝リウオルド(Anna B. Heckendorf-Rewald)、ブルーノ・エリー(Bruno Ely)が参加して、セザンヌの描いた〈場所〉について議論し、報告集として、『エクスにおけるセザンヌの風景：ジョン・リウオルド礼賛(Les Sites Cézanniens du Pays d'Aix: Hom-

images à John Rewald)』が刊行されました。〈場所〉をメイン・テーマとした最初のシンポジウムで、具体的に、以下の〈場所〉とそこで描かれた作品の関係が論じられました。

ー ジャズ・ド・ブッフアン (Le Jas de Bouffan)

かつてはジャと呼ばれ、国立新美術館の、この度のセザンヌ展では、ジャスと表記されていますが、セザンヌの曾孫で前セザンヌ協会会長、フィリップ・セザンヌ (Philippe Cézanne) によれば、ジャズ・ド・ブッフアンと発音します。エクス郊外にある、セザンヌ家の邸宅でセザンヌが初めてアトリエを構え多数の作品を制作した場所です。

ー レスタック (L'estaque)

普仏戦争時に妻子を匿い、以後、頻繁に制作したマルセイユ近郊の町です。

ー ガルダンヌ (Gardanne)

エクスからマルセイユに向かう途中に位置する工場のある小村です。

ー シャトー・ノワール (Château Noir)

エクス市内から郊外へ向かうトロネ街道にある邸宅で、生前、アトリエとして建物内の一室を借りていました。

ー ビベミュスの石切り場 (les carrières de Bibémus)

エクス市内からサント＝ヴィクトワール山に向かうビベミュス街道の奥にある森の中の石切り場で、特に晩年のセザンヌがモチーフを求めた場所です。

ー サント＝ヴィクトワール山 (la montagne Sainte-Victoire)

エクス市のシンボルで少年時代からセザンヌが登山を楽しみ、熟年以降、連作として描いた山です。

ー アルク川 (L'arc)

少年時代、ゾラなどの友人と水遊びをし、亡くなる1906年の夏には毎日のように出かけて水彩画を制作したエクス郊外を流れる川です。

ー レ・ローヴのアトリエ (L'Atelier des Lauves)

母親が亡くなってジャズ・ド・ブッフアンを売却し、市内のアパートへ移住。その後、エクス郊外へ向かうローヴ街道に土地を買って、1902年に建築したアトリエです。ここで、1906年に亡くなるまで制作に励みました。

ー エクス＝アン＝プロヴァンス (Aix-en-Provence)

セザンヌの生家、仲間たちと食事を愉しんだ、カフェ・デ・ドゥ・ギャルソン、父親の銀行、通学した小学校、中学校、デッサン学校や作品を模写したグラネ美術館、セザンヌが学んだ法学部校舎、最後のアパート、晩年に熱心にミサに通い没後、葬式も行われたサン・ソヴール教会など、数々の思い出の詰まった場所です。

4. 2006年7月5日～7日、エクス＝アン＝プロヴァンス、グラネ美術館で開催されたシンポジウム

2006年6月9日から9月17日、グラネ美術館で開催された「プロヴァンスのセザンヌ」展を記念して開催されたシンポジウムです。『セザンヌが考えさせてくれたこと (Ce que Cézanne donne à penser)』という報告書が出版されました。参加者は以下の通りです。

Jean Arrouye, Éric Bonnet, Alain Chareyre-Méjan, Jean Colrat, Denis Coutagne, Renaud Ego, Marc Fumaroli, Michel Guérin, Bruno Haas, Bernard Lafargue, Jean-Claude Le Gouic, Jean-Luc Marion, Marie José Mondzain, Jean-Pierre Mourey, Bernard Muntaner, Pascal Riou.

主にプロヴァンスに在住する、哲学者、作家、美術史家、造形作家によって、思弁的セザンヌ論が展開されました。グラネ美術館学芸員で美術史家のドニ・クターニュ (Denis Coutagne) も「哲学者」という肩書で報告集に寄稿しています。

5. 2006年9月14日～15日、エクス＝アン＝プロヴァ

ンス、エクス会議センター(Centre de congrès d'Aix)で開催されたシンポジウム

同じく、「プロヴァンスのセザンヌ」展を記念して開催されました。当時、セザンヌ協会会長を務めていた、セザンヌの曾孫フィリップ・セザンヌ(Philippe Cézanne)を座長に、以下の研究者が参加しました。

Jean Arrouye, Denis Coutagne, Bruno Ely, Paul Smith, Mary Tompkins-Lewis, Caroline Semmer, Pavel Machotka, Frederike Kitschen, Gérard Monnier, Théodore Reff, Bertram Schmidt, Sylvie Patin, Jean-Michel Royer, James Rubin, Philip Conisbee.

「プロヴァンスのセザンヌ」展は、当時グラネ美術館館長であった、ドニ・クターニュ(Denis Coutagne)とワシントン・ナショナル・ギャラリー元学芸員、故

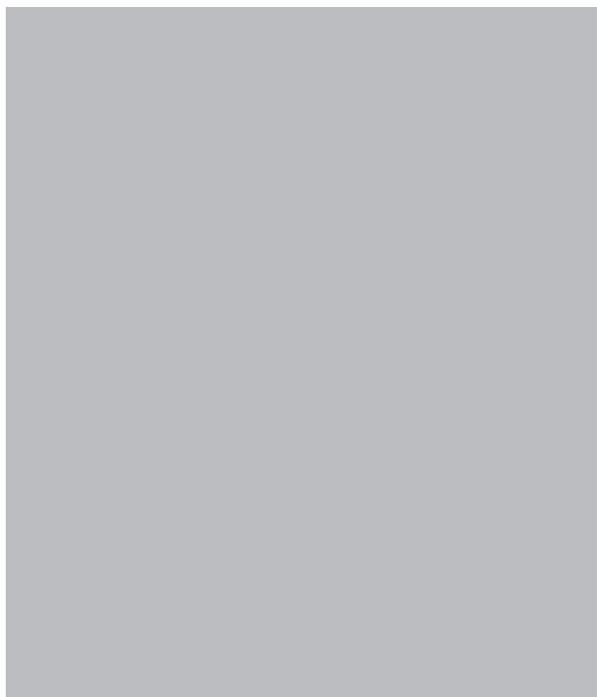


図6 「プロヴァンスのセザンヌ」展(展覧会図録)、グラネ美術館、2006年

フィリップ・コニスビー(Philip Conisbee)の共同企画で実現しましたが、両氏のもとより、フランス、イギリス、アメリカのセザンヌ研究者が一堂に会した国際シンポジウムでした。報告書は未だ出版されていませんが、プログラムによれば、テーマは大きく以下のようにとまとめる事ができます。

- ①受容(フランス: Caroline Semmer / ドイツ: Frederike Kitschen)
- ②場所(プロヴァンス: Denis Coutagne, Gérard Monnier / フォンテーヌブロー: Mary Tompkins-Lewis / 北フランス: Pavel Machotka)
- ③社会(工業化: Jean Arrouye, James Rubin / ドレーフュス事件: Jean-Michel Royer)
- ④競作(orデュオローグ) (ピュジェ: Theodore Reff)

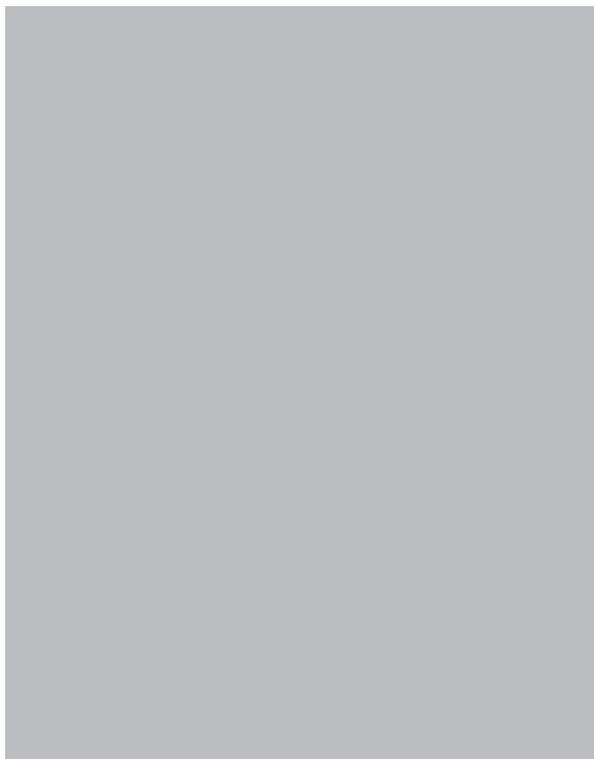


図7 「セザンヌが考えさせてくれたこと」(シンポジウム報告書)、グラネ美術館、2006年

／モネ：Sylvie Patin)

同時期に開催された、哲学者中心のシンポジウム I-4 とは対照的に、具体的な事象を扱う美術史プロパーが提起した諸問題がメインです。旧来の〈受容〉〈場所〉〈競作〉に加えて、〈社会〉が新たに加わった事が注目に値します。

6. 2010年3月26日～28日、サンクトペテルズブルグ、ボリス・エリツィン大統領図書館で開催されたシンポジウム「ロシアと全球的セザンヌ効果 1900-1950(Russia and Global Cézanne Effect 1900-1950)」

ロシアのサンクトペテルズブルグで開催され、ロシア、フランス、英国、ドイツ、イタリア、米国、インド、中国、日本、アルゼンチン、世界10か国、16名の研究者が集まった国際シンポジウムです。私は参加しておりませんが、インターネットで検索すると参加者は以下の通りでした。

Denis Coutagne, Albert Kostenevich, André Dombrowski, John Milner, Shigemi Inaga, James Oles, Partha Mitter, Rachael De Lue, Anna Gruetzner-Robins, Friederike Kitschen, Bruno Ely, Isabelle Cahn, John Rishel, Jayne Warman, Michel Fraisset, Aurelia Bourquard.

この中では、元グラネ美術館館長で現セザンヌ協会会長のドニ・クターニュ(Denis Coutagne)、現グラネ美術館館長のブルーノ・エリー(Bruno Ely)、オルセー美術館学芸員のイザベル・カーン(Isabelle Cahn)、レ・ローヴにあるセザンヌのアトリエ館長のミシェル・フレッセ(Michel Fraisset)といったフランスの美術館研究者に加えて、故ジョン・リウォルド(John Rewald)教授の助手としてセザンヌ油彩画総目録の編集に携わったジェイン・ワーマン(Jayne

Warman)が、主だったセザンヌの専門家ですが、日本から、国際日本文化研究センターの稲賀繁美(Shigemi Inaga)先生も参加されました。

テーマは、没後、いつ、どのようにして、どの国で、セザンヌの革新性が受容され、インターナショナル・スタイルとして、国際性(世界的普遍性)を獲得したかを検証することです。1995年のオルセー美術館でのシンポジウムから登場した〈受容〉論の更なる展開であったと推測されます。ただし、名前の挙がっているフィラデルフィア美術館学芸員のジョン・リッシュル(John Rishel)は実際には参加しておらず、インターネット上に掲載された予定と実施には、おそらく幾つかの齟齬があるものと思われます。報告書が未刊行なため実際の全貌は不明であり、報告書の出版が期待される所です。なお、稲賀先生が本シンポジウムに関して簡単に報告されています(稲賀、2010)。

7. 2012年2月24日、パリ市立プティ・パレ美術館で開催されたシンポジウム

2011年10月12日から2012年2月26日まで、パリのリュクサンブール美術館で開催された「セザンヌとパリ」展を機会に「パリのセザンヌ：非＝場所？(Cézanne à Paris: non-lieu?)」というテーマでドニ・クターニュ(Denis Coutagne)によって企画されました。参加者は以下の通りです。仏米の大学や美術館の美術史家に加え、フリーの美術史家、画家も参加しました。

Gilles Chazal, Jean Arrouye, Maryline Assante di Panzillo, Jean-Marc Colrat, Denis Coutagne, André Dembrowsky, Bruno Ely, Raymond Hurtu, Benedict Leca, Pavel Machotka, Alain Mothe, Mary Tompkins-Lewis, Jayne Warman.

パリとイル＝ド＝フランスという〈場所〉とセザンヌの制作の関係を検証した「セザンヌとパリ」展を補足する内容で、おおよそ以下のように纏められます。

- ①オーヴェール、ポントワーズ、ムラン、マルヌといったイル＝ド＝フランスでの制作。
- ②ルーヴル美術館、パリの政治的環境などパリ滞在から得た刺激、パリの批評家や同時代画家のセザンヌに対する眼差し。
- ③セザンヌの革新性形成に、プロヴァンス、イル＝ド＝フランス、それぞれの〈場所〉が果たした役割。

③は、この度の国立新美術館での展覧会のコンセプトを先取りした内容でもあります。本シンポジウムの記録集はまだ刊行されていません。

以上、セザンヌ・シンポジウムを報告し、若干の分析を加えてきました。そこから見えてくる「セザンヌ研究の歴史と現在」とは、哲学者や美学者が中心となって展開してきた思弁的セザンヌ論が、セザンヌ研究の伝統として生き続けるものの、さらに〈受容〉、〈場所〉、〈社会〉、〈競作〉といった、美術史家の扱う問題へと徐々に多様化し、今日に至っている、という動向でしょう。

Ⅱ. セザンヌ研究書(論文)から見た研究の現在

1. セザンヌ研究の諸相

次に、セザンヌ研究書(論文)から見た研究の現在を分析していきます。約80年にも及ぶセザンヌ研究の歴史を振り返ると、実に多様なアプローチがなされてきました。おおよそ、次の9つに分類が可能でしょう。

- ①実証主義
- ②様式論(史)
- ③形式主義(or近代絵画のディスクール)
- ④現象学
- ⑤精神分析
- ⑥記号論
- ⑦水浴図研究(orジェンダー)
- ⑧受容
- ⑨場所

①実証主義

実証主義研究は、セザンヌの人と作品に関する、基本的諸事実を確定する事を大きな目標としてきました。伝記、年譜の作成、作品の年代決定、書簡集の編纂、カタログ・レゾネの作成に加え、セザンヌの同時代人が多くの逸話、聞き書きを残していることから、P・ミカエル・ドラン(P. Michael Doran)が編纂したセザンヌとの対話集も、現在、貴重な資料となっています。主な仕事を紹介していきましょう。

a) カタログ・レゾネ(年代決定他) + 鑑定

- ・Lionello Venturi(1936) : 油彩
- ・Adrian Chappuis(1973) : 素描
- ・John Rewald(1984, 1996) : 水彩、油彩
- ・Walter Feilchenfeldt(1996) : 鑑定
- ・Jayne Warman(1996) : 鑑定

b) 伝記

- ・Gerstle Mack(1935)
- ・John Rewald(1939, 1948)
- ・Henri Perruchot(1956)

c) 書簡

- ・John Rewald(1937)
- ・岩田満寿夫(1942)、池上忠治(1967) : 翻訳
- ・John House(2008) : 新版
- ・Jean-Claude Lebensztejn(2011) : 新版

実証主義研究の中で、近年、大きな研究の進展が見られるのは、セザンヌ書簡です。これまで、ほとんど全ての研究者が、各国語に翻訳された、ジョン・リウォルド(John Rewald)作成の書簡集を信じて、セザンヌ論を組み立ててきました。しかし、セザンヌの手書き(多くはパリの国立図書館に保管されています)をどう読むかは読み手によって異なってきます。オリジナル原稿を改めて読みなおして、リウォルドの読みに疑義を唱え修正する作業が、ジョン・ハウス(John House)とジャン＝クロード・レーベンシュテイン(Jean-Claude

Lebensztein)によって最近なされた事は、セザンヌ研究に新たな息吹を吹き込みました。

もう一点、実証主義研究の可能性として付け加えておきたい事があります。故池上忠治先生がリウオルド編纂の書簡を和訳されていますが、これは、戦前の岩田満寿夫訳とは異なるという事です。こちらには、セザンヌから誰かへ、誰かからセザンヌへ宛てた手紙のみならず、セザンヌの周辺の人々がセザンヌについて話題にした手紙も多数、収録・和訳されており、資料的価値が極めて高い仕事です。今後、この作業を拡大すれば、もっと、立体的にセザンヌの実像に迫る資料集が作成できるでしょう。

d) 同時代の証言

- ・ P. Michael Doran (1978) : セザンヌとの対話集

e) コレクター研究

- ・ Sylvie Patin (1988)
- ・ Francesca Bardazzi et al. (2007)
- ・ Maryline Assante di Panzillo (2011)

f) 年譜

- ・ Isabelle Cahn (1995, 2006)
- ・ マリリース・アサンテ・ディ・パンツィッロ (2012)

② 様式論(史)

美術史がひとつの学問領域として批評や美学から自立していったのは、様式論(史)という独自の方法論を確立させた事が契機となっています。学問としてのセザンヌ研究もまた、様式論(史)の適用から始まりました。代表的な研究者として3名が挙げられます。

- ・ Lionello Venturi (1936)
- ・ Bernard Dorival (1948)
- ・ Theodore Reff (1958)

初めて、セザンヌ作品目録を作成したりオネロ・ヴェントゥーリ (Lionello Venturi) は、I. アカデミック、

ロマン主義の時代(1868-1871)、II. 印象主義時代(1872-1877)、III. 構築的時代(1878-1887)、IV. 総合の時代(1888-1906)と、セザンヌの画業を4つの様式に分類して通時的に論じました。

ベルナルド・ドリヴァル (Bernard Dorival) は、戦前・戦後のフランス美術史学界を代表する近代美術史家で、戦後、展覧会でフランス美術を日本に紹介することに尽力しました。日本人留学生も何人が指導した経験があり、日本とは大変、縁の深い方です。彼のセザンヌ論は、I. 人生の始まり、II. 修業時代、III. セザンヌの画壇デビュー、IV. 印象主義の危機と印象主義からの離反、V. 古典的成熟期、VI. 老年のバロック時代、VII. セザンヌと制作、という章立てから構成されていますが、「古典的」「バロック」といった、典型的な様式概念を適用して、作品群を特徴付け、時代ごとに区別しました。これらふたりによる様式時代区分が、後のセザンヌ研究の基礎となります。

セオドア・レフ (Theodore Reff) は、1960年代から、マイヤー・シャピロ (Meyer Schapiro) と共に、精神分析をセザンヌ研究に導入したパイオニアです。1958年、ハーバード大学に提出した博士論文をハーバード大学図書館で昔、読んだのですが、大変驚きました。彼の論文のテーマは、セザンヌがルーヴル美術館で模写した彫刻作品と素描の比較研究を様式論の観点から行ったもので、セザンヌ研究の最初期、美術史の伝統的方法論である様式論(史)が、まず、採用すべき第一の学問的方法として、認識されていた事が良くわかります。

③ 形式主義(or近代絵画のディスクール)

- ・ Roger Fry (1910, 1912, 1926)
- ・ Julius Meier-Graefe (1910, 1918)
- ・ Clive Bell (1922)
- ・ Alfred H. Barr (1936)
- ・ Frits Novotny (1938)
- ・ Albert C. Barnes and Violette de Mazia (1939)

- ・ Erle Loran (1943)
- ・ Clement Greenberg (1945)
- ・ Hans Sedlmayr (1948)
- ・ Kurt Badt (1956)
- ・ Robert Ratcliffe (1960、1973)
- ・ Liliane Brion-Guerry (1966)
- ・ Richard Shiff (1973、1978、1984、1991、1996、1997、1998、2000、2006、2007、2009)
- ・ Lawrence Gowing (1977)
- ・ William Rubin (1977)
- ・ Beverly H. Twitchell (1983)
- ・ Joyce Dixon Medina (1990、1995)
- ・ Yve-Alain Bois (1997、2009)
- ・ Benjamin David Harvey (2002)

セザンヌの革新性が、従来の絵画に重要であった〈写実〉や〈主題〉に代わって、〈造型(自律性)〉や〈造形〉に求められる事は生前から指摘されてきたことですが、それを語るに相応しい方法論として創始され、確立されていったのが形式主義(formalisme)です。

これは、1926年のロジャー・フライ(Roger Fry)による記念碑的セザンヌ論で確立されたと言えます。主に、アングロサクソンの美術史家の間で流通し継承されてきた方法論で、形式主義を否定した精神分析セザンヌ論が登場した後も、元ニューヨーク近代美術館学芸員のウィリアム・ルービン(William Rubin)、ローレンス・ガウイング(Lawrence Gowing)を経て、イヴ＝アラン・ボア(Yve-Alain Bois)、リチャード・シフ(Richard Shiff)等へと脈々と受け継がれて、現代にも息づくセザンヌ研究の核心、基本であります。

形式主義はまた、セザンヌを立体主義、続いて、ピュリスム、マレーヴィチの絶対主義等、抽象美術の起源と見做す発展史観(「近代絵画の父 セザンヌ」像)を形成していくための言説の根拠となりました。ただし、セザンヌが近代絵画の父と見なされたのは、マティスやピカソの近代具象の起源、初期ピカソや表現主義の

起源という別の意味もはらんでいたことは付け加えておきます。

以上に挙げた中で、クルト・バット(Kurt Badt)は、精緻な形式分析を根拠にセザンヌ論を展開していますが、英米系の形式主義とは、ふたつの点で大きく立場を異にしています。第一に、セザンヌと後世代の関係を異にしています。第一に、セザンヌと後世代の関係にはばかり注目した英米系の形式主義とは異なり、プッサン、ドラクロワ、クールベ、マネとの関係を論じ、最終的にセザンヌを「フランス古典主義とロマン主義の止揚」として、セザンヌの伝統(過去)との関係に注目し、古典的美術史の中で本格的に位置付けました。第二に、作品と芸術家の人生や人格とは別物だという近代芸術観の前提に立ち、作品と生涯を切り離してセザンヌ論を論じてきた形式主義の本流とは違って、両者を関係付け、作品に人生の象徴的意味を読み取ろうとした点でも独自の立場を取りました。

ハンス・ゼードルマイヤー(Hans Sedlmayr)の著作は、厳密には形式主義ではなく、形式分析からその背後にある時代精神を読み取る「構造分析」を提唱しました。セザンヌの「純粹視覚」から生まれる形式の優位に潜む、日常性からの離脱や人間的感情の欠如を近代の病理として批判的に捉えたのです。西洋のキリスト教社会を基盤とする伝統的諸価値を擁護して、セザンヌの近代性を形式主義の立場から明らかにしながら、「構造分析」の立場から、その意味を否定的に評価した稀有な著作です。本書は、今日のセザンヌ受容史のみならず、美術史学の歴史研究の立場から、その意味を解明すべき、重要な対象と言えましょう。

④現象学

セザンヌの獨創性を解明した、もう一つの記念碑的方法論は現象学です。セザンヌの芸術を、あらかじめ存在するイメージの写しではなく、自然対象や画布と向き合った目と身体の活動を通して徐々に明確になる「新しい言語の発明」と認識したのが、モーリス・メルロ＝ポンティ(Maurice Merleau-Ponty)の画期的なセ

ザンヌ論です。それに続く以下の仕事は、セザンヌの〈身体〉の〈自然〉との関わり、更には制作における〈知覚〉、〈感覚〉、制作プロセス(〈実現〉)から、その芸術を理解する方向性を切り開いていきました。当然の帰結ながら、セザンヌの形式主義研究が、専ら、セザンヌの〈空間〉の問題に焦点を絞ってきたとすれば、現象学はこれに加えて、セザンヌ絵画に内在する〈時間〉の問題を解明していく道筋を示しえた点で、大きな意義を持つと言えます。

- ・ Maurice Merleau-Ponty(1945、1964)
- ・ Charlotte Mou Brailsford(1984)
- ・ Gottfried Boehm(1988)
- ・ Augustin Berque(1990)
- ・ Norman Bryson(1990)
- ・ Vladimir Vukićević(1992)
- ・ Takanori Nagai(2003)

⑤精神分析

セザンヌの研究史の中で起きた、決定的パラダイム・シフトは、精神分析学の導入です。セザンヌが専ら形式(形と色)の探求に専念してきたという常識を覆して、その背後に無意識や欲動が隠れており、それらが表層としての形式を決定している点を明らかにしていきました。アメリカのセオドア・レフ(Theodore Reff)がパイオニアとなり、マイヤー・シャピロ(Meyer Schapiro)によって一躍注目を集めた後、1980年代、そして1990年代におけるセザンヌ研究の主流となりました。以下のように、日本人研究者も積極的に参加しました。

- ・ Theodore Reff(1962、1963、1966)
- ・ Meyer Schapiro(1968)
- ・ Jean-François Lyotard(1973)
- ・ Sidney Geist(1988)
- ・ Mary Louise Krumrine(1989)

- ・ 丹尾安典(1989)
- ・ 稲賀繁美(1991)
- ・ 浅野春男(1996)
- ・ T. J. Clark(1999)
- ・ Michio Hayashi(2001)
- ・ Jean-Claude Lebensztejn(2006)

ただし、フロイトやユングの解釈原型をセザンヌ絵画に当てはめる一部の精神分析セザンヌ論は、セザンヌにとって〈現実〉は、制作に先立って予め存在するのではなく、制作の中で産出されるとする現象学セザンヌ論の前提とは相いれず、批判的立場を取る研究者も少なくありません。

⑥記号論

1970年代、そして1980年代の最もホットな、流行の学問は記号論でした。

- ・ Hubert Damisch(1972、1982、1984)

メルロ＝ポンティの弟子で、社会科学高等研究院元教授であるユベール・ダミッシュ(Hubert Damisch)の仕事が、セザンヌ研究における記号論の成果です。ダミッシュ教授の最大の貢献は記号論の立場から、ソシュールの概念であるシニフィアン／シニフィエ(signifiant/signifié)を応用して、セザンヌの感覚を彩る感覚(sensation colorante)と彩られた感覚(sensation colorée)に明快に区別した点にあります。これによって、現象学的考察では区別することなく、一体の概念として使われてきたセザンヌの「感覚」を、自然に対する知覚から得た「感覚」と自然を知覚しつつ、知覚から得られた「感覚」を画布の上で統御する芸術的「感覚」、つまり、セザンヌの「感覚」の二重性を理解する鍵が提供されたと言えます。したがって、自然を目の前にしないで制作されたセザンヌの水浴図は、現象学では説明し得ない、という精神分析研究の側から

の現象学批判は的外れです。

⑦水浴図研究(orジェンダー)

なぜセザンヌは水浴図連作に取り組んだのでしょうか。形式主義は、水浴図というモチーフが、自然から独立したセザンヌの自律性(造型)の探求の格好の材料として、かつ西洋美術の大画面構想図の伝統に連なり独自の成果を残そうとして選ばれたと説明してきました。これに対して、1982年、プロヴァンス大学ジャン・アルユ(Jean Arrouye)元教授が、セザンヌの青年時代の思い出への回帰として説明して以来、形式の問題を超えて、様々な意味が内在しているという指摘がなされるようになって、今日に至っています。

- ・ Jean Arrouye(1982)
- ・ Gottfried Boehm(1989)
- ・ Mary Louise Krumrine(1989)
- ・ Laurie Jane Milner(1995)
- ・ Aruna D'Souza(1999, 2008)
- ・ Guila Ballas(2002)
- ・ 永井隆則(2012)
- ・ Joseph John Rishel(2012)

当然、男女の裸体を描いた水浴図にはジェンダーの問題が含まれていますが、セザンヌ研究の分野では、目下のところ解明され尽くされたとは言えません。フェミニズムの立場からのローリー・ジェーン・ミルナー(Laurie Jane Milner)の研究は、今後、更に検討される余地があるでしょう。

⑧受容—構築主義—

セザンヌがどのように愛好、収集され、あるいは紹介、批評、研究され解釈されてきたかを明らかにするのが〈受容〉研究です。私の基調講演もまた、受容研究に属するのですが、それは1972年にジュディス・グラツァー・ヴェクスラー(Judith Glatzer Wechsler)が発

表した博士論文(Ph.D)から始まりました。1983年には、アメリカ合衆国、フィラデルフィア美術館学芸員の、ジョセフ・ジョン・リッセル(Joseph John Rishel)が、フィラデルフィアに所蔵されるセザンヌ作品群を明らかにし、受容をテーマとした初めての展覧会を企画しました。

1995年、パリ、グラン・パレで開催された一大回顧展「セザンヌ」展のテーマは、1895年のヴォラール画廊での初個展から100年経ったのを記念して、可能な限りのセザンヌ作品を披露する点にありました。一方で、オルセー美術館の故フランソワーズ・カシャン(Françoise Cachin)元館長が、セザンヌの生前から亡くなるまでの、主にフランスで出た批評文を調査し、展覧会巡回先のフィラデルフィア美術館学芸員で本展担当者、ジョセフ・ジョン・リッセルが没後の受容を調査し、共に膨大な資料を展覧会図録に掲載した事から、本展には、〈受容〉が隠れたテーマとして設定されていました。事実、シンポジウムから見たセザンヌ研究という問題に戻ってしまっていますが、この展覧会を記念して開かれたシンポジウム(I-2)で、ジャック・ル・リデル(Jacques Le Rider)がリルケの、ジャン＝ポール・ブイヨン(Jean-Paul Bouillon)がモーリス・ドニ、イザベル・モノ＝フォンテーヌ(Isabelle Monod-Fontaine)がマティスの、セザンヌ受容を、イザベル・カーン(Isabelle Cahn)が1895年のヴォラール企画のセザンヌ展に関して発表し、12本の発表の内、4本が〈受容〉の問題を扱いました。

〈受容〉研究の理論的前提は、「構築主義」にあります。つまり、絶対普遍的セザンヌ像は存在せず、セザンヌ像は、セザンヌを解釈する者が属す時代や文化との関係で構築されていき、多様なセザンヌ像が過去、現在から未来に渡って存在しうる、という立場に立っています。そして、その立場から様々な解釈を産出する環境こそを分析し、明らかにする事を、研究の真の目標としています。日本での受容は、1945年までに限りませんが、私自身が研究を発表しましたし、また、最近、

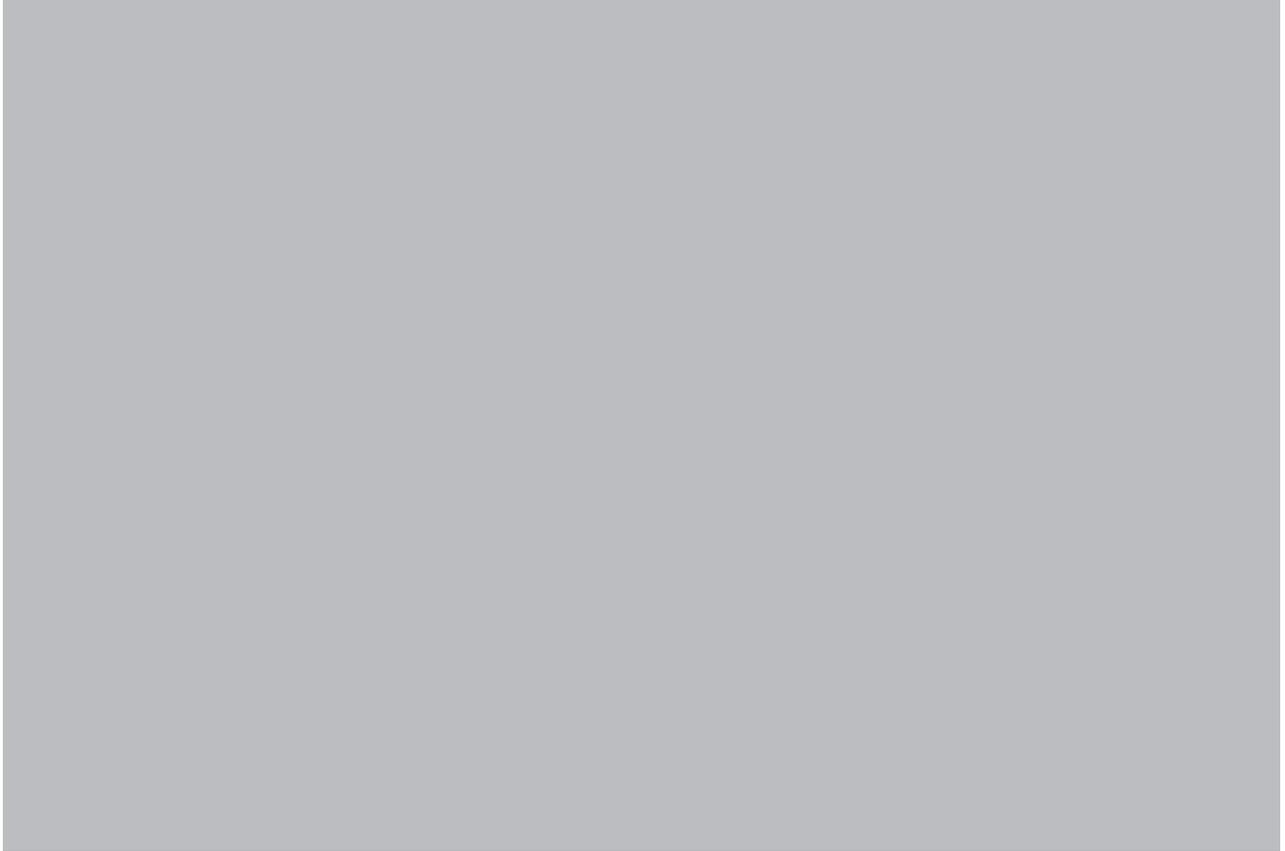


図8 「セザンヌと後世代(Cézanne and Beyond)」展、フィラデルフィア美術館、2009年撮影 ©Takanori Nagai 2009

パリ第一大学で教鞭を取る美術史家、カロリーヌ・セメール(Caroline Semmer)が、フランス社会でセザンヌがあまり歓迎されてこなかったという、受容の特殊性をフランス政治史との関連で論じました。〈受容〉論の研究者は以下の通りです。

- ・ Judith Glatzer Wechsler(1972、1975)
- ・ Joseph John Rishel(1983、1995)
- ・ Françoise Cachin(1995)
- ・ Jill Anderson Kyle(1995)
- ・ Cézanne aujourd'hui(1997) [Richard R. Brettell, Jacques Le Rider, Isabelle Cahn, Jean-Paul Bouillon, Isabelle Monod-Fontaine]
- ・ Francesca Bardazzi et al.(2007)
- ・ 永井隆則(2007)
- ・ Tan Chang(2008)
- ・ Gail Stavitsky et al.(2010)
- ・ Caroline Semmer(2011)
- ・ 稲賀繁美(2012)

フランス、イギリス、ドイツ、スウェーデン、アメリカ合衆国、オーストラリア、各国におけるセザンヌ受容研究の成果は、私の2007年の著作で紹介しておりますので、ご参照ください。同年、イタリアでの受容を巡って、フランチェスカ・バルダッツィ(Francesca Bardazzi)、ジョヴァンナ・デ・ロレンツィ(Giovanna

De Lorenzi)等によって、フィレンツェで展覧会が開催されました。欧米の受容論に、中国での受容を扱ったタン・チャン(Tan Chang)、稲賀先生、私の研究を併せると、セザンヌの受容研究は、現在、世界規模のテーマに発展しています。

⑨場所

セザンヌがキャンバスを立てて描いた場所を特定して写真で記録する作業は、セザンヌ研究の第一人者であった故ジョン・リウォルド(John Rewald)が始めた仕事です。研究の意義は、まずセザンヌが空想で風景画を描いたのではなく、常に具体的な自然を目の前にして描いたという基本的事実を確認し積み重ねる事がありました。さらに、現場写真と作品を比較する事で、セザンヌが常に風景を目前としながら、個性的な眼差しでそれを画面上で造型していった事実を発見する事ができたのです。特にアール・ローラン(Erle Loran)は、現場写真との比較を駆使してセザンヌの構図を分析し、セザンヌの造型研究の基礎を築きました。

世界のセザンヌ研究者の中で、長年に渡ってセザンヌの場所の問題を最も熱心に研究しているのは、ジャン・アルルーユ(Jean Arrouye)、パヴェル・マホトカ(Pavel Machotka)、ドニ・クターニュ(Denis Coutagne)です。プロヴァンスの様々な場所がセザンヌ芸術に果たした役割は、2006年にグラネ美術館館長、ドニ・クターニュと、ワシントン・ナショナル・ギャラリー学芸員、フィリップ・コニスビー(Philip Conisbee)が共同企画した「プロヴァンスのセザンヌ」展で集大成されて明らかにされました。また、昨年(2011年)、ドニ・クターニュの企画で、「セザンヌとパリ」展が開催されました。セザンヌは、当時、最新のテクノロジーであった蒸気機関車に乗って、生涯で20回以上、パリに出向きましたが、パリの風俗景観には殆ど興味を示しませんでした。代わりに、パリを拠点にイル＝ド＝フランスに滞在して多くの風景画を描きました。本来ならば、「セザンヌとイル＝ド＝フランス」が展覧会名としてふ

さわしいのですが、「イル＝ド＝フランス」の概念が当時、明確ではなかったため、展覧会名を「セザンヌとパリ」としたそうです。また、同時期にミラノのパラッツォ・レアーレでは、ドニ・クターニュ企画、ルディ・キアッピーニ(Rudy Chiappini)担当で「南仏のアトリエ」展が開催され、2006年の「プロヴァンスのセザンヌ」展をコンパクトにして、プロヴァンスの場所とセザンヌ芸術の連関が再度明らかにされました。

このたび、国立新美術館で開催中の「セザンヌーパリとプロヴァンス」展は、〈場所〉という観点から長年



図9 ビベミュスの石切り場から見たサント＝ヴィクトワール山、2009年撮影 ©Takanori Nagai 2009

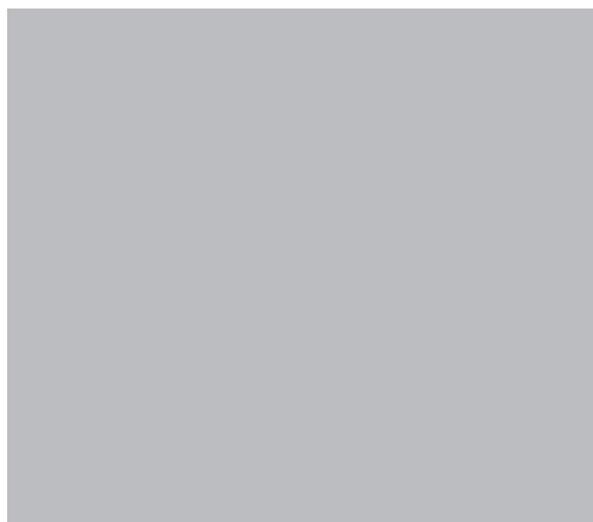


図10 ボール・セザンヌ《ビベミュスの石切り場から見たサント＝ヴィクトワール山》(R837) 1897年、ボルチモア美術館 ©Takanori Nagai 1992

セザンヌの研究を続けてきたドニ・クターニュの監修のもと、「プロヴァンスのセザンヌ」「南仏のアトリエ」と「セザンヌとパリ」という、二種の展覧会を総合する形で実現した企画です。ただ、私の知る限り、プロヴァンスとパリを頻繁に往復して、「プロヴァンスに居ながらパリを思い、パリに居ながらプロヴァンスを思って制作した、セザンヌの二重性」に初めて着目したのは、ジャン・アルーユ〔Jean Arrouye(1995)〕だったと思います。〈場所〉研究をまとめてみると、以下の通りです。

a) モティーフ探し

- ・ Earl Loran Johnson(1930)
- ・ John Rewald & Léo Marschutz(1935、1936)
- ・ John Rewald(1977)
- ・ Marianne Bourges(1982、1984)
- ・ Denis Coutagne(1996)
- ・ Pavel Machotka(1996)
- ・ Denis Coutagne & Philip Conisbee(2006)
- ・ Rudy Chiappini(2011)

b) モティーフと作品の比較研究(創造的触媒としての風土)

- ・ Erle Loran(1943)
- ・ Pavel Machotka(1996)
- ・ Denis Coutagne & Philip Conisbee(2006)

c) 風土、文化と芸術

- ・ Jean Arrouye(1982) : プロヴァンス
- ・ Jean Arrouye(1995) : パリとプロヴァンス、ふたつの場所
- ・ Denis Coutagne(1984) : グラネ美術館、エクス = アン = プロヴァンス
- ・ Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer(2003) : プロヴァンス
- ・ Maryline Assante di Panzillo & Denis Coutagne(2011) : パリ、パリとプロヴァンス
- ・ Philippe Cézanne(2012) : エクス = アン = プロ

ヴァンスとパリ

- ・ Michel Fraisset(2012) : セザンヌのアトリエ
- ・ 工藤弘二(2012) : 南北フランス、ふたつの自然とセザンヌの造形的革新

〈場所〉研究の中で、近年において特に注目すべきは、地理的、地形、地質学的場所、即ち、風景や景観ではなく、〈場所〉に固有の文化とセザンヌ芸術の関連を明らかにする試みがなされ始めている事でしょう。

1982年、1995年のジャン・アルーユ(Jean Arrouye)に続いて、また、2006年「プロヴァンスのセザンヌ」展

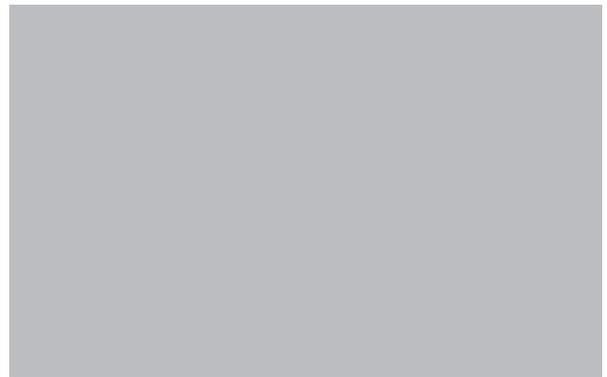


図11 ジャズ＝ド＝ブッフアン(旧セザンヌ邸)、2007年撮影 ©Takanori Nagai 2007

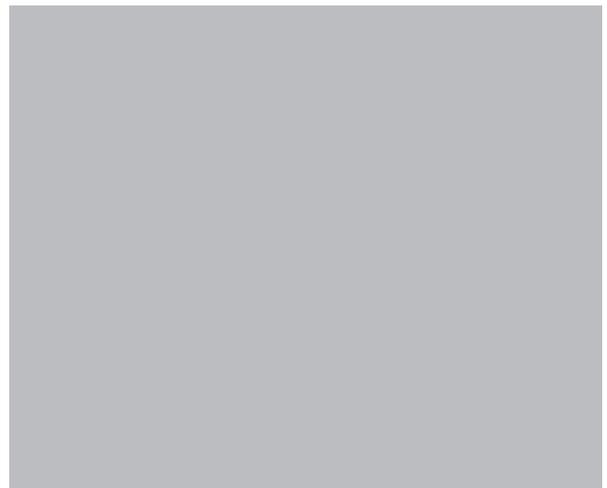


図12 レ・ローヴ街道の旧アトリエ(現在、美術館)、2007年撮影 ©Takanori Nagai 2007

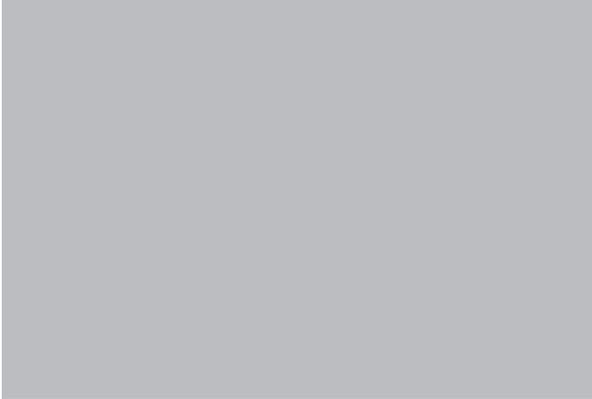


図13 エクス=アン=プロヴァンス、ミラボー通り、2007年撮影
©Takanori Nagai 2007

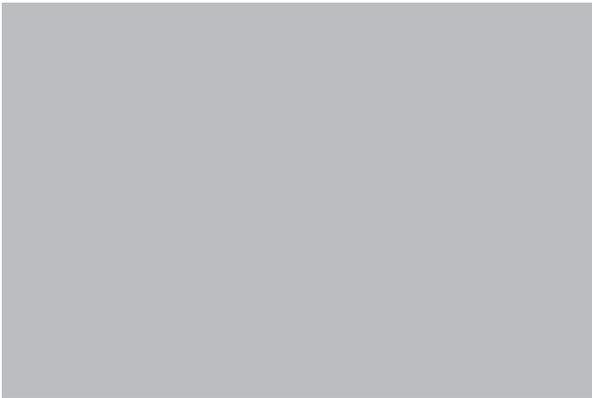


図14 エクス=アン=プロヴァンス、グラネ美術館、2007年撮影
©Takanori Nagai 2007

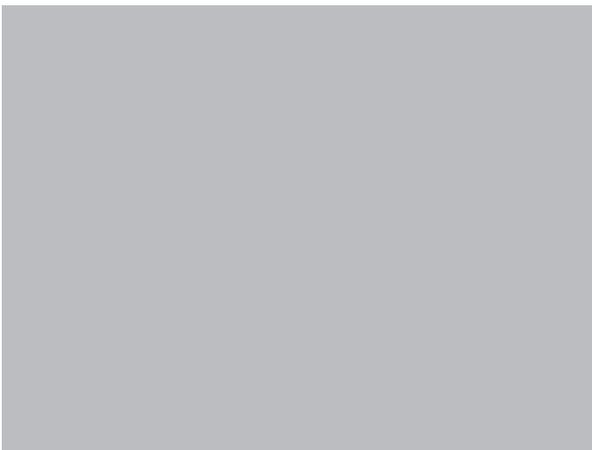


図15 1906年(67歳)、レ・ローヴの丘で制作中のセザンヌ

を企画した、ドニ・クターニュ(Denis Coutagne)、フィリップ・コニスビー(Philip Conisbee)に先だって、2003年にはデラウェア大学教授、ニナ・マリア・アタナソグルー=カルマイヤー(Nina Maria Athanasoglou-Kallmyer)が、大著『セザンヌとプロヴァンス(Cézanne and Provence)』を刊行しました。そこで、社会史の方法論をセザンヌ研究に導入して、セザンヌとプロヴァンスの関係に焦点を当てました。しかも、これまでの〈場所〉研究とは違って、プロヴァンスとセザンヌの文化的、政治的結びつきを明らかにする画期的研究を試みたのです。産業革命以後、パリを中心に近代化し中央集権化するフランス社会にあって、セザンヌ芸術の形成をアカデミーやサロンの都会的、権威的精神に対抗する、プロヴァンス精神の顕現として、当時の地方分権主義者たち、徐々に破壊されていくプロヴァンスの風俗、習慣、言語、芸術を擁護するプロヴァンス主義者たちとの関連で明らかにしました。

反対に、パリ市立プティ・パレ美術館の学芸員であるマリリーヌ・アサンテ・ディ・パンツィット(Maryline Assante di Panzillo)は、サロン、画廊、画商、コレクター、パリの同時代画家など、パリでセザンヌが接しえた人間関係や諸事との関連を明らかにしています。2011年の彼女の著作『セザンヌとお金(Cézanne et l'argent)』は、オルセー美術館セザンヌ担当学芸員、シルヴィ・パタン[Sylvie Patin(1988)]の仕事を除いて、これまで等閑視されてきた、セザンヌ・コレクターの誕生、作品の絵画市場での流通、セザンヌがパリ滞在を契機にして築くことのできた経済的成果を明らかにした点で大変、重要な仕事です。

2. セザンヌ研究の現在

以上、セザンヌ研究(論文や著作)の方法論を分類する事で、セザンヌ研究の歴史を現在に至るまで辿ってきました。そこで見えてくる今日のセザンヌ研究の現在は、以下の2点に集約できるでしょう。

- ・ 普遍的(思弁的、哲学的)セザンヌ像から個別的(セザンヌの生きた、時間・空間軸上で解釈された)セザンヌ像形成へ移行。
- ・ 主体論(形式主義と精神分析)から主体—環境論(自然のみならず、経済、社会、場所〈文化／風土〉との関わり)へ移行。

一言で言えば、セザンヌ芸術をセザンヌの生きた文脈に置いて解釈しようとする、〈コンテクスト主義〉だと言えます。文脈(コンテクスト)とは、〈批評〉、〈経済〉、〈文化〉、〈社会〉、〈場所〉、多様な要素が考えられます。整理すると以下の通りです。

①批評

Richard Shiff(1973、1978、1984)

Jean-Claude Lebensztejn(2006)

②経済(コレクター)

Sylvie Patin(1988)

Francesca Bardazzi et al.(2007)

Maryline Assante di Panzillo(2011)

③風俗、文化、芸術

Denis Coutagne(1984)：グラネ美術館、エクス＝アン＝プロヴァンス

Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer(2003)：プロヴァンス

Maryline Assante di Panzillo(2011)：パリ

④社会

Meyer Schapiro(1937、1997)

Pierre Francastel(1956)

Robert Herbert(1988)

Richard Shiff(1998、2000、2007)

Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer(2003)

永井隆則(2007、2012)

⑤場所

Denis Coutagne & Bruno Ely(1990)：サント＝ヴィクトワール山

Claude G. Frontisi(1994)：レスタック

Denis Coutagne(1997)：ジャズ・ド・ブッフアン

Denis Coutagne & Philip Conisbee(2006)：プロヴァンス

Rudy Chiappini(2011)：プロヴァンス

Maryline Assante di Panzillo & Denis Coutagne(2011)：パリ、イル＝ド＝フランス

3. イデオロギー：フランシスム

では、〈コンテクスト主義〉が今日、研究の主流となっているのは、一体どんな要因からでしょうか。言い換えれば、〈コンテクスト主義〉を成立させている〈コンテクスト〉とは、何でしょうか。

まず、セザンヌが多くの人々にとって、現代美術の中でアクチュアリティ(今日性)を失って過去の芸術家となり、時間的距離が生まれる中で、美術批評の対象から歴史研究の対象へとシフトした、という戦後から既に始まっていた美術界での位置付けの変化が考えられます。セザンヌが現代芸術家たちにとって手本として大きな存在であったのは、戦前までであったと言って良いでしょう。今日ではその代わりに、美術史に確固とした地位を与えられた古典的画家となっています。したがって近代以前の画家達を論じるのと同じ手法で、セザンヌについて語る美術史研究の姿勢が登場し、市民権を得つつあります。

さらに、1980年代半ばのポスト・モダンの議論を経験した後の現代のわれわれにとって、「セザンヌ→立体主義→抽象美術」という、近代美術史のディスクールが陳腐な言説として色褪せてきたのは明白です。この言説を作り上げてきた、アングロサクソン系美術史の文脈からフランス美術史の文脈の中に、奪われたセザンヌを取り戻そうとするフランシスムの力が働いていると私は考えます。

また、局所的に見れば、コンテクスト主義の中で〈場所〉研究を率いてきたのは、ジャン・アルルーユ(Jean Arrouye)、ドニ・クターニユ(Denis Coutagne)、ブルー

ノ・エリー(Bruno Ely)、3人のプロヴァンスの研究者です。そこには、生前セザンヌと交流して豊富な証言を残した、ロマン主義者でプロヴァンス主義者のジョワシャン・ガスケ(Joachim Gasquet)以来の地方分権主義の継承と同時に、フランス及びエクスとセザンヌの結びつきを強調する事から生まれる、国際社会の中での社会的、経済的効果が期待されていることは間違いないでしょう。

4. セザンヌのアクチュアリティとは？

先ほど、私はセザンヌを過去の画家だと言いましたが、私に与えられた講演の演題は「今日のセザンヌ像」ですので、敢えてセザンヌ芸術の今日的意義があるとすれば何かという、私の考えを最後に述べておきたいと思えます。今年の3月に上梓した拙著『もっと知りたいセザンヌ』で簡単に述べた事ですが、セザンヌ芸術が今日でも意義があるとすれば、以下の2点にあります。

- ・規範や常識に囚われぬ、〈自由〉〈創造〉の原点を示し続けている点。
- ・科学技術では完全に解明されていない、〈感覚〉(=本能、直感)の世界に創造の源を置いた点で、現代のテクノロジー万能・優勢の時代にあって、いまなお多くの芸術家の手本となり続けている点。

以上は、今後、本格的なセザンヌ論を書く事で詳細に論じたいと思っています。

Ⅲ. 雑誌セザンヌ特集号から見た日本における研究状況：知的画家、知識人と芸術家好みの画家

最後に、日本におけるセザンヌ研究の状況を述べたいと思えます。今回はここ20~30年間に刊行された、美術雑誌で組まれたセザンヌ特集号から見ていきます。戦前、1945年までのセザンヌ受容に関して、その調査結果を拙著『セザンヌ受容の研究』で発表いたします。

した。戦後から現代まで同じ作業を今後、行いたいと考えていますが、今回は時間もないため、最後に補足として、美術雑誌から見た日本におけるセザンヌ研究の現状を概観しておきます。主要な特集号は以下の通りです。

1. 『エピステーメー』(特集：セザンヌ)第3巻第1号(通巻16号)、1977年1月

Meyer Schapiro (1968), Gaëtan Picon (1975), Liliane Brion Guerry (1966), Pierre Francastel (1937), Jean-François Lyotard (1973), Hubert Damisch (1972), Gary Brent Madison (1973)、小林康夫、粟津則雄

この特集では、1960年代から70年代にかけての、海外のセザンヌ論、特に精神分析と記号論が熱心に紹介されました。

2. 『美術手帳』(特集：セザンヌの誘惑)第29巻第422号、1977年7月

末永照和、千足伸行、李禹煥、阿武正幸、木島俊介、小川英二

以上2件は、1977年から1978年にかけて、ニューヨークとパリで開催された「セザンヌの晩年(Cézanne: The Late Work/Cézanne, les dernières années, 1895-1906)」展と連動した企画であったと推定できます。

3. 『ユリイカ』(特集：還ってきたセザンヌ)第28巻第11号、1996年9月

Françoise Cachin (1995), Isabelle Cahn (1995), Philippe Sollers (1996), Peter Handke (1984), Hubert Damisch (1982), Jean-Claude Lebensztejn (1988), Richard Shiff (1984), Claude G. Frontisi (1994)、小林

康夫、松浦寿夫、阿部良雄、栗津則雄、若桑みどり、前田英樹、丹生谷貴志、鈴木和成、浅野春男、天野知香、永井隆則、藤幡正樹、大屋美那、松岡新一郎

この特集号は、1995年、パリ、グラン・パレで開催されたセザンヌ回顧展を契機に企画されました。1980年代から90年代の海外の美術史研究が幾つか紹介されるとともに、日本人執筆陣も多数参加しました。美術史家を中心となっていますが、フランス文学、表象文化論、美学の専門家、CGアーティストも加わった、多彩な顔ぶれでした。

4. 『美術手帳』（特集：新セザンヌ解剖学 いま「近代絵画の父」から何を学べるか？）第51巻第777号、1999年10月

末永照和、小倉正史、パヴェル・マホトカ(Pavel Machotka)、新関公子、川田都樹子、島田紀夫、堀浩哉、松浦寿夫、浅野春男、永井隆則、杉戸洋、佐藤勲、小沢剛、福田美蘭、辰野登恵子

ここでは、日本のアーティスト達が見たセザンヌの現代性がテーマとなっています。

5. 『ユリイカ』（特集：セザンヌにはどう視えているか）第44(4)巻第609号、2012年4月

松浦寿夫、林道郎、與謝野文子、末永照和、永井隆則、萩野厚志、野見山暁治、平倉圭、池田剛介、荒川徹、神品芳夫、熊谷謙介、福田美雪、岡田温司、横山奈那、星野太、山口一郎、鈴木理策、桑田光平、持田睦

本特集は、2012年、国立新美術館で開催中の、「セザンヌーパリとプロヴァンス」展に合わせて企画されたものです。執筆陣には、美術史家のみならず、フランス文学、ドイツ文学、詩人、美学、芸術論(知覚論

／風景論)、思想史、表象文化論、創造行為論の専門家、美術家、ミュージシャン、写真家加わっています。特にフランス文学者の方々の寄稿が目立ち、外国人のセザンヌ論の紹介がなされていないのが大きな特徴です。

以上の特集号を読み進めていきますと、戦後の日本固有のセザンヌ研究の在り方、ないしはセザンヌ像の一端が垣間見えてきます。簡単にまとめますと、以下の二点にまとめられます。

まず一点目には、フランスでは実証主義、文献学研究が正統派の美術史研究であるのに対して、それらは、日本では十分に発展することなく、アングロサクソン系の形式主義、フランス系の思弁的、理論的研究が主流となっている点があります。

その理由として、日本ではセザンヌの生きた時代の批評文等、フランス語で書かれた資料を手に入れる事が容易ではないことが挙げられます。語学の障壁もあり、文献学的考察を進める事を避けて、日本でも手に入る複製を元に、あるいは現地で展覧会や美術館の常設展示で作品を見て、それを基礎にセザンヌ論を組み立てる方がたやすいからでしょう。

また、1970年代から80年代にかけては、構造主義やポスト構造主義等、フランス思想、哲学が大変もてはやされた時代だったため、前代にメルロ・ポンティのセザンヌ論が広く流布していた土壌もあり、セザンヌを知的画家と見なして思弁的にセザンヌ論を展開する研究者が現在でも生き残っている、と分析できます。拙著『セザンヌ受容の研究』で明らかにした通り、セザンヌは戦前、哲学者や美学者にとっても好まれた画家で、「知識人好みの画家 セザンヌ」の受容伝統が現代に継承されているとも言えます。ただし、ここには知的画家として神話化されたセザンヌについて語れば、研究者自身が知識人として保証される、という知的スノビズムが垣間見え、この風土自体を今後、解剖する必要があります。

もう一点目として、日本固有の現象ですが、アーティストにとってセザンヌの意義が何なのか、今でも問われ続けている事が注目されます。

最近、上梓した拙著『もっと知りたいセザンヌ』で書いた通り、生前のセザンヌを最初に認めたのは、ピサロ、ルノワール、ドガ、ゴーギャン、カイユボットなど、同業の画家仲間でした。同様に、戦前の日本で、熱心にセザンヌに学び、セザンヌを日本に紹介し、日本におけるセザンヌ受容で大変、重要な役割を果たしたのは、やはり、高村光太郎、岸田劉生、須田国太郎、安井曾太郎などの芸術家たちでした。特に高村と須田のセザンヌ論は、日本におけるセザンヌ論の金字塔だと言えます。「近代絵画の父 セザンヌ」の意味は、セザンヌが、新しい近代の造形(造型)の方向性を示した点に何よりも求められます。明治以降、多くの日本人画家たちが、古典絵画に代わる新しい描き方の手本をセザンヌの絵画に求めて来たわけで、見た目の華やかさで素人をも魅了するモネやルノワール、劇的人生と数々の神話でまず人を引き付けるゴッホやピカソと違って、セザンヌは、今も昔も、感情、情緒や印象の感受よりも、造形(造型)秩序の理解と享受を促す画家として、絵を描く事を職業とする、玄人に好まれてきた画家だと言えましょう。

駆け足でセザンヌ研究の過去と現在を概観してきましたが、時間が来ましたので、以上で私の講演は終わりにいたします。

参考文献

本文の構成(Ⅰ、Ⅱ…、1. ①…等の章立て)にしたがって文献を列挙した。各章内では、本文で、名前を挙げた執筆者順に(同一執筆者の複数の文献は年代順に)、文献を列挙した。分類上、複数の領域を跨ぐ文献もあり、同一文献を異なった章に重複して列挙した例外もある。その場合、“Richard Shiff, *op. cit.*, 1973”の様に簡略化した。

I.

1.

– *Cézanne ou la peinture en jeu (Les actes du colloque, Aix-en-Provence, Musée Granet, du 21 au 25 juin 1982)*, Criterion, Limoges, 1982.

2.

– *Cézanne aujourd’hui (Actes de colloque organisé par musée d’Orsay, 29 et 30 novembre 1995)*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997.

3.

– *Les Sites Cézanniens du Pays d’Aix: Hommages à John Rewald*, Réunions des musées nationaux & Amis du musée Granet et de l’oeuvre de Cézanne, Paris, 1996.

4.

– *Ce que Cézanne donne à penser (Actes du colloque d’Aix-en-Provence, 5, 6 et 7 Juillet 2006, Organisé par le musée Granet, l’Université de Provence et les Amis du musée Granet et de l’oeuvre de Cézanne)*, Édition Gallimard, Paris, 2008.

6.

– 稲賀繁美「世界のセザンヌ効果を検証する：Russia and the Global Cézanne Effect 1900–1950 (March 26–28, 2010, Boris Yeltsin Presidential Library) (上) (中) (下)」『図書新聞』2971号(連載116)2010年6月26日、『図書新聞』2972号(連載117)2010年7月3日、『図書新聞』2973号(連載118)2010年7月10日。

II.

I.

①

a)

- Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son oeuvre: Catalogue Raisonné*, Vol. I and II, Paul Rosenberg Éditeur, Paris, 1936 (Reprinted and published by Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1989).
- Adrian Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Vol. I and II, Thames and Hudson, London, 1973.
- John Rewald, *Paul Cézanne, The Watercolor: A Catalogue Raisonné*, New York Graphic Society, Boston, 1983./*Les Aquarelles de Cézanne: Catalogue Raisonné*, Flammarion, Paris, 1984.
- John Rewald in collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Vol. I and II, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1996.

b)

- Gerstle Mack, *Paul Cézanne*, Paragon House, New York, 1989 (First publication: 1935).
- John Rewald, *Cézanne et Zola*, Édition A. Sedrowski, Paris, 1936.
- John Rewald, *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Albin Michel, Paris, 1939.
- John Rewald, *Cézanne: A biography*, Simon and Schuster, New York, 1948.
- Henri Perruchot, *La vie de Cézanne*, Librairie Hachette, Paris, 1956.

c)

- Edited by John Rewald, *Paul Cézanne, Correspondance*, B. Grasset, Paris, 1937/*Paul Cézanne, Correspondance, nouvelle édition révisée et augmentée*, Éditions Grasset, Paris, 1978.(ジョン・リウールド編、岩田満寿夫訳『セザンヌの手紙』日下部書店、昭和17(1942)年／ジョン・リウールド編、池上忠治訳『セザンヌの手紙』(筑

摩叢書九九)筑摩書房、昭和42(1967)年。)

- Transcribed and translated by John House, "Cézanne's Letters to Emile Bernard", *The Courtauld Cézannes*, Exhibition Catalogue, The Courtauld Gallery, London, 2008, pp. 146-165.

- Transcrites et annotés par Jean-Claude Lebensztejn, *Paul Cézanne: Cinquante-trois lettres*, L'Échoppe, Paris, 2011.

d)

- Édition critique présentée par P. M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, Collection Macula, Paris, 1978/Edited by Michael Doran, Introduction by Richard Shiff, *Conversation with Cézanne*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2001.(P. M. ドラン編、高橋幸次・村上博哉訳『セザンヌ回想』淡交社、1995年。)

e)

- Sylvie Patin, "Amateurs et collectionneurs des oeuvres de jeunesse de Cézanne", *Cézanne, les années de jeunesse: 1859-1872*, Catalogue d'Exposition, Musée d'Orsay, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1988, pp. 53-65.
- Francesca Bardazzi et al., *Cézanne in Florence*, Exhibition Catalogue, Palazzo Strozzi, Florence, Electa, Milan, 2007.
- Maryline Assante di Panzillo, *Cézanne et l'argent: Salons, marchands et collectionneurs*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, Paris, 2011.

f)

- Isabelle Cahn, "Chronologie", *Cézanne*, Catalogue d'Exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris (1995-1996), Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995, pp. 528-569.
- Isabelle Cahn, "Cézanne en Provence: Chronologie", *Cézanne en Provence*, Catalogue d'Exposition, Musée Granet, Aix-en-Provence, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2006, pp. 327-337.
- マリリーヌ・アサンテ・デイ・パンツィッコ編、山

上紀子訳、「年譜」『セザンヌ—パリとプロヴァンス』
(展覧会図録)、国立新美術館、2012年、167-170頁。

②

- Lionello Venturi, *op. cit.*, 1936 (Rep. 1989).
- Bernard Dorival, *Cézanne*, Édition Pierre Tisné, Paris, 1948.
- Theodore Reff, *Studies in the Drawings of Cézanne*, Ph. D. Dissertation, Harvard University, Unpublished, 1958.

③

- Anonymous, “The Post-impressionists”, *Manet and the Post-Impressionists*, Exhibition Catalogue, Grafton Galleries, London (1910–11), 1910, pp. 7–18.
- Roger Fry, “The French Group”, *Second Post-Impressionist Exhibition*, Exhibition Catalogue, Grafton Galleries, London, 1912, pp. 13–17.
- Roger Fry, “Le développement de Cézanne”, *L’Amour de l’art*, Vol. 7 (Décembre 1926), pp. 389–418.
- Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press, London, 1927.
- Julius Meier-Graefe, *Paul Cézanne*, R. Ripper & Co., München, 1910.
- Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis*, R. Ripper & Co., München, 1918.
- Clive Bell, *Since Cézanne*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1922.
- Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, Exhibition Catalogue, The Museum of Modern Art, New York, 1936.
- Alfred H. Barr Jr., *What is modern painting?*, The Museum of Modern Art, New York, 1943.
- Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der Wissensheftlichen Perspektive*, Anton Schroll und Co., Wien, 1938.
- Albert C. Barnes and Violette de Mazia, *The Art of Cézanne*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1939.
- Erle Loran, *Cézanne’s Composition*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1943.
- Clement Greenberg, “Cézanne and the Unity of Modern

Art”, *Partisan Review*, vol. 18, no. 3 (May–June 1951), pp. 323–330.

- Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte—Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1948.
- Kurt Badt, *Die Kunst Cézannes*, Prestel-Verlag, München, 1956.
- Robert Ratcliffe, *Cézanne’s Working Methods and Their Theoretical Background*, Ph. D. Dissertation, University of London, Unpublished, 1960.
- Robert Ratcliffe, *Watercolours and Pencil Drawings by Cézanne*, Arts Council, London, 1973.
- Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l’expression de l’espace*, Édition Albin Michel, Paris, 1966.
- Richard Shiff, *Impressionist Criticism, Impressionist Color, and Cézanne*, Ph. D. Dissertation, Yale University, 1973, University Microfilms, A Xerox Company, Ann Arbor, Michigan, 1973.
- Richard Shiff, “The End of Impressionism: A Study in Theories of Artistic Expression”, *Art Quarterly*, Vol. 1, No. 4, 1978, pp. 338–378.
- Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, The University of California Press, Chicago and London, 1984.
- Richard Shiff, “Cézanne’s Physicality: the politics of touch”, *The Language of Art History*, Edited by S. Kemal and I. Gaskel, Cambridge University Press, 1991, pp. 129–180.
- Richard Shiff, “Originality”, *Critical Terms for Art History*, Edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, pp. 103–115.
- Richard Shiff, “La touche de Cézanne: entre vision impressionniste et vision symboliste”, *Cézanne aujourd’hui*, *op. cit.*, 1997, pp. 117–124.
- Richard Shiff, “L’expérience digitale: Une Problématique

- de la peinture moderne”, *Les Cahiers*, No. 66, Hiver 1998, pp. 51-77./“Digital Experience in Modern Art”、永井隆則『1930-40年代の日本におけるセザンヌ受容の研究 Cézannisme in Japan 1922・1-1947・1』(平成10-13年度文部科学省科学研究費補助金基盤研究(c)(2)研究成果報告書)、2002年、87-94頁。
- Richard Shiff, “Sensation, Movement, Cézanne”, *Classic Cézanne*, Exhibition Catalogue, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1998, pp. 13-27.
- Richard Shiff, “Mark, Motif, Materiality: The Cézanne Effect in the Twentieth Century”, *Cézanne: Finished Unfinished*, Exhibition Catalogue, Kunstforum Wien, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, Wien, 2000, pp. 106-107, 117-120.
- Richard Shiff, “Cézanne in the Wild”, *The Burlington Magazine*, Vol. 148, No. 1242 (September 2006), pp. 605-611.
- Richard Shiff, “Risible Cézanne”, *The Repeating image Multiples in French painting from David to Matisse*, Exhibition Catalogue, The Walters Art Museum, Baltimore (2007-2008), Yale University Press, New Haven and London, 2007, pp. 127-172.
- Richard Shiff, “Lucky Cézanne (Cézanne Tychique)”, *Cézanne and Beyond*, Exhibition Catalogue, Philadelphia Museum of Art, 2009, pp. 55-102.
- Lawrence Gowing, “The Logic of Organized Sensations”, *Cézanne: The Late Work*, Exhibition Catalogue, The Museum of Modern Art, New York (1977-78), Thames and Hudson Ltd., London, 1977, pp. 55-71.
- William Rubin, “Cézannisme and the Beginnings of Cubism”, *Cézanne: The Late Work*, *ibid.*, pp. 151-202.
- Beverly H. Twitchell, *Cézanne and formalism in Bloomsbury*, Ph. D. Dissertation, State University of New York at Binghamton, UMI Dissertation Information Service, 1983.
- Joyce Dixon Medina, *Cézanne and Modernism: The Poetics of Painting*, Ph. D. Dissertation, Emory University, UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 1990.
- Joyce Dixon Medina, *Cézanne and Modernism: The Poetics of Painting*, State University of New York Press, State University Plaza, Albany, New York, 1995.
- Yve-Alain Bois, “L’écart: théorie et pratique cézanniennes”, *Cézanne aujourd’hui*, *op. cit.*, 1997, pp. 87-108.
- Yve-Alain Bois, “Cézanne and Matisse: From Apprenticeship to Creative Misreading”, *Cézanne and Beyond*, *op. cit.*, 2009, pp. 103-136.
- Benjamin David Harvey, *Formalism’s First Affaire: What Roger Fry made of Paul Cézanne*, Ph. D. Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, UMI Dissertation Services, From Proquest Company, 2002.
- ④
- Maurice Merleau-Ponty, “Le Doute de Cézanne”, *Fontaine: Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, Vol. 8, No. 47 (Décembre 1945), pp. 80-100.
- Maurice Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- Charlotte Mou Brailsford, *Cézanne and Phenomenology: A Common Objective*, Master Thesis University of Georgia, UMI Dissertation Services, A Bell & Howell Company, 1984.
- Gottfried Boehm, *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1988.
- オーギュスタン・ベルク (Augustin Berque) 著、篠田勝英訳『日本の風景・西欧の景観 そして造景の時代』(講談社現代新書)、講談社、1990年。
- Norman Bryson, *Looking at overlooked Four Essays on Still Life Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, pp. 81-83.
- Vladimir Vukićević, *Cézannes Realisation: Die Malerei und die Aufgabe des Denkens*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1992.
- Takanori Nagai, “Cézanne and Time”, *The Great Book of Aesthetics: The 15th International Congress of Aesthetics*

Japan 2001, CD-ROM, 2003.

⑤

- Theodore Reff, "Cézanne's Bather with Outstretched Arms", *Gazettes des Beaux-Arts*, Vol. 59, No. 1118 (March 1962), pp. 173-187.
- Theodore Reff, "Cézanne, Flaubert, St. Anthony and the Queen of Sheba", *The Art Bulletin*, Vol. 44, no. 2 (June 1962), pp. 113-125.
- Theodore Reff, "Cézanne's Constructive Stroke", *Art Quarterly*, Vol. 25, No. 3 (Autumn 1962), pp. 214-227.
- Theodore Reff, "Cézanne's Dream of Hanibal", *The Art Bulletin*, Vol. 45, No. 2 (June 1963), pp. 148-152.
- Theodore Reff, "Cézanne and Hercules", *The Art Bulletin*, Vol. 48, No. 1 (March 1966), pp. 35-44.
- Meyer Schapiro, "The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life", *Art News Annual*, Vol. 34, 1968, pp. 35-53./"Les Pommes de Cézanne. Essai sur la signification de la nature morte", *La Revue de l'art*, Nos. 1 et 2, 1968, pp. 72-87.
- Jean-François Lyotard, "La peinture comme dispositif libidinal", *Des dispositifs pulsionnels*, Galilé, Paris, 1973, pp. 258-262.
- Sidney Geist, *Interpreting Cézanne*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1988.(シドニー・ガイスト著、浅野春男訳『セザンヌ解釈』スカイドア、1996年。)
- Mary Louise Krumrine, mit Beiträgen von Gottfried Boehm und Christian Geelhaar, *Paul Cézanne Die Badenden*, Katalog der Ausstellung, Kunstmuseum Basel, Eidolon, Basel, Schweizer Verlaghaus, Zürich, 1989./Mary Louise Krumrine, with contributions by Gottfried Boehm and Christian Geelhaar, *Paul Cézanne: The Bathers*, Exhibition Catalogue, Museum of Fine Arts, Basel, Eidolon, Basel, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1990.
- 丹尾安典「セザンヌ神話崩し」『芸術新潮』第40巻第4号(通巻第472号)、1989年4月、24-64頁。
- 稲賀繁美「悪魔隠しから独身者の機械へ—三人のK

へ』『イマージ』第2巻第2号、1991年11月、92-103頁。

- T. J. Clark, "Freud's Cézanne", *Farewell to an idea*, Yale University Press, New Haven and London, 1999, pp. 139-168.
 - Michio Hayashi, *Paul Cézanne: The Resistance of Painting*, Ph. D. Dissertation, Columbia University (1999), UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 2001.
 - Jean-Claude Lebensztejn, "Prendre le dessus", *Études Cézanniennes*, Flammarion, Paris, 2006, pp. 81-92.
- ⑥
- Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris, 1972.
 - Hubert Damisch, "La géométrie de la couleur (Texte de conférence transcrit par Denis Coutagne)", *Cézanne ou la peinture en jeu, op. cit.*, 1982, pp. 29-49.
 - Hubert Damisch, "Les dessous de la peinture", *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Éditeur du Seuil, Paris, 1984, pp. 11-46.
- ⑦
- Jean Arrouye, "Le dépassement de la nostalgie", *Cézanne ou la peinture en jeu, op. cit.*, 1982, pp. 107-133.
 - Gottfried Boehm, *op. cit.*, 1989, SS. 11-30.
 - Mary Louise Krumrine, *op. cit.*, 1989.
 - Laurie Jane Malner, *Modernism's Absent Father: Constructions of Cézanne and His Art in Paris, 1886-1901*, Ph. D. Dissertation, Northwestern University (1994), UMI Dissertation Services, A Bell & Howell Company, 1995.
 - Aruna D'Souza, *Cézanne's Bathers: Biography and the Erotics of Paint*, Ph. D. Dissertation, New York University, UMI Dissertation Services, A Bell & Howell Company, 1999.
 - Aruna D'Souza, *Cézanne's Bathers: Biography and the Erotics of Paint*, The Pennsylvania State University, 2008.
 - Guila Ballas, *Cézanne: Baigneuses et Baigneurs*, Société

- nouvelle Adam Biro, Paris, 2002.
- 永井隆則「セザンヌの描いた女性像」、『ユリイカ』、第44(4)巻第609号、2012年4月、80-97頁。
 - Joseph John Rishel, *Gauguin Cézanne Matisse: Visions of Arcadia*, Exhibition Catalogue, Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2012.
- ⑧
- Judith Glatzer Wechsler, *Major trends in Cézanne interpretations*, Ph. D. Dissertation, University of California, Los Angeles, UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 1972.
 - Judith Glatzer Wechsler, *Cézanne in Perspective*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1975.
 - Joseph John Rishel, *Cézanne in Philadelphia Collections*, Exhibition Catalogue, Philadelphia Museum of Art, 1983.
 - Joseph John Rishel, "Un siècle de critique Cézannienne", *Cézanne, op. cit.*, pp. 45-75.
 - Françoise Cachin, "Un siècle de critique Cézannienne", *ibid.*, 1995, pp. 19-43.
 - Jill Anderson Kyle, *Cézanne and American painting 1900 to 1920*, Ph. D. Dissertation, The University of Texas at Austin, UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 1995.
 - Richard R. Brettell, Jacques Le Rider, Isabelle Cahn, Jean-Paul Bouillon, Isabelle Monod-Fontaine, *Cézanne aujourd'hui, op. cit.*, 1997, pp. 29-38, pp. 125-134, pp. 135-144, pp. 145-164, pp. 165-173.
 - Francesca Bardazzi et al., *op. cit.*, 2007.
 - 永井隆則『セザンヌ受容の研究』中央公論美術出版、2007年。
 - Tan Chang, *Playing cards with Cézanne: How the contemporary artists of China copy and recreate*, Ph. D. Dissertation, The University of Texas at Austin, UMI Dissertation Services, Proquest LLC, 2008.
 - Gail Stavitsky et al., *Cézanne and American Modernism*, Exhibition Catalogue, The Baltimore Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2010.
- ⑨
- a)
 - Laure-Caroline Semmer, *Cézanne, une histoire française*, Nouvelle Éditions Scala, Paris, 2011.
 - 稲賀繁美「セザンヌの変貌：「革命の画家」から「東洋の隠者へ」」『東洋意識 夢想と現実のあいだ 1887-1953』ミネルヴァ書房、2012年、187-221頁。
 - Earl Loran Johnson, "Cézanne's Country", *The Arts*, Vol. 16, No. 8 (April 1930), pp. 521-551.
 - John Rewald & Léo Marschutz, "Plastique et réalité: Cézanne au Château noir", *L'Amour de l'art*, Vol. 16, No. 1 (Janvier 1935), pp. 15-21.
 - John Rewald & Léo Marschutz, "Cézanne und der Jas de Bouffan", *Forum*, 9 (1935).
 - John Rewald & Léo Marschutz, "Cézanne et la Provence", *Le Point*, 4 (août 1936), pp. 1-40.
 - John Rewald, "The Last Motifs at Aix", *Cézanne: The Late Work, op. cit.*, 1977, pp. 83-106.
 - Marianne Bourges, *Cézanne en son atelier*, fascicule édité par la Ville d'Aix-en-Provence, 1982.
 - Marianne Bourges, *Les itinéraires de Cézanne*, fascicule édité par la Ville d'Aix-en-Provence, 1984.
 - Denis Coutagne, *Les Sites Cézanniens du Pays d'Aix, op. cit.*, 1996.
 - Pavel Machotka, *Cézanne: Landscape into Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.
 - Denis Coutagne & Philip Conisbee, *Cézanne en Provence, op. cit.*, 2006.
 - Rudy Chiappini, *Cézanne: Les ateliers du Midi*, Catalogo della Mostra, Palazzo Reale, Milano (2011-12), Skira, Milano, 2011.
 - b)
 - Erle Loran, *op. cit.*, 1943.
 - Pavel Machotka, *op. cit.*, 1996.
 - Denis Coutagne & Philip Conisbee, *op. cit.*, 2006.
 - c)

- Jean Arrouye, *La Provence de Cézanne*, Édisud, Aix-en-Provence, 1982.
- Jean Arrouye, *Cézanne: Paris-Provence*, Les éditions Textuel, Paris, 1995.
- Denis Coutagne, *Cézanne au Musée d'Aix*, Catalogue d'Exposition, Musée Granet, Aix-en-Provence, 1984.
- Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence: The Painter in His Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003.
- Maryline Assante di Panzillo & Denis Coutagne, *Cézanne et Paris*, Catalogue d'Exposition (2011-12), Musée du Luxembourg, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, Paris, 2011.
- Denis Coutagne, "Cézanne. Paris-Provence", *Cézanne. Paris-Provence*, Catalogue d'Exposition, The National Art Center, Tokyo, 2012, pp. 182-184. (ドニ・クターニュ「セザンヌーパリとプロヴァンス」『セザンヌーパリとプロヴァンス』、上掲書、2012年、8-11頁。)
- Maryline Assante di Panzillo, "Le Paris artistique de Cézanne", *ibid.*, pp. 185-188. (マリリーヌ・アサンテ・デイ・パンツィッロ「セザンヌにとっての芸術のパリ」、同上書、12-16頁。)
- Philippe Cézanne, "Paul Cézanne entre Aix et Paris", *ibid.*, pp. 193-195. (フィリップ・セザンヌ「ポール・セザンヌーエクスとパリのあいだで」、同上書、148-151頁。)
- Michel Fraisset, "Dans le silence de l'Atelier des Lauves", *ibid.*, pp. 189-192. (ミッシェル・フレッセ「レ・ローヴのアトリエの静寂の中で」、同上書、143-146頁。)
- 工藤弘二「セザンヌの岩石画をめぐって」同上書、158-165頁。

2.

①

- Richard Shiff, *op. cit.*, 1973.
- Richard Shiff, *op. cit.*, 1978.
- Richard Shiff, *op. cit.*, 1984.

- Jean-Claude Lebensztejn, *op. cit.*, 2006.

②

- Sylvie Patin, *op. cit.*, 1988.
- Francesca Bardazzi et al., *op. cit.*, 2007.
- Maryline Assante di Panzillo, *op. cit.*, 2011.

③

- Denis Coutagne, *op. cit.*, 1984.
- Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *op. cit.*, 2003.
- Maryline Assante di Panzillo, *op. cit.*, 2011.

④

- Meyer Schapiro, "The Nature of Abstract Art", *Marxist Quarterly* (January-March 1937), pp. 77-98.
- Meyer Schapiro, *Impressionism-Reflections and Perceptions*, George Braziller, New York, 1997.
- Pierre Francastel, *Art et Technique aux XIXe et XXe siècles*, éd. Minuit, Paris, 1956.
- Robert Herbert, *Impressionism Art, Leisure, and Parisien Society*, Yale University Press, New Haven and London, 1988.
- Richard Shiff, *op. cit.*, 1998, 2000, 2007.
- Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *op. cit.*, 2003.
- 永井隆則「セザンヌの素描と身体 精神分析美術史を越えて」『フランス近代美術史の現在 ニュー・アート・ヒストリー以後の視座から』三元社、2007年、120-161頁。
- 永井隆則「セザンヌの描いた女性像」、上掲書、2012年4月、80-97頁。

⑤

- Denis Coutagne & Bruno Ely, *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Catalogue d'Exposition, Musée Granet, Aix-en-Provence, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990.
- Claude G. Frontisi, "L'Estaque entre Cézanne et Braque: Du sujet du tableau au motif pictural", *L'Estaque: naissance du paysage moderne, 1870-1910*, Catalogue d'Exposition, Musée Cantini de Marseille, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1994, pp. 84-99.

- Denis Coutagne, "Approche contardictoire d'un thème: le Jas de Bouffan chez Cézanne", *Cézanne aujourd'hui*, *op. cit.*, 1997, pp. 75-86.
- Denis Coutagne & Philip Conisbee, *op. cit.*, 2006.
- Rudy Chiappini, *op. cit.*, 2011.
- Maryline Assante di Panzillo & Denis Coutagne, *op. cit.*, 2011.
- 4.
 - 永井隆則『もっと知りたいセザンヌ』東京美術、2012年。
- Ⅲ.
 1.
 - 『エピステーメー』（特集：セザンヌ）第3巻第1号（通巻16号）、1977年1月。
 2.
 - 『美術手帳』（特集：セザンヌの誘惑）第29巻第422号、1977年7月。
 - *Cézanne: The Late Work*, *op. cit.*, 1977./*Cézanne, les dernières années, 1895-1906*, Catalogue d'Exposition, Grand Palais, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1978.
 3.
 - 『ユリイカ』（特集：還ってきたセザンヌ）第28巻第11号、1996年9月。
 4.
 - 『美術手帳』（特集：新セザンヌ解剖学 いま「近代絵画の父」から何を学べるか？）第51巻第777号、1999年10月。
 5.
 - 『ユリイカ』（特集：セザンヌにはどう視えているか）第44(4)巻第609号、2012年4月。
 - 高村光太郎『印象主義の思想と藝術』天弦堂書房、1915年。
 - 須田国太郎「セザンヌの美学」『みづゑ』第416号、1939年8月号、152-160頁。
 - 須田国太郎「セザンヌと自然」『同和』第5号、1939年

10月号、3-11頁。

- 須田国太郎「ポール・セザンヌ」『美術手帖』第29号、1950年5月号、17-23頁。

引用図版出典一覧

図1、15

John Rewald in collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Vol. I, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1996, p. 499, 547.

図2

Cézanne, cat. exp., Musée Granet, Aix-en-Provence, 1982.

図3

Cézanne ou la peinture en jeu (Les actes du colloque, Aix-en-Provence, Musée Granet, du 21 au 25 juin 1982), Criterion, Limoges, 1982.

図4

Cézanne, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1995-1996, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.

図5

Cézanne aujourd'hui (Actes de colloque organisé par musée d'Orsay, 29 et 30 novembre 1995), Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997.

図6

Cézanne en Provence, cat. exp., Musée Granet, Aix-en-Provence, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2006.

図7

Ce que Cézanne donne à penser (Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 5, 6 et 7 Juillet 2006, Organisé par le musée Granet, l'Université de Provence et les Amis du musée Granet et de l'oeuvre de Cézanne), Édition Gallimard, Paris, 2008.

図8-14

筆者撮影 ©Takanori Nagai

パネリスト発表

南北の往復から見るセザンヌ—

展覧会史における「セザンヌ—パリとプロヴァンス」展の意義

工藤弘二

セザンヌのパリ—マネとの関係を中心に

三浦篤

セザンヌのプロヴァンス—セザンヌと古典主義

新畑泰秀

南北の往復から見るセザンヌ—展覧会史における「セザンヌ—パリとプロヴァンス」展の意義

国立新美術館研究員 工藤 弘二

今回の展覧会を担当しております、国立新美術館の工藤と申します。本日はどうぞ、よろしくお願い致します。私の方からは、今回の展覧会「セザンヌ—パリとプロヴァンス」展が、ポール・セザンヌを取り上げた展覧会の歴史の中で、いかなる意義を持っているのかというお話をさせていただきます。

本日の発表のために、ここ10年のあいだに開催されたものを中心として、主要な展覧会史の一覧を作成し、それぞれの展覧会の傾向に従って分類しました(資料1、44-45頁参照)。展覧会の歴史は、研究史と無関係というわけではございません。はじめのカテゴリーは「時代別／大回顧展」というものです。これらの展覧会は、特定の時代や画業の全体を取り上げて、作品を年代順で紹介するという趣旨のものでした。もはや30年以上前の展覧会となってしまいましたが、1977-78年の「セザンヌの晩年」展は、主に造型的特質からセザンヌの作品を解釈するという流れが、非常に強い時代に開催されました。形式主義の観点からセザンヌの作品に普遍的な価値を与える時代、簡単に言い換えますと、セザンヌがどのように描いたのか、この点が重視された時代になります。

その後、こうした解釈に対する反省が生まれます。1988-89年の「セザンヌの初期」展が代表的なものです。今回の展覧会にも出品されていますが、セザンヌの初期時代の作品とは、言うならば修行時代の作品ということになります。形式主義の徹底、そしてセザンヌ作品の普遍的な達成という観点に立ちますと、修行時代の作品の価値は、相対的に下がってしまうわけです。これまであまり価値のないものとして解釈されていた初期時代の作品だけを集めたこの展覧会では、造型的な特質ではなく、同時代の文学や音楽、そして美術との具体的な関係が精査されました。当時、主流のセザンヌ解釈とは別の観点から企画されたこの展覧会は、この上なく画期的な試みであったと言えるでしょう。

もうひとつの特徴的な展覧会が、1989年の「ポール・セザンヌ：水浴図」展です。「テーマ別」というカテゴ

リーの中のひとつですが、この展覧会は、セザンヌの水浴図だけを集めたもので、形式ではなく内容の観点から作品解釈を徹底したものです。「形式主義から精神分析へ」あるいは「造型から無意識へ」とセザンヌ解釈の主流が移行した研究史の動向を背景として、この展覧会は企画されました。水浴図を制作する際にセザンヌは、過去の芸術から人物像を借用することがほとんどでした。その場合、借用先の人物像がそもそもの役割といますか、図像学的な意味を担っていること少なくともありませんでした。加えて、精神分析学を採用した解釈、すなわち友人、女性、父、母や妻との関係といった伝記上の事実を根拠として、無意識の不安、欲望といった意味を、裸体の人物たちを描いた作品から読み取っていく。こうした様々な意味を駆使して、水浴図に過剰なまでの内容を与えたのが、この展覧会の特徴になります。

今日、これまでに開催されたセザンヌ展の中で、最も規模の大きい展覧会として知られているのが、1995-96年の「セザンヌ」展です。セザンヌの作品は、時代の変遷とともに様々な解釈を生み出してきましたが、初期から晩年までの作品、およそ230点が集められたこの展覧会は、画歴全体を年代順で紹介した文字通りの一大回顧展であり、その時点でのセザンヌ研究の歴史的動向が総括されました。この展覧会以降も、世界各地で様々なセザンヌ展が開催されています。「古典」「未完成」といったセザンヌ芸術の理解に欠かせないテーマを取り上げたものや、連作として名高い「カード遊びの人々」に焦点を絞ったものなどが代表的なものであり、現在もハンガリーのブダペスト美術館が2012年10月の開幕に向けて、セザンヌと過去の芸術との関わりをテーマとした展覧会を準備しています。

近年のセザンヌ展の特徴として挙げられるのは、社会史、受容史の観点から開催されたものが多いということです。作家と作品との関係を重んじる、すなわち才能に溢れた芸術家が傑作を生み出す、こういった理解に基づいた美術の捉え方が、現代においても根強く

残っています。美術を作家個人の産物として捉えるという態度に対して、あくまでも美術を社会の産物として捉えようというのが、社会史や受容史研究の基本的な考え方です。今日では既に自明となってしまうきらいもありますが、美術の価値を定めるのは、作家個人だけではありません。作品の注文主や美術批評家、そして美術市場といった、作品を取り巻く社会との様々な関係の中で、価値や意義が生まれてくるというわけです。

その中でも作品との距離が最も近いのが、収集家や画商になります。1999年には、晩年のファン・ゴッホと親睦を深めた美術愛好家の医師であり、セザンヌ作品の初期の収集家でもあったガシェ医師を取り上げた展覧会が、そして2006-07年には、セザンヌの初の個展を開催した画商アンブロワーズ・ヴォラールを取り上げた展覧会が開催されました。彼らの活動を通じて、当時の前衛美術の作品の意義というものを再考する展覧会が、世界各地を巡回したのです。

世界各国におけるセザンヌの受容史や、美術館のコレクションの形成史も、欠くことのできない研究テーマです。画家の没後、様々な画商の国際的な活躍によって、セザンヌの作品が取引され、世界各国に分散していきます。「近代絵画の父」という普遍的なセザンヌ像があるわけですが、それがいかに受容されたかという点については、各国の特有の歴史的、社会的状況によって異なります。その受容のかたちを明確にするのは、各国の研究者の課題であり、セザンヌの作品を所蔵している美術館にとっても、事情は同様です。日本の場合ですと、セザンヌの油彩画を2点所蔵する横浜美術館が中心となって企画した、2008-09年の「セザンヌ主義——父と呼ばれる画家への礼賛」展が記憶に新しいところです。この展覧会では、日本におけるセザンヌ芸術の受容と展開の諸相が浮き彫りにされたのです。

その他にも、セザンヌと個別の作家との影響関係を取り上げたものなど、今日に至るまで、数多くの展覧会が開催されています。近年、特に注目を集めている

のが、「場所」という観点です。2006年には、セザンヌの故郷であるプロヴァンス地方での画家の足跡を詳細に辿り、南仏とセザンヌ作品との関係を再考した「プロヴァンスのセザンヌ」展が開催されました。そして2011-12年にはパリのリュクサンブール美術館で、セザンヌのもうひとつの主要な活動地である、パリとイル＝ド＝フランス地方に焦点を絞った「セザンヌとパリ」展が開催されています。

2006年は、セザンヌ没後100周年の記念すべき年でもあったわけですが、この100年のあいだに、パリとプロヴァンスというふたつの土地とセザンヌとの関係が、まったく取り上げられてこなかったというわけではありません。セザンヌ作品のカタログ・レゾネを編纂した美術史家、ジョン・リウォルドをはじめとして、とりわけ故郷であるプロヴァンス地方に関しては、エクサン＝プロヴァンスの大学や美術館に所属する研究者たちの地道な努力によって、セザンヌの活動拠点の実態が、実証主義的に明らかにされてきていました。しかしながら「場所」という観点は、はじめに紹介した研究史や展覧会史の中で、それぞれの時代に支配的であったセザンヌ解釈の影に隠れてしまい、非常に見えづらくなってしまっていたのです。

実は「場所別」の Kategorii に分類されている展覧会はすべて、同一人物の監修のもとで開催されています。フランス国家文化財主任研究員のドニ・クターニュ氏は、セザンヌ研究の世界的権威であり、エクサン市の美術館であるグラネ美術館で、学芸員として長らく研究を重ね、館長も務められました。2006年の展覧会は言わば、クターニュ氏の長年の研究の総決算と言っても過言ではないものでしたし、およそ5年後に開催された「セザンヌとパリ」展では、北フランスでのセザンヌの活動の実態が詳細に検討されたわけですが、これは前回の展覧会と対になる内容となっています。

2011-12年にはクターニュ氏の監修のもと、「セザンヌ：南仏のアトリエ」展も、ミラノのパラッツォ・レアー

レで開催されています。この展覧会は、2006年のものよりも小規模ですが、セザンヌの南仏での活動を紹介したものです。日本での今回の展覧会の開催のきっかけとなったのは、同時期にパリとミラノで開催された、これらふたつの展覧会でした。当初は、ふたつの展覧会を東京の会場にまとめようという程度の趣旨でしたが、展覧会の準備を進めるうちに、パリとプロヴァンス、すなわちフランス南北のあいだの移動をテーマとする案が浮上しました。セザンヌは生涯を通じて、パリを中心とした北フランス、それからエクスを中心とした南仏のあいだを、頻繁に往復しました。この往復という新たな観点からセザンヌの画業を振り返るのが、日本での展覧会の特徴となっています。

続いて、「場所」に関する実証主義的な研究というものが、具体的にどのようなものを簡潔に紹介します。パリでセザンヌが居住した住所は、16箇所ほど知られていますが、その中のひとつが、14区のウエスト通りにあったアパートマンです。ここにセザンヌが住んでいた際に制作された作品が、今回、日本でも2点ほど展示されています。メトロポリタン美術館の静物画(図1)とボストン美術館の肖像画(図2)ですが、いずれも青い十字形の模様が施された、黄土色の壁紙を背景

としているため、同じアパートマンで制作されたと考えられています。一方で、両作品の壁紙には明確な違いもあります。静物画では、白い布が作り出している逆三角形のかたちと呼応するように、青い十字形同士を繋ぐ線が菱形を形づくっていますが、肖像画では、この菱形の模様は描かれていません。アパートマンの室内を撮影した写真も残っておらず、今となっては実際の壁紙がどのような模様であったかを確認することはできないのですが、少なくともセザンヌが目の中の壁紙を写實的に描いていたのではなく、造型上の理由から、描く対象によってカンヴァス上の壁紙の模様に操作を加えて、作品を制作していたということがわかります。両作品はいずれも、1877年頃に制作されましたが、この頃から既に、セザンヌは独自の造型的な実験を始めていたのです。この年には第3回印象派展が開催されましたが、この展覧会への参加を最後として、セザンヌは印象派の運動から離れていったと考えられています。

およそ40年のあいだ、セザンヌの重要な制作拠点と

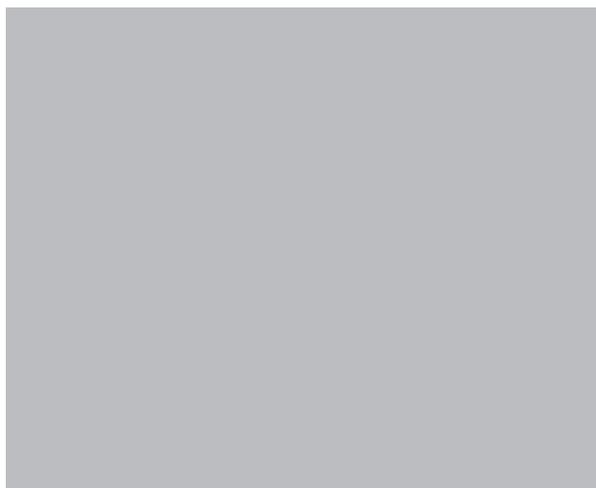


図1 ポール・セザンヌ《壺、カップとりんごのある静物》(R322) 1877年頃、油彩、カンヴァス、60.6×73.7cm、メトロポリタン美術館*

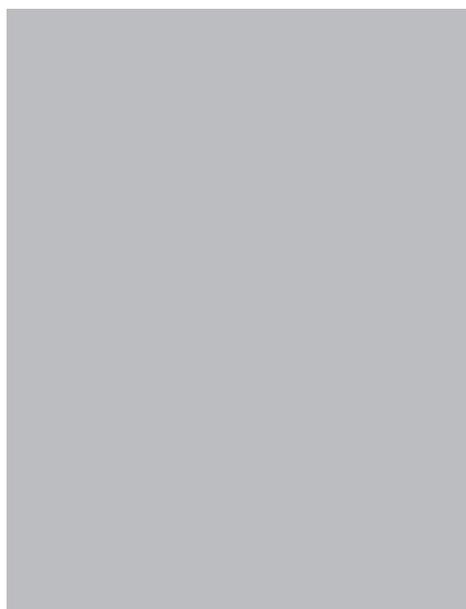


図2 ポール・セザンヌ《赤いひじ掛け椅子のセザンヌ夫人》(R324) 1877年頃、油彩、カンヴァス、72.4×55.9cm、ボストン美術館*

なったジャス・ド・ブッフアンに関する研究成果も紹介します。ジャス・ド・ブッフアンとは、銀行家であったセザンヌの父ルイ＝オーギュストが1859年に購入した地所と邸宅の名称で、エクスの中心部から西に2キロほど離れた場所にあります。敷地内には、並木道や邸宅、池、そして地所を取り囲む塀があり、今回の出品作であるオルセー美術館の風景画(図3)は、この敷地を取り囲む塀を越えて眺めたエクスの風景を描いたものです。この作品以外にも、この地所を拠点として、セザンヌは数多くの風景画を制作しましたが、それらのほとんどすべてについて、どの地点から、どの方角を向いて、どのモチーフを描いたか、ということが明らかにされています。またジャス・ド・ブッフアン以外にも、セザンヌが風景画を制作したポイントが特定されており、まさにその地点から撮影された写真も、数多く知られています(図4、5)。ふたつの場所に関する、こうした地道で詳細な調査の積み重ねを総括するものとして、2006年の「プロヴァンスのセザンヌ」展、そして2011-12年の「セザンヌとパリ」展が開催された、というわけです。

1861年に初めてパリを訪れて以来、その生涯にわたって、セザンヌはフランスの南北を20回以上往復し

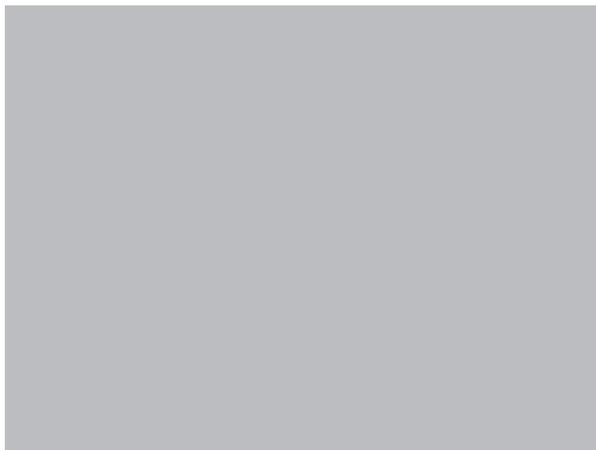


図3 ポール・セザンヌ《ジャス・ド・ブッフアンからの眺め》(R270) 1875-76年、油彩、カンヴァス、44.5×59.0cm、オルセー美術館(グラネ美術館に寄託)*

ました。セザンヌが亡くなった翌年、1907年から既にこの画家は「エクスの巨匠」と呼ばれ始めています。セザンヌの作品が世に広く知れわたるきっかけとなったのが、1895年にパリのヴォラール画廊で開催されたセザンヌの個展です。この頃から最晩年に至るまで、セザンヌ自身はエクスで過ごすことがほとんどだったのですが、1877年の第3回印象派展以降、1895年の個展が開催されるまで、セザンヌの作品がまとめて展示される機会はほとんどありませんでした。パリの美術界の中でも、知る人ぞ知る、そういった存在であったのですが、この個展が当時のパリの美術界に大きな衝撃を与えます。セザンヌの作品に感銘を受けた若い芸術家や美術批評家の中の何人かは、エクス在住の画家にわざわざ会いにきたほどです。彼らは、その際のセザンヌとの交流を記録に残しており、こうして「エクスの巨匠」というセザンヌの芸術家像というものが形成され、これは今日に至るまで広く浸透してきました。

それではこの「エクスの巨匠」として、パリという場所はどのような意義があったのでしょうか。パリには美術を学ぶ充実した環境や活気溢れる美術市場がありました。過去、そして同時代の美術が展示された美術館や、作品の制作方法を学ぶ美術学校やアトリエ、それから作品を発表するための場所、すなわち官設の展覧会であるサロンや画廊での展覧会、そして展覧会に足を運び、作品を批評する美術批評家や、作品を購入する収集家、こういった環境が全て整っていたのが、当時のパリになります。言葉を換えますと、パリという当時の美術界における最前線の環境がなければ、セザンヌが「エクスの巨匠」と呼ばれることも、決してなかったのです。

パリに到着するやいなや、セザンヌは最新の芸術的潮流に対峙しました。1861年4月にパリを初めて訪れたセザンヌは、その年のサロンに足を運びます。その感想が、エクスの友人に宛てた手紙の中に、残されています。

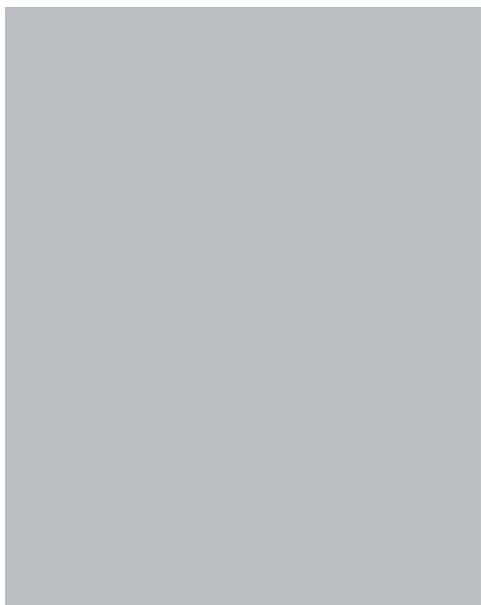


図4 ポール・セザンヌ《ガルダンヌの村》(R571) 1885-86年、油彩・コンテ、カンヴァス、92.1×73.2cm、ブルックリン美術館*

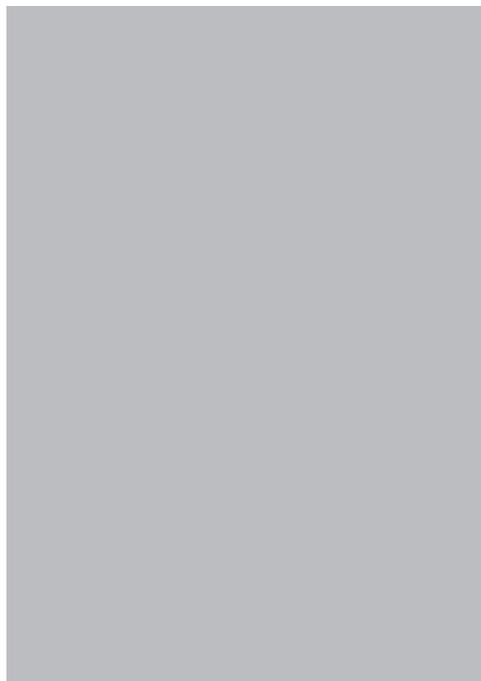


図5 ガルダンヌ実景

「朝の6時から11時までシュイスのアトリエへ行き、それから15スー相当の昼食をとる。……またサロンも見た。若い心には、芸術のために生まれて自分の考えを述べようとする青年には、サロンの方がはるかにましだと思う。……メッソニエのすばらしい作品もある。ほとんど全部見たが、また行くつもりだ。……ギュスターヴ・ドレがサロンに素晴らしい作品を出している。」(パリ、1861年6月4日 ジョゼフ・ユオ宛書簡)

この手紙の中で名前が挙がっている、ジャン＝ルイ＝エルネスト・メッソニエ、ギュスターヴ・ドレといった画家は、伝統的なアカデミズムの画家であり、セザンヌは彼らの手になる大型の歴史画を称賛しているのです(図6)。この年のサロンには、当時の前衛絵画の先駆者であったエドゥアール・マネの作品も展示されていましたが、この手紙の中ではマネについては一言も触れていません。ここで明らかとなるのが、その画業の最初期においてパリに出る以前のセザンヌ

が、エクスという地方都市で美術に関するどのような素養を培っていたのか、ということです。あるいは、当時、美術の道を志した若者が、エクスの美術界で知りえたことの限界が露呈している、と言い換えることもできるでしょう。

制作拠点の比重がパリに移ると、最新の前衛美術の動向が、極めて身近なものになります。パリでセザンヌはマネの影響を大いに受けましたが、乗り越えるべき画家と見なしていたため、称賛と反発が入り混じった複雑な感情を抱いていました。そして、画塾アカデミー・シュイスでのカミーユ・ピサロとの出会いをきっかけとして、セザンヌは印象派の運動に参加します。筆触分割という最新の技法を学んだのもイル＝ド＝フランス地方でのことです。ピサロはオワーズ川流域のポントワーズという村で生活を営んでいましたが、この流域には風景画の制作を目的とした画家たちが数多く居住していました。セザンヌはポントワーズの隣村、

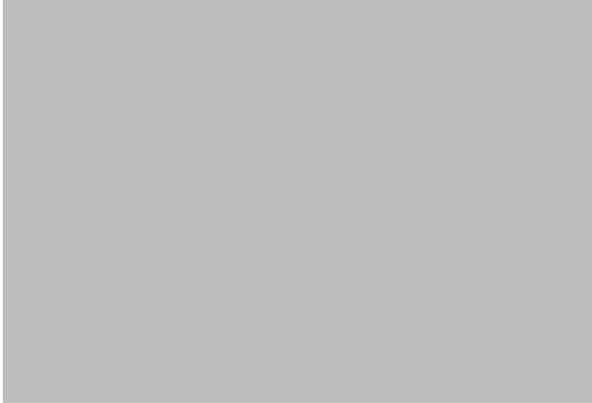


図6 ギュスターヴ・ドレ《地獄界第九圏のダンテとウェルギリウス》 1861年、油彩、カンヴァス、315.0×450.0cm、ブル美術館(1861年のサロン出品作)

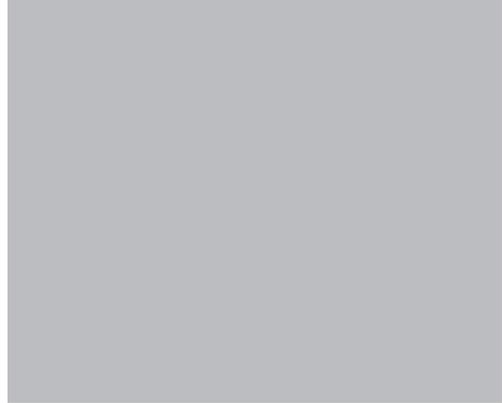


図7 ポール・セザンヌ《首吊りの家、オーヴェール＝シュル＝オワーズ》(R202) 1873年、油彩、カンヴァス、55.5×66.3cm、オルセー美術館*

オーヴェール＝シュル＝オワーズに居を構えます。

今回の出品作であるオルセー美術館の風景画(図7)はこの村で制作されたもので、第1回印象派展で展示された作品です。今日においても画家の代表作として知られる風景画ですが、後世の評価もさることながら、印象派展への出品作ということですので、画家自身がこの作品を出来の良、公衆の面前に展示しても恥ずかしくない作品であると捉えていたということになります。この展覧会では風景画がもう1点展示されていましたが、この作品もオーヴェール＝シュル＝オワーズで制作されたものです。セザンヌにとっての第1回印象派展とは、オワーズ川の流域でピサロから学んだ最新の技法を探求した成果を発表する、そういった機会でもあったのです。

1874年の第1回印象派展に参加した後、セザンヌは幾度かパリとプロヴァンスのあいだを往復します。その中でも、とりわけ重要な出来事として知られているのが、1876年の、南仏のマルセイユ近郊にあるレスタックへの滞在です。イル＝ド＝フランス特有の穏やかな光の中から現れる風景は移ろいやすい性格を有していましたが、セザンヌは北フランスで学んだ最新の印象派の技法を、今度は強烈な陽光が降り注いで止まない南仏の光のもとで、どのような効果が得られるのか、

実験したのです。その結果、セザンヌは自らの独創性を獲得することになります。

「あなたのお手紙は海辺のレスタックへ回送されてきました。私はもう1ヵ月ほどエクスにいないのです。海をとりこんだ2点の小さなモチーフにとりかかりました。このモチーフのことを話してくれたショケ氏のためのものです。——青い海に赤い屋根が映えてまるでトランプのカードのようです。……日光がきわめて強烈なため、事物が単に白と黒ではなく、さらに青や赤や褐色や紫のシルエットとなって浮き出るように思われます。私の誤りかもしれませんが、これは肉付けとは正反対のもののように感じられます。」(レスタック、1876年7月2日 カミーユ・ピサロ宛書簡)

これはセザンヌによる非常に有名な言葉であり、独創性の追及の出発点、ひいては後年の探求の予告であると考えられているものです。はじめに、形態に関する部分ですが、晩年のセザンヌは若き画家、エミール・ベルナル宛の手紙で「自然を円筒形と球形と円錐形によって扱う」という教訓を述べています。描く対象を純粋な形態として捉える、そういった解釈も可能となる方法に取り組むきっかけとなったのが、レスタック

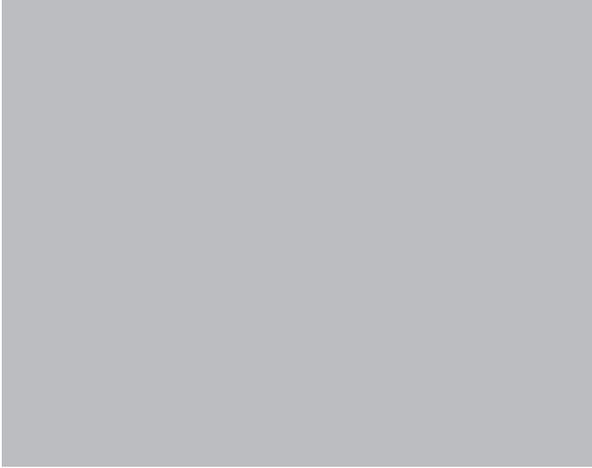


図8 ポール・セザンヌ《サンタンリ村から見たマルセイユ湾》(R281) 1877-79年頃、油彩、カンヴァス、64.5×80.2cm、吉野石膏株式会社(山形美術館に寄託)*

クでのことでした。強烈な陽光のもと、事物のはっきりとした輪郭を時間をかけて観察することによって、青い海を背景とした屋根を「トランプのカード」、すなわち平坦な形態として捉えることに成功したのです(図8)。

次いで、色彩に関する部分です。「肉付け」とはフランス語の「モドゥレ」のことであり、伝統的な陰影表現によって対象にヴォリュームをもたらす技法なのですが、翻ってセザンヌは、平坦な原色のシルエットとして対象を捉えました。後年のセザンヌは、この平面としての色彩を単位として、色同士のグラデーションを巧みに利用しながら形態を表現する方法に辿り着き、この技法を「モデュラシオン」、すなわち「転調」と呼んでいました。色彩そのものの性質に由来するこの技法は当初、画家が水彩画で追及した技法であり、《緑色の水差し》という作品にその典型が見出せるでしょう(図9)。この作品では、緑色の幅広の筆触を単位とした色面のグラデーションによって、水差しの球状の形態が見事に表現されています。色彩による形態の表現も、セザンヌが独自に発見したものです。「太陽は偉大なる魔術師である」とは、後年の画家がエクス

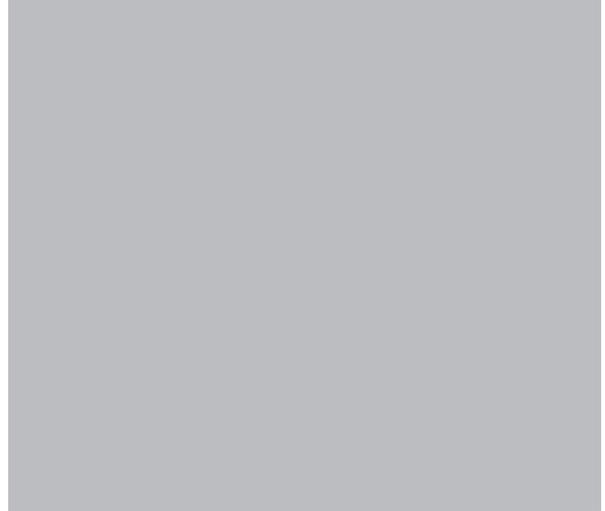


図9 ポール・セザンヌ《緑色の水差し》(RWC192) 1885-87年、鉛筆・水彩、紙、22.0×24.7cm、ルーヴル美術館素描・版画部門

人に語ったとされる言葉ですが、故郷であるプロヴァンス地方の環境がなければ、セザンヌが自らの独創性を発見することもなかったのです。

1877年にパリで開催された第3回印象派展に参加したセザンヌは、レスタックで制作した風景画を出品します(図10)。この事実からも、南仏での新たな発見に対する画家の自信のほどが伺えます。この年を境としてセザンヌは印象派の運動からは距離をとり、移ろいゆく瞬間の表現を乗り越えようとしています。「印象派を美術館の芸術のように、堅固で永続的なものにする」という独自の目標を実現するために、画家は研鑽を重ねていくのです。

「この地方には奪うべき宝があり、しかも誰ひとりとして、この地方が展開する高度の豊かさを読み取ってはいないのです。」(ガルダヌ、1886年5月11日 ヴィクトール・ショケ宛書簡)

後年の画家は、ヴィクトール・ショケに宛てた手紙の中で、プロヴァンス地方に対するこのような見解を示しました。故郷であるプロヴァンス地方の豊穡な自

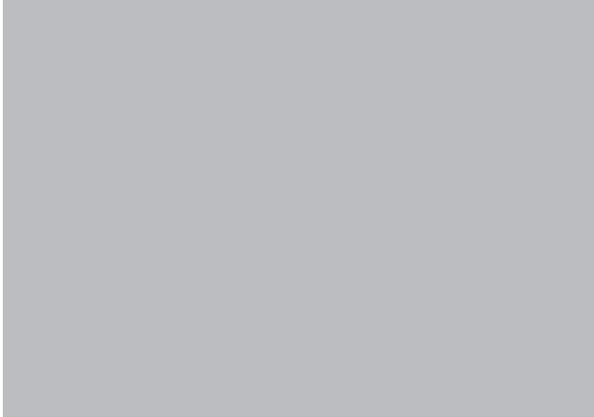


図10 ポール・セザンヌ《レストックの海》(R279) 1876年、油彩、カンヴァス、42.0×59.0cm、ラウ・コレクション、チューリヒ

然を、自らの見出した独創性の高い表現で描き出すことが、セザンヌの大きな目標であったのです。

パリとプロヴァンス、このふたつの土地の関係を示すセザンヌ自身の考えも、友人であるエミール・ゾラの手紙に残されています。

「パリへ勉強にき、それからプロヴァンスへ引っこむという君の考えに、僕は全面的に賛成する。そうすれば諸流派の影響を受けないですむし、何らかの独創性を伸ばすこともできよう。」(パリ、1862年9月29日 エミール・ゾラによるセザンヌ宛手紙)

セザンヌはパリで、絵画における^{モダニテ}近代性を学びます。この全く新たなものに触れ、徐々に一通りの取り扱い方を習得した画家は、北フランスで覚えたこの「定式」を、今度は南仏の環境のもとで展開します。パリの美術界からも、師であるピサロからも離れて、セザンヌはプロヴァンスにおいてたったひとりで自らの独創性を見出したのです。1882年から1888年のあいだ、およそ6年間、セザンヌはプロヴァンス地方に留まります。しかし、それ以降も定期的にパリを訪れては、画廊での展覧会に訪れるなど、最新の美術の動向に触れていました。このように、1861年に初めてパリで同時代の

最新の美術に触れてから、画家没後の翌年である1907年に「エクスの巨匠」と呼ばれるまで、セザンヌが独創性の探求を続けていく上で、パリとプロヴァンス、このふたつの土地の往復は欠くことのできないものであったのです。

以上で私の発表を終えたいと思います。ご清聴ありがとうございました。

資料1 主要展覧会史

時代別／大回顧展

1977-78年 「セザンヌの晩年 1895-1906」展(巡回：ニューヨーク近代美術館／ヒューストン美術館／グラン・パレ、パリ)

1988-89年 「セザンヌの初期 1859-1872」展(巡回：ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ、ロンドン／オルセー美術館、パリ／ワシントン・ナショナル・ギャラリー)

1995-96年 「セザンヌ」展(巡回：グラン・パレ、パリ／テイト・ギャラリー、ロンドン／フィラデルフィア美術館)

テーマ別

1989年 「ポール・セザンヌ：水浴図」展(会場：バーゼル美術館)

1998-99年 「古典的セザンヌ(クラシック・セザンヌ)」展(会場：ニュー・サウス・ウェールズ美術館、シドニー)

2000年 「セザンヌ：完成—未完成」展(巡回：クンストフォーラム、ウィーン／チューリヒ美術館)

2004年 「アトリエのセザンヌ：水彩による静物画」展(会場：ポール・ゲッティ美術館、ロサンゼルス)

2010-11年 「セザンヌの〈カード遊びの人々〉」展(巡回：コートールド・ギャラリー、ロンドン／メトロポリタン美術館、ニューヨーク)

2012-13年 「セザンヌと過去」展(会場：ブダペスト美術館)

画商／コレクター

1999年 「セザンヌとファン・ゴッホの友人：ガシェ医師」展(巡回：グラン・パレ、パリ／メトロポリタン美術館、ニューヨーク／ファン・ゴッホ美術館、アムステルダム)

2006-07年 「セザンヌからピカソまで：ヴォラール画

廊の傑作」展(巡回：メトロポリタン美術館、ニューヨーク／シカゴ美術館／オルセー美術館、パリ)

2011-12年 「マティス、セザンヌ、ピカソ…スタイン家の冒険」展(巡回：サンフランシスコ近代美術館／グラン・パレ、パリ／メトロポリタン美術館、ニューヨーク)

受容史／コレクション

1999-2000年 「セザンヌ(英語タイトル：セザンヌと日本)」展(巡回：横浜美術館／愛知県立美術館)

2006-07年 「イギリスのセザンヌ」展(会場：ナショナル・ギャラリー、ロンドン)

2007年 「フィレンツェのセザンヌ：ふたりのコレクターと1910年の印象派の展覧会」展(会場：パラッツォ・ストロツツィ、フィレンツェ)

2008年 「コートールドのセザンヌ」展(会場：コートールド・ギャラリー、ロンドン)

2008-09年 「セザンヌ主義——父と呼ばれる画家への礼賛」展(巡回：横浜美術館／北海道立近代美術館)

2009年 「セザンヌと後世代(セザンヌ・アンド・ビヨンド)」展(会場：フィラデルフィア美術館)

2009-10年 「セザンヌとアメリカン・モダニズム」展(巡回：モントクレア美術館、ニュージャージー／ボルティモア美術館／フェニックス美術館、アリゾナ)

セザンヌへの影響／セザンヌによる影響

2005-06年 「セザンヌとピサロ 1865-1885」展(巡回：ニューヨーク近代美術館／ロサンゼルス郡立美術館／オルセー美術館、パリ)

2008年 「セザンヌとジャコメッティ：疑惑の道」展(会場：ルイジアナ近代美術館、コペンハーゲン)

2009年 「ピカソ セザンヌ」展(会場：グラネ美術館、エクス=アン=プロヴァンス)

場所別

2006年 「プロヴァンスのセザンヌ」展(巡回：ワシントン・ナショナル・ギャラリー／グラネ美術館、エクス＝アン＝プロヴァンス)

2011-12年 「セザンヌとパリ」展(会場：リュクサンブール美術館、パリ)

2011-12年 「セザンヌ：南仏のアトリエ」展(会場：パラッツォ・レアーレ、ミラノ)

2012年 「セザンヌーパリとプロヴァンス」展(会場：国立新美術館、東京)

引用図版出典一覧

図1-4、7、8、10

John Rewald, in collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, vol. II, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1996.

図5

Pavel Machotka, *Cézanne: Landscape into Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1996, p. 68.

図6

Gary Tinterow and Henri Loyrette, *Origins of Impressionism*, exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994-95, p. 32.

図9

John Rewald, *Paul Cézanne, The Watercolors: A Catalogue Raisonné*, New York Graphic Society, Boston, 1983.

セザンヌのパリーマネとの関係を中心に

東京大学教授 三浦 篤

それでは、後半はまず私の方から、セザンヌとパリについて発表させていただきます。今日は本当に有意義なシンポジウムにお招きいただきまして、ありがとうございます。実は今日の発表者の中で、私だけがセザンヌ研究者ではなくて、マネの研究者です。マネを研究する以上、パリの美術は自分自身のフィールドになりますので、その中でセザンヌを捉え直すという視点から、お話しさせていただければと思います。

今日は3つのことについてお話しします。ひとつはセザンヌにとってのパリで、これは先程工藤さんがパリにおけるセザンヌの意義について話されましたので、深くは触れません。その後で、特に私がセザンヌとパリに関して重要だと思うふたりの人物、ゾラとピサロについて触れたいと思います。後半は、セザンヌとマネの関係が話題の中心になります。というのも、セザンヌとマネは芸術上の関係がかなり深いと思われるのに、なかなか捉え方が難しく、これまでマネ研究の側からも、セザンヌ研究の側からも、きちんと分析され、掘り下げられていないと考えるからです。

セザンヌとパリ

それではまず、この作品をご覧ください(図1)。セザンヌが1880年代初頭に描いた《パリの屋根》という作品で、セザンヌが住んでいたパリのアパルトマンから見える、パリの風景を描いたものだと思います。画面下半分にトタン屋根を描いていますが、パリの都市風景をこういう風に描く画家はちょっと珍しい。パリを表す時に地味なトタン屋根を大きく描く画家は、パリと必ずしも幸せな関係を持っていなかったんじゃないかと、思わず想像してしまうような風景画です。実際、セザンヌはパリの街路や華やかな近代生活をほとんど描いていません。つまり、パリという都市はセザンヌにとって、必ずしも画題にはなっていないということになります。しかし、だからといってパリが重要でなかったわけではなく、セザンヌなりのパリとの接点や意味があったのだと考えられます。

先程言及された「セザンヌとパリ」展、昨年パリのリュクサンブール美術館で行われた展覧会に、私も参りました。そこでいろいろな作品を見て、改めてセザンヌとパリについて考えさせられました。パリという街は、19世紀後半においてふたつの大きな側面がありました。ひとつは文化、芸術の中心地であったということ。特に最先端の芸術が展開する中心的な場所という側面がありました。もうひとつは、中産市民の住む近代化された都市であったという側面です。セザンヌにとっては、最初のパリの方が圧倒的に重要であって、パリの近代生活そのものは画題にしなかった。むしろ、北フランスでセザンヌが描いたのは、パリの郊外あるいはイル＝ド＝フランスの自然の風景です。そちらの方は主題になりますが、都市としてのパリの風景は、彼の関心の対象にはなりません。すなわち、セザンヌにとってより重要だったのは、文学や思想、文化や芸術が成熟し、発展しつつあった場としてのパリ、そちらの側面だったのです。

具体的にはどうかたちで接点があったのかと言えば、まずパリでは美術館に行きます。これは少し後の時代になりますが、ルーヴル美術館にあるミケランジェロの彫刻《奴隷》(1513-15年)をデッサンしたもの

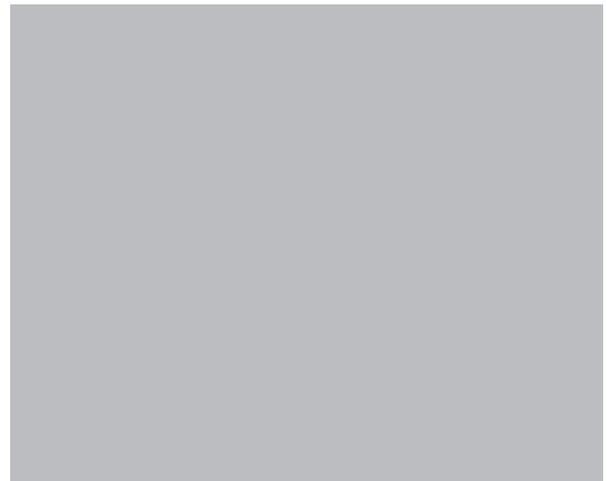


図1 ポール・セザンヌ《パリの屋根》(R503) 1882年頃、油彩、カンヴァス、59.4×72.4cm、個人蔵

です(図2)。また、セザンヌがパリに行ってすぐに通った画塾アカデミー・シュイスでは、男性裸体の習作も描いています。ですから、まず絵画修業の場としてのパリという意味が当然あって、その代表が美術館や画塾です。ルーヴル美術館のほかに、リュクサンブール美術館という当時の現代美術館もあって、そこも勉強の場になったと思われます。

それから、セザンヌはパリでさまざまな人物と知り合います。つまり、人的な交流、交友関係が当然重要になってくるわけですが、後で触れるように、とりわけセザンヌを印象派に導いた画家として、ピサロの重要性は無視できないものがあります。そして、パリでの交友関係で言うならば、いわゆる芸術家以外にも、例えば今回その肖像画が出品されていますが、セザンヌ初期のコレクターとなるヴィクトール・ショケ、そして後にセザンヌ最初の大回顧展を開く画商のアンブローズ・ヴォラールなど、コレクターや画商との付

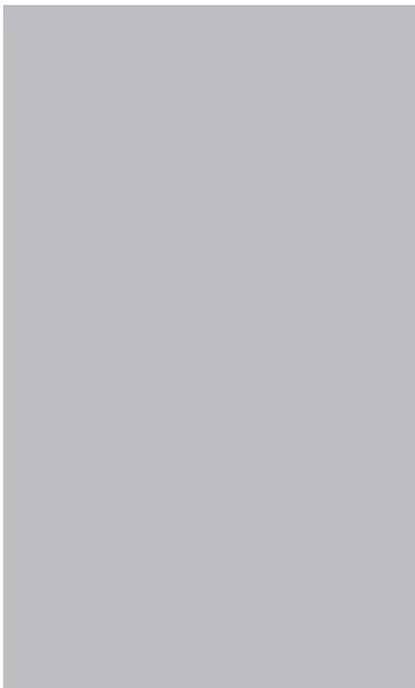


図2 ポール・セザンヌ《奴隷(ミケランジェロの模写)》(C679) 1885-88年、鉛筆、紙、45.1×29.2cm、デトロイト美術館*

き合いも重要になってくるわけです。さらには、画家をベンの方で支えてくれる美術批評家との友情というものやはり重要で、例えばギュスターヴ・ジェフロワという批評家があります。ジェフロワが1894年にセザンヌについての論文を発表したところ、セザンヌは大変喜んで、その後ふたりは会うこととなりますが、こういった批評家との付き合いも無視できません。そして、ヴォラールが開催した1895年のセザンヌの回顧展が転機となって、以前は一部の人たちにしか知られていなかったセザンヌが、それ以後パリで広く知られはじめ、評価されるようになります。それが1895年以降のことで、やがてナビ派世代の若い画家や批評家たちがエクス=アン=プロヴァンスにセザンヌ詣でをするようになり、次第にセザンヌをエクスの巨匠、近代絵画の父とするイメージが、20世紀初頭に向かって形づくられていくんですね。これはモーリス・ドニの描いた有名な《セザンヌ礼賛》(図3)という作品で、ナビ派の画家たちとルドンがいます。場所はヴォラール画廊で、画商自身も登場しています。そして画面中央に展示されているのは、まさにセザンヌの静物画(ゴーガン旧蔵の作品)です。後続の世代にとってセザンヌがいかに重要な画家になったのか、この作品からも伺われるのではないかと思います。

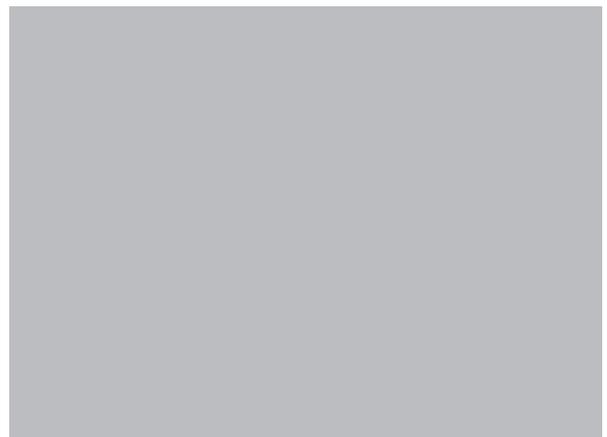


図3 モーリス・ドニ《セザンヌ礼賛》1900年、油彩、カンヴァス、180.0×240.0cm、オルセー美術館

要するにセザンヌにとって、パリは古典的な美術を学ぶ場であり、同時に最先端の現代絵画を吸収する場でもありました。また、画家にしる、コレクターにしる、批評家にしる、画商にしる、自分にとって重要な人間関係が展開する、交友関係が構築できる、そういった場所でもあったということです。そのことが、セザンヌにとってのパリの意味、重要性だったと思います。そして、最終的にセザンヌが名声を確立したのもやはりパリであった、という事実も否定できません。セザンヌも画家としての社会的な認知がほしいわけですから、パリこそは名声を確立するのに最適の場所でした。承認の指標としては、芸術的な評価と経済的な成功のふたつがあったと思います。セザンヌは実家が裕福でしたし、必ずしもお金のことを考えて絵を描いていたわけではありませんが、やはり認知されること、芸術的な評価と経済的な評価を望んでいたはずで、それを叶えてくれるのは、パリという都市でしかないわけです。批評家ジェフロワがモネ伝の中で伝えている、「1個のりんごでパリを驚かせてやりたい」というセザンヌの言葉は、彼のパリに対する野心を象徴的に表しているのではないかと思います。

ゾラとピサロ

次に、ゾラとピサロについて見ていきましょう。エミール・ゾラはエクス時代以来のセザンヌの旧友、親友と言っていい存在で、セザンヌをパリに来るように誘ったのもゾラでした。その後、ゾラはいち早く美術批評家としてパリで活躍しはじめるのですが、1866年のサロン(官立の現代美術展覧会)の批評記事をまとめて本にする時に、セザンヌに対する献辞を加え、セザンヌこそ自分の青春時代そのものだ、というような言葉を書いています。おそらく美術批評家を目指すにあたって、画家であるセザンヌの存在はゾラにとって助けになったと想像されます。セザンヌとゾラはそれくらい密接な関係にあった親友同士でした。セザンヌは初期にゾラに直接関係する作品も描いています。《エ

ミール・ゾラに読み聞かせするポール・アレクシス》(図4)がその1点で、同じくエクス時代以来の彼らの友人アレクシスとゾラを表しています。ただし、画家志望のセザンヌよりもゾラの方が、作家、美術評論家として先にパリで成功を収めてしまいます。セザンヌの方はなかなか認められません。試行錯誤の時間が非常に長く続いた画家だと思います。たとえゾラがセザンヌの才能を評価していたとしても、本当の意味でゾラが評価できるほどの作品をセザンヌは長い期間制作していなかったのです。ですから、1886年に『作品』(あるいは『制作』)という芸術家小説を発表した時にゾラは、才能はあるけれど未成熟で失敗し、最終的に自殺してしまう画家を主人公にするのですが、主人公のモデルは基本的にセザンヌと推測されるような設定になっていたのは否定できません。これは推測でしかありませんが、おそらくそれを読んだセザンヌ自身もそう受け取り、傷ついた可能性がありますし、結局自分は失敗した画家として親友に見られていたと、苦々しい気持ちになったかもしれません。真相ははっきりとはわからないのですが、ただしそれ以後、ふたりの関係は疎遠になります。ゾラが書いた、破滅する画家を

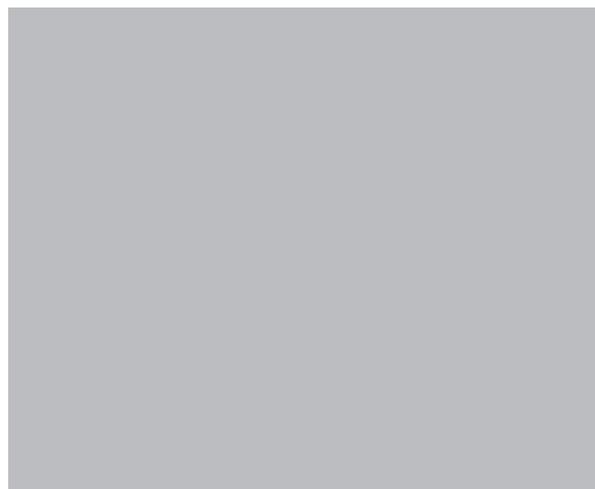


図4 ポール・セザンヌ《エミール・ゾラに読み聞かせするポール・アレクシス》(R151) 1869-70年、油彩、カンヴァス、130.0×160.0cm、サンパウロ美術館

主人公とする小説がひとつのきっかけとなって、ふたりの仲が途絶えてしまったのかもしれませんが。とはいえ、セザンヌにとって少年時代からの友人であり、パリの最新の芸術界にセザンヌを引き入れ、彼を鼓舞し続けた重要な人物が、ゾラであったことは間違いないのです。

画家としてはカミーユ・ピサロを、セザンヌにとって大きな意味を持つ人物として取り上げたいと思います。セザンヌにとってピサロは父親のような存在であり、画家としては重要な先達と言いますか、先導者、指導者のような存在でした。セザンヌを印象主義に引き入れ、画家として成熟させていったという意味で、とても重要な存在です。セザンヌは1860年代にはロマン主義的、バロック的な奔放で激しい絵を描いていたのですが、1870年代初頭にピサロの教えを受けるようになってから、次第に自然を注意深く観察し、それを印象派の明るい色彩と抑制された筆致で描くようになります。印象派の筆触分割をセザンヌなりに消化、吸収して主に風景画を制作し、もう少し後になると「構築的筆触」と呼ばれる独自のタッチを確立するようになるのですが、その最初の契機を与えたのがまさにピサロなのです。

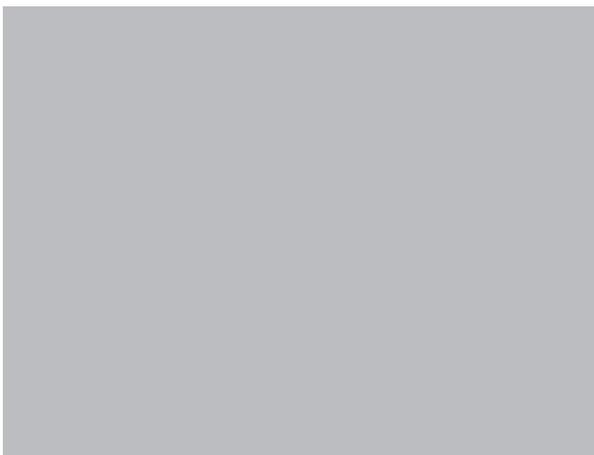


図5 カミーユ・ピサロ《ルーヴシエンヌの風景》 1871年、油彩、カンヴァス、90.0×116.5cm、個人蔵

今お見せしている作品は、1871年のもので、左側がピサロの作品(図5)で、翌年このピサロの作品を模写したのが、右側のセザンヌの作品(図6)です。これらを比べてみると、いろいろなことがわかります。模写とはいえ、セザンヌのセザンヌらしさは既に出ているのです。すなわち、ピサロの方は自然という対象を写実的に捉えようとする基本的な構えがあるのに対して、セザンヌの場合、対象をもう少し大まかに単純化し、自分自身の感覚により近いかたちで表そうとする、といった根本的な差異のようなものが既に見え始めていると思います。色彩もセザンヌの方が明るいし、個々の筆触も明確になっています。実は数年前に、ピサロとセザンヌの作品を並置するような展覧会があり、私もそのカタログから比較例を引用しています。さきほど競作というような言葉を永井先生が仰っていた通り、まさに単純な影響関係ではなくて、お互いがお互いに対して相互に影響を及ぼし、お互いに必要なものを吸収し合う、そういう関係だったのではないかと思います。ピサロとセザンヌの場合は、それが非常に生産的に機能したのではないのでしょうか。ただし、両者の資質の違いというものははっきりとわかります。セザンヌの方がより構築的な画面を形づくろうという意

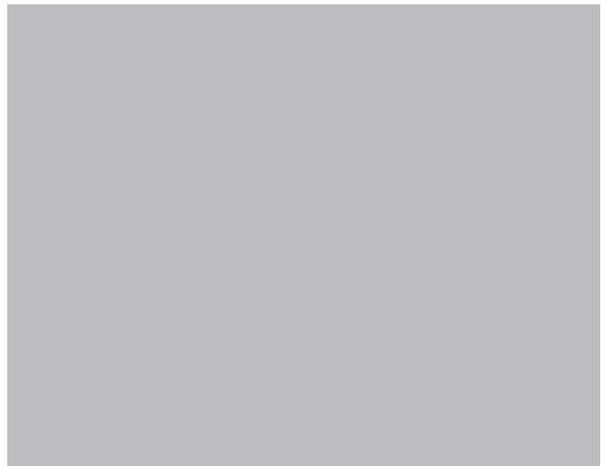


図6 ポール・セザンヌ《ルーヴシエンヌの風景(ピサロの模写)》(R184) 1872年頃、油彩、カンヴァス、73.0×92.0cm、個人蔵

識が強いんですね。あるいは、自分が興味を引く対象をぐっとクローズ・アップして、それを幾何学的な形態に近いようなかたちで整えていくというような方向性がうかがえます。タッチも構成的な意識で置いているのがわかります。全く同じ場所を描いた作品を比べると、そのようなふたりの資質の違いが浮かび上がってきます。そのほかにも、ピサロの場合は人物を入れますが、セザンヌはあまり人物を入れない、という相違もあるように思います。

もう1点、ポントワーズで描いた作品をお見せすると、セザンヌはこういう風景を描くときは、しっかり両脇を樹木で固めるんですね(図7)。まず構図をきっちり整えてから、個々のモチーフを描き分けるというよりは、全体にタッチを少しずつ並置していくことで、色彩によって造型していくという意識がはっきり出ています。ピサロの方が、もう少し、対象の持っている質感に惹かれつつ描いているんです(図8)。このふたりの関係は結局のところ、セザンヌの方が得ることが大きかったのかなと思います。つまり、先程も言いましたが、セザンヌはピサロを通して自然を注意深く観察すること、そして明るい色彩と筆触を分割しつつキャンバスに乗せていく手法を学びました。その上で、モチーフを前にした「感覚を実現する」、これはセザンヌのキーワードのひとつですが、対象を再現するのではなくて、対象、モチーフを前にした自分の感覚をキャンバスの上に実現する方法を模索しているのです。逆にセザンヌからピサロへは、画面の構成への配慮、つまりセザンヌの方がより構築的な資質を持っているため、ピサロはそういうものを学んだのではないかと思われます。印象派の中で、セザンヌは別として、ピサロは構築的な画面構成への関心が強い画家だと思いますが、そこにはセザンヌから吸収した要素も含まれているのかもしれません。そういう相互的な関係を通して、セザンヌを画家として成熟させていく契機を作ったピサロは、非常に重要な役割を果たしたと考えてよいと思います。

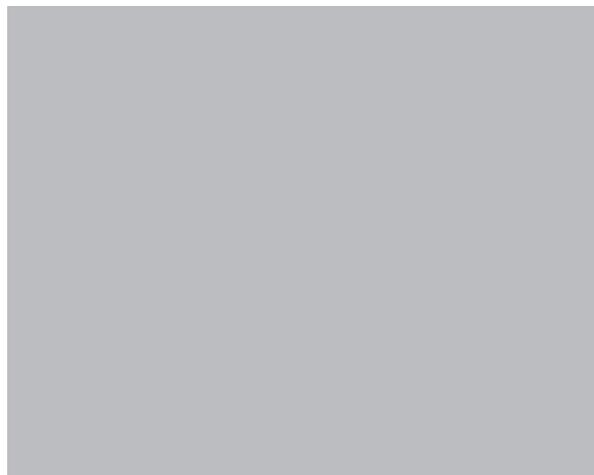


図7 ポール・セザンヌ《ポントワーズの橋とダム》(R500) 1881年、油彩、カンヴァス、60.0×73.0cm、個人蔵

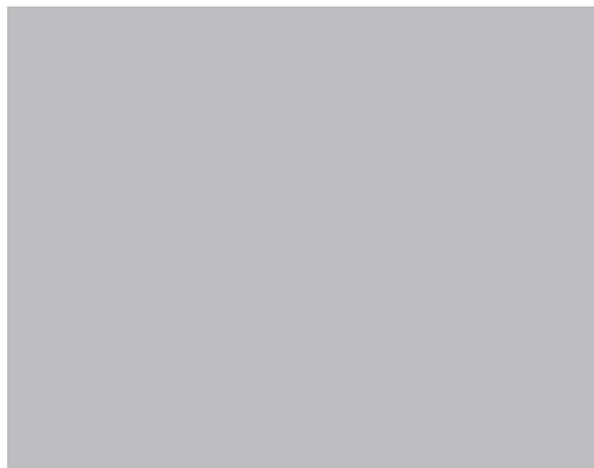


図8 カミーユ・ピサロ《ポントワーズの鉄道橋》1873年頃、油彩、カンヴァス、50.0×65.0cm、個人蔵

初期のヌード

ここからマネの話に入っていきます。セザンヌとマネとの関係というのは、結局マネの《草上の昼食》と《オランピア》をセザンヌがどのように捉え、どのように自己流に表現し直していったのか、という問題に集約されると思います。それが全てではありませんが、その問題が何よりも重要です。ただし、その前にセザンヌの初期の裸体画を若干見ておきましょう。

例えば、この《岩場の水浴の男》(図9)は背中から

見た男性裸体像ですが、初期にはこういう力強い、クールペの影響が推定されるヌードもあります。そして、セザンヌが描く裸体像の特徴として、後ろ向きのヌードが多いという点が指摘できると思います。特に女性裸体像の場合が顕著だと思うのですが、セザンヌという画家は、女性裸体像に対してなかなか直面、直視できない画家ではないかと思われるのです。実際、女性に対するセザンヌの態度についてはいろいろな逸話も伝わっていますが、女性に対して臆病であり、うまく関係を作れないというか、むしろ女性を忌避するようなどころがあったようです。ところが、セザンヌ自身は性的なエネルギーが強いというか、セクシャルな欲望が強い人である。にもかかわらず、女性になかなかうまく対応できないというパラドクスを抱えた画家なのです。セザンヌにとって、ヌードはとても重要なテーマとなるのですが、女性裸体像に関して言えば、初期の1860年代にうまく描けない時期が続きました。これ

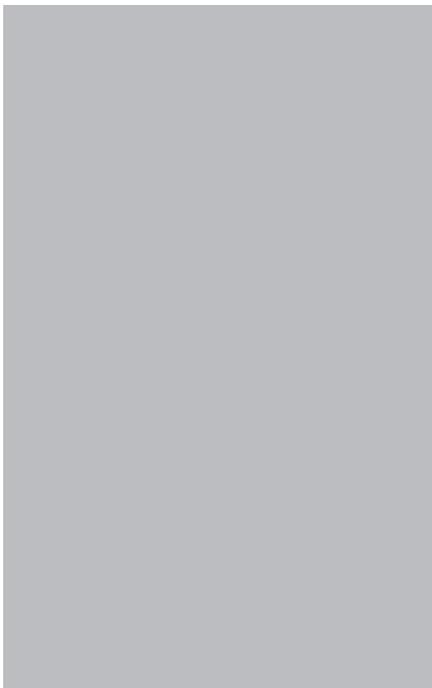


図9 ポール・セザンヌ《岩場の水浴の男》(R29) 1860-66年頃、油彩、カンヴァス(壁面からの移し替え)、167.6×105.4cm、クライスラー美術館*

は《誘拐》(図10)という1867年の作品ですが、この男性裸体像もまた後ろ向きで、女性裸体像が向こう側に見えるわけです。この絵はおそらく、セザンヌがパリに来て初めて見た1861年のサロンに出品された、アレクサンドル・カバネルの《半獣身に誘拐されるニンフ》(1860年、リール美術館)に触発されたものと推定されています。ただし、セザンヌの場合はほかからの影響が直後に出るとは限らない。これも数年たって制作されていますから、セザンヌは影響や刺激をかなり長い時間、醸成するようなタイプの画家ではないかと思えます。

それから、1867年の《饗宴》(図11)が比較的サイズの大きな興味深い作品です。激しく暴力的で、セクシャルなエネルギーが荒れ狂うようなこの種の作品を、セザンヌは1860年代に数多く描いています。これは酒池肉林とでも言ったらよいのか、裸婦も交えた宴会の場面です。ただし、セザンヌは単に想像で描いたわけではなく、古典的な絵画を参考にしていて、例えばルーヴル美術館にあるヴェロネーゼの《カナの婚宴》(1562-63年)がヒントになったことが考えられます。実は、セザンヌはヴェロネーゼを大変尊敬していて、ヴェネチア派の中ではティツィアーノ以上にヴェロネーゼに入れ込んでいたことがわかっています。《カナの婚宴》

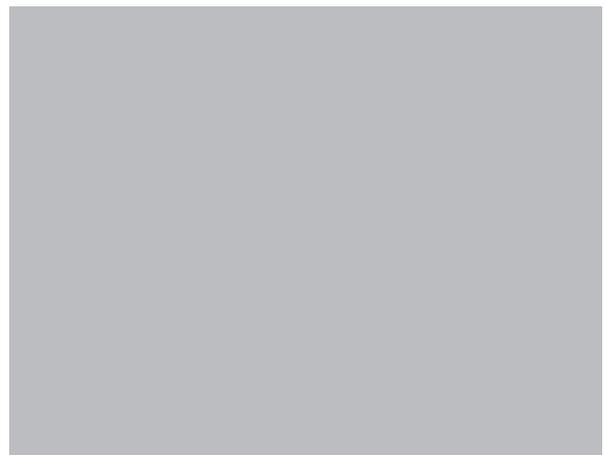


図10 ポール・セザンヌ《誘拐》(R121) 1867年、油彩、カンヴァス、90.5×117.0cm、フィッツウィリアム美術館

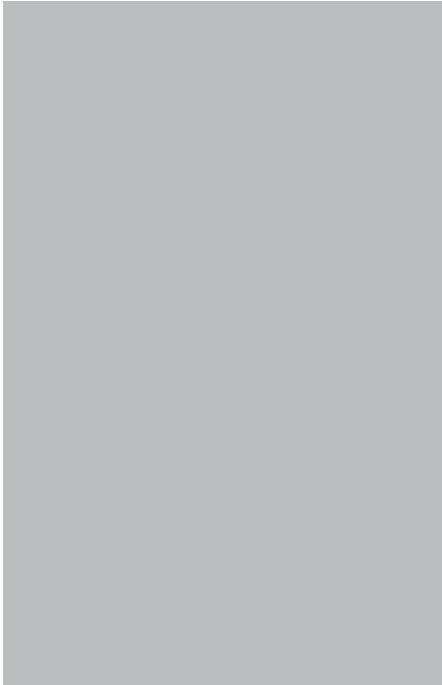


図11 ポール・セザンヌ《饗宴》(R128) 1867年頃(おそらくはさらに後年)、油彩、カンヴァス、130×81cm、個人蔵

のことも当然知っていて、デッサンで模写もしています。それから、これも既に指摘されていますが、ドラクロワの《サルダナパロスの死》(1827年、ルーヴル美術館)が念頭にあったという可能性もありえるかもしれません。

私自身は、トマ・クチュールの《顔廃期のローマ人》(図12)こそ重要な源泉になったのではないかと推測しています。この作品は当時リュクサンブール美術館で見ることができましたし、エミール・ベルナルの回想によると、セザンヌのアトリエに《顔廃期のローマ人》の写真が貼られていたこともわかっています。しかも、セザンヌはクチュールを大変評価していたことも知られているので、まさに古代ローマ末期の同じような酒宴の場면을、セザンヌなりに想像力を駆使して展開した作品が、この絵ではないのかと考えているのです。もちろん、様式や技法については、アカデミックな基準からすると滅茶苦茶としか言いようがないの

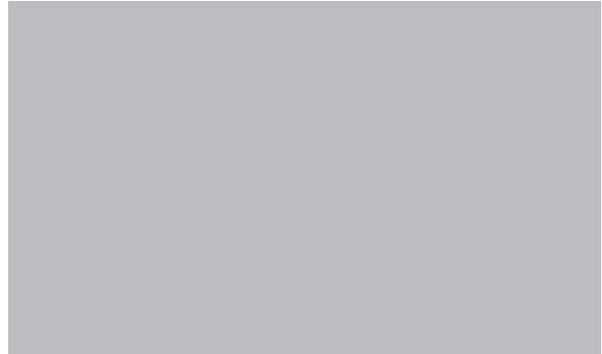


図12 トマ・クチュール《顔廃期のローマ人》 1847年、油彩、カンヴァス、472×772cm、オルセー美術館

ですが。遠近法による空間表現もそうですし、人物のプロポーションも相当デフォルメされています。例えば、画面左の辺りに大きな頭の女性が描かれていますが、その隣の男性の頭が異常に小さかったりするので、人体のプロポーションのいい加減さは本当に信じられないほどです。このように、セザンヌは基本的に自分の感覚を抑制できない人なのです。少なくとも1860年代は、自分の感覚をきちんと制御してヌードが描ける段階ではなかった。それはおそらくヌードだけの話ではなく、自分のエネルギーを持って余し、そのエネルギーを絵画にうまく転換できない時代、それが1860年代だったのです。それゆえに、殺人場面とか、死体洗いとか、空恐ろしい内容の絵もたくさん描いています。後の時代の作品からはとても想像もできない暴力的な作品すら、この時期のセザンヌは描いていました。

《草上の昼食》をめぐって

そのようなセザンヌが、マネの絵と出会うのです。1863年の落選者展で《草上の昼食》(図13)、1865年のサロンで《オランピア》と遭遇します。マネの《草上の昼食》は裸体画ですが、着衣の人物とヌードが混ざった、現代風俗を表した作品でもあります。マネは人物の形態をラファエッロの作品から借り、ルーヴル美術館にあるジョルジョーネとティツィアーノ共作の《田園の奏楽》(1510-11年)からもある種の示唆を受けて

います。古典を下敷きにして現代風俗を描いた、古典と現代を融合した、そういう作品に他なりません。マネの《草上の昼食》は、当時とても大きなインパクトを若い画家たちに与えていて、モネも《草上の昼食》(1865年、プーシキン美術館)を制作しました。フォンテーヌブローの森で男女がピクニックをする情景ですが、ヌードは描いていません。「草上の昼食」はその後もいろいろな画家が試みているテーマですが、もうひとつだけ例を挙げると、ジェームス・ティソという画家の《四人連れ》(1870年、個人蔵)という作品があります。男女ふたりずつのペアが4人連れでピクニックに行くという内容ですが、当時の典型的な風俗主題です。ただし、人物は18世紀頃の服装をしていて擬古的な画風で描いているのです。

そして、セザンヌが描いたのがこの《草上の昼食》(図14)です。セザンヌらしいというか、不器用というか、どのように形容したらよいのでしょうか。おそらくマネの《草上の昼食》はセザンヌの眼には、ひとつの範例として映ったと想像されます。つまり、現代を舞台するヌードというものが、こういう風に描けるのかという、ある衝撃を与えたのだと思います。しかし、セザンヌは自分なりに解釈して描いたのですが、われわれ

には何とも不可解な場面、わかりにくい場面になっています。確かに男女のペアがいます。ここに一組、森の奥の方に行こうとしているカップルが見えます。画面手前にはテーブルがあり、りんごのような果物を手にした女性が立っています。ほかにもテーブルの傍には男性と女性がいて、画面右奥には煙草を吸う男性がもうひとりいます。そして、テーブルのこちら側にいるのが、セザンヌ自身です。若い頃から頭が禿げていて、後ろ姿の自分自身をここに挿入しているのがわかります。セザンヌの左側には犬がいて、右側にはシルクハットが置いてあります。自画像に加えて、犬とシルクハットがあるというのは、後で見る《オランピア》のパロディも全く同じです。興味深いのは、なぜ自画像をここに挿入するのか、そして、それはどういう意味を持つのかということです。

私のひとつの解釈ですが、セザンヌにとって、マネの《草上の昼食》に触発されて、性的な意味合いのある男女関係の場面を冷静に描くのは、やはり簡単ではなかったのだと思います。彼自身はマネのようにヌードを入れていませんし、観者に視線を向けた人物すらおらず、後ろ向きに近い人物が多い。作者としてこの場面に直面しつつ描くのを、避けたのではないでしょう

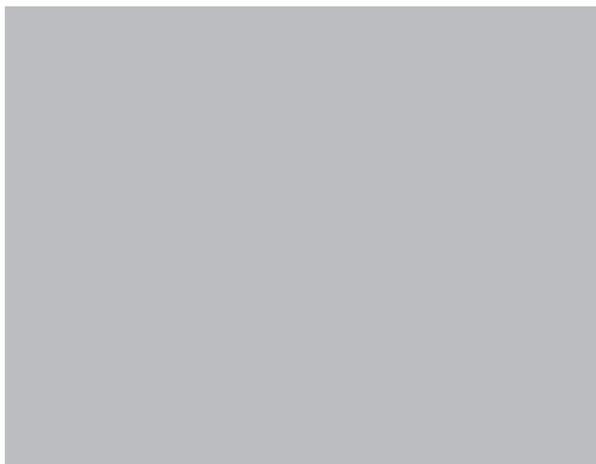


図13 エドゥアール・マネ《草上の昼食》 1863年、油彩、カンヴァス、208×264.5cm、オルセー美術館



図14 ボール・セザンヌ《草上の昼食》(R164) 1870年頃、油彩、カンヴァス、60.0×81.0cm、個人蔵

か。それゆえ、代理自我のような人物を挿入することによってひとつクッションを置く、制作する自分と絵の場面とのあいだに距離を保つために、自分自身の姿をこの中に参加させたのではないか、というのが私の仮説です。そして、マネの《草上の昼食》に触発された絵のなかで、セザンヌのそれはほかの画家とはアプローチが違います。私が思うのは、マネの絵画の緊張感です。《草上の昼食》が帯びている、何とも言えない緊張感やぎこちなさ、説明しがたいそういうニュアンスを、一番よく伝えているのはセザンヌの作品かもしれません。セザンヌなりのやり方によってですが。ほかの画家の作品はそれなりにまとまっていて、落ち着いた安心できる絵になっています。マネの作品の持っている不安な感じや緊張感を一番よく伝えているのは、セザンヌの《草上の昼食》だと思えます。

セザンヌはもう1点、マネの《草上の昼食》に関する作品を描いています。《牧歌》(図15)というタイトルが付いていますが、こちらはヌードに挑戦していません。画面には男性が3人、女性が3人いますが、ここでやはり注目していただきたいのは、背中を向けた人物が多いということです。男性ふたりもそうですし、裸の女性ふたりもそうです。正面向きの裸婦もいます

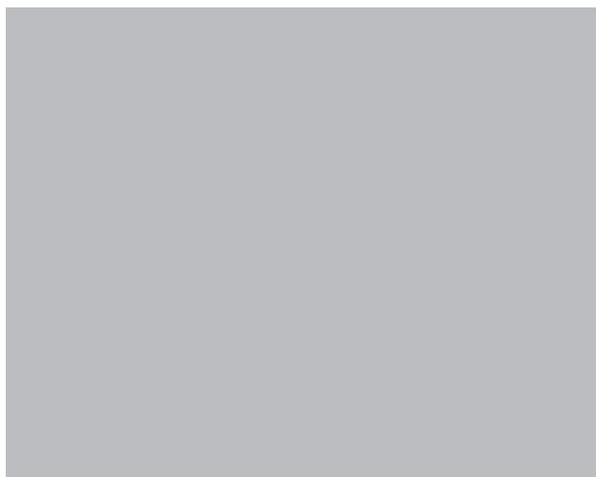


図15 ポール・セザンヌ《牧歌》(R166) 1870年、油彩、カンヴァス、65.0×81.0cm、オルセー美術館

が、それは脇の方に追いやられている。正面向きのヌードを画面の中心に据えて、それにしっかり直面する、あるいは正面向きで捉えるということが、なかなかできない画家だと、私には思われます。

結局のところ、マネ《草上の昼食》とセザンヌの《草上の昼食》、《牧歌》を比較して、何が見えてくるのでしょうか。マネの《草上の昼食》から、セザンヌは現代においてヌードをいかに扱うかという問題、現代風俗として男女関係をどのように扱うのかという課題をもらったのです。それに対する回答がこのふたつの作品なのですが、セザンヌはおそらく、ある種の応答はできたけれど、自分自身では最終的に満足はしていなかったのではないかと思います。むしろ、自分はこのテーマを、マネのように都会的洗練とともに直接的には描けないということを、逆に認識させられたのではないのでしょうか。セザンヌはセザンヌ自身の道を探さなければならなかった。ただ少なくとも、エネルギーを暴発させるように描くのではなくて、絵画としてきちんと制御して描くということだけは、マネから教えてもらったのではないかと思います。

《オランピア》をめぐる

そして、次にセザンヌはマネの《オランピア》(図16)に挑戦するのです。実は、セザンヌはマネに対してかなりアンビヴァレント(両義的)な感情を抱いていました。人間としてマネのことをそれほど好きではなかったようです。これについてもエピソードがあって、カフェ・ゲルボアで開かれていた前衛芸術家たちの集まりに行ったときに、セザンヌは挨拶するときほかの人たちとは握手したのに、マネとはあえて握手をしなかったのです。一週間手を洗っていませんので、などと言って。つまり、いかにも洗練された、優雅なパリジャンのマネは、エクスから出てきた、地方出身のセザンヌとはあまりに遠い世界にいる人物だったのです。その意味で、人柄としても好きではなかったろうと思います。絵画に関しても、マネの作品は非常に洗

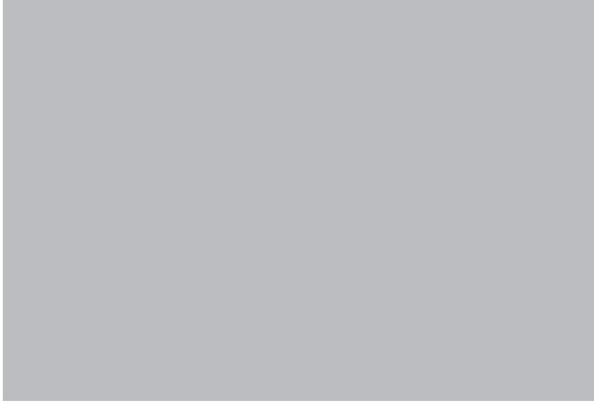


図16 エドゥアール・マネ《オランピア》 1865年、油彩、カンヴァス、130.0×190.0cm、オルセー美術館

練されています。セザンヌ自身はそういう絵を簡単に描くことができず、自分はほかの道を行くしかないということで、マネの作品との出会いは自己認識の契機という意味合いが強かったのではないかと推測しています。《オランピア》についてもセザンヌの反応が伝わっていて、マネの《草上の昼食》と《オランピア》は、作品としては刺激を受けたのに必ずしも評価しようとしていません。感覚的であるよりは知的であり、やはり物足りない、むしろクールベの方がよほど素晴らしい、というような言い方もしています。とはいえ、やはり《オランピア》に触発されて、絵を描くのが面白いところです。

そして、「モデルヌ・オランピア」と題された作品においても、自分自身の姿を画面に挿入するのです。ただし、セザンヌはマネの《オランピア》のように、裸婦と召使いと思われる黒人女性を描き、そのほかにふたりを見ている人物を手前に付け加えましたが、第1作(図17)においては、この人物は必ずしも自分自身とは言えないと思います。誰か男性の第三者、高級娼婦を描いているのでお客のような人物をここに入れたわけです。頭も禿げてはいません。そして、第2作(図18)はマネの《オランピア》に対して、「モデルヌ」、つまり「現代の」という形容詞を付けて「現代のオランピア」というタイトルで第1回印象展に出品していますから、

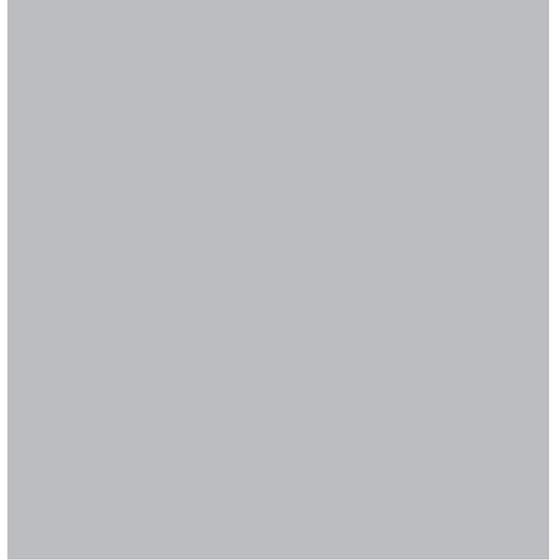


図17 ポール・セザンヌ《モデルヌ・オランピア(第1作)》(R171) 1870年頃、油彩、カンヴァス、56.0×55.0cm、個人蔵

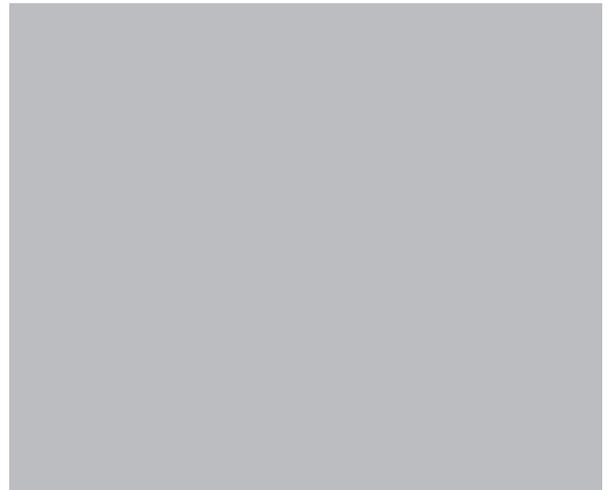


図18 ポール・セザンヌ《モデルヌ・オランピア(第2作)》(R225) 1873-74年、油彩、カンヴァス、46.0×55.0cm、オルセー美術館

マネよりも進んでいるという自負をちょっと出したかったのかもしれませんが。ここでは、裸婦と召使いを眺める男性がいて、この場合はセザンヌ自身でしょう。《草上の昼食》のように、その両側には犬がいてシルクハットがあって、という状況が繰り返されるのですが、やはりここでも代理自我としての自分自身を挿入し

て、ある種の距離感を作り出しています。これはパロディでもあるのですが、同時に自分がマネに学んでいることの証しでもある。そして、自分自身はマネのように描かないという、その後のセザンヌの歩みが予見されるような絵画でもあるのです。

こうしてセザンヌはマネから、いかにヌードを、とりわけ裸婦を描くのかという教えを受けて、自分の資質や課題に見合うかたちで実践したのです。セザンヌは数年後に水彩画の《オランピア》(RWC135、1877年頃、フィラデルフィア美術館)も描いたほか、「聖アントニウスの誘惑」の主題にも挑戦します。物語的な場面設定のなかで、セザンヌとしては堂々と女性ヌードを描くのです。この主題には3点の油彩画があって、聖アントニウスを誘惑する裸婦を描いています。それから《ナポリの午後》(R291、1875年頃、オーストラリア国立美術館)*という作品もあり、これも後ろ向きのヌードを描き、さらには《首を絞められる女性》(R247、1875-76年、オルセー美術館)という暴力的なテーマを扱った作品を、1870年代になっても描いています。そして、小品ですが裸婦を描いた、非常に興味深い《永遠の女性》(図19)を1877年頃に制作します。セザンヌとしては珍しく正面から描いた、娼婦と思わ

れる裸婦を画面の中心に置いています。しかし、その描き方は大ざっぱですし、正面向きの女性ヌードを描くとともに、観客をたくさん入れるんですね。画面手前に挿入された後ろ姿の禿頭の人物はおそらくセザンヌ自身と見なしてよいと思いますが、自分だけがヌードを見ているのではなくて絵の中の観客も皆見ている、というセッティングをしています。さまざまな社会階級の男性や、さまざまなタイプの芸術家が出て、全員が女性ヌードを崇めるように見えているというわけです。ここでもやはり作者として自分自身がヌードと直面する状況は回避し、代わりに自画像を挿入したのです。女性ヌードに対するセザンヌのためらいを感じるところです。《永遠の女性》は娼婦を表した《オランピア》を、寓意的な枠組みの中で変奏した作品なのではないでしょうか。

以上のように、セザンヌにとってマネという画家は、女性裸体像をどう風にも扱い、作品化していくのかという試行錯誤のプロセスの中で、非常に重要な位置を占めている、というのが私の考えです。そして意外にも、マネとセザンヌのこのような関係は、今まできちんと論じられていないのではないかと思います。私の意見では、セザンヌはマネに学び、そこで模索するプロセスがあったからこそ、その後で自分自身の、独自の「浴女たち」へと向かえたのです(図20)。マネとの葛藤という段階を踏んだ後で、初めてセザンヌは必ずしもセクシャルな対象として捉えない、むしろ造形的な一要素として捉えるような浴女を描くことができたと考えられます。ここでもまだ背中向きのヌードが多いとも言えるのですが、その後、女性の大水浴図を通して、セザンヌは自分自身のマスターピースとしてのヌードを描いていくのです。やはり裸婦というテーマは彼にとって本質的に重要であったことが理解できます。特にフィラデルフィア美術館にある最後の女性大水浴図は、セザンヌにおける古典主義的な画面構成、ヌードに関する探求、印象派を経過することで得た構築的な筆触、そうしたものが全て総合された、素晴ら

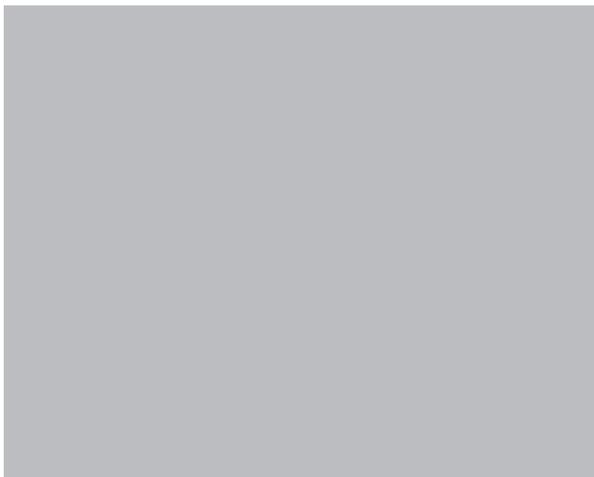


図19 ポール・セザンヌ《永遠の女性》(R299) 1877年頃、油彩、カンヴァス、43.2×53.0cm、ポール・ゲッティ美術館*

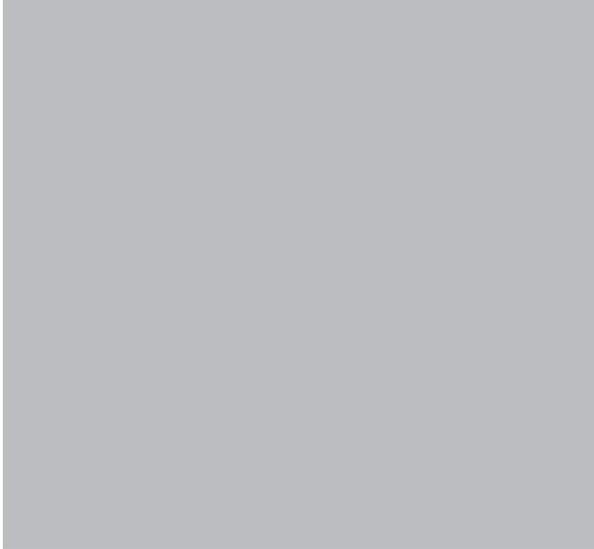


図20 ポール・セザンヌ《3人の水浴の女たち》(R360) 1876-77年頃、油彩、カンヴァス、55.0×52.0cm、パリ市立プティ・パレ美術館*

しい作品になっています。そこでは、ヌードはまさに造形的な一要素として画面全体のなかにはめ込まれていて、セザンヌが最終的に性的なリビドーを昇華して、造型作品として生命力あふれるヌードに到達しえたのではないかと思うのです。

マネとセザンヌ

最後にもう一言だけ付け加えたいことがあります。これまでお話ししたのは、マネの作品との関係を通して見た、セザンヌとヌードについてなのですが、さらに広く歴史的なパースペクティヴに沿ってマネとセザンヌを捉えることも重要なのです。

例えば、1879年のマネの《温室にて》(図21)と、1888-89年のセザンヌの《台所のテーブル》(図22)を比較してみましょう。ここに私は重要な共通点があると思います。中心モチーフは人物と静物で全く違うのですが、私が見つけた共通点というのはこうです。マネの絵の中のベンチを見ていただきたいのですが、ベンチの右側の部分は少し上から見下ろした角度なのですが、左端の部分を見ると真横から捉えている。つまり、

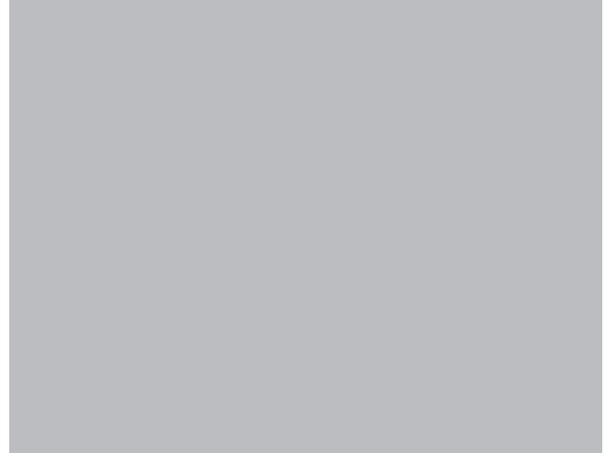


図21 エドゥアール・マネ《温室にて》1879年、油彩、カンヴァス、115.0×150.0cm、ベルリン国立美術館

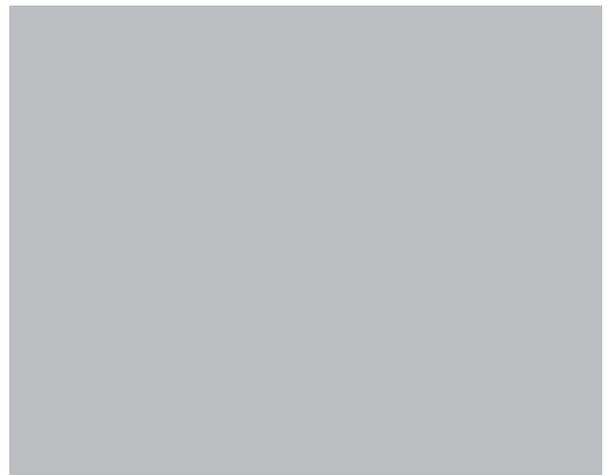


図22 ポール・セザンヌ《台所のテーブル》(R636) 1888-90年、油彩、カンヴァス、65.0×80.0cm、オルセー美術館

このベンチは左右で繋がりません。そして、セザンヌの描くテーブルも同様に繋がらないのです。ほかにもこういうタイプの絵画はありますが、必ずしもひとつの視点から対象を捉えて描かないということなんです。セザンヌの絵は多視点と言われますが、実はその萌芽はマネにあるのです。人間はある1点からだけ対象や現実を捉えるのではなくて、いろいろ動きますし、眼球も動きます。生理的にはさまざまな視点から捉えようとするんです。ある意味でセザンヌ、そしてその

少し前からマネは、ルネサンス的な、統一的な空間表現や対象の捉え方、現実表象とは異なった、人間の生理に根ざしたような表現方法を採用しているのです。こういう風にベンチやテーブルが左右でずれている。これは現実的には全く矛盾していて、ありえないことですが、それを当然のように彼らは描き込んでいる。

そして、マネ晩年の傑作である《フォリー・ベルジェールのバー》(図23)は、人物の背後が鏡で、本来は真後ろに映るべき鏡像の女性が、右の方にずらされている。そういったこともあります。セザンヌの場合も、大水浴図においてデフォルメした人物を幾何学的な構図に入れ込んでいく(図24)。つまり、これはある種の造型の自由なのです。現実を素材とするけれども、決して現実を、単に表象したり再現したりするのではなくて、自らの感覚で造型する自由です。近代において、その自由を行使した先駆者がアングル、最初の画家がマネであり、そしてセザンヌが続く、と私は考えています。それはピカソに代表される20世紀絵画に繋がっていく流れでもあります。そのことに関連して、セザンヌはマネに関してあまり良い言葉を残していないと前に言いましたが、セザンヌがマネに言及した興味深い言葉をモーリス・ドニが『芸術論集』の中で伝えています。それを最後にご紹介して、私の発表を終わりたいと思います。なぜ激しい調子の画面から筆触を根気よく並べていく技法に移行したのかと、ドニがセザンヌに尋ねたとき、セザンヌはこう答えています。

「それは、私の感覚を一度に表現することができないからです。だから私は色をまた加えていきます。私のできるようなやり方で。しかし私が描き始めるときは、いつでもマネのように絵具をたっぷり塗って、絵筆によって形態を生み出すことを求めているのです。」

すなわち、「マネのように絵具をたっぷり塗って、絵筆によって形態を生み出す」、ということは、筆触や色彩によって形態を作り出すことを自分はやってい

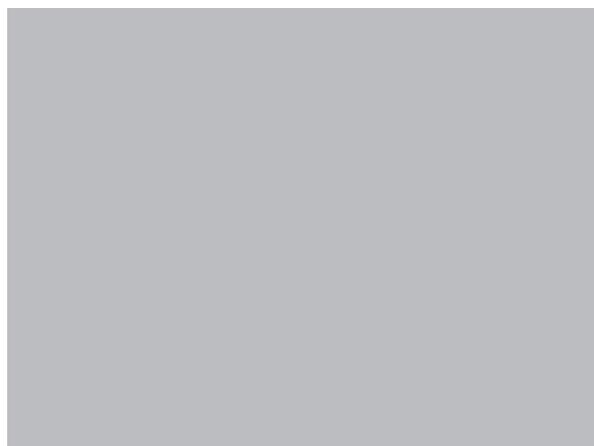


図23 エドゥアール・マネ《フォリー・ベルジェールのバー》 1882年、油彩、カンヴァス、96.0×130.0cm、コートールド美術研究所



図24 ポール・セザンヌ《大水浴》(R857) 1906年、油彩、カンヴァス、208.0×249.0cm、フィラデルフィア美術館

るという表明に他なりません。セザンヌにとっては、確かにピサロの教えも重要であったかもしれませんが。しかしながら、実はマネから学んだもの、マネから摂取した根本的な原理もあるのではないのでしょうか。たまたまこういう言葉が残っているのは非常に示唆的です。こういう風にマネ研究者の側からセザンヌを捉え直してみると、また違ったセザンヌ像が浮かび上がるのではないかと考えています。ご静聴どうもありがとうございました。

引用図版出典一覧

図1、2、4、6、7、9-11、14、15、17-20、22、24

John Rewald in collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Vol. II, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1996.

図3

『オルセー美術館展2010——ポスト印象派』（展覧会図録）、国立新美術館、2010年、91頁。

図5、8

Joachim Pissarro, *Pioneering Modern Painting: Cézanne & Pissarro 1865-1885*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 2005, p. 106, 190.

図12

Introduction by Michel Laclotte, Translated from the French by Jane Brenton, *The Musée d'Orsay*, Thames and Hudson, London, 1987, p. 29.

図13、16、21、23

Françoise Cachin et al., *Manet 1832-1883*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Réunion des musées nationaux, Paris, 1983, p. 167, 175, 435, 479.

セザンヌのプロヴァンス—セザンヌと古典主義

石橋財団ブリヂストン美術館学芸課長 新畑 泰秀

ご紹介に与りました新畑です。よろしくお願ひ致します。

私は、これまで美術館に勤める学芸員として、いくつかセザンヌに関する展覧会に携わる機会がありました。それらにおいては、主にセザンヌに対する過去からの影響、一方で画家が後世に与えた影響について考察しました。それゆえにこの度、シンポジウムでセザンヌのプロヴァンスについて話してほしいと言われた時は、すこし戸惑いました。しかしこれまで考えてきたことをあらためて振り返ってみて思いついたのは、ひとつはセザンヌが発見されたのがプロヴァンスであり、セザンヌを発見した者たちが、古典主義とこの画家を強く結びつけたということ。もうひとつは、セザンヌの画業を概観した時に、セザンヌが印象派を発見した後、印象派と活動をともしするも何か違和感を感じてプロヴァンスに戻り、彼は古典主義的なものを追い続けたのではないかということでした。それゆえに、今回の私の発表は、「セザンヌのプロヴァンス—セザンヌと古典主義」という名前を付けさせていただきました。

それでは、早速始めさせていただきます。

セザンヌ芸術の遺産

19世紀後半にパリで、伝統的なアカデミーの様式に反発した一群の画家たちは、太陽の光の輝きを再現するために戸外へと飛び出し、鮮やかな色彩と大胆な賦彩を使って、日常の風景を切り取る「印象主義」を誕生させました。プロヴァンス地方出身の画家ポール・セザンヌもまた、カミーユ・ピサロに誘われて、この運動に最初から賛同して活動をともしましたが、やがてセザンヌはこの運動の目指す方向に違和感を持ち、新たな道を自ら模索し始めました。この時、セザンヌは生まれ故郷のエクス＝アン＝プロヴァンスに退いて、以後本展覧会に示されているように、パリとプロヴァンスの間を行き来するものの、故郷エクスを本拠地とします。批評家たちの雑音に煩わされることなく、

自身の芸術上の諸問題の探求に専念することになりました。

ここで距離のことを見ておきたいのですが、パリとエクスの間は、距離としておよそ700km、日本地図で言うと、東京から広島を越えたあたり、ちょうど山口の手前にあたります。今でもTGV(フランスの高速鉄道)を使っても3時間と、非常に長い距離ではありますが、セザンヌは、ここを行き来したのです。いくつかプロヴァンスのことも見ておきましょう。こちらはジャス・ド・ブッフアンになりますが、今ではこの周りは数多くの車が走る、騒がしいところになっています(図1)。一歩敷地の中に入ると、緑に囲まれた非常に静かな邸宅で、セザンヌが静かに探求を続けた場所です。こちらはレ・ローヴのアトリエです。後年に画家の制作拠点となったアトリエで、小高い丘の上にあります。こちらが中の様子です。今回の展覧会では、かなり多くのアトリエのオブジェを持ってきて、このアトリエの再現を試みているようで、大変驚かされました。こちらはセザンヌの研究の跡というのが見られる場所です。それから、こちらはセザンヌの墓です。セザンヌはエクス郊外にあるサン・ピエール墓地に眠っているわけですが、一昔前までは、エクスという街は、セザンヌをそう強調してはいなかったと思いま



図1 ジャス・ド・ブッフアン ©NTV

す。しかし永井先生と工藤さんがお話しになったように、展覧会がいくつも開かれる中で、今ではセザンヌ・マップをくれるようになったほど、エクスは「セザンヌの街」となっていて、その街の代表的な場所ともなっております。

セザンヌがなしたこと、すなわちは彼の芸術的な成果が明らかになるには、世紀末を待たねばなりません。しかし彼に関心を持つごく僅かな人々の中で、次第に賞讃の聲が高まった頃、セザンヌはようやく自らの芸術とその理論について語り始めます。それらの中のひとつに「自然に即して、プッサンの持つものを描く」というものがあります。ここでセザンヌは、17世紀の画家ニコラ・プッサンのような古典的巨匠が、その作品で驚くべき調和と完成に達していることを示そうとしたと思われます。たとえば、ルーヴル美術館にある《オルフェウスとエウリディケのいる風景》(図2)を見るならば、確かに、プッサンの絵画には美しい調和に満ちた図式化があり、明瞭に描かれた個々の形は、他の形と互いに呼応し、それぞれがしるべきところにあって曖昧なものがない、と言っても過言ではないでしょう。画面全体は明解かつ自然に描かれ、静寂が漂っています。ルーヴル美術館をよく知り古典的絵画に通じていたセザンヌは、この荘厳さと明澄さは芸術に不可欠の要素と、悟っていたのではないのでしょうか。そして、セザンヌはこれを自らが生きる時



図2 ニコラ・プッサン《オルフェウスとエウリディケのいる風景》1650年頃、油彩、カンヴァス、124.0×200.0cm、ルーヴル美術館

代の感覚で継承したいと考えたに違いありません。ひとつの例として、ブリヂストン美術館所蔵の《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》が挙げられます(図3)。もちろんモチーフとしては、プッサンのものとは違いますが、印象派的な技法、あるいは彼が1880年代、90年代と重ねた研鑽の結果として、晩年にはこのような境地に行き着いたと思われま

す。サント＝ヴィクトワール山も写真を見ておきたいと思います(図4)。TGVをエクスで降りて市外に向かうと、まるで富士山を見るような、非常に綺麗な山が

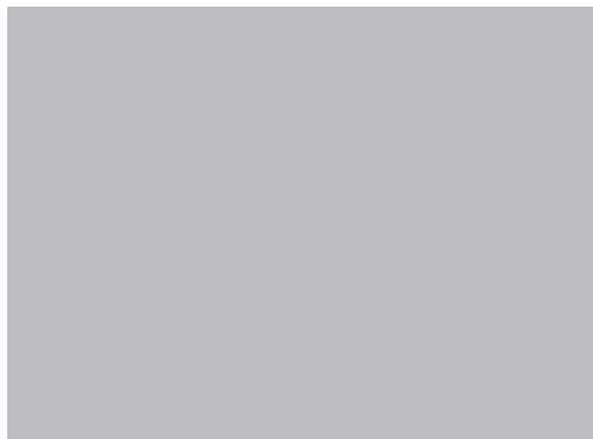


図3 ポール・セザンヌ《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》(R939) 1904-1906年、油彩、カンヴァス、65.6×81.0cm、石橋財団ブリヂストン美術館

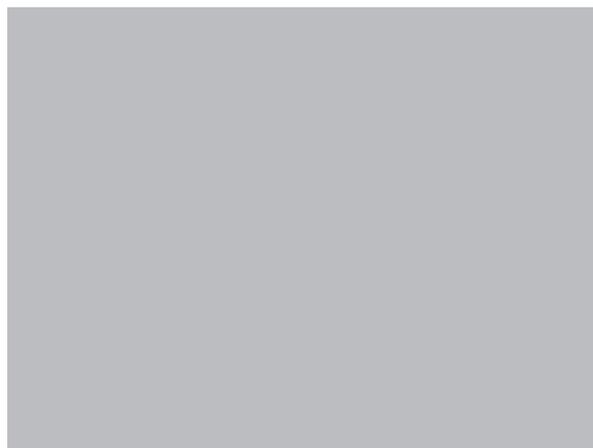


図4 サント＝ヴィクトワール山遠景 ©NTV

あります。おそらくセザンヌもこういった情景を見ていたと思いますが、サント=ヴィクトワール山には画家のインスピレーションとなる、そういった要素があったことが思い起こされます。

セザンヌは、色彩とその賦彩において印象主義が見出したもの、すなわちすでに知られた事実や教えられ、あるいは示されたものではなく、自然を手本として、自らの眼が見た色や形を描くことの価値を認めていました。それを、画面構成を求める努力を怠ることなく、過去の優れた絵画を特徴づけていた堅固な単純さ、完璧な均衡の達成を放棄することなく、それら芸術にあらわれている秩序を手に入れることに、必死に立ち向かった、ということができるとはならないでしょうか。

しかし印象派の技法に従い、豊かで破綻のない見たままの自然の色調を伝えるがために、純色を中心に描く方法は現実感を失ってしまい、しばしば奥行きを感じを無くしてしまいます。それは「過去の偉大な芸術の堅固な量感、永劫に耐えられる強靱さを留めた印象主義」というセザンヌの目的とは相容れないものであり、これをいかに克服するか、ということがセザンヌの最大の課題となりました。結果として生み出されたセザンヌの風景画は、南フランスの陽の光を浴び、空間は充実し、清らかでしかも明晰な絵となっていて、さらに奥行きと距離を観る者に感じさせる作品が生み出されたのです(図5)。

これに到達するためには、しばしば静物画において実験が繰り返されました。セザンヌは、風景画に共通する空間の問題をここで徹底的に研究した、と言われます。りんごに代表される、中の詰まった物体の表現に関心を持ち、またそれらを均衡のとれた画面に構成することに関心を持ったのです。そのためにはしばしば空間を満たすよう、事物を引き伸ばして表現し、机の上にあるものを、それぞれの関係を示しながら見せるために前に傾けることまでも行いました(図6)。絵具で色を塗る時にも、色の輝きを損なわずに、奥行きの感じを出して、奥行きの感じを損なわずに、秩序あ

る構図を生むために筆触を利用しました。それは何よりも生きている人間の目が物と空間を触知する感覚、触知した感覚を頭の中で再構成し、それを画布に留める。しかも頭の中で再構成した感覚を、違和感なく、自然に見る者に伝える、という表現を、目指しました。機械、すなわち写真機のレンズとは決定的に違う人間

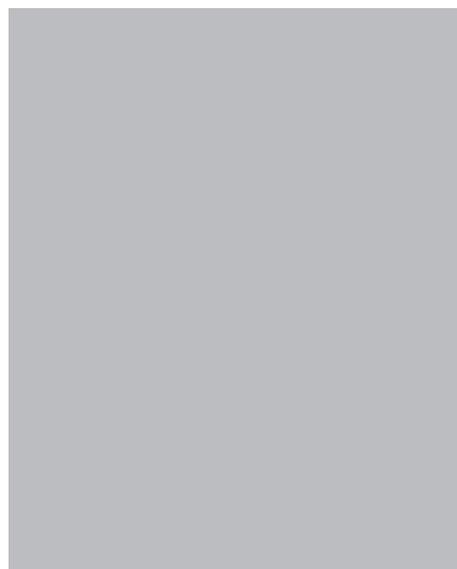


図5 ポール・セザンヌ《ガルダンヌ》(R570) 1886年頃、油彩、カンヴァス、80.0×64.2cm、メトロポリタン美術館

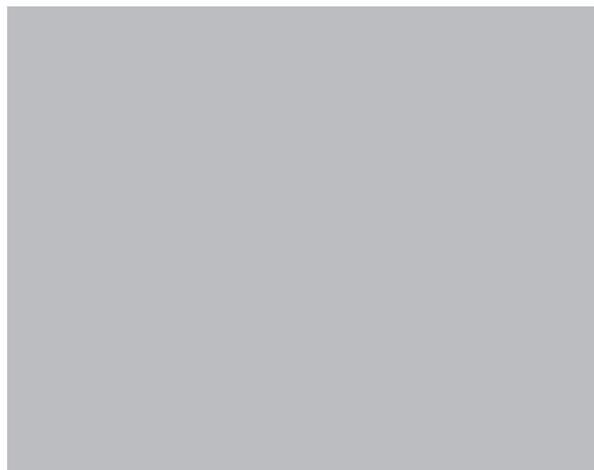


図6 ポール・セザンヌ《台所のテーブル》(R636) 1888-90年、油彩、カンヴァス、65.0×80.0cm、オルセー美術館

の目が感じながら物を捉え、考えながら見るという視覚を表現する試みに他なりません。

セザンヌの発見

19世紀も最後の10年を迎える頃、印象主義の画家たちが次第に華々しく脚光を浴びていく一方で、ひとり孤独に探求を続けたセザンヌの存在は、世間から等閑視される運命にありました。しかし、セザンヌの試みによる成果を示す数少ない場所として、タンギー爺さんのパリの画材屋の壁面がありました。19世紀の末、ここで、ゴーギャンに導かれた新しい世代の画家たち、すなわちエミール・ベルナルやモーリス・ドニらナビ派の画家たちは、これによりセザンヌの貴重な教えを熱狂的に発見したとされます(図7)。

ベルナルは、セザンヌの絵画の重要性に早くから

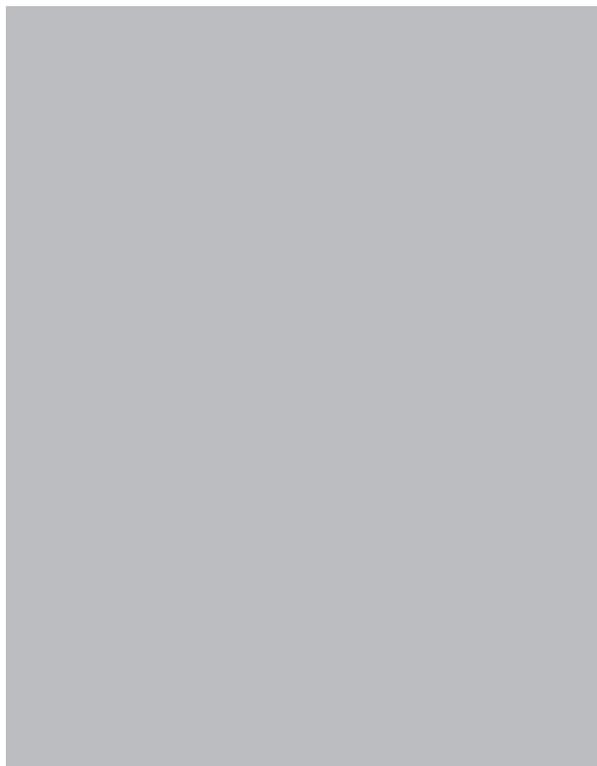


図7 エミール・ベルナル《セザンヌ礼賛》1904年、油彩、カンヴァス、39.0×30.2cm、グラネ美術館

気づいていた画家のひとりで、1891年にセザンヌを紹介する文章を『現代人叢書』に寄稿しています。1904年には南仏に巨匠を訪ね、『オクシダン』という雑誌の同年7月号に「ポール・セザンヌ」というエッセイを寄せています(図8)。「自然のすべてのものは球と円筒と円錐に基づいて、肉付けされている。これらの単純な形態に従って描けるようにならない。そうすれば思い通りのものが描けるようになるだろう」という、セザンヌを語る時に聞き古したとも思える言葉は、ここに示されています。今回の展覧会で、監修者のドニ・クターニュ氏も指摘するように、セザンヌが「エクス巨匠」として定義されたのもこれが大きな役割を果たしたと思われる。

モーリス・ドニは1888年にポール・セリュジエがボン＝タヴェンへゴーギャンを訪問した直後にボナル、ルーセルらと集まってナビ派に参加した画家として知られており、絵画の理論家としても知られています。1898年頃より、象徴主義から距離を置いて古典主義へと向かいますが、その過程で自らの先をかける画家として、セザンヌはドニにとって最重要画家と目されるに至ったのです。1901年に、ドニは《セザンヌ礼讃》という作品を描いています(図9)。これには以前ゴーギャンが持っていた1点の静物画が画面中央に描かれ



図8 『オクシダン』1904年7月号

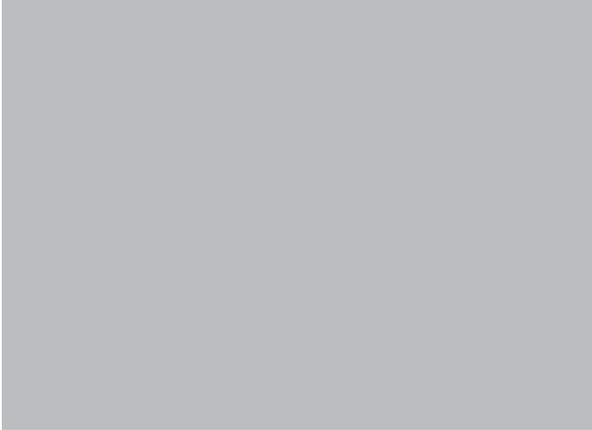


図9 モーリス・ドニ《セザンヌ礼賛》 1900年、油彩、カンヴァス、180.0×240.0cm、オルセー美術館

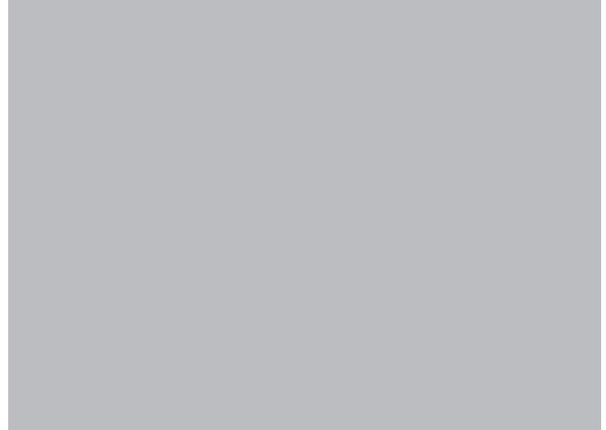


図10 モーリス・ドニ《セザンヌ訪問》 1906年、油彩、カンヴァス、51.0×64.0cm、個人蔵

ており、それがボナールなどナビ派の画家たちや象徴主義の画家たちに取り巻かれている情景が描かれています。場面は画商のアンプロワーズ・ヴォラールの画廊です。ヴォラールは、ルノワールの願いを聞き入れて、セザンヌを世に知らしめる展覧会を1895年に開いた画商です。そしてこの絵が描かれて5年の後、ドニはケル＝グザヴィエ・ルーセルという画家仲間を伴ってプロヴァンス旅行に向かって、ついに南仏の巨匠との面会を果たしたのです。彼らは1月26日と30日に画家を訪問しています。この時、若い画家たちを伴い、自分のモチーフを前に制作するセザンヌを描いたドニの絵と写真が存在します(図10、11)。この訪問をドニは自らの『日記』に記していますが、これをもとにした評論はその20ヵ月後の1907年9月に『オクシダン』に発表され、さらに1920年の『芸術論集』に収められました。そこには、セザンヌとその芸術に対する極めて深い洞察と判断が示されているのです。

「彼が世を去ったときにいくつかの新聞に発表された記事はふたつの点で一致を見ていた。……それらの記事が一様に認めていたのは、ひとつは彼が若い世代の芸術家の多くに及ぼした影響であり、もうひとつは彼が様式を求めていかに苦闘したかであった。」

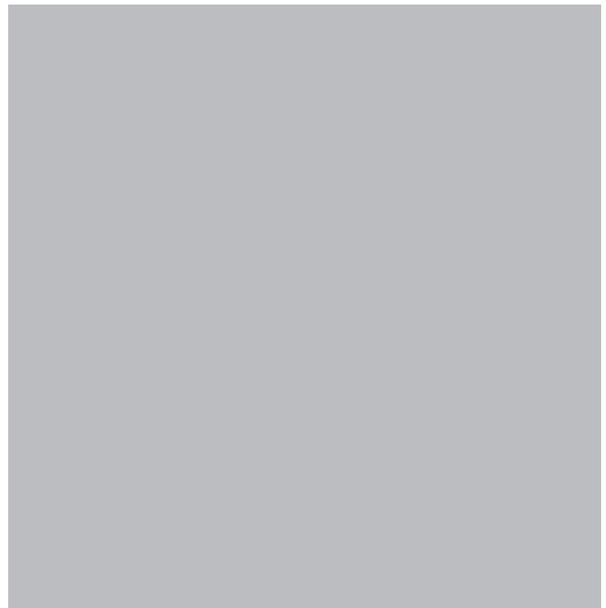


図11 レ・ローグの丘で絵画を制作するセザンヌの写真(撮影:ケル＝グザヴィエ・ルーセル)

「つまりセザンヌが一種の古典であること、そして若い芸術家たちが彼を古典主義の代表者としてみなしていることは、共通認識となっているのである。問題は、古典主義とは何かを曖昧にならないように語る事が難しいことにある……。」

この『オクシダン』という雑誌は、1900年代の初頭より、セザンヌの画業がサロン・ドートンヌ等で明らかになっていく一方で、いわゆる画家の言葉をもってその作品を知る、という意味において最も影響力を持ったものです。しかし雑誌としてはとても薄いものです。内容としては、建築、絵画、彫刻等、様々なものを取り上げられており、日本で言う『白樺』のようなものでしょうか。図版もなく頁数も100頁もないようなもので、こんなベラベラなものがどうしてそれほど影響力を持っていたのかと思います。もちろんドニの場合も、ベルナルの場合も、彼らはそれぞれ自分の本でセザンヌのことを詳しく書いているのですが、こうした雑誌がいかに伝播していったのかということについては、未だ課題が多数あり、研究の対象になるのではないかと考えています。

セザンヌと古典主義

今回の展覧会の図録で監修者のクターニュ氏が明らかにしているように、セザンヌは、古典主義がなされるローマの風景を現地に行くことなく、プロヴァンスの中に見出し、「自然に従ってプッサンをやり直す」ことを望みました。パリ近郊では表現主義的な力強さ、色彩による構成を求め、南北のふたつの傾向、流派、ヨーロッパの伝統を統合するという、多くの先陣たちが懸案とした問題に、セザンヌは取り組んだ、という説明は、画家としてのセザンヌの立場を非常によく説明していると思われまます。セザンヌの古典主義はプロヴァンス、故郷エクスでなされたのです。

その立場は、17世紀を代表するフランスの画家ニコラ・プッサンが、故郷ノルマンディーではなく、しかし、王の画家としての地位にあったパリでもなく、ローマの地ではじめて、彼の古典主義芸術を獲得した事実を思い起こさせます。

しかし、ドニが、セザンヌを古典主義の継承者として捉えていることについては、様々な議論があります。すなわち17世紀に設立されたフランス王立絵画彫刻ア

カデミーにおいて形成された古典主義、あるいは、それをさらに引き継いだ19世紀のアカデミーの理解における古典主義と同じ意味、と捉えた場合、セザンヌが認識していた「古典主義」の意味とは齟齬を生じるためです。これを理解するには、セザンヌ自らが関心を持ったプッサンの存在を顧みなければなりません。

フランス絵画の父にして古典主義の巨匠とも呼ばれる17世紀の画家ニコラ・プッサンは、ノルマンディー出身の画家です。パリを経て、画家としての成功を夢見て1624年にバロック美術の聖地であったローマに辿り着きますが、その5年後、サン・ピエトロ大聖堂の祭壇画を描くという絶好の機会を得て、渾身の力をもって《聖エラスムスの殉教》(図12)を描いたのですが、それは、美術界の陰謀もあってか不評に終わってしまいます。1630年代末にはさらに大病に倒れてしま

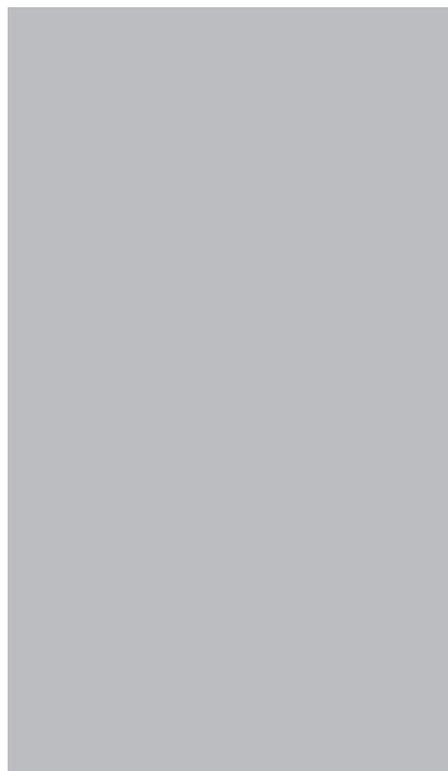


図12 ニコラ・プッサン《聖エラスムスの殉教》 1628-29年、油彩、カンヴァス、320.0×186.0cm、ヴァチカン宮美術館

います。万死^{ばんし}に一生を得て、再び絵筆を握った彼は、それ以後バロック絵画の狂乱に沸く画壇を意識することなく、限られた顧客のみを対象に、自らの絵画世界の追究に専念するようになります。その傾向は、1641年に王の画家としてパリに凱旋するも、すぐにローマへと帰り、より堅固な意識のもとに自己の絵画制作に専念するようになります。そしてこの作業は、セザンヌがパリよりもむしろエクスで孤独に進めた様式の模索のことを想起させるのです。この時、プッサンが関心を持ったのは古典古代の芸術であり、またそれを前世紀に蘇らせたラファエロの芸術でした(図13)。しかし、それ以後、生涯を通して練り上げられていくプッサンの古典主義は、たとえば美術史家ハインリッヒ・ヴェルフリンが「(プッサンが)ラファエロの礼讃者であったにもかかわらず、17世紀の人間として、それでも彼の時代にそれが求めるものを与えた」と言い表しているように、ラファエロとはある意味で対照的な、感覚的形態と理性的思考とを統合させることによって練り上げられていった、と言えましょう(図14)。

また、プッサンは、ラファエロの古典主義を学ぶに先行して、カッシアーノ・ダル・ポッツォーの導きによって古代研究を行っています。しかしそれもまた、単に古代美術を模倣するものではありませんでした。プッサンは、制作において思索的な、内省的な方法を常にとり、衝動的、直接的な模写を行うのではなく、

観察と研究と分析を徹底した、と言います。伝記作家フェリピアンが伝えるように、プッサンは、興味を惹かれる古代作品に出会った時に、しばしばそのスケッチをとる代わりにその細部を調べ、時に応じてそれを自らの作品に用いることが出来るようにと、自分の精神の上に強くその像を刻印するようにしたそうです。これは実は、セザンヌにも通じる古典主義を学ぶ方法だったと言えるのではないのでしょうか。

したがって、プッサンの古典主義とは、ラファエロの模倣による単純な継承ではなく、バロック的な要素と、古典主義的な規則性とが絶妙に共存しうることを示唆しているのです。具体的に言うならば、多人数による画面を構成し、非常に安定した古典的構図、すなわち堅牢で実直な空間表現を行い、的確かつ演劇的な感情・心理描写、ヘレニズム彫刻など古典彫刻に倣う人体描写など、後のフランス古典主義を構成する基礎を完成させたのです(図15)。

プッサンの古典主義からフランスのアカデミズムが生じたのは、明らかな事実ですが、そこでは、プッサン芸術の意味が必ずしも正確に継承されたわけではありません。プッサンは自己の様式を完成させた後、1640年代の末から風景画制作にとりかかります。この時、彼が以前から行っていた自然から直接描写して研



図13 ラファエロ・サンツィオ《バルナッソス》 1510-11年頃、フレスコ、横幅670.0cm、ヴァチカン宮署名の間

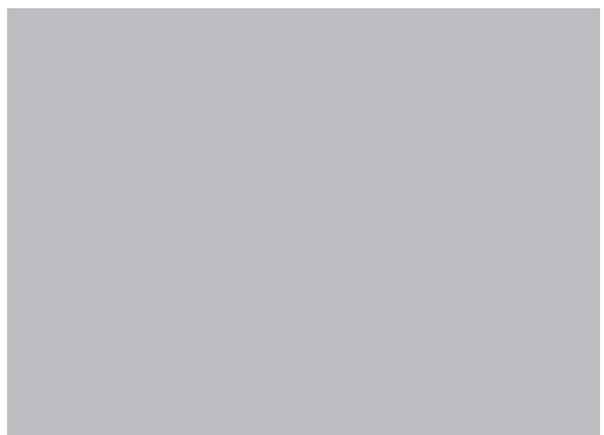


図14 ニコラ・プッサン《アポロとミューズたち(バルナッソス)》 1631-33年、油彩、カンヴァス、145.0×197.0cm、プラド美術館

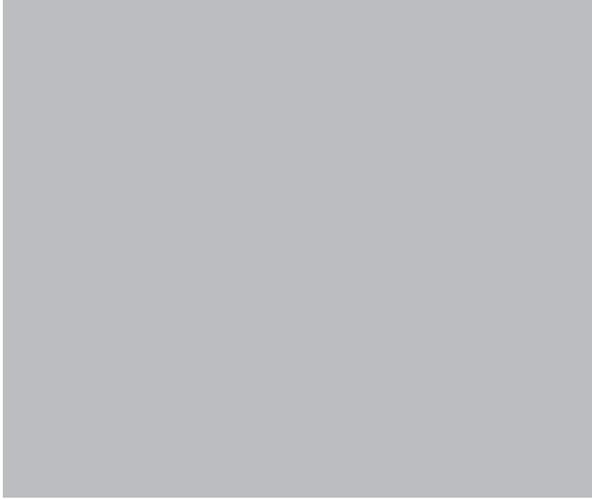


図15 ニコラ・プッサン《詩人の靈感》1629年、油彩、カンヴァス、183.0×213.0cm、ルーヴル美術館

究した成果が反映され、その成果はやがて「理想的風景画」と呼ばれることになります。したがって、セザンヌとプッサンの関係は、プッサンとラファエロのそれと同様に、実は視覚上の類似には留まりません。むしろ彼らの古典主義との関係は、歴史的過去と現在に対する両者の態度、そして自然へのアプローチが似ているためであり、この点においてセザンヌはプッサンより古典主義を継承したと認識されねばならないのではないのでしょうか。ちなみに1983年から翌年にかけて、パリのグラン・パレで「ラファエロとフランス美術」という、非常に大規模な展覧会が開催されましたが、そこにもセザンヌの素描が数点出品されており、それが表紙にも載っていました。

ところで、プッサンとセザンヌの関係を論じた研究は古くから数多くありますが、中でも有名なのは1990年にエディンバラで開催された「セザンヌとプッサン」展でしょう(図16)。この展覧会は1994年のパリ、グラン・パレで行われたピエール・ローザンベールによる大規模なプッサン展に続いて、ロンドンのロイヤル・アカデミーでの展覧会を成功させた、プッサンの批評史と受容の研究で名高いリチャード・ヴァーディによ

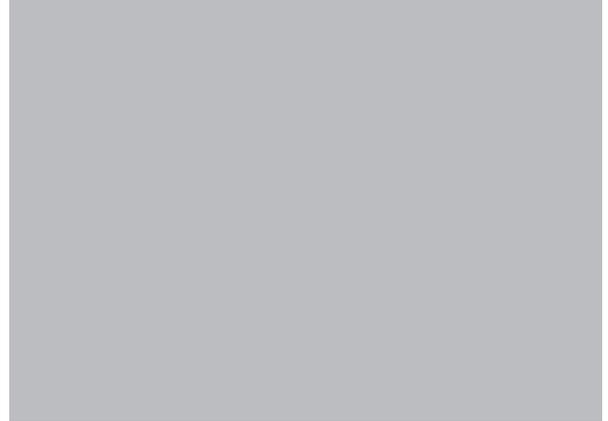


図16 ポール・セザンヌ《5人の水浴の男たち》(R665) 1890年頃、油彩、カンヴァス、60.0×81.0cm、オルセー美術館

るものでした。この展覧会の革新的な試みに対して、多くの批評がなされますが、単純なプッサンとセザンヌの風景画の比較から、多くのことが明らかになりました。一方、プッサンとセザンヌ、そして古典主義の関係がそう簡単なものでないことが、当時の批評あるいは同時に行われたシンポジウムのリチャード・シフらによる言説で明らかにもされたのです。

モーリス・ドニが伝えようとしたのは、実はこの事実ではないでしょうか。ドニが記しているように、「初期にはラテン民族としての気質と生来の好みにより、そして後には自己の探求と自分自身とを十分に認識することにより、セザンヌは印象主義の古典ともいべきものを創造するための努力を重ねた。彼の強烈な個性は絶えず同時代の芸術に反応し、そこから様式の探求のための糧あるいは動機を引き出した」のです。

セザンヌの理解

セザンヌは、1906年秋に故郷のエクスで没しますが、その前後4回にわたり、パリのサロン・ドートンヌでその作品が展示されました。1904年に33点、1905年に10点、翌1906年にも10点。いずれも招待による出品で、1907年には没後一周年に56点の作品から成る回顧展が同展の中で行われました。

サロン・ドートンヌとは、マティスらフォーヴィスムの画家たちによって1903年に創立され、彼らと活動をともにしたドラン、ヴラマンク、デュフィ、ブラックらが発表の場とした年次展のことです。その創設以後、アカデミズムに属さない画家たちは、春のアンデパンダン展とあわせて作品を自由に発表していました。これら展覧会はまた、ゴッホ、ゴーギャン、スーラ、そしてセザンヌという、印象主義を超越した画家たちの回顧展を併設し、それまで接する機会の多くなかった彼らの作品が、新しい世代に直接の刺激を与える役割を果たしたことでも知られています。

感覚を重視し、色彩は素描に従属せず、画家の主観的な感覚を表現するための手段として自由に使い、目に映る色彩よりも心が感じる色彩を画布に奔放に描いたフォーヴィスム。彼らはゴッホ、ゴーギャン、セザンヌから多くを吸収しました。なかでもセザンヌは、サロン・ドートンヌでの扱いに象徴されているように、フォーヴの画家たちによって明確に意識されていたのです。フォーヴィスムが受けた影響は、もちろん多様かつ複雑で、さまざまな影響が相互に絡み合っていますが、色彩それ自体の表現力を信じていた彼らにとって、等閑視しがちな構図への意識を保持しつつ、生きた目が得る視覚イメージの再現を試みたセザンヌの絵画は、とりわけ重要であったに違いありません。

マティスは、フォーヴィスムに関わった画家たちの中でも、誰よりも先んじてセザンヌに関心を持ち、事物の表現よりむしろ色彩による画面全体の構築に向け、その関心を終生持続させたことが知られています(図17)。それゆえにマティスは、誰よりもセザンヌを正統に継承した画家としばしば見なされ、具体的な空間に属する事物を視覚的に結びつけ、ひとまとまりの全体像を構築することを試みた画家と解釈されます。結果としてマティスの絵画における空間は、個々の事物がそれぞれの関係性をもって示されるため、画面は緊張感をはらんで、諸要素を同時的に把握するように見る者に訴えかける効果を持っています。これは、当

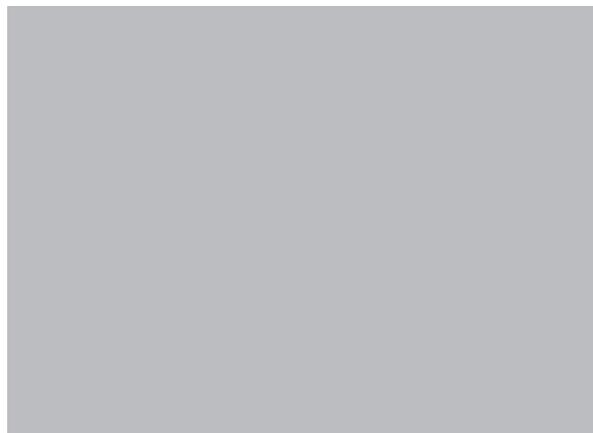


図17 アンリ・マティス《生きる喜び》1905-1906年、油彩、カンヴァス、177.0×241.0cm、バーンス財団 ©2013 Succession H. Matisse / SPDA, Tokyo

然、セザンヌ(図18)、そしてブッサン(図19)の絵画が共通して持つ特質でもありましょう。

今、ご紹介したマティス、セザンヌ、そしてブッサンの作品、これら3点について、私は非常に関係のある作品だと思っています。マティス自身は、セザンヌの《3人の水浴の女たち》(1876-77年、パリ市立プティ・パレ美術館)*を所蔵していましたが、セザンヌの《大水浴》を見ても、ブッサンの裸体を含む作品を見ても、群像表現や空間構成、こういったものを引き継いだマティスの色面を中心とした構成というものが、フランス美術史のひとつの長い流れの中で捉えられるのではないかと思います。

一方、ピカソとブラックによってはじめられたキュビスムは、それまでとは全く異なった造型的なあたらしい秩序の確立を目指し、視覚の一大変革をもたらしました。ふたりが、ともにセザンヌに強い関心を持っていたことはよく知られています。彼らは、印象主義の視覚的な写実表現を放棄し、一方で伝統的な遠近法をも捨てて、形体と色彩に自律的な機能を発揮させるべく、絵画を秩序ある均衡のとれた世界として構築したセザンヌの絵画を手がかりに、新たな絵画創造を模索しました(図20)。

キュビスムの誕生に先立つ1907年、サロン・ドート

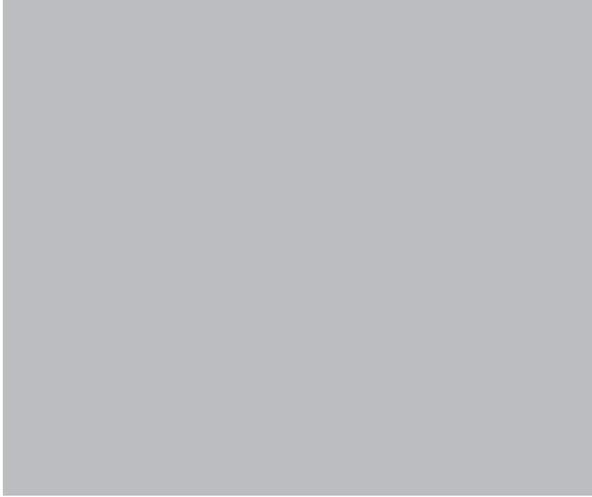


図18 ポール・セザンヌ《大水浴》(R857) 1906年、油彩、カンヴァス、208.0×249.0cm、フィラデルフィア美術館

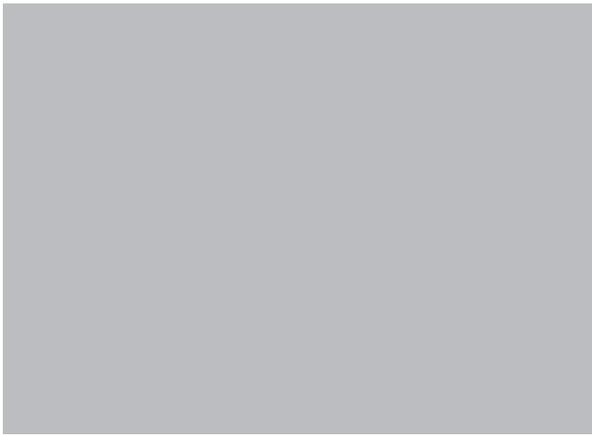


図19 ニコラ・ブッサン《フローラの王国》1630-31年、油彩、カンヴァス、131.0×181.0cm、ドレスデン国立絵画館

ンヌでセザンヌの回顧展が開催された翌年、ブラックは南フランスのレスタック、ピカソはラ・リュ＝デ＝ボワでそれぞれフォーヴとは対照的に抑制された色彩を使い、自然の形体を要約しながら、空間の新しい秩序の構成を追究したのです。キュビズムにおけるセザンヌの受容と消化の方法は、あまりに急速かつ極端であったがために、彼らをセザンヌの正統な継承者と見なさない向きもあります。しかし、キュビズムが、セザンヌから空間、量感表現などに関する技法、すなわ



図20 パブロ・ピカソ《ブルゴーニュのマル瓶、グラス、新聞紙》1913年、油彩、砂、新聞紙、カンヴァス、46.3×38.4cm、石橋財団ブリヂストン美術館 ©2013 - Succession Pablo Picasso - SPDA (JAPAN)

ち対照への視点の移動、形態の幾何学的処理、彫刻的量感表現、平面的なプランを重ねて奥行き感を出す浮彫のような空間構成を受け継ぎ、それが強大な影響力を持つに至る事実に鑑みるならば、この運動の根幹にセザンヌ、ないしはセザンヌの存在があることに疑いの余地はありません。

同様な影響は、戦後までに及びます。たとえばハンス・ホフマンの1950年の《プッシュ・アンド・プル II》(石橋財団ブリヂストン美術館)を例にとってみたいと思います。この「プッシュ・アンド・プル」という言葉は、画題である以前に、ホフマンが美術教師としてアメリカの次代を担う前衛的な芸術家たちに教えた美術理論のうちのひとつです。ホフマン自身、1950年代の前後にこれと同様なタイトルをつけた連作を試みたわけですが。それはすなわち、「面」として浮かびあがる画面内の要素が、押したり、引いたりし合うように見える視覚的効果のことを指します。この作品においては、

画面の左右や上下の方向への運動のみならず、三次元、すなわちは奥行きまでも暗示する効果を示しています。絵画におけるこのような効果をホフマンは、ひとつには、セザンヌの絵画から学び取ったといいます。たとえば、セザンヌの作品には絵画空間のなかで複数の「面」が動くように影響し合う関係を見出し、互いの「面」の位置関係を一義的に確定させないまま、押しと引きを交互に展開しつづける、と理解したのです。ホフマンは、自らの美術学校で非具象絵画を教示する中で、これら絵画を解釈するための概念としてもこの言葉を使いました。

セザンヌの作品を見てみましょう(図21)。これはパリで描かれたセザンヌ夫人の肖像画ですが、三浦先生のお話にありましたように、セザンヌは女性の描写が得意ではないのですが、妻だけは真正面から描くことができたと言われています。私がこの図で申し上げたいのは、後ろの空間のことで。ドアや壁紙、そして

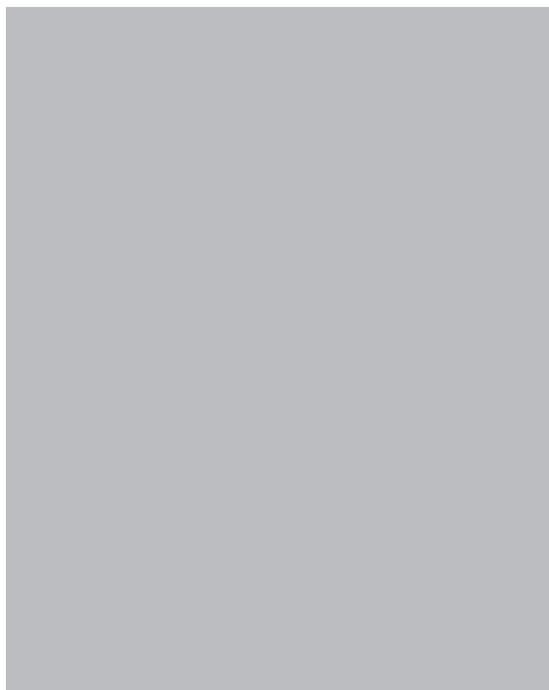


図21 ポール・セザンヌ《セザンヌ夫人の肖像》(R650) 1888-90年、油彩、カンヴァス、73.5×61.0cm、ヒューストン美術館

家具があるのですが、これは一見単純なようであり、奥行き感覚というものがかかなり複雑に研究されている事例だと思えます。同じようなことを、実はプッサンも行っています(図22)。彼の場合は、より視覚的にも明確な事例であると言えるでしょう。これはプッサンの自画像ですが、後ろの方にドアがあり、カンヴァスが重なっている作品になります。左側には視覚を象徴する女性像も描かれており、絵画空間の構成に関する暗示的なことが描かれています。これはルーヴル美術館にあったもので、セザンヌがとりわけ研究した作品の中のひとつではないかと思われます。

ところで、ドニは、1912年に上梓した『芸術論集』において、20世紀初頭のセザンヌ評価の高まりと、セザンヌを礼讃する言葉における視点の不明瞭さを嘆いています。

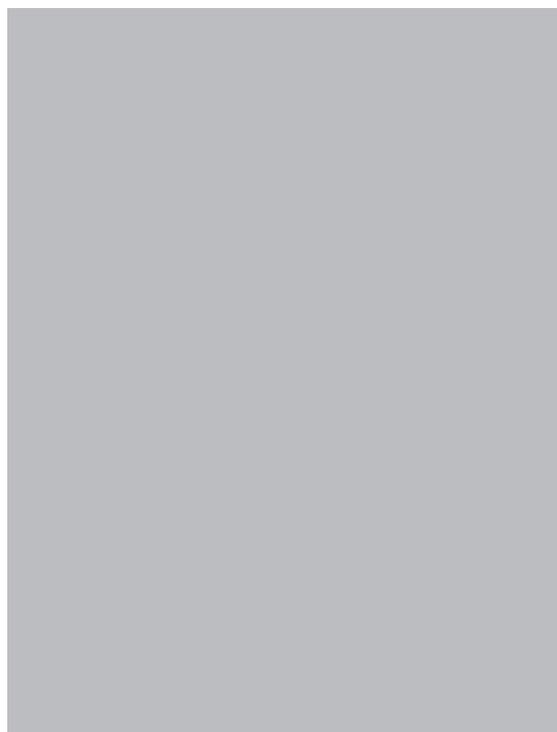


図22 ニコラ・プッサン《自画像》 1650年、油彩、カンヴァス、98.0×74.0cm、ルーヴル美術館

「セザンヌの名声にはどこか逆説的なところがあり、それを説明することはセザンヌを説明するのと同じくらい難しい。セザンヌという事例は人々を明確にふたつの集団に分ける。すなわち絵画を好む者と、絵画そのものよりも文学的な内容やその他の付随的な楽しみを好む者である。」

「ひとりの偉大な芸術家が神格化されるに至っている。それにもかかわらずこの芸術家は彼を最も愛好する者にとっても依然として難解なのである。」

1906年にセザンヌが没した後、近代絵画におけるセザンヌの存在感はにわかにより高まりを見せました。この時代は、美術史上「セザンヌ以後」とも形容され、今見たように、キュビズムがセザンヌより生まれたという逸話は当たり前のよう語られます。そしてフォーヴィスム、エコール・ド・パリ、あるいは戦後抽象絵画にあってさえ、たとえそれぞれに複数の影響源や芸術創造の動機があったにせよ、セザンヌの影響は無視できないものとして語られ、実際、多くの画家たちはセザンヌへの「借り」を告白しています。20世紀最初の革新的絵画の誕生の理由を語る時、セザンヌへの「礼讃」は常套句として述べられます。しかし、それがいったい何であったのか、それら作品がセザンヌから何を継承しているのかについての検証は、いまだ端緒についたところでは、2009年から10年にかけては、全世界的にこれを試みる展覧会が開催され多くの発見があった一方で、問題を矮小化してしまう、と批判する人々も多くいました。その理由は何よりも、ドニが指摘するように、セザンヌ芸術を説明することの難しさに起因しており、その解明には今一度画家にとっての古典と革新との自身の距離の置き方を考慮することが重要だと私は考えています。

たとえば、セザンヌの風景画のみならず、群像表現の比較は、よりストレートにプッサン、そしてセザンヌの思考を辿るヒントがあるように思われます。後期

に古典的な群像表現を試みたドニは、最もよくこれを理解していた画家かもしれません。

セザンヌとプッサンの類似点を明らかにするために、具体的な作例をいくつか用意しました(図23、24)。考えて描くということからすると、同じような構図を並べるのは矛盾しているようにも思えますが、セザンヌのひとつひとつのモチーフをプッサンのものと対照して見ると、非常に似ているものがあります。



図23 ニコラ・プッサン《アルカディアの羊飼いたち》1638-39年、油彩、カンヴァス、85.0×121.0cm、ルーヴル美術館



図24 ボール・セザンヌ《水浴》(R459) 1880年頃、油彩、カンヴァス、19.0×21.0cm、公益財団法人大原美術館

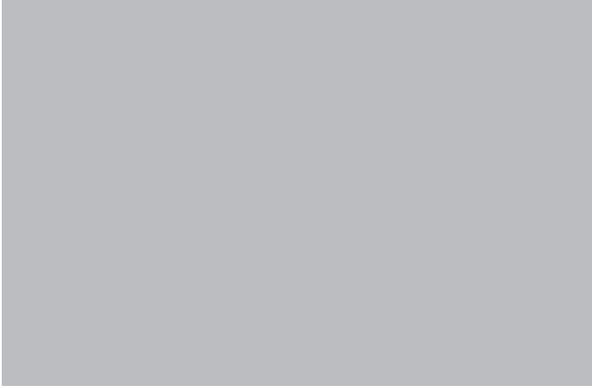


図25 モーリス・ドニ《森の春》 1907年、油彩、カンヴァス、136.0×198.0cm、モーリス・ドニ＝ブリウレ美術館

たとえば、物の置き方や、人を物のように置く場合などです。プッサンの場合も小さな像を作って置いて考えたということで、セザンヌが机の上にモチーフを置いて考えたという逸話と、同じような逸話が残されているのです。ここにも、大きな共通点というものを見出せるのではないかと私は思います。ドニもそれを見習おうとして、いくつかの群像表現に挑戦しています(図25)。

ドニが見出した古典主義者としてのセザンヌは、「過去の偉大な芸術の堅固な量感、永劫に耐えられる強靱さを留めた印象主義」を生み出す様式上の古典主義者であったのみならず、過去を正當に継承する画家としての古典主義者でした。それは、もちろん画家の独創性を否定するものではありません。芸術家のクリエイティビティは、過去との連続のもとに生まれます。伝統と画家の創意が重層的に絡み合い、結果として新しい絵画が生まれる。これをドニはセザンヌに見て、セザンヌはプッサンに見て、そしてプッサンはラファエロ、あるいは古代芸術そのものに見出しました。それぞれは美術史上のメルクマールと目されます。セザンヌは断片的に語られるべきではなく、歴史の流れの中で理解されるべきものです。そして、その上で実際の作品を持って検証され、さらにはそれぞれの絵画の単純な比較に留まらず、各々の画家の思考にまでより

踏み込んで理解することの必要性を私は感じています。

これで終わらせていただきます。ご清聴ありがとうございました。

引用図版出典一覧

図1、4

筆者撮影 ©NTV

図2、14、22、23

Pierre Rosenberg and Keith Christiansen (eds.), *Poussin and Nature: Arcadian Visions*, exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2008, p. 239, 164, ii, 83.

図3、5、6、16、18、21、24

John Rewald in collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Vol. II, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1996.

図7、10、25

『セザンヌ主義——父と呼ばれる画家への礼賛』（展覧会図録）、横浜美術館、北海道立近代美術館、2008-2009年、31、30、87頁。

図8

Adrien Mithouard (Dir.), *L'Occident*, vol. 6, Paris, 1904.

図9

『オルセー美術館展2010——ポスト印象派』（展覧会図録）、国立新美術館、2010年、91頁。

図11

Rewald, *op. cit.*, Vol. I, p. 547.

図12、15、19

Henry Keazor, *Nicolas Poussin, 1594-1665*, Taschen, Köln, 2007, p. 33, 24, 13.

図13

Hugo Chapman, Tom Henry and Carol Plazzotta, with contributions from Arnold Nesselrath and Nicholas Penny, *Raphael: From Urbino to Rome*, exh. cat., National Gallery, London, National Gallery Company, London, 2004, p. 53.

図17

Joseph J. Rishel (ed.), *Gauguin, Cézanne, Matisse: Visions of Arcadia*, exh. cat., Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p. 58.

©2013 Succession H. Matisse / SPDA, Tokyo

図20

石橋財団ブリヂストン美術館編『ブリヂストン美術館名作選』石橋財団ブリヂストン美術館、2009年、74頁。

©2013 - Succession Pablo Picasso - SPDA (JAPAN)

・本発表に示したドニの言説の翻訳については、P. M. ドラン著、高橋幸次・村上博哉訳『セザンヌ回想』（淡交社、1995年）を参照した。

全体討議

司 会：永井隆則 ポール・セザンヌ協会会員／京都工芸繊維大学准教授

登壇者：三浦 篤 東京大学教授

新畑泰秀 石橋財団ブリヂストン美術館学芸課長

工藤弘二 国立新美術館研究員

全体討議

永井：今回のシンポジウムの趣旨は「セザンヌーパリとプロヴァンス」、すなわちセザンヌにとって南北という土地がそれぞれどういう意味をもっていたのか、そして南北の移動とはいかなる意義を有していたのかということですので、この観点から各パネラーの方々にお話しいただきます。はじめにパリのお話をされた三浦先生から、プロヴァンスのことも含めながらお話しいただき、続いて新畑さん、最後に工藤さんから、三浦先生のお話を受けるかたちでご発言をお願いしたいと思います。その後、会場の皆様からいただいたご質問に、各パネラーが答えるというかたちで進めたいと思います。では、三浦先生からお願いいたします。

三浦：今回の展覧会の趣旨が、セザンヌにおける南と北、あるいは南北の往復という問題設定で構成されているということ、私も展覧会を拝見してとても面白く感じました。今回は役割上、パリにおけるセザンヌ、特にマネとの関係をお話ししましたが、全体として捉えると、セザンヌはエクス＝アン＝プロヴァンス出身ですが、パリに来て新しいものを学び、刺激を受け、それをエクスに持ち帰って成熟させ、自分なりの成果を出すという、その往復運動の繰り返しに注目する必要があると思います。

セザンヌの作品は、描いた場所に応じてそれほど大きく違っているわけではないので、今まではパリとプロヴァンスとの相関関係をあまり意識することはありませんでした。しかし、そういうまなざしで見直してみると、確かにセザンヌにとってパリは、さまざまな芸術的刺激を受けることによって自分自身の感性を広げる場として大きく機能しています。パリでは最先端の美術動向を吸収するのですが、セザンヌは消化吸収に比較的時間のかかる画家ですから、すぐにはそれを応用せずにじっくりと熟成させていく。まさに、その熟成の場こそがプロヴァンスだったのではないかと思います。そこで独自のものを作り出し、そしてまたパリに戻る。つまり20回以上も南北を行き来していると

いうことは、やはりそれだけの意味がなければおかしいわけです。きっとほかにも理由はあったと思いますが、芸術的な理由としては、とにかくパリで新しいものを吸収し、自分の作品を深めるためにプロヴァンスに戻るといった行動を繰り返したのではないかと思います。

少しだけ補足すると、私が思い起こす別の例はクールベです。クールベはフランスの東部にあるオルナンという田舎町からパリに出てきて活躍するのですが、定期的にオルナンに帰っています。故郷というのはやはり自らの芸術にとってエネルギーの源泉であり、そこでもう一度活力を得たのち、パリに出て行き、また帰るといった繰り返しです。ただ私は、クールベと比べた場合、セザンヌの方が芸術をよりプロヴァンスで発展させたような気がします。クールベにとってのオルナンは、基本的に新たな力を得る場だったのかもしれませんが、パリから何かを持ち帰って発展させるという、生産的な関係はなかったように思います。セザンヌにおいては、プロヴァンスとパリ、つまり自分の生まれ故郷と芸術の都との関係が、芸術の進展や作品制作の上でも緊密ではないかという印象を持っています。

永井：それでは、続きまして新畑さんにご発言をお願いします。プロヴァンスの話を中心にされながらも、話の中にパリでの体験や意味の話もでてきていました。もっと「パリ」ということに比重を置きながら、南北の問題ということはどう考えているか、お話しくださいませんか？

新畑：はい。私が感じたことは、三浦先生がおっしゃったことに含まれています。私は、プロヴァンスとセザンヌの関係、古典主義、プッサンを中心とした古典主義ということでお話ししたのですが、古典主義がプロヴァンスだけで行われたということでは決していないと思います。彼がプッサンを発見したのは、当然なが

らパリの街でのこと、とりわけルーヴル美術館でのことでした。そこで自然から学ぶのと同じように、ブッサンを徹底的に研究します。もちろんパリでも研究して絵画は描くのですが、非常に熟成させたのは、おそらくプロヴァンスの地であったと思います。モチーフとしても、例えばサント=ヴィクトワール山もそうですし、ビベミュスの岩場もそうです。それぞれの場所で自分の新しい絵画を創造するにあたって、熟成させていったのではないかと思います。

そういった影響関係がある一方、先ほどのブッサンの話をもう少しひもとくと、セザンヌはエクスという街をものすごく好きだったのでしょうけれども、必ずしも愛していたわけではなかった、ということがしばしば言われます。どうやらエクスのことを「田舎」だ、というような発言もあったらしいのです。もちろん、そこにはモチーフとして重要なものがあつた、ということが第一義的にはあると思います。おそらくもうひとつ重要であつたのが、セザンヌにとって、パリに自分のほうから情報を採りに行った時、それを熟成させるために孤独の場を必要としていたのではないかと思います。おそらくその立場というのは、ブッサンと非常に似ていると思います。ブッサンは17世紀のパリの画家であり、王様の第一画家になるわけですが、パリを拠点とはしなかった。パリの中というのはシモン・ヴーエをはじめとして、非常に雑音があるため、自分の芸術を考えられないと彼は感じていたようです。1641年に王に呼ばれて彼はルーヴルに戻ってくるのですが、すぐに嫌気が差してローマに帰ってしまう。そしてその後、ローマから決してパリに戻ることはなかった。一生戻ることはなかったのですが、パリのパトロンたちとは付き合いを続けていく。そのあたり、彼がやったことというのはおそらく、距離の離れた南のローマという環境で、孤独に自分の古典絵画というものを熟成させていたのではないかと思います。その立場というのは、セザンヌの立場と非常にシンクロしており、セザンヌ自身もブッサンのことを知って

いる中で、ひとつの画家の生き方の問題として、そう思っていたのではないかと感じてます。

永井：ありがとうございました。さて、次は工藤さんに伺います。工藤さんの発表が、まさにこのシンポジウムの核となるようなものでしたが、三浦先生、新畑さんの発表、並びにコメントを受けて、補足説明や展開させていくことがありましたらお願いします。

工藤：三浦先生から、パリの近代性というお話をいただきまして、新畑さんからはセザンヌにとっての古典というものがプロヴァンスという土地でどのように展開されたのかというお話をいただきました。そこで私は、今回の展覧会のコンセプトのひとつである往復ということに関して、補足で説明させていただきたいと思います。現在、展示室にある作品ですが、作品のキャプションに青色とオレンジ色の線が付いていて、青がイル=ド=フランスで制作されたもの、そしてオレンジがプロヴァンスで制作されたものを示しています。この制作地の分類はすべて、監修者であるドニ・クターニュ氏に決めていただきました。パリとプロヴァンスというかたちで二分してしまいますと、簡潔な対比の構図が生まれますが、一方で単純な対比として捉えることが難しい部分もあります。

ここでひとつだけ、セザンヌの書簡を読み上げたいと思いますが、これは1906年、画家の最晩年にエクスで書かれたもので、息子のポールに宛てたものです。「前に、フォンテーヌブローでやったような水彩を始めたのだが、今度のものの方が、調和が取れているように思われる。すべては可能な限りの調和を与えることだ。」とあります。セザンヌは最晩年に二度ほど、パリの南東に位置するフォンテーヌブローに滞在しています。この書簡からは北フランスでの思い出、言い換えると、北フランスでの視覚的記憶を、エクスで語るセザンヌの姿が浮かび上がるわけです。北フランスの柔らかな光、あるいは南仏の強烈な光といった、異なっ

た環境のもとで描かれたのは紛れもない事実ですが、視覚的な記憶や技法上の成果をそれぞれの土地に持ち帰っていたという点に関しては、単なる南北の対比としてではなく、繰り返された往復という視点から考えていく必要があると思います。

一方で、初期時代のクイヤルド技法、印象派時代の筆触分割、平行に斜めの筆触を重ねる構築的筆触など、セザンヌの特徴的な技法として知られるものが大きく展開されたのが、北フランスでの場合の方が多かった、という研究もあります。筆触分割はオーヴェール＝シュル＝オワーズで、ピサロのそばで展開された技法ですし、構築的筆触が完成に導かれたのは、フォンテーヌブロー近郊の街、ムランでのことであったと考えられています。このようにセザンヌは、北フランスで新たな技法に挑戦することが多かったのですが、それではなぜ、南仏ではなく北フランスでなければならなかったのでしょうか。

これには、ふたつの理由が挙げられます。ひとつは、先ほどから申し上げている通り、パリという最新の環境で絵画における近代性に触れたことが挙げられます。もうひとつは、ふたつの土地に関する画家自身の距離の問題です。セザンヌは故郷であるプロヴァンス地方に対して、並々ならぬ愛着を抱いていましたが、パリを中心とするイル＝ド＝フランス地方には、あくまでも絵画制作上の理由から関心を抱いていたに過ぎません。この北フランスに対する心理的な距離が、最新の、前衛的な技法の実験を画家に促したのではないかと考える研究者もいます。事によっては、描く対象すら判別するのが難しくなってしまう抽象化に至る技法の実験に画家が着手したのは、どちらかというと思入れの少ない、北フランスでの場合が多かったのです。そして、新たなやり方を一通り覚えた後に、故郷に舞い戻った画家は研鑽を重ね、独自の表現に磨きをかけた上で、慣れ親しんだプロヴァンス地方を描き出したのです。

このように、北と南を単なる対比の問題としてのみ

捉えるのではなく、一方の土地での経験が、もう一方の土地での活動の基盤となるといった、往復の問題としても捉えなければならないと、私は思います。

永井:時間も限られていますので、シンポジウムのテーマであるセザンヌにとっての南北ということについては、会場にいらっしゃるセザンヌの専門家の方から、最後にコメントをいただきたいと思います。ここからは、会場の皆様からいただいたさまざまな質問に、登壇者がそれぞれ答えていくかたちで進めていきたいと思っています。

まず、私宛の質問からですが、「形式論から内容重視へ、場所性、コンテキストへという研究史の展開がありますが、形式と内容、そして場所というものをセザンヌ研究の中で統合させていく可能性はあるのか」というものがあります。まさに場所の問題を巡る質問ですが、これは水浴図が一番ふさわしい画題であると思います。水浴というテーマは伝統的なもので、ルーヴル美術館などで多くの古典的な絵画を見ながら、北で知り得たこと、学んだことが反映されているためです。さらにセザンヌは、晩年に「大水浴」を3点描いているのですが、それを描くにあたって、本当は少年時代にゾラたちと遊んだアルク川に女性ヌード、モデルを配して描きたかったんです。ところが田舎ではそんなことをするとたちまち噂になるので、実際にはできませんでした。セザンヌにとって水浴図というのは、少年時代の思い出の地、つまりノスタルジーです。そして同時に近代化していく社会に対して一種のユートピアをそこに描いていく。そこには、三浦先生の発表にあったように、セザンヌの形式の全ての総合があると共に、内容的、意味論的に見てもセザンヌ自身の生涯を統合するような意味が含まれています。そして場所という観点から見ても、パリとプロヴァンスとを結ぶ収斂の作品である、という風に考えてよいと思います。

それから2番目の質問です。「パリでの有識者にお

ける現在のセザンヌの捉え方、一般の人々の捉え方、それから美術を学ぶ学生たちの捉え方などがわかると面白いのですが」という質問がきています。これは私が発表で示したように、『美術手帳』でセザンヌ特集号を1999年にやっていますし、今年の4月に『ユリイカ』でも特集号が組まれていて、何人かのアーティストの方々がセザンヌについて書いています。それをここで詳細に説明する時間はないので、そちらを是非お読みいただいて、特に現代の日本人がセザンヌをどういう風に捉えているのか参考にしていただきたいと思います。

次の質問です。「セザンヌ研究の視点は、思弁的なものから受容や社会といった視点へと変化したということですが、その展開には何か背景があるのでしょうか」。この点については、私が大量の情報とともに早口で話しましたので、伝わりにくかったのだと思います。これは、やはりアメリカ的な美術史が、もうセザンヌを持ち出さなくても自分たちを正当化できる地点まで十分に成熟しているということがあります。その中で、今度はフランス的なものに回帰していくというイデオロギー的な問題であると共に、一種の経済的な闘争でもあるわけで、セザンヌというのは生前フランスではほとんど理解されていなかった。むしろスイス、アメリカ、ドイツへと流出していった画家で、セザンヌが歴史的なアートシーンの中である種の役割を終えた後、フランスの中でもう一度、セザンヌの意味を取り戻していく作業が行われている。繰り返しになりますが、そこには経済的な問題、社会的な効果、いろんなものが絡み合わさっているのだと私は考えます。

それから最後の質問です。「セザンヌと身体に関する研究が、アメリカの研究や展覧会に対抗して行われている話があったが、フランスにおけるコンテンポラリー・ダンス、あるいはエクスに本拠を置くプレルジョカージュのようなカンパニーの隆盛と関連が見出せるかどうか聞きたい」というものです。残念ながら私はこれに答えることができないので、どうかご容赦くだ

さい。それから、「セザンヌは詩や古典にも通じていたと言いますが、なぜそういったテーマで描かなかったのでしょうか、つまり『描かなかったもの』の研究はございませんか」ということも記されています。手前味噌ですが、私は最近『もっと知りたいセザンヌ』という本を東京美術から上梓しました。その中で私はセザンヌが詩人であり、まず詩人として芸術家の道を歩みはじめたということを書いていますし、『ユリイカ』の4月号にもそういうことを書いています。ラテン語やフランス語で詩を作るということをゾラとやっていて、セザンヌがアーティストとして目覚めたのは詩人としてであって、多くの詩がゾラ宛の手紙の中に残されています。ですからもしご興味があれば、そういったものをご覧ください。

それから、「セザンヌがパリに出る以前、エクスでどのような修行時代を経ているか」という質問です。これも先程申し上げた本の中に書いてありますが、ジョセフ＝マルク・ジベールという新古典主義の画家のところで修行といますか、デッサンの勉強をしていて、パリに出るまでのセザンヌは、新古典主義的な教養の中で育ったということになります。パリに出てから、ドラクロワやクールベ、マネの洗礼を受けて、たちまち新古典主義に反旗を翻していった。それがセザンヌの初期の姿です。

三浦:では、私宛の質問に答えさせていただきます。「マネからセザンヌへの影響だけではなくて、セザンヌから逆に、マネへの影響があれば教えてください」という質問と、それと似ているのですが、「マネはセザンヌを認知していたのでしょうか」という質問をいただいています。確かに私は、先程の発表ではマネからセザンヌへという方向性だけお話いたしました。しかし、逆の方向性については今のところそれを物語る資料もないし、マネ研究者として見ると、マネはセザンヌをあまり視野に入れていなかったのかな、と単純に思っています。つまり、セザンヌの方はマネから大き

な刺激を受けると同時に、それをどうやって乗り越えるかというところで苦労していた。一方でマネの方から見た場合、セザンヌを歯牙にもかけないとは言いませんが、ひょっとすると変わった画家だなと思っていたかもしれませんし、場合によってはちょっと面白い絵を描く人だくらいに思っていたかもしれません。しかしながら、マネにとってセザンヌは認知するほどの存在ではなかったのではないかと、というのが現在の私の率直な印象です。

次に、ゾラとセザンヌについての質問です。「『制作』の主人公には、ゾラのセザンヌ観というものがある程度入っていると思いますが、セザンヌが描いたゾラの肖像には、セザンヌが持っていたゾラのイメージが投影されているのでしょうか」というものです。まずセザンヌはあまりゾラの肖像を描いていません。先程お見せした初期のものが3点くらいあるだけで、それほど多くはないのです。後の時代はほとんどないので、セザンヌのゾラ観が投影されているような肖像画自体が存在しないのではないかと思います。若い頃の肖像画は、友人が集まった時にセザンヌが皆を描いたというものです。セザンヌのゾラに対するイメージがどうこうという次元とは異なる、一種の交友図のようなものですから、質問に対してお答えするほどの作品自体が存在しないということになります。

それから、先程お見せした中に、セザンヌの《永遠の女性》という作品がありました。娼婦の女性がいて、それをたくさんの男性が取り囲んでいる絵です。男性たちの中には、正面向きの人もいたのではないかと、というご質問がきていますが、それはその通りで、ある程度はいました。また、ちょうど画面の中央下のところにいる後ろ向きで禿頭の男性はセザンヌ自身ではないかと、というご指摘もきていますが、私もそう思います。確証はないのですが、おそらくあれはセザンヌが自己投影、自画像として、自分の姿を描きこんだのではないかと思います。ほかの説ではさらに、その隣にいる若い少年がセザンヌの息子ではないかとも言われてい

るようですが、セザンヌが男たちの中に自分も含めてという意味で、自身の姿を描き入れたことは充分あり得ると思います。

それからもうひとつ、「サント＝ヴィクトワール山などの風景画には、ゾラの自然主義文学の影響を感じるのですが、どのようにお考えでしょうか」という質問ですが、同時代的な同調という以上のことは、私には感じられません。私もゾラの作品を全部読んだというわけではありませんが、すぐに「例えばここが」という風にはお答えしかねます。しかもゾラの場合、自分は成功していき、セザンヌはなかなかそういう道を進めないという意味で、少しずつセザンヌとの関係が微妙にもなっていくと思います。確かにゾラは定期的に自分の小説をセザンヌに送っていて、セザンヌがそれを読んでいる形跡もありますが、それがサント＝ヴィクトワール山の連作にどのように反映しているかについて、私は特に考えはありません。

新畑：私の方には『オクシダン』、つまり「西洋」というタイトルの雑誌についてご質問をいただいています。私も詳しく調べようといくつか試みたんですが、意外と内容がよくわかっておりません。できればご存知の方に教えていただきたいと思う次第です。ちなみにこれが20世紀初頭に出た雑誌の実物なのですが、例えば1904年と1907年に、ドニがセザンヌについて書いています。1907年の9月号、第70号と書いてありますからそんなところでしょう。そして「ルヴェ・マンシュエル」と書いてあるので、月刊誌であったようです。ここには副題として、建築、彫刻、絵画、音楽、それから詩と書いてあります。まさに日本の『白樺』と同じように、当時の芸術を総合的に捉えるようなもので、それも画家や文学者など、いろんな人がもう好き勝手に、それこそ今の『ユリイカ』のように、主題をつけるわけではなく自由に、同人誌のように書いていたようなものであるようです。

私が申し上げたのは、ドニの言葉、あるいはベルナー

ルの言葉というものは、本当に力を持っていて、それはまさに今の時代に至るまで、強い影響を与え、良かれ悪しかれ、非常に強い力を持っていました。『オクシダン』を読んでいた人々が相当多かったと思える一方で、ドニはこれを後から、『絵画理論』という自分の書籍の中に入れてあります。その中にも『オクシダン』が初出であるという風なことを書いておまして、必ずしもこの雑誌を読んだ人だけではないとは思いますが、当時としてみれば、非常に薄い雑誌でありながら相当影響力を持っていた。しかもそれがどういう風に伝わっていったかというのは、私が今非常に興味を持っていることで、研究を進めていきたいと思っています。

工藤：私には4つの質問がきておりますので、順番に回答していきたいと思っています。はじめの質問は「セザンヌが群像を描く上で、背景の風景や人物、そしてその構成など、参照した資料や情景は見つかっているのでしょうか。現在のように画像が多く見られる状況ではないので、画面をどのように組み立てていたのか、わかっていることはあるのでしょうか」というものです。おそらく、水浴図の話になると思いますが、この主題は風景の中での人物の調和を目指したものです。しかし、基本的にアトリエの中で制作されており、実際の、特定の風景を描いたものではありません。ですので、背景の風景が現実のどの風景と対応するのか、ということに関して簡単に申し上げることができないのです。一方で人物の方になりますが、こちらは実際のモデルを使うことはほとんどありませんでした。ルーヴル美術館やリュクサンブール美術館、トロカデロの比較彫刻博物館といった、当時パリにあった美術館や博物館で、彫刻や過去の芸術の模写を行い、数多くの人物像をストックするわけです。それらを組み合わせさせて描いたのが、水浴図です。それから、もちろん現在ほど参照するものが多かったわけではありませんが、一例を挙げると、イタリアやオランダといった世

界主要各国の諸流派の画集をシリーズ化した、『全流派画人伝』という画集が出版されていました。現在から見れば、確かに参照先は少ないように思えますが、もっと古い時代を基点とした場合、この時代の芸術家にとっての参照先は、非常に多かったと言えるのです。

今回の展覧会には、プティ・パレの女性水浴図が1点出品されています。セザンヌは、研究の成果とも言える人物像のストックを、女性水浴図の場合は三角形の構図、男性水浴図の場合はフリーズ状の構図の中に組み込んでいきます。水浴図という主題は、画家が生涯に渡って追求したのですが、男性、女性、いずれの場合においても、少ない人物像の組み合わせから始まっています。女性水浴図の場合、最初に登場したのはわずか3人のみでしたが、4人、5人、7人、そして10人というように、長年に渡って少しずつ人物像を増やしながらいっそう複雑な構成を追求したのです。その終着点としてあるのが、3点の「大水浴」の連作になります。

続いて、「セザンヌの絵画には、未完成のようなものが多く見受けられます。2000年に『セザンヌ：完成、未完成』展が開催されたということでしたが、この展覧会の狙いを教えてください。やはり塗り残しというものは未完成ということなのでしょうか」という質問をいただいています。「未完成」という問題は、セザンヌだけのものではなく、芸術を語る上で、伝統的に議論されてきたものの中のひとつでもあります。セザンヌの場合、肯定的に語られる場合と、否定的に語られる場合、どちらの場合も見受けられます。最初に否定的な話になるのですが、やはり、塗り残しがあるので未完成である、というような端的な認識がひとつあると思います。一方で肯定的な話として捉えると、セザンヌがカンヴァスの塗り残しの部分を、ほかのさまざまな色面と繋がるような、ひとつの面として効果的に使用した事例もあります。それから、2000年に開催された「セザンヌ：完成、未完成」展についてですが、こ

の展覧会は、同じモチーフを描いた、油彩や水彩、そして素描といった異なる媒体の作品、あるいは完成の度合いが異なる作品を並べることで、作品の生成過程を検証するという趣旨の展覧会であったと記憶しております。

ここで、セザンヌの塗り残しについて補足したいと思います。今回の出品作である《アンプロワーズ・ヴォラルの肖像》という作品があります。この画商の肖像画の右手の部分になりますが、ここに非常に小さな塗り残しが2箇所ほど残されているのです。この塗り残しに関して、ヴォラル自身がポーズを取った際のことを回想して、記録を残しています。それによると、この肖像画の制作のために、ヴォラルはセザンヌに請われて、112回ものポーズを取ったそうです。この回数からも、セザンヌの絵画制作に対する並々ならぬ態度が伺われますが、最後にヴォラルは、右手の塗り残しの部分を塗らないのか、と画家に尋ねたそうです。それに対してセザンヌは、今日の午後に行うルーヴル美術館での研究がうまくいけば、私はこの部分の塗り残しを埋めることができるでしょう、という趣旨の返答をしました。セザンヌの塗り残しにはこのように、自らの納得のいかない部分に関しては塗らないという、絵画制作に対する画家の禁欲的、あるいは求道者的な態度が現れてもいるのです。

次の質問は、「形式論から内容重視へ、そして場所性とコンテクスト、研究史の展開を興味深く聞きました。これらのものが、セザンヌ研究の中で、統合されていく可能性はあるのでしょうか」というものです。私も、造型的、あるいは形式主義という言葉を使ったのですが、セザンヌの作品をこの観点から捉える見方は、非常に強いものでありますし、現在でも主流なのではないかと思えます。今回、場所という観点からの話をしましたが、その中でレスタックからセザンヌが書いた手紙を紹介しました。その書簡は、プロヴァンスという環境がなければ、セザンヌが自らの独創性というものを見出すことがなかった、という事実の証左

としても読めたわけです。このように、場所という観点からの考察がある意味では、普遍的なセザンヌ像というものを補完すると言いますか、普遍的なものをいっそう具体化したかたちで理解するための手助けとなる場合もあると思います。

そして最後の質問です。「場所という観点から見ると、例えばりんごなどは、論点から外れてしまわないでしょうか」というものです。こちらはご指摘の通りだと思います。確かに場所という観点からの話になりますので、どの地点からどの場所を描いたというところまでわかっている、風景画が一番話しやすいということになります。一方で、りんごというモチーフだけではなく、静物画というジャンルにまで話を広げると、場所の話が再び論点として浮上してきます。私の発表の中で、実証主義的な観点、具体的にはパリのウエスト通りで制作された、十字型から成る菱形の壁紙の描かれた絵画の話をしました。セザンヌが静物画を制作するにあたり、壁紙は非常に重要な役割を果たしており、今回の展覧会にも壁紙の模様の異なる作品が数多く出品されています。セザンヌはさまざまな種類の壁紙を描き込みましたが、それらのほとんど全てについて、画家が実際に住んだどの居住地にあったものなのか、ということが詳細に検証されているのです。このような意味で、静物画においても場所の話が可能となるわけです。

大まかなまとめになってしまっていますが、パリとプロヴァンスというそれぞれの土地で制作された静物画の特徴を、簡単に紹介したいと思います。パリで制作された静物画は、簡潔な構成のものが多く、プロヴァンスで制作されたものは、複雑な構成のものが多くというものです。ある程度、単純化した話となってしまっていますが、パリにおける静物画の実験的な制作の時期が先にありまして、プロヴァンスでの集中的な静物画の探求の時期が後にくる、このようなおおよその捉え方ができます。先程、生涯を通じた水浴図の探求の話をした際にも紹介しましたが、セザンヌの制作方法のひ

とつとして、簡単な構成からはじめて、複雑なものへと展開していくという特徴を挙げられるのですが、静物画というジャンルにおいても、同様の傾向が見られるのです。

永井：ではここでもう一度、シンポジウムのコンセプトに戻ります。会場にセザンヌ研究の専門家の方々がいらっしゃっていますので、何かお考え、あるいは登壇者に質問がありましたらお願いしたいと思います。まず、浅野先生からお願いします。

浅野春男(沖縄県立芸術大学教授)：ご指名に与りました、沖縄県立芸術大学の浅野です。今日はたくさんのセザンヌ研究をいろんな方々からお話をいただきまして、大変興味深く拝聴し、また勉強させていただきました。

私から一言申し上げますと、確かに最初に永井先生のお話にありましたように、セザンヌ研究というものはかつての、ある種、抽象的な普遍性を指すものから、より個別的な、具体的なものへ、実証主義的なものへと、研究動向が変わってきているということは、仰るとおりだと思います。そして、今回の国立新美術館の展覧会のコンセプトが、パリとプロヴァンス、地域の個性性に密着して、具体的に、実証的に検証していこうという方向で構想されたということだと思います。

場所の問題というのも非常に面白いんですが、同時に、私が今日のお話を聞いて考えていたのは時間の問題です。セザンヌは様式発展というものが、初期から晩年に至るまで、非常に大きく変わっていく画家なんです。セザンヌの生涯というものを考えてみると、1839年に生まれたセザンヌが、1861年に初めてパリに出てきますから、その間の彼の生活の場所はエクスで、1861年、1862年からパリでのセザンヌの生活が始まります。この時のセザンヌは、青雲の志を持ってパリに出てきた田舎者です。パリという中央の画壇を、ひと

つのりんごで驚かせてやろう、というような思いを持ってパリに出てきたわけで、パリを描こうというよりは、パリで成功してやろうという気持ちを持って出てきたわけです。ところが、彼の野心というものはあえなく潰えてしまって、サロンにも合格しないし、印象派展に出しても悪評を受ける。そこで第3回の印象派展を契機として、彼は活動の拠点をパリからエクスに戻します。ですから1877年というのは、ひとつの変わり目なんです。1877年から1880年代にかけて、セザンヌはパリとプロヴァンスを行ったり来たりして、両方で描くということをやります。

ところが、今、私の記憶が不確かですが、1894年ですか、ジヴェルニーにモネに招かれた際に、ちょっと嫌なことがあってセザンヌはエクスに戻ってしまう。そしてモネに宛てて、こんなことだったら芸術家になろうなどという夢想的な思いを抱いて、絵画の道なんか進むんじゃなかった、エクスの方がずっといい、ということを書いた手紙に書いてますね。そして1895年にヴォラールの画廊で、セザンヌは初の個展を56歳でやるんですが、この時にセザンヌは画廊に行っていない。自分の最初の個展なのに、その会場にセザンヌは顔を見せない。1895年になるとパリでの成功というものが、ほとんどセザンヌの眼中にはなかった。1894年、1895年頃からセザンヌの意識はパリよりも南仏に向かい、故郷の自然を描くという方向に行っていた。そして最晩年にはサント＝ヴィクトワール山のような、風景画を描くことが最大の眼目になっていく。ですから年代順にセザンヌの生涯を追ってみると、彼の制作の場というものは大きく変わっていった。それは彼の様式発展がはなはだしく変わっていたのと同じように変わっていた、ということを感じました。

永井：ありがとうございます。ジヴェルニーのモネ邸に行ったのは1894年のことで、その時に美術評論家のジョルジュ・クレマンソーとか、ギュスターヴ・ジェフロワとか、そしてロダンに会っています。私は今の

浅野先生のお話にはちょっと異論があって、その後ヴォラールのところで2回、3回と個展をやっているし、あとサロン・ドートンヌとか、いろんな展覧会に作品を出していきますよね。確かに行く回数は減ったけれども、亡くなる前年にもフォンテーヌブローに出かけて行っている。やっぱり1900年代の晩年になってからの突出したセザンヌのパリでの出品というものは、パリとの結びつきというものを考えていく上では、非常に重要な要素だと思います。次に、大屋さんいらっしゃいますでしょうか。よろしく願い致します。

大屋美那(国立西洋美術館学芸課主任研究員)：突然のご指名に大変驚いております。まずはご発表の皆様、ありがとうございます。今日は皆様のお話を聞いて、大変勉強になりました。このところセザンヌの研究から少し離れていましたので、永井先生のお話からは、今現在のセザンヌ研究の動向がどのようになっているのかということ、もう一度確認させていただくことになり、興味深く拝聴いたしました。三浦先生のお話はパリという近代都市を背景に、洗練された趣味を持ったマネから見たセザンヌということで、この視点というのが新鮮に映り、非常に勉強になりました。

また新畑先生からお話いただいたセザンヌと古典主義との関係についてですが、この問題は、実は今、私も非常に興味を持っているところです。もちろん形式主義の点から、セザンヌの構図が、どういう風に古典主義から影響を受けたかということは、すでに古くから多くの研究者が言っているところではあります。その中でも、特に20世紀初頭の古典主義が再興するような頃は、ブラックやピカソなどがそうであったように、新古典主義がまた脚光を浴びてくるところで、ドニのような画家／理論家によりセザンヌという画家への言説が形成されていったという部分を、大変興味深く伺いました。ありがとうございます。

永井：ありがとうございます。それから、小田部麻

利子さんもおいでかと思いますが、ぜひ発言をお願いします。

小田部麻利子(美術史家・翻訳家)：小田部と申します。今日は、4人の先生方に大変詳しい、これまでのセザンヌ研究の概観というテーマでお話をいただきました。私もセザンヌの研究をしてきた者として、あらためてセザンヌの研究というものが、美術史全体にとって、非常に重要なものであることを認識いたしました。

断片的なことになりますが、今の浅野先生に対する永井先生のお答えに関連することになります。どうして晩年の1904年以降にフォンテーヌブローで制作したかと言いますと、ひとつには、確か息子がパリに住んでおりまして、要するに成人した息子が、画商とのあいだを取り持つ、いわばマネージャーのような役割を果たすようになっていたという事実があります。その意味ではセザンヌも積極的に画廊と関わりを持つようになって、しかもヴォラールなどは、セザンヌの要求に応じて、例えばドラクロワの水彩画をセザンヌに貸すというようなこともしていました。それをテーマにセザンヌは晩年、改めて《ドラクロワ礼賛》を制作していますし、やはりパリの画廊とのコンタクトというのがかなり、晩年のセザンヌの制作に密接に関わっている問題なのではないかと思いました。

それから、今の大屋さんのご発言にありましたセザンヌと古典主義という問題についてです。1900年以降と言いますか、もっと後になると思うんですが、印象主義が普及した後に、秩序への復帰ということと言われる頃のことについては、ある一定のセザンヌ観を作り上げたモーリス・ドニの存在というものが、やっぱり大きな役割を果たしていると感じます。しかもそれに対するもうひとつの傾向としては、フォルマリズム(formalisme：形式主義)というものが、セザンヌにとって、各対象というものはあまり意味がない、シュジェ(sujet：主題)というものは造型の口実に過ぎな

い、という言説が非常に進展していきました。そのため、セザンヌが何を描くか、あるいはセザンヌがどういふ風景を描くかということは重要ではない、という考え方が広まってしまったということがあります。

それはもちろんその後、セザンヌ研究だけではなく、美術史学全体にフォルマリズム批判、モダニズム批判というかたちで進展します。セザンヌ研究の内部で観るならば、ジョン・リウォルドがセザンヌの描いた風景の写真を撮ったという貢献は、改めて注目されるべきではないかと思えます。実際の場所でセザンヌが見たものを写真に撮ってみることで、外界の自然とセザンヌの描いたものの中に、対応関係があることがはっきり実証されたわけです。そうするととなるとシュジェは口実に過ぎない、造型の口実に過ぎないという決まりきった言い方は再考されなければならない、ということが出てきたわけですね。

そういうシュジェの問題と古典主義の問題というのは、古典主義概念そのものの変容に関わるわけです。基本的にセザンヌの考えた古典主義というものが、ドニの考えていた古典主義と本当に一致するかということ是非常に疑問です。永井先生も仰っていたように、セザンヌというのは詩から入った人で、古典主義といった場合はラテン語の詩のことを考えていたわけです。ウエルギリウスとかテオクリトスとか、そういう詩人の描いた牧歌的な世界というのが若きセザンヌの内にすでに形成されており、そういう考え方があったから、逆にマネの牧歌的な世界というものが、セザンヌ自身の考え方で作り直されるという契機があったと思えます。

ドニの考えた古典主義というのは、かなりフォルマリズムに偏っていたわけですし、むしろプッサンの精神をセザンヌが良く理解したとすれば、プッサンの古典主義というものはむしろ、ホラティウスが考えたような、「絵画は詩のごとく、詩は絵画のごとく」という精神と結びついていたのではないのでしょうか。ドニを通した古典主義というものを、どういう風に相対化す

るかという課題が、いつもセザンヌ研究にはあるわけですね。新畑先生が紹介されたように、ドニよりも早くセザンヌに注目したのが、エミール・ベルナールです。どうしてベルナールはセザンヌに注目したのかというと、ゴーギャンという人がその前にいるわけです。ゴーギャンの作ったセザンヌ像というものは、今のところあまり充分には研究はされていないのですが、もしもゴーギャンのセザンヌ像が、ドニとは別様のセザンヌ観として区別され、両者の対照が可能であるならば、例えば稲賀先生が研究なさっているように、ドニの見たセザンヌやその歴史的射程だけではなく、今までのセザンヌ観の歴史というものが、これまでとは異なるものとして見えてくることもあるかもしれません。ゴーギャンの見たセザンヌというものがもう少し再考されないことには、ドニの見たセザンヌ、あるいは古典主義から見たセザンヌというものが、偏っている点、もしかするとそれはある種のフランシスムなのかもしれませんが、そのような点が良く見えてこないのではないかと思います。もちろんそれに対して、アルフレッド・バーやクレメント・グリーンバーグのあいだで作られた、アングロサクソンのフォルマリズムとの対照というのも、必要になってくるのではないかと思います。

永井:大変、貴重なご意見をありがとうございました。私も新畑さんのお話を伺った時に感じたことなのですが、ドニが作り上げた古典主義という問題は、セオドア・レフが論文で取り上げています。その中では、断定まではしていませんが、そうした古典主義が新伝統主義の文脈の中で作り上げられたフィクションなのではないか、ということが論じられています。そこでは、ドニがセザンヌとプッサンを結びつける、その考え方自体が、歴史的な産物であるということが明確に述べられていますので、やはりある程度の相対化が必要なのではないかと思います。そのあたり、新畑さんの方で何かコメントがございましたら、ちょっと趣旨とは

外れますがお願いします。

新畑：この問題は大変難しいものです。今回の発表の趣旨としては、いわゆるセザンヌ＝プッサン＝ドニということではないのです。それで今日、ドニの言葉をいくつかご紹介しましたが、ドニもある時、おそらくそのことに気付いたと思うんですね。セザンヌのことを相当、古典主義だと言うわけですが、彼の日記や『絵画理論』に書いてあるのですが、自分の言葉を持って、セザンヌが古典主義であると方々で騒いでいます。そして、騒いでいる奴のことが全然わからないと言い始めるわけですよ。ドニ自身、自分の発言が非常に盛り上がりすぎてしまうという状況に対して、非常に危惧があった。それというのは、今でもいろんな論法の中で、ドニあるいはベルナルのことは、今が皆、引っ張られ過ぎていているというのは一番初めに言われることで、それは私もその通りだと思います。

私が今日言おうとしたのは、ドニが継承者ということではなくて、おそらくセザンヌというのが、印象主義がある程度勝利した後で、1895年に急に現れた時に、これをどう理解してよいのか、というのがおそらくそれぞれの画家達が非常に迷った中で、おそらく跳びついたのが、ベルナルの言葉であり、ドニの言葉である。そのきっかけがあったというのは、明らかな事実であり、そのセザンヌ発見ということが重要なのではないかということをお話ししました。それと、セザンヌの古典主義理解というものは、全く別の話になります。後半に私がしたのはそういう別の話で、セザンヌはもとより、19世紀末から20世紀にかけての古典主義というのは、プッサンのものとも、あるいはラファエッロのものとも違ってきます。19世紀末の、新しい時代の、新しい古典主義というものを作りたいと彼らが思っていたわけですし、あるいはそれに気付いたのが、ドニではなかったか、ということです。

それでセザンヌとプッサン、あるいはより遡ってラファエッロ、あるいは古代に遡るまでの古典主義とい

うのは、ドニ自身が言っているように、古典主義とは何ぞや、というところから話を始めなければなりません。それはもう膨大なテーマになってしまうんですが、少なくとも先ほど申し上げたように、リチャード・ヴァーディのようなプッサンの研究家が、ドニと比較するような転換をする中で、そこにも集結しないで、さらにそこから発展もできないような、非常に複雑な問題を持っていた。それは未だ解明されていない問題であり、今後より、深化して、比較検討していかなければならない問題であるというように、私は思います。

永井：ありがとうございます。小田部先生、よろしいでしょうか。では吉田典子先生はおいででしょうか。吉田先生は最近、パリの話、特にセザンヌとゾラ、そしてマネ、この三極で論文をお書きになっていますので、是非、コメントをお願いします。

吉田典子(神戸大学教授)：ご指名にあずかることを全く予期しておりませんでしたので、本当に何も準備していないんですけども、本日は大変興味深いご報告や議論を聞かせていただき、ありがとうございます。

私はゾラの研究をしております、その関係でゾラとマネやセザンヌ、美術との問題を考えております。今日の、三浦先生のご報告の中で、マネとセザンヌの関係についてのお話があり、《オランピア》や《永遠の女性》という図像のことが出てまいりました。先程、永井先生がご紹介して下さった私の論文〔「オランピア、ナナ、そして永遠の女性—マネ、ゾラ、セザンヌにおける絵の中の女の眼差し」『言語文化』29号、明治学院大学言語文化研究所、2012年〕は、そこにゾラという存在を絡めて、ジェンダー論的な観点も含めながら、考察したものです。

ゾラとセザンヌはもともとエクスで中学時代からずっと親友で、先にゾラがパリに出てきました。そのゾラに熱心に誘われて、セザンヌもパリに出てきたという経緯があります。1861年のことです。1863年の《草

上の昼食》や1865年の《オランピア》の際には、ゾラとセザンヌは連れ立って落選者展やサロンの会場に行き、一緒に見ていると思われます。それで、ゾラはゾラの方で、《オランピア》に非常に感銘を受けて、1866年と1867年にマネを初めて大々的に擁護する美術批評を發表します。それと同時に、自分の小説、とりわけ1867年に出版される『テレーズ・ラカン』の中で、《オランピア》から影響を受けたイメージを展開するので、セザンヌはセザンヌで展開していきますが、美術の世界だけだと、マネとセザンヌという関係になるんですが、そこにゾラという文学者を絡めると、マネとゾラとセザンヌという3人の関係というものが、思い浮かんできます。実際、ゾラがマネに接近したことで、セザンヌはますますマネを意識せざるを得なくなったところがあるように思います。この3人の関係は「ナナ」のイメージをめぐっても、複雑な絡み合いを見せています。マネの《ナナ》はゾラの小説『居酒屋』から影響を受けており、一方ゾラの小説『ナナ』はセザンヌの《永遠の女性》から示唆を得ていると私は考えています。当時、文学と美術が非常に密接に関わっていたということが見えてくる一例かと思えます。

今日のシンポジウムの議題には、あまりそぐわないかもしれないのですが、三浦先生から、ゾラの『制作』という小説をきっかけに、ゾラとセザンヌが交友を絶ったというお話がありました。これはジョン・リウォルドというセザンヌ研究者が唱えた説で、現在、非常に一般的に流布しています。確かに、『制作』への礼状以降、セザンヌとゾラの間に関わされた書簡は発見されていませんし、その後、それまで毎年のように訪れていたメダンのゾラの別荘にセザンヌが立ち寄った形跡はありません。『制作』という1886年のゾラの小説は、非常に自伝的な部分を含んでおり、少年時代の回想をたくさんしていますので、確かにセザンヌが主人公の画家クロード・ランティエの主要なモデルとなっています。しかし、この主人公はセザンヌだけでなく、マネやその他の画家たちを複合しています。また、小説

の前半では、セザンヌとのエクスでの青春時代の思い出や、落選者展のマネの作品を思わせるエピソードなど、実体験に基づくところが多いのですが、小説の後半になると、実際のマネやセザンヌからはかなり離れて、作者ゾラ自身の創作上の苦悶を強く反映した架空の芸術家になっていると思われます。また、クロード・ランティエが描く最後の大作は、セザンヌの様式とはほとんど関係がなく、ギュスターヴ・モローの《サロメ》との関連も指摘されている、どちらかといえば象徴主義的な絵画です。したがって、ランティエはリアリズムや印象主義を推し進めたのではなく、象徴主義、神秘主義へと偏向していったと見なすことも可能です。そこで最後に破滅して、自殺するということになりませんが、それをセザンヌが読んで、この画家を自分のことだと思ったかは、かなり疑問です。セザンヌは、文学に非常に造詣の深い人なので、小説の虚構性を理解できなかったとは考えられませんし、また、ゾラが『制作』を執筆中の1885年には、メダンの家にしばらく逗留しているので、ゾラから小説の内容や意図について話を聞いていたと思われます。ですから、小説『制作』のせいで絶交したと言われる点については、ゾラの実研究者の立場から見ると、本当かな、という気がします。もちろん、ゾラの『制作』は当時のほかの画家たちからの評判も悪かったので、セザンヌも周囲の人々から、いろいろ言われた可能性も高いでしょう。

私自身の考えは、セザンヌの実研究者の方々にもお聞きしたいんですけども、1886年という絶交したと言われている年ですが、その年にセザンヌの人生には大きな変化があって、それまでずっと同棲していたオルタンスと結婚する。それからお父さんが亡くなって、お父さんの莫大な遺産を継ぐという出来事がありますよね。それまでセザンヌは、ゾラにしょっちゅうお金を借りていて、ゾラはオルタンスにもお金を送っています。その手紙のやりとりは結構たくさんあるのですが、1886年を境に、そうした手紙のやりとりがなくなっています。ひとつ考えられるのは、セザンヌは完全に

財産を自由にできる境遇になって、ゾラの援助は必要なくなり、その後しだいに疎遠になったのだろうということです。また、ジョアシャン・ガスケがセザンヌの伝記の中で触れている「メダンの女中」が原因であるなら、そこにはひた隠しにされたドラマがあった可能性もあります。また、セザンヌの芸術制作の面においては、画家はしばらく前から、ゾラとゾラに導かれたパリの芸術界、あるいはゾラに代表される文学との関わりから距離を置くようになっており、絵画そのものの独自の探求を推し進めていったのだと思います。

永井：コメントありがとうございました。その問題は非常にデリケートな問題で、書簡が残っていないので、どうも語りづらいという問題があります。でもひとつ確かなことは、ゾラが亡くなった時にセザンヌが号泣したという事実です。本当に絶交したのかということは、確かにクエスチョンが付くと私自身は思います。後で、三浦先生ともお話いただくことにして、本日はもう時間となってしまいました。パネラーの皆様、それから来場者の皆様、長時間どうもありがとうございました。これで終わりにしたいと思います。

執筆者プロフィール

永井隆則

ポール・セザンヌ協会会員。京都工芸繊維大学大学院工芸科学研究科准教授。文学博士(京都大学)、Diplôme d'études approfondies(プロヴァンス大学博士課程博士論文提出資格課程修了[歴史と文明；美術史、エクス＝アン＝プロヴァンス、フランス共和国])。京都国立近代美術館主任研究官を経て、現職。主著に『フランス近代美術史の現在 ニュー・アート・ヒストリー以後の視座から』(編著)、『モダン・アート論再考 ―制作の論理から』、『セザンヌ受容の研究』など。

三浦篤

東京大学総合文化研究科教授。東京大学大学院人文科学研究科美術史学博士課程、単位取得満期退学。パリ第4大学博士号取得。専門はフランス近代絵画史、日仏美術交流史。主著に『近代芸術家の表象―マネ、ファンタン＝ラトゥールと1860年代のフランス絵画』、『西洋美術史ハンドブック』(共編著)、『まなごしのレッスン I 西洋伝統絵画』、『自画像の美術史』(編著)、これまでに監修した主な展覧会として、2011年「光を描く 印象派展 ―美術館が解いた謎―」(青森県立美術館)など。

新畑泰秀

石橋財団ブリヂストン美術館学芸課長。成城大学文学研究科博士後期課程中途退学。専門はフランス近代絵画史。横浜美術館学芸員を経て、現職。これまでに担当した主な展覧会として、1999年「セザンヌ展」、2005年「ルーヴル美術館展 19世紀フランス絵画：新古典主義からロマン主義へ」、2008-09年「セザンヌ主義：父と呼ばれる画家への礼讃展」(以上、横浜美術館)、2011年「アンフォルメルとは何か？―20世紀フランス絵画の挑戦」(石橋財団ブリヂストン美術館)など。

工藤弘二

国立新美術館研究員。東北大学文学研究科博士課程単位取得退学。専門はセザンヌの研究を軸としたフランス近代美術史。「セザンヌ―パリとプロヴァンス」展担当者。

シンポジウム概要

シンポジウム

「セザンヌーパリとプロヴァンス」展から見る今日のセザンヌ

日 時：2012年5月26日(土)13：00－17：00 (12：30開場)

会 場：国立新美術館 3階講堂

主 催：国立新美術館、日本経済新聞社

後 援：日仏美術学会、美学会、美術史学会

プログラム

12：30 開 場

13：00－13：45 基調講演
永井隆則(ポール・セザンヌ協会会員／京都工芸繊維大学准教授)
「セザンヌ研究の現在－研究史から見る今日のセザンヌ像」

13：45－15：30 パネリスト発表
工藤弘二(国立新美術館研究員)
「南北の往復から見るセザンヌー
展覧会史における『セザンヌーパリとプロヴァンス』展の意義」

三浦篤(東京大学教授)
「セザンヌのパリーマネとの関係を中心に」

新畑泰秀(石橋財団ブリヂストン美術館学芸課長)
「セザンヌのプロヴァンスーセザンヌと古典主義」

15：50－16：50 全体討議

シンポジウム記録集
「セザンヌーバリとプロヴァンス」展から見る今日のセザンヌ

編集：国立新美術館
執筆：永井隆則
三浦 篤
新畑泰秀
工藤弘二

デザイン：仲 快晴(ADARTS Inc.)

制作：株式会社アイワード

発行：国立新美術館
〒106-8558 東京都港区六本木7-22-2

発行日：2013年3月15日