

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第63回

発散と収縮

『セザンヌ主義：父と呼ばれる画家への礼賛』横浜美術館ほか

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター研究員、
総合研究大学院大学教授)

ポール・セザンヌは2006年に没後百周年を迎えた。この機会に充実したセザンヌ回顧展を組織した横浜美術館が中心となって、現在、『セザンヌ主義：父と呼ばれる画家への礼賛』が開催されている（2008年11月15日より2009年1月25日。その後北海道立美術館へ巡回）。英語の題名にはHomage to Cézanne, His Influence on the Development of Twentieth Century Painting とある。没後百年を経てなお名声を維持する藝術家は稀だ。とりわけセザンヌの場合には、それが地球大の影響を発揮し、欧州とは対蹠点に位置する極東にまで大きな足跡を残している。今回の展覧会では、その波及の様をつぶさに検証するまたとない機会が提供された。

土田麦僊のセザンヌ主義

晩年のセザンヌ（1839-1906）はエミール・ベルナール（1868-1941）からの問いに答えて「自然を円筒，球，円錐によって扱うこと」（1904年4月15日付け）とする教えを書き送った。ベルナールはこれらの書簡をセザンヌ没後の1907年、『メルキュール・ド・フランス』誌掲載の「ポール・セザンヌの思い出」に続く「未刊行書簡」ではじめて公表した。＊1この表現が立体派（キュビズム）

の理論的根拠となったことは、あまりに有名だろう。1920年代になれば、それはロジェ・ビシエール（1886-1964）やアンドレ・ロート（1885-1962）ら、立体派の理論を定



図1 土田麦僊《舞妓林泉図》下絵・部分、1924



図2 土田麦僊《巴里の女》1924

式化した画家たちが主宰した画塾で、人体デッサンや構図の教程に組織的に取り入れられる。

その影響は、はるか極東は、京都の日本画壇にまで及んでいる。そのとりわけ顕著な例は、土田麦僊（1887-1936）の《舞妓林泉図》（1925／図1）だろう。背景の築山に注目すれば、それがいかに異常な形態から築かれているかは歴然としている。円錐の型に嵌められて剪定されたような松が、同じく幾何学的円錐形に林立する杉林に寄り添い、その前の斜面には、枝を球形あるいは楕円状に整えられた木立ちが、さらに大きな球状の丘陵にすっぽりと納まっている。残念ながらこの名品は、横浜の展覧会には出品されなかったが、これをジョルジュ・ブラック（1882-1963）やアンドレ・ドラン（1880-1954）の《エスタック》風景とともに、セザンヌの《ガルダヌ》（出品目録77番）の横に並べるのも一興だろう。＊2

《舞妓林泉図》では、きわめて抽象化された幾何学的な背景と、前景のあでやかな舞妓の肖像との対比が、鑑賞者を驚かせる。だがこれは単純な和洋折衷ではあるまい。というのも、この前景の着物姿の人物もま

た、麦僊の短い滞欧体験の成果だったからだ。ともすると見落とされがちだが、その隠された骨格は、欧州から帰還して直後の麦僊の《巴里の女》（1924／図2）を検討すれば明らかになる。ベンチに腰をおろしたふたりの婦人像だが、何度も引きなおした描線からは、垂直的な構築性の高い画面を成り立たせるために麦僊が払った苦心の様が透けて見える。麦僊の盟友であった洋画家の黒田重太郎（1887-1970）は、同時期にパリに2度目の滞在を果たしているが、その時期のデッサンには《バラの花を持つ女》

（1921-22／図3）が知られる。ここには同様の正面向きの婦人人物像を幾何学的な構図に組み立てる工夫が、画塾でのお手本よろしく、その痕跡をとどめている。日本画での画面構成は、絵巻物にせよ、六曲一双の屏風にせよ、とかく右から左へと水平に流れてゆく。その流れに拮抗するには、構図を基本からやり直さねばならなかった。黒田には



図3 黒田重太郎《バラの花を持つ女》1921-22

『構図の研究』(1924)と題する著作が知られる。そこにもセザンヌが「自然を円柱と、球体と、円錐体に依て所理せよ」と述べたことが力説されている。こうしたセザンヌの言葉を介して、立体派の舶来洋風骨法に果敢に挑戦した成果が麦僊の《舞妓林泉図》へと結実したことを、いまいちど確認しておきたい。＊3

揺らぐセザンヌ像

このように、セザンヌの絵画の教えは、造形的な水準だけではなく、「エックスの巨匠」の言葉を純粹培養したような、抽象的・理論的解釈を梃子として、1920年代には意想外な地域にまで伝播した。そしてこのことが「セザンヌ主義」の検証や確定をことのほか困難にする。そもそも何ををもってセザンヌ主義と定義するのか。この規定如何により、その内包と外延も変幻自在な振る舞いを見せるからだ。またフォーヴやキューブ風の作品を透かして、その底にセザンヌの影を認めるべきなのか否か。実際、こうしたやっかいな問題は、セザンヌ没後以来、そのもっとも近い周辺にあった関係者が、つとに漏らしていた繰言だった。

エミール・ベルナルとともにセザンヌを世に広めるのに功績のあったモーリス・ドニ(1870-1943)は、晩年に興味深い証言を残している。いわく、「セザンヌは思索家であったが、いつも同じことを考えているわけではなかった」。「彼に近づく者はみな、自分たちが望んでいることをセザンヌに語らせた」、とドニは内情を打ち明ける。およそ助言とはそうしたもののだろう。かくして「我々はみな、セザンヌを我々のゲームに加担させた」。そうモーリス・ドニは己が罪状を告白する。＊4

そうしたあまたの仕掛け人たちのなかで「画趣にあふれ、とてもよく似た肖像を描い」てみせたのが、画商のアムプロワーズ・ヴォラール(1868-1939)だった、とドニは弁明する。実はこの直前に博士論文に基づいた『セザンヌ・その人生、その作品、そのゾラへの友情』(1939)を公刊してい

たジョン・リヴォルド(1912-1994)が「セザンヌの肖像に対して加えられたあらゆる歪曲を、今日絶対的に告発せねばならない」と宣言し、「エミール・ベルナル、ジョワシャン・ガスケ[1873-1921]、そしてヴォラールのセザンヌを破壊」しなければならぬ、と息まいていた。＊5おそらくこれを念頭においてのことだろう、モーリス・ドニはガスケを庇って「ガスケがすべてをでっちあげた、というわけではない」と述べ、実証主義の権化ともいうべき若きドイツ系ユダヤ人美術史家をやんわりと牽制している。そもそも「当のセザンヌ自身が、自分の「本当の顔」を御存知だったかどうか、誰に分かるというのか」。それがモーリス・ドニの言い分だった。

セザンヌ主義発生の文化土壌

セザンヌの真実の肖像のありかが定まらない以上、そのセザンヌに根拠を求める「セザンヌ主義」がさまざまに異なり、場合によっては矛盾した相貌を呈したとしても、不思議ではなからう。様式にうえては、初期のロマン主義から印象主義時代のセザンヌに範を求める態度のみならず、20世紀初頭のフォーヴィスムからキュビズムへの展開にセザンヌの感化を認める立場、続いて10年代の表現主義から20年代の古典主義回帰にいたる振幅を描くセザンヌ解釈、さらには、いわゆるポスト印象主義史観の確立とともに、その代表としてゴーガン、ファン・ゴッホとともにセザンヌを三種の神器よろしく尊重する「近代美術」観が形成される。これら互いに対立し矛盾するさまざまな様式や主義が、いずれもセザンヌをその先駆者に位置づけようとした。それゆえ事態は解きほぐし難く錯綜してしまう。

セザンヌ主義の発生にあっては、時間軸の圧縮と転倒とでも呼ぶべき、歴史的記憶の変成作用が働いている、と筆者は常づね考えてきた。まず圧縮だが、その典型はモーリス・ドニの《セザンヌ礼賛》(1901/図4)に見られる。この作品を通じて、ドニはセザンヌを、自分たち世紀末象徴派の先駆者



図4 モーリス・ドニ
《セザンヌ礼賛》1901

として歴史上に位置づける。画中でドニをはじめとするかつてのナビ派の面々が、左手に立つオディロン・ルドンとともにセザンヌの静物画を囲んでいる。この静物は、いまや南洋はタヒチへと旅立って久しいゴーガンが、かつて所有していたものだった。それを舞台の中心に配置することで、モーリス・ドニはなにを意図していたのだろうか。ここには、セザンヌからゴーガンへ、さらにゴーガンの教えを1888年にブルターニュのポンタヴェンで受けたポール・セルジエ（画中画の右前）に触発されたバリのナビ派結成へ、という一連の系譜を正統化する証拠物件が、聖遺物よろしく祭られている。

だがこうした道具立てによってドニが描きあげてみせた系譜は、いわば後知恵の合理化でしかなかった。1898年にアンドレ・ジッドとともにローマに滞在したおりに古典開眼を遂げたドニは、帰国後によりややくセザンヌに注目しはじめる。明らかにドニは、自分たちの古典回帰を正当化してくれる先駆者としてセザンヌを位置づけようと目論んでいた。エクス・アン・プロヴァンスに最晩年の巨匠を訪れたドニは、画家の口から「印象派を美術館の作品のように何

か堅固で永続的なものにする」という証言を聞きだす。セザンヌの没後、『西洋』誌（1907）を通じてこれを世間に広めたのも、ほかならぬモーリス・ドニだった。ドニの提案したセザンヌ像は、20世紀初頭以降、かれが周囲のカトリック右派とともに喧伝した「古典回帰」と平仄を合わせた解釈だった。それが我田引水の辻褄合わせの面をもっていたことは、ドニ自らが晩年に告白したとおりだったのである。＊6

世紀末象徴主義と20世紀初頭の古典回帰との圧縮と癒着は、さらに時間軸の転倒を引き起こす。英国の批評家ロジャー・フライ（1866-1934）が、ほかならぬドニのセザンヌ解釈に多くを負いながら1910年に発明し、その後リヴォルドやリオネルロ・ヴェントゥーリ（1885-1961）といった美術史家が説いたPost-impressionism史観は、いまなお社会的には大きな効力を発揮し続けている。だがここには奇妙な因果関係の倒立が隠されているだろう。通称「後期印象派」あるいはより正確には脱印象主義という用語は、印象派の展覧会が終焉を迎えたあとの、およそ1890年から20世紀初頭までの時期を指す言葉として定着している。だがその代

表とされるセザンヌがパリを中心とする画壇で広く注目を浴びたのは、おおむね1904年以降、またその影響力が決定的となったのは、その没後、1907年のサロン・ドートンヌにおける56点に及ぶ作品の大回顧展以降、とみるべきだろう。90年代にはその实在すら疑われていたエクスの巨匠は、フォーヴィスムが話題を撒き、キュビズムが登場する二十世紀初頭の同時代現象として、人口に膾炙した。***7**かれはいわば没後^{死後}に至って初めて登場して人々の耳目を敬^{おそ}せた、亡霊じみた存在だった。

セザンヌ評価をめぐるこうした時間軸の圧縮と時代錯誤の *anachorism* がセザンヌ主義の原因だった、とまでは断言すまい。むしろこうした編年上の褶曲や転倒にこそ、セザンヌの転生の生態、すなわちこの画家が後世において果たすこととなった「範型」としての重要性、すなわち「セザンヌ主義」の表徴の表徴を読み取るべきではないだろうか。

「革命家セザンヌ」再説

こうしたセザンヌ像の複合性をもっとも端的に示す混乱が、日本での受容には頻繁に見られる。一例を挙げるにとどめるが、有島未生馬 (1882-1974) はフランスよりの帰国直後に「画家ポール・セザンヌ」を『白樺』第1巻第3号 (明治43 [1910] 年6月号) に掲載して、こう述べていた。すなわちセザンヌは「革命の精神に最も深く突入し旧習を踏む事を最も厭ふ情に富んだ画家であった」と。すでに指摘したことだが、この一節は、テオドール・デュレ (1838-1927) の『印象派の画家たちの歴史』(1906) からの有島による引き写しだった。ところがデュレの原文を見ると、「画家であった」で文章は終わっていない。「画家であった、などとセザンヌを捉えることは、これを避けねばならない (il faut se garder de)」とある。どうしたわけか、有島はデュレの禁令を破って、正反対の翻訳を提供していたことになる。

はたして有島はうっかり誤訳を犯したのだろうか。これは私見だが、どうやら有島が武者小路実篤 (1885-1976) をはじめとする

『白樺』の面々の意向を汲んで、意図的にデュレの原文を都合よく流用した、というのが真相ではなかったか。それかあらぬか、1年半後の明治45年1月号『白樺』には柳宗悦 (1889-1961) が「革命の画家」を掲載する。おりから木下杢太郎と『白樺』とのあいだで、山脇信徳の絵画作品《停車場の朝》ほかをめぐって論争が発生していた。柳の「革命の画家」は、この論争を受け、武者小路を援護する目的で掲載されたことが、巻頭言からも分かる。『白樺』側にはこの時点で、セザンヌをはじめとする「後印象派」を「革命の画家」として位置づけねばならない状況が発生していたことになる。

実際ロジャー・フライが1910年にロンドンのグラフトン画廊で組織した「第一回後印象派展」は、賛否両論の熾烈な議論を招いた。柳はそれを「歴史を新たにすることを強ひる」「革命の台風」に襲われた状況と解釈してみせていた。***8**デュレが危惧していたような政治的革命とは別種の、純粹に藝術上の革命を擁護し推奨する—それが極東の島国に誕生した『白樺』同人のめざす理想となっていた。「革命の画家」を執筆するに当たって、柳はルイス・ハインドの近著 C. Lewis Hind, *The Post-Impressionists*, London, 1911を縦横に活用し、藝術とは「表現されたる個性」とするハインドの「後印象派」定義を受け売りしている。***9**

しかしながら『白樺』の仲間たちは、まもなく、彼らが一時は熱狂したルイス・ハインドの本が、異端の書物にして信頼性の低い道しるべでしかなかったことに気づく。木村莊八の『藝術の革命』(1914) がその経緯を伝えている。「セザンヌはその人自身に係らず革命的であったのだ。その藝術は自覚せる反逆ではなかったのだ。彼が明示した形式は、彼の目に見ゆる物を、表現方式に就いて何等の預考せる考へもなく表現しやうとして、その強く清廉に隠し立てなき心が悶へた結果なのである」。***10**有島の断言から4年後の妥協的軌道修正は明らかだろう。

人格主義的理解から東洋趣味への帰趨

これ以降、日本におけるセザンヌ理解の変遷は、さらに独特の屈曲を孕んでゆく。永井隆則の比類なき労作『セザンヌ受容の研究』(2007)の詳細な記述に従えば、明治末期、セザンヌの「感覚」に注目した初期の議論は、大正時代を迎え、雑誌『白樺』の展開と思想伝播にともない、「人格主義的」といってよい色合いに染め上げられる。大正期の南画復興とセザンヌ評価との競合からは、人格の表出としての藝術創作を、画面にひと筆ひと筆刻まれる筆触のうちに感得し、そこに生命の躍動を見るような観賞態度が顕著となる。筆触に現れた「呼吸」「内面氣息の鼓動脈拍」に絵画表現の要を探る見解は、『白樺』に拠った山脇信徳(1886-1951)にすでに明治44年段階で見られることは、永井も指摘するとおり。***11**そしてこの山脇流の見解が、やがて萬鉄五郎(1885-1927)によって、セザンヌに結びつけられる。

南画の精神と西欧近代絵画とに類似を認める見解は、小出栖重(1887-1931)も、その早すぎた晩年の『油絵新技法』(1930)で述べている。類似した認識は、京都の国画創作協会に属した小野竹喬(1889-1979)にあっては、セザンヌと富岡鉄斎(1837-1924)とを類比する、晩年の回顧に確認できる。戦後には平明な装飾的作風へと変貌を遂げた小野竹喬の画風からは、にわかには想像しにくいことだが、20年代初期に黒田重太郎一行と欧州巡礼の途についた当時の竹喬のスケッチには、構築的キュビズムを、欧州の風土のもとで実地に試そうとする実験精神も横溢している。その好例がフィレンツェを題材とした水彩《ボンテ・ヴェッキオ》(1922)／図5などだろう。こうした実験の背後には、田中喜作(1885-1945)による啓発があり、その説は当時流行の白樺流人格主義とは、はっきりと一線を画するものだったと、小野は証言している。私見では、これこそ当時の田中喜作に顕著なフォーマリズム志向にほかならず、小野の回想からは、京都の国画創作協会周辺の同世代の画家たちに1910年代から

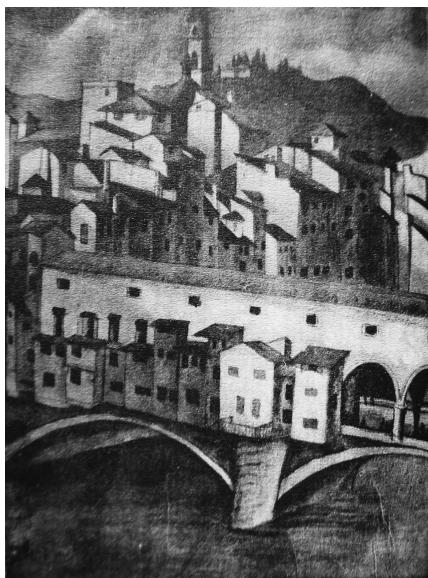


図5 小野竹喬《ボンテ・ヴェッキオ》1922

田中喜作が及ぼした感化の跡が、如実に透けてみえる。冒頭にみた土田麦僊の《舞妓林泉図》も、ほかならぬこの近代京都という文化環境を背景として、古都に特有の展開を見せた、セザンヌ主義の特異な成果とみなしうる作品だった。***12**

「造型」から「レアリザシオン」へ

さらに1930年代を迎えると、京都学派と呼ばれる哲学潮流にあっては、コンラート・フィードラー(1841-1895)らを下敷きにして、「写生」とは異なる「写実」への関心が高まり、それが「造型」的価値への傾倒を強めることとなる。高村光太郎(1883-1956)は『造型美論』(1942)で、造形と造型とに画然とした区別はないが、自分としては新たな形のうえでの原型を提供する、という意味で「造型」を好むとの判断を示している。再び永井の指摘に従うならば、1930年代には「造型」の語が流行を閲しており、例えばパリに留学してセザンヌ論をなした成田重郎は、純粋絵画におけるplastiqueの訳語として「造型」を用い、同世代の矢代幸雄(1890-1975)もまた「自然は球と円錐と円筒によって成

り立つという意味を道破したほどの立体感覚に富む」セザンヌの「造型性」に注目する議論を『美術研究』（1932）誌上で展開している。黒田重太郎の場合には、先にふれた『構図の研究』で、パリでの師、アンドレ・ローテの *plastique* に拠りつつ、これに「造形」の訳語を与えている。

矢代幸雄とも親交のあった洋画家、安井曾太郎（1888-1955）は、「写実とセザンヌの絵」（1935）で次のように述べているが、これも上にみたような同時代の状況をなにがしか反映しつつ、画家としての感覚を素直に表現した評語といえようか。「セザンヌの絵は、実際とその絵とをつき合わせて見た場合、形や色は違つてはゐるでせうが、その画面に現れてゐるものは実物そのままなのです。静物なんかを見ましても、如何にそのものを充分現はさうかということに真剣であつたがよく解りますし、セザンヌが常に称へて居つたレアリザシヨンなる言葉を充分裏書きしてゐます」。***13** ここにはモーリス・ドニなどを出発点に論じられた「変形」*déformation*に関する議論と、南画再評価の文脈でしきりに議論されてきた筆触の生成の現場としての制作過程をセザンヌの *réalisation* という言葉に託す論点とが、安井の実践のなかで不可分なものとして融合を遂げている様が推定できよう。

「恐怖にわたしはあとずさりする」

今回の横浜での展覧会は、肖像、裸体画、風景、静物というジャンルに区分けして構成されていた。日本に招来されたセザンヌ作品に関しては、可能な限りの展示を志す努力が如実に窺われた。そのうえで以上述べたような、さまざまな意味での「セザンヌ主義」解釈を許す作例が、範例となるべきセザンヌの作品の周囲にジャンル毎に集められた。結果として観衆は、個々の展示作品が、どのような意義を担うべく会場に召還され、いかなる原理に沿って配列されているのかを、構成、招来作品、セザンヌ

主義の偏差という三つの独立変数に跨って判定しつつ、会場に歩をすすめることになる。この連立方程式は、時に知性や感性に許容限度いっぱいの負荷を加える苦行と化して観衆に迫る。苦心のすえに集められた、これらの作品群を見渡しての感想を、いかに一言に集約できるだろうか。白状すれば、ここで、ゆくりなくも脳裏を掠めたのは、若き日のセザンヌの盟友であった、小説家エミール・ゾラ（1840-1902）が、最後のサロン評（1896）で漏らした感慨だった。

「恐怖に私はあとずさりする」。印象派の本能任せの制作のなかから、やがてしっかりとした定型あるいは定式が確立されることを待望して久しかった小説家は、それがスーラやシニャックらの「新印象派」という符丁のもとに、突如として実現されてしまったこの年のサロンを目にして、たじろがざるを得なかった。ゾラがそこに見たのは「定式の危険、流派というものの哀れむべき終焉」でしかなかった。セザンヌ主義と呼ばれる「定式化」もまた、フォーヴィスムにせよ、キュビズムにせよ、構成主義にせよ、新古典主義的傾向にせよ、セザンヌのうちに萌芽した可能性をそれぞれに鮮明にし、極限状態にまで進化させてはいる。だがその結果は、なぜかセザンヌの「原型」たる「未完成」にして *primitive* な作品の傍らでは、見る影もなく色褪せる。筆者の抱いた感想は、ゾラの驚愕から遠くない。

同じ1896年のサロン評で、ゾラはかつての盟友セザンヌのことを、名前は明記せずにかう述べていた。「流産した偉大なる画家の天才的な断片がようやく今日発見されようとしている」と。***14** もはや画面を完成に至らせることはできず、塗り残しを解消できない中途半端な「実現」*réalisation* の過程に漂う永遠の途上としてしか絵画が立ち行かぬ時代に、セザンヌは画家としての生涯を歩んだ。そしてそのセザンヌが自らの没後に「セザンヌ主義」の呼称で後世に残した遺産とはといえば、セザンヌが未完成のまま残した課題に個別に回答を与えよ

うとした努力から生まれ落ちた、幾多の「定式」*formule*が、重畳・堆積する廃墟でしかなかったのだろうか。

ゾラがその醜悪さに目を覆うほかなかった「定式の危険、流派というものの哀れむべき終焉」。そうした置き土産を、歴史の証人として後世に残すのが、ルネッサンス以来の欧州における絵画伝統の終焉ま近き時代に生きた、セザンヌの歴史的使命だったのだろうか。だが、自らが導きとなって現象させた後世の成果の凝集のうちに埋没するどころか、セザンヌの作品たちは、そのまっただなかで、かえっていや増しに輝きを強

め、不気味なまでの存在感を放散しつつ佇立する。*15

洋の東西を跨ぐセザンヌ主義に関する、おそらくは空前絶後の体系的な検証から得られた教訓。それは、なお混乱したままの不純なる原型が、洗練された派生物を圧倒的なまでに凌駕して、いささかも揺るがないという、人を震撼させずにはいない逆説だ。源から扇状に発散した運動は、発散の源泉に胚胎されていた潜在性を逆照射する。その往還の振幅のうちに近代絵画が背負った命運も集約されているに違いない。*16

* 1 P. Michael Doran (ed.) *Conversations avec Cézanne*, Macula, 1978, pp.44-80. ドラン編『セザンヌ回想』高橋幸次/村上博哉訳、淡交社、1995.

* 2 稲賀「関西モダニズムと西洋体験」、竹村民郎・鈴木貞美編『関西モダニズム再考』思文閣出版、2008, pp.313-317.

* 3 稲賀「藤田嗣治の国際的名声の影で：1920年代をパリで過ごした日本人異邦人たち」、『パリ・1920年代・藤田嗣治』国際シンポジウム報告書、京都国立近代美術館・京都造形芸術大学・比較藝術学研究センター、2007, pp.17-19.

* 4 Maurice Denis, "Aventures posthumes de Cézanne", *Prométhée*, 1939, pp.195-6.

* 5 John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Cézanne*, Paris, Albin-Michel, 1939, p.11.

* 6 稲賀「画家に棲む美術史」、『絵画の東方』名古屋大学出版会、1999, pp.368-377.

* 7 稲賀「モダニズム-その図柄と装飾と」、モダニズム研究会編『モダニズム研究』思潮社、1994, pp.100-108.

* 8 稲賀「『白樺』と造形美術：再考-セザンヌ<理解>を中心に」『比較文学』第38巻、1995, pp.76-91.

* 9 Shigemi Inaga *How the Japanese Read Maurice Denis: Some Aspects of the Reception of Symbolism and Classical Art Theory in Modern Japan*, 永井隆則（編）『1930-40年代の日本におけるセザンヌの受容 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)研究成果報告書、2003, pp.76-86 とりわけpp.78-80.

* 10 木村莊八『藝術の革命』洛陽堂、1914年5月14日刊、p.32. 片多祐子(編)「関連文献抜粋一覧」『セザンヌ主義』横浜美術館、2008, p.190.

* 11 『白樺』第2巻第9号、明治44年9月号、106,111頁。永井前掲書、pp.122-123.

* 12 このあたりに関しては、永井隆則前掲書、pp.125-148のほか、永井隆則「1910-20年代の京都の美術批評と芸術論」、岩城見一編『芸術/葛藤の現場』見洋書房、2002, pp.103-118.

* 13 前掲展覧会図録『セザンヌ主義』p.194.

* 14 Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p.473, 468.このあたりについて、より詳しくは、稲賀「慧眼と蹉跎」、小倉孝誠・宮下志朗編『ゾラの可能性』藤原書店、2005, pp.194-196.なお同191,192頁に「優美なる醜さ」とある部分は「優美なる硬ばり」と訂正する。

* 15 精選されたセザンヌの作品の傍らで、それでも遜色ない存在感をあたりに漂わせていたのは、泰西ものでは、モディリアニの《ジャンヌ・ユゲットの肖像》(13)くらいだったろうか。日本側では、安井曾太郎の滞欧中の《裸婦》(40)と、帰国後の長いスランプをようやく抜けて成った《婦人像》(21)が異彩を放ち、佐伯祐三がパリ到着直後に制作した《パレットを持つ自画像》(28)、小出楯重の帰国後の《裸婦立つ像》(42)、須田国太郎の大作《水浴》(63)、前田寛治《街の風景》(105)、静物では中村舞《胴體のある静物》(134)などが存分に自己主張する一方、国枝金三《静物》(140)が、セザンヌを忠実に模倣しながらも、異様なほどの存在感ある画面を構築して輝きを放っていた。

* 16 さまざまな困難を乗り越え、この画期的な展覧会を実現するうえで、実務上の中心的な役割を果たした新畑泰秀氏はまた、拙文執筆の機会を作ってくださいました。ここに一言御礼申し上げます。なお、本稿は内容のうえで著者の既存の考察と重複する部分の少なくないことをお断りします。