

日本におけるピカソの受容と歴史的回顧—影響, 批評, 収集の軌跡

塚田美香子

日本におけるピカソの第一次受容(続編)

本稿では、「日本におけるピカソの第一次受容」¹⁾の続編として、1930年から1945年の第二次世界大戦終了までの日本美術界でのピカソ受容や日本人画家によるピカソ芸術の解釈について考察する。

パブロ・ルイス・ピカソ(1881-1973)が日本に正式に紹介された1910年代当初、キュビズムの創始者であるピカソの芸術は難解として一般には敬遠される傾向であったが、一部の前衛的画家たちからは支持されていた。しかもピカソの作風が、初期のロートレック風や青の時代、ばら色の時代、アフリカ彫刻の影響を受けた時代、分析的キュビズム、総合的キュビズム、新古典主義時代へと次々に変貌の道を辿るため、同時代の美術関係者からは、戸惑いや驚嘆、懐疑心を持たれつつも、その“変貌”もピカソ芸術の特質として受け入れられてきたようである。

さらに1930年代、1940年代ともなれば、ピカソは名実ともに世界的に著名な画家となっており、それを裏付けるかのように1932年、パリのジョルジュ・プティ画廊²⁾で、1939年には、ニューヨーク近代美術館³⁾でピカソの画業を展望する大規模な展覧会が開催された。ピカソの擁護者であるクリスチャン・ゼルヴォスはピカソ作品総目録の編纂と刊行(1932-1974年)に着手し始めた。また、当館所蔵のピカソの版画で、ピカソが銅版技法を駆使して制作した代表作の版画集『ヴォラールのための連作』(1930-37年)⁴⁾をピカソが手がけたのも1930年代であった。

ピカソは1936年の9月、内戦の勃発直後にプラド美術館の館長に任命され、翌1937年4月に起こったスペイン・バスク地方の小都市ゲルニカに対する無差別爆撃を主題に、《ゲルニカ》(1937年、国立ソフィア王妃芸術センター、Z.IX:65)を制作した。これは1937年のパリ万国博覧会のスペイン共和国政府館で展示された。ピカソは戦時中、ドイツ占領下のパリで、戦争や窮乏生活の感じられる静物画や人物画を描いていた⁵⁾。戦争の不気味さや彫刻家のフリオ・ゴンサーレスの死を反映した《牡牛の頭蓋骨のある静物》(1942年、ノルトライン=ヴェストファーレン美術館)⁶⁾や、第二の《ゲ

ルニカ》を想起させる《納骨堂》(1944-45年、ニューヨーク近代美術館、Z.XIV:76)も制作した。

一方、1930年代から1940年代前半の戦時中にかけての日本美術界は、以前からヨーロッパのフォーヴィスム、キュビズムに続いてシュルレアリスム、抽象絵画にいたるまで、実に多様な主義、運動が移入され、それらに呼応するかのように美術運動も展開していた。急速に軍国主義化が進み太平洋戦争へと入っていく社会情勢のなかで、ピカソ芸術は日本美術界の動向にどのように関わっていったのであろうか。それを以降の章で考察していく。

I. 1930年代—日本美術界でのピカソの“レゾン・デートル”

1930年代前後の日本美術界は、1920年代に渡欧した佐伯祐三、前田寛治らによる「1930年協会」がもたらしたフォーヴィスムの影響が大きかったが、川口軌外のようにキュビズムの理論から西洋絵画の伝統を再解釈し、ピカソのキュビズム的手法を作品に援用した画家もいた。川口の滞欧作品⁷⁾や藤田嗣治の東京美術学校での「巴里に於ける画家の生活」の講演⁸⁾などから、当時の画学生や美術関係者はピカソ芸術に対する知識を一層詳しく得ることができた。

日本でのピカソ芸術はすでに大正期の新興美術運動の画家たちによって支持され、国際的に広まったピカソの“コラージュ”手法を、日本の画家たちは自分たちの作品に応用して発表した。コレクター福島繁太郎の収集品が1929年の『美術新論』で特集された後、1934年に「福島コレクション展」として一般公開され、日本の新聞紙上⁹⁾で福島のコレクションがピカソ作品(fig.1)とともに紹介された。こうして1930年代は、まさにピカソ芸術が日本の美術界に大きくクローズ・アップされていく時代であった。

1. ピカソの新古典主義時代の受容

1.1 福島コレクションのピカソ作品

パリを拠点に、エコール・ド・パリ当時の前衛画家の作品を収集していた福島繁太郎のコレク

ション83点が1929年の『美術新論』（4巻2号）に紹介され、そのなかでカラー2点を含む14点のピカソ作品の図版が掲載された。現在当館所蔵の《女の顔》（1923年、Z.V:45）（fig.2）と《生木と枯木のある風景》（1919年、Z.III:364）（fig.3）の図版もそこには含まれている。その五年後の1934年、「福島コレクション展」（1934年2月2日－11日、有楽町日本劇場5階大ホール、国画会主催）¹⁰が催され、福島が持ち帰った作品およそ80点¹¹のうち約40点が日本で初めて一般公開された。出品されたピカソの作品は、《海辺の母子》（1922年、個人蔵、Z.IV:384）（fig.1）をはじめ、《馬》（1923年、個人蔵、Z.V:147）、《女の顔》（1923年、ブリヂストン美術館、Z.V:45）（fig.2）、《裸婦立像》（1923年、Z.V:161）の4点¹²で、いずれもピカソの新古典主義時代の作品である。特に《海辺の母子》は新聞等の紙面で絶賛されている。

国画会の中心人物である梅原龍三郎は、「こゝにある作品は「母子像」を初めことごとく彼のもつとも良き方面のみを遺憾なく傳へるものである、新鮮な感覚の内に古典の力が生かされて居る、「かくあるべきが現代の繪畫である」というて居る様にさへ見える。」¹³と評している。

評論家の川路柳虹は、「こゝには彼の代表作「海邊母子像」があるがこれはエトルスクの彫像に多大のヒントを得てあるといへ彼の寫實はドランよりももつと實感的即ちギリシア的なのである」¹⁴とアンドレ・ドランの作風と比較して述べている。また《女の顔》の豊かな造形表現に匹敵するほどの力量のある日本の洋画家がいないのを懸念して

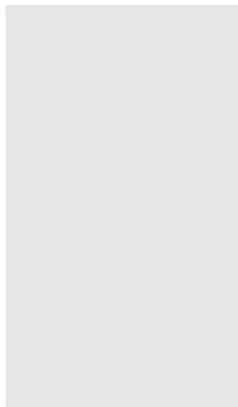


fig.1
「ピカソの海辺母子像 福島コレクションの逸品到着」
『報知新聞』
1933年12月23日

いる¹⁵。

谷川徹三は、これまでピカソ作品の複製しか見ていないためそれほど魅力を感じていなかったが、この展覧会で初めてピカソの実作品を見て、「特に母子像は完全に私を征服した。二度目に見に行つた時、私は窓際の椅子へかけてものの三十分以上この繪を眺めつづけたが見れば見るほどよくなる。（中略）近くで見るとハツキリしない母の顔も離れて見ると、ギリシャ的な静かな微笑をたたへてゐる。（中略）「静かな偉大な氣高い單純。」あの古い合言葉がこんなに新鮮に新しく生かされてゐる！」¹⁶と、ピカソの古典的作品に直かに接した感動を率直に表している。

松本竣介も「福島コレクション展」を二度見に行つて、実作品に感銘した一人である¹⁷。松本はピカソを見た時の心情を、「美術學校の生徒でピカソの作品を見て泣きながらデッサンの勉強を始めた人があつたといふ。このやうな氣持ちになつたのは一人や二人ではあるまい。有名な作家が少数な繪畫の前に二時間も三時間も釘づけにされたやうになつて見入つてゐたのを私は知つてゐる」と『岩手日報』（1934年3月16日）に寄稿している。

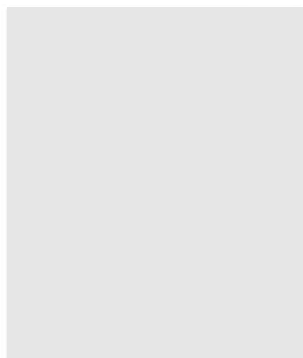


fig.2
ピカソ《女の顔》
1923年 ブリヂストン美術館

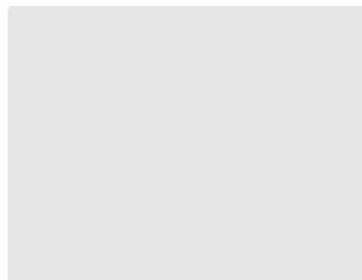


fig.3
ピカソ《生木と枯木のある風景》
1919年 ブリヂストン美術館

ここで松本の言う「有名な作家」とは前述の谷川徹三なのかもしれない。松本は、「藝術はユニアンズ(統一)にあるといふ言葉を漠然と聞き流してゐた事があるけれど、今これが判然とする完全な統一によつてなされてゐる藝術は近世に於ては實に少ない。だがピカソの偉さを私は此處に見出す事が出来ると思ふ。」¹⁸⁾とピカソ芸術を称賛した。次の松本の文章からピカソに対する当時の評価も窺える。「ピカソ程いろいろまちまちな批評をされる人はない。先づ大抵の人は上手だと思ふが解らないと言ふ。或はピカソの古典的な作品は好きだがあとは解らないといふのが普通だ。ピカソを理解するにはうんと勉強しなければ解らないと驚かす先輩もある」。さらに松本は次のように論じる。「文明的デカタンと虚無が最近のピカソの作に多く含まれて来た。こうしてピカソは終わるだらうか。だが私はピカソが青年期の幻のやうな表現から立体派を開きそして健康な古典的作品を作つた事を思ふと、明日に対してまた新しい健康な飛躍を望む事が出来るやうにも思ふ」¹⁹⁾と述べている。松本はピカソの作風に退廢的な要素が含まれていることを暗示しながらも、ピカソの今後の芸術に期待もしていたようである。

ピカソの古典回帰については、当時の画家たちの間で議論的になっていて、次のような意見を述べた画家もいる。日本画家の廣島晃甫はピカソが古典へ回帰したことを不満に感じ²⁰⁾、「(中略)自分の妄評が許されるとしたならば、それはギリシャ思想の傳統或は彼等現實感を基本として出發した畫家が終に齎すべき悲劇であつて、換言すれば歐州的表現の最後の破綻を身を以て行ふものであると云へると思ふ。東洋的内容の發展を考慮に入れなかつた事の歸結ではないかと思はれる」²¹⁾と自分の意見を述べている。西洋と東洋の美術思考の違いに気づいたのであろう。

1.2 ピカソ作品の技法研究

日本国内では、ピカソ作品の《海辺の母子》が絶賛されたが、福島コレクション展の日本公開以前に、パリの福島宅(福島は1927年秋頃、パリ7区のAv.de la Bourdonnaisからパリ16区のAv.Vion Whitcomb²²⁾に転居する)でその全貌(fig.4)を見ていた中野和高²³⁾、中山巍²⁴⁾、伊原宇三郎、鈴木千久馬には、ピカソの別の作品、《泉》(1921年、ストックホルム近代美術館、Z.IV:304)の印象の方が強かったようだ。鈴木千久馬は初めてその作品に接した時の感動を、「あくまでデリカな感と

筆法と、恐ろしく深い寫實力に、私は再び驚いたのです」²⁵⁾と伝えていた。また伊原宇三郎は、この作品の絵の具の種類や明暗の強弱、地塗りなどの技法、描法や構図を詳しく分析した²⁶⁾。

この《泉》はピカソの新古典主義時代の作品で、福島が帰国の際にすでに手放しているため日本へ招来されなかったが、もし「福島コレクション展」に出品されていたら、《海辺の母子》と同様に大いに話題になっていたであろう。

「福島コレクション特集号」【『美術新論』(4巻2号, 1929年)】の編集作業をした画家の熊岡美彦は、パリの福島宅を訪れて、玄関の正面に飾つてあるピカソの《赤い帽子の女》(1921年、ジョルジュ・ポンピドゥ・センター、Z.IV:353)に魅せられて²⁷⁾、その模写をしている。熊岡は滞欧中、ピカソの他にマネやセザンヌらの名作の模写もして、その模写は前述のピカソの模写作品と一緒に第七回槐樹社展覧会(1930年2月26日-3月14日、東京府美術館)に特別陳列された²⁸⁾(fig.5)。展評では「特に名作に接する機會の少ない日本畫壇を裨益すること大なるものがある。その爲に莫大な犠牲を拂つてくれた氏の勞を多としなければならぬ」²⁹⁾と熊岡の模写制作が労われた。また彼が模写したピカソの《赤い帽子の女》の原画はバステルで描かれているが、熊岡が油彩で模写したことを「材料の點から考へれば矛盾がある理で



fig.4
パリ16区の福島繁太郎宅の客間：中央に《泉》が見える
(['美術新論』4巻2号, 1929年)



fig.5
熊岡美彦の模写展示：ピカソ《赤い帽子の女》の模写は左から3番目(「第七回槐樹社展覧会」『美術新論』5巻4号, 1930年)

はあつても、実際に當つて觀賞する場合些の矛盾をも感ずる事なく、寧ろ或る効果を擧げてゐる」³⁰と評され、これまでピカソに否定的であった武者小路実篤も「ピカソは僕はどうもすきになれない一面があるがそれを見ると感心しないわけにはゆかない」³¹と考えを改めた。その後、武者小路実篤は1936年に渡欧し、ピカソと会ってからピカソ芸術に対する見方が変わったようである³²。

当時の日本では、今日ほど西洋美術の実物を見る機会が無く、また印刷技術も現代ほど進歩していない時代であったから、こうした模写作品は画家の技術を習練するためだけでなく、オリジナルの代替作品(複製品)として鑑賞する役割も担っていたのであろう。その後「ピカソ研究展覧会」³³(1934年4月15日-19日、銀座・青樹社、造形文化協会主催、アトリエ社後援)が催され、ピカソについて文献上の研究だけでなく、原画や模写、複製などを通して多角的にピカソ芸術を理解する研究が行われた。こうした研究目的の展覧会が催されるのもピカソ芸術の深層を知るためであろう。

2. 日本の美術画壇へのピカソの影響

これまで見てきたように、日本では1930年代前後に、ピカソの新古典主義時代の作品《海辺の母子》が称賛され、ピカソ芸術の影響を受けた画家らによるピカソの技法研究もされ、ピカソの存在が実証された。ここでは、実際にピカソ芸術が日本の美術画壇に与えた影響について検証してみたいが、この時代の“戦争”という特殊な社会情勢との関係にも目を向けないわけにはいかない。

2.1 帝展系作家への影響

この時期、特にピカソに傾倒した画家は帝展系の伊原宇三郎である。伊原は農商務省の海外実業練習生としてフランス留学(1925-29年迄)し、帰国後「ピカソ論」の執筆³⁴や、『みづゑ』の「ピカソ特集号」(1938年6月臨時増刊号)に写真を提供するなど、誌面でピカソを積極的に紹介し、一方でパリ留学中からピカソ作品の模写も手がけ、ピカソの新古典主義の影響を受けた人物画も数多く描いている。

伊原が戦後、『美術手帳』に載せた「ピカソに憑かれる」³⁵には、彼が留学したエコール・ド・パリ全盛期においてピカソはすでに世界的に認められ、400人もの日本人画家がパリ留学しているなかで、「クラシックを最上の研究対象にする行き

方と、活潑な現代活動だけから養分を吸収しようとする行き方の丁度中間の過渡時代であった」と当時の状況が記されている。伊原自身は新旧の両極に跨って勉強したが、彼は一時まるでピカソに“憑かれた様”になってしまっていた。約二年間、『パリ週報』の画廊紹介に一枚でもピカソの絵が出ていれば、出かけて行って「写真で記憶模写を沢山した」ほどであった。伊原のピカソ観察が鋭かったことは、「滞欧日記抄」³⁶にピカソがモンパルナスの絵具屋で安物の画布を買っているのを目撃したが、後に見たピカソの絵には安物の質感が効果を上げて生かされていたと書いていることから窺い知れる。その後、イタリア旅行をし、ルネッサンス絵画を深く理解する際に、ピカソを理解していたことがどれだけ役に立ったか知れないと回想している³⁷。

伊原がパリで模写したピカソの作品は《生木と枯木のある静物》(1919年、ブリヂストン美術館、Z.III:364)を含めて14点³⁸(fig.6)あるが、その多くはピカソが1925年に描いたキュビズム風の静物画である。伊原はキュビズムの影響が見受けられる

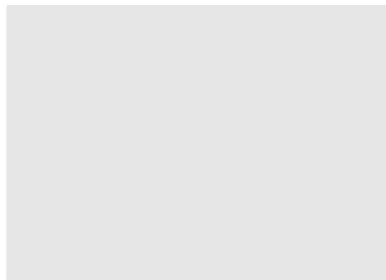


fig.6
伊原宇三郎の模写：ピカソ《生木と枯木のある風景》
1925年頃 徳島県立近代美術館

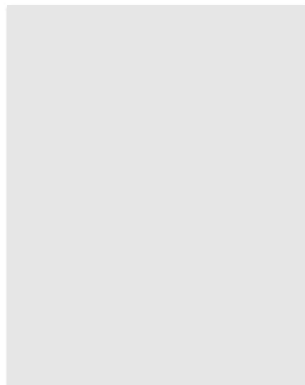


fig.7
伊原宇三郎《椅子によれる》
1929年 石橋美術館

静物画《白い壺のある静物》(1927-28年, 徳島県立近代美術館)を描く一方で, ピカソの新古典主義の影響を受けた《椅子によれる》(1929年, 石橋美術館, 第十回帝展特選)(fig.7)や《室内群像》(1928-29年, 東京国立近代美術館)など, 豊満な四肢の堂々とした女性像も描いた。

伊原と中野和高や鈴木千久馬らは, 「帝展の新進 中野和高, 鈴木千久馬, 伊原宇三郎氏のピカソ, さて日本は銀座の三越, 松屋, 松坂屋」³⁹⁾と児島善三郎に揶揄されたように, ピカソの新古典主義時代の影響を受けていた。鈴木千久馬の《四人の女》(1927年, 福井県立美術館, 第八回帝展特選)や《母子》(1932年), 中野和高の《赤衣の女》や《婦人座像》(1930年)にもその傾向が顕著に見られる。田邊至が当時の帝展作家を, 「近來の歸朝者の多くが, 揃つて同じ様な傾向にばかり進んでゐるのは, 一體何ふしたと云ふのだ。(中略)ピカソの太い腕だの足だのが, そこいらに轉がつて居る。」「ピカソが流行すると, 誰でもがピカソ」でなければならない傾向⁴⁰⁾だと批判していることからわかるように, 当時は, 日本のアカデミックな画家たちによるピカソの新古典主義時代の作風への傾倒ぶりは甚だしかったのである。

2.2 日本画家のピカソへの関心

日本画家もピカソへ関心を寄せていた。1921年に渡欧した土田麦僊が妻の千代に宛てた書簡⁴¹⁾などからみて1920年代初めにすでに始まっていた。麦僊らが創設した国画創作協会は梅原龍三郎を迎え, 1926年に洋画部を新設し, それ以後1938年まで9回に渡って西洋美術の特別陳列を福島繁太郎の協力によって催し⁴²⁾, 1928年の第七回国画創作協会展(同年に第1部を解散し, 名称を「国画会」に改称)に, ピカソの新古典主義時代の《泉》(1921年, Z.IV:321)を出品している。

1930年代に20世紀西洋美術の多様な表現を意識した日本画家が現われるが, 福田平八郎もその一人である。彼は近代日本画史上の記念作となる《漣》(1932年, 大阪市立近代美術館建設準備室)を描いた心境を語った文中には, ルソーやピカソの名前が出ている⁴³⁾。それによると, 「人間の作出すものに絶対的な創作と云ふものはあり得ないとは言へやう。然しどんなにいゝものだからと言って, 昔の人の描いた古い傳統の繰返し丈けでは意味が無いと思ふ」と述べ, 「近頃ピカソの態度に感激を受けることが多い。絶えず新しいものを創作して行くピカソの態度, そこに私の畫家と

しての感激の源があると云ふ氣がする」と, 福田自身の創作の原点(意味)をピカソの制作態度に重ね合わせて共感している。

吉岡堅二は, 日本画のモダニズムを志向し, 1934年に「山樹社」を結成した日本画家だが, 彼は《馬》(1939年, 東京国立近代美術館)を描くために, ピカソが《ゲルニカ》のために描いた一連の習作のうち, 《ゲルニカ習作》(1937年5月20日, 国立ソフィア王妃芸術センター, Z.IX:27)や, 《ゲルニカ習作I》(1937年5月10日, 国立ソフィア王妃芸術センター, Z.IX:17), 《ゲルニカ習作IV》(1937年5月10日, 国立ソフィア王妃芸術センター, Z.IX:19)などを模写⁴⁴⁾(fig.8)して, 悲鳴を上げ苦痛に身をよじる馬のモチーフを徹底的に研究した。

川端龍子の弟子で, 異能の日本画家と言われる四方田草炎(1902-1981)もピカソの造形表現を取り入れようとした画家の一人である。生前の彼と親しかった友人は, 草炎を語る座談会で, 草炎の戦前の《花紅白》(1931年青龍展出品)という作品の写真(『美之國』7巻10号, 1931年)を見ながら, 次のように語っている。「セザンヌ, ピカソに強い刺激を受けていて, 立体的な物のつかみ方を心がけていたのでしょうか。対象物の「向う側」ということをよく言っていました」⁴⁵⁾。つまり, 草炎が写生の際によくモチーフの後ろに回って見ていたと言うことは, 草炎もオブジェの背後にあるものを意識する画家であった。

このように, ピカソの芸術は, 20世紀の西洋美術の新傾向を受けて新しい方向性を求めた日本画家のなかでも, 特に革新的な日本画を目標とした画家に受け容れられたのである。

2.3 日本のシュルレアリスムとピカソの関係

2.3.1 日本のシュルレアリスム誕生

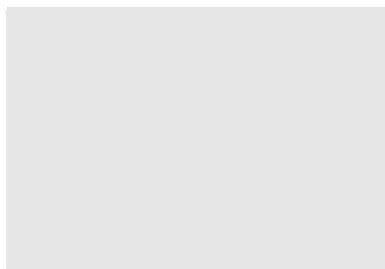


fig.8
吉岡の模写:ピカソ《ゲルニカ習作I》
〔吉岡堅二展 新日本画のバイオニア〕
山種美術館, 1988年 より転載)

1930年代初頭に、日本美術界にもシュルレアリスムが誕生していたので、次に日本におけるシュルレアリスムとピカソ芸術の関係を探してみたい。パリで1924年にアンドレ・ブルトンのシュルレアリスム宣言が出され、ブルトンを始め、フィリップ・スーポー、ポール・エリュアールらの詩人やマックス・エルンスト、ジョアン・ミロらの画家たちが、オートマティスム(自動記述)の方法で狂人、霊媒、夢、幻覚などに現れる意識下の世界を探求し、キュビズム以降の様々な芸術主張、運動の集大成として展開していた。ピカソを称賛していたブルトンは、ピカソをキュビズムにおけるシュルリアリストとしてみなしていた。

一方、日本のシュルレアリスムは、1929年の第十六回二科展(1929年9月3日-10月4日、東京府美術館)に古賀春江や中川紀元、東郷青児、阿部金剛らがシュルレアリスムの傾向を示す作品を出品し、1931年の第一回独立美術協会展(1931年1月11日-31日、東京府美術館)に、パリでシュルレアリスム運動に接した福沢一郎(1924~31年留学)がエルンストの「デペイズマン(転置法)」の手法で制作したコラージュ作品37点を発表して始まった。

美術評論家の外山卯三郎は、第一回独立美術協会展に福沢一郎が出品した数点の作品について、「現代の日本に於いて、ピカソのネオ・クラシシズム時代を模倣する作家は多い。然しそれは形式的な視覚的なピカソの一時代の模倣であるに過ぎない。それに反して福澤氏に於けるピカソ的と言ふのは、そのエスプリとメチエに於いてである。ピカソが「枝にとまれる鳥」を描くやうに、福澤氏は、「悪しきイデーの埋葬」を描くだろう。」と述べ、福沢のシュルレアリスムの作品の傾向はピカソ芸術に即応していると批評した⁴⁶⁾。

福沢は実際にピカソを意識していた画家で、それは福沢が『アトリエ』に載せた論考「ピカソ」⁴⁷⁾や、晩年の福沢の版画がピカソの影響を受けていると指摘されている⁴⁸⁾ことから理解できる。福沢が描いた巨大な二頭の牛の作品《牛》(1936年、東京国立近代美術館、第六回独立美術協会展出品)は、福沢自身は「古代ギリシアの金の腕環の打出し模様からヒントを得た」⁴⁹⁾と述べているが、グロテスクで不気味な牛の顔はピカソがモチーフの一つに描くミノタウロスをも連想させるのである。

峰岸義一は、シュルレアリスムの絵画運動が次第に組織化されていくなかで、1928年に「主情派美術会」を結成後、ピカソの豹変主義を称賛し⁵⁰⁾、

「三科造形美術協会」の渋谷於寒(修)や玉村方久斗(善之助)と一緒に「カメレオニズム展」(1929年9月5日-9日、銀座松坂屋)⁵¹⁾を開催した。峰岸は1929年12月に渡欧して、パリでピカソやアンドレ・サルモンらの知遇を得て、「巴里東京新興美術同盟」を結成し、「巴里東京新興美術展」(1932年)を日本に招来した。この展覧会にピカソは作品を3点出品している。これについては「2.3.2 1932年の二つの展覧会」で後述する。

阿部金剛(1925~27年フランス留学)はアメデオザンファンの著書『Art』(1929年)から翻訳引用して『シュルレアリスム絵画論』⁵²⁾を論筆した。その後、出版された『阿部金剛画集』⁵³⁾に収録された阿部の作品《Fête en ciel》(1929年)、《Rien No.1》(1929年)、《Rien No.2》(1930年)に、『シュルレアリスム絵画論』のなかの「ピカシズム」の章のオザンファンの文章を引用⁵⁴⁾して、自ら解題をつけている。

阿部展也(芳文)は末永胤生、砂川美智子とシュルレアリスム傾向の「1940年協会」(1933年)を結成しているが、その頃の阿部の作品《作品(7)》(1934年、1940年協会第3回展出品)や、末永の作品《タブロー(2)》(1934年、1940年協会第3回展出品)、は、ピカソのシュルレアリスム接近時代の作風に徹している。その後、阿部は日本のシュルレアリスムに主導的な役割を果たした美術評論家の瀧口修造と共に詩画集『妖精の距離』⁵⁵⁾を刊行した。阿部が描いた挿絵は「1940年協会」時代のピカソ風シュルレアリスム絵画から変化し、金属性も感じさせる有機的フォルムの連作で描かれている。

2.3.2 1932年の二つの展覧会

1932年にパリと東京で、ピカソとシュルレアリスムに関係する注目すべき展覧会が開かれた。6月、パリのジョルジュ・プティ画廊で催された「ピカソ展」と、半年後の12月に日本で初めてフランスのシュルレアリスムが紹介された「巴里東京新興美術展」である。

評論家の富永惣一は、パリのジョルジュ・プティ画廊で開かれたピカソの展覧会(1932年6月16日-7月30日)⁵⁶⁾の開催前日に行われたレセプションに出席し、その時の様子を次のように回想⁵⁷⁾している。富永はピカソを「此の巨人をかみくだかすには現代繪畫の味はない」と考えて、彼の三十年間の画業に注目して作品を年代順に見ていくが、1925~6年頃の作風を「形式崩壊は物體關係を線と面とに還元せる感覺の再構成となつた。あらゆる

る物體は分解されてそこに残つたものは畢竟ピカソの色彩的戦慄のみである。」と批評し、大広間にずらりと並んだこの種の作品に対して茫然と訳のわからぬ素晴らしさに心打たれたと述べている。

このピカソの個展は、ピカソの初期の青の時代から1932年の近作までのピカソ自らが選んだ236点⁵⁸⁾の作品で構成され、現在当館所蔵の《腕を組んですわるサルタンバンク》(1923年、ブリヂストン美術館, Z.V:15)も出品されていた⁵⁹⁾。ピカソは1920年代後半から、アンドレ・ブルトン⁶⁰⁾をはじめとするシュルレアリストたちと接して、《3人の踊り手(ダンス)》(1925年、テート・ギャラリー, Z.V:426)を転換点に、新古典主義時代を終えて身体を暴力的にデフォルメしたシュルレアリスムへと接近する「メタモルフォーズの時代」⁶¹⁾に移行していた。《3人の踊り手(ダンス)》もこの展覧会に出品された。富永はピカソが描いた一連のデフォルメされた作品を、レセプション会場に居合わせた批評家に意見を求めたところ、今日のヨーロッパの行き詰まりとピカソの自己破壊という結論だった。

このピカソ展から半年後の12月、東京ではフランスのシュルレアリスムを初めて紹介する巴里東京新興美術展⁶²⁾(東京府美術館, 1932年12月6日-20日)が開催された。この企画は峰岸義一が1929年に渡仏してアンドレ・サルモンとピカソの賛同を得て、在仏ジャーナリストの松尾邦之助らの協力によって、日仏新興美術交歓の会が催されたことから始まった。巴里東京新興美術展の目録に「現代前衛芸術の果敢なる冒険を試みつゝある巨匠パブロ・ピカソを先登に清新なるエコール・ド・パリの一切、新自然派、立体派、純正派、超現実派、新野獣派等の一流大家の作品を紹介する空前の企てに属する」と記されており、ピカソに始まる同時代の前衛絵画の展覧会だったことがわかる。

シュルレアリストの作品はジョルジョ・デ・キリコ、イヴ・タンギー、マックス・エルンスト、

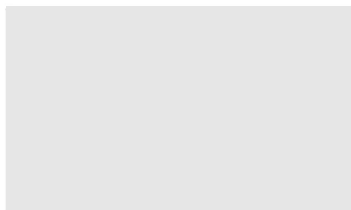


fig.9
ピカソ《カップとスプーン》
1922年 ブリヂストン美術館

フランシス・ピカビアなどで、ピカソの作品は《コーヒー茶碗》⁶³⁾(《カップとスプーン》1922年、ブリヂストン美術館)(fig.9)、《小さい頭》、《頭》(おそらく《首》(1926年, Z.VII:31)のこと)の3点が出品されていた。ピカソはシュルレアリストに分類され、「パブロ・ピカソの製作は現在この派の重要素をなしてゐる。こゝにある静物(コーヒー茶碗)の如きは立体派時代の製作であるが「顔」の如き作は彼が立体派から超現実派に轉移した最初の作に属する。立體的分解を企て乍らそこに著しく主観的ファンタジーを加へてそれを興味ある構圖となしたものである。彼の抽象主義時代の現実的對照の分解圖とは大いに異なつてゐる點を見脱しがたい。」と解説されている⁶⁴⁾。評論家の森口多里は『巴里新興繪畫選集』を編集し、上記の2点についても批評を載せている⁶⁵⁾。

この展覧会は特に若い人々に刺激を与えたようで⁶⁶⁾、展覧会を見た三岸好太郎は衝撃を受けてシュルレアリスムへ傾倒していった。彼が1933年頃制作した《コンポジション》(1933年頃、北海道立三岸好太郎美術館)(fig.10)の色調や画面構成は、この展覧会に出品されたピカソの《カップとスプーン》(fig.9)を彷彿させるものがある。

2.3.3 詩人ピカソと日本の俳諧

この展覧会の準備でパリのピカソを訪問した峰岸義一は、ピカソから次のような話を聞いてそれを『みづゑ』(no.307, 1930年)⁶⁷⁾に載せている。「彼は又詩をよく讀破してゐる。日本の俳諧に就いても及んで俳畫の精神、又東洋の衝撃的表現を賞讃してゐた。『小さい形式のものへ、非常に大きな内容を盛る、しかも洗練された筆致と合理化された構想(多分雲烟、又は余白のことを含む)は東洋



fig.10
三岸好太郎《コンポジション》
1933年頃 北海道立三岸好太郎美術館

乃至日本の特質で、歐洲になきものなるが故に、歐洲人がこれを眞似てゐることは事實である。只私の知つてゐる範圍では十七世紀のスペインの詩人でゴンゴラ(Góngora)と云ふ人があるが、之が日本式の精神派の完全なもので歐洲人としては珍しく、その本は佛譯されてゐる筈故是非讀んで欲しい。』と云ふやうなことまで附加へた。』とある。

さらに、1932年のジョルジュ・プティ画廊のレセプションに主賓のピカソが現れなかった一件について、美術関係者の話⁶⁸⁾を総括すると、「ピカソは展示作業に疲れて⁶⁹⁾、家で子供に日本の俳句の本⁷⁰⁾を読んで聞かせていた」という理由であった。ピカソはこの頃、シュルレアリストの画家よりも詩人たちの活動に関心を示して⁷¹⁾、1935年頃から挿絵入りの“自動記述”による詩を書き始めている⁷²⁾。日本のモダニズム詩を代表する詩人でもある瀧口修造は『カイエ・ダール』(10巻7-10号、1935年)誌に発表されたピカソの詩とアンドレ・ブルトンの「詩人ピカソ」の評論を「意義ある企て」と評価している⁷³⁾。瀧口自身もピカソを含めた7人のシュルレアリストたちのために詩を書いて⁷⁴⁾、山中散生の編纂した『L'ÉCHANGE SURREALISTE』(1936年)に所収されている。

瀧口をはじめ、北園克衛や竹中郁⁷⁵⁾、山中散生、豊田一男⁷⁶⁾など、日本のモダニズムの詩人たちもピカソに注目した。北園克衛は、自分の最初の詩論集『天の手袋』⁷⁷⁾に収められた「PABLO PICASSO ET SON REVE DE 1929」でピカソ評論を、断片的な言葉を散在させて表現している。また小熊秀雄のように、日本のピカソ追従者に対して「日本畫壇のピカソに對する無條件的降伏が、いまピカソとともに日本のピカソ追従者を没落させやうとしてゐる。』と言ひ、ピカソはこれ以上は様式の変化を独創的に發揮することはないと「ピカソのマンネリズム」を主張する⁷⁸⁾詩人も現われた。

アンドレ・ブルトンらシュルレアリスムのグループの一員としてピカソは、日本に紹介され、またその頃ピカソが詩作を始めたことで、日本人の画家のみならず詩人たちからも着目された。彼らはピカソ芸術から触発されたのである。

2.4 日本の新美術団体とピカソ

日本は、1931年の満州事変の勃発、1937年に日中戦争、さらに1938年の国家総動員法の施行、1941年に太平洋戦争へと突入した。軍国主義下で、美

術界も1935年に在野団体を取り込む帝展の改革(松田改組)が行われて、美術画壇の自由も制限されていった。次第に閉塞した時代へ移行するなかで、この帝展改組に対して1936年に猪熊弦一郎や佐藤敬、小磯良平らは新制作派協会を結成し、翌年1937年に長谷川三郎らが自由美術家協会、さらに1938年に吉原治良らが九室会を結成するなどして、自由を求めて活動する若手美術家たちによるモダニズム系や前衛的傾向の新美術団体が次々に生まれていた。次にこうした青年画家たちのピカソ芸術への態度を考えてみたい。

2.4.1 猪熊弦一郎、佐藤敬のモダニズム

猪熊弦一郎ら新制作派協会のメンバーは「光風会で新興モダニズム勢として鳴らした一団」⁷⁹⁾である。猪熊は1936年に新制作派協会を結成した動機を、「私たち青年作家は芸術的なことを純粹に勉強する良いチャンス」⁸⁰⁾と回想した。当時ピカソに心酔していた猪熊弦一郎は、ピカソの他にマティスも連想させる人物を取り入れたモダニズム的傾向の作品《海と女》(1935年、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館)や、ピカソの《ゲルニカ》を想起させる《夜》(1937年、同美術館)(fig.11)などを制作した。猪熊はフランスに留学(1938-41年)して、裕(峪)伊之助夫人などの紹介でマティスを訪ねて絵画の指導を受けるが、マティスから「お前はピカソが好きだろう」と言われてしまう。猪熊は教わることよりも自分のものを作り上げることを意味を悟ったが、戦後にアメリカ留学するまではマティスの影響が抜けなかったと回想している⁸¹⁾。猪熊はフランス滞在中、藤田嗣治の紹介でピカソのアトリエへ行く約束をとったが、戦争が始まってピカソは疎開するためにパリを去ってしまい、再び会えなかった⁸²⁾。彼の滞欧期の最後に描かれた作品《マドモアゼルM》(1940年)は、敬愛するピカソへのオマージュのような作品であ

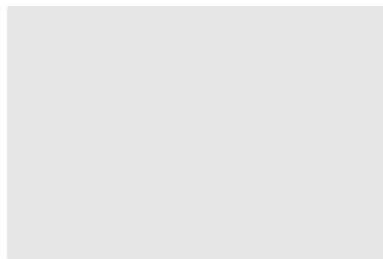


fig.11
猪熊弦一郎《夜》
1937年 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館

る。

佐藤敬は、猪熊と新制作派協会を立ち上げたが、ピカソの青の時代や新古典主義時代、《ゲルニカ》の影響が見られる作風で制作し、やはりピカソに傾倒した画家である。1929年第十回帝展に初入選した《若き男の像》(1929年)などの一連の肖像画(fig.12)は、ピカソの新古典主義時代の影響を受けている。佐藤(1930~34年留学)は帰国後、猪熊弦一郎の三部作《昼》《黄昏》《夜》(1937年、第二回新制作派展出品)を連想させる、《月》《雪》(1938年、第三回新制作派展出品)、《暁》(1940年、第五回新制作派展出品)を出品し、二人の何れの三部作の作品はピカソ芸術を下敷きにしていると思われる。

新制作派協会のメンバーの多くは藤島武二と東京美術学校で師弟関係にあったため、藤島は新制作派協会を発足から支持して会員たちの精神的支えとなっていた。彼は新制作派協会が結成される以前に『美術新論』(6巻4号,1931年)に次のように述べて、ピカソやマチス、ドラムといった当時評判の画家のモダンアートに理解を示している。「現在評判のピカソ、マチス、ドラムなどの仕事を一部の人は人間業でないようにいうものもあるが、われわれはむしろ昔の人の仕事には驚くものも多くとも、現代の人の作品には、それほど感銘を与えるものに接したことも無い。しかしこれは時代の相違もあること、今日が劣って昔が優ると必ずしもいえない、現にマチスにしるピカソにしる、最も現代に適応しているものとして事実が証明しているのであるから、現代を代表するものとして認めねばならぬ。何しろ忙しい時代にコツコツ啄いているなどの芸術は成立しないので、昔価値の

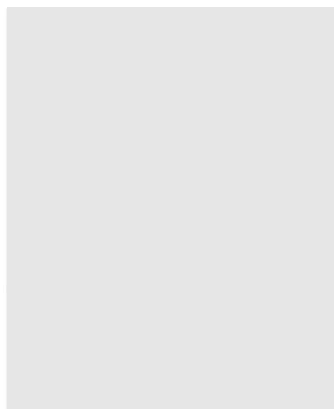


fig.12
佐藤敬《若き男の像》1930年 別府大学

あった宗教的な作品、歴史的な作品などは今の人にはほとんど興味を持たない。何んでも手配早く要領を得たものでないといけないようである。構図もなるべく簡潔に、色彩の効果などを尊ばれているようである。これとて矢張り作者は非常に苦心を要することであって、充分その才能を備えた人が、研究努力によってもたらす結果で、誰でもできるというものではない。その点マチスもピカソも事実上大いに認めないわけには行かぬ。」⁸³⁾と述べ、若い画家がマチスやピカソを皮相的に模倣することに注意を促している。

また藤島は、佐藤敬が編纂した「ピカソの素描集」(『アトリエ』臨時増刊号13巻7号,1936年)にピカソの未発表のデッサンを集めるために関わっている。素描集には〈サルタンバンク〉シリーズやバルザックの〈知られざる傑作〉、〈変身物語〉のシリーズの版画が収められている。

2.4.2 岡本太郎、長谷川三郎らの抽象美術

岡本太郎(1929~40年留学)は1933年頃パリで、「アブストラクシオン・クレアシオン(抽象=創造)」という抽象運動のグループに最年少で参加するが、岡本の転機となったのは、彼が前年の1932年に見たピカソの静物画である。岡本はパリ留学当初、芸術表現で自分の殻を脱ぎ捨てずに苦悩していたが、ピカソの静物画に出会ってからは抽象画の道を歩んだと戦後まもなく回想した。彼はそのときの事を次のように述べている。「ある日、ピカソの抽象作品にふれて、太い棒で叩きのめされたようなショックを受けた。既に身のうちに用意されていた近代芸術への感動が、セキを切ってふきあふれたのである。そして、抽象的な技術こそ晦渋な地方色を否定し、極めて自然に国境をのり越えた、真に世界的な表現様式であると、確信的に感じとったのである」。以後、岡本は、フランス人の友人で抽象画家と熱心に芸術論を交わし、新しい芸術に飛び込む踏ん切りがついて、自分のアトリエで思う存分に抽象的表現を試みた⁸⁴⁾。彼は風土や民族の違いを超えたところで、制作が可能になったことをピカソの静物画から靈感を得たのである。岡本が見たピカソの静物画は、《水差しと果物皿》(1931年、グッゲンハイム美術館, Z.VII:322)で、パリのローザンベール画廊に展示してあった作品である⁸⁵⁾。

岡本は抽象画の4枚目の《空間》(1934年作/1954年再制作)⁸⁶⁾(fig.13)を制作した心境について、「私はいつでも、オブジェが描きたかった。そして西

洋美術の重さと、ピカソなどが持っているあらあらしさに対抗し、(今日私はむしろ、周囲にみちている日本の絵画の繊弱さ、不鮮明さに対して、逆に激しさを強調しているが)純粋なリリシズム、繊細を極めたエモーションを作り上げようとしたのである」⁸⁷⁾と語っている。

長谷川三郎⁸⁸⁾や福沢一郎⁸⁹⁾などが1930年代後半、誌上で抽象芸術論を紹介すると共に、日本に抽象美術の波が押し寄せた。この時期は前衛の小グループの全盛期で⁹⁰⁾、そのなかから1937年に長谷川三郎、村井正誠らが結成した自由美術家協会が誕生した。前述の岡本太郎と同じ頃、欧米へ留学した長谷川三郎(1929～32年留学)も抽象美術に取り組んだ一人である。留学中は、「ラファエル、ジョット、ジョルジオ・ネなどの古典を模写する一方、ピカソ、アルプ、モンドリアンの抽象絵画、コルビジエの新しい建築、カルダーのモビールなど」に興味を抱いていた⁹¹⁾。彼は批評家としても活躍し、東洋の伝統的な芸術観と現代抽象絵画という二つの異質な関係から、新しい芸術の可能性を引き出そうと考え、「世界的な視野から見て日本の絵画とは何か、またそれは現代において国際性をもち得るか」という問いを投げかけた⁹²⁾。長谷川が大阪信濃橋洋画研究所で学んでいた頃結成した「白象会」の会誌に、「今年の二科に何枚の『絵』があった。ピカソやドランが十年程前に描いた絵のうつしと、人のしない事しない事と努力した絵と、どっちが『絵』だ。」と述べた青年時代の長谷川の鋭い批評が載っている。またピカソについて、「巴里博覧會の壁畫、こゝに紹介する寫眞、何れも、何か、その表現法に於て、我々より一世代前の人、と云ふ感じがし乍ら、やは

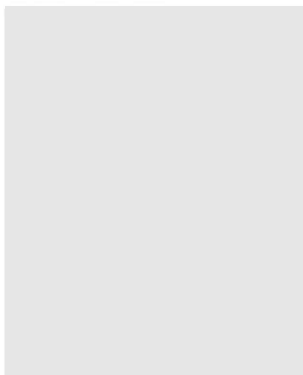


fig.13
岡本太郎《空間》
1934年作/1954年再制作
川崎市岡本太郎美術館

り、その裸の表現、語らざるを得ない、或は絶叫せざるを得ない魂を持つ作家としてのピカソの渾身の努力を僕は買はざるを得ない」⁹³⁾と述べるなど、長谷川は現代の視点に立って、ピカソ芸術を美術史の流れのなかで捉えていたことが窺える。長谷川が参照した写真とは、『カイエ・ダール』誌(12巻6-7号、1937年)に掲載された、ピカソがドラ・マールら写真家との共同作業で行ったポートフォリオ「写真家ピカソ」(テキスト / マン・レイ、ピカソの4枚フォトグラムの複製)である。

長谷川三郎の最初の著作『アブストラクト・アート』⁹⁴⁾に、1935年、ニューヨーク近代美術館で開催された「キュビズムと抽象絵画展」の展覧会カタログが引用された。これはアルフレッド・H・パー・ジュニアの企画による、ピカソが20世紀美術で最も重要な存在であると位置づける画期的な展覧会で⁹⁵⁾、ピカソの1907～29年迄の作品32点も展示された⁹⁶⁾。展覧会カタログは翻訳されて、1937年の『アトリエ』(14巻6号)に、本文とアルフレッド・H・パー・ジュニアが近代美術史を弁証法的に説明した「チャート・オブ・モダンアート」⁹⁷⁾が掲載され、この時期の日本の画家たち、いわゆる長谷川三郎、福沢一郎⁹⁸⁾や伊原宇三郎⁹⁹⁾らの著述にもその引用が見られる。1938年に二科会のなかに作った九室会のメンバーの吉原治良もこの展覧会カタログ¹⁰⁰⁾を持っていたようである。吉原治良は戦後になってピカソあるいはオール・ブリュットのスタイルを作り上げていくので、次回に述べる予定である。

瑛九(杉田秀夫)は、長谷川三郎らと前衛美術活動をおこなうが、彼の美術界デビューとなった『瑛九氏フォート・デッサン作品集 眠りの理由』(芸術学研究会、1936年4月10日)を、若手評論家の植村鷹千代は「ピカソの大衆化」を例にあげて現代日本絵画を論じるなかで、瑛九の作品集を「意識の絵画が発足した」と評している¹⁰¹⁾。

2.4.3 香月泰男、今西中通のキュビズム

こうした特に前衛的傾向の画家の間で、抽象絵画が問われ、キュビズムの重要性が思考されるが、しかしキュビズムが日本に紹介されてから二十年近く経ってもキュビズムを運動原理としたグループは結成されなかった。1910年代から1920年代の萬鉄五郎や古賀春江は、土着的なテーマをキュビズム的手法で描いたが、彼らは個々に撰取して自分の作品に応用するだけだった。1930年代で特にキュビズムに反応した画家はどうだろうか。次に

香月泰男と今西中通を取り上げてみたい。

香月泰男は東京美術学校在学中からピカソに傾倒し、彼のスケッチブックにはピカソを研究していた跡が残されている¹⁰²⁾。彼の1936年8月中旬のアトリエを描いたスケッチには、ピカソのエッチング《ミノタウロマキア》(1935年)の複製が部屋の壁に貼られているのが見られる。またピカソのイベリア彫刻の影響を受けた時代の作品を思わせるような《少年》(1937年、三隅町立香月美術館)も制作している。香月はピカソやブラックの影響を受けて「香月式キュビズム」の確立に力を入れていたようである¹⁰³⁾。香月は1930年代に北海道の倶知安の美術教師になり、彼の後輩の話によれば最初のお給料でピカソの画集を購入したという。一方、香月の《二人座像》¹⁰⁴⁾(1936年、下関市立美術館)(fig.14)の作品は、親戚の子供と海水浴に行き行って撮影した写真をもとに制作されたが、ピカソの青の時代を想起させるのである。

今西中通(1908-1947)もキュビズムを摂取した画家である。彼は独立美術協会に所属し、川口軌外のキュビズムの造形理論に触発されて、ピカソやレジェ風の造形表現を取り入れた画風に転換した。1934年頃から、そうした傾向の裸婦群像スケッチ《裸婦》(1935年頃)を繰り返し描いている。《顔をかしげる女》(1935年頃)にはピカソがシュルレアリスムに接近する時代の作風の影響が見られる。今西は、その後キュビズムの生みの親であるセザンヌまで遡り、「ひとりで近代西洋の造型思考をやり直している」¹⁰⁵⁾。彼は1939～41年にかけて、日本の立体派を代表するような作品《堤琴》(1939年)を制作した。

香月や今西は、ピカソの様々なスタイルの影響を受けて模索し、独自のキュビズムのスタイルを

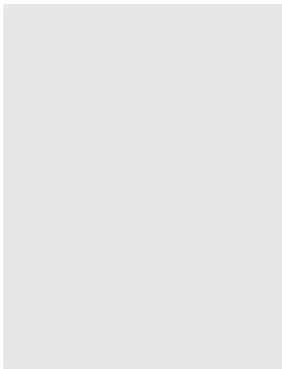


fig.14
香月泰男《二人座像》
1936年 下関市立美術館

作り上げていったと思われる。

3. ピカソ論から《ゲルニカ》批評へ

3.1 1930年代のピカソ論

1930年代のピカソ論は、海外のピカソ研究の翻訳も含め、ピカソに言及する文献が数多く見受けられ、その論考も種々様々である。藤島武二は(当時の)現代の芸術においてピカソ芸術を容認した¹⁰⁶⁾。高村光太郎は「正と謫」で芸術を論じた文中でピカソを取り上げて、「ピカソの謫は近代風の主知による。頭脳の命令無しにピカソは一筆をも動かさぬ。およそピカソの畫ほど隙の無い畫は古来珍しい。」¹⁰⁷⁾とピカソの制作態度を分析した。

須田國太郎はラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナの「ピカソ及立體派に關する完全にして眞實なる物語」(*Revista de Occidente*, 第7年73, 74号に連載)の翻訳の梗概を『洋画研究』(1933年)¹⁰⁸⁾に掲載し、スペインに留学した須田が追求したレアリスムの観点からピカソ芸術を捉えている¹⁰⁹⁾。

評論家の川路柳虹は、『マチス以後 佛蘭西絵画の新世紀』(1932年)のなかでマチスとピカソを比較し、「彼(マチス)の作畫には一定の逕路がある」のに対して、ピカソはカメレオンや香具師、山師呼ばわりされるが、「彼の豹變も轉回も躍進も、そこには彼の懷疑と焦燥をいつも伴つてゐる。」と述べ、ピカソがあまりに敏感な才子で、頭脳以上に手の働く男だから誤解されるのだと説明している¹¹⁰⁾。

ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》(1907年、ニューヨーク近代美術館, Z.IIa:18)の図版が、評論家の佐波甫による「ピカソ論」¹¹¹⁾に初めて掲載された。佐波はドイツの美術史家マックス・ラファエルの研究を紹介しているが、「最近のピカソの緩徐調はピカソ作品に對する將來の見透しがついて來た。(中略)二、三年前まではピカソを理解せざれば、現代の繪畫を語り得ざる觀を呈し、いはゆるピカシズムが滔々として畫壇を風靡した有様であつた。」¹¹²⁾と記している。ヨーロッパでピカソ芸術の行き詰まりを懸念した意見は、日本でも富永惣一を始め松本俊介や廣島晃甫などにおいてすでに感知されていたことは既述した通りである。

「ピカソ以後」とつけられたタイトルの論考も誌面にしばしば掲載されている。荒城季夫¹¹³⁾は、新興美術はピカソ系とマチス系の二つの異なつた世界に分かれると述べて、ピカソ以後の作家とし

でフェルナン・レジェ、パウル・クレー、ジョルジオ・デ・キリコなどを取り上げている。豊藤勇¹¹⁴⁾は、ジェイムス・T・ソビーの著作『After Picasso』(1935年)¹¹⁵⁾を参照し、現在(当時の)ヨーロッパではピカソよりも、若手画家が現代美術の発展段階に立たなければならない時期であると述べ、ネオ・ロマンティズムの作家のクリスチャン・ベラルールなどや、シュルレアリスムのイヴ・タンギー、アルベルト・ジャコメッティ、サルヴァドール・ダリを紹介している。

齊藤英一は美術史の伝統とピカソの個々の作品の具体例から「ピカソ近作論」¹¹⁶⁾を展開しているが、論文の副題を「現代日本青年畫家に送る」として、「世界大戦當時ピカソその他の青年畫家等は戦時社會の不況の中に於いて全く貧窮のすべてを味つた」だから「日本青年畫家が緊禪一番ピカソを呑んだ大仕事をして戴きたいのである」と日本の若手藝術家たちを激励している。

ピカソに関する外国文献の翻訳は、早くは1914年に森口多里の訳によるハネカーの「パブロ・ピカソ」¹¹⁷⁾である。1930年代には、ワルドマー・ジョルジュ¹¹⁸⁾やクリスチャン・ゼルヴォス¹¹⁹⁾のピカソ論考の翻訳が紹介された。またピカソの恋人フェルナンド・オリヴィエによる「ピカソと友達」(全17回)が『みづゑ』(no.354~385, 1934~37年, 税所篤二訳)で連載され、読者はピカソと周囲の人々の交友関係を垣間見ることができるのである。

ピカソの画集も編纂刊行された。伊原宇三郎の『ピカソ畫集』(1932年)¹²⁰⁾には原色版図版6点、写真版30点が載っている。伊原は「評伝」のなかで、「ピカソの名が日本に傳へられてから既に何年かになる。が、未だ一枚として代表作らしいものが將來されてゐない。ピカソの繪は、日本の蒐集家には程度も價格も高きに過ぎてゐる故爲であらう」と述べている。

仲田定之助が編纂刊行した『西洋美術文庫第18巻 ピカソ』(1938年)¹²¹⁾には原色版1点と写真版48点が掲載され、そのなかには《アヴィニヨンの娘たち》や《ゲルニカ》の図版と作品解説も載っている。かつて中川紀元が言及した《アヴィニヨンの娘たち》は、仲田によれば「1906、7年から1908年に亘る此時期を彼の傳記家的興味の種類によれば黒人藝術時代と呼んでゐる。此傾向を示す最初の傑作は「アヴィニヨンの娘達」1907(第九圖)で、これはピカソの理解ある支持者アンドレ・サルモン(第四三圖参照)によれば、ピカソによつて戀々

と秘藏されて居たもので、極端に粗豪な筆致に、娘達の肢態を戀歪し、單化したものであつた。」¹²²⁾とピカソが作品を秘藏していたことがあらたに明らかにされた。

仲田の画集には《ゲルニカ》の解説も載っているが、これについては次の「3.2 日本での《ゲルニカ》批評」で後述する。仲田は、福島コレクションの《横向の顔》(1923年、現在ブリヂストン美術館蔵, Z.V:45) (fig.2)と《馬》(1923年、個人蔵, Z.V:147)についても、「この小品ながら渾然とした彼の佳品は共に1923年の作なのである。私はあのノーブルな、彫刻的な明眸をもつ顔を、温い灰色の馬と、桃色のバックとの快適な色調を今でもよく記憶してゐる」¹²³⁾と述べている。

仲田は序文に、「私は數年來彼(ピカソ)の作品の複製蒐集に心掛けてゐる。これは一點のオリジナルを無理して購ふよりも、多作數千點に上ると聞く彼の複製を出来るだけ多く蒐めて、千變萬化する彼の作風の推移を見る方が、より彼を識る上に於いて効果があらうと信じたからである。」¹²⁴⁾と記し、1,000点もあるピカソの作品から、彼の代表作で、なおかつまだ日本に紹介されていない作品50点程を選ぶことは大変な作業だったと述べている。

その後1939年には限定500部、木版3葉、図版260点という豪華な高見澤木版社による『びかさ』も刊行された。これらは戦前の日本におけるピカソ研究評論の画集として数少ない貴重な美術書といえる。

3.2 日本での《ゲルニカ》批評

ここでは1937年のパリ万国博覧会のスペイン館で発表された《ゲルニカ》について、当初の日本の美術関係者の反応や言及について考察してみたい。

ピカソは、1937年1月初め、内戦中の祖国スペインの共和国政府からパリ万国博覧会スペイン館のために壁画制作の依頼を受けた。4月26日にスペイン北部バスク地方の小都市ゲルニカが爆撃された報道に触発されて、5月1日から50点ほどの素描を制作準備し、5月11日頃からカンヴァスでの制作を開始し、縦3.5×横7.8メートルの《ゲルニカ》を6月4日にほぼ完成した。そして1937年のパリ万国博覧会「近代生活に於ける藝術及技術に関する1937年巴里万国博覧会」(5月25日-11月25日)のスペイン館(7月12日に開館)で公開された¹²⁵⁾。

日本で紹介された《ゲルニカ》に関する記事は、

1938年1月の『アトリエ』誌が早く、クリスチャン・ゼルヴォスの文章と《ゲルニカ》制作時の写真8点(ピカソの当時の恋人ドラ・マールが撮影した写真であろう)、アトリエで制作するピカソの写真やパリ万国博覧会スペイン館入口に置かれたピカソの彫刻の写真、習作素描が掲載されている。ゼルヴォスの《ゲルニカ》の解説は抄訳されているが¹²⁶⁾、「種々の色を、白、黒及び灰色の地味なバツクの上に落ち着かせ、(中略)種々の不協和調を取入れて効果を挙げ、(中略)形の単純化、デッサンの単純化、事物の形象化等の方法」といった色調や構図について述べられた。

同年8月に翻訳されたアメダ・オザンファンの「巴里博観賞ノート」によると、ピカソの《ゲルニカ》は、「何と到る處に『心』のあることだろう。スペイン館に入つて見給へ。スペイン動亂の身に迫るやうな苦惱の表情は、スペインの現實に対する眞摯な心なくして現はれないであらう。わけてもピカソの『ゲルニカ』の表情は如何なる心の極みを表現するものか！」¹²⁷⁾と作品をスペイン内戦と結びつけて解説している。

仲田定之助や瀧口修造もその翌年、彼らの著述で《ゲルニカ》を取り上げた。仲田の解説は、「1937年巴里大博覧會に於ける西班牙館の壁畫「ゲルニカ」はピカソ空前の大作である。地味な色調をもつて描かれた此畫は、形の単純化のうちに不協和調を巧みに取入れて効果をあげてゐる、測々鬼氣迫り、妖氣漂ふ此畫は藝術的に傑作であると傳へられる。」¹²⁸⁾と既述のゼルヴォスの解説を引用していると思われる。

瀧口修造は、「彼が怨みと怒りの感情を表すためにとつた破壊と凝縮の方法、生と死の間に浮彫にされた怨みの表情は、日本の或る怨霊の表現的なメーク・アップにさへ酷示するのは興味深い。その素描には涙は鐵線のやうな直線で示されてゐる。また聞こえる活人畫のやうな怖ろしい舞臺装置の中に、刻一刻に凝結させて行つたその巨大タブロオの最初のクロッキイは、子供の戲畫のやうな単純な素描から發してゐることも注意される。またこのタブロオ全體は黒灰白によつて描かれてゐる。それは悲しみの色彩であり、激情をも結晶させる偉大な象徴化である。彼はその意圖のもとに、色彩的に壁紙をとところどころに貼りつけて拮抗對比せしめつゝ、製作しつゝあることも、過程寫眞で見ることが出来る。かうしてピカソの傳説と神話から血の流れるのに感動した人々は、それがきびしい喪の色に見えたことを悲しむのであ

る。」¹²⁹⁾と解説した。《ゲルニカ》を知った経緯については次のように回想している。「1930年代の中頃、とりわけファッシズムの暗雲のただよっていた時代では、ピカソは大きな焦点になっていたわけですが、それでも資料は限られていたものでした。「ゲルニカ」のことを最初に知ったのは当時出ていた「マリアヌ」という週刊新聞の記事で、それをたよりにして、何に書いたか忘れましたが、それがどうやら最初の紹介だったように憶えています。」¹³⁰⁾瀧口は、《ゲルニカ》の制作過程の写真が紹介された『カイエ・ダール』(12巻4-5号、1937年)誌も見ており¹³¹⁾、これらを参考に上記解説を書いている。

植村鷹千代は、《ゲルニカ》をピカソと現代絵画の解釈の文中で、「ピカソの『ゲルニカ』及び一聯のスペインを題材にして作品等は、實にその前衛となるべきものでありながら、ピカソは賢明に、慎ましくぎりぎりのところで控えている。激情と慎ましさの中和、これも平凡を守る非凡事である。」¹³²⁾と説明している。

伊原宇三郎は、「1937年のパリ大博覧會に出陳した「ゲルニカ」はピカソの最大の大作で、又傑作でもあるといふ。又、フランコ將軍に對する彼の感情を露骨に出した戲畫は、ジャーナリズムが歓迎しただけに、いよいよ彼の立場を明確なものにした。彼の藝術が政治的に追はれたこと、彼が祖國の爲に愛國の血を湧かせたこと、これ等の事は、事情の違つた日本に住む我等には、大して関わりが無いことである。寧ろ私は、從來全然政治に無関心で、高い藝術の世界だけに安住してゐた彼が、突然祖國愛の叫びを上げた處に、三十年以上、神の如く、又悪魔の如く振舞つてゐた彼ピカソも、やはり一個の人間であつたという實體を得て、興味深く感じてゐる。」¹³³⁾と作品の内面性に強く反応して論評している。

《ゲルニカ》の發表の当初、その実作を見たことのある日本人画家は、岡本太郎、吉井忠、川端実などであつた。岡本太郎は帰國後に書いた著述に、「スペイン館のピカソの大壁畫「ゲルニカ」が一つぬきん出て光つてゐた。」¹³⁴⁾と記した。彼はさらに「私はこの作品をもつて巴里畫壇に最後の點を打つものだ」と自分の考えを明らかにし、後述するように、戦後間もなく「ピカソに挑み、のり超えることが我々の直面する課題である」¹³⁵⁾と宣言するところとなる。

川端実が《ゲルニカ》を見たのはパリではなく、1939年ニューヨーク近代美術館の「ピカソ40年の

芸術展」で、《アヴィニヨンの娘たち》なども含めたピカソ40年の一連の画業作品の展覧会のときだった。川端(1939～1941年留学)がパリについて間もなく、第二次世界大戦が勃発し、外国人の退去命令が出たため、彼は帰国の途中でニューヨークのピカソ回顧展を見ることができた¹³⁶⁾。川端はこの展覧会を見て感動し、ピカソのキュビズム時代の作品に関心を示し、日本の画家が見落としていたものが何かを悟った。

吉井忠は1936年の秋から一年間パリ留学し、1937年のパリ万国博覧会でピカソの《ゲルニカ》を見る機会を持った。吉井の晩年の回想では《ゲルニカ》を「休火山」にたとえて、そのときの様子を次のように述べている。「万国博のスペイン館はなかなか完成しなかった。ピカソが共和国スペインから何か依頼されているという噂は私達の耳にも入っていた。ピカソのフランコを諷刺した銅版画がパリ中の本屋等に出た。ピカソがその売上金を人民戦線にカンパするためだった。三十七年夏私は万国博の中の未完成のスペイン館に行き見て。足場の悪い入口にピカソの例の白い女の首の彫刻が置かれていた。さらに行くと大きな室の奥に白と黒と灰色の大壁画があった。ピカソの作品であることは直ぐわかったがそれが「ゲルニカ」だとは後で知った。休火山のような力を漂えたすごい作品だとその時思った。」¹³⁷⁾。しかし、当時の吉井は福沢一郎や瀧口修造らのシュルレアリスム運動に加わっていて、吉井の作品にピカソの影響が表れるのは、戦後になってからである。

《ゲルニカ》は第二次世界大戦前のピカソの芸術のうち、日本に紹介された最重要作品でありながら、この時点ではまだ少数の美術関係者にしか知られていなかったと思われるが、しかし、作品を見た画家たちの脳裏には激しく印象づけられていた。それほどまでにインパクトのある超大作だったのであろう。《ゲルニカ》批評は、戦後の美術界で本格的に論じられることになるのである。

1930年代初めの福島コレクションの初公開を機会に、ピカソの新古典主義時代の作品が称賛されて、一部の前衛的画家だけでなく多くの美術関係者からも評価されるようになるが、ピカソのこのスタイルは、1914年に描いた《画家とモデル》(1914年、パリ・ピカソ美術館)に始まる。ロシア・バレエ団との共同制作や1917年の初めてのイタリア旅行がきっかけになって古典古代へと回帰したのである。同時期のフランスでは愛国主義の機運

が高まっており、こうした風潮は「秩序への回帰」と呼ばれ、古典的な追求をした画家はピカソだけではなかった。

その流れを受け日本でも1930年代に、国粹主義的意識を背景に古典や古代、日本的・東洋的なものに関心を向ける傾向が深まってきた。福島コレクション公開より数年前にすでに斉藤与里が「古畫の新しい研究」¹³⁸⁾という題で論述し、「ピカソが新興繪畫の先驅者でも、理由なしに彼の作品を擔ぐ譯には行かない」と批判して、近代画家が古畫を輕視する傾向を危惧している。

また日本画では日本や東洋の古典様式を追求し「古典主義的画風」を確立していく時期であり、日本古来の歴史的題材を新しく踏襲していることや、表現上の新しい感覚を特徴とした作品が発表されている。こうした日本の古典や伝統芸術を意識する日本回帰の風潮が高まるなかで、ピカソの新古典主義時代の作品が受け容れられていったのは洋の東西を問わず当然の帰結だったといえるだろう。

日本美術画壇は既述のように、帝展系作家のピカソの新古典主義への傾倒は甚だしかったし、二科展でも福島繁太郎が、スタイルの流行だけを追いかける画家に対して、「御手本をアングルをピカソに置きかえた所で、魂のぬけてゐることには變わりがない」¹³⁹⁾と画家の外形模倣の心がけが悪いと批評していることから推測して、ピカソが流行してもそれを咀嚼できる画家が少なかったと思われる。

こうして1930年代の日本美術界を展望してみると、日本人画家はピカソの特に新古典主義時代の作品に傾倒しつつキュビズムの重要性も認識して、ピカソ芸術の造形表現を追求した。しかしながら、ピカソの絵の前で泣いた岡本太郎はその理由を、観賞者でなく創作者として、同時代の悩みを正面からぶつかって進んで行く先達者(ピカソ)の姿に感激したため¹⁴⁰⁾と述べるように、若い日本人画家はむしろピカソの存在そのものを芸術のエネルギーにしていたのではないだろうか。岡本は「ピカソに挑み、のり越えることが我々の直面する課題である」と「ピカソへの挑戦」を戦後間もなく提言しており、この言葉には日本の美術界におけるピカソの存在理由、「レゾン・デートル」があると言えるだろう。

II. 1940年代—戦時中のピカソ解釈

1939年に第二次世界大戦が勃発し、ドイツ軍のフランス侵攻によりフランスにいたフェルナン・レジェやサルヴァドール・ダリといった多くの画家たちは、アメリカなどへ亡命し、藤田嗣治ら日本人画家たちも伏見丸や白山丸といった避難船で相次いで帰国した。この章では、戦時中の日本人画家がピカソに抱いた解釈やイメージについて触れてみたい。

1. パリにおけるピカソ展評

フランスの1930年代は、1929年のニューヨークの株式市場暴落に端を発した世界的恐慌による経済不況であった。そのため1930年代末は、フランス・フランの平価が下がって、留学生在活が凌ぎ安いため¹⁴¹⁾、欧米へ旅立つ日本人画家が多く、猪熊弦一郎(1938～1940年フランス留学)もその一人だった。1938年5月、「猪熊弦一郎をフランスへ送る新制作派会員展」(5月1日～5日)が開催され、猪熊はヨーロッパ美術の中心であるフランスに向かった。先に留学していた関口俊吾(1935～1940年)¹⁴²⁾は、1939年1月にポール・ローザンバールで三年ぶりに開かれたピカソの個展¹⁴³⁾を「久しぶりのピカソの個展なので又どんな新手が出るものなのかと公開の日を待ちながら邦人画家達の間ではしきりと噂話しに花が咲いてゐた」と述べている。そしてピカソの作品を「色彩があでやかに幾何学的な線がさほど目立たず何れも室内の一隅に配する静物と云つたもので何故かどの繪にもドアのとり手の様なものが描かれており」と回想した。同じピカソの個展を、前年にフランスに着いた猪熊弦一郎や宮本三郎(1938～39年ヨーロッパ留学)¹⁴⁵⁾、また岡本太郎¹⁴⁶⁾なども見ている。猪熊や岡本は特にピカソの作品の美しさに感動している。

猪熊は、会場で古いバーバーリーのコートが無造作に着て、珍しい犬(ピカソの愛犬で“カスベック”と名前がつけられた犬のことであろう)を連れてピカソと偶然出会っている¹⁴⁷⁾。宮本は、セヌ河岸の小画商で行われたピカソのデッサン展でピカソと遭遇し、ピカソと画商の無造作なやりとりを見て、世界的に有名なピカソだが、彼の人が感じられたと述べている。このようにピカソはやはり日本人留学生画家たちから一目置かれていた。しかし、1940年6月のドイツ軍によるパリ陥落が迫るなかで、フランスにいた日本人画家たちは

一、二年の滞在で帰国せざるをえなくなった。

2. 戦時下の美術統制とピカソ・イメージ

その頃の日本美術界は、1938年に「陸軍従軍画家協会」が結成されたのを手始めに美術統制が進み、1941年11月の岡本太郎の滞欧作品を最後に、陸海両軍の指導による大東亜戦争美術展が開催され、ヨーロッパから帰国した日本人画家たちも余儀なく参加せざるをえない状況になった。1943年5月に「日本美術報国会」と「日本美術及工芸統制協会」が結成され、戦争記録画が制作されるようになった。自由な表現への弾圧も行われ、1941年4月に瀧口修造と福沢一郎が、超現実主義者は共産主義者という嫌疑で検挙されると、シュルレアリスムや抽象画など前衛的な絵画は意気消沈した。福沢の逮捕の次は、佐藤敬や猪熊弦一郎らも対象となり、新聞記者や彼らの師である藤島武二は二人が従軍画家として派遣されるように画策¹⁴⁸⁾した。こうした戦争画一色の時代に、鬚光、鶴岡政男、松本竣介らが1943年に結成した「新人画会」は、戦争画に一線を画して、自己の芸術性に立脚した展覧会活動を計3回(同年4月と11月、翌年3月)おこなった。その頃の松本竣介の作品《画家の像》(1941年、宮城県美術館)は、ピカソの青の時代、バラ色の時代を想起させるものがある。

日本の美術雑誌の統制も始まり、1940年に『アトリエ』『みづゑ』『造形芸術』の三誌が共同で美術界と政治社会を結ぶ声明¹⁴⁹⁾を出している。1941年には38誌の美術雑誌が廃刊になり、認可された8誌のみが9月から新しい美術雑誌として創刊され¹⁵⁰⁾、1943年には2誌に統合された。あらゆる美術統制と前衛芸術が否定されるなか、《ゲルニカ》を描いたピカソに対する日本の画家や軍部の反応はどうだったのだろうか。以下の日本の画家の文章から考えみたい。

猪熊弦一郎は、1940年8月、帰国の途、避難船の白山丸から『読売新聞』(同年8月28日)¹⁵¹⁾に戦禍のパリの美術界を伝えている。ピカソについては、「ピカソはパリでデッサンの個展を開いて毎日会場に姿を現はしてゐたが、私がたづねた三日前に田舎へ逃げてしまつた」と報告している。

関口俊吾は『朝日新聞』¹⁵²⁾(詳細未詳)の記事で、「ピカソは反フランコの名目のもとに目下フランスの捕虜収容所にあつて近くスペインに送還されると云ふうわさに六十餘名のメキシコ一流の畫家、著述家等が聯名でペタン元帥宛同氏の釋放方を懇

願した」に対して、「反フランコ派と云つても目下フランスに身を置いてゐる彼をベタン元帥が逮捕する権限はなく現に筆者が三月パリを去る際ピカソはドイツ占領地パリに帰つてゐたのであるからベタン將軍がドイツ占領地域内に手をのばす事は絶対不可能である。筆者の想像するところでは、かねてから噂されてゐたユダヤ人總逮捕事件が行はれたのではなからうか。ピカソもユダヤ人の一人としてドイツ占領軍の手により逮捕されフランス捕虜収容所に隔離されてゐる事が分りメキシコの畫家、著作家がベタン元帥を通じてドイツにその釈放がたを依頼してゐるのではなからうか」¹⁵³と彼の推測を述べた。

ピカソの近況や風説については、猪熊弦一郎、成田重郎、伊原宇三郎の次の文章から窺える。猪熊弦一郎は「ピカソはフランスの開戦と同時にフランコ軍に捕らへられ投獄されてゐたので、パリの畫家達が釈放運動をしたらしい。最近では獨軍の援護のもとに絵を描いてゐるとのこと」¹⁵⁴と記している。前述の関口俊吾や成田重郎¹⁵⁵の文中にはピカソのユダヤ人説が記されている。これらは事実認識に誤りがあり、戦時中の混乱した情報をもとにした結果であろう。

伊原宇三郎は、「大東亜戦争と美術家」のなかで、ピカソと政治問題を交えた意見を次のように述べている。「ピカソは今尚獨軍に捕へられてゐると云ふが、大作「ゲルニカ」の示す通り、彼は極端なアンチ・フランコで、その信念に基いて彼は敢然と、彼の愛する方の祖國スペインの為にあの作を描き、又行動した。われわれとして何とも残念なのは、彼が枢軸國家と百八十度反對の方向をとつたことであるが、ピカソとしては祖國愛に殉じてゐるのであるから、獄に在つても泰然としてゐるに違ひない。ただ私の不思議に思ふのは、その祖國愛を別にすれば、あれ程遅ましい仕事をしたピカソが、何うして枢軸側の持つ強い力に魅力を感じなかつたかといふことである。作風から言へばピカソの芸術は断然ドイツ的で、美術界にある意味の新秩序を作り、あれ程舊藝術を顧みること少く、猛牛の如く突進し続けた彼が、突然多情多恨な若者の様に、少年時代の思ひ出を懐しみ、美しい古都の毀れることにあれ程の憤りを發したといふのは、私には何とも解し難いことである。」¹⁵⁶と、ピカソを敬愛する伊原の戦時下での複雑な感情を捉えることができる。

このように当時のピカソの近況に関する風説はまちまちであるが、事実として、ピカソは1939年

9月初め、大西洋に面したロワイアン(ジロンド県)へ行き、そこに1940年8月まで滞在した。その後8月末に当時の恋人ドラ・マールとともにパリに戻っている。そして《ゲルニカ》を描いたグラン・ゾーギュスタン7番地のアトリエでドイツ軍の監視下で終戦まで制作を続けていた¹⁵⁷。

一方、直接戦禍を受けなかったアメリカでは、アルフレッド・H・バー・ジュニアの企画による「ピカソ芸術の40年展」(ニューヨーク近代美術館, 1939年11月15日-1940年1月7日)がニューヨーク近代美術館で開催され、同年、同美術館により《アヴィニヨンの娘たち》が正式に所有されることになった¹⁵⁸。こうしてアメリカ人画家はピカソ芸術の根源に直かに接する機会に恵まれる。アメリカの批評家クレメント・グリーンバーグ¹⁵⁹は、アーシル・ゴークーやヴィレム・デ・クーニング、ジャクソン・ポロックにとってピカソは重大な靈感源となつたと、抽象表現主義のアメリカ人画家へのピカソの影響を指摘している¹⁶⁰。また、最近「ピカソとアメリカ美術展」(ホイットニー美術館, 他へ巡回, 2006-2007年)¹⁶¹を企画したマイケル・C・フィッツジェラルドは、このピカソ回顧展の成果を「パリ派の崩壊とヨーロッパ大陸を席卷した戦争にともなつて、美術界の主導権がヨーロッパからアメリカへ移つたことを示すこととなる」¹⁶²と述べている。こうしたことからピカソがアメリカ現代美術に与えた影響の大きさを物語っていると言えらう。

日本で20世紀初頭から始まつたピカソの受容は、既述のように1930年代にピークを迎えたが、ピカソの本格的な展覧会が開催されるのは、戦後になってからである。戦時中は画家の自由な活動が抑えられ、美術界は閉塞的であつた。前衛芸術が弾圧され、ナチスから退廃芸術と忌まわしく思われているピカソの消息を気にする美術関係者も多かつた。戦後もしばらく空白期が続くが、1951年になって、戦争中の暗い風潮を打ち消すかのようにマティス、ピカソ、ブラックなどのモダンアートの巨匠たちの展覧会がいつせいに開催されて、戦後の美術界は華やかな幕開けとなつた。また、フランスの詩人ミッシェル・タビエが起こした美術運動であるアンフォルメル旋風が巻き起こる。こうして抽象美術の全盛期へと向かう美術界で、ピカソが新世代の画家や美術関係者にどう理解され、影響を与えたかは、「日本におけるピカソの第二次受容」として次に論じたい。

以下は註釈

- 1) 拙稿「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧—影響、批評、収集の軌跡」のうち1900～1920年代は『ブリヂストン美術館館報55号(2006年度)』(pp.104-123)に所収
- 2) ジョルジュ・ブティ画廊のピカソ展会期：1932年6月16日～7月30日
- 3) ニューヨーク近代美術館のピカソ展会期：1939年11月15日～1940年1月7日
- 4) ピカソは画商アンプロワーズ・ヴォラルの依頼で、「ミノタウロス」や「彫刻家とモデル」といったテーマからなる全100点の版画集を制作した。当館は全版画のうち46点を1958年2月に購入した。国内で全版画を収蔵している美術館は北九州市立美術館で新日本製鐵株式会社からの寄贈である。また東郷青児は《暴行V》(1933年4月23日, 損保ジャパン東郷青児美術館, B.I:182 / Ba:341)を所有していた。
- 5) 「戦時中のピカソの絵画には一貫してソーセージとか茹とかいったより粗末な食物が、動物の頭蓋骨とか蠟燭や覆いのかけられたランプの薄暗い光と共に繰り返り登場してくる」(ローランド・ベンローズ, 高階秀爾・八重樫春樹訳『ピカソ その生涯と作品』新潮社, 1978年, p.381)
- 6) 前掲註5, p.381。「むき出しの白骨化した頭蓋骨が外の闇を背景にした半月形の角の下で不気味に齒をむき出している。その空虚なしかめ面は、その日ピカソに伝えられたゴンサレスの死の通知を反映している」
- 7) 前掲註1, pp.112-113。川口軌外の滞欧作品は「第16回二科展」(1929年9月3日～10月4日, 東京府美術館)や「川口軌外滞欧作品洋画展」(1929年11月16日～18日, 県商品陳列所, 和歌山市)で展示された。
- 8) 前掲註1, p.107
- 9) 「ピカソの海辺母子像 福島コレクションの逸品到着」『報知新聞』1933年12月23日(朝刊), 図版：《海辺母子像》/ 梅原龍三郎「現代フランス畫展」『東京朝日新聞』1934年2月4日 / 川路柳虹「現代佛蘭西繪畫の精鋭」『東京日日新聞』1934年2月5日(朝刊) / フランス美術珠玉集の展覧『大阪朝日新聞』1934年9月20日, 会場風景写真 / 梅原龍三郎「福島コレクション展より(2)ピカソ「母子像」」『大阪朝日新聞』1934年9月21日, 図版《母子像》 / 「フランス繪畫名作展 福嶋氏コレクション」『大阪時事新報』1934年9月22日, 図版《母子像》
- 10) 福島コレクションは大阪朝日会館(1934年9月19～28日)でも展示された。
- 11) 「このコレクションは、この展覧会企画にあたって調べたところでは110余点が確認されたが、述べ点数では150点あったとされている。このうち帰国に際して作品の輸送費や旅費のために一部処分し、80点余りが日本に持ち帰られた」(安井雄一郎「福島繁太郎一人と生涯」『戦後洋画と福島繁太郎』山口県立美術館, 1991年, p.152)
- 12) 「アトリエ」(11巻2号, 1934年, p.12)の「福島コレクション観内容」によると、出品されたピカソ作品は《海辺母子像》, 《母の顔》(おそらく《女の顔》のこと), 《青年立像》(おそらく《裸婦立像》のこと), 《傷つける馬》の4点である。
- 13) 「ピカソの如きは元來多方面な作品がある, キュビズムの如き又シュルレアリズムの如き我々の全部的によしとしない作品の多い人である, こゝにある作品は「母子像」を初めことごとく彼のもつとも良き方面のみを遺憾なく傳へるものである, 新鮮な感覚の内に古典の力が生かされて居る, 「かくあるべきが現代の繪畫である」というて居る様にさへ見える。」(前掲註9, 『東京朝日新聞』1934年2月4日)
- 14) 前掲註9, 『東京日日新聞』1934年2月5日(朝刊)
- 15) 「『女の顔』の豊かなプラスチックはどうだ。現代日本の洋畫家にしてこの十分の一の迫力をもつ畫家があるかを反省されたい」(前掲註9, 『東京日日新聞』1934年2月5日(朝刊))
- 16) 谷川徹三「福島コレクションを見て」『アトリエ』11巻3号, 1934年, p.13
- 17) 松本は「原畫と複製の大變な差を知つたのも今度が始めてであつた。本當の感じは美術雑誌の複製を通じてはどうしても知る事の出来ないものであつた」と述べている。(佐藤俊介「近頃の感激 ピカソの事など」『若手日報』1934年3月16日 *佐藤俊介は本名。松本竣介『人間風景』新装増補版, 中央公論美術出版, 1990年, pp.29-34に所収)
- 18) 前掲註17, 「近頃の感激 ピカソの事など」『人間風景』, p.33
- 19) 松本竣介「ピカソ, マチス等の作品を見て」『生命の藝術』第二卷第三号, 1934年3月(前掲註17, 『人間風景』, pp.44-48に所収)
- 20) 廣島見甫「ピカソの母子像を起點として考へて見るならば, 西洋畫といふものが, 如何にギリシヤを代表としてそれ以來綿々として傳へられる傳統の濃厚であるを考へさせられる。(中略)此の數點に對する自分の所懐は彼が新代の畫家と稱するピカソにして, 今更ながら如何にヨーロッパに根強く根を下ろしてある前言の如きギリシヤへの讚美があるかといふ事が考へ合わされる」(福田平八郎, 廣島見甫, 山口蓬春「福島コレクションを観る」『美之國』10巻3号,

- 1934年, pp.64-68)
- 21) 前掲註20, p.66
- 22) 佐分眞「福島氏コレクション小感」『美術新論』4巻2号, 1929年, p.56
- 23) 前掲註22, 中野和高「福島コレクションの記憶」, p.66。中野和高は1927年に中山巍, 高島達四郎と訪問している。
- 24) 前掲註22, 中山巍「福島氏と其コレクション小感」, p.64
- 25) 前掲註22, 鈴木千久馬「ピカソの裸女」, pp.53-56
- 26) 前掲註22, 伊原宇三郎「ピカソのLa Fontaine」, pp.44-53
- 27) 熊岡美彦は「氏の御宅を訪ねると, まづ玄関に這入った正面に, ピカソの赤帽子の横向の顔(等身二倍大)の, 不思議なる魅力にハット一閃を喰はされます」と述べている。(前掲註22, 「福島氏コレクション」『美術新論』, p.2)
- 28) 熊岡の模写作品は, マネ《オランピア》, ルノワール《水浴の女達》, セザンヌ《カルタ取る人》, マティス《オダリスク》等。(田邊至「熊岡君の滞歐作品と模寫畫に就いて」『美術新論』5巻4号, 1930年, p.112)
- 29) 前掲註28, 「槐樹社展覧会」, p.92
- 30) 前掲註28, 田邊至「熊岡君の滞歐作品と模寫畫に就いて」, p.113
- 31) 武者小路実篤は「ピカソの「赤い帽子」を熊岡氏が油で模寫したのに感心した。ピカソは僕はどうもすきになれない一面があるがそれを見ると感心しないわけにはゆかない」と述べている。(前掲註28, 武者小路実篤「槐樹社展覧會を見て」, p.102)
- 32) 武者小路実篤はピカソを訪問し, 彼から《ミノタウロマキア》(1935年3月23日土曜日制作, 現在, 東京都現代美術館所蔵)を貰った。「マチス・ルオー・ドラン・ピカソ訪問記」『中央公論』第52年3月号, 1937年, pp.265-280 / 武者小路実篤がピカソからもらった版画の右下に武者小路氏へのピカソの献辞, 「1936年11月1日, パリ」が記入してある。
- 33) 「アトリエ」の広告に展覧会名, 会期, 会場, 主催, 後援の他に「油繪, デッサン, 模寫, 複製, 寫眞, 文献」と出ている。(『アトリエ』11巻2号, 1934年)
- 34) 伊原宇三郎「ピカソ論」『みづゑ』no.335, 1933年, pp.2-40
- 35) 伊原宇三郎「ピカソに憑かれる」『美術手帳』no.90, 1955年, pp.72-73
- 36) 「あんな安物が使へるのかしら, と思つていたら, その後見た繪に, 安物のざらざらしたトアルでなければ出ないタッチを巧に一つの効果として扱つてあつた」(伊原宇三郎「滞歐日記抄」『みづゑ』no.303, 1930年, p.30)
- 37) 伊原宇三郎「ピカソに憑かれる」『美術手帳』no.90, 1955年, p.73
- 38) 江川佳秀「伊原宇三郎作ピカソの模写をめぐって」『徳島県立近代美術館研究紀要』第1号, 1993年, p.10
- 39) 児島善三郎「聖徳太子展批判(洋畫部)」『アトリエ』7巻5号, 1930年, p.41
- 40) 槐樹社同人「帝展洋畫座談記」『美術新論』5巻11号, 1930年, p.13, p.15
- 41) 「ピカソの弟子にでもなつて根本的に勉強したいと思ふ位みだ, (中略)自分はピカソが今後フランスでは一番よくなると思ふ, マチスよりずっといゝピカソに画を批評して貰ひたい」(土田の書簡(1922年8月3日, ベトイユ) (田中日佐夫「土田麦僊滞欧書簡」『美術美術史論集』第六輯, 成城大學大学院文學研究所, 1987年, pp.182-189)
- 42) 『80回国展記念誌 国画会80年の軌跡』国画会, 2006年, p.3
- 43) 福田平八郎「ルッソからピカソへ」『塔影』9巻2号, 1933年, pp.17-19
- 44) 吉岡は他に《ゲルニカ習作V》(1937年5月2日, 国立ソフィア王妃芸術センター, Z.IX:8)の馬の部分の模写もしている。(『吉岡堅二展 新日本画のパイオニア』山種美術館, 1988年)
- 45) 「座談会 四方田草炎 人と作品」『四方田草炎素描集』学校法人高澤学園 1987年, p.2
- 46) 外山卯三郎「福沢一郎の藝術」『独立美術 福沢一郎特集』第3号, 建設社, 1932年, p.49
- 47) 福沢一郎は「一九一五年頃ピカソがキュビズムを放棄したと見える時期がある。尤もピカソ自身は, キュビズムの眞直中にあつた時でさへ, キュビズムをやつてゐるとはいはなかつたが…。それは純粹なレアリストの意味で, 相當の數にのほる肖像畫を描いてゐる事だ。かういふ轉換を捉へる事は, 時代や藝術の斷層を示すもので興味が湧く。」と述べている。(「ピカソ」『アトリエ』14巻2号, 1937年, p.2)
- 48) 正木基「福沢一郎: 繪画から版画へ, 版画から繪画へ」『福沢一郎全版画集』玲風書房, 2002年
- 49) 福沢一郎「牛」(自作解説)『日本現代画家選IV 21 福沢一郎』美術出版社, 1958年 / 「ヴァフィオ出土の黄金の杯(紀元前1500年頃, アテネ国立博物館蔵)がイメージ源である」(大谷省吾「地平線の夢 序論」『地平線の夢 昭和10年代の幻想繪画』東京国立近代美術館, 2003年, pp.14-15, p.132)
- 50) 峰岸義一はピカソの豹変を「クビストの豹變者ピカソは, 現代に於ける唯一の悲劇役者である。併し彼はよく今も猶, 建設に向つて歩いてゐる彼の一生は

- 恐らく、試練と苦闘であらう。彼も又愛する我が友である。カメレオニズム！こそ我等に與へられた悲劇の微笑であるのだ。せめてもうたかたなれ一信仰に憧憬れ得る意想なのだ。」と賞賛した。(『カメレオニズム(Chameleonis)への自轉』『アトリエ』6巻8号, 1929年, p.61)
- 51) 前掲註50『アトリエ』の「美術界消息」に出ている会期会場の他に、『日本美術年鑑』(1929年版)では10月13日-17日、丸ビル二階画廊にて第一回開催となっている。
- 52) 阿部金剛『シュールレアリスム絵画論』天人社, 1930年
- 53) 阿部金剛『阿部金剛画集』第一書房, 1931年
- 54) 大谷省吾編, 和田博文監修『コレクション・日本シュールレアリスム⑩ 阿部金剛・イリュージョンの歩行者』本の友社, 1999年, pp.295-296
- 55) 瀧口修造『妖精の距離』春鳥会, 1937年
- 56) このピカソ展は1934年ウォズワース・アシニアム(コネティカット州ハートフォード)や1939-40年のニューヨーク近代美術館(シカゴ美術館との共催)におけるピカソ回顧展の原型となる。(マイケルC. フィッツジェラルド, 別宮貞徳訳『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』淡交社, 1997年, p.224)
- 57) 富永徳一「ピカソ展の思ひ出」『アトリエ』11巻2号, 1934年, pp.4-7
- 58) 『バプロ・ピカソ 天才の生涯と芸術』ニューヨーク近代美術館編, 旺文社, 1981年, p.277。/ フィッツジェラルドによれば「絵画225点, 彫刻7点, そして挿し絵入りの本6点」である。(前掲註56, p.224)
- 59) Galerie Georges Petit, Paris, *Exposition Picasso*, 1932, no.134
- 60) ブルトンは、現在当館所蔵の《ブルゴーニュのマーブル瓶, グラス, 新聞紙》(1913年, Z.II:432)をおそらく1921年11月17-18日の画商カーンワイラーの第2回競売で680Fで買っている。(Pierre Daix, *Le Cubisme de Picasso Catalogue Raisonné de L'œuvre 1907-1916*, Editions Ides et Calendes, 1979, p.297)
- 61) 大高保二郎「ピカソ メタモルフォーズの時代—スタイルからモティーフへ」『ピカソ展—赫とエロス』東京都現代美術館, 2004年, pp.8-22
- 62) 展覧会は東京の他に、大阪・京都・名古屋・金沢・福岡・熊本・大連で開催された。(和田博文「解題」『コレクション・日本シュールレアリスム⑩シュールレアリスム基本資料集成』本の友社, p.477)
- 63) 福岡版目録によると『コーヒー茶碗』は売約済みで「兵庫, 黒正きみ子嬢所蔵」となっている。(『巴里新興美術展覧会目録』福岡日日新聞社講堂, 1933年2月15日-21日)
- 64) 前掲註63, 川路柳虹, 峰岸義一による各流派の概説。
- 65) 森口は『カップとスプーン』について「ピカソの小品『珈琲茶碗』は立體主義的觀照によつて描かれてゐるが、極度の單純化に成功してゐる。そして畫面の構成のためには平面と立面との區別が見事に撤廢されてゐる。色調は模し難い人工的な美しさを持つてゐる。この小さな畫面にはいろいろの問題が隠されてゐる」。『首』は「單純化の極致が見られるが、現實は甚だ大膽に幻想化され、一種の鬼氣さへも藏してゐる筈であるにも拘らず、流暢に要約された線の組織と洗練された色調の單純性によつて、觀賞者を魅さないではゐない。黒線で描いて、灰、黒つばい灰、灰がゝつた藍、及び白を塗つただけの色調計畫は單純で面も洗練されてゐる。」と批評している。(森口多里「巴里新興繪畫の一瞥」『巴里新興繪畫選集』平凡社, 1933年, pp.3-4)
- 66) 「入場者も以外に多く、最終日の如きは千人を突破し、十五日間の入場者總數は六千人以上に達した。この數字には些少の誇張も懸値もない。同一人で二度も三度も見に来たのが多かつたによつても、この展覧會が若い人々の間に惹起したセンセーションを察知し得るであらう」(前掲註65, 「跋」)
- 67) 峰岸義一「ピカソの記」『みづゑ』no.307, 1930年, p.24
- 68) 福島繁太郎の妻、慶子夫人はレセプションのことを次のように回想している。「翌日の新聞には“Grande Exposition de Picasso sans Picasso”(ピカソ無しのピカソ大展覽會)といふ見出しで、ピカソが如何に、こんなお祭り騒ぎを煩さがつてゐるかを報じてあつた」(福島慶子「パリの思ひ出」『巴里の藝術家たち』創藝社, 1950年, pp.22-24) / 松尾邦之助は「アンドレ・ブルトンから招待券を貰たので夜會服で夜の十時にヂョルヂュブチのピカソ展へ行た。(中略)ところがピカソは居らない。」と述べている。(松尾邦之助「巴里通信 ピカソは單なるカメレオンか?」『美術新論』7巻9号, 1932年, p.88) / 田中忠雄は「結局ピカソは出て来なかつたと云ふのだ」と述べている。(田中忠雄「ピカソ展雜記」『みづゑ』no.335, 1933年, p.41)
- 69) 「ピカソはみづからの手で展示も行なつていた。「六日間もあれを壁にかけてばかりいたから、もう飽きた」という言葉が伝えられている。疲れていたのはたしかだろうが」(前掲註56, p.226)
- 70) 松尾は「ピカソに日本の俳諧の佛譯本を贈呈したら、「あれを僕んところの子供が悦んで、昨夜は子供のためにすつかり朗讀を仰せつかつて夜更しました

- よ……』と、これはまんざらに御世辭でもあるまい』と述べている。(前掲註68、『美術新論』, p.88)
- 71) 前掲註5, p.266
- 72) 彼の詩の何編かは『カイエ・ダール』誌(10巻7-10号)に掲載されて、アンドレ・ブルトンが詩人ピカソを評論している。(前掲註5, pp.304-308)
- 73) 瀧口修造「詩を書くピカソ」『みづゑ』no.385, 1937年, p.10
- 74) 他の6人はダリ, エルンスト, マグリット, ミロ, マン・レイ, イヴ・タンギーである。瀧口修造「七つの詩」『L'ÉCHANGE SURREALISTE』1936年10月, 山中散生編, ボン書店刊
- 75) 竹中郁「ピカソ」『文藝汎論』6巻11号, 1936年, pp.21-22
- 76) 豊田一男「ピカソについて」『日本詩』9号, 1935年, pp.59-61
- 77) 北園克衛「Pablo Picasso」『アトリエ』7巻10号, 1930年, pp.148-153(『天の手袋』春秋書房, 1933年に収録)
- 78) 小熊秀雄「忙がしくなってきた畫壇」『エコール・ド・東京』第1号, 1936年9月, p.21
- 79) 瀧佛三『日本の洋画界七十年 画家と画商の物語』日経事業出版社, 2000年, p.76
- 80) 猪熊弦一郎は「昭和の画壇は十年の松田源治文相のいわゆる「松田改組」によって揺れ始め, 帝展第二部無鑑査の有志たちは「第二部会」を結成し私たちもそれに加わった。翌十一年には平生文相の再改組があり「第二部会」の大半の人々が新帝展に戻る動きをみせたが, 私たち青年作家は芸術的なことを純粋に勉強する良いチャンスだと「新制作派協会」を結成した。(中略)「政治的抗争を排し, 芸術運動の純粋化」をスローガンにした。」と記している。(猪熊弦一郎「私の履歴書 文化人8」日本経済新聞社, 1984年, p.537)
- 81) 前掲註80, pp.544-546
- 82) 「藤田さんが『この人にもアトリエを見せて下さい』と依頼すると, 人にアトリエを見せることを嫌つてみたピカソであつたが, 『よろしい, 一度いらつしゃい』と気持ちよく承知して呉れた。(中略)ピカソの友人ル・セルナ(スペイン人)を通じてピカソのアトリエへ行く約束をしてあつたから, ル・セルナを訪問したところ, ピカソは身の危機を知り二三日前にパリーを去つたとのことであつた。」猪熊弦一郎「ピカソの人と作品」『美術新報』45号, 1942年, p.6
- 83) 藤島武二「偶感一我が美術界に望む」『美術新論』6巻4号, 1931年, pp.23-26(『藝術のエスプリ』中央公論美術出版, 1982年, pp.168-172に収録)
- 84) 岡本太郎「古い殻を脱ぎすてる アブストラクシオン・クレアシオンに参加」『美術手帳』no.90, 1955年, pp.82-84, p.88-89(p.88は岡本太郎《空間》の図版)
- 85) 「ポール・ローザンベール(畫商の店)で, マチス, ドラン等の繪の飾つてある中の奥まつた小さい部屋に, ピカソの1931年の作品があつた。百號大の畫面に靜物を抽象化した繪であつた。」(岡本太郎「繪の前に泣く」『アトリエ・生活美術』1巻2号, 1941年, p.43)
- 86) 《空間》は, 1945年空襲で焼失してしまつたため, 戦後再制作された作品である。(『世田谷時代1946-1954の岡本太郎』展)世田谷美術館, 2007年, pp.30-31)
- 87) 前掲註84, p.89
- 88) 長谷川三郎「アブストラクト・アート」『みづゑ』no.374, 1936年, pp.2-8
- 89) 福沢一郎「抽象藝術」『みづゑ』no.385, 1937年, pp.2-8
- 90) 前掲註79, p.79
- 91) 河崎晃一「略伝・長谷川三郎」『没後20年記念・特別展 長谷川三郎』兵庫県立近代美術館, 1977年, p.22
- 92) 乾由明「長谷川三郎 芸術と思想」『画・論=長谷川三郎』全二冊ノ内「画」長谷川三郎』三彩社, 1977年
- 93) 長谷川三郎「ピカソの光畫と或る學術寫眞」『みづゑ』no.398, 1938年, p.19
- 94) 長谷川の著書の序言に「同書の大部分は, “アトリエ誌” 昭和12年6月號に寺田竹雄氏によつて譯載され, 尚ほ, 本講座中でも伊原, 福澤, 神原諸氏によつて引用された箇所が少くない」とある。(長谷川三郎『近代美術思潮講座 第六卷 アブストラクト・アート』アトリエ社, 1937年, p.7)
- 95) 前掲註56, p.286
- 96) 前掲註58, 『パブロ・ピカソ 天才の生涯と芸術』, p.307
- 97) ニューヨーク近代美術館初代館長アルフレッド・H.・バー・ジュニアが作成した図式。「ツリー状の近美術史の図式をカタログの表紙ジャケットに掲載した」(五十殿利治「1930年代日本におけるキュビズム論」日高昭二, 五十殿利治監修『海外新興芸術論叢書 新聞・雑誌篇 第10巻』ゆまに書房, 2005年, p.160) / チャートとカタログの翻訳が『アトリエ』に載る。(寺田竹雄「印象派より抽象繪畫へ」『アトリエ』14巻6号, 1937年, pp.38-58)
- 98) 前掲註89
- 99) 伊原の著書にバーのチャートが載っている。(伊原宇三郎『近代美術思潮講座 第三卷 キュービズム』アトリエ社, 1937年, p.211)
- 100) 熊田 司「吉原治良—物質を切り裂く線の軌跡, あ

- るいは一本の道』『吉原治良展』朝日新聞社、2005年、p.11
- 101) 植村鷹千代「意識の絵画の発足 瑛九のレエゾン・デエトル」『みづゑ』no.375、1936年、pp.33-36
- 102) 香月泰男の昭和11年8月前後のスケッチブックの資料：安井雄一郎氏(山口県立美術館副館長)より提供
- 103) 三隅町立香月美術館館長の板倉秀典氏の話。「香月先生は1度やりだしたものは、ある程度完成するまではやるという根性をもっておられた。ある程度まとまりをつけるまではものは変えちゃいかんというようなことをいつも言われていた。それでキュービズムをずーっと推して行って、ある程度めどがついてきた。1956年にヨーロッパに行かれるときには、もうだいたいのキュービズムのみかじめをつけておられたですね。」(香月泰男資料(1)「聞き取り・香月泰男-板倉秀典氏にシベリア・シリーズについて聞く」『山口県立美術館研究紀要』第1号、1997年、pp.4-5)
- 104) 「夏休みの帰省時に従兄弟たちと海で遊んだときの写真をもとに描いている」安井雄一郎「没後30年の香月泰男展」『没後30年 香月泰男』朝日新聞社、p.7
- 105) 鍵岡正謹「今西中通 人と作品」『高知県立美術館館蔵品目録 今西中通』高知県立美術館、2003年、p.14
- 106) 前掲註83
- 107) 「ピカソの論は近代風の主知による。頭脳の命令無しにピカソは一筆をも動かさぬ。およそピカソの畫ほど隙の無い畫は古來珍らしい。ピカソは如何なる意味に於いてもどちを踏まない。あり餘つた技倆によつて新らしい意匠の處女地をつぎつぎに拓いてゆく。意匠は元來そのシネ カノンとして新を要する。新なき意匠は零に等しい。ピカソが近作即時發表を避けるといふ傳説も、此の意味に於いてその處女性擁護と見れば尤もだ。新らしい意匠が畫的醇熟を得、次の新らしい意匠が更に準備せられた時、恐らく初めて發表をゆるす。それ故、ピカソの才無くしてピカソの教を守るもの程路に迷ふものはあるまい」(高村光太郎「正と論と」『アトリエ』9巻1号、1932年、pp.11-12)
- 108) 須田國太郎「ピカソ論」『洋画研究』第5号/第6号、1933年
- 109) 「キュビズムやシュルレアリスムにおけるピカソやダリなども評価する。これも須田國太郎が親しんだスペイン美術という枠組みを超えて、絵画創造の新たな「レアリスム」の観点から捉え直そうとした結果であり、須田はラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナの「ピカソ論」の翻訳を美術雑誌に連載もしている」山野英嗣「須田國太郎の描法」『須田國太郎展』京都国立近代美術館、2005年、p.176
- 110) 川路柳虹「奇オピカソと立體派の分化」『マチス以後 佛蘭西繪畫の世紀』アトリエ社、1932年、pp.10-11
- 111) 作品への言及はないが、図版が掲載されたのは、「ピカソ論(中)」である。(佐波甫「ピカソ論」『みづゑ』(上)：no.386、(中)：no.387、(下)：no.389、1937年)
- 112) 前掲註111、no.386、1937年、p.9
- 113) 荒城季夫「ピカソ以後」『みづゑ』no.311、1931年
- 114) 豊藤勇「ピカソ以後 ネオ・ロマンティシズム」『アトリエ』13巻12号、1936年、pp.9-14 / 「ピカソ以後 (二) 超現實主義」『アトリエ』14巻1号、1937年、pp.10-16
- 115) James Thrall Soby, *After Picasso*, Edwin Valentine Mitchell, Hartford, Dodd, Mead & Company, New York, 1935.
- 116) 齊藤英一「ピカソ近作論」『美術』12巻7号、1937年、pp.12-16
- 117) ハネカー、森口多里訳「パブロ・ピカソ」『現代の洋画』27号、1914年、pp.9-15
- 118) ワルドマー・ジョルジ「ピカソ論(ジョルジュ・ブティ・ギャラリにおけるピカソ展の反映)」『美術新論』7巻12号、1932年、pp.4-13 / ワルドマル・ジョルジュ「ピカソの情熱」『美術新論』8巻5号、1933年、pp.28-37
- 119) クリスチャン・ゼルヴォス「デイナルのピカソ1928年夏」『アトリエ』13巻6号、1936年、pp.71-73 / クリスチャン・ゼルヴォス「ピカソの言葉」『美術』11巻7号、1936年、pp.19-24 / クリスチャン・ゼルヴォス「ピカソの作品 「ゲルニカ」に就て」『アトリエ』15巻1号、1938年、p.1 / クリスチャン・ゼルヴォス「ピカソの魔術的繪畫」『アトリエ』16巻3号、1939年、pp.1-11
- 120) 伊原宇三郎『ピカソ畫集』アトリエ社、1932年
- 121) 仲田定之助『西洋美術文庫第18巻 ピカソ』アトリエ社、1938年
- 122) 前掲註121、p.16
- 123) 前掲註121、p.24
- 124) 前掲註121、p.4
- 125) 『ピカソ 愛と苦惱 「ゲルニカ」への道』東武美術館、朝日新聞、1995年
- 126) 前掲註119、『アトリエ』15巻1号、1938年、p.1
- 127) アメデ・オーザンファン「巴里博観賞ノート」『アトリエ』15巻10号、1938年、p.44
- 128) 前掲註121、p.34
- 129) 瀧口修造「ピカソの壁畫」『近代藝術』三笠書房、1938年、pp.226-267
- 130) 瀧口が参照した「マリアンヌ」は詳細未詳だが、瀧口は同紙のポオル・シヤドゥールヌの記事を「近代

- 藝術』に載せている。(瀧口修造「ピカソの詩 余談」『ユイイカ』1973年7月、『コレクション瀧口修造 2』みすず書房、1991年、p.428に所収)
- 131) 前掲註129, p.226
- 132) 植村鷹千代「ピカソと現代繪畫の諸問題」『アトリエ』16巻6号, 1939年, pp.13-18
- 133) 伊原宇三郎「ピカソ」『みづゑ 6月臨時増刊ピカソ』no.400, 1938年, pp.15-16
- 134) 岡本太郎「巴里畫壇のたそがれ」『みづゑ』no.440, 1941年, p.33
- 135) 岡本太郎「ピカソの藝術」『アトリエ』no.298, 1951年, p.1
- 136) 島田康寛「川端実の歩み」『川端実展』京都国立近代美術館, 1992年, p.13
- 137) 吉井忠「ゲルニカを見た時」『美術運動』no.116, 1987年2月, pp.6-7
- 138) 齊藤は「古畫必ずしも現代畫家に取つて無用の長物ではない。世は様々に移り變つて來た。之れに連れて繪畫も變化して來た。そして我々の時代が來た。我々は如何にすれば好いのか。かう云ふ疑問を我々に起させるだけの事態が古畫の變遷の歴史に内在して居ると思ふ」と提唱した。(齊藤与里「古畫の新しい研究」『美術新論』7巻1号, 1932年, pp.4-9)
- 139) 福島繁太郎「二科漫談」『美術新論』5巻10号, 1930年, p.61
- 140) 岡本は「創作者として、同じ時代の悩みを悩み、たくましく正面からぶつかって進んで行く先達者の姿に全身を以て感激し、涙が眼からふき出たのである。」と述べている。(岡本太郎「青春ピカソ」新潮社, 1953年, pp.15-16/初出:前掲註85, p.44-45)
- 141) 前掲註79, p.118
- 142) 「関口はまた戦後、全国紙にパリや欧州の美術界、画壇、展覽会の模様を数多く書き送り、その画壇情報が日本で話題となるのが少なくなかった。まだ欧州の最先端の美術情報が貴重だった戦後すぐの日本にあって、現地駐在の美術ジャーナリストとして見逃せない貢献をしている。」(池村俊郎『戦争とパリ ある二人の日本人の青春1935-1945年』彩流社, 2003年, p.56)
- 143) 「開幕は1939年1月17日。(中略)購入したばかりの36点のなかから33点が出品された。すべて静物画で、ほとんどが1937年の作。ほかに1936年と1938年の作品もだされてはいる」(前掲註56, pp.283-284)
- 144) 関口俊吾「烏か鳩か?」『文藝春秋』1949年8月号, pp.18-19
- 145) 宮本三郎「或る日の世界人^⑧ パブロ・ピカソ 個展で会った彼の風貌」『読売新聞』1940年3月8日 / 三宅正太郎『バリ留学時代』雪華社, 1966年, p.259
- 146) 前掲註134, p.35
- 147) 猪熊弦一郎「ピカソの人と作品」『美術新報』45号, 1942年, p.6
- 148) 竹田道太郎『美術記者30年』朝日新聞社, 1962年, pp.171-177
- 149) 「声明 今や日本は政治、経済、藝術の各部門に於て、新しき體制のもとに果敢なる再出發を爲さんとしてゐる。この重大時期に當つて、吾が美術界も亦舊體の現状維持的な態度を一擲、新たなる國家體制に順應、協力せねばならぬことは言ふを俟たない。(中略)茲に吾が三社は、剛健質實なる國民藝術精神を確立し、美術家の指標たるべく、指導的ジャーナリズムの役割を積極的に果さんとするものである。右聲明す。紀元二千六百年十月 造形藝術、アトリエ、みづゑ(イロハ順)」(「巻頭聲明」『造形藝術』2巻10号, 1940年10月)
- 150) 「許可された八種のみが九月より全然新しい美術雑誌として創刊されることになった」(『美術雑誌八種に限定』『朝日新聞』1941年8月14日)
- 151) 猪熊弦一郎「戦禍とバリの美術界」『読売新聞』1940年8月28日(夕刊)
- 152) 関口が参照する『朝日新聞』の記事は未詳だが、1941年8月23日の同紙の夕刊(東京版及び大阪版)に「パリで反政府分子検挙」「独軍司令部パリ市民に警告」という記事のなかで、パリではユダヤ人を中心に六千名が検挙され、多数の外国系ユダヤ人が逮捕されたと事件が報道されている。
- 153) 関口俊吾「独逸占領下に於けるフランス文化一ヶ年の回顧」『新美術』1号(『みづゑ』no.443), 1941年, p.37
- 154) 前掲註147, p.6
- 155) 「ピカソは、母が、イタリア系ユダヤ人であつた。」(前掲註147, 成田重郎「戦争とピカソ芸術」, p.9)
- 156) 伊原宇三郎「大東亞戦争と美術家」『新美術』6号, (『みづゑ』no.448), 1942年, p.4
- 157) 前掲註5, pp.360-369
- 158) 前掲註56, pp.284-286
- 159) グリーンバーグはピカソの1926年以降の油彩に傑作と呼べるものが殆どないと批評した。(クレメント・グリーンバーグ、瀬木慎一訳「バリの芸術 七十五歳のピカソ」『近代芸術と文化』紀伊國屋書店, 1965年, p.68 / C. グリーンバーグ、藤枝晃雄編訳「芸術家 七十五歳のピカソ」『グリーンバーグ批評選集』勁草書房, 2005年, p.204 / 初出: "Picasso at Seventy-five", *Art Magazine*, October, 1957)
- 160) 前掲註159, 「ピカソが追いかけて捕らえられなかつ

た野兎を何匹か捕らえようとして、ある程度は捕らえたのだ(少なくともポロックは捕えた)。(「アメリカ合衆国における美術 「アメリカ型」 絵画」『近代芸術と文化』, p.246) / 「ピカソが狩り出したが捕えられることのなかった野兎の幾羽かを捕えようとし、そして実際ある程度捕えたのである (少なくともポロックは捕えた)。(「『アメリカ型』 絵画」『グリーンバーグ批評選集』, 2005年, p.116) / 初出: “American-Type” Painting, *Partisan Review*, Spring 1955)

- 161) 「ピカソとアメリカ美術」展の会場と会期は次の通りである。ホイットニー・アメリカ美術館: 2006/9/28-2007/1/28, サンフランシスコ近代美術館: 2007/2/25-5/28, ウォーカー・アート・センター: 2007/6/17-9/9
- 162) 前掲註56, p.287

*・本文中の「 」は原文のまま引用した。

・作品名《 》後の()内は、制作年、現在の所蔵先、ピカソ作品総目録番号(Christian Zervos, *Pablo Picasso*, vol.1-33, Paris, Cahiers d'Art, 1932-1978.ギリシャ数字は巻数, アラビア数字は目録番号を指す)の順である。

Copyrights

©2008-Succession Pablo Picasso-SPDA (JAPAN): fig.2, fig.3, fig.9

©財団法人ミモカ美術振興財団:fig.11

日本におけるピカソの受容略年表(1925-1945年)は次頁より掲載

日本におけるピカソの受容略年表(1925-1945年)

年代	月	日本人のピカソ言及、関連事項 ◇は出典先 ○は日本近現代美術関連 ◎は一般事項	ピカソ関連事項 ○は西洋美術関連 ◎は一般事項
1925-27年 (大正14-昭和2)		伊原宇三郎 1925-27年頃パリで、ピカソの《生木と枯木のある静物》やピカソのキュビズム、シュルレアリスム風の作品14点の模写をする。◇江川佳秀「伊原宇三郎作ピカソ作品の模写をめぐって」『徳島県立近代美術館研究紀要』第1号、1993年	1925年、春、《3人の踊り手(ダンス)》を制作。7月、『シュルレアリスム革命』第4号に《アヴィニョンの娘たち》と《ダンス》の図版が掲載される。11月、パリのピエール画廊で開催された第1回シュルレアリスム絵画展にキュビズム作品を出品する。 1926年、雑誌『カイエ・ダール』が創刊し、創刊者クリスティアン・ゼルヴォスとピカソとの交流が始まる。
1927年 (昭和2)	秋以降	中野和高 中山巍、高島達四郎とパリ7区(Av.de la Bourdonnais)にある福島繁太郎の家で福島コレクションを見る。ピカソの《泉》を世界に誇る作品の一つであると述べる。◇中野和高「福島コレクションの記憶」『美術新論』4巻2号、1929年 佐分眞 パリ16区の福島繁太郎宅(Av.Vion Whitcomb 8)を訪問し、福島コレクションを見る。◇「福島氏コレクション小感」『美術新論』4巻2号、1929年	1月、マリー=テレーズ・ワルテルと知り合う。冬、画商ヴォラールの依頼でオノレ・ド・バルザックの『知られざる傑作』の挿絵を制作する。
1928年 (昭和3)	4~11月 11月	熊岡美彦 『美術新論』の福島コレクション特集を編集するため、福島所蔵作品の複製写真の印刷を手配する。◇「編集後記」『美術新論』4巻2号、1929年 伊原宇三郎 福島コレクションのピカソ《泉》をはじめとするピカソ作品の材質や技法などを分析する。◇「ピカソのLa Fontaine」『美術新論』4巻2号、1929年	1月、ミノタウロスを主題とした作品を初めて制作する。3月、彫刻家フリオ・ゴンサーレスと彫刻作品を制作する。
1929年 (昭和4)	2月 9月 9月以降 10月	福島コレクション特集 ピカソの《女の顔》《生木と枯木のある風景》の図版を含む83点が『美術新論』で紹介される。◇「美術新論』4巻2号 鈴木千久馬 福島コレクションのピカソの《泉》に感銘したことを述べる。◇鈴木千久馬「ピカソの裸女」『美術新論』4巻2号 第十六回二科展 川口軌外の滞欧作品が展示される。古賀春江、中川紀元、東郷青児、阿部金剛らのシュルレアリスムの傾向の作品が出品される。(東京府美術館) カメレオニズム展 峰岸義一はピカソの豹変主義を称賛し、「三科造形美術協会」の渋谷於寒(修)や王村方久斗(善之助)と一緒に「カメレオニズム展」(銀座・松坂屋)を開催する。◇峰岸義一「カメレオニズムへの自轉」、『美術界消息』『アトリエ』6巻8号 藤田嗣治 母校でピカソをはじめ当時フランスで活躍する画家たちの話をする。◇藤田嗣治『巴里の横顔』実業之日本社 伊原宇三郎 ピカソの新古典主義の影響を受けた滞欧作《椅子によれる》が第十回帝展の特選となる。 佐藤敬 《若き男の像》(モデルは中村鉄)が第十回帝展に初入選する。	冬、ゴンサーレスのアトリエで制作を続ける。大きな金属彫刻《庭の女》の制作に着手する。2月、《女の胸像と自画像》を描く。ピカソの横顔の上に、歯をむき出した狂暴な女性像が描かれるのは、オルガとの結婚生活が危機に瀕していることを反映している。5月、《肘掛け椅子の裸婦》を制作する。夏、休暇のために、ブルターニュ地方のディナールを訪れる。 ○ニューヨーク近代美術館開館 ◎10月24日ニューヨーク株式市場大暴落で世界恐慌始まる。
1930年 (昭和5)	4月 9月	第七回槐樹社展覧会 熊岡美彦のピカソの《赤い帽子の女》の模写やその他の模写作品が特別陳列される。(東京府美術館)◇田辺至「熊岡君の滞欧作品と模写画に就いて」『美術新論』5巻4号 武者小路実篤 熊岡のピカソの模写を見て感心し、ピカソを見直す。◇「槐樹社展覧会を見て」『美術新論』5巻4号	冬から年末にかけて、彫刻家フリオ・ゴンサーレスのアトリエで制作し、金属彫刻《頭部》とブロンズ《庭の女》を完成する。1月、ニューヨーク近代美術館の「第1回パリの絵画展」でピカソの14点の作品が展示される。同月、ニューヨークのラインハート画廊で、ピカソとドランの油彩画の回顧展が開

	<ul style="list-style-type: none"> ＊ 里見勝蔵 現代のバリ新画壇で、ピカソの奇怪な機械主義が流行の様に見られると批評する。◇「静物画の変遷」『みづゑ』no.302 ＊ 伊原宇三郎 ピカソがモンマルトルの絵具屋で安物の画布を買っているのを目撃し、その感想を述べる。◇「滞欧日記抄」『みづゑ』no.303 	<p>かれ、ピカソの1901～1928年の作品18点が展示される。2月、《キリストの磔刑》を完成。6月、パリ北西ゾールに近い田舎町ボワジュールの小さな城を購入。秋、マリー=テレーズを自宅に近いラ・ポエシー街44番地に住まわせる。版画集『ヴォアラールのための連作』（～1937年）の制作を始める。</p>
6月	<ul style="list-style-type: none"> ＊ 瀧口修造 アンドレ・ブルトンの『超現実主義と絵画』を翻訳し出版する。ピカソのキュビズムからシュルレアリスムの傾向の作品8点が挿図に載る。◇「超現実主義と絵画」厚生閣書店 	
9月	<ul style="list-style-type: none"> ＊ 児島善三郎 「帝展の新進 中野和高、鈴木千久馬、伊原宇三郎氏のピカソ、さて日本は銀座の三越、松屋、松坂屋」と揶揄する。◇「聖徳太子展批評」『アトリエ』7巻5号 ＊ 第十七回二科展 海老原喜之助によりピカソの彫刻《道化師》が出品される。(東京府美術館) 	
10月	<ul style="list-style-type: none"> ＊ 峰岸義一 ピカソと会って、日本の俳諧についての話などを聞いたことを述べる。◇「ピカソの記」『みづゑ』no.307 ＊ 福島繁太郎 二科展評のなかで「御手本をアングルをピカソに置きかえた所で、魂のぬけていることには変りがない。」と批評する。◇「二科漫談」『美術新論』5巻10号 	
11月	<ul style="list-style-type: none"> ＊ 北園克衛 ピカソ評論を断片的な言葉で表現する。◇「PABLO PICASSO」『アトリエ』7巻10号(『天の手袋』春秋書房、1933年に所収) ＊ 田邊至 「ピカソが流行すると、誰でもがピカソ」と批判する。◇「帝展洋畫座談記」『美術新論』5巻11号 	
1931年 (昭和6)	<ul style="list-style-type: none"> ＊ 1月 第一回独立美術協会展 福沢一郎の滞欧作品でエルンストのデペイズマン手法で制作したコラージュ作品を出品する。(東京府美術館) ＊ 荒城季夫 新興美術はピカソ系とマチス系の二つに分かれると論じる。◇「ピカソ以後」『みづゑ』no.311 ＊ 2月 伊原宇三郎 ピカソとマチスのモチーフと手法についての違いを論じる。◇「ピカソとマチスのモチーフについて」『美術新論』6巻3号 ＊ 3月 中野和高 ピカソの新古典主義時代の作品《泉》などのエトルリアや古代ギリシア彫刻の影響を論じる。◇「ピカソのモチーフに就いて(1925年頃迄の)」『美術新論』6巻3号 ＊ 4月 藤島武二 ピカソやマチス、ドランのモダンアートを容認する。◇「偶感—我が美術界に望む」『美術新論』6巻4号 ＊ 9月 阿部金剛 『阿部金剛画集』に収録された作品の数点に、オザンファンの著書『Art』(1929年刊)の「ピカシズム」などの項から文章を引用して、解題をつける。◇阿部金剛『阿部金剛画集』第一書房 	<p>2月、『カイエ・ダール』誌(第6巻2号)にピカソのバビエ・コレについてトリスタン・ツァラの批評が載る。《水差しと果物皿》と《円テーブルの上の静物》を制作する。5月、ボワジュールの城を彫刻のアトリエに改造する。夏、ジュアン=レバンで休暇を過ごし、マリー=テレーズとの情事に誘発されて、一連の銅版画を制作し、それらは『ヴォアラールのための連作』に使用される。12月、マリー=テレーズの彫像や《彫刻家》、顔の二重表現のモチーフを用いたマリー=テレーズの肖像《赤い肘掛け椅子》を制作する。</p>
1932年 (昭和7)	<ul style="list-style-type: none"> ＊ 1月 斉藤与里 ピカソが新興絵画の先駆者でも、理由なしには認めないと述べる。◇「古美術と現代美術 古画の新しい研究」『美術新論』7巻1号 ＊ 高村光太郎 ピカソの制作態度についてドランと比較して述べる。◇「正と謫と」『アトリエ』9巻1号 	<p>1～3月、マリー=テレーズをモデルに眠る女のシリーズを描く。6月、パリのジョルジュ・プティ画廊でピカソの個展を開催する。ピカソ自らが作品を選定する。この回顧展への批評家たちの反応は賛否両論で、ジェルマン・パザンは、「ピカソは過去の人…」と『ラムール・ド・ラール』誌に批評し、ジャック=エミール・ブランシュは、「バガニーニにも比すべき超絶的技巧」</p>

年代	月	日本人のピカソ言及、関連事項 ◇は出典先 ○は日本近現代美術関連 ◎は一般事項	ピカソ関連事項 ○は西洋美術関連 ◎は一般事項
	5月	川島理一郎 ピカソが未だモンパルナスのアトリエに住んでいた頃、訪問し、ピカソにマティスについて尋ねたことを回想する。◇「マチスとピカソの見識」『アトリエ』9巻5号	と評する。クリスチャン・ゼルヴォスがこの回顧展を『カイエ・ダール』誌(第7巻3-5号)で特集する。精神分析学者のC.G.ユングはピカソのエッセイを発表し、ピカソの様式的特性は、精神分裂病の徴候と合致すると述べる。
	6月	川路柳虹 マティスとピカソを比較し、ピカソのキュビズムを考察する。◇「奇才ピカソと立体派の分化」『マチス以後 仏蘭西繪畫の新世紀』アトリエ社	10月、ゼルヴォスがピカソの作品総目録の第1巻(1895~1906年)を刊行する。
	6月15日	富永惣一 パリのジュルジュ・ブティ画廊で開かれたピカソ個展のレセプションに出席し、ピカソの1925、6年頃からの作風に圧倒される。ピカソ芸術の行き詰まりを懸念する。◇富永惣一「ピカソ展の思ひ出」『アトリエ』11巻2号、1934年	秋、グリユール・ネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画のキリストの襟刑を変容したシリーズを描く。
	※	福島慶子、松尾邦之助他 同上のピカソ個展のレセプションに出席するが、主賓のピカソは欠席したと伝える。◇福島慶子『巴里の藝術家たち』創藝社、1950年 / 松尾邦之助「巴里通信 ピカソは単なるカメレオンか?」『美術新論』7巻9号 / 田中忠雄「ピカソ展雑記」『みづゑ』no.335、1933年	
	夏	岡本太郎 パリのローザンベール画廊でピカソの抽象作品《水差しと果物皿》を見て、抽象画の道を決意する。◇「絵の前に泣く」『アトリエ・生活美術』1巻2号、1941年	
	11月	伊原宇三郎 原色版図版6点、写真版30点からなるピカソの画集を編集刊行する。ピカソが紹介されてから何年になるが、未だに代表作らしいものが将来されていないのは、ピカソの絵が高すぎるからだと述べる。◇『ピカソ画集』アトリエ社	
	12月	外山卯三郎 福沢一郎の滞欧作品にピカソ的な作品があると批評する。◇「福沢一郎の藝術」『独立美術 福沢一郎特集』第3号、建設社	
	※	巴里東京新興美術展 アンドレ・サルモン、アンドレ・ブルトンと小城基、川路柳虹、峰岸義一らによる企画で、ピカソに始まる同時代の前衛絵画の展覧会が開催される。ピカソの作品は《カップとスプーン》《頭》《小さい頭》が出品される。	
	※	川路柳虹、峰岸義一 上記展覧会に出品されたピカソの《カップとスプーン》《首》を解説する。◇『巴里新興美術展覧会目録』	
1933年 (昭和8)	1月	伊原宇三郎 ピカソ論を執筆する。◇「ピカソ画集」『みづゑ』no.335	3~6月、「彫刻家のアトリエ」を主題にしたエッチングを制作する。画商ヴォラールは、1930~37年の時期のエッチングの銅版を含む100点の銅版を買い取り、刷りの名手ロジェ・ラクリエールに刷らせる。それは『ヴォラールのための連作』と知られるようになる。
	※	森口多里 1932年の巴里東京新興美術展《カップとスプーン》について批評する。◇『巴里新興繪畫選集』平凡社	秋、フェルナンド・オリヴィエが、1900年代初めのピカソとの同棲生活を回想した『ピカソとその友だち』(パリ、ストック刊)を出版する。ピカソが1899~1931年に制作した銅版画とリトグラフが、ベルンハルト・ゲイゼル監修による『ピカソ、画家=版画家』(ベルン、私家版)として出版される。
	2月	福田平八郎 ピカソの制作態度に共感する。◇「ルッソからピカソへ」『塔影』9巻2号	
	8~9月	須田國太郎 須田によるラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナの「ピカソ及立体派に関する完全にして真実なる物語」の翻訳の梗概が掲載される。◇「ピカソ論」『洋画研究』第5号/第6号	
	12月23日	福島コレクションの名品到着 福島繁太郎の収集品が日本に到着し、来春2月に一般公開すると告知される。ピカソの《海辺母子像》の図版が載る。◇「ピカソの海辺母子像 福島コレクションの逸品到着」『報知新聞』12月23日 ○岡本太郎、この頃アブストラクション・クレアションに参加する。	
1934年 (昭和9)	2月	福島コレクション展 福島繁太郎蒐集品の45点が一般公開される。そのうちピカソの作品は《海辺の母子》《女の顔》《馬》《裸婦》が出品される。(有楽町日本劇場5階大ホール)	2~3月、ウォズワース・アセニウム(コネティカット州ハートフォード)で「ピカソ展」(ジェイムズ・スロー・ソ

		◇『アトリエ』11巻2号	ビーが監修)が開催される。6~9月、油彩、デッサン、エッチングで闘牛シリーズを制作する。8月末、オルガとパウロを伴ってスペインを訪れ、サン・セバスティアン、ブルゴス、マドリッド各地で開催される闘牛を見学する。さらにトレド、サラゴサ、バルセロナまで旅をする。9月中旬、家族とともにパリに戻る。9~11月、《少女に導かれる盲目のミノタウロス》をテーマにした版画4点が『ヴォラールのための連作』に入る。
	〳	梅原龍三郎 福島コレクションのうちピカソ、マティス、ルオーを取り上げ、ピカソの新古典主義時代の作品《海辺の母子》を称賛する。◇「現代フランス画展」『東京朝日新聞』2月4日	
	〳	宮坂勝 福島コレクションのピカソの《馬》にバヴロバが踊った「白鳥の死」のイメージを重ねて、作品を論じる。◇「トーンとムウヴマンの美しさ 福島コレクションを見て」『みづゑ』no.348	
3月		松本竣介 福島コレクションを二度見て、ピカソの実作品に感銘する。◇「近頃の感激 ピカソの事など」『岩手日報』3月16日 / 「ピカソ、マチス等の作品を見て」『生命の藝術』2巻3号	
	〳	石井柏亭 ピカソの《闘牛場の馬》を「ねっとりしたいいいマチエールに好感をもつ」と批評をする。◇「彙報」『中央美術』8号	
	〳	谷川徹三 福島コレクションを見て、ピカソの《海辺の母子》に感動する。◇『アトリエ』11巻3号	
	〳	廣島晃甫 福島コレクションを見て、ピカソの古典的傾向に不満を持つ。◇「福島コレクションを見る」『美之園』10巻3号	
4月		ピカソ研究展覧会 ピカソの原画、模写、複製などが出品された展覧会を開催する。(銀座・青樹社)	
8月		『ピカソと友達』ピカソのモンマルトル時代の恋人フェルナンド・オリヴィエの『ピカソと友達』(税所篤二訳)が全17回(1937年迄)、連載される。◇「ピカソと友達」『みづゑ』no.354~385	
9月		福島コレクション展(大阪) 東京と同様に大阪でも開催される。(大阪朝日会館)	
10月		1940年協会第三回展 阿部展也や末永胤生はピカソのシュルレアリスム接近時代の作風に徹した作品、阿部《作品(7)》、末永《タブロー(2)》を出品する。(神田東京堂)	
1934-35年 (昭和9-10)		今西中通 ピカソのキュビズム風の裸婦群像スケッチや、ピカソやレジェ風の静物などの水彩画を描く。	
1935年 (昭和10)	4月	豊田一男 ピカソについて詩作する。◇「ピカソについて」『日本詩』9号	6月、マリー=テレーズの妊娠が発覚し、オルガと別居する。10月マリー=テレーズがマヤ(早世したピカソの妹マリア・デ・ラ・コンセプションと同名)を出産する。ピカソは、絵画制作を止め、挿絵入りで“自動記述”による詩を書く。詩の何篇かは『カイエ・ダール』誌の特集号(第10巻7-10号)に掲載される。
	10月	小島鳥水 ピカソ《マンドリンを持つ女》を図版とともに紹介する。◇「マンドリンを持つ女」『エッチング』第36号	
		〇5月、松田源治帝展改組	
1936年 (昭和11)	4~5月	福沢一郎 《牛》を第六回独立美術協会展に出品。(東京府美術館)	1月、シュルレアリストの詩人ポール・エリュアールの肖像デッサンを描く。
	5月	植村鷹千代 ピカソの大衆化を例に現代日本絵画を論じ、日本絵画に於ける画期的な存在として瑛九を批評する。◇「意識の絵画の発足 瑛九のレエゾン・デエトル」『みづゑ』no.375	3月、アルフレッド・H・バー・ジュニアによる「キュビズムと抽象絵画展」(ニューヨーク近代美術館)が開催され、ピカソの油彩画、コラージュ、立体作品(1913年制作)の写真、ブロンズ等、1907~29年迄の作品32点が展示される。8月、カンヌの北にあるムージャンに滞在し、ゼルヴォス夫妻、イ
	6月	佐藤敬 ピカソの素描集を編纂する。未発表のデッサン収集に藤島武二が関与する。◇『アトリエ』臨時増刊号13巻7号	
	8月	香月泰男 スケッチブックにピカソの《ミノタウロマキア》の複製が掛けられた香月のアトリエ風景や、ピカソの青の時	

年代	月	日本人のピカソ言及、関連事項 ◇は出典先 ○は日本近現代美術関連 ◎は一般事項	ピカソ関連事項 ○は西洋美術関連 ◎は一般事項
	9月	代やキュビズム風で描かれた人物画が描かれる。◇香月泰男のスケッチブック(1936年8月前後)	ギリス人美術評論家ローランド・ベンローズ、マン・レイ、ポール・ローザンベール、エリュアール一家、以前エリュアールから紹介された写真家ドラ・マールがピカソを訪ねる。9月、プラド美術館館長に任命される。秋、ドラ・マールの肖像を描き、マン・レイに教わったフォトグラムの作品を制作する。11月、武者小路実篤らの訪問を受け、《ミノタウロマキア》を贈る。
	10月	小熊秀雄 日本画壇のピカソ追従に対し、ピカソのマンネリズムを主張する。◇「忙しくなってきた画壇」『エコール・ド・東京』1号	
	11月1日	瀧口修造 ピカソを含めた七人のシュルレアリストのための詩を書く。◇「七つの詩」『L'ÉCHANGE SURREALISTE』山中散生編、ボン書店	
	11月	武者小路実篤 高田博厚らとピカソを訪問し、エッチング《ミノタウロマキア》をもらう。ピカソの絵の持つ不思議な力強さに感心する。◇「マチス・ルオー・ドラ・ピカソ訪問記」『中央公論』第52号3月号、1937年	
	12月	竹中郁 洋画家の小磯が貸してくれたベルナル・ゲゼルの自家版『ピカソ』の内容について述べる。◇「ピカソ」『文藝汎論』6巻11号	
		豊藤勇 ピカソ以後のネオ・ロマンティシズムの若手作家を紹介する。◇「ピカソ以後(1)」『アトリエ』13巻12号 ○猪熊弦一郎ら新制作派協会結成。長谷川三郎による最初の抽象絵画の解説「アブストラクト・アート」が『みづゑ』(no.374)に載る。	◎12月、ニューヨーク近代美術館で「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム展」開催。 ◎スペイン内乱(～39年)
1937年 (昭和12)	1月	豊藤勇 シュルレアリスムの概説とシュルレアリストを紹介する。◇「ピカソ以後(2)」『アトリエ』14巻1号	1月、銅版画《フランコの夢と嘘》を制作し、作品に添える詩を書く。この2枚の版画と1枚の詩は、スペイン共和国救助のために売られた。グランゾーギェスタン街7番地にアトリエを見つける。4月26日、フランコ軍を支援するドイツ空軍がバスク地方の小都市ゲルニカを無差別爆撃する。5月1日、ピカソは新しいアトリエで《ゲルニカ》のための習作に着手し、全部で50点ほどの素描が準備される。5月11日頃からカンヴァスでの制作が始まる。ドラ・マールはその制作過程を写真に撮る。完成した《ゲルニカ》は、6月中旬、パリ万国博覧会のスペイン館に搬入されて展示される。7月12日、ルイス・ラカーサとホセ・ルイス・セント設計によるパリ万国博覧会のスペイン館の開会式が行われる。ゼルヴォスによる《ゲルニカ》特集が『カイエ・ダール』誌(第12巻4-5号)に載る。夏、ドラ・マールとムーゼジャンへ行く。9月、パリに戻る。10月中旬、スイスへ出かけ、重病のパウル・クレーを見舞う。
	2月	福沢一郎 ピカソを擁護するゼルヴォスの文章から、ピカソ芸術の限界を指摘する。◇「ピカソ」『アトリエ』14巻2号	
	3月	西田武雄 武者小路実篤がピカソから貰ったエッチング《ミノタウロマキア》を図版とともに紹介する。◇「ピカソの『闘牛』」『エッチング』第52号	
	4月	瀧口修造 詩を書くピカソを紹介し、『カイエ・ダール』(10巻7-10号)のピカソ特集に発表されたピカソの詩とアンドレ・ブルトンの批評を評価する。◇「詩を書くピカソ」『みづゑ』no.385	
	4～6月	第12回国画会展 武者小路実篤所蔵のピカソのエッチング1点を展示。 佐波甫 ドイツの美術史家マックス・ラファエルの研究を紹介し、最近のピカソに将来の見通しがついたと述べている。「ピカソ論」(中)に、《アヴィニヨンの娘たち》の図版が初めて掲載される。◇「ピカソ論」『みづゑ』no.386～389	
	6月	キュビズムと抽象絵画展図録 1936年、ニューヨーク近代美術館のアルフレッド・H・バー・ジュニアが企画した展覧会カタログの翻訳と美術史チャートが『アトリエ』に掲載される。◇寺田竹雄「印象派より抽象絵画へ」『アトリエ』14巻6号	
	夏	吉井忠 パリ万国博覧会スペイン館でピカソの《ゲルニカ》を見て、「休火山」にたとえて回想する。◇「《ゲルニカ》を見た時」『美術運動』no.116、1987年	
	7月	斎藤英一 ピカソの近作を例に出し、日本青年画家の制作意欲を駆り立てている。◇「ピカソ近作論」『美術』12巻7号	
	11月	現代フランス絵画展(東京資生堂) ピカソのエッチング2点を展示。	
	12月	猪熊弦一郎 第二回新制作派展に出品した三部作《昼》《黄昏》《夜》にピカソの影響が見られる。 吉岡堅二 ピカソの《ゲルニカ》のために描かれた一連の馬	

		<p>の習作を模写する。◇『吉岡堅二展』山種美術館, 1988年 ○長谷川三郎ら自由美術家協会結成 ◎7月, 盧溝橋事件, 日中戦争開始</p>	
1938年 (昭和13)	1月	<p>《ゲルニカ》の紹介 クリスティアン・ゼルヴォスの解説と《ゲルニカ》の制作過程の写真, デッサン, アトリエで制作中のピカソの写真が掲載される。◇「ピカソの作品 『ゲルニカ』に就て」『アトリエ』15巻1号</p>	<p>春, カンヴァスに壁紙と油彩を用いた壁画サイズのコラージュ作品《化粧をする女たち》を制作する。夏, ドラ・マールとともにムージャンへ行き, 9月末パリに戻る。10月, ロンドンのニュー・バーリントン画廊で《ゲルニカ》と関連作品が展示される。作品は, ロンドンのイースト・エンドのホワイトチャペル画廊でも公開される。その後, リーズとリヴァプールでも展示される。</p>
	4月	<p>長谷川三郎 ピカソの《ゲルニカ》や写真作品の表現方法を一世代前と感ずるが, ピカソの努力を認める。◇「ピカソの光畫と或る學術写真」『みづゑ』no.398</p>	
	5月以降	<p>猪熊弦一郎 5月, フランスへ留学。同年, ニースのマティスを訪問し, 以後, マティスに何度か絵の助言を受けるうちに, 「おまえはピカソが好きだろう」と指摘される。◇『私の履歴書 文化人8』日本経済新聞社, 1984年</p>	
	6月	<p>伊原宇三郎 伊原の四度目のピカソ論のなかで, 《ゲルニカ》の主題について批評する。◇「ピカソ論」『みづゑ 6月臨時増刊ピカソ』no.400</p>	
	8月	<p>《ゲルニカ》について オーザンファンの1937年万国博覧会の観賞ノートにスペイン館の《ゲルニカ》に関する文章が載る。◇アメデ・オーザンファン「巴里博覧会ノート」『アトリエ』15巻10号</p>	
	9月	<p>瀧口修造 《ゲルニカ》について『マリアヌ』紙のポール・シャドールヌの記事を挙げて, 批評する。◇『近代藝術』三笠書房</p>	
	10月	<p>仲田定之助 原色版1点と写真版48点が掲載されたピカソの画集を編纂刊行し, 《アヴィニヨンの娘たち》, 《ゲルニカ》の他, 《女の顔》(当時福島繁太郎の収集品で, 現在ブリヂストン美術館所蔵)等の図版と解説が載っている。◇『西洋美術文庫第18巻 ピカソ』アトリエ社</p>	
	11~12月	<p>佐藤敬 第三回新制作派展に《月》《雪》を出品する。(東京府美術館)</p>	
		<p>○吉原治良ら九室会結成。岡本太郎, 国際超現実主義展(パリ)に《傷ましき腕》を出品。 ◎4月, 国家総動員法発令</p>	
1939年 (昭和14)	1月	<p>関口俊吾, 猪熊弦一郎, 岡本太郎 日本人留学生に話題のローザンベール画廊でピカソの個展を見る。猪熊弦一郎は愛犬を連れてピカソと出会う。◇関口俊吾「鳥か鳩か?」『文藝春秋』1949年8月号 / 猪熊弦一郎「ピカソの人と作品」『美術新報』45号, 1942年 / ◇岡本太郎「巴里画壇のたそがれ」『みづゑ』no.440, 1941年</p>	
	々	<p>宮本三郎 ピカソのデッサン展(セヌ河岸の小画商)でピカソと画商のやりとりを見る。◇「パブロ・ピカソ 個展で会った彼の風貌」『読売新聞』1940年3月8日</p>	
	6月	<p>植村鷹千代 ピカソ評論の中で, 《ゲルニカ》を「激情と慎ましさの中和」と批評する。◇「ピカソと現代絵画の諸問題」『アトリエ』16巻6号</p>	
	7月	<p>『びかそ』高見澤木版社による限定500部, 木版3葉, 図版260点という豪華な書物が刊行される。◇『びかそ』高見澤木版社</p>	
	11月以降	<p>川端実 ニューヨーク近代美術館で「ピカソ芸術の40年」を見学し, 感動する。◇島田康寛「川端実の歩み」『川端実展』</p>	

年代	月	日本人のピカソ言及、関連事項 ◇は出典先 ○は日本近現代美術関連 ◎は一般事項	ピカソ関連事項 ○は西洋美術関連 ◎は一般事項
		<p>京都国立近代美術館, 1992年</p> <p>○第1回「聖戦美術展」(東京府美術館)</p>	<p>ド・H. バー・ジュニア監修の「ピカソ芸術の40年」展が開催する。</p> <p>◎第二次世界大戦勃発</p>
1940年 (昭和15)	8月 9月	<p>猪熊弦一郎 白山丸から戦禍のバリ美術界やピカソの近況について伝える。◇「戦禍とバリの美術界」『読売新聞』8月28日</p> <p>佐藤敬 第五回新制作派展にピカソの《ゲルニカ》に描かれた馬を思わせる《暁》を出品する。(東京府美術館)</p> <p>○藤田嗣治、猪熊弦一郎、岡本太郎らが戒厳令下のバリを脱出し相次いで帰国する。紀元二千六百年奉祝美術展覧会(東京府美術館)。「造形芸術」「アトリエ」「みづゑ」三誌の共同声明</p>	<p>5月12日、ドイツ軍がフランス国境へ迫り、パリ侵攻を目前にして5月16日、ドラとロワイヤンへ帰る。6月14日、ドイツ軍がパリに侵攻し、ベタン政権がドイツと休戦条約を結ぶ。ドイツ軍がロワイヤンへ入ると、8月25日、ピカソはパリに戻る。秋、ラ・ボエシー街のアパートを放棄し、グラン＝ゾーギュスタン街のアトリエへ移る。</p> <p>○ドイツ軍の侵攻で、多くの画家がフランスを脱する。モンドリアンはニューヨークへ、レジェ、ダリはアメリカへ亡命。</p> <p>◎ドイツ軍、フランスに侵攻、6月にパリを占領。</p>
1941年 (昭和16)	5月 6月 9月	<p>新古典美術協会第六回展 ピカソ作品を特別展示(東京府美術館)</p> <p>岡本太郎 《ゲルニカ》を見た印象やローザンベール画廊でのピカソ個展(1939年)の感想を述べる。◇「巴里画壇のたそがれ」『みづゑ』no.440</p> <p>関口俊吾 ピカソの消息について推測する。◇「独逸占領下に於けるフランス文化一ヶ年の回顧」『新美術』1号(『みづゑ』no.443)</p> <p>○4月、瀧口修造、福沢一郎ら検挙。美術雑誌第一次統制</p> <p>◎太平洋戦争が始まる。</p>	<p>1月、戯曲「尻尾を捕まえられた欲望」を書く。</p> <p>○エルンスト、ブルトン、シャガール、デュシャンら渡米。</p>
1942年 (昭和17)	2月	<p>伊原宇三郎 ピカソの消息と《ゲルニカ》のテーマの政治問題を取り上げる。◇「大東亜戦争と美術家」『新美術』6号(『みづゑ』no.448)</p> <p>成田重郎 ピカソの母はイタリア系のユダヤ人であったと述べる。◇「戦争とピカソ」『美術新報』45号</p> <p>○第一回大東亜戦争美術展(東京府美術館)</p>	<p>3月27日、フリオ・ゴンサーレスが死去し、葬儀に参列する。4月、《牡牛の頭蓋骨のある静物》など同テーマで一連の作品を制作する。</p>
1943年 (昭和18)	5月	<p>○松本竣介ら新人画会を結成。日本美術報国会と日本美術及工芸統制協会が結成される。</p>	<p>5月、フランソワーズ・ジローと出会う。</p>
1944年 (昭和19)		<p>○10月、二科会解散</p>	<p>3月、戯曲「尻尾を捕まえられた欲望」の朗読会が開かれる。10月、フランス共産党に入党。</p> <p>◎8月中旬、ドイツ軍の撤退、連合国軍のバリ進攻で市街戦が始まり、8月25日、パリが解放される。</p>
1945年 (昭和20)		<p>◎第二次世界大戦終結</p>	<p>《納骨堂》を描く。9月、サロン・ドートンヌに《頭蓋骨、葦、陶器のある静物》他を出品する。</p>

*「日本におけるピカソの受容略年表」は章立ての都合により1925年から始めた。

*ピカソについては主に William Rubin (ed.): *Pablo Picasso. A Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York (W. ルービン編集 山田智三郎・瀬木慎一監修『パブロ・ピカソ 天才の生涯と芸術』旺文社, 1981年)を参考にした。