

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

はじめに

20世紀芸術を代表する巨匠、パブロ・ルイス・ピカソ(1881-1973)は絵画のみならず、彫刻や版画、陶器、舞台装置や衣装デザイン、詩作までも手がけ、様々な表現手段を駆使して表現の新たな地平を開いた現代美術のバイオニアである。それら無数の作品は、造形革命の旗手《アヴィニョンの娘たち》や反戦平和の記念碑《ゲルニカ》に象徴されるように、ヒューマニスト、あるいはレアリストとして現実を直視して20世紀という時代を表現するだけでなく、予言もしていたのである。

20世紀初頭の日本人は、まだその芸術を正確に理解し得ない状態でピカソに接触したが、彼らのなかには、ピカソを深く理解し、その作品を咀嚼した画家や研究家、コレクターもいた。当館には、彼らの手で集められた日本と関わり深いピカソの名品が多く収蔵されている。《腕を組んですわるサルタンバンク》は1925年、神原泰の著書で図版が紹介され、《女の顔》は同じ年に福島繁太郎によって早くも入手されていた。また《道化師》は、1930年に海老原喜之助によって日本に初めて紹介されたピカソの彫刻作品であったのである。

日本におけるピカソ受容はどのような道をたどって今日に至ったのであろうか。その受容や作品の収集に特徴や傾向がもしあるとすれば、それが日本の近代絵画史の形成と関連づけられるのではなかろうか。ピカソといえは、その名がもっともよく知られた西洋画家のひとりだが、その理由を受容史に見出せるのであろうか。これらの問題提起のもとに本論では、i)ピカソ受容の初期 ii)美術関係者のピカソ観 iii)日本人画家へのピカソの影響 iv)日本人が所有するピカソ作品、などを調査し考察する。その時期を、彼がフランスを拠点に本格的に活躍し始めた1900年代の初めから第二次世界大戦までを第一次受容とし、世界大戦後から晩年までを第二次受容と区別し、ここでは紙幅の都合上、第一次受容のうち1930年までに留めることをお断りしておきたい。

日本におけるピカソの第一次受容

I. 1900年代—ピカソとの出会い

1900年は20世紀という新時代の開幕にふさわしく、フランスではパリ万国博覧会が盛大に催され、パリは世界中から集まった多くの芸術家や文学者、哲学者、ジャーナリストで賑わっていた。黒田清輝が帰国後に結成した白馬会で学んだ画家たちや、夏目漱石もイギリス留学に先立ち、この時期にパリを訪れていた。

1. 1900年パリ万国博覧会

パリ万国博覧会(1900年4月15日—11月5日)のグラン・パレ会場では3部構成による美術展覧会が開催され、そのうちの第3部、諸外国の美術の十年展には、世界各国が誇る画家たちの作品が一同に集められていた。日本から黒田清輝、久米桂一郎、竹内栖鳳らの作品が出品され、スペインからはパブロ・ピカソの作品が選ばれていた¹⁾。この展覧会に出品されたピカソの作品は、当時バルセロナで流行した世紀末芸術、特に北欧のムンクなどの影響を受けたと推定される《臨終》²⁾である。

久米桂一郎は臨時博覧会鑑査官に命じられ、この博覧会を見学し、『美術新報』に「千九百年巴里大博覧会に於ける列國の藝術」(1903年)³⁾と題してこの時の美術事情を連載した。久米はスペイン絵画では、19世紀末から20世紀初めにかけてのスペイン外光派を代表する画家ホアキン・ソローリャ・イ・バステイーダ(Joaquín Sorolla y Bastida,1863-1923)や、ピカソの父ホセ・ルイス・プラスコの知人で画家のモレーノ・カルボネーロ(Moreno Carbonero,1858-1942)などを取り上げているが、ピカソには特に触れていない。

2. 貞奴の舞台

ピカソは1900年10月、友人のカサジェマスと共にパリを訪問し、万国博覧会や美術館、画廊に足繁く通つたらしい。日本人画家たちも万国博覧会を見学しているが、彼らにピカソの作品がどう印象づけられたかは不詳である。しかし、このとき彼らの他

にピカソと関わりがあった一人の日本人女性がいる。日本初の女優といわれ、夫の川上音二郎の率いる川上一座のメンバーとして万国博覧会で公演するためパリを訪れていた貞奴である。当時、貞奴はそのエキゾチックな日本舞踊と美貌で評判になり、「マダム貞奴」の名で空前の人気を得ており、劇場主のロイ・フラーが批評家ギュスターヴ・ココオを介して、ピカソに貞奴のポスターを依頼したという⁴⁾。

ピカソが貞奴を描いたデッサンのうち《踊る貞奴》(La danseuse Sada Yacco, 1900-1901, Pieter C.W.M. Dreesman Collection, London, Z.I:44)は、川上一座の公演『芸者と武士』で貞奴が演じる狼籍の場面を描いている。その素描は、小説家アンドレ・ジイドが貞奴の舞台を見て書いた文章、「彼女の狼籍が惹き起こした混乱の中に、蒼白な、着物をはだけ、髪を振りみだした彼女が眼を釣りあげて再び現はれた」⁵⁾に重なる。貞奴も音二郎もピカソのこの素描については何も語っていないが⁶⁾、現在そのコピーが、貞奴に縁のある名古屋市の文化のみち二葉館(旧川上貞奴邸)と岐阜の貞奴が建立した成田山貞照寺に、関連遺品と一緒に展示されている。

II. 1910年代—ピカソとキュビズムの紹介

前述のように日本とピカソの関係は、少なくとも1900年から始まっているが、ピカソ紹介と彼の作品が日本美術界へ浸透してくるのは、その数年後になってからである。斉藤与里は1906～08年にかけてフランス留学中に、「スタイン氏の家」でピカソの作品を見たという。当時の与里の行動から推測すると、見たのはおそらく1907～08年にかけての冬である。これについては「2. 日本人画家のピカソ解釈」で後述する。

1. ピカソの公式紹介—新聞、文芸誌、展覧会

活字のかたちで日本で初めてピカソのことが紹介されたのは1911年になってからである。この年、ピカソとブラックが創始したキュビズムがパリのサロン・デ・ザンデパンダン(4月21日—6月13日)で公式な美術運動として認められた。さらに同年秋のサロン・ドートンヌ(10月1日—11月8日)で話題になり、ニューヨーク、マドリッド、アムステルダム、そして日本にも『読売新聞』(1911年11月18日)⁷⁾でそのニュースが報じられて、キュビズムが世界中を席卷していった。しかし、キュビズムの創始者で

あるピカソがいずれの展覧会にも出品していなかったため、展覧会を見た石井柏亭⁸⁾や、4月のサロン・デ・ザンデパンダンを見た町田曲江⁹⁾の記事にはピカソの名は出ていない。

1911年にピカソの名前が公表されるようになると、文芸誌の『美術新報』をはじめ、『早稲田文学』や『白樺』等にピカソに触れる文章や図版が次々に紹介されていく。『美術新報』は近代以降のヨーロッパ美術を系統的に紹介した木下杢太郎の「洋畫に於ける非自然主義的傾向」(1913年)¹⁰⁾や森田亀之輔の「泰西畫界新運動の経過及びキュビズム」(1915年)¹¹⁾を掲載した。木下は、石井柏亭とロジェー・アラール(Roger Allard)の論考を交えて立体派を考察し、創始者はドラン、ブラック、ピカソ、ル・フォーコニエ等であると紹介している¹²⁾。一方、森田は、キュビズムを詳細に論じ、結びにはカンディンスキーの絵画理論を紹介するための例としてピカソの《マンドリンを持てる女》(1910年、ニューヨーク近代美術館, Z.IIa:235)を引き合いに出している¹³⁾。彼らの小論には、《マンドリンを持ってピアノに依れる女》(1911年, Národní Galerie Prague, Z.IIa:237)¹⁴⁾や《ギタアルを弾く人》(1911年, Gianni Mattioli Collection, Milan, Z.IIa:292)、既述の《マンドリンを持てる女》、《或る詩人》(1912年, パーゼル市立美術館, Z.IIa:313)¹⁵⁾といったピカソの分析的キュビズムの作品が挿図で紹介されている。

武者小路実篤らが1910年に創刊した同人誌『白樺』は、展覧会も主催してヨーロッパ美術を積極的に紹介した。1913年4月の第六回美術展覧会(4月11日—20日, 東京議員クラブ)¹⁶⁾に、ロダン彫刻の他、白樺派が関心を寄せたセザンヌやゴッホ、ゴーガン、マティス、ピカソ¹⁷⁾などの複製や版画を出品した。実篤は当初「キュビストや、未来派はまだ自分達にはしつくりは来ない」¹⁸⁾と述べていたが、同展覧会にはキュビストのアンドレ・ロート(1885-1962)とジャン・メッツァンジェ(1883-1956)の作品が出品され、観客の間でなにかと話題になったようだ¹⁹⁾。

白樺派と交流のあった木村莊八は、ピカソを含む印象派以降の画家たちに強く魅せられ²⁰⁾、絵画を学びながら西洋美術書の翻訳や評論などの執筆²¹⁾もしていた。著書の『未来派及び立体派の藝術』(1915年)²²⁾には、未来派と立体派の論考の他に対話形式でそれらを説明する箇所がある。青年B(莊八も含める)²³⁾は「以前にはピカソ氏の書を極端なわけの分らぬ物と思つてゐました。然しそれは自分に繪畫藝術なる先入主があり、形や色に對する固定的概念があつたからです。つまりあの繪に一定

の所謂形がないから解らなかつたのです。氏の昔の繪が解つて今の繪の解らないのは、氏が固形的形體を實在に觀取する境地から立體派の所謂形體を觀取する現在に推移したその行程に理解がなかつたからです。元より現在と雖も理想的には解つてゐますまい。があれが徒らに思僅なものでない事は肯定します。且氏が彼所まで突き進んでゐる點も解る氣がします。もつと自分が立體派に親しんだら、あの繪は非常に懐かしい物になるかも知れません。」²⁴⁾とピカソを再考した。青年Bが参照する「あの繪」とは挿図とされたピカソの《ギターを弾く人》(1911年, Z.IIa:292)を指している。こうして振り返れば、日本におけるピカソの受容は難解な分析的キュビズムの時代に始まっており、その意味でもピカソ芸術への戸惑いは十分に理解できよう。

2. 日本人画家のピカソ解釈

ここで、当時パリ滞在中の日本人画家と、渡仏せずに日本に留まりヨーロッパ美術の新傾向を研究した画家たちのピカソ解釈や、彼らの制作への影響を考察してみたい。

2.1 パリ留学一齊藤与里, 石井柏亭, 梅原龍三郎, 藤田嗣治, 正宗得三郎

1900年代の初めに留学した高村光太郎(1908~09年留学)は、当時のパリ美術界の様子を次のように回想している。「キュービズムの繪はポツポツと現れていたが、この派の畫家たちの作品は、畫商の店には出ず、普通の家にいきなり看板をかけて、ドアを開けて入つてゆくと、その派の繪がならんでゐるという状態であつた。(中略)ブラックとかピカソなどでも、畫商の店に出るところまではいつていなかった。」²⁵⁾

高村の回想の2年前の1906年にパリに渡った齊藤与里は、1907~08年にかけての冬に、ガートルード・スタインとその兄の家²⁶⁾でピカソの作品を実際に見ている。与里は初めて目にしたピカソの3枚の繪について、「一枚は猿を連れた旅藝人が春の田舎の唯ある路傍で玉乗を演つてる繪でした。十三四位の娘の子が薄桃色のシャツを着て、玉の上で危く重心を保ちながら踊つて居る、勞れた旅藝人の悲みと春の光! 一枚は、夜、女が、窓に寄り掛つて居る處を乳房の邊迄描いたもので、何處を見ると云ふ當てもなくポカッと開けて居る目元に少なからず憂愁の想がありました。もう一枚は裸體の男が

土の高くなつた處に、何となく腰掛けて居る稍大作でした。」と述べている。

当初、与里はマティスの繪を見るのが目的だったが、「私の腦裡にはマティスの繪と殆ど同當の力で深く刻み込まれた」²⁷⁾とピカソの作品に感銘した。彼が見たうちの1枚は、ピカソのバラ色の時代の作品で、《玉乗りをする少女》(1905年, プーシキン美術館, Z.I:290)と思われる。ガートルードとレオの収集作品が写された写真(1907年頃) (fig.1)に、この作品がピカソの《馬を引く少年》(1906年, ニューヨーク近代美術館, Z.I:264)や《酒場の二人の女》(1902年, ひろしま美術館, Z.I:132)とともに見出せるからだ²⁸⁾。

与里はスタイン家訪問から5, 6年後に、ロジャー・フライがロンドンで企画した第二回ポスト印象派展のカタログを見て、ピカソの画風が急激に変化したことに関心を示す。彼はスタイン家で見たとピカソの一連の作品と、キュビズムの近作とを比較し、「彼は智識を以つて繪を作る事に失敗した」という。また挿図の《靜物》(1908年, エルミタージュ美術館, Z.IIa:89)を「本號に挿入した靜物は何時頃の物か知らないが、私は誠に簡単な馬鹿げた様な此の靜物を、此の靜物よりも遙かに入念の作と思はれる『男の顔』(1912年, パリ市立近代美術館, Z.IIa:314)よりも好くのである。其處にはピカソ一其の人が少しも飾られないで、實に無造作に抛げ出されてゐる。」²⁹⁾とピカソの一面を述べている。

石井柏亭は、1911年4月のパリのサロン・デ・サンデパンダンと同年10月のサロン・ドートヌヌ、次いで1912年ベルリンのゼツェッション展などを見学し、印象派以後のフォーヴィズムやキュビズムなどのヨーロッパ美術の新傾向について「フォーヴィズムとアンチ, ナチュラリズム」³⁰⁾と題して論述



fig.1
1907年頃のレオとガートルード・スタイン兄妹のコレクション

The Baltimore Museum of Art:
Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone Papers,
The Baltimore Museum of Art

した。柏亭は文頭で、昨年のキュビズムには驚かされたが、何度も新聞で紹介されて世間の話題になり、新人の個展を見るうちに、驚かなくなった³¹⁾と述べている。

柏亭はベルリンのゼツェッション展に出ているピカソの作品を、「ピカソの一枚に『ボン・ヌーフ』(1911年, Philippe Nordmann Collection, Genève, Z.IIa:248)と題した風景(?)があつた。巴里のボン・ヌーフかも知れないが、そんな如實の自然は全く蔑視せられて、たゞ橋のアーチの孤線幾つ、兩岸堤防の直線煙突等のモチーフが極めて非自然的に散布されたに過ぎない、其上カンゲンスキーの多色とは違つて、彼れの色は故らに貧しく鈍んで居る。私はたゞ好奇心の満足を得たと云ふ丈で、決して彼れの非自然主義に同感することが出来なかつた。」³²⁾と批評した。

与里や柏亭は、印象派以降のヨーロッパ美術の新傾向を紹介し、フェウザン会や二科会といった新しい美術団体を設立して、日本美術界に新時代の扉を開いたが、当時のピカソの作風の豹変ぶりやキュビズム的手法については、戸惑いや拒否反応を隠さずにはいられなかった。

梅原龍三郎(1908~13年留学)が、ピカソを知り得たのは1911年³³⁾のことで、おそらく日本人画家たちのなかでは彼が最初の画家だろう。梅原はピカソと出会った頃を「フランス人の友達がつれて行ってくれたのだがブルヴァール・ピギャールの大きなアトリエにフェルナンドという女と住んでいた。」「もう立体派をやっている、いつも五六人の取巻きがついていた。シルク・メドラノがピカソの家の直ぐそばだったので毎晩の様に行っていたらしい。」と回想し、梅原もピカソと一緒に2、3回シルク(サーカス)を見に行つたことがあるそうだ³⁴⁾。

若き梅原はキュビズムの考察を、有島生馬(壬生馬)に「キュビストの方はまだ中々盛んで、今年のアンデパンダンを賑わして居る。段々穩かになつて進行して行く様だ。然し数年の後にはきつと所謂キュビストなるものは姿を消さう。然しキュビズムといふものは現に今日多くのよい美術家に明かに影響を與へた。自分の意見ではアンスタクチーブなキュビズムならば美しい畫をなす一つの要素だと思ふて居る。セザンヌの望の中にどれ位美しいキュビズムが潜んで居るか、探して見るが、然しキュビズムの不幸と禍は餘り一時に多くの野次馬を得た事であつた。」³⁵⁾と伝えた。

藤田嗣治はピカソと知り合ったことを1914年2月10日付の妻とみ宛の書簡に、「こゝで一番の新派の

画家ピカソ氏も訪問」³⁶⁾と知らせている。藤田は1929年に帰国し、出身校の東京美術学校で、「ピカソは其時分未来派、立體派を描いて居りまして、ヴィオリンとかギターを鋸で切つてそれを壁に貼付けて、實際に實物を壊して研究して居る時代でありました、それから横に大きな部屋があつて、其處に黒ん坊のコレクションを澤山持つて居つてそれを作品に應用して居りました。」³⁷⁾と講演した。

藤田がピカソのアトリエを訪れた時期は、ピカソとブラックが分析的キュビズムから総合的キュビズムへ移行し、パピエ・コレやコラージュを用いて、分析的キュビズムで解体された現実世界を再び画面の中に取り戻そうとしていた頃である。当時のピカソはアトリエや自分の作品を盛んに撮影していて、藤田がいうような写真も残っている。藤田自身もパリのキュビズム全盛期のなかで、キュビズム風の水彩画《トランプ占いの女》(1914年、徳島県立近代美術館)や油彩画の《キュビズム風静物画》(1914年、個人蔵)などを描いている。

藤田と同年にパリを訪れた正宗得三郎は、7月にラフィット街にある画商クロヴィス・サゴの店を訪問した。正宗はサゴの店で立体派や未来派の作品に触れ、立体派はおよその意味が想像つくと思へ、またピカソの素描も見て、「ピカソは確かなものを持つてゐる人」と確信した³⁸⁾。そのことが書かれた著書『画家と巴里』(1917年)には《マンドリンの女》(1909年、エルミターージュ美術館, Z.IIa:133)と髪を梳く女のデッサン(1906年)の図版が載っている。正宗は文芸誌『文章世界』(1916年)でも、ピカソら立体派の源にはセザンヌの水浴図があると指摘し、ピカソの総合的キュビズムを「ピカソの畫の或物には新聞を添附し、カンナ屑を添付けてゐるのがある。それなどは、直接行動的印象である。又彼のバイオリンは、幾個にも割かれて、畫面は物と物との重なり合つた交叉よりも大氣に廣がる音律をなしてゐる。視覚計りを描くのが必ず繪畫であると云ふ理由もないのである。併し吾々が視覚より再現の藝術を要求し、それより離るゝ事が出来なければ、何持迄もこの非再現的藝術は信ずる事は出来ない。」³⁹⁾と時代に先駆けた批評をした。

2.2 未渡欧の画家一東郷青児、萬鉄五郎、村山槐多

東郷青児はドイツから帰国した作曲家の山田耕筰からヨーロッパの新芸術や動向を教えられ、キュビズムや未来派をとり入れて、《コントラバスを弾く》(1915年、損保ジャパン東郷青児美術館)や、《パラソルさせる女》(1916年、個人蔵)を制作した。

1915年9月に日比谷美術館で開催された東郷青児個人展覧会は「我が邦最初のキュービスト」として注目された。だがその展評には、東郷の《コントラバスを弾く》とキュービストのアルペール・グレーズ(1881-1953)の《バルコニーの男》(1912年、フィラデルフィア美術館)とを比較し、画面上の線や面が無意味なまでに緊張を欠き、「不徹底」と批判された⁴⁰⁾。その後東郷は、1921年に渡仏してピカソや未来派のマリネッティらに会うことになる。

萬鉄五郎はパリへは渡らず、故郷の土沢でキュビズムや未来派を研究した。彼の1912~15年のスケッチブック(岩手県立美術館)にある草稿には、ピカソの名前や、キュービストたちが影響を受けた哲学者アンリ=ルイ・ベルクソンの名が書かれている⁴¹⁾。萬は土着的性格の濃いキュビズムの《もたれて立つ人》(1917年、東京国立近代美術館)(fig.2)を発表し、他にも故郷をキュビズムの造型思考によって描いた風景や、ピカソのアフリカ・オセアニア彫刻の影響を受けた時代の作品を思わせるような自画像シリーズなどを制作した⁴²⁾。

村山槐多は、パリ滞在中の従兄の山本鼎などからヨーロッパの前衛美術を知り、1913年の中学5年のときに、すでに立体派や未来派風の水彩画を描いて、校内で展覧会を開いている⁴³⁾。また、槐多は神社の絵馬堂を美術の展示場にするという斬新な考えを発表し、「(中略)吾は我が好む夫の北野や祇園などの神社の絵馬堂で日本画に限らず版画や油絵や水画やブロンズの裸像をも見ることの出来る日、柏手の物寂びた音と共に未だ裏若い声がマチスやピカソを語り合う声の朱の玉垣を洩れて聞ゆる美しい、そして楽しい敬神の日の、この古き都に来らんことを切に待つ。」⁴⁴⁾とピカソの名を上げている。

1915年1月12日の日記に、「1915年は実にオレにとって楽しみだ。この年こそは真にオレと云ふ物

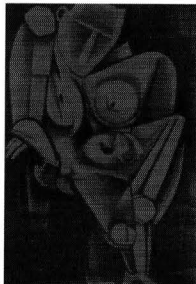


fig.2
萬鉄五郎《もたれて立つ人》
1917年 東京国立近代美術館

の存在が有意味になり得る時だ、(中略)オレはゴヤであらねばならぬーピカソであらねばならぬー スパニエールの血と心とよ！」と記して自らを奮起させた。同年に、「未来のわが製作をして…」と「モデル女に」の2点の詩⁴⁵⁾を詩作し、その中でピカソを賞賛している。決意した槐多は、10月の第二回院展洋画部に《カンナと少女》(1915年、水彩画)を出品して院賞を受賞した。

1910年代の日本美術界は、黒田清輝を中心とする白馬会系の外光描写や、鹿子木孟郎などの太平洋画会系の写実主義から、ヨーロッパの新しい美術の動きに日が向けられる時代であった⁴⁶⁾。そうしたなか、ピカソはキュビズムの始祖として日本に紹介され、新進の前衛画家として注目されたが、ピカソを受け入れる者や拒む者など、その反応は様々であった。

Ⅲ. 1920年代—ピカソの本格的受容の始まり

1910年代から続くヨーロッパ美術の新傾向の紹介と、渡欧した作家たちが伝える情報によって、日本美術界でピカソの受容が顕著になっていくのは1920年代である。この時期、海外の画商の協力や日本人コレクターによって、ようやくピカソを含めた西洋美術のオリジナル作品が輸入され、国内で本格的に西洋絵画の展覧会が開催されるようになる。この事実はピカソ受容の問題に限らず、銘記されてよい。

1. ピカソ作品の初展示

1921年の大原孫三郎蒐集現代仏蘭西名画展(倉敷)や、1922年の松方幸次郎氏所蔵泰西名画展(大阪)など、日本の二大コレクターの買い上げた作品が一般公開され、ピカソの作品は国内の次の主な展覧会に出品された。

1923年4月、フランス人画商のエルマン・デルスニスが企画した第二回仏蘭西現代美術展(会期未詳、上野公園竹之台陳列館)⁴⁷⁾に、ピカソの総合的キュビズムの作品《新聞紙》(1914年、個人蔵、Z.IIb:531)が出品された。さらに三越呉服店の依頼でデルスニスが翌年2月に開催したフランス現代水彩画・素描・版画展(2月13日-24日、三越呉服店東館5階)には、ピカソの版画《貧しき食事》(1904年)を含む《サルタンバンク・シリーズ》⁴⁸⁾が展示された。当

時の展評でピカソは新進作家として紹介されている⁴⁹⁾。

デルスニス企画の仏展と同年秋に開催された第十回二科展⁵⁰⁾は、二科会設立10周年を記念し、フランスのサロン・ドートンヌとの交換展を企画する展覧会であった。石井柏亭らの尽力により、マティス、ピカソ、ブラックらヨーロッパの現代作家8人の作品、計32点が特別陳列された。ピカソの作品はローザンベール画廊から《女の顔》(1922年, Z.IV:390)と《静物》(1919年, Neuc Nationalgalerie, Berlin, Z.III:165)の2点が出品された。

柏亭はこの10周年記念展準備のために1922年11月に再び渡欧し、パリの画廊を渡り歩いた⁵¹⁾。彼は1923年1月8日にベルネーム・ジュヌヌ画廊でピカソの近作を見て、「ピカソは古典的な半裸像と色と形との幾何的組合せに於ける静物とによつて其両面を代表されて居る。其古典的な方は希臘の小彫刻にあるやうな線と形とをもつて居る。幾何的な静物の方は彼れの此種のものを始めて見たのでまだ鑑賞するに慣れない。併し其の顔料の付き方はペンキのやうであり、色の平たい塗抹の上へ引かれた黒線のシェエドもあまり美しくは思はれなかつた。」⁵²⁾と述べている。彼は29日にポール・ローザンベールの画廊を訪れ、さらに2月21日に兄のレオンスの画廊にも行き、ピカソ、ブラック、メツァンジェなどの常設作品を見て、「矢張面白味のあるのはピカソとブラックの二人で、(中略)つまり種々理論は列べても結局は素質が肝腎なので、素質の面白い人のはどんな形式を取つても矢張面白くと云ふことになる。」⁵³⁾とピカソの力量を認めているが、当時ピカソが新古典主義と同時に制作していた幾何学的なキュビズム作品には懐疑的であった。

柏亭は秋の二科展へ送る作品を在仏会員と選定し、「ピカソは代表的なものが行く筈だ。」と述べている⁵⁴⁾。二科会員の山下新太郎は、ピカソの《静物》が今回の出品作のなかで一番優れていて、形を無視しても代わりにそれ以上の効果の得られる絵だと述べ、さらにピカソの色彩について「此の畫では決して強烈な色は用ゐてゐない。極く普通の色彩を施して而かも非常に色感が強調されて見える。これは色の対象一つから來てゐるもので、彼の鋭い感官を通して初めて得られる効果だと思ふ。さういふことから古來此の畫の如き色の効果的なものはなかつたとさへ私は感じた。」⁵⁵⁾と評している。ちなみにこの作品は翌年1月の『中央美術』の表紙を飾った⁵⁶⁾。

1925年の光風会第十二回展(1925年2月1日-27日、

上野公園竹之台陳列館)に、黒木三次伯爵家⁵⁷⁾の蒐集品のドガ、シスレー、ピサロ、モネ、ピカソ、ヴェイヤール、ドニ、マルケ、ボナール、ロダンなど合計32点が特別陳列された。ピカソの作品は《室内》と《モンマルトル》⁵⁸⁾で、辻永の展覧会評によると、いずれも立体派以前の作品である。辻は「一はモンマルトルの風俗一寧ろ情景を寫した風俗畫で、一は室内の婦を寫したものである。いかにもロートレック張りのもので、殊に前者に於てその著しきを見る、一種デカタン味の鬼氣人に迫るを覺える。」と述べ、ピカソや黒木コレクションのピカソ作品について「スペイン出の此の若き天才畫家の気魄の如何に旺盛であつたかが覗ひ知られる。(中略)新時代の畫壇に濶歩して居るこの才人の作品が二點も一假令それが若い時の作品でも一此の蒐集品の中に見出す事の出来るのは甚だ愉快である。」⁵⁹⁾と称賛した。

一方、1928年の第七回国画創作協会展(1928年4月27日-5月14日、東京府美術館)には、ピカソの新古典主義時代の《泉》(Z.IV:321)が出品された⁶⁰⁾。このようにして1923~28年にかけて、ピカソの作品の実物が日本へ入ってきたのである。

2. 日本人コレクターのピカソ蒐集

松方幸次郎や大原孫三郎のコレクションにはピカソの作品が少ない。ピカソの妻オルガを描いた《読書する婦人》(1920年、パリ国立近代美術館, Z.IV:180)と《坐る女》(1920年、国立西洋美術館, Z.III:361)⁶¹⁾は松方コレクションに収められていたが、どちらもピカソの新古典主義時代の作品である。大原孫三郎のコレクションにはピカソはなく、大原美術館は第二次大戦後に初めてピカソを購入した⁶²⁾。次に、松方や大原とは対照的な福島繁太郎のコレクションのピカソ作品やその他のコレクターについて述べる。

福島繁太郎は1923年からパリに移り住み、1933年までの10年間で、マティス、ルオー、ドラン、ピカソ、モディリアーニ、ユトリロなど、約150点の作品を収集した⁶³⁾。福島が初めてピカソ作品を購入したのは、1925年春、ポール・ギョーム画廊で開かれたアポリネールの記念碑建立のための寄付画の売立て会であった。彼はこの売立て会でピカソが直接画廊に下げて持ってきた《裸人立像》(1923年, Z.V:161)を購入し、そのときに店の主人からピカソを紹介されたそう⁶⁴⁾。

福島は前年の1924年春、ローザンベール画廊で開かれたピカソの個展を正宗得三郎と一緒に見た。福島によると正宗は当時マティスに心酔していたが、《恋人たち》(1923年, ワシントン・ナショナル・ギャラリー, Z.V:14)を見て完敗してしまったそうだ。福島もこの作品を「迷ひも淀みもないすつきりした線で端麗な相愛の男女を描き、明快な美しい色で、ほんのりとパステル様に彩色して一気に仕上げている。男は薄い朱色の着物を着、女は白い着物を着てゐるが肩に懸けてゐる絹はひわ色、肉體は白にうつすり紅を差し、綿か何かで拭いた様に筆のタッチの跡もない。どんな素人が見ても、た易く感心する極めて綺麗な繪である。所謂綺麗な繪と云ふものは、得て卑俗に見え下品になり易いものだが、冒険心の強いピカソは敢へてこの危い所に足を踏み入れながら、しかも搖ぎのない構圖と厳しいデッサンに依つて氣高い品位を保たしめ、線の抑揚に依つて繪に強さと深みを與へてゐる」⁶⁵⁾と感嘆し、当時はマティスの方がピカソより定評があったが、この個展でマティスとピカソの評判が入れ替わったと述べている⁶⁶⁾。

福島と正宗がパリで見た1924年のピカソの個展は、ポール・ローザンベール⁶⁷⁾がアメリカへ進出するため前年から企画した一連の展覧会で、ピカソの新古典主義時代の12点の作品を中心に、先の《恋人たち》の他に、同じモデルを描いた《腕を組んですわるサルタンバンク》(1923年, プリヂストン美術館, Z.V:15)も出品されていた⁶⁸⁾。

福島は、1926年4月再び渡仏する途中、ローザンベール画廊ニューヨーク支店で《生木と枯木のある風景》(1919年, プリヂストン美術館, Z.III:364)⁶⁹⁾を購入した。この作品は20世紀のアヴァンギャルド美術を収集するアメリカ人のジョン・クインの遺産で、福島は他に《泉》(Z.IV:304)も買った。彼は5月にパリでもこのクインの遺産の《母子像》(Z.I:115)と《農民》(Z.III:371)を購入し、さらに1928年にはローザンベール画廊から《アルルカン》(Z.V:142)を買ったが、値段が2年前に比べて4倍だったと述べている⁷⁰⁾。また、《女の顔》(1923年, プリヂストン美術館, Z.V:45)は福島が1925年にパリのダバー画廊で入手した作品である⁷¹⁾。《女の顔》はその後、福島が1933年に帰国後、岸本吉左衛門に売却され、その後に当館へ入ったのがその来歴である⁷²⁾。福島は前述した《裸人立像》と青の時代の《婦人像》(1903年, Z.VI:548)以外はローザンベール画廊から買って⁷³⁾、当時17点ものピカソ作品を収蔵していた。

福島旧蔵の主なピカソ作品は、当館の他に次の国内美術館に収蔵されている。《鳥籠のある静物》(1925年, Z.V:456): 大原美術館、《青い帽子の女》(1923-24年, Z.V:181): 箱根彫刻の森美術館、《裸婦(フェルナンド)》(1909年, Z.IIa:165): ひろしま美術館等である。その他の福島旧蔵品のうち、《アルルカン》(1923年, ティッセン=ボルネミッサ, マドリッド, Z.V:142)以外の《農民》(1919年, ニューヨーク近代美術館, Z.III:371)、《婦人像》(1901年, クレーラー・ミュラー国立美術館, Z.I:64)、《泉》(1921年, スtockホルム近代美術館, Z.IV:304)、《母子像》(1901年, ハーヴァード大学フォッグ美術館, Z.I:115)は、福島が帰国する前にすでに手放していた。

福島は趣味で絵を買った。「キュビズムが嫌いになるとピカソも買わぬと云う人もありますが、私の好みはそう片寄っているとは思いません。」⁷⁴⁾と述べているが、その多くは新古典主義時代の作品である。矢代幸雄は福島コレクションについて、「日本にピカソの青の時代や古典時代のしっかりした作を持ち歸つて、その逞しさと崇高さを我國に最もよく示してくれたのは福島君である。」⁷⁵⁾と福島の功績を称えている。

福島他にピカソ作品を所有していた当時の日本人コレクターには、実業家の岸本吉左衛門や福原信三などがいる。岸本は大阪の製鉄業を営む実業家で、山本鼎など芸術家のパトロンでもあった。岸本は福島からピカソの《女の顔》(1923年, プリヂストン美術館, Z.V:45)を購入する以前に、ピカソの《裸体》[1926年第三回濃橋洋画研究所展覧会出品]⁷⁶⁾も所有していた。一方、福原はピカソの《美しいオランダ娘》(1905年, クイーンズランド・アート・ギャラリー, Z.I:260)と同じ作風の作品、《裸女》(1905年, グワッシュ, Z.I:259) [1925年第六回中央美術展出品]を1923年頃購入している⁷⁷⁾。

3. 当時のピカソ論

1910年代は、ヨーロッパ美術の新傾向の概要を伝える記述のなかでピカソに触れるだけだったが、1920年代に入るとピカソの伝記的紹介や作風の変遷が取り上げられるようになった。1921年の『中央美術』は、ピカソの作風が転換したことを記事にした。それには「ピカソと云へば現代佛蘭西の畫家の中でも立體派の驍將として有名であるが、最近彼はその近作を巴里で展覧して、一般觀衆を驚駭せしめた。」とあり、挿図に前述の松方コレクション

のピカソ《読書する婦人》(Z.IV:180)が掲載されている⁷⁸⁾。

一氏義良は立体派の運動からピカソの生い立ちやピカソから受ける印象までを論述している⁷⁹⁾。一氏はピカソの印象を「セザンヌ以後の、一番しつかりした男らしさを以て、理知と感覚との充実した積極的の革命をなし來つたピカソ、そしてだれよりも複雑な「カメレオンの豹變」のストラツグルを繼續し來つたピカソ、「かれの仕事を見ると、五人位な人間が合同してやつてあるやうに見える」といふその精力の所有者たるピカソ―かれは現代の、或る一頂点を示す。しかしわれらはピカソを偶像としてはならない。ピカソは多量のオリヂナリテイをもつと共に、かれはまた他人からの借り物によつて、立體派の中心とまでまつり上げられた代辯者だ。われらはかれをあまりに英雄化してはならない。」と称えつつ、批評も忘れていない⁸⁰⁾。

日本人画家たちもピカソに関する海外文献の翻訳や彼らによる論考を盛んに発表し始めた。1920年代の代表的な前衛的作家の村山知義はポール・ローザンベールの論文「パブロ・ピカソ」を翻訳し⁸¹⁾、アンドレ・ロートに師事した黒田重太郎は、『中央美術』に「立體主義とその中堅作家―現代藝術の諸傾向に關するノオト」⁸²⁾と称して、初めにピカソを取り上げて、彼の作風の変遷を論じた。

中川紀元の著書に、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)に触れた注目すべき文章が登場する。1919年パリに渡り、マティスに師事した中川は、帰国後に『ピカソと立體派』(1922年)を執筆し、その中で「眞に一つの革命である立體派の運動の出發を命令してゐるとも云ふべき劃期的な大作「アギニヨンの娘たち」の中には決して連續性の解決と云ふものがないのである。」と述べ、早い時期に紹介している⁸³⁾。

北村喜八はキュビズムの起源を知るために、ピカソの専属画商であるダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーの著作⁸⁴⁾を引用して「立體派への道程」を論じている。その文中で「1907年の始めに、ピカソは女や果物やカーテンを描いた奇異な大きい繪を始めたが、未完成の儘残された。」⁸⁵⁾とカーンワイラーが《アヴィニヨンの娘たち》を未完成と評した一節を訳出している。

中川や北村の著述にはこの作品の図版はなく、またこれ以上の解説もないので、1920年代の日本で《アヴィニヨンの娘たち》が実際にどの程度知られていたかは定かでない。日本の美術関連の誌上に、

この作品の図版が掲載されたのは1930年代⁸⁶⁾になってからである。

ちなみに《アヴィニヨンの娘たち》が世間に公開されたのは1916年⁸⁷⁾のことで、公開にあたってはアンドレ・サルモンがこの作品名をつけた。1924年2月にアンドレ・ブルトンの仲介で実業家ジャック・ドゥーセに売却され、その後1937年にニューヨーク近代美術館が購入して現在に至っている。

画家で理論家の神原泰はピカソや未来派の研究をした。彼は木村莊八などと同様に、『白樺』を通してヨーロッパ美術を知り、パリに洋書を直接注文した。彼はピカソ発見について、「日本人の一般人におけるピカソ発見は極めて劇的な事件で始まった。ある朝書店の丸善の入り口に、英語の立派な装幀の『立體派』という本が75銭の特価でうず高く積み重ねて売りに出された。(中略)アルベル・グレイズとジャン・メツァンジェの共著『立體派について』⁸⁸⁾の英訳本であつた。(中略)その本は一般の日本人の間に立體派につき、ピカソについての好意的な知識を与えた。」と伝えている⁸⁹⁾。

神原は著書『ピカソ』(1925年)⁹⁰⁾で、海外の文献資料をもとに、ピカソの作風の変遷を初期から新古典主義時代にいたるまでを論じている。そしてピカソやブラックが始めたキュビズムとそこから派生したキュビズム一派とを区別するために、ピカソの作風をキュビズム以前のアフリカ彫刻の影響を受けた時代から1912年頃迄を「ピカシズム」⁹¹⁾と定義した。また挿図には《腕を組んですわるサルタンバンク》(1923年、プリヂストン美術館、Z.V:15)の図版も載っている。これは前述のポール・ローザンベールがアメリカ進出のために企画したピカソの個展をアメリカの雑誌『ジ・アート』(1923年12月号)が特集し、それに掲載された図版の転載である⁹²⁾。

4. 日本人画家のピカソ導入

4.1 パリの日本人画家たち

第一次世界大戦終結後、多くの日本人画家たちが滞欧した。彼らはお互いに顔見知りで、パリでアトリエを借りて滞在し、美術館や画廊を見学して制作に励んだ。同じ頃パリにいたコレクターの福島繁太郎がいうには、ピカソは成功した画家としてパリ市内の中心地ラ・ボエシー通りの閑静な高級住宅街に住んでいた。ピカソは手紙を滅多に見ないため、彼のアトリエを訪問する人は、皆いきなり訪問していたということだ⁹³⁾。

1921年に渡欧した東郷青児(1921~28年留学)は、同年6月にパリでピカソや未来派のマリネッティらに会った⁹⁴⁾。東郷がピカソのアトリエを訪問したのはその翌年の1922年で、その頃の彼の静物画⁹⁵⁾などに、ピカソのキュビズムの影響が窺える。

海老原喜之助(1923~33年留学)は1926年に友人でピカソの弟子のペドロ・ブルナの紹介でピカソを訪問し、若い海老原ならではの自己アピールで、ピカソを前にして手品もどきの腸詰め の 芸で驚かせたという⁹⁶⁾。海老原は自分の作品を師の藤田嗣治から「ああ、ピカソか」といわれる度に、悔しい思いをしたそうだ。彼はまたピカソの彫刻を日本で紹介するために、1930年の「第十七回二科展」(1930年9月4日-10月4日、東京府美術館)⁹⁷⁾に《道化師》(1905年、ブリヂストン美術館)を送っている。

前田寛治(1922~25年留学)はパリから帰国の年に、写実主義とキュビズムを合わせた作風の《J.C嬢の肖像》(1925年、倉吉博物館)(fig.3)を制作した。それが1925年の第六回帝展で特選となった。この作品は、前田と同じ東京美術学校の同期生の中野和高(1923~27年留学)の回想によると、1924年、ポール・ローザンバール画廊で前田がピカソの《マダム・ピカソ》(おそらく妻オルガをモデルとした肖像画であろう)を見た直後に、「その時の餘奮を持つて描いた」⁹⁸⁾ということだ。

前田は、セザンヌ作品から造形の法則性を学び、クールベ、アングルとヨーロッパ美術を遡って、重量感ある構図と豊かでたくましい四肢を持つ人物表現を確立する一方で、キュビズム研究のためにアンドレ・ロートの研究所へも通った。前田は「キュビストとして著名な者はピカソ、ブラック(略)、ピカソがこの思索の重点を占め」と述べ、キュビストが《静物》を多く制作した理由をセザンヌの静物画に関連づけて論じた⁹⁹⁾。



fig.3
前田寛治《J.C嬢の肖像》
1925年 倉吉博物館

前田に限らず、里見勝蔵(1921~25年留学)は「セザンヌ以後仏国にいい画家は居ない—なんて言ふ馬鹿者は一人も居なかつた。フォービズム、キュビズム、その他あらゆる傾向の画にも、新しい試みにも、感覚にも私達は鋭敏であつた。」¹⁰⁰⁾と述懐したように、当時の留学生は古典も新しい美術様式も同時に学んで吸収した。

里見勝蔵や中山巍(1922~28年留学)は、キュビズムよりもフォーヴィスムに傾倒したが、里見の《石膏像のある静物》(1927年、東京国立近代美術館)にはピカソのキュビズム的な人体表現、中山の《家婦》(1924年)には新古典主義時代の肖像画の要素が窺える。また前田と東京美術学校の同期生の伊原宇三郎(1925~29年留学)は、ピカソの新古典主義時代に感化される一方で、留学時代にピカソのキュビズム作品の模写をして研究している。伊原については1930年代で再び触れることになろう。

4.2 キュビズムの援用

1920年代に、渡仏してピカソには師事せず、アンドレ・ロートやフェルナン・レジェ、オシップ・ザツキンなどに学び、キュビズムを絵画制作に援用した日本人画家たちがいる。しかし、彼らの当時の回想や手紙からはピカソを意識して絵画を制作していたことが推察できる。ちなみにピカソは、1917年以降から作風が「アングルの時代」、すなわち新古典主義へと転回しながらも、それと平行して総合的キュビズムのスタイルで制作していた時期であった。

川口軌外(1919~29年留学、途中一時帰国)は、ピカソ風のキュビズムを日本に導入した。彼はロート研究所で学んだ古典の理論的な解説がキュビズムへの理解に役だったと述べ、またレジェからは「デッサンこそ絵画の主体である」と教えられたと

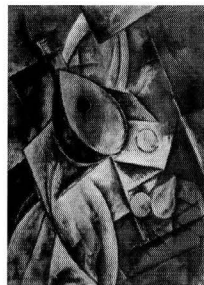


fig.4
川口軌外《静物(マンダリン)》
1927-31年 東京国立近代美術館

いう¹⁰¹⁾。彼はキュビズムの影響を受けた《風景(モントパン)》(1926年, 福岡市美術館)¹⁰²⁾や、ピカソやブラックがキュビズムに用いたモチーフのひとつ、マンドリンを描いた《静物(マンドリン)》(1927-31年, 東京国立近代美術館) (fig.4)などを制作した。

坂田一男(1921~33年留学)は、1923年からフェルナン・レジェに学んで、キュビズム研究に没頭した。彼の滞欧作品にはピカソのキュビズム風の作品がある。坂田は1925年、妹の日出に次のような手紙を書いている。「今ピカソ等との展覧会の絵を殆んど仕上げてる所だ。二本の足のやり場で四苦八苦、もうフラフラとなつて連夜のブツ通しだ。まるで機械を見る様な絵だ。キュビストの詩だ、ピュールなものだ。」¹⁰³⁾。その頃、制作した作品が《キュビズムの人物像I》(1925年, 岡山県立美術館)である。

山口長男(1927~31年留学)は、当時の多くの日本人画家たちがフォーヴィズムをとり入れたのとは反対に、意識的にキュビズムを摂取した画家である¹⁰⁴⁾。彼は1928年、先輩の西村叡の紹介でザツキンと知り合い、彼のアトリエに通った。彼の留学時代の作品《室内》(1930年)や《二人像》(1930年, 東京国立近代美術館)には、キュビズムの影響がよく反映されている。彼は「ローザンベールのピカソとブラックの作品がある二つの小さい部屋には習作が出来なくなると駆けつけた。1時間余りもここにぼんやりと居ると元気づいた。」¹⁰⁵⁾とその当時の自分の心境を回想している。

一方、国内でキュビズム研究に励んだ画家たちもいる。古賀春江は、キュビズムと仏教的テーマを融合した《埋葬》(1922年, 総本山知恩院)や、母性をキュビズムの手法で描いた《母子》(1922年, 東京国立近代美術館)などを制作した。キュビズム手法の研究をするために、ピカソの作品の模写(1925年頃, 水彩, 石橋美術館) (fig.5)をしている。その模写

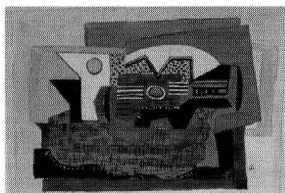


fig.5
古賀春江 ピカソ作品の模写
1925年頃 石橋美術館

のオリジナルは神原泰の著書『ピカソ』(1925年)に掲載された《赤い布の上のギター》(1922年, Z.IV:440)の図版で、それを写したと考えられる。

岡本唐貴は1922~23年にかけて、かねてから考えていたキュビズム研究に取りかかり、ピカソやブラック、レジェに惹かれたという¹⁰⁶⁾。テーブルの上の洋食器やテーブルクロス、アルファベットの文字などをキュビズム風に描いた《静物》(1923年, 東京国立近代美術館)や、ギターのモチーフを描いた《静物》などを制作した。後者の作品は、「ピカソ風の「静物」これは圖案としての面白味はあると思ふ。べにがら色は気持ちよく見られる。」と萬鉄五郎に評された¹⁰⁷⁾。

5. 新興美術運動とピカソの関わり

1920年代は、次々に新興美術運動が結成され、日本のアヴァンギャルドが一斉に開花した時代である。神原泰や中川紀元が結成したアクション、村山知義らのマヴォ、普門暁らの未来派美術協会などがそれであり、彼らのグループへのピカソの影響に注目したい。

ピカソやブラックがおこなったパピエ・コレヤコラージュは、1910年代に、正宗得三郎によって初めて紹介された。その援用が最初期に見られるのは、鈴木顕児の《日没に於ける大都市の感覺的光の分解》(所在未詳)¹⁰⁸⁾である。この作品は1920年に普門暁らが結成した未来派美術協会の第一回展(1920年9月16日-25日, 銀座・玉木屋)に出品され、「鈴木顕児君の「日没に於ける大都市の感覺的光の分解」は赤と黄と青の三色を主とした色紙を貼り交ぜて變つた表現を圖つてゐるが單なる色紙細工ではない。」¹⁰⁹⁾と『読売新聞』で展評された。

その後、コラージュの手法については1920年10月に来日したロシア未来派の画家ダヴィド・ブルリユークとヴィクトル・パリモフのコラージュ作品が紹介され、さらに1922年、来日した女性画家のワルワラ・ブブノワがロシア構成主義(ロシアのウラジーミル・タトリンの手でピカソがコラージュを彫刻に応用した作品から着想して始まった)を日本に紹介した。日本人作家のコラージュ作品は同年10月、未来派美術協会主催による「三科インデペンデント展」(1922年10月15日-31日, 上野・青陽楼)に登場し、日本の新興美術運動の作家たちの間に浸透していった。

一方、1922年、二科会会員の前衛的傾向の作家、中

川紀元や矢部友衛、神原泰らが中心になって結成したアクションは、未来派や立体派をモデルにして積極的に芸術運動をおこなった。彼らは第一回展(1923年4月2日-7日、三越)、翌年に第二回展(1924年4月23日-28日、三越)を開催するが、世間の評判は必ずしもメンバーの期待通りにはならなかったようだ¹¹⁰⁾。ドイツ留学から帰国した村山知義は第二回展を見て「一番多いのはピカソやブラックを煮しめて骨抜きにしたフランスの帝展式の眞似をした連中」¹¹¹⁾と辛辣な批評をした。

アクションはこの第二回展以後、二科展でもメンバーの多くが落選し、同年10月に解散した。その後、アクションの旧メンバーが中心となって、「造型」というグループを1925年に結成した。古賀春江は造型の第一回展覧会(1926年3月23日-29日、銀座・松屋)を評して、その展示風景から理解されるように、「その表現形態に於いて、ピザンチン式顔容と、ピカソの形態と、泥繪の色感の共通する者が大部分」¹¹²⁾ (fig.6) と総括する。前述の村山の批判や古賀の展覧会評から、アクションや造型グループの画家たちの多くはピカソを皮相的にしか捉えていなかったと思われる。

村山知義(1922~23年留学)は、ドイツ留学中にヨーロッパの前衛芸術に接したなかで惹かれた画家の一人にピカソを上げている¹¹³⁾。村山¹¹⁴⁾とピカソの作品が「第1回デュッセルドルフ国際美術展」(1922年5月28日-7月3日、ティーツ百貨店)で一緒に展示されたことを「私は自分の絵が、ユツリと、ぜいたくに、ピカソやブラックの絵にまじって、掛けてあるのを見て、至極満足した」¹¹⁵⁾と回想している。

彼は自叙伝のなかで、19歳のときに未来派の人体のデッサンを描いた¹¹⁶⁾理由として、ローザンペー

ルのピカソ論を挙げている。村山はこれを翻訳し、著書『現在の芸術と未来の芸術』(1924年)¹¹⁷⁾に収録して出版し、その序文に、「私が意識的構成主義の宣言を出すことが出来る迄には尙此の種の準備的な本が数冊必要だらう。」と述べた。村山の芸術にはピカソの存在が欠かせないことが窺える。

村山は帰国後、表現派的な絵画形式からスタイルを変え、コラージュを用いて、「意識的構成主義」を唱え、1923年5月に「村山知義の意識的構成主義的小品展覧会」を開催した。彼は《コンストルクチオン》(1925年、東京国立近代美術館)について、「ピカソやブラックやゲオルゲ・グロースが、文字の印刷物を画面のごとく一部に貼りつけたことを知っていた」と述べ、「私のような材料を(なかんずく毛髪や縫いぐるみやスリッパなどを)私のようなやり方で使ったものを知らなかった」とその独自性を主張した¹¹⁸⁾。同年6月に、村山をはじめ、柳瀬正夢、門脇普郎、大浦周蔵、尾形亀之助が日本のダダともいわれるグループ、「マヴォ」を結成し、彼らは1924年7月から翌年8月にかけて雑誌『マヴォ』を刊行した。これは最も美しいアヴァンギャルド雑誌といわれ、沢青鳥の《コンストルクチア》(『マヴォ』1号、1924年7月)のキリル文字コラージュや、高見沢路直《ラシヤメンの像》(『マヴォ』3号、1924年9月の表紙)のカラーコラージュなどが掲載されている。

1920年代は、二科展の特別陳列やその他の展覧会で、ピカソの初期から新古典主義時代のオリジナルの作品が次々に紹介されると共に、新興美術運動の画家たちに支持されるようになり、ピカソの存在が、特に若い前衛的な日本の美術風土において確かなものとして根を下ろしていった時代である。続く1930年代以降の展開は次号に掲載される予定である。

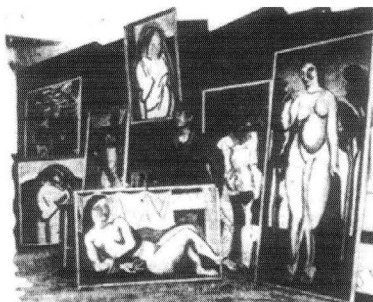


fig.6
造型第一回展会場写真「万朝報」
1926年3月21日

以下は注釈

- 1) 3部構成は次の通りである。1.「フランス美術の百年展」、2.「フランス美術の十年展」、3.「諸外国の美術の十年展」。出品作家は他にベルギーのアンソール、クノッフ、オランダのトーロップ、スイスのホドラー、オーストリアのクリムト、ミュシャ、イギリスのバーン=ジョーンズ、アメリカのサージェントなど。(丹尾安典「パリ万国博覧

- 会と日本美術』『日本美術院百年史2巻』日本美術院, 1990年, pp.441-442) / ジュゼップ・パウラ・イ・ファブレはピカソの出品について次のように述べている。「1900年2月24日、『ラ・バンダールディア』紙には受理された美術家の最終リストが発表され、われわれの画家はパブロ・ルイスの名前で、「油彩画(複数)」を提出している。」(ジュゼップ・パウラ・イ・ファブレ, 大高保二郎・永澤峻共訳『不滅のピカソ1881-1907』平凡社, 1983年, p.162)
- 2) 現在, "dernier moment" と題された《臨終》の行方は不明だが, 《ラ・ヴィ(人生)》(1903年, クリーヴランド美術館, Z.I:179)のX線調査の結果, 塗り消された下層の絵が出品作だったとするのが今日の一般的な見解。(大高保二郎「死とタナトス」『ピカソ天才の誕生, パルセロナ・ピカソ美術館展』上野の森美術館, 2002年, p.119) / 《臨終》については『不滅のピカソ1881-1907』(前掲註1), p.168, pp.172-173, p.202が詳しい。
 - 3) 久米はスペイン絵画を「西班牙の部は以前の如く人屍, 流血, 残忍, 陰晦の観なく, 清鮮爽明にして飛騰快活の趣あるは, 其の變動の極めて大なるを卜するに足るなり。」と評した。(「千九百年巴里大博覧會に於ける列國の藝術(五)」『美術新報』第2巻第17号, 1903年, p.3)
 - 4) Lesley Downer, *Madame Sadayakko: the geisha who bewitched the West*, Gotham Books, c.2003, pp.187-188. / John Richardson, *A Life of Picasso*, vol.I 1881-1906, Random House, 1996, p.203
 - 5) アンドレ・ジイド(小林秀雄訳)「アンジェエルへの手紙」『アンドレ・ジイド全集』第7巻, 1937年, pp.131-132
 - 6) 前掲註4, p.188. Downerによれば, 貞奴と音二郎はピカソよりもBernsteinという彫刻家が鑄造した二人の胸像に感心し, 音二郎がそれを日本の新聞に伝えたという。二人の胸像は, 貞照寺にある。
 - 7) 「巴里畫界の最新派」『読売新聞』(1911年11月18日)に, ピカソがキュビズムの師匠として報じられ, サロン・ドートンヌでキュビズムが公認されたことやキュビズムの概念についての記事が載った。 / 浅野徹「立体派, 未来派と大正期の絵画」『東京国立近代美術館年報 昭和51年度』1978年3月, p.88
 - 8) 石井柏亭「サロンドートンヌを觀る」(上中下)『東京朝日新聞』(1911年11月9日, 10日, 11日)
 - 9) 町田曲江「最近巴里の美術界」『読売新聞』(1911年7月9日)(前掲註7, p.88)。石井柏亭もアンデバング展の記事を『東京朝日新聞』(1911年7月21日, 22日, 29日)に送っている。
 - 10) 木下空太郎「洋畫に於ける非自然主義的傾向」『美術新報』上: 12巻4号, 中: 12巻5号, 下: 12巻8号, 1913年
 - 11) 森田亀之輔「泰西畫界新運動之經過及キュビズム一附り其批評」『美術新報』上: 14巻3号, 上承前: 14巻4号, 中: 14巻5号, 中承前: 14巻7号, 下の上: 14巻10号, 下の下: 14巻11号, 1915年
 - 12) 前掲註10, 上: 12巻4号, pp.11-12
 - 13) 前掲註11, 下の下: 14巻11号, p.21。森田は「其繪には女もマンドリンも充分に説明せない様な幾多の線が交錯してゐるに過ぎぬ。けれど, 作者が此繪を創作しつゝある時に, 其心眼にはちゃんとマンドリンも女も存在してる。(中略)ピカソの抽象は外界に基礎を置いているが, カンデンスキーは内的生活に基礎を持つてる。」との確に論じている。
 - 14) 《マンドリンを持ってピアノに依れる女》の挿図は, 前掲註10の上: 12巻4号に掲載。
 - 15) 《ギタールを弾く人》の挿図は, 前掲註11の上承前: 14巻4号, 《マンドリンを持てる女》と《或る詩人》は, 下の下: 14巻11号に掲載。
 - 16) 第六回美術展覧会は赤坂区靈南坂下三會堂会場(1913年2月8日-16日)で開催されたが, 会場の都合で中止になり, 衆議院構内虎ノ門倶楽部(1913年4月11日-20日)へ変更になった。
 - 17) 白樺の第六回美術展覧会目録には「セザンヌ複製画15点, ゴッホ複製画50点, ゴーギャン複製画30点, マティスの複製画30点, その他ピカソ」とあり, ピカソ作品は《女の肖像》《静物》《化粧》である。
 - 18) 武者小路実篤は「キュビストや, 未來派はまだ自分達にはしつくりは來ない, だから今の所まだ本物が嘘物かはつきりはしない。」と述べている。(「個性に就ての雜感」『白樺』3巻10号, 1912年, p.56)
 - 19) 記者は当時の反響を「與謝野氏出品のキュビストの作品は色々の問題的になつて居た。」と記している。(「第六回美術展覧會記事」『白樺』4巻5号, 1913年, p.131)
 - 20) 1912年7月11日の莊八の日記に, 「(中略)岸出来る。後で彼の家へ行き, 清宮, 岡本と共に柳氏を訪問し, ゴーホ, ゴーガン, マチス, ピカソ等の画が何枚も何枚もあつて, もう堪らなくなつてしまつた。」と記している。(『木村莊八日記『明治篇』』東京文化財研究所, 2003年, p.175)

- 21) 『藝術の革命』(洛陽堂, 1914年)や「英・佛・露現時の後期印象派」(『フューザン』第4号, 1913年)など。後者はロジャー・フライがロンドンのグラフィトン・ギャラリーで1912年に開催した第二回ポスト印象派展(Second post-Impressionist Exhibition, Grafton Galleries, London, Oct.5-Dec.31, 1912)の展覧会カタログの訳出。この展覧会には絵画250点のうちピカソ作品は16点出品され、多くは画商カーンワイラーの所蔵作品であった。
- 22) 木村荘八『未来派及び立体派の芸術』天弦堂, 1915年。立体派の訳文の出典は, Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Cubism*であると「或る對話一序にかへて」(p.26)に記してある。
- 23) 前掲註22, p.1。「或る對話一序にかへて」には青年B(自分の意を含んで未来派や立体派の画家を訪問した青年)と記してある。
- 24) 前掲註22, p.154
- 25) 高村光太郎「遍歴の日」(昭和26年8月27日談話筆記)『高村光太郎全集第十巻』筑摩書房, 1958年, p.144, 初出は『中央公論』第66年第12号。
- 26) 齊藤与里「スタイン氏のコレクション」『白樺』3巻1号, 1912年, pp.131-142。与里が文中、話題にしたマティスの作品は《豪華I》で, 1907年のサロン・ドートヌヌ(与里が見たセザンヌ大回顧展と同じとき)に出品後, ガートルードの兄マイケルとサラ夫妻のバリの食堂に1908年頃から数年かけてあった。一方, ガートルードともう一人の兄レオはバリの仕事場の壁に彼らが収集した美術品を掛けていて, その記録写真が残っている。
- 27) 齊藤与里「ピカソの道」『フューザン』第4号, 1913年, p.74
- 28) 1906年から1914/15年にかけて撮影されたレオとガートルードのパリ市内の仕事場(27 rude de Fleurus)の8枚の写真から当時の彼らの収集品の様子がわかる。(Four Americans in Paris: the collection Gertrude Stein and her Family, New York, Museum of Modern Art, 1970, p.90.)
- 29) 前掲註27, pp.77-80
- 30) 石井柏亭「フォーヴィズムとアンチ, ナチュラリズム」『早稲田文學』第85号, 1912年
- 31) 前掲註30, p.2。「今年のアンデパンダンの展覧会場へ入った時にもう此方も大分度胸が据はつて居た。」
- 32) 前掲註30, pp.12-13
- 33) アカデミー・ジュリアンの同級生ジョルジュ・デニケスの紹介。(嶋田華子編「主要作品解説」『色彩の画家梅原龍三郎展』読売新聞, 2006年, p.99)
- 34) 益田義信「梅原龍三郎滞欧雑談」『美術手帳』no.13, 1949年, p.5
- 35) 梅原良三郎(龍三郎), 1913年4月30日の手紙。(「花市の河岸より」『白樺』4巻6号, 1913年, p.143)
- 36) 藤田の書簡: 1914年2月10日, 発信地: バリ, 受信地: 千葉町千葉県教育会女子部養成所内寄宿舎内(『藤田嗣治書簡一妻とみ宛一』(一)パリ留学初期の藤田嗣治研究会, 2003年)
- 37) 藤田嗣治「巴里に於ける画家の生活」『巴里の横顔』実業之日本社, 1929年, p.240
- 38) 日記によると正宗は1914年7月25日にサゴの店を訪れている。(正宗得三郎「ヴィラ・ファルギエール日記」『画家と巴里』日本美術学院, 1917年, p.45)
- 39) 正宗得三郎「仏蘭西畫壇の印象」『文章世界』152号, 1916年, p.18/五十殿利治「構成物の時代—未来派美術協会から三科展まで」『大正期新興美術運動の研究』スカイドア, 1995年, p.696
- 40) 「我が邦最初のキュービストとして多少の注目を引けり」(『美術界消息』『中央美術』1巻2号, 1915年, p.131)/東郷の描く線や面について《コントラバスを弾く》とアルペール・グレーズの《露臺の男》とを比較し, 一目瞭然と指摘している。(『東郷青児氏の展覧會』同号, p.121)
- 41) 1912~1915年頃に, 東京及び土沢で使用されたと推定される。(佐々木一成「萬鉄五郎のスケッチブック」『岩手県立博物館研究報告』第6号, 1988年8月, p.96)草稿は『鉄人画論』(中央公論美術出版, 1968年, pp.68-70)に収録されている。
- 42) 土方定一「編集後記」『鉄人画論』1968年, 中央公論美術出版, pp.388-392
- 43) 匠秀夫『異端の画家たち』求龍堂, 1983年, p.44
- 44) 「絵馬堂を仰ぎて」『朝日新聞』京都付録版(1914年5月6日)(『ユリカ』1999年6月号に掲載)
- 45) 『村山槐多全集』彌生書房, 1963年, 2つの詩: pp.55-58, 日記: p.353
- 46) 未来派はキュビズムより先に紹介された。森鷗外はイタリアの詩人フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティの未来派宣言を「椋鳥通信」(『スバル』1909年5月)に紹介した。
- 47) 「佛國サロンの名畫と彫刻七百點を展覧すべく再び來朝す デルスニツク氏が携えて」『横濱貿易新報』(1923年3月11日)によると「4月1日から5月1日迄上野で展覧會を開きます」とある。
- 48) 「佛蘭西現代水彩畫・素描・版畫 展覧會陳列目録」(1924年)によると, シリーズのうち《舞踊》《女の顔》《曲馬團の女》《女の横顔》《曲馬團の

- 宿舎)《小兒の化粧》《貧しき食事》《曲馬師》の8点である。なお《貧しき食事》は2006年の調査では荒井記念美術館、宮城県美術館、富山県立近代美術館、上原近代美術館、姫路市立美術館、和歌山県立美術館、高松市美術館、北九州市立美術館の8館が所蔵していることを把握している。
- 49) 仲田勝之助「フランス現代美術展を觀て」『東京朝日新聞』(1923年4月15日)/「佛蘭西現代美術展水彩素描版畫」『東京毎日新聞』(1924年2月15日)
- 50) 開会初日の9月1日に関東大震災が発生し、東京ではやむなく中止。10月から大阪、京都、福岡に巡回した。(「二科七十年史資料編」『二科70年史1914-1943』社団法人二科会、1985年、p.263)
- 51) 石井柏亭『美術と自然 滯欧手記』中央美術社、1925年、pp.24-77
- 52) 前掲註51、p.26
- 53) 前掲註51、p.76
- 54) 前掲註51、pp.111-112
- 55) 山下新太郎「二科のフランス現代畫」『中央美術』9巻10号、1923年、pp.40-41
- 56) 『中央美術』10巻1号、1924年、表紙
- 57) 『藝天』の展評によると「黒木大將の息で實業界の氏が洋行中に集めたものである。同氏夫人は松方巖氏の娘竹子さんであるのも首肯出来る。何でも自身作家と交渉して、畫商によらなかつたさうだ。」とある。(『藝天』第14号、1925年、p.7)
- 58) 光風会第12回展覧会出品目録に、《室内》と《モンマルトル》とある。《室内》は作品の特定が不可能。《モンマルトル》の図版は次を参照(『日本美術年鑑』中央美術社、1925年)
- 59) 辻永「光風會展覧會に就て(中)」(『国民新聞』中：1925年2月11日、上：2月10日、下：2月13日)
- 60) 『第七回国画創作協會展覧會目録』朝日新聞社、1928年、目録no.191
- 61) 《読書する婦人》はフランス政府が接收した作品のうち、日本に返還されなかった1点。《坐る女》は1959年にフランス政府より寄贈返還された。(『松方コレクション西洋美術総目録』1990年、神戸市立博物館)
- 62) 大原孫三郎の後継者、総一郎が福島繁太郎からピカソの《鳥籠》を1951年に4,500,000円で購入し、翌1952年には《頭蓋骨のある静物》をルイーズ・レイリス画廊(東京画廊を通じて)から10,000,000円で購入している。(「大原美術館創立70周年記念」『大原美術館紀要』0号、2000年、p.69、p.76)
- 63) 塚田美香子「福島繁太郎」『西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち1890-1940』石橋財団ブリヂストン美術館、1997年、p.44
- 64) 福島は「ピカソが包んだ絵を下げて入ってきました。ピカソに紹介されたのはこの時ですがピカソが帰ってから包みをほどこいてみるとあの絵です。これを買おうとかく決心しました。」と述べている。(福島繁太郎「私のコレクションについて」『旧福島コレクション みづゑ増刊号』no.597、1955年、p.2)
- 65) 福島繁太郎『ピカソ』新潮叢書、1951年、pp.41-42
- 66) 前掲註65、p.43。「今日では信じられない事ではあるが、當時に於てはマチスの聲價が既に定評あつたに引換へ、ピカソは評價まちまちであつたのだが、この展覧会で反對論は一舉に押しつぶされ、世紀の巨匠である事が確認された。」
- 67) ローザンベール画廊主のポール・ローザンベールは、ピカソと1918年から専属契約を結んでいた。(マイケル・C・フィッツジェラルド、別宮貞徳監訳『ギャラリー・ゲーム ピカソと画廊の戦略』淡交社、1997年、pp.101-158)
- 68) ピカソの個展は1923~24年にかけて、ニューヨークのウィルデンスタイン画廊、シカゴ、パリへと巡回した。当館の作品は1923年のニューヨークのウィルデンスタイン画廊の出品目録ではSaltimbanque、no.11、1924年のパリのローザンベール画廊の目録にはno.3、Saltimbanqueとある。
- 69) この作品はその後、ブリヂストン美術館創立者の石橋正二郎が1963年に福島の妻慶子から購入し、1976年に石橋財団へ寄贈された。
- 70) 前掲註64、p.3
- 71) 1977年4月27日付Jacques Daberより嘉門安雄宛の手紙によると、福島は1925年、Galerie Daber、Parisより60,000フランで購入した。
- 72) 石橋正二郎が岸本吉左衛門から《女の顔》を購入したのは1945-46年で、これは石橋正二郎の西洋美術コレクションのうちモネ《アルジャントゥイユの洪水》やユトリロ《サン=ドニ運河》に次ぐ、早い時期にあたる。
- 73) 前掲註64、p.8
- 74) 前掲註64、p.7
- 75) 『藝術のパトロン』新潮社、1958年、p.270
- 76) 『美術新論』第2巻第1号、1927年、p.10
- 77) 福原は「日本へも、先年來たことのあるヴィルドラック氏の夫人が畫商をやつてゐて、この人の手からルヌワールの静物や、ピカソの赤の時代の裸體を手に入れたのであつた。これはオランダの

- 少女を描いたものなどと同じ畫風のものである。ピカソの繪を乗せた船が横濱であるの關東の大震災に遭つたが、若しもその時ドックに這入つてみたら、或は火災に罹つたことも知れない。私も買ったはよいが震災で、その代金を拂はなくてはならず、にがい経験をなめた想出をもつてゐる。」と述べている。(福原信三「蒐集を語る1 モネー、ピカソ、ゴンチャロバなど」『アトリエ』15巻6号、1938年、pp.51-52)
- 78) 「ピカソが轉換した—ピカソの近作展覧会」『中央美術』7巻9号、1921年、p.101
- 79) 一氏義良『立體派、未來派、表現派』アルス社、1924年
- 80) 前掲註79、p.288
- 81) 村山知義「パブロ・ピカソ」『みづゑ』no.229、1924年(『現在の藝術と未來の藝術』長隆舎書店、1924年に収録)
- 82) 黒田重太郎「立體主義とその中堅作家—現代藝術の諸傾向に關するノオト」『中央美術』10巻5、6、7号、1924年。ピカソについては10巻5号で触れている。
- 83) 中川紀元『ピカソと立體派』日本美術学院、1922年、p.11
- 84) Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Wegzum Kubismus*, Munich, Delphin Verlag, 1920. (D.H.カーンワイラー『キュビズムへの道』(SD選書46)千足伸行訳、鹿島研究所出版会、1970年)
- 85) 北村喜八「立體派への道程」『中央美術』10巻1号、1924年、p.153
- 86) 《アヴィニヨンの娘たち》の図版が載った文献：佐波甫「ピカソ論(中)」『みづゑ』no.387、1937年
- 87) 1916年7月、アンドレ・サルモンが第一次世界大戦中のサロン閉会を補うために企画し、サロン・ダンタンで開催された。
- 88) 日本語版は蘇武緑郎訳『キュービズム』向陵社、1915年
- 89) 神原泰『大原美術館神原泰文庫目録』大原美術館、1990年、p.vi
- 90) 神原泰『ピカソ』アルス、1925年
- 91) 前掲註90、pp.61-63
- 92) 前掲註89、p.119
- 93) 「日本の様にいきなり訪問する事はヨーロッパでは大變失禮な事になつてゐるが、ピカソの所だけは皆出し抜けに行つたものだ。」(福島繁太郎『ピカソ』新潮叢書、1951年、p.49)
- 94) 「マリネツティーヤルツソロ、そしてピカソ—などにも會ひました(六、一九、巴里で)」『読売新聞』(1921年7月24日)
- 95) 東郷の滯歐作の画集には自ら解題をつけている。「《静物》No.1(1922年)これはピカソの家に出入りしてゐた最初の頃に描いた作品だが、ピカソの影響があんまりむき出し過ぎると自分ながらに思つてゐる。しかしmatièreの點で、膠や砂や、セメントや金剛砂を試験的に畫面に使つてみた。」(「解題」『東郷青児画集』第一書房、1931、p.2)など。
- 96) 海老原は初対面の挨拶に、まるで魔術師のように胸からどンドン腸詰めを出して、ピカソを驚かしたと、ピカソの弟子ペドロ・プルナが藤田嗣治の甥の芦原英了に語つた話がある。(大沢健一『海老原喜之助』日動出版、1990年、p.102)
- 97) 「第十七回二科展」彫刻目録no.35、《道化役者》
- 98) 中野和高「ピカソ」『アトリエ』9巻1号、1932年、pp.25-26
- 99) 前田寛治「現代佛蘭西諸畫派に就いて」『美之國』3巻3号、1927年、p.34
- 100) 里見勝蔵「中山と私」『中山巍画集』独立美術協会編、建設社、1930年、p.5
- 101) 川口軌外「分析と綜合—ロオトに学ぶ」『美術手帳』no.90、1955年、pp.62-64
- 102) 前掲註101、p.64。川口は第16回二科展に出したが「当時日本ではなかなか理解してくれませんでした。」と述べている。
- 103) 1925年1月25日付け妹の日出宛の手紙(坂田一男の手紙(抄)小倉忠夫編『宿命の抽象画家 坂田一男』美術出版社、1966年、p.139)
- 104) 三宅正太郎は「佐伯や里見勝蔵や中山巍のようにフォーブに行かずに、キューブに行ったことはたしかだし、それが彼の氣質に合つたのである。」と述べている。(「彷徨から抽象繪画への開眼 山口長男 <滯歐青春賦>」『美術手帳』no.158、1959年、p.142)
- 105) 山口長男「プリミティブから近代造形へ」『美術手帳』no.90、1955年、p.80
- 106) 『岡本唐貴自伝的回想画集』東峰書房、1983年、p.15
- 107) 萬鉄五郎「大正13年第十一回二科展評」『中央美術』10巻10号、1924年、p.32
- 108) 五十殿利治「構成物の時代—未來派美術協会から三科展まで」『大正期新興美術運動の研究』スカイドア、1995年、p.627
- 109) 「未來派」『読売新聞』1920年9月20日、7面/前掲註108、pp.627-628
- 110) 前掲註108、「多様な協働のもとに「アクション

ン」, pp.284-90。「第一回展での同人たちの気負いは現実にはかえって空転した格好になり, 期待は必ずしも報われなかった(中略)神原も同誌同号の「アクション展覧会雑記」において「然しこんなにまでして, 人の嘲りと, 罵倒と, 冷笑とを受けなければ『新しい時代の精神の為に』前衛となることが出来ないのか?」と失望を隠さなかった」/ 神原泰「アクション展覧会雑記」『みづゑ』no.219, 1923年, p.30

- 111) 村山知義「アクションの諸君に苦言を呈する」『みづゑ』no.232, 1924年, pp.28-29
- 112) 古賀春江「造型第一回作品展覧會を觀る」『みづゑ』no.255, 1926年, pp.25-27
- 113) 村山知義「陸軍中將未亡人の家」『演劇的自叙伝第2部』東邦出版社, 1970年, p.19
- 114) 前掲註108, 「ベルリンの「日本未来派」」, p.380, p.391。村山の出品作品は《踊り子ゲルトルート・ファルケ》《ハーレンゼー橋》《アウクスブルガー街》である。
- 115) 前掲註113, 「画商との出会い」, p.29
- 116) 当時, 本郷三丁目にある洋画研究所で, 木炭デッサンをしたときに, 未来派的に三角形を積み重ねて, 人体を構成したという。(村山知義「未来派へのアプローチ」『演劇自叙伝第1部』東邦出版社, 1970年, pp.312-316)
- 117) 村山知義『現在の芸術と未来の芸術』長隆舎書店, 1924年(復刻版(抄)本の泉社, 2002年)
- 118) 前掲註113, 「絵具以外の材料の探究」, pp.63-64

*・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。
- ・今回, 本文中のピカソの作品図版については, 諸般の事情により掲載を見送ることにした。

日本におけるピカソの受容略年表(1900-1930年)は次頁より掲載

日本におけるピカソの受容略年表（1900-1930年）

年代	月	日本人のピカソ言及、関連事項 ◇は出典先	ピカソ関連事項 ○は西洋美術関連
1900年 (明治33)	4月～11月	パリ万国博覧会 グラン・パレ会場で開催の美術展の第三部、諸外国の美術の十年展にスペインからピカソ、日本から黒田清輝、久米桂一郎、藤島武二等の作品が出品される。パリに、黒田、久米、小代為重、岩村透、留学中の岡田三郎助、和田英作らが集まる。	1900年10月、カサジェマスと一緒にパリを訪問。パリ万国博覧会や画廊巡りをする。12月、バルセロナに戻り、マラガへ旅立つ。
1900-01年 (明治33-34)		貞奴 パリ万国博覧会で川上音二郎一座がロイ・フラー劇場で公演。ピカソが貞奴のポスターのためにデッサンを制作する。	1901年5月、2度目のパリ滞り。6月、ヴォーラル画廊で二人展を開く。批評家ギユスターヴ・コキオがカタログの序文を書く。
1907-08年 (明治40-41)	冬	齊藤与里 スタイン氏の家で、ピカソの青の時代、バラ色の時代の作品を見る。◇「スタイン氏のコレクション」『白樺』3巻1号, 1912年	1905年春、彫刻《道化師》を制作。夏、オランダを旅行する。レオとガートルード・スタイン兄妹と知り合う。 1907年4月末～7月初、《アヴィニョンの娘たち》を制作。キュビズムの探究を始める。夏、画家ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーと知り合う。 ○1907年10月、サロン・ドートンヌでセザンヌ回顧展
1911年 (明治44)	4月, 10月 5月以降 11月18日	石井柏亭 4月のサロン・デ・ザンデパンダンや10月のサロン・ドートンヌを見る。◇『東京朝日新聞』7月21, 22, 29日/『東京朝日新聞』11月9, 10, 11日 梅原龍三郎 アカデミー・ジュリアンの同級生ジョルジュ・デニケスの紹介でピカソと知り合う。 『読売新聞』 サロン・ドートンヌでキュビズムが公認され、ピカソがキュビズムの師匠として報じられる。◇「巴里画界の最新派」『読売新聞』11月18日	1911年4月のサロン・デ・ザンデパンダンと10月のサロン・ドートンヌにピカソは出品しない。10月、ニューヨーク、マドリード、アムステルダム各新聞でピカソ不在を報道する。7月、ピカソとブラックはセレで共同制作し、分析的キュビズムが頂点を迎える。秋、エヴァと知り合う。
1912年 (大正元)	7月11日 夏 冬	木村荘八 柳宗悦を訪問し、ゴッホ、ゴーガン、マチス、ピカソなどの画(複製?)を見たとき日記に記す。◇『木村荘八日記[明治編]』東京文化財研究所, 2003年 石井柏亭 ベルリンのゼセッション展でピカソのキュビズムの作品《ボン・ヌーフ》を見る。◇「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」『早稲田文学』第85号 与謝野寛(鉄幹) サロン・ドートンヌに出品されたメゾン・キュビストを見る。◇「立体派の諸作」『東京朝日新聞』12月1日	1912年春、コラージュ作品の制作を始める。10月、ラスバイユ大通りに転居する。秋、パビエ・コレ手法の作品を制作する。12月、カーンワイラーと契約する。
1912-15年 (大正元-4)		萬鉄五郎 東京もしくは土沢で、スケッチブックにピカソや哲学者ベルクソンの名前などを明記した草稿を書く。	
1913年 (大正2)	2月 3月 4月 4月30日 冬	木下杢太郎 立体派について論及する。ピカソの《マンドリンを持ってピアノに依れる女》の挿図 ◇「洋画に於ける非自然主義的傾向」(上)『美術新報』12巻4号 齊藤与里 ロジャー・フライの第2回ポスト印象派展のカタログを見て、ピカソの作風の豹変について論じる。ピカソの《静物》《男の首》の挿図 ◇「ピカソの道」『フェウザン』第4号 白樺主催第六回美術展 ピカソの複製画(版画?)、《女の肖像》《静物》《化粧》と題する3点が展示される。(衆議院構内虎ノ門倶楽部) 梅原龍三郎 有島生馬(壬生馬)にキュビズムについて報告する。◇「花市の河岸より」『白樺』4巻6号 齊藤佳三 シシューキンのコレクションのピカソ作品を見る。◇「表現派と立方派と未来派」『美術新報』13巻6号, 1914年	1913年5月、父ホセ死去。夏、恋人エヴァとシェルシェール通りに住む。秋、ヴォーラルがピカソの1904-05年のサーカスを主題にした版画14点を買ひ、《サルタンバンク》シリーズとして再版する。年末、ロシアの芸術家ウラジーミル・タトリンがピカソを訪問し、ピカソの立体作品を知る。

1914年 (大正3)	2月 5月 7月25日	藤田嗣治 ピカソを訪問する。◇とみ宛ての書簡：1914年2月10日『藤田嗣治書簡-妻とみ宛-』(一)パリ留学初期の藤田嗣治研究会, 2003年 村山塊多 絵馬堂を美術館にする考えのなかでピカソの名を上げる。◇「絵馬堂を仰ぎて」『朝日新聞』(京都版)5月6日 正宗得三郎 画商クロヴィス・サゴの店を訪問し、ピカソの素描を見る。◇『画家と巴里』日本美術学院, 1917年	1914年, 第1次世界大戦が勃発し、ブラックが戦地に赴く。秋(または夏)アヴィニオンで《画家とモデル》を描く。11月初, エヴァとパリに戻る。
1915年 (大正4)	1月12日 2月～9月 3月 9月	村山塊多 1915年1月12日の日記に「(中略)オレはゴヤであらねばならぬーピカソであらねばならぬー スパニエールの血と心とよ!」と記す。「未来のわが制作をして…」と「モデル女に」を詩作し、ピカソを称賛する。◇『村山塊多全集』彌生書房, 1963年 森田亀之助 キュビズムについて論じる。ピカソの《ギタアルを弾く人》(上承前), 《マンドリンを持てる女》《或る詩人》(下の下)の挿図 ◇「泰西画界最近運動の経過及キュビズムー附り其批評」『美術新報』(上承前, 下の下)14巻4号, 14巻11号 木村荘八 ピカソの《ギターを引く人》の挿図 ◇『未来派及立体派の芸術』天弦堂 東郷青児 第一回個展(日比谷美術館)を開き、我が国初のキュービストとして注目される。	1915年12月, 恋人エヴァの死去。年末カーンワイラーが不在中, レオンス・ローザンバールがピカソの作品を取り扱う。
1916年 (大正5)	9月	正宗得三郎 ピカソの総合的キュビズムについて論ずる。◇「仏蘭西畫壇の印象」『文章世界』152号	1916年6月末, コクトーの紹介でディアギレフやサティと知り合う。7月, サロン・ダントンで《アヴィニオンの娘たち》が公開される。10月, モンルージュへ引越す。
1917年 (大正6)	9月 10月	萬鉄五郎 故郷の土沢でキュビズムを探求した成果である《もたれて立つ人》を第4回二科展に出品。 森口多里 萬鉄五郎の《静物》を「ピカソの初期立方主義時代の作品に見るような新しい物質感と反印象的色彩」と評する。◇「二科会及び美術院洋画」『早稲田文学』10月号	1917年2月～5月, イタリア旅行。ロシアのパレエダンサー, オルガと知り合う。5月, パリでピカソが舞台装置と衣装を担当するロシア・パレエ団の「バラード」が上演される。○第1回ダダ展, チューリッヒで開催。藤田嗣治, シェロン画廊で初個展。 1918年7月, オルガと結婚し, 11月ラ・ボエシー街に住む。
1920年 (大正9)	9月	未来派美術協会第一回展 新興美術運動作家のコラージュ手法の作品が展示される。◇「未来派」『読売新聞』9月20日	1920年2月, 「プルチネッラ」の舞台装飾の素描を描く。5月, パリのオペラ座で「プルチネッラ」が初演される。 ○カーンワイラー『キュビズムへの道』
1921年 (大正10)	6月 9月	東郷青児 マリネッティ, ルッソロ, ピカソなどに会う。 ◇『読売新聞』7月24日 『中央美術』ピカソの作風がキュビズムから新古典主義に変化したことを伝える。ピカソの《読書する婦人》の挿図 ◇「ピカソが転換した ピカソの近作展覧会」『中央美術』7巻9号	1921年2月, 息子パウロ誕生。4月, モーリス・レイナールによるピカソの最初の伝記的研究書が出版される。
1922年 (大正11)	1月 5月～7月 7月 10月	山本鼎 欧米の現代画家の一人としてピカソを紹介する。ピカソの《猿のいる軽業師の家族》等, 6点の挿図 ◇「欧米の現代画家 西班牙ピカソ」『みづゑ』no.203 第1回デュッセルドルフ国際美術展 村山知義とピカソの作品が一緒に展示される。 神原泰 ピカソについて, ピカソの《俳優》を例に言及する。◇「立体派の発生」『みづゑ』no.209 中川紀元 ピカソの《アヴィニオンの娘たち》に触れる。 ◇『ピカソと立体派』日本美術学院	1922年初, デザイナーのジャック・ドゥーセはアンドレ・ブルトンらの勧めで《アヴィニオンの娘たち》を購入する。6月, ディナールで《海辺を走る二人の女》を描く。

年代	月	日本人のピカソ言及、関連事項 ◇は出典先	ピカソ関連事項 ○は西洋美術関連
1922-23年 (大正11-12)		岡本唐貴 キュビズム研究にとりかかる。	
1923年 (大正12)	1月～2月	石井柏亭 1月8日ベルネーム・ジュンヌ画廊でピカソの新古典主義の半裸婦と幾何学的静物画を見る。1月29日ローザンベール画廊, 2月21日兄のレオンス・ローザンベールを訪問。 ◇『美術と自然 滞欧手記』中央美術社, 1925年	1923年2月, 《腕を組んですわるサルタンバンク》を描く。11月, ニューヨークのポール・ローザンベール-ウィルデンスタイン画廊で, ピカソの16点の近作展が開かれる。
	4月	第二回仏蘭西現代美術展 フランス人画商デルスニス氏将来のピカソの《新聞紙》等が出品される。(上野公園竹之台陳列館)	
	9月	第十四回二科美術展覧会 ピカソの《女の顔》と《静物》がローザンベール画廊から出品される。*開会初日9月1日に関東大震災が発生し, 東京展は中止。10月から大阪, 京都, 福岡に巡回	
	々	福原信三 評論家ヴィルドラック氏の夫人(画商)から購入したピカソ《裸女》が日本へ到着する。◇「モネー, ピカソ, ゴンチャロバなど」『アトリエ』15巻6号, 1938年	
	11月	山下新太郎 第十回二科美術展覧会に出品されたピカソの作品について評する。◇「二科のフランス現代画」『中央美術』9巻10号	
1924年 (大正13)	1月	『中央美術』 第10回二科美術展覧会出品のピカソの《静物》が表紙になる。◇『中央美術』10巻1号	1924年4月, ラ・ボエシー街のポール・ローザンベール画廊で, ピカソの個展が開催される。6月, バレエ「メルキューール」の舞台装飾と衣装を担当する。
	々	北村喜八 画商カーンワイラーの著述を引用し, 《アヴィニヨンの娘たち》を表す一節を訳出する。◇「立体派への道程」『中央美術』10巻1号	シャンゼリゼ劇場で初演されたロシア・バレエ団「青い列車」の緞帳に《海辺を走る二人の女》が用いられる。
	2月	仏蘭西現代水彩画・素描・版画展《貧しき食事》を含むサルタンバンク・シリーズが出品される。(三越呉服店東館)	11月, 『シュルレアリスム革命』の創刊号にピカソの《ギター》とマン・レイが撮影したピカソの肖像写真が載る。
	3月	村山知義 ポール・ローザンベールの「パブロ・ピカソ」を訳出する。◇『みづゑ』no.229(収録『現在の芸術と未来の芸術』長隆舎書店, 1924年)	○アンドレ・ブルトンのシュルレアリスム宣言発表
	4月	福島繁太郎 ポール・ローザンベール画廊でピカソ個展を正宗得三郎と見て《恋人たち》に感動する。◇『ピカソ』新潮叢書, 1951年	
	々	前田寛治 前田は中野和高と ローザンベール画廊でピカソの《マダム・ピカソ》を見て感化される。◇中野和高「ピカソ」『アトリエ』9巻1号, 1932年	
	5月	一氏義良 立体派の理論, ピカソの生涯や印象などについて論じる。◇『立体派・未来派・表現派』アルス	
	6月	アクション第二回展 村山知義から「一番多いのはピカソやブラックを煮しめて骨抜きにしたフランスの帝展式の真似をした連中」と酷評される。◇「アクションの諸君に苦言を呈する」『みづゑ』no.232	
	7月	『マヴォ』 創刊される。第1号に沢青鳥《コンストラクチア》, 第3号の表紙に高見沢路直《ラシヤメンの像》などのコラージュ作品が掲載される。	
1925年 (大正14)	2月	光風会第十二回展 黒木三次伯爵家のピカソを含むコレクション32点が特別陳列される。ピカソの作品は《室内》《モンマルトル》である。(上野公園竹之台陳列館)	1925年7月15日, 『シュルレアリスム革命』第4号に《アヴィニヨンの娘たち》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。
	4月	神原泰 ◇『ピカソ』アルス ピカソの《生木と枯木のある風景》《腕を組んですわるサルタンバンク》の挿図	
	5月	第六回中央美術展 福原信三所蔵のピカソ《裸女》が出品される。(上野公園竹之台陳列館)	
	春	福島繁太郎 ポール・ギョーム画廊で初めてピカソの《裸人立像》を購入。そこで店の主人にピカソを紹介される。	

		◇「旧福島コレクション」『みつゑ』no.597, 1955年4月臨時増刊号 福島繁太郎 ピカソの《女の顔》をダバー画廊から購入する。 村山知義 《コンストラクション》を制作。 古賀春江 ピカソの《赤い布の上のギター》の図版を写す。	
1926年 (昭和元)	4月	福島繁太郎 ローザンベール画廊ニューヨーク支店でアメリカ人蒐集家ジョン・クインの遺産から《生木と枯木のある風景》《泉》を購入する。	1926年6月～7月、ポール・ローザンベール画廊でピカソ58点の個展が開かれる。○クリスティアン・ゼルヴォスが『カイエ・ダール』を創刊。
	5月	造型第一回展 古賀春江は「ビザンチン式顔容と、ピカソの形態と、泥絵の色感の共通する者が大部分」と総評する。◇「造型第一回作品展覧会を観る」『みつゑ』no.255	
	9月	荒城季夫 ポール・ローザンベール画廊のピカソの個展に出品された1925年代制作の10枚の静物画をこれまでの中で最も見事と評する。◇「パブロ・ピカソの近業」『日佛藝術』2巻15号	
	12月	第三回信濃橋洋画研究所展覧会 岸本吉左衛門所蔵のピカソ《裸体》が参考出品される。 海老原喜之助 ピカソの弟子ベドロ・ブルナの紹介でピカソを訪問する。◇大沢健一『海老原喜之助』日動出版, 1990年	
1927年 (昭和2)	9月	大久保作次郎 ピカソの《海辺を走る二人の女》の緞帳について。◇「芝居の思ひ出のうちから」『美術新論』2巻9号 川口軌外 ピカソやブラックがキュビスムに用いたモチーフ、マンダリンを描いた《静物(マンダリン)》(1927-31年)を制作する。	1927年1月、マリー＝テレーズと知り合う。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月 々	第七回国画創作協会展 ピカソの《泉》が出品される。 小島烏水蒐集泰西創作版画展覧会 小島烏水が蒐集した版画コレクション展でピカソ《ふたつの裸体》等、計4点が展示される。(東京朝日新聞社ギャラリー)	1928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	福島繁太郎 福島コレクションの83点が紹介される。ピカソ14点の挿図のうち2点はカラー。◇『美術新論』4巻2号 藤田嗣治 帰国して母校で、ピカソのアトリエの様子について語る。◇藤田嗣治『巴里の横顔』実業之日本社	1929年5月、《赤い肘掛け椅子の裸婦》を制作。 ○ニューヨーク近代美術館開館
1930年 (昭和5)	9月	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)	1930年、《磔刑》を制作。

*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。