

ルノアールの《大水浴図》をめぐる(下-1)\*

(V)ルノアールの「古典主義」

1883年頃、私の作品の中にひとつの断絶のようなものが生じた。私は印象主義の果まで歩いて行って、もはや色で描くことも線で描くこともできなくなったことに気がついた。一言で言えば、私は袋小路にはいったのである<sup>1)</sup>。

ルノアールの《大水浴図》を論ずる際、諸家によって常に引用される言葉である。しかしこれは、言うまでもなく、ヴォーラルによって記録された「ルノアールの言葉」にすぎない。

《大水浴図》に関連してルノアール自身が書き残した文章としては、リヴィエールが発刊した『印象派画家、美術新聞』に寄稿した2つの論文(1877年4月14日号と4月28日号)、1884年5月の「不規則主義者協会」宣言文の草案、ヴィクトル・モッテによるチェンニュー・チェンニューの『芸術の書』の仏訳文につけた書簡形式の序文などがある。他に、彼自身が認めた数多くの手紙の中でも言及されている(しかしそれらは一本にまとめられていない)。

1880年代前半のルノアールの芸術観を示すものとして、彼自身の手になる2通の手紙と「不規則主義者協会」宣言文の草案をとりあげてみよう。

今朝、私は次のような電報をあなたに送りました；あなたがもっている私の作品、それをあなたが展示することをこばむわけにはいかない。しかし、それを展示するのは私ではない。

この短い言葉の中に私の考えが完全に表現されています。

つまり、理解していただきたいことは、ピサロ＝ゴッガンとの結びつきはいかなる場合でも支持できないこと、アンデパンダンと呼ばれるグループに含まれることは私には決して受け入れられない、ということです。

第一の理由は、私がサロンに出品していることです。このことは他の人たちは決して耐えられないでしょう。

そこで私は拒否し、拒否し続けるのです<sup>2)</sup>。

この手紙は1882年2月26日にレスタックからデュラン＝リュエルに宛て出された。印象派のグループ展に第4回(1879年)から第6回(1881年)まで連続して不出品だったルノアールに対して、デュラン＝リュエルがその年の3月に開く予定の第7回展に出品を依頼したことへの返事である。第4回展にドガの勧めでゴッガンが加入した。ゴッガンは、サロンに応募しないという唯一の条件をのんで、印象派展に参加した<sup>3)</sup>。ゴッガンはピサロから印象主義の手ほどきを受けており、ゴッガンとピサロの結びつきは他の仲間にも明らかであった。ルノアールがピサロ＝ゴッガンの結びつきに示した反撥は、レーヴグレンによると、芸術的なアヴァン・ギャルドの中に社会的・政治的な敵対関係が生じたことを暗示している<sup>4)</sup>。

次の手紙にはその敵対関係がさらにはっきり現われている。

……不幸にも私は生涯の目標をもっている。だから自分の作品を展覧するのだ。

私のとる手段は良くないかもしれないが、私はそれを好む。ピサロ、ゴッガン、ギョーマンと一緒に出品することは、自分の作品をある社会主義的なグループと一緒に見せることになる。さらに、ピサロはロシア人画家ラヴロフや他の革命党員を招こうとしている。公衆は革命の臭いのするものは好まない。私もこの年齢になれば革命家になろうとは思わない。ユダヤ人ピサロと共に留ることは、革命に組することになるだろう<sup>5)</sup>。

この手紙から読みとれる激しい敵対的な調子は、非美学的な考えが印象派のグループを解体する要因のひとつになっていたことを示しているだろう。ピサロは実際にアナキストのグループと接触していたことがある<sup>6)</sup>。セザンヌもある手紙の中でそのことに言及している<sup>7)</sup>。ルノアールの手紙は、レーヴグレンが示唆するように、数年後にフランスにおいて顕著になる反ユダヤ主義の萌芽である<sup>8)</sup>。

1879年、ルノアールがサロンに出品した《シャルパンティエ夫人と子供たち》が若干の成功をもたらしたことは既に述べた。翌1880年のサロンにモネもルノアールと共に応募して入選した。この年のサロンの展示方法は、従来のアルファベット順から4つのセクションによる陳列に変えられた<sup>9)</sup>。つまり、(1)無審査画家、(2)その年の審査を免除された画家、(3)審査を受ける画家、(4)外国人画家。

\*『ルノアールの《大水浴図》をめぐる(上)』—— I. はじめに—印象派以前, II. ルノアールの《大水浴図》, III. 過去の作品からの影響, IV. ルノアールの女性裸体像の変遷——は、館報(29), 1979年に掲載された。なお、VI. ルノアールとセザンヌの水浴図, VII. おわりに—ルノアールと市民的写実主義, は次号に掲載予定である。



ルノアール《大水浴図》(フィラデルフィア美術館)

これに対してルノアールは独自の案を考えていたらしい<sup>10)</sup>。それによると、(1)学士院会員およびかつてサロンで受賞した画家、(2)外国人画家、(3)理想主義的画家、歴史画家および風景画家、(4)自然主義画家、印象派画家、静物画など。それぞれのセクションは1,000点を限度とし、その功績に応じて“優等画家のホール”か“極端な画家のホール”かに展示する。それぞれのセクションは400人以下のメンバーで構成され、審査員を指名しうる。入選しない作品は4つの審査員団の最終的な再審査のために集められ、“無差別”のラベルをつけて特別の部屋に展示する。これらの作品はカタログには記載しない。

ルノアールのこの案は次の点で興味をひく。その頃のサロンには印象派風の“極端な”作品から学士院(の一部門であるアカデミー・デ・ボザール)会員の保守的な作品まで、広範囲の作風をもつ作品が出品されていたこと。ルノアールは、審査規準にかなわぬ作品に対しても理解を示すと共に、保守的な作風の画家たち——アカデミー会員やサロン入賞者——にも相応の敬意を表わしていること。

前に引いた手紙からもうかがえるように、ルノアールは極端な作風の画家ないしは革命を好む画家と思われることを好まなかったから、彼自身は自分の作品が“優等画家のホール”に展示されることを望んでいたにちがいない。ところが実際には、ルノアールの作品はモネの作品と共に非常に悪い場所に展示された。彼らはそのことに抗議する手紙を、替ったばかりの美術監督官に出そうと考えた。そして、その文章のコピーをセザンヌに送り、ゾラが『ヴォルテール紙』にそれを発表してくれるように依頼した。かくて、ゾラの「サロンにおける自然主義」と題する論文が3回にわたって『ヴォルテール紙』に掲載されることになったのである。その中でゾラは、かつて印象派に対してとってきた弁護の態度を示すと共に、批判的な言辞をももらしている。モネやルノアールが、一旦はサロンを断念しながら再びサロンに出品したことに、ゾラは疑問を呈した。印象派の画家たちがグループ展を開いて公衆から誹謗されている間に、マネはサロンで成功した。またサロンの入選作の中には、印象派のグループ展に参加せずに印象主義の技法を取り入れた画家のも

のみられるようになった。ゾラは、印象派のグループ展を、公衆に知られる最も安易な方法であり、また最も危険な方法である、と考えた。そしてゾラはこう書く。

真の不幸は、このグループの中に新しい形式を力強く決定的に実現した画家がひとりもないことである。新しい形式は、彼らが示す作品の中に散在している。形式はかなたにあり、無限に分割されている。彼らのうちのだれでも、その形式を大家から採用しているものはみあたらない。彼らはすべて先駆者なのだ。天才のある者は現れていない。彼らが意図していたものも分るし、彼らが正しいことも分る。しかし、形式をもつ傑作を探してもむだである。……印象派画家の闘争が目標に到達していない理由はここにある。彼らは自分たちが取り組んでいるものよりも依然劣ったままだ。彼らは言葉を見出せずに口ごもっている<sup>11)</sup>。

ゾラは印象派の欠点を、様式の欠如、仕上げの未完成にみているように思われる。このような批判は、当時のデュランティやユイスマンスの文章のうちにも認められる<sup>12)</sup>。さらに、1880年代前半は、文学や音楽の分野においても、広い意味での自然主義的な傾向に対する反動がみられる<sup>13)</sup>。この章の冒頭に引いたヴォラールの手になるルノアールの言葉は、こうしたコンテキストの中で読まなければならないだろう。

ゾラの文章の中には、印象派のグループはすでに存在しない、という意味の記述がある<sup>14)</sup>。印象派に好意的な批評家デュランティは1879年の第4回展に関し、「アンデパンダン独立派、印象派、写実派その他が、さまざまな傾向をもったひとつのグループを作っている」と述べた<sup>15)</sup>。一方、印象派には敵対的な批評家ヴォルフも、1880年の第5回展に関し次のような記事を書いた。

独立派ないし印象派と自ら呼ぶ画家たちの展覧会を訪ねた。……これらの作品を見ることを熱望していたわけではない。非常に興味あるスケッチと並んで、ほとんど何んの価値もないカンヴァスがある。それは小石を真珠と間違えている気狂いどもの作品だ。例外はドガ氏とペルト・モリゾ夫人である。他は批評するのも議論するのも価値しない。ドガ氏のような人がなぜこのような集りに留まっているのだろうか。なぜ彼は、とっくの昔に印象派画家を見捨てたマネの例にならないのだろうか……<sup>16)</sup>。

ヴォルフの記事にはあいかわらず印象派に対する敵意が認められる。しかし彼の目にも、ドガが他の画家と異って見えたらしいことが分る。マネの例にならえということ、ドガもまたサロンで成功するということを意味しているだろう。印象派に好意を示す人にも敵意を示す人にも、共に印象派グループの様式傾向の多様性が理解されていたのである。ジョン・リウォルドは1881年の第6回印象派展の出品者を次の2つのグループに分けた<sup>17)</sup>。(1)ピサロ、ペルト・モリゾ、ギョーマン、ゴガン、ヴィニョン。(2)ドガ、メアリー・カサット、フォラン、ラファエリ、ルアール、ティオ、ヴィダル、ザンドメネギ。他に、サロンに応募し入選をねらう画家が第3のグループを作る。つまり、ルノアール、モネ、シスレー、セザンヌである。彼らはやがて様式および技法においても異なった方向をとることになる。

1880年代前半の印象派は、ドガからピサロまでを含む多様性を秘めていた。一方、当時のサロン出品作もブローグーからマネにまで及ぶ。しかもその中間に、ペラール、ジュゼッペ・ド・ニッティスのごとき折衷派の大多数を含み、様式と技法の多様性は印象派グループの比ではなかったのである<sup>18)</sup>。

ルノアールは1884年5月のデュラン=リュエル宛のある手紙に同封して、次のような自筆の草案を送った。

毎日のように芸術上の疑問がひきおこすあらゆる論議のなかで、われわれが注意を喚起しようとしている主要な問題点が一般に忘れ去られている。イレギュラリテ不規則性についてわれわれは問題にしたいのである。

自然は空間恐怖を持っている、と物理学者たちはいうが、その公理には、自然はまた少なからずレギュラリテ規則性の恐怖をも持っていることを付け加えて、これを完全なものとするのができよう。

事実具眼の人は、事物の形式を支配する法則の明快単純さにもかかわらず、自然の産物は、最も重要なものから些細なものに至るまで、それらがたとえどのような種類に属しようと、かぎりなく多様であることを知っている。最も美しい顔立ちのなかの二つの眼も、きまってかすかに不ぞろいだし、どんな鼻でも正確に口の真上にあるものはない。一個のオレンジを四つに分けても、一本の樹木のどの葉を取ってきても、また一つの花のどの花卉を持ってきても、一つとして同じものはないのである。あらゆる階層の美は、この多様さの魅力から由来するかとさえ思われる。この観点に立

って、もっとも著名な造形もしくは建築作品を検討してみれば、それらを創造した偉大な芸術家たちが、自然に私淑して、自然のように振舞うことを希求し、その不規則性の基本法に抵触しないようにつとめていることが容易にわかるはずだ。同様に、サン・マルコ寺院も、フランソワ一世妃の小宮殿も、またいわゆるゴシック寺院などのすべてをふくめて、完全な直線などは一本も現われてこないし、丸や四角や卵形の形があったにしても、そして容易にその正確さを期することができたにしても、けっしてそうしなかったことを確認することができる。かくしてなんのおそれるところもなく、真に芸術的なあらゆる制作品は、不規則性の原理にもとづいて発想され制作されたものであることを、つまり、われわれの考えをより完全に説明する新語を使っていえば、つねに不規則主義者の作品であることが確言できるのである。

また今世紀当初まではあれほど豊かで、深い魅惑と精妙なファンタジーに満ちていたわがフランス美術も、いまや技術家の設計図が観念的になりゆくにつれて、規則性、無味乾燥、誤れる完全性への偏愛へと衰退しつつある。かかるときに当って、われわれは、フランス美術の絶滅を招くおそれのある死せる教理に対し、一刻も早く反対する必要がある、またしたがってあらゆるデリケートな感受性の持主、あらゆる趣味人の義務は、争いや主義主張に対する嫌悪感がたとえどうであれ、すみやかに団結することにあることを切に思うのである。

こうして一つの結社が必要になってくる。

それについて、いまここで決定的な基盤を設定しようというつもりはないが、おおよそ次のような計画の線だけは考えておいていいのではなからうか。

その結社は、創立者たちの一般的な理念をいいあらわす不規則主義者協会ソシエテ・デ・ジレキユアリストという名称を採用することにする。

その目的とするところは、できるだけ早く展覧会を開き、不規則性の美学を持つあらゆる芸術家たち、画家、装飾美術家、建築家、金銀細工師、刺繍家などが参加できるようにする。

入会条件としては、次のようなことが明確に約定される。建築にかかわる分野では、あらゆる装飾は自然に即して制作されなければならない、いかなるモチーフも、花であれ葉であれ人物であれ、その他なんでも、正確にくりかえすことはゆるされず、どんな些細な断面も、精密な器具の助けを借りずに制作されなければならない。さらに造形にかかわる分野では、金銀細

工師や他の作家たち(註《刺繍家などや陶器絵付師など》の文字が一旦記されて消されている)は、彼らの完成作品のかたわらに、それらを構成するのに役立てた自然に即して描いた素描や絵もあわせて展示することとする。

作品のなかに、部分であれ全体であれ、コピーしたものがふくまれていた場合には、いかなる作品も受け入れられない。

以上のような協会の美的原理を論じたり、そうした傾向を示したり、その有効性を立証したりする完全な美術の教則本が、志向をともにする会員の協力を得て、創立委員会の監修のもとに出版される。

不規則主義の原理の明証性を推進させるのに役立つ著名なモニュメントや装飾の写真も、協会の費用において取得され、公衆の用に供されるべく特別室に配置される<sup>19)</sup>。

いささか長い引用だが、ルノアールの当時の考え方が文字になって残された数少ない記録である。しかし、ここから何を読み取るかは視点の置き方によって異なってきそうである。

明らかなことは、ルノアールがひとつの結社を形成する必要を感じていた、ということだろう。ルノアールはもともと社交的な人物で、晩年に到るまで多くの人と交わることを好んだ<sup>20)</sup>。ところが、1880年代半ば頃には、かつての印象派の仲間たちは様々な理由(芸術的・思想的・政治的・経済的などの理由)から離れ離れになる。1882年の第7回印象派展以後は、デュラン=リュエルなどの努力にもかかわらず、グループとしてのまとまった展覧会は1886年まで開かれぬ。そしてこの最後のグループ展は印象派のアヴァン・ギャルドとしての役割の終焉を告げるものでもあった。制作する拠点もそれぞれ異なった場所が選ばれるようになる。セザンヌはエクスに、スレーはモレに、モネはジヴェルニーに、ピサロはエラニーに。ルノアール自身も、主に経済的な理由から生活費の安い所を求めて、エッソワ、ラ・ロシュル、ラ・ロシュギュイヨン、ヴァルジュモンなどを転々とする。《大水浴図》の背景描写にはそれらの風景が影を落していると思われる。

1860年代末から印象派の僚友として行動を共にしてきたモネの態度は、ルノアールに特別に孤立感を与えたかもしれない。デュラン=リュエルに宛てた1884年1月12日付および1月28日付のモネの手紙には、一語に制作しようというルノアールの誘いに対するモネの不快感がか

なりははっきりと表わされている<sup>21)</sup>。ルノアールにとって芸術家たちの団結による新たな結社の必要は切実なものであったと思われる。

ところで、この結社の目的とするところは何か。「できるだけ早く展覧会を開き、不規則性の美学を持つあらゆる芸術家たち、画家、装飾美術家、建築家、金銀細工師、刺繍家などが参加できるようにする」と宣言文にある。ルノアールはここで装飾美術から応用美術までを含む広範囲の結社を考えていたのであろう。ルノアール自身が年少の頃から装飾工芸の仕事にたずさわっていたことも考慮されなければならない。当時のフランスの装飾工芸が機械化によって危機に瀕していたことも影響を与えただろう。この宣言文から読み取れる近代性、装飾芸術、不規則性という3つの要素から、ルノアールと日本美術との関連を示唆されたのは大島清次氏である<sup>22)</sup>。大島氏は、ルノアールの宣言文を「フランス装飾美術と日本美術」というコンテクストの中に置いて、ルノアール芸術の中に日本美術の影響をさぐるようとしておられる。印象派画家の中で日本美術(特に浮世絵版画)からの影響が直接あらわれることの少ないとされるルノアールについて、非常に興味深い指摘である。しかし残念ながら、筆者はいまその問題に留まることができない。

バーバラ・ホワイトはこの宣言文の中に、《大水浴図》の特異性のいくつかを説明しうるルノアールの考えを読み取ろうとした<sup>23)</sup>。彼女によると、《大水浴図》にみられる様式の不規則性——左側の人物の写實的・古典的・線の様式と右側の人物および背景の風景の印象主義の様式との間における不規則性——は、ルノアールの芸術信条を表明したものかもしれないのである。ルノアールはまたこの作品のために多くの素描を残した。そこにはメディウムの多様さと共に、人物のポーズおよび配置にも多様性がみられる。1884年から1887年の間の手紙の中に、この期間ルノアールが探究と実験を重ねていたことを示すものがある。この実験の試みが《大水浴図》に結実するわけだが、不規則性の理論がこの時期のルノアールを導いていたのかもしれない。不規則性の理論によって、《大水浴図》にみられる様式と技法の多様性を説明することも、可能であろう。

宣言文の中でルノアールは、「自然の産物は、最も重要なものから些細なものに至るまで、それらがたとえどのような種類に属しようと、かぎりなく多様である」と書いた。ヴェントゥリによると、ルノアールの理論は絵画の基礎を感覚に置いている。芸術における不規則性は自然における不規則性に由来する。ルノアールのこの考え

は、ヴェントゥリに従うと、「美は大きさと秩序にある」(『詩学』)とするアリストテレス流の考えと対照的である。印象派は、感覚の不規則性と多様性を、理性の秩序と対立させた。不規則性と秩序という観点からすれば、印象主義と新古典主義とは截然と区別されなければならない<sup>24)</sup>。

ヴェントゥリの説に従えば、宣言文の中にはルノアールの印象主義的な考えが反映していることになる。そして、ホワイトの示唆に従うとすれば、《大水浴図》の中に宣言文の表明をみることができる。ところで、ルノアールの1880年代の様式は古典主義的な傾向と結びつけられることが多い<sup>25)</sup>。その代表的な作例として《大水浴図》が引き合いに出される。だとすれば、《大水浴図》には相反する様式が同居していることになる。すでに繰り返し述べたように、《大水浴図》の画面には、様式・技法・靈感源などに関し、複数の要素が混在する。その中のどの要素を強調するかによって、一見相反するが如き様式傾向が導き出されることになる。さらにルノアールの1880年代に関してしばしば指摘される(新)古典主義については、用語上の混乱もみうけられる。近代におけるクラシック(古典的)という言葉は多義的な意味を込めて用いられる。例えばロジャー・フライは、1912年にロンドンのグラフトン・ギャラリーで催された2回目の「後期印象派展」のカタログにこう書いている。

最後に私は、ここに展示されたフランス画家たちの顕著な特色に注意を喚起したいと思う。つまり、彼らの作品にみられるきわだって「古典的」な精神についてである……。私のいう「古典的」という言葉は、無感覚、ペダンティック、因習的、制約的、あるいはこの言葉がいままで包含してきたのと同じようなことを、意味しているのではない。まして、《アイスクラビウス訪問》とか《コロセウムのネロ》とかの作品を描く画家を「古典的」と呼ぶつもりはさらさない。私のいう「古典的」の意味は、連想観念に作品の効果を求めようとする画家のことだ。ロマン主義や写実主義の画家たちは常に連想観念に依存していた、と私は思う<sup>26)</sup>。

シオドア・レフは「セザンヌとブサン」と題する論文で、セザンヌをブサンに結びつけたのは19世紀末から20世紀初頭にかけて顕著になる新古典主義の信奉者たちであったことを多くの資料を駆使して証明した<sup>27)</sup>。特に、ベルナルドとドニの著作は、象徴主義から新古典主義へと芸術思潮が移行する時期において、セザンヌとブサンを結

びつけるうえで重要な役割を果たした<sup>23)</sup>。「自然に則してブサンをやり直す」という有名な言葉も、セザンヌ自身の手紙の中にはみあたらない。1904年にセザンヌに会ってから17年後に書かれたベルナルの論文「セザンヌとの会話」の中に初めて登場するのである<sup>29)</sup>。もっとも、セザンヌがブサンに言及した言葉としては、1905年にシャルル・モリスが行なったアンケートに対するカモワンの返答の中に、「自然に則してブサンに生命を与える」というのがあることを、レフは他の場所で指摘している<sup>30)</sup>。

モーリス・ドニは1905年のサロン・ドートヌの展覧会評でセザンヌをブサンに結びつけて論評した。その中でドニは、シャルル・モリスが1905年に行なったアンケートの結果についても言及している。

シャルル・モリス氏はこの夏なんらかの若い世代の画家たちに、絵画における現在の傾向に関するインタビューを行なった。『メルキュール(ド・フランス)』誌に掲載されているが、彼らの解答はそう思うほど多岐にわたってはいない。最も一般的な意見は、印象主義は終わった、というものだ。その存在すら疑い始めている……<sup>31)</sup>。

ここには、ドニの新古典主義的立場からする印象主義に対する偏狭な理解が表明されている、と考えるべきであろう。小論の初めの部分でもふれたように<sup>32)</sup>、シャルル・モリスのアンケートの解答の中には印象主義に対する評価の多様性が示されている。レフによれば、世紀の変り目における状況は次のようであった。「ドニとマイヨールが象徴主義と印象主義を捨てたとしても、彼らのグループの他の人たち——ヴェイヤールとボナール——、あるいは同じ時期の他の人たち——ロートレックとマティス——は、そうしなかった。新古典主義者と、印象主義に近づいたままでしようとする人たちとの間の衝突は、1898年にドニとヴェイヤールとの間で交された往復書簡に生々しく表現されている<sup>33)</sup>」。

1905年のサロン・ドートヌ評の中でドニはルノールについてこう述べている。

ルノールもまた、もはや印象主義者ではない。彼は最近の驚くべき手法によって、ラファエルロの「火災」(ヴァティカン宮殿第3室スタンツァ・デル・インチェンディオの《ボルゴの火災》)や「ファルネジーナ」(ヴェイラ・ファルネジーナの《ガラテアの勝利》)のような、

たくましくまた冗慢な裸体像に打ち勝っている。色調の肉づけに関する知識は、彼の若々しい特質や率直さをいささかもそこなわないことに注目しよう<sup>34)</sup>。

ドニはこれに続けてセザンヌをとりあげ、この年若い峻厳な巨匠がその洗練されたスタイルにおいて、静物画や風景画におけるブサンのような、と書くのである。ドニはすでに1890年代末にセザンヌの古典主義的側面に注目している。そしてセザンヌを、フランスの古典主義の伝統の創始者であるブサンに結びつけた。それは世紀の変り目における新伝統主義者たちのブサン・リヴァイヴァルに帰因するのである。1870年代末頃からセザンヌは印象主義に対して疑問を持つようになったことは確かであろう。しかしそれが直接ブサン芸術に連なるわけではない。レフによれば、「セザンヌにとっての古典主義は、伝統への復帰ではなく、過去の画家たちの組織的な方法から示唆を受けた感覚の論理的発展を意味していた<sup>35)</sup>のである。そしてこのことは、ルノールにとっての古典主義にもそのままあてはまるものではないだろうか。

ところで、ジョルジュ・リヴィエールはすでに1877年にセザンヌの古典主義的性向を見ぬいている。1877年の第3回印象派展に出品されたセザンヌの《休息する水浴の男たち》(Venturi No. 276)に関する記事においてである。多分セザンヌ芸術の古典主義的側面を論じた最初の文章だが、彼はそこでセザンヌをブサンに結びつけることはせず、ギリシア美術と比較した<sup>46)</sup>。リヴィエールはルノールの友人でもあったから、ルノールの《大水浴図》制作にはセザンヌの水浴図からの影響も十分に考えられるだろう。ルノールとセザンヌとは1880年代の前半にしばしば会っている。

(実践女子大学助教授/前ブリヂストン美術館学芸課長)

- 1) A. Vollard, *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1919. p. 127.
- 2) L. Venturi, ed., *Les Archives de l'Impressionnisme*, tome I, pp. 120-121 より引用。
- 3) J. Rewald, *History of Impressionism*, New York, 1946/1974, p. 423.
- 4) S. Loevgren, *The Genesis of Modernism, Seurat, Gauguin, Van Gogh, & French Symbolism in the 1880's*, Revised edition, London, 1971, p. 11.
- 5) 1882年2月26日付の手紙の下書(L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 122 より引用)。
- 6) R.L. & E.W. Herbert, "Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and others, I, II," in *The Burlington Magazine*, November 1960, pp. 473-482 and December 1960, pp. 517-522 参照。
- 7) 多分1905年にエクスで書かれたエミール・ベルナル宛の手紙(J. Rewald, ed., *Paul Cézanne, Correspondance*, Paris, 1937, p. 276[池上忠治訳『セザンヌの手紙』筑摩書房, 1967, p. 248])。
- 8) S. Loevgren, *op. cit.*, p. 12.
- 9) J. Rewald, *Paul Cézanne*, London, 1950/1965, p. 107.
- 10) J. Rewald, *History of Impressionism*, New York, 1946/1974, p. 443.
- 11) J. Rewald, *Paul Cézanne (op. cit.)*, p. 272.
- 12) J. Rewald, *History of Impressionism (op. cit.)*, p. 447.
- 13) J. Rewald, *Post-Impressionism*, New York, 1962. Ch. 3 (pp. 147-184) 参照。
- 14) J. Rewald, *History of Impressionism (op. cit.)*, p. 447.
- 15) *Ibid.*, p. 424.
- 16) *Ibid.*, p. 440.
- 17) *Ibid.*, p. 449.
- 18) Catalogue of the Exhibition: "The Impressionists and the Salon (1874-1886)", Los Angeles-California, 1974, n.p. 参照。
- 19) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, pp. 127-129 (訳文は大島清次氏のものを使用させて頂きました)。
- 20) Jean Renoir, *Renoir*, Paris, 1962 (栗津則雄訳『わが父ルノワール』みすず書房, 1964, p. 425) 参照。
- 21) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, pp. 267-268, p. 271.
- 22) 大島清次『異説・ルノワール論—文明批評家としての画家』, 美術手帖, 1979年10月号, pp. 94-111。
- 23) B.E. White, "The Bathers of 1887 and Renoir's Anti-Impressionism", in *The Art Bulletin*, March 1973, p. 115.
- 24) L. Venturi, "The Aesthetic Idea of Impressionism" in *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Spring, 1941. pp. 39-40.
- 25) M. Schapiroの説を以前に引用した; 拙論「ルノワールの《大水浴図》をめぐって(上)」, ブリヂストン美術館報(28), 1979, p. 29 参照。
- 26) Roger Fry, *Vision and Design*, Pelican Books, 1937/1961, p. 192. 因みに, ロジャー・フライが主催した「マネと後期印象派」展の会場名は, カタログによると, 第1回展(1910年)はグラフトン・ギャラリーだが, 第2回展(1912年)はグラフトン・ギャラリーズとなっている。
- 27) Th. Reff, "Cézanne and Poussin" in *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, vol. 23, 1960, pp. 150-174.
- 28) *Ibid.*, p. 164.
- 29) *Ibid.*, p. 151, n. 7.
- 30) Th. Reff, "Cézanne et Poussin", in *Art de France*, 1963, pp. 302-310.
- 31) M. Denis, *Théorie*, Paris, 1919/1920, pp. 203-204.
- 32) 拙論「ルノワールの《大水浴図》をめぐって(上)」, ブリヂストン美術館報(28), 1979, p. 29.
- 33) Th. Reff, "Cézanne and Poussin"(*op. cit.*), p. 167.
- 34) M. Denis, *Théorie*, Paris, 1919/1920, p. 199.
- 35) Th. Reff, *op. cit.*, p. 152.
- 36) リヴィエールは1877年4月14日付の『印象派画家, 美術新聞』紙の中でこう書いている。「作品の中のセザンヌ氏は偉大なギリシア人である。彼のカンヴァスは, 古代の絵画やテラコッタの静穏さと英雄的な晴朗さを持っている。例えば, 《水浴図》を嘲笑する無知な人たちは, バルテノンを批難する野蛮人のような印象を興える」(L. Venturi, *op. cit.*, tome II, p. 315)。