

セザンヌの男性水浴図

—— 2 点の石版画の成立をめぐる ——

島 田 紀 夫

I.

水浴図を扱ったセザンヌ (P. Cézanne, 1839~1906) の石版画 (lithograph) は 2 点だけが知られている。ヴェントリのカatalog・レゾネには、石版画としてこの 2 点の他に、自画像が 1 点記載されている⁽¹⁾。さらに、近年刊行された『印象派画家の版画作品』には、セザンヌの石版画として《草上の食事》が挙げられている⁽²⁾。現在知られているセザンヌの石版画は以上の 4 点である。この小論は男性水浴図をテーマとした 2 点の石版画の成立を考察しながら、セザンヌの男性水浴図の展開を跡づけようとするものである。

のちに述べるように、これらの石版画が制作された 1890 年代後半はセザンヌの男性水浴図が完全な発展をみる時期である。にもかかわらず、石版画の構図は男性水浴図の最も初期の油彩画から取られている。水浴図において特に明らかなように、彼の制作態度は以前の自分の作品を基にしながら一作毎に変更を加え、前作の欠点を補いながらより完全な実現を目指してゆく。自分の以前の作品や他の画家たちの作品から、個々のモチーフを借用することはある。しかし、構図全体を他から借りたり、以前に描いた自分の作品を同一の構図と色彩で写す例 (replica) はみあたらない⁽³⁾。そうした彼の作画態度からすると、石版画であるとはいえ、20 年ほど前に油彩で描いた水浴図をそのままの構図で再現した事実は奇異なことと言わなければならない。その理由の解明がこの小論の最後で試みられるはずである。

セザンヌが石版画を制作することになるきっかけは画商ヴォラール (A. Vollard) の勧めによるのだが、その前に石版画の歴史を一瞥しておこう^(3a)。18 世紀末にドイツで発明された石版画の技法がフランスに入ると、出版業者アンジェルマン (Godefroy Engelmann, 1788~1839) らの努力によって創作石版画の最初の隆盛がもたらされた。ドーミエ (H. Daumier, 1807~1879) やガヴァルニ (P. Gavarni, 1804~1866) などの石版画を 1830 年代の雑誌や新聞は好んで掲載した。こうした石版画の最初の黄金時代が終焉に向うのは 1840 年頃からである。その理由として、石版画が多数制作されたことにより大衆から飽きられたこともあるが、ジャン・レーマリは 1839 年に発明された写真術の影響を指摘している⁽⁴⁾。その頃の雑誌や新聞の挿絵として用いられていた石版画は、芸術的な手法ではなしに再現的な機能が重視されていた。写真のもつ効率のよい再現的な機能によって、石版画の役割は終わってしまったのである。

フランスにおける版画の復活は、1862 年の「腐蝕銅版画家協会 (Société des Aquafortistes)」の設立に始る。出版業者カダール (A. Cadart) は版画の芸術的技法を復活させようと決意し、この協会の設立を思いついた。マネ (E. Manet, 1832~1883) の版画芸術に対する情熱はこの協会からの刺激によるところが多い。1874 年にマネは色刷石版画の制作を始める⁽⁵⁾。これは彼の唯一の色刷石版画であり、その技法を復活させた当時における最初の試みのひとつであった。ところでこの年はまた、のちに印象派と呼ばれることになる画家たちによって第 1 回目の展覧会が開かれた年でもある。この展覧会の正式名称が「画家・彫刻家・版画家等の匿名芸術家協会 (Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc.) 展」であったことはよく知られている。30 人を数える出品作家の中にはブラックモン (F. Bracquemond, 1833~1914) やレピク (L.-N. Lepic, 1839~89) といった版画の専門家も含まれていたが、版画の出品作はなかったらしい。第 2 回展のカタログにはレピクの腐蝕銅版画が記録されている。第 3 回展にはドガ (E. Degas, 1834~1917) の 3 点の版画がその下絵のデッサンと共に出品された。1880 年の第 5 回展にはドガとピサロ (C. Pissarro, 1830~1903) が腐蝕銅版画を出品。1886 年の最後の展覧会にはピサロが 5 点の腐蝕銅版画を出品した⁽⁶⁾。

しかしながら、印象派展に出品された版画は多分に実験的な試みの要素が多く、しかも銅版画が主であった。ドガやピサロの版画に対する興味は、1889年の「画家・版画家協会 (Société des Peintres-Graveurs)」の設立によって新たにかきたてられるのである。そして石版画が再び大衆の支持を得るのは1890年以降のことである。それには色刷石版画の技術の開発が大いに与って力があつた。画家の制作した石版を、原図よりやや大きめの版に100部から200部色刷で印刷することにより、比較的廉価で色刷石版画が制作できるようになったのである。英国人ジョン・レヴィス・ブラウン (J. L. Brown) によって最初に実験的に試みられたこの制作法は、1892年に大画商ブッソーバドン商会 (Boussod et Valadon, グーピル商会の後身) の興味をひくところとなり、翌年にはアンドレ・マルティ (A. Marty) による「レスタンプ・オリジナル (L'Estampe Originale)」の発刊をみるに到る。このアルバムの刊行は創作石版画の復活の最も大きな原動力となり、トゥールーズ＝ロートレック (Toulouse-Lautrec, 1864～1901) を始め多くの画家たちを石版画制作にかりたてた。ルノワール (A. Renoir, 1841～1919) はマルティの勧めで彼の最初の石版画を制作 (1893年)、ロートレックの紹介でピサロを知ったマルティは1894年にピサロの〈浴女〉のシリーズを刊行した。1896年から1898年にかけて、マルティの他に、ロジェ・マルクス (Roger-Marx) やド・マルトル (de Marthold) やメレリオ (Mellerio) などによる石版画集の刊行が続いた⁽⁷⁾。ルノワールの最も有名な色刷石版画⁽⁸⁾が刊行されるのもこの時期である。

画商ヴォラールが色刷石版画集の刊行を思い立った背景には、このような石版画に対する広範な興味が底流として存在していた。ヴォラールが初めて版画集の出版を試みるのは1895年のボナール (P. Bonnard, 1867～1949) の作品をもってである。その年の12月に、彼がセザンヌの最初の個展を開いたことはよく知られている。1893年にラフィット街に小さな店を出したばかりの若きヴォラールにとって、1895年は彼の画商としての生涯の重要な年であったわけである。翌年ヴォラールは、専門の版画家ではなく画家たちによる創作版画集「L'Album des Peintres-Graveurs」を年刊で出版する企画をたてた。だがこの計画は財政的な失敗から2年しか続かなかった。20年後にもまだ残部があったという⁽⁹⁾。版画に対する投資の回収は長期間を要するのである⁽¹⁰⁾。

ヴォラールは1895年のセザンヌ展のカタログのために、銅版画で自画像を制作することをセザンヌに勧めた。セザンヌは、20年ほど前にピサロが制作したセザンヌの肖像 (銅版)⁽¹¹⁾ を用いることを提案した。その代り、ヴォラールのために石版画を制作する約束をした。こうして、ヴォラールの1897年版のアルバムにセザンヌの石版画が掲載されることになったのである。このアルバムには31人の画家による32点の石版画が含まれていた⁽¹²⁾。セザンヌの石版画は《水浴する (6人の) 男たち (小)》(V. 1156) である⁽¹³⁾。刷りは、このアルバムの他の画家の作品と同じように、オーギュスト・クロ (A. Clot) が行った。J. ゴリアニによると⁽¹⁴⁾、セザンヌの水彩素描に基づいてクロが石版石の上に図を描いた (かつてその説が有力であった) のではなく、石版石の上の図もセザンヌ自身が描いた。従ってこの石版画は、刷師クロの密接な協力を得た画家自身による創作版画であったと言える。

もう1点の石版画《水浴する (4人の) 男たち (大)》(V. 1157)⁽¹⁵⁾ は、1898年版のアルバムに載せるべくヴォラールの依頼により制作された。この3番目のアルバムは、しかしながら、過去2回のアルバムの財政的不成功のために出版されなかったことは前に述べた通りである。

これら2点の石版画の構図は、ほぼ20年前にセザンヌが油彩で描いた水浴図に由っている。図版からも明らかに、石版画《水浴する (6人の) 男たち (小)》(V. 1156) はスケッチ風の油彩画《水浴する7人の男たち》(V. 387) の構図を基にしたヴァリエーションであり、石版画《水浴する (4人の) 男たち (大)》(V. 1157) は油彩画《休息する水浴の男たち》(V. 276) の完全なレプリカである⁽¹⁶⁾。ところが彼の油彩による男性水浴図は、初期のそれらの構図と個々の人物のモチーフとを基にして徐々に発展しながら変貌を重ね、この時期に最高の実現を示すのである。なぜセザンヌは、石版画制作と同時期の油彩画から構図を取らずに、ほぼ20年前の作品の構図を用いたのであろうか。その理由を考察する前に、セザンヌの男性水浴図の発展を跡づけておきたい。

II.

セザンヌの水浴図はその描かれた人物の性別によって男性水浴図と女性水浴図とに区別することができる。ただし作品によっては性別を区別できないものもあり、また初期においては男性と女性を同一画面に描き込んだ作品も

ある。男性と女性の水浴図がはっきり区別して描かれるようになるのは1875年頃からであるが、そうした区別は、それぞれの作品（男性水浴図、女性水浴図、男性女性を一緒に描いた水浴図）の制作の動機の相違に由来する、と私は考える。

男性水浴図は、次章で述べるように、セザンヌの少年時代の体験に根ざしている。

女性水浴図に関していえば、ヴェントゥリのカタログでその名の冠せられている最初の作品（V. 114）の浴女のポーズは、やや後に描かれる2点の《聖アントワースの誘惑》（V. 240, 241）や《トワレット》（V. 254）の中心人物のそれに類似する。ところで、初期の異常な主題を扱った幻想的な構想画は、1873年頃から次第に水浴のモチーフに吸収されてゆく⁽¹⁷⁾。ヴェントゥリの言うように⁽¹⁸⁾、水浴図の誕生は初期の「主題」の代りに「モチーフ」が登場する時期に一致する。描かれた人物のポーズの点からだけでも、女性水浴図がセザンヌの若い時代の内密な感情に起因する作品と深く結びついていることが分る。

最後に、男性と女性と一緒に描かれた水浴図についてもその成立の動機にふれておかなければならない。しかしその結論はまだ筆者は得ていない。以下に述べるところは、結論に到るまでの途中経過にすぎない。ところで、ヴェントゥリのカタログに記載されている最初の水浴図（V. 113）には男性と女性と一緒に描かれている。この作品の構図に酷似した水彩画（V. 819）が現在ブリヂストン美術館にある。ヴェントゥリはこの水彩画を《Baigneurs》としているが⁽¹⁹⁾、中央にいる人物は明らかに女性である。その右隣（中央人物にとっては左隣）で左腕をあげている人物もおそらく女性であろう。制作年代もヴェントゥリの記す1865～70より後のものと思われる。この作品の左下には帽子とビンと果物と思しきものが描かれている。登場人物が男性と女性にはっきり区別できるようになってからの水浴図には、こうしたものは描かれない^(19a)。最晩年の2点の《大水浴図》（V. 720, V. 721）の画面中央の地面の上に果物が再登場するまでは⁽²⁰⁾、水浴図の構成要素は人物と風景だけである。こうしたことから、この水彩画はほぼ同じ時期に何点か制作された風俗画のモチーフ——特に「草上の食事」を主題にした作品——から発展したものと考えることができる。着衣と裸体の相違はあるが、何組かの男女が草上に横たわりあるいは散歩する情景は、それらの風俗画とこの水浴図とが同じ構想に基づいていることを暗示する。

ここで示唆的なことは、マネの《草上の食事》^[Pl. 9]（ルーヴル美術館蔵）が1863年の落選展に出品されたときの題名が、《水浴（Le Bain）》であったという事実である。この展覧会をセザンヌはゾラと共に観覧し深い感動をおぼえた。しかし、例えばロジャー・フライやジョン・リウールドなどが指摘するように⁽²¹⁾、当時のセザンヌは対象の造形的価値を見出すことより、自己の内部にある官能的な幻想を表現することにもっぱら意を用いていた。一方マネの想像力は純粹に視覚的なものであり、簡潔で明快な物の見方や明暗をくっきり対比させる新しい彩色法が当時の人びとに大きな衝撃を与えたのである。

ところで近年の研究によると、マネの《草上の食事》はジョルジョーネ（Giorgione, 1478～1510）やラファエルロ（Raffaello, 1483～1520）の構想を単に現代風に翻案しただけのものではないという⁽²²⁾。ここはそれらの新しい解釈を検討する場ではないが、セザンヌの初期作品との関連から、アンダセンの解釈⁽²³⁾だけを取りあげておきたい。彼によると、マネの《草上の食事》は、ラファエルロの《パリスの審判》の右下の河神の部分のモチーフ⁽²⁴⁾だけでなく、全体の構想に注意を向ける必要がある。つまり、そのテーマはいうまでもなくギリシア神話の「パリスの審判」であり、そのパリス（Pâris）は同時に現実のパリ（Paris）の町を寓的に示す。従って、1863年当時の画家たちは、パリス——パリの町——その代行機関である官展——によって審判されることになる⁽²⁵⁾。そして、最終的にパリスが選ぶアフロディテは、現実にはパリの娼婦によって暗示される。さらにアンダセンは、マネの作品の中央上部に描かれている小鳥（すずめ科のうその類）に注目する。この小鳥は構図上の位置からみても、ラファエルロの《パリスの審判》の中央部にある翼をつけた勝利の女神に符合する。彼によれば、うそには二重の寓的な意味がある。ひとつは人為の手が加わらぬ自然の生活を意味する（これは自然主義を信奉するマネや彼の仲間たちのことである。マネの《草上の食事》の人物のモチーフがそこに由来する、ラファエルロ作品の右下部の河神たちも、パリスの審判の喧噪の世界からは離れている。そして、マネの作品の右端の人物の右腕はうそを招き寄せるための止り木の役をする）。他のひとつは、相手を選ばぬ自由な性行為を意味する（この鳥は第二帝政時代の高等娼婦たちによって広く寵愛されていた⁽²⁶⁾）。

マネに触発されて描かれたと思われるセザンヌの《草上の食事》(V. 107)や《パストラル》(V. 104)^[Pl. 10]には彼の内密な夢や欲望が表現されており、マネの純粹に造形的な作品とは異質とされてきた⁽²⁸⁾。しかしマネの《草上の食事》の中に上のような意味が隠されているとすれば、セザンヌがそこから読み取ったのは単なる造形的な教訓だけではないだろう。シャピロが言うように、「マネのタブローはセザンヌにとって、彼自身の欲望の形態フォルムをそれに与えることのできる、夢の影像イメージだった⁽²⁹⁾」わけである。

セザンヌは《草上の食事》と題する作品を他にも描いている(V. 238, V. 377)^[Pl. 11]。また同趣向の作品として《La partie de campagne》(V. 234)、デッサン《Plaisirs de la campagne》(V. 1201)、《Déjeuner sur l'herbe》(V. 1204)、あるいは《Le pêcheur à la ligne》(V. 115)^[Pl. 9]、《Pêcheur et Baigneuses》(V. 1520A)、《Les pêcheurs—journée de juillet》(V. 243)、水彩《Scène fantastique》(V. 1230)などを挙げることができる。これらのいわば風俗的なテーマを扱った作品が、直接《水浴図》(男性と女性と一緒に描いた)に結びつくことを示すわけにはいかない⁽³⁰⁾。しかし、リリアヌ・ゲリーが指摘するように⁽³¹⁾、人物とそれを取り囲む自然との関係の表現に関しては、セザンヌの空間解釈はこれらの作品のうちで同一の発展経過を示している。初期のロマンティックな情景から、印象主義的な手法によるこれらの《風俗画》を経て、男女と一緒に描いた水浴図へと向う過程は、モチーフの関連と同時に画家の空間解釈という点からも、明らかにされうと思う⁽³²⁾。

III.

男性だけが登場する水浴群像が描かれるのは1875年頃からである。女性水浴図の制作とほぼ同じか、やや後の時期である。これ以後約10年間、男性水浴図と女性水浴図はモチーフや構図のうえで相互に影響関係をもちつつ、それぞれ独自の発展を示す。同一画面に男性および女性が同時に登場する例はあまりない。1887年頃から1897年頃までの10年間は、女性水浴図は描かれていない。この間に男性水浴図が完全な実現をみる。女性水浴図の集大成である《大水浴図》の制作にセザンヌは晩年の10年を費すことになる。

リリアヌ・ゲリーは、1873年から1877年にかけて描かれた初期の水浴図をそのモチーフによって大きく4つに分類した⁽³³⁾。そしてそれ以後制作された水浴図の構図をこの4つのモチーフの組合せないしはヴァリエーションとみなしている。筆者もかつてセザンヌの女性水浴図の展開にふれ、この時期に描かれた《3人の浴女》(V. 266, 267, 269, 270)と少し後に描かれた4人ないし5人の浴女群像(V. 384, 386, 382, 383, 385)とを基本的なモチーフとして、《大水浴図》(V. 719)に到る過程を分析したことがある⁽³⁴⁾。男性水浴図に関しても、初期作品の基本的な構図を基にその展開を跡づけることができる。女性水浴図に比べるとその過程はむしろ単純であるといえる。

男性水浴図の基本的な構図となる作品は次の2点である。つまり《休息する水浴の男たち》(V. 276)^[Pl. 4]と《水浴する5人の男たち》(V. 268)^[Pl. 13]。前者は、このままの構図としては、同時期に制作された他の2点の油彩画と1点の水彩画以外にはセザンヌの作品総目録に登場しない。ただし、1885年前後に制作される男性水浴単身像は、これらの作品の中央人物のポーズと密接に関連する。一方後者は、1897年頃まで続く男性水浴図の基本的なモチーフを提供することになる。

《休息する水浴の男たち》と題する作品は、油彩画が3点(V. 273, V. 274, V. 276)^[Pl. 7]、水彩画が1点(V. 899)^[Pl. 2]、石版画が1点(V. 1157)ある。3点の油彩画のうち、バーンズ財団の作品(V. 276)が最も大きく完成度が高い。V. 273は人物が画面を支配し風景は簡略である。V. 274のサイズはV. 273とほぼ同じだが、背景の風景も人物同様線の筆触で丹念に描かれている。従って、V. 273で人物のポーズと配置を、V. 274で風景の中に置かれた人物の全体の構図を、それぞれ考えていたとみなすことができる。水彩画(V. 899)は全体の調子を整えるためのものであろう。

ところでG. ベルトルトによれば、《休息する水浴の男たち》(V. 273, V. 274, V. 276, V. 899)の右端の人物は、ピガール(J.-B. Pigalle, 1714~1785)の《マーキュリー》あるいは古代彫刻《サンダルのひもを結ぶヘルメス》に関連し、後景の人物にはミケランジェロ(Michelangelo, 1475~1564)の《皮を剥がれた男》の背面のポーズが

用いられている⁽³⁵⁾。

また、アドリアン・シャピュイも、V. 274 の4人の人物像のポーズの靈感源を過去の芸術作品の中に認めている^(35a)。

両手を腰にあてたポーズの人物素描は、ヴェントウリのカatalogに2点記載されている⁽³⁶⁾。シャピュイはさらにもう2点の素描を示している⁽³⁷⁾。

以上のことから、パーンズ財団蔵の《休息する水浴の男たち》(V. 276)のためにセザンヌは2点の油彩画と1点の水彩画で習作を重ねた、と推測できるであろう。その際、個々の人物のポーズを過去の作品から取ったにしても、技法的には、この時期の他のジャンルの作品にみられるような印象主義の特色を示している。ところが、この作品には一種実験的なぎこちなさがあり^(37a)、また以後この構図の作品が描かれていないことなどから、印象主義的な技法は水浴図の発展にとって有効な手段ではなかったことが暗示される。画面の中で各人物は空間の中のアクセントとしての機能をもっている。エクス・アン・プロヴァンスを思わせる地平線の豊かさと空間の雄大さが、風景描写によってだけでなく、人物の配置によっても表現されているのである。構図は垂直線および水平線の方に基礎を置き、個々のフォルムは明確に画面の空間の中に位置づけられている。そして、人物の配置以外に、例えば右上辺の雲の輪郭線や左方のサント・ヴィクトワール山と思しきピラミッド型の山の形などによって、構図の骨格が強調されすぎているきらいがある。しかしこの厳格さは、文学的なものとは全く異質の一種の情緒を生み出すのに与っているように思われる。フライ⁽³⁸⁾は、現在のいかなる作品もこの《休息する水浴の男たち》(V. 276)ほど、ジョルジョーネの抒情的な強さに接近しているものはないだろう、と述べている。ここには、ジョルジョーネの意匠を直接暗示するものはなにもない⁽³⁹⁾。しかし、セザンヌは常に、現代の新しい《田園の奏楽》を創り出そうという野心をもっていたように思われる、とフライは言う⁽³⁸⁾。

ところで、《休息する水浴の男たち》の作品の中にセザンヌの少年時代の回想を読みとったのはベルナール・ドリヴァルである⁽⁴⁰⁾。彼はセザンヌの男性水浴図のテーマの誕生には、彫刻作品による人体の研究と同時に、セザンヌの少年時代の体験が反映しているという。セザンヌはエクスのコレージュ・ブールボンでゾラ (E. Zola, 1840～1902) やバイユ (J.-B. Baille, 1841～1918) と親交を結び、彼らとアルク川で水浴しその岸辺で楽しい時を過ごした⁽⁴¹⁾。ゾラの『制作』(L'Oeuvre)の中には当時の情景を思わせる次のような記述がある；

「……彼らの心を高鳴らせる別の記憶がよみがえってきた。学校が終えてからこの低地ですごした、大気と太陽に満たされたすばらしい日々」の記憶が。この三人組は第六学級の時から長い探索の遠出を好むようになった。彼らはすべての休暇を利用し、探索の範囲を広げ、成長するにつれて大胆になり、ついにこの地方のすべてを駆けめぐり、その遠出はしばしば数日におよんだ。……。それは世間からの逃避であったが、また自然の懷に本能的に心を奪われることでもあり、木や水や山や、孤立して自由であることへの限りない喜びや、に対する腕白小僧たちの無意識の熱愛でもあった。

寄宿生だったデュビュシュは休暇ごとに他の二人と合流した。……。しかしクロードとサンドスはあきることがなかった。毎日曜日の朝四時から、相手のよろい戸に小石を投げつけて起しに行った。特に夏は、ヴィオルヌ川に夢中になった。ヴィオルヌ川はプラッサンの低い草原を流れる小川である⁽⁴²⁾。彼らは12歳になるやならずで泳ぎを憶えた。彼らが熱中したことは、水のたまった窪みのどろろ水の中を歩き、そこで終日過しながら、焼けた砂の上で背や腹をかわかし、再び川の中にもぐり込み、土手の草むらを探し耳まで沈みながら何時間もうなぎのかくれがをさぐったりすることだった。……⁽⁴³⁾」

この小説はセザンヌとゾラとの間の友情が破綻する直接の原因と考えられているのだが⁽⁴⁴⁾、セザンヌはこの小説の最初の部分には感動していたらしい⁽⁴⁵⁾。そこには、事実がほんのわずか置き替えられているだけで、青春時代の楽しい思い出が再現されていた。《休息する水浴の男たち》の4人の人物が誰にあたるかを詮索する必要はないだろう。サント・ヴィクトワール山を思わせる山を背に草原に遊ぶ人物たちの情景は、ゾラの記述する文章に似つかわしい。

《休息する水浴の男たち》(V. 276)は1877年の第3回目の印象派展に出品された。その時のカタログには“Les baigneurs. Etude, projet de tableau”と記載されている⁽⁴⁶⁾。リヴィエール (G. Rivière) が印象派展出品作を高

度に完成された重要な絵画と述べた⁽⁴⁷⁾ことから、3点の《休息する水浴の男たち》のうち最も完成されているバーンズ財団の作品（V. 276）が印象派展出品作とされてきた。さらに、M. Waldfoegel は、ドガのある素描からこの事実を例証した⁽⁴⁸⁾。3点の《休息する水浴の男たち》のうち明らかにバーンズ財団の作品の中央人物を模した素描をドガは残している。そして素描の左下に、この素描を含むアルバム所有者であったアレヴィ（L. Halévy）によると思われる次の様な記述があるからである——“Degas/les baigneurs d'après Cézanne/Impressionnistes, Exposition 1877”⁽⁴⁹⁾。

この展覧会の期間中、リヴィエールは「印象派、美術新聞（L'Impressionniste, journal d'art）」を発刊した⁽⁵⁰⁾。そこで彼は、印象派の画家と他の画家とを区別するのは、彼らが主題を色彩によって扱うのであって、主題それ自身によって扱うのではないことにあった、と言明した。そしてセザンヌについてこう書いている；

「作品の中のセザンヌ氏は偉大な時代のギリシア人である。彼のキャンバスは、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、パルテノンを批難する野蛮人のような印象を与える⁽⁵¹⁾」。

《休息する水浴の男たち》の構図は、石版画を別にすれば、3点の油彩画と1点の水彩画以外には描かれていないことはすでに述べた。ただし、中央に腰に両手をあてて立つ人物と同じポーズの作品が1885年頃に油彩で描かれる⁽⁵²⁾。《水浴する男》（V. 548）^[Pl. 5]がそれである。垂直線と水平線が強調された構図は簡潔だが、まだらに変化する筆触のヴァイブレーションが画面に生氣を与え、素朴な調和と力強さを示している。ところでこの人物のポーズはかなり特異なものであり、ドガがわざわざ素描⁽⁵³⁾に残した理由もうなずける。ドリヴァルは、《休息する水浴の男たち》の構図をセザンヌが再び取りあげなかった理由は、中央の人物が全体の構図にとって強大すぎ、それ自体でモニュメンタルな感じを与えるからだ、としている⁽⁵⁴⁾。

たしかにこの人物は、シャピロの言うように、風景の中の彫像といった趣があり、水浴する男というよりは考える人の姿である。さらにシャピロは、上半身は空を背に下半身は大地を背に立つこの人物の中に、複雑な感情の投影を読みとろうとする。上半身は、禁欲的で、骨張り、厳しく対称的で、扁平である。一方、下半身は、強壮で肉づけがよく、動きのある動作をする。瞑想的精神と熱情、孤独で受動的な自我と活動性、こうした2つの対立する主題がこの作品には隠されているというのである⁽⁵⁵⁾。

ある意味でこの作品（V. 548）の対をなすと思われる男性水浴図が、ほぼ同じ頃に2点描かれた。《両腕を広げて水浴する男》（V. 544, V. 549）^[Pl. 13]である。ところでレフは、前者（V. 548）の人物のポーズについてのシャピロの分析に興味ぶかいものとしながら、それが写真から取られたものなので個人的な感情の表出としては重要性が少ないとしている⁽⁵⁶⁾。むしろ、後者（V. 544, V. 549）の人物のポーズにこそセザンヌの個人的な感情が隠されていると主張する。1885年前後に描かれたこの2点の《両腕を広げて水浴する男》とほぼ同じポーズの人物像は、すでに1875～1878年にかけて油彩で3点（V. 273, V. 274, V. 276）描かれている。また素描でも描かれた。レフは油彩と素描を合せて23点挙げている。彼によれば、素描も描かれた時期によって1875～1878年と1885年前後の2つのグループに分けることができる⁽⁵⁷⁾。

セザンヌ芸術にとって、1875年から1885年に到る10年間は、彼の印象主義体験によって、初期のロマン主義的な構想画から構成主義的な作品へと向う重要な時期である。その間に多数描かれるほぼ同じポーズの人物像には、レフによると⁽⁵⁸⁾、セザンヌの内面における性的な意味が隠されている。つまり、上にあげた右腕は勃起した男性性器を暗示し、反対側に傾いた頭部はそうした性的な衝動に対する拒否の態度を示す。また下にさげた左腕がふとももから離れているのは、マスターベーションに対する不安と罪の意識を暗示する。性的な衝動とその抑圧という二重のテーマがこのポーズには隠されているのだが、10年におよぶ制作過程を経ることにより、1885年前後の最終作品では原初的な意味はほとんど見出し難くなっている。

精神分析的な手法を駆使して得られたレフのこの結論に関して、その当否を判断すべき余裕と資格がいまの筆者にはない。精神分析学を用いてセザンヌ芸術を探究するに際し、その結果はひとまずおくにしても、その扱うべき方法について、シャピユイによる批判があることを指摘するだけにとどめておく⁽⁵⁹⁾。

《両腕を広げて水浴する男》のポーズをめぐるレフの議論は、上に述べた性的な意味をそこに読み取るだけにと

どまらず、この特異なポーズの先例を過去の絵画作品の中に求めている⁽⁶⁰⁾。バロック時代やロマン主義時代の先例と共にレフが挙げるミレー (J. F. Millet, 1814~1875) の作品との類似は、セザンヌの水浴図の成立の過程における風俗画の果たした役割を考える上で興味がある。すでに述べたように、セザンヌの水浴図には、その先例として《草上の食事》を始めとする風俗画が存在していたからである。レフは、セザンヌが1875~76年頃に描いた《上衣を着る男》(V. 248, V. 1218) はミレーの《La Fin de la journée》⁽⁶¹⁾ からインスピレーションを得た、と言う。そしてこの人物のポーズは、右腕の向きなどの細部における異同があるとはいえ、初期の男性水浴単身像——特に《両腕を広げて水浴する男》(V. 259)——に受け継がれている、と主張する⁽⁶²⁾。

セザンヌはこの作品 (V. 259) を描く数年前、1873年から1874年にかけてポントワーズおよびブルグニエンヌでピサロと制作を共にしている。そしてピサロが、コロー (J. B. C. Corot, 1796~1875) やクールベ (G. Courbet, 1819~1877) などと並んで、ミレーの画業に深く影響されていたことはよく知られているところである⁽⁶³⁾。

^[Pl. 4]
《休息する水浴の男たち》(V. 276) と共にセザンヌの男性水浴図に基本的な構図を提供するのは、すでに述べたように、^[Pl. 13]《水浴する5人の男たち》(V. 268) である。前者と異り後者は、1890年代の後半まで続く男性水浴図の展開のライトモチーフの役割を果たす。ここには、前者のように、サント・ヴィクトワール山の形に似た山もプロヴァンスを思わせる草原もない。人物も5人にふえている。しかし、私はここにもまた、セザンヌの少年時代の現実の体験が明らかに反映しているように思う。ゾラ宛の手紙の一片 (1859年6月20日付) に素朴な水浴の情景の素描^[Pl. 15]がある⁽⁶⁴⁾。そこでは3人の少年たちが川の中に入っている。背後には大きな一本の木があるにすぎないが、前景の川の中で水浴びする人物の情景には、《水浴する5人の男たち》(V. 268) に登場する川の中の人物を思わせるものがある。この作品のための素描⁽⁶⁵⁾はそのことを更によく示しているだろう。

^[Pl. 14]
1879年から1882年にかけて、この作品とほぼ同一の人物配置をもつ3点の作品 (V. 388, V. 389, V. 390)⁽⁶⁶⁾ が制作される。左端の人物は坐り、右端の人物は身をかがめ、中央の人物は腰まで川に浸る。それらの人物の間に立ち姿の2人の人物が挟まる。そして、人物像は樹木の群葉から浮き出ているようにみえる。その群葉は幹や枝によって強調されてはいず、単に背景の役割を演じているにすぎない。右端の2人ないし3人を描いた2点の習作 (V. 392, V. 395) がある。右辺で腕を頭にのせて立つ人物だけの習作 (V. 263) は以前に描かれている。右端の3人を描いた水彩画 (V. 900)、および右端の2人 (V. 1256) と両腕を頭にのせて立つ人物 (V. 1257) とを描いた素描⁽⁶⁷⁾がある。左端で坐る人物の素描もある⁽⁶⁸⁾。

中央左寄りで布を持って立つ人物の習作が2点 (V. 393, V. 394) がある。このポーズは水彩 (V. 903) でも描かれている。さらに2点の素描 (V. 1420, V. 1433) もこのポーズに関連があると思われる。またこの人物には脚部だけの素描 (V. 1282) があり、ヴェントゥリによると、この素描は写生によるものである⁽⁶⁹⁾。ところでシャピュイによると、布を持って立つ人物のポーズは《L'Orateur romain》として知られる古代の大理石彫像 (ルーヴル美術館蔵) に由る⁽⁷⁰⁾。

^[Pl. 3]
3点の《水浴する5人の男たち》(V. 388, V. 389, V. 390) の制作と同じ頃 (1879~1882年)、ほとんどスケッチ風の《水浴する7人の男たち》(V. 387) が描かれた。前者の構図に対し後者の構図には、中央と右端に、身をかがめている2人の人物が加わるのである。また、2本の木が左右から人物を取り囲むように描かれている。この構図は、人物の数に多少の異同があるにしても、以後の男性水浴群像の原型となる。ゲリーは、この構図の左半分が彼女の言うテーマBの三角形の群像を思わせ、また右端の立っている人物とかがんでいる人物とはテーマDの右端の2人の人物と類似している、と言う。さらに、中央部分には、テーマCの立っている浴女と横たわる浴女の背中の軸が形造るアラベスクを思わせるものがある、としている⁽⁷¹⁾。しかし、それらの二義的な要素は総合されており、新しい安定したコンポジションの中ではほとんど目立たない。

この作品 (V. 387) の右端で身をかがめているポーズの人物は、他の男性水浴図には現れない。素描もない。むしろ、同じ頃に制作された何点かの女性水浴図 (V. 383, V. 384, V. 385, V. 386) の右端の人物のポーズに類似するところがある。

川の中に入ろうとするかのようなポーズの中央中景の人物には、水彩 (V. 905) と数点の素描⁽⁷²⁾ がある。この

ポーズの人物を含むコンポジションを、男性水浴図の中に何点か見出すことができる。^[Pl. 16]《水浴する5人の男たち》(V. 541)、《戸外の水浴》(V. 582)、《男性水浴図》(V. 587)、《男性水浴群像》(V. 590)、および水彩画(V. 1110)⁽⁷³⁾などである。

《水浴する7人の男たち》(V. 387)を基本的な構図として展開する男性水浴群像が完全な実現をみせるのは、1887年頃から1898年頃にかけてである。この章の前半でふれたように、1885年前後には男性水浴単身像が描かれている。それまでは男性水浴図と女性水浴図とは並行して制作されてきたが、《大水浴図》の制作が始まる1898年に到る約10年間は、女性水浴図は描かれない。女性水浴図の実現は1900年以後まで待たなければならない。

1890年から1894年までの間に《水浴する7人の男たち》(V. 387)を基本的な構図として制作された男性水浴図は、ヴェントゥリによると7点(V. 580, V. 581, V. 585, V. 587, V. 588, V. 590, V. 591)⁽⁷⁴⁾ある。これらのうちで最も安定したできばえを示しているのは^[Pl. 17]《男性水浴図》(V. 580)である。前景の立っている2人の人物と腕に下げた白い布および中景中央の坐っている人物は、背景の2本の樹木と共に垂直線を強調する。一方、前景右端と中景中央の走っている人物、前景の白いパンツをはいた人物の腕の動き、白い布を持つ人物の向き、中景の右(画面の左辺)を向いている人物、川の中に入っている人物の頭部の傾き、および左端の樹木の幹の傾きなど、画面全体に左上りの対角線の軸に沿う動きがある。他の人物に比してやや暗い色調で描かれた左端の人物の上半身の傾きは、右上りの対角線の軸に沿っている。この人物の傾斜軸と、右端の走っているポーズの人物の傾斜軸とによって、ピラミッド型の構図が暗示される。しかし、そうした構図の骨組みは強調されていない。レイナルの言うように⁽⁷⁵⁾、ここには戸外で休息し運動する人物の理想化されない自然の姿がある。

とはいえ人物の彫塑性と全体の構築性が勝ったこの構図に比べ、1895年頃に描かれた3点の男性水浴群像(V. 724, V. 727, V. 729)では、筆触自体が画面にダイナミックな動勢を与え、構築性より抒情性が勝ると言えるだろう。^[Pl. 18]現在ブリヂストン美術館所在の水彩画《水浴群像》(V. 1112)は、ヴェントゥリによると2点の油彩画(V. 727, V. 729)に関連する⁽⁷⁶⁾。ケネス・クラーク卿の当館宛の手紙によれば⁽⁷⁷⁾、この水彩画(V. 1112)は卿所有の《男性水浴群像》(V. 729)の習作である。これらの晩年の油彩による水浴図には水彩画の技法からの影響が認められ⁽⁷⁸⁾、またそこには初期の《愛の闘い》(V. 380)などの作品にみられる運動感を思わせるものがある。

ところでジャン・バブロンは、セザンヌの水浴図とエル・グレコ(El Greco, 1541頃～1614)の人体表現との間にある種の類似性があることを指摘した⁽⁷⁹⁾。ヴェントゥリもまた、《男性水浴図》(V. 581)の人物のフォルムがグレコの線を思わせる、と述べている⁽⁸⁰⁾。また、1895年頃制作の《4人の浴女》(V. 726)の中央人物のポーズは初期の《髪を拭う浴女》(V. 114)や《聖アントワヌの誘惑》(V. 240, V. 241)、あるいはドラクロワ(E. Delacroix, 1798～1863)によるといわれている《トワレット》(V. 254)の中心人物のそれと酷似している。これらの事実は、晩年のセザンヌの感情の特質を理解する上ではなほだ興味ぶかい。

IV.

画商ヴォラールが最初のセザンヌ展開催を思いつく動機⁽⁸¹⁾のひとつは、1894年のカイユボット(G. Caillebotte, 1848～1894)の死によってひきおこされた彼の蒐集品の遺贈問題である。カイユボットは自らも絵を描き印象派の展覧会にも出品していた。彼は若くして富裕だったので印象派画家たちの作品を買ひ彼らを援助していた。彼は自分が早死すると思ひこみ、1876年に遺言状を書いている。そこには彼の蒐集を国家に遺贈することが記されていた。ドガ、マネ、モネ(C. Monet, 1840～1926)、ピサロ、シスレー(A. Sisley, 1839～1899)などに加え、セザンヌの作品も5点含まれていた⁽⁸²⁾。遺言状では彼の蒐集作品すべてがリュクサンブール美術館に入るべきであった。だがこの提案は美術館関係者のとるところではない。議会や新聞などもこぞって反対した。関係者間の1年にわたる交渉の末⁽⁸³⁾、67点⁽⁸⁴⁾のうち38点が受理されることになった。この妥協案は、官立美術学校の教授たちからも、新美術の支持者からも、憤激をかった。ヴォラールはこうした情勢を察知し、この機を利用して、いままで20年近くパリで知られることのなかったセザンヌの作品を一般に公開しようと考えたのである。ピサロやモネ、ルノワール、ギョーマンの援助などもあって、ヴォラールはパリで最初にセザンヌの作品展を開くことに成功した。

ところで、^[Pl. 4]リュクサンブール美術館入りを国家から拒否されたセザンヌの3点の作品中の1点が、《休息する水

浴の男たち》(V. 276)であった。セザンヌは1898年版のヴォラールの石版画集のために、この作品の石版による
[Pl. 2]
レプリカ(V. 1157)を制作した。自己の作品のレプリカを作る習慣のないセザンヌが、石版画によってなぜこの
作品のレプリカを制作したのであろうか。その理由を M. Waldfoegel は次のように説明する⁽⁸⁵⁾。〈1〉多くの人が
との目にふれる機会の多い石版画を制作することにより、国家の下した判断(リュクサンブール美術館への寄贈を
拒否したこと)への抗議の意志表示をするため。〈2〉同時に、しかし、2点のセザンヌの作品が国家によって受け
入れられたのは、全面的な勝利ではないにしても、彼の芸術が認められたことでもある。この石版画制作は、彼の
生涯の画期的なできごとを祝福するためである。〈3〉最後に、カイユボットに対するセザンヌの感謝の気持を表わ
すため。カイユボットは印象派運動の熱心な支持者でもあったことはすでに述べたが、1877年の第3回印象派展で
は財政的に多くの援助を与えた。そして特にセザンヌに対して大きな保護を示し、17点の出品作には主要な展示室
の最も目立つ場所が提供された。しかし、その結果、多くの嘲笑と批判がセザンヌにあびせられることにもなっ
た。だが、その折に、さらに2人のセザンヌ芸術の擁護者が生れた——ヴィクトル・ショッケ(V. Chocquet)と
ジョルジュ・リヴィエールである。リヴィエールの論評はすでに引いた通りである⁽⁸⁶⁾。こうしてセザンヌは、1877
年と1897年の2度にわたり拒否と勝利とを同時に体験したわけだが、その機会は両方ともカイユボットによって与
えられたのである。

以上が M. Waldfoegel の推論である。《休息する水浴の男たち》(V. 276)に由る石版画《水浴する(4人の)
男たち(大)》(V. 1157)の成立に関する限り、以上の推論は妥当するものと思われる。しかし、セザンヌは1897
年版のアルバムのために、スケッチ風の
[Pl. 3]
《水浴する7人の男たち》(V. 387)のヴァリエーションとみなされる石版画
[Pl. 1]
《水浴する(6人の)男たち(小)》(V. 1156)も制作している。しかし《水浴する7人の男たち》(V. 387)はカイ
ユボットの蒐集品の中には含まれていないので、この油彩画については上の推論はあてはまらない。

そこで筆者は、2点の石版画の成立に共通する動機として、セザンヌのゾラに対する屈折した感情を指摘した
い。すでに述べたように、セザンヌの男性水浴図——特に石版画の構図として用いられた作品——の成立には、彼
の青春時代の体験が深く関わっている。エクスの原野で楽しい時を過ごし、共に未来の芸術について語り合った人
は、ゾラ以外にはいない。セザンヌの芸術上の青春はゾラと共にあった。ところがゾラとの友情は、1886年のゾラ
の『制作』の出版を機に破綻する。それ以後、すくなくとも両者間で交された書簡は記録されていない。

ところがここに、伝記の上で興味ぶかい事実がある。1896年のある日、ニューマ・コスト(Numa Coste, 1843~1907)
の招きでゾラがエクスを訪問しているのである⁽⁸⁷⁾。彼は数日その地に滞在したが、遂にセザンヌには会わなかつ
た。セザンヌがゾラのエクス滞在を知るのは、ゾラがエクスを去ってからである。彼はそのことを知って悲しんだ。

この事実から、2人の人物が相対する3点の《カード遊びをする人たち》(V. 556, V. 557, V. 558)の制作年
代を1896年以降に限定し、これらの作品の中に現実には起りえなかつたセザンヌとゾラとの対話を読み取ったの
は、いうまでもなくクルト・バットである⁽⁸⁸⁾。クルト・バットは、初期のいわゆる《ウゴリーノ素描》⁽⁸⁹⁾と、《カ
ード遊びをする人たち》(V. 559, V. 560)および《マルディ・グラ》(V. 552)との間に、VおよびTの形をした
構図上の類似を認める。そして、《カード遊びをする人たち》の中に、父親およびゾラ(ということは世の批評家)
の無理解に対するセザンヌの勝利を読みとる。また《マルディ・グラ》の中に、セザンヌに対するゾラの攻撃と、
にもかかわらずセザンヌの自信にみちた姿勢とを読みとる。こうしてバットは、《カード遊びをする人たち》と《マ
ルディ・グラ》とは、《水浴図》の諸作品と共に、セザンヌの自我の内的な状態を記録している、とするのである。

ヴォラールなどの伝えるところによると、1902年9月28日のゾラの死はセザンヌを痛く悲しませた⁽⁹⁰⁾。ゾラは
最後までセザンヌを落伍した芸術家とみなしていたかもしれない。しかしセザンヌは、ゾラとの友情が復活する希
望を捨ててはいなかった。芸術観の上で2人の考えは対立していたかもしれない。しかし、そのことが2人の不和
の原因になったのではないだろう。R. J. ニースの指摘するように⁽⁹¹⁾、『制作』刊行以後の両者の間がそれほど不
和な状態ではなかったから、むしろ彼らは敵対することもできたのである。

伝記によればセザンヌは1898年春にパリに行く。ゾラがドレフュス(A. Dreyfus, 1859~1935)の弁護に立ち上
った年である。セザンヌがジョアヒム・ギヤスケ(J. Gasquet)とモーリス・ル・ブロン(M. Le Blond)と昼食
を共にした折、彼らはセザンヌを誘いゾラを訪問して二人を仲直りさせようとした。しかし、この試みはセザンヌ

の拒絶にあい失敗に終る。しかしこのことは、リウオルドのいうように、セザンヌが、他人を前にした突然の訪問による和解は二人の友情にふさわしくない、と本能的に感じたからであろう⁽⁹²⁾。セザンヌが石版画によって初期の男性水浴図を復活させたのは、ゾラに対する変らぬ友情を表明するには、芸術的手段によるのが最もふさわしい方法だと考えたからではなかっただろうか。男性水浴図の成立に、エクスでの少年時代の楽しい体験が深く結びついていることは、すでにみた通りである。セザンヌ芸術の根源のいくつかをそこに見出すことのできる彼の少年時代において、ゾラは常に中心的な役割を演じていた。《カード遊びをする人々》や《マルディ・グラ》に対して《ウゴリーノ素描》が存在するように、男性水浴図に対しては手紙に添えられた水浴の素描がある。またリウオルド編纂の書簡集の冒頭にあるゾラ宛の手紙は、アルク川での水浴と魚取りに言及している⁽⁹³⁾。石版画の構図として用いられた2点の油彩画には、それらの記憶が直接反映している⁽⁹⁴⁾。その後男性水浴図は、その構図を基本にしてさまざまな展開をみせ、従って初めの動機は次第にうすれてゆく。セザンヌがこの時期に石版画の構図として初期の男性水浴図をあえて取りあげた理由は、それらの作品に少年時代の体験が明白に認められるからにほかなるまい。ヴォアラールによって企画された1895年の自作の回顧展は、セザンヌに自己の芸術をふりかえる機会を与えたであろう。そして1896年に偶々ゾラがエクスを訪問したことを知り、セザンヌは自己の芸術活動の源泉のひとつがゾラと共に過した少年時代にあることを、改めて思い起したにちがいない。彼はそのことを、石版画というマス・メディアによって、広く公衆に、そして特にゾラに、示そうとしたのではないだろうか。1896年のゾラのエクス訪問によって呼びさまされたゾラへの友情の思い出が、石版画による2点の水浴図の成立に共通する重要な動機のひとつであることを指摘して、この小論の一応の結末とする。

注 (Notes)

I

- (1) L. Venturi, *Cézanne, son art—son oeuvre*, Paris, 1936. 3点の石版画に関するデータは以下の通り;
《Baigneurs》〔ヴェントゥリ・ナンバー (以下, V....と略記) 1156〕
1890~900, 23×28 cm
《Baigneurs》(V. 1157)
1890~900, 41×51 cm
《Portrait de Cézanne》(V. 1158)
1898~900, 47×34 $\frac{1}{2}$ cm
- (2) J. Leymarie, M. Melot, *Les Gravures des Impressionnistes*, Paris, 1971; English edition, *The Graphic Works of The Impressionists*, London, 1972. 作品に関するデータは以下の通り;
《The Picnic (Le déjeuner sur l'herbe)》(Cat. no. C9) date unknown. Lithograph in colour, only state, 33×38 cm.
- (3) 同じ時期に油彩と水彩とで同一の構図を用いる例はある。
- (3a) 詳しくは、六条隆次「ガヴァルニ小論—(1) フランス石版画発達小史」, ブリヂストン美術館館報〈23〉, 1974, pp. 23~29 を参照。
- (4) J. Leymarie, *op. cit.*, p. 28.
- (5) *Ibid.*, Cat. no. M83.
- (6) L. Venturi, *Les Archives de L'Impressionnisme*, tome II, pp. 255~271 参照。
- (7) 例えば, *L'Estampe nouvelle* (1896), *La Lithographie* (1897), *L'Estampe et l'affiche* (1890), *La Lithographie en couleurs* (1896) など。J. Leymarie, *op. cit.*, p. 28 参照。

- (8) J. Leymarie, M. Melot, *op. cit.*, Cat. no. R27, R29, R30, R31.
- (9) J. Leymarie, *op. cit.*, p. 29.
- (10) フェルディナンド・サラモン「版画の歴史とコレクション」(久保貞次郎監修・中川晃訳), 洋販出版, 1974, p. 204 参照。
- (11) J. Leymarie, M. Melot, *op. cit.*, Cat. no. P 13. この銅版画は、セザンヌがピサロの勧めでポントワーズに行きそこで彼と一緒に制作をしていた頃のものである。ポントワーズの近くのオーヴェル・シュル・オーワーズに住む医者ポール＝フェルディナン・ガッシュ(P.-F. Gachet, 1828~1909)は銅版画を愛好し、版画制作の設備を整えて自ら制作した。ピサロやギョーマン(A. Guillaumin, 1841~1927), そしてセザンヌに銅版画制作を勧めたのである。セザンヌはガッシュの勧誘に負けて3点の銅版画(V. 1159, V. 1160, V. 1161)を試作しただけで、この手法を放棄した。J. レーマリの言うように、セザンヌにとって銅版画制作は偶発的なできごとにはすぎない(*Ibid.*, p. 29)。
- (12) つまり, Aman-Jean, Auriol, Bonnard, Carrière, Cottet, Cross, Cézanne, Denis, Eliot, Fantin-Latour, de Feure, Forain, Grasset, Guillaumin, Leheutte, Lewishon, Lunois, Martin, Maurin, Lucien, Pissarro, Puvis de Chavannes, Redon, Rodin, Roussel, Shannon, Simon, Sisley, de Toulouse-Lautrec, Vuillard, Wagner, Whistler の31人である。そのうちボナールが2点の色刷石版画を制作した(J. Gorianny, "Notes on prints: Cézanne's lithograph «the Small Bathers»,", in *Gazette des Beaux-Arts*, Feb. 1943, p. 124 参照)。
- (13) ヴェントゥリのカタログには1つのステートの記載(L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 287)しかないが、J. ゴリアニによってステートが2つあることが報

告された (J. Goriany, *op. cit.*, pp. 123~124 参照)。J. Leymalie, M. Melot, *op. cit.* (Cat. no. C8) および1974年東京の国立西洋美術館で開かれたセザンヌ展のカタログ (Cat. no., 133, 134, 135) を参照。このセザンヌ展には、当該作品の黒の試し刷り (第1ステート), 第2ステートの第1刷 (色刷), 第2ステートの第2刷 (色刷) の3点が出品された。

(14) J. Goriany, *op. cit.*, pp. 123~124。

(15) J. Leymarie, M. Melot, *op. cit.*, Cat. no. C6 およびセザンヌ展カタログ (前掲, Cat. no., 136, 138) を参照。このセザンヌ展には、当該作品の色刷と黒の試し刷りとが出品された。

(16) 油彩画《休息する水浴の男たち》(V. 276) と石版画《水浴する (4人の) 男たち(大)》(V. 1157) とは、構図の細部にいたるまで符合する。

ところでロジェ・パスロン (R. Passeron, *La Gravure Impressionniste; Origines et Rayonnement*, Fribourg, 1974; English edition, *Impressionist Prints*, New York, 1974, p. 112) は、この石版画 (V. 1157) の右端の川の中にもう一人の人物が居ると主張する。しかし筆者は、石版画におけるこの部分は油彩画と同じく岸辺であろうと思う。

石版画《水浴する (6人の) 男たち(小)》(V. 1156) は、油彩画《水浴する 7人の男たち》(V. 387) の文字通りのレプリカではない。油彩画中の右から2番目の川の中にいる人物が石版画では省かれている。しかし、他の人物のポーズと配置、および画面左右にある樹木の描写などは、ほぼ同一である。特に画面を左右からかこむ樹木は、同時期に制作された他の男性水浴図にはみあたらない。のちに本文で述べるように、この油彩画 (V. 387) は、数年前に制作された《水浴する 5人の男たち》(V. 268) を基に発展させた構図で、その後の男性水浴図の展開のライトモチーフになるものである。

II

(17) 拙稿「セザンヌ、女性水浴図の展開」, 東北大学文学会「文化 (32-4)」, 1969, p. 121 参照。

(18) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 58。

(19) *Ibid.*, p. 239。

(19a) ただしパーズ財団の《休息する水浴の男たち》(V. 276) の左下部には、帽子と布と思しきものが描かれている。

(20) 拙稿, 前掲論文, p. 136 参照。

(21) R. Fry, *Cézanne—A Study of his Development*, London, 1927; New York, 1963, p. 9 および J. Rewald, *Paul Cézanne*, English edition, London, 1950; 1965, p. 33。

(22) 例えば, Anne C. Hanson, *Manet and the Modern Tradition*, New Haven and London, 1977, pp. 92~94 には諸家 (W. Andersen, T. Reff, M. Fried, B. Farwell など) の説が批判的に紹介されている。また, G. Mauner, “Manet, Baudelaire and The Recurrent Theme”, in *Perspectives in Literary Symbolism*, ed. by J. Strelka, London, 1968; 1972,

pp. 244~257 にも, P. Egan, N. G. Sandblad などの説の紹介と同時に, Mauner 自身の興味深い解釈が陳述されている。なお彼は次の書物の中でこの論旨を更に敷衍して展開した (G. Mauner, *Manet, Peintre-Philosophe, A Study of the Painters Themes*, London, 1975)。

(23) W. Andersen, “Manet and the Judgement of Paris”, in *Art News*, Feb. 1973, pp. 63~69。

(24) ラファエルロのこのモチーフもまた, 古代ローマの芸術やそれ以前の芸術にまでその源泉を遡ることができる [H. W. Janson, *History of Art*, revised and enlarged ed., New York, 1969, p. 15 (村田潔訳監修「改訂増補・美術の歴史」, 美術出版社, 1971, p. 15) 参照]。

マネの《草上の食事》のモチーフ上の源泉が, ラファエルロの《パリスの審判》に基づくマルカントニオ・ライモンディ (M. Raimondi, 1475 頃~1533 頃) の版画にあることは, すでに 1864 年に Ernest Cheneau によって気付かれていた (J. Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1961, p. 68 および notes [Ch. III-34], p. 92)。G. ベルトルトによれば, セザンヌの《5人の浴女》(V. 265) の右から2人目の背を観者に向けて立つ浴女は, ラファエルロの《パリスの審判》に基づくライモンディの版画中の中央で布を手にして背を向けて立つ女性像に由来する (G. Berthold, *Cézanne und die alten Meister*, Stuttgart, 1958, S. 36; Pl. 28, 29)。レフによれば, ドガもまたラファエルロの原画に基くライモンディの版画を模写しており, その中に《パリスの審判》の右下の河神とニンフの模写がある (T. Reff, “Degas’s Copies of Older Art”, in *The Burlington Magazine*, June, 1963, p. 241; fig. 1)。

(25) アンダセンのこの解釈は, セザンヌの描いた《パリスの審判》(V. 537) をめぐってシャピロが展開した論稿 [M. Schapiro, “The Apples of Cézanne”, in *Art News Annual*, XXIV, 1968 (阿部良雄訳「セザンヌのリンゴ」, エピステーメ, 1月号および2月号, 1977)] にヒントを得ている。しかし, シャピロが「パリ (Paris) = パリス (Pâris) という語の中に, 成功への希望と幸運の神話—美の鑑識家にヘレーネを報賞として与える神話—をまとめていれること」を「語呂合せ—まったく語呂合せだとも言い切れない語呂合せ」(阿部良雄訳) としているのに対し, アンダセンは自分の解釈に確信を示している (W. Andersen, *op. cit.*, footnote <1>, p. 69 参照)。

(26) *Ibid.*, footnote <2>, p. 69。この説に関しては, しかし, A.C. Hanson の批判がある (A.C. Hanson, *op. cit.*, p. 93)。また, G. Mauner によると, マネの作品の中央上部の小鳥は地上的な束縛から解放されて, 背景で川に入ろうとしている着衣の女性の上を舞う。この女性のポーズは, ラファエルロのタピストリーの下絵《奇跡の魚獲》の中の聖ヨハネのそれに由来する。聖ヨハネはキリスト教的愛の体現者だから, 空を舞う小鳥もキリスト教的愛に結びつく。一方, 画面左端の裸体の女性はラファエルロの《パリスの審判》

中の異教のニンフに由来する。そして彼女の脱ぎ捨てた衣服のそばにいるカエルは地上の物質的な事物に結びつく。ここには、キリスト教のテーマから取られたものと、異教のテーマから取られたものとの対照が示唆されているわけである。従って Mauner の解釈では、小鳥は天上の愛を象徴する。(G. Mauner, *op. cit.*, p. 253)。

(27) この作品にはデッサン (V. 1208) がある。

(28) 注 (21) を参照。

(29) 阿部良雄訳, 前掲訳稿, エピステーメー 1月号, p. 16 より引用。

(30) ただしレフは, [Pl. 9]《Pêcheur et Baigneuses》(V. 1520A) について興味深い解釈を下す。この挿画的な風俗画にはエロティックな意味が付与されている——釣師が両脚の間に挟んだ不自然に長い釣ざおを、対岸の2人の浴女たちに向けている——ことを指摘したあとで、次のように書いている。「この初期作品のうちでさらに興味あるのは、のちには別々に展開する風俗画と水浴のモチーフとが合体していることである。もっとも釣師は、セザンヌの生涯の最晩年の《大水浴図》(V. 719) において再び登場することになる」(T. Reff, “Cézanne’s Bather with outstretched arms”, in *Gazette des Beaux-Arts*, March, 1962, note <2>, p. 189)。

(31) L. Guerry, *Cézanne et L’Expression de L’Espace*, Paris, 1950, pp. 54~62。

(32) しかし、登場人物の性別によってそれぞれの水浴図の成立の動機を説明することは、便宜的な方法のひとつかもしれない。例えばレフは、《休息する水浴の男たち》(V. 273) と《聖アントワヌの誘惑》(V. 103) とのモチーフ上の類似を指摘する (T. Reff, “Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and The Queen of Sheba,” in *The Art Bulletin*, 1962, pp. 124~125)。つまり、ここでは男性と女性の区別は有効ではない。一般にセザンヌの初期の構想画は複雑な様相を示している〔レフはセザンヌの女性に対する態度からそれらを3つのグループに分類している (*Ibid.*, p. 113)]。『主題』が終結して『モチーフ』が誕生する過程は、稿を改めて論ずるしかない。

III

(33) L. Guerry, *op. cit.*, p. 60 および note <40>, p. 190。グリーの示す4点の作品は以下の通り; テーマA: 《5人の浴女》(V. 264), テーマB: 《3人の浴女》, テーマC: 《水浴図》(V. 272), テーマD: 《休息する水浴の男たち》(V. 274)。

(34) 拙稿, 前掲論文を参照。

(34a) この水彩画は、『白樺』と大正期の美術展(東京都美術館, 1977) に出品された《浴する男達》と同一の作品である可能性が大いにある。水彩画 (V. 899) に関するヴェントゥリのカatalog (L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 251) の記載は以下の通り; 《Baigneurs au repos》, 1875~77, 10×16 $\frac{1}{2}$ cm Aquarelle et dessin à la plume,

Reproduit par FRY [*op. cit.*, London, 1927], pl. 29; Cat. coll. Bliss (éd. 1934), p. 29

Collections: Hazard, Orrouy (*vente Hazard*, 1^{er}-3 décembre 1919, n° 260, repr. cat.); Bernheim Jeune, Paris.

『白樺』と大正期の美術展に出品された《浴する男達》に関するカatalog (東京都美術館, 1977) の記載は以下の通り;

種別: ガッシュ・テンペラ

寸法: 11.0×17.5

白樺美術館第1回展覧会出品

図版による比較では構図に異同はない。

東京都美術館展のカatalogのサイズは、額縁に隠れている部分を加算したものである。種別のガッシュ・テンペラは当時の関係者からの記憶による。雑誌『白樺』の中に出品作品に関する次のような記述がある〔大正10 (1920) 年1月1日号, 「編輯室にて」より〕; 「……ゴッゴと一緒にセザンヌのデッサンも来た。それにもずい分感心しました。変に淡い味がします。何ともいはいれない芸術の貴さにうたれます。三人の水浴みしてゐる男の絵で、皆が油絵で割によく知ってゐるものと殆んど同じものだと思います。」

この文章の次に白樺派が日本に将来した(あるいは予定の)作品のリストがあり、1. ゴッゴ 向日葵/2. セザンヌ 水浴 素描彩色/以下14まで作品が挙げられている。「編輯室にて」の最後の記述が十五日小泉となっているので、東京都美術館展出品作品は1920 (大正9) 年の暮までには日本に将来されていたはずである。少なくとも1921年の白樺美術館第1回展覧会には出品された。ところで1923年刊のヴェントゥリのカatalog・レゾンネでは、前述のように V. 899 の所在は Bernheim-Jeune (Paris) になっている。現在のところこの作品の来歴の追求はこれ以上進んでいないので、2作品の記録の年代のずれを説明することができない。また、種別の違い(水彩とガッシュ・テンペラ)もある。これらのことがまた解明されてはいないけれど、この出品作とヴェントゥリに記載されている作品 (V. 899) とが同一であることはほぼ間違いないと思われる。(この作品に関する資料調査などにご協力いただいた東京都美術館学芸員萬木康博氏に感謝いたします)。

(35) G. Berthold, *Cézanne und die alten Meister*, Stuttgart, 1958, S. 36; Abb. 25, 26, 27, 125; Kat. Nr. 154~157; Kat. Nr. 65~80 参照。

(35a) A. Chappuis, “Cézanne dessinateur: copies et illustrations,” in *Gazette des Beaux-Arts*, Nov. 1965, pp. 298~299; そこで彼は次のように述べている。右側の川の中に入っている人物は《Jason》と呼ばれる古代の大理石彫刻を、中央の立っている人物はヘレニズム時代の大理石彫刻《Pêcheur africain》を、左奥の人物は《Apollon Lycien》かミケランジェロの《奴隸》あるいはシニョレルリ (Signorelli, 1445/50~1523) のデッサンを、左端で横たわる人物はジェローム (J.-L. Gérôme, 1824~1904) の《Interieur grec》(1851) を、それぞれ思わせるものがある。最後のジェローム

- の作品をセザンヌは素描でも描いている (A. Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne—A catalogue Raisonné*, New York, 1973, Chappuis no. 377)。ただし中央に立つ人物は、ジェロームの「Phryné devant l'Areopage」のそれに替えられている。このポーズはセザンヌの「聖アントワヌの誘惑」に似ており、のちの女性水浴図の中にも登場する。シャピュイの説が正しいとすれば、男性水浴図と女性水浴図の人物像に同一のポーズが用いられていることになる。水浴図の成立の動機を人物の性別によって区別することは、こうした場合には便宜ではない。
- (36) «Feuilles d'études» (V. 1224) および «Deux Études de Nus et un Buste» (V. 1252)。ヴェントゥリは、前者は V. 276 のための、後者は V. 548 のための習作としている (L. Venturi, *op. cit.*, p. 297 および p. 301)。
- (37) «Emile Zola, head and shoulders of a man, bather» (1882~1885) (Chappuis no. 625) および «Standing bather, in front of Mont Sainte-Victoire» (1883~1886) (Chappuis no. 947) (A. Chappuis, *op. cit.*, vol. II, p. 175 および pp. 222~223)。
- (37a) すでに指摘したように [注 (19a) 参照]、この作品 (V. 276) の左下部には帽子と布が描かれている。こうしたものは、「風俗画」的要素の強い作品には描かれていたが、「純粋な」水浴図のうちには認められない。こうした点からも、この作品の実験的な性格がうかがえる。
- (38) R. Fry, *op. cit.*, p. 60。
- (39) セザンヌにはジョルジョーネの《田園の奏楽》を思わせる水彩画 (V. 865) がある。ヴェントゥリによると、これは銅版画に基づいて描かれた (L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 245)。
- (40) B. Dorival, *Cézanne*, Paris, 1948, p. 65~66。
- (41) G. Mack, *Paul Cézanne*, New York, 1935; 1942, pp. 24~38/J. Rewald, *Paul Cézanne*, London, 1950; 1965 pp. 1~6/H. Perruchot, *La Vie de Cézanne*, Paris, 1956, p. 38 (矢内原伊作訳「セザンヌ」, みすず書房, 1963, p. 32) などを参照。
- (42) G. マックやドリヴァルは、ヴィオルヌ川 (la Viorne) をアルク川 (l'Arc), プラッサン (Plassans) をエクス・アン・プロヴァンス (Aix-en-Provence) としている (G. Mack, *op. cit.*, pp. 25~26; B. Dorival, *op. cit.*, p. 65 参照)。
- ここに登場する人物のうち、デュビュシュ (Dubuche) がバイユをモデルにしていることは明らかである (R. J. Niess, *Zola, Cézanne and Manet, a study of l'Oeuvre*, Michigan, 1968, p. 32 および note <Ch. II-11> p. 257 参照)。サンドスがゾラ自身であることについても諸家の意見はほぼ一致している (*Ibid.*, p. 62 および note <Ch. III-1~3>, p. 265 参照)。「制作」の登場人物の中でランティエのモデル問題が常に議論されてきた。ゾラ自身の残した草稿 (ébauche) によって、「マネのような、劇化されたセザンヌのような」人物で、「セザンヌにより近い」とされてきた (E. Zola, *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, IV, *L'Oeuvre, la Terre, le Rêve, la Bête Humaine*, N. R. F., Bibliothèque de la Pléiade, études, notes et variantes par H. Mitterand, 1966, p. 1354 参照)。しかし現在ではランティエのモデルとして、セザンヌ、マネ、ゾラ自身の他にアンドレ・ジル (A. Gill) やモネなどが指摘されている [R. J. Niess, *op. cit.*, Ch. VIII (pp. 170~191) および Ch. IV (pp. 78~86), Ch. VI (pp. 113~150), Ch. VII (pp. 151~169) 参照。なお池上忠治「ゾラの『制作』とセザンヌ」, 美学 <77>, 1969, pp. 38~39 および注 <15>, <11> も参照のこと]。ただし、引用個所に関する限りでは、ランティエはセザンヌの伝記的事実に一致する。
- (43) E. Zola, *Les Rougon-Macquart*, IV, *L'Oeuvre*,, Bib. de la Pléiade, *op. cit.*, pp. 38~39 より引用。
- (44) 『制作』をめぐるセザンヌとゾラとの間の軋轢については、池上忠治, 前掲論文, pp. 35~44 を参照。
- (45) J. Gasquet *Cézanne*, Paris, 1921, p. 49; J. Rewald, *Paul Cézanne*, p. 133 などを参照。
- (46) Cat. no. 26. L. Venturi, *Les Archives de L'Impressionnisme*, tome II, p. 259 参照。
- (47) M. Waldfogel, "Caillebotte, Vollard and Cézanne's «Baigneurs au repos»", in *Gazette des Beaux-Arts*, Feb. 1965, p. 119 参照。
- (48) *Ibid.*, p. 119。
- (49) T. Reff, *The notebooks of Edgar Degas, A catalogue of the thirty-eight notebooks in the Bibliothèque Nationale and other collections*, London, 1976, vol. I, p. 129; vol. II, Nb. 28, p. 3 参照。
- (50) J. Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1961, p. 394 参照。
- (51) あるいはまた、次のような文章もある; 「セザンヌ氏は画家であり、しかも偉大な画家である。絵筆や鉛筆をもったことのない人は、彼はデッサンを知らない」と主張する。そしてその不完全さを非難するが、その不完全さこそ実際は非常な実地の熟練によって得られた精妙さである」 (J. Rewald, *Paul Cézanne*, London, 1959, p. 92 より引用)。
- (52) 素描については、注 (36) および (37) 参照。
- (53) 注 (49) 参照。
- (54) B. Dorival, *op. cit.*, p. 67。
- (55) M. Schapiro, *Paul Cézanne*, New York, 1952, p. 68 (黒江光彦訳「セザンヌ」, 美術出版社, 1962, p. 70)。
- (56) T. Reff, "Cézanne's Bather with outstretched arms", in *Gazette des Beaux-Arts*, March 1962, note <6>, p. 188。
- (57) *Ibid.*, pp. 176~177 および note <13> p. 188 参照。これらの素描のうち、1885 年前後の V. 1294 の素描は、ヴェントゥリによると (L. Venturi, *Cézanne, son art—son oeuvre*, tome I p. 308), セザンヌの息子ポールをモデルにして写生したものらし

い。直接息子を写生した頭部の素描 (V. 1300) と比較すれば明らかであろう。

(58) T. Reff, *op. cit.*, pp. 179~183.

(59) A. Chappuis, *op. cit.*, pp. 17~18. ここでシャピュイは、専門の心理学者ではない者が精神分析学の方法を使用するときは慎重でなければならないこと、論証はフロイト流実証主義を装いながら結論は主観的解釈におちいていること、多くの素描の中からエロティックで苦痛や不安な情景を扱ったものだけを強調していること、などを指摘したのちに、さらに次の3つの論文を挙げて批判している;

1) T. Reff, "Cézanne's Dream of Hannibal", in *Art Bulletin*, 1963

2) S. Lichenstein, *Master Drawings*, Vol. 5, No. 2, 1967, p. 187 (筆者未見)

3) M. Schapiro, "The Apples of Cézanne," in *Art News Annual*, XXXIV, p. 1968, note 30 p. 56, (阿部良雄訳, 前掲訳稿, 注<30>), エピステーメー, 1月号, 1977, p. 18)

水浴図に関しては3)が重要である。シャピロは「Le pêcheur a la ligne」(V. 115)のためのスケッチと思われる [Pl. 9] «Pêcheur et Baigneuses» (V. 1520A) について、「川岸の2人の裸女と、対岸から女たちの方へ釣ざおを向けている着衣の釣師がいる」と述べている。それに対しシャピュイは、釣師への興味は女たちを襲うことより釣り自体に向けられている、と言う。セザンヌは抑圧された欲望を解放しているのではなく、むしろ本来の興味 (セザンヌの場合は絵画) のために肉欲を制御している。釣ざおも浴女たちからは慎重にさけられている。もしこの釣ざおを勃起した男性性器の象徴とみなすならば、それはばかげている (A. Chappuis, *op. cit.*, note <35>, p. 30)。

シャピュイのシャピロに対するこの批判は、しかし、正鵠を得ていないように思われる。シャピロの注記は、「Le Pêcheur a la ligne」(V. 115)の中に描かれている犬に関するものである。スケッチ (V. 1520A) についての言及は付随的なものにすぎず、シャピュイの批判することがらについては特に述べているわけではない。なお、「Pêcheur et Baigneuses» (V. 1520A) に関するレフの解釈については注 (30) を参照。

(60) T. Reff, "Cézanne's Bather with outstretched arms", in *Gazette des Beaux-Arts*, March, 1962, pp. 184~186. ここでレフが指摘するのは、ミレーの「La Fin de la journée」の人物のポーズの他に、ロマン主義時代の作品によくみられる役者の仕草、およびプーサン (N. Poussin, 1593~1665) の初期のパロック的な作品 «Les Philistins frappés de la peste» (ルーヴル美術館蔵) の中心人物のポーズである。前者から取られた素描のポーズおよび後者から取られた人物の周りに描かれているネズミの図から、レフはそれぞれ性的な意味を読み取っている。後者のプーサンの作品に関しては、レフは次の論文でも言及している (T. Reff, "Cézanne et Poussin", in *Art de France*, 1963, pp. 302~310)。

(61) E. Moreau-Nelaton, *Millet raconté par lui-*

même et par ses amis, Paris, 1921, tome II, fig. 151. 同書には、他にパステル (fig. 153), デッサン (fig. 113) が記載されている。この作品は版画 (銅版または木版) で世に流布していた。なお *Catalogue, Jean-Francois Millet*, Grand Palais, Paris, 1975~1976, cat. no. 181, pp. 224~225 も参照のこと。

(62) T. Reff, *op. cit.*, p. 184.

(63) 例えば, J. Rewald, *Pissarro*, London, 1963, p. 11 (平沢悦郎訳「ピサロ」, 美術出版社, 1968, p. 11) を参照。また, 息子ルシアン宛の手紙 (1887年5月2日付, 同16日付など) にもミレーへの言及が読める (*Camille Pissarro Lettres à son fils Lucien*, Présentées, avec l'assistance de Lucien Pissarro, par John Rewald, Paris, 1950, p. 142 および p. 149 etc.)。

(64) *Paul Cézanne-Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par J. Rewald, Paris, 1949, pl. 5 参照。

(65) A. Chappuis, *op. cit.*, Cat. no. 418. このシートには水浴図以外の素描もある。

(66) 油彩画 (V. 389) とほとんど同一の構図の水彩画が「世界の水彩・素描展」(東京セントラル美術館, 1977) に出品された。出品目録の記述は以下の通り; 「セザンヌ 水浴者達 33.0×36.0 1880 水彩」。ヴェントゥリのカatalog・レズンネには記載されていない。

(67) 両腕を頭にのせて立つポーズの素描として、シャピュイはヴェントゥリの記載した作品の他に次のものを挙げる; Chappuis no. 419, 437, 440, 442, 443, 1217 (A. Chappuis, *op. cit.*)。

(68) Chappuis のカatalog (*Ibid.*) には次のものが記載されている; Chappuis no. 419, 420, 421, 422, 425, 431, 432, 433。

(69) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 306. しかしシャピュイによると (A. Chappuis, *op. cit.*, vol. I, p. 183), この素描 (Chappuis no. 675) はシニョレルリの素描 «The Living (or A Demon) carrying the Dead» (ルーヴル美術館素描室蔵) を模したものの。セザンヌはシニョレルリのこの素描の写真をっており, その写真は現在エクスのセザンヌのアトリエに保管されてる (*Ibid.*, p. 89)。シャピュイは, Chappuis no. 182, 488 もシニョレルリの素描の模写としている。

(70) A. Chappuis (*Ibid.*) が挙げる, この彫像に関連する素描は次の通り; Chappuis no. 419, 421, 423, 424, 426, 427, 430, 428 (V. 1433), 429 (V. 1420)。シャピュイは最後の素描について, 1862年のエクスの美術学校時代の素描 [Chappuis no. 78 (V. 1627)] との関連に言及している (*Ibid.*, p. 136)。

(71) L. Guerry, *op. cit.*, note <40>, p. 190. 注(33) も参照のこと。

(72) V. 1256 (Chappuis no. 440), Chappuis no. 528, 524, V. 1274 (Chappuis no. 962)。ベルトルトによれば, 最後の2点はカーノ (A. Cano, 1601~1667) の «Christ mort» の木版画からの模写である。その

版画は、シャルル・ブラン (Ch. Blanc, 1813~1882) の「Ecole Espagnole」(1869) のカーノに捧げられた章に載っていた。水浴図の中に用いられているポーズは、カーノの版画からインスピレーションを得たものであろう (G. Berthold, *op. cit.*, S. 39, Cat. no. 273 <Abb. 50> を参照)。

(73) ヴェントゥリはこの水彩画を《Baigneurs et Baigneuses》としている (L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 279)。

(74) *Ibid.*, tome I, pp. 190~192。ヴェントゥリは V. 589 を《Baigneurs et Baigneuses》としているが、性別はにわかに判別し難い。人物は4人だがそのポーズと配置からすれば、この男性水浴図のグループに属するように思われる。また、Rizzoli 版 *L'opera completa di Cézanne*, Milano, 1970, p. 115 (池上忠治編集「世界美術全集〈15〉—セザンヌ」, 集英社, 1974, p. 116) では、V. 589 (Rizzoli no. 643) と同時に V. 591 (Rizzoli no. 644) をも《Gruppo di uomini e donne》としている。

(75) M. Raynal, *Cézanne*; English edition, Ohio, 1954, p. 97。

(76) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 279。

(77) K. Clark: 1966年7月5日付 Mr. Ishibashi, Bridgestone Gallery 宛書簡。

(78) 拙稿, 前掲論文, pp. 136~137 参照。

(79) J. Babelon, "Greco", in *Gazette des Beaux-Arts*, Mai, 1937, p. 308。図版ではセザンヌの《男性水浴図》(V. 580) <fig. 14> とグレコの《黙示録の第5の封印の開封》(Coll. I. Zuloaga) <fig. 15> とを載せている。

(80) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 191。

IV

(81) リウォルド (J. Rewald, *op. cit.*, p. 155) は、その他の動機として次のことを挙げている; 1894年のテオドル・デュレ (T. Duret) とタンギー爺さん (*père* J. Tanguy) のコレクションの売立の中にセザ

ンヌの作品があり、それらがかなり「名誉ある」値段で売れた。またギュスターヴ・ジェフロワ (G. GEFROY) が「ジュルナル (Le Journal)」誌にセザンヌを讃える長文の記事を発表したことなど。

(82) G. Bazin, *Impressionists Paintings in the Louvre*, Lodon, 1958, p. 45。カイユボットのコレクション中のセザンヌ作品を4点とする説 (J. Rewald など) もあるが、ここではバザンに従う。

(83) A. Vollard, *La vie & L'oeuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1919, p. 144 参照。カイユボット側の代表として、彼の弟のマルシアル (Martial) と共に遺言執行人として審議会に出席したルノワールは、そこで、その間の事情を述べている。

(84) G. Bazin, *op. cit.*, p. 45 参照。カイユボットのコレクションの総作品数を65点とする説 (J. Rewald など) もあるが、ここではバザンに従う。

(85) M. Waldfoegel, *op. cit.*, pp. 115~119。

(86) p. 27 および注 (51)。

(87) J. Rewald, *Paul Cézanne*, p. 140/H. Perruchot, *op. cit.*, p. 421 (矢内原伊作訳, 前掲訳書, pp. 360~361) などを参照。

(88) K. Badt, *Die Kunst Cézannes*, München, 1956, SS. 64~98。

(89) 1859年1月17日付ゾラ宛の手紙に描かれた素描 (*Paul Cézanne—Correspondance*, *op. cit.*, fig. 3)。A. Chappuis, *op. cit.*, vol. II, Chappuis no. 37 も参照のこと。

(90) A. Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, 1915, p. 131。

(91) R. J. Niess, *op. cit.*, p. 81。

(92) J. Rewald, *op. cit.*, p. 141。

(93) 1858年4月9日付ゾラ宛の手紙 (*Paul Cézanne—Correspondance*, pp. 19~21)。

(94) A. Neumeyer, *Paul Cézanne—Die Badenden*, Stuttgart, 1959, S. 3 参照。ノイマイヤーはそこで、セザンヌの水浴図の根底にゾラ宛の手紙の素描〔注(89)〕とゾラ宛の手紙〔注(93)〕とが存在することを示唆している。

〔追記〕

初稿の校正が終えたのちに次の論文を読む機会を得た; Douglas W. Druicle, "Cézanne, Vollard, and Lithography: The Ottawa Maquette for the "Large Bathers" Colour Lithograph", in *Bulletin* 19/1972, The National Gallery of Canada, Ottawa。

この論文は、セザンヌが色刷石版画を刷作するために準備した、試し刷りの上に水彩を施した下絵の研究報告である。カナダ国立美術館所蔵の1点と他の4点とが扱われている。拙論においては「刷り (impression)」についてはほとんど触れていないので (また従来これらのマケットについて論じた文章はない)、有益な情報を多く得ることができた。ただし、この論文の冒頭に注記されているように、作品の意味の分析や初期の油彩画との関連などについては触れられていない。

版画を論ずる場合「刷り」の問題は重要な研究題目のひとつである。それと共に、マケットの追究の結果当論文で得られた結論のひとつ——《水浴する7人の男たち》(V. 387) の制作年代は、ヴェントゥリの言う 1879~82年 (拙論はこれに由っている) ではなく、1900年頃であること (*Ibid.*, pp. 10~12), および M. Waldfoegel の所説の一部に関する批判 (*Ibid.*, p. 20), などについての筆者の考察は他日を期すほかない。

(日本では入手し難い当論文を貸与して下さったフジテレビギャラリーの白石正美氏に感謝いたします。)

[Summary]

A Study of Cézanne's "Bathing Men"

—With special reference to the two copies in lithograph—

Norio SHIMADA

I) Cézanne executed two copies in lithograph of the "Bathing Men" for Vollard's "L'Album des Peintres-Graveurs"; one is "*Les Baigneurs, petite planche*" (Venturi no, 1156) which was represented in 1897 edition of Vollard's L'Album, the other is "*Les Baigneurs, grande planche*" (V. 1157). The compositions of each lithograph are dependent on earlier oil paintings; the former is a sort of variant of sketchy "*Les Sept Baigneurs*" (V. 387), the latter is a literal replica of "*Les Baigneurs au Repos*" (V. 276).

Sometimes Cézanne borrows a motif from his own earlier works or works of other artists, but he never duplicated his own works. Why in lithograph did he choose to copy "Bathing Men" which were painted twenty years earlier? Before considering the reason, we are necessary to follow the development of Cézanne's "Bathing Men".

II) Cézanne begins to paint "Bathing Men" from 1873~1875 onwards. His "Bathing Women" begins to be painted about the same time. Besides "Bathing Men" and "Bathing Women", Cézanne has worked a third class of "Bathers" containing men and women in one canvas. The three classes of "Bathers" have each different motivation of execution. In my opinion, "Bathing Men" has its motivation in the experience at his boyhood as we will see, "Bathing Women" develops from his earlier fantastic works of unusual themes, and "Bathing Men and Women" is connected with his "genre" at the same period—especially with the works of the theme of "Déjeuner sur l'herbe".

The "*Bathers*" (water colour, V. 819) in the Baridgestone Museum of Art, which is, according to L. Venturi "*Baigneurs*", is apparently "Bathing Men and Women". On the lower left in the water colour we can see a straw hat, a bottle and fruits. These objects never appear in a "pure Bathers", but often in a "genre". Another fact is suggestive that Manet's "*Le Déjeuner sur l'herbe*" (in the Louvre) was originally titled "*Le Bain*". Cézanne, who, having seen the work with Zola at the "Salon des Refusés" in 1863, was enthusiastic about it, worked a few parodies of the Manet's work. Cézanne's parodies are a kind of sexual scenes, and according to one of the recent studies there is a sexual meaning in Manet's "*Le Déjeuner sur l'herbe*" (See, note no. 23).

III) The two oil paintings of "Bathing Men" at the early period provide a prototype of a further development of it; one is "*Les Baigneurs au Repos*" (V. 276), the other is "*Les Cinq Baigneurs*" (V. 268).

As B. Dorival says, the scene of the former reminds us of a passage of Zola's "*L'Oeuvre*" where Zola writes his youthful good time having with Cézanne and Baille. On the same composition Cézanne has executed three oil paintings (V. 273, V. 274, V. 276) and one water colour (V. 899) which I don't doubt to identify with the work being exhibited in the "Shirakaba" and Fine Arts in Taisho Period" at the Tokyo Metropolitan Art Museum, 1977. This composition does not appear in his later "Bathing Men" except three works consisting of a large figure at the center in the composition.

The latter (V. 268) is preceded by a drawing (Chappuis no. 418). I think this work is suggestive of the one which we can see on the leaf of the letter to Zola on the 20th June, 1859. "*Les Sept Baigneurs*" (V. 387) derived from the work (V. 268) gives the original composition to the subsequent "Bathing Men". "*Baigneurs*" (V. 580) is one of the most successful in the series.

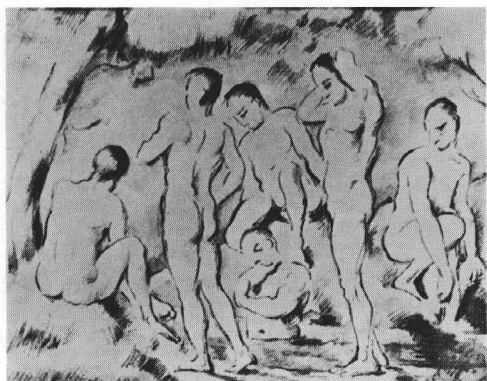
Late in life Cézanne made a series of fluid beautiful "Bathers" in oil and water colour. One of them is "*Baigneurs*" (water colour, V. 1112) which is now in Bridgestone Museum of Art.

IV) Why did Cézanne make a replica in lithograph of "*Les Baigneurs au Repos*", a painting completed two decades earlier? The reasons M. Waltfogel proposes are following; 1) Cézanne protested against the refuse by the French government of the Caillebotte collection among which is there Cézanne's "*Les Baigneurs au Repos*", 2) At the same time the lithographic copy of the rejected "Bathers" celebrated a signal moment in Cézanne's career because the other two paintings by Cézanne were accepted by the government. 3) The lithograph is an expression of thanks to Caillebotte who provided Cézanne opportunities where he experienced rejection and triumph. (See, note no. 85)

Surely these reasons are appropriate to "*Les baigneurs, grande planche*" (V. 1157). But Cézanne also made "*Les Baigneurs, petite planche*" (V. 1156) in lithograph. As a motivation of the execution two "Bathers" in lithograph, I propose Cézanne's ambivalent feeling for Zola.

It is a well-known fact that the publication of Zola's "*L'Oeuvre*" brings the break of the friendship between Cézanne and Zola. But Zola was an only friend in Cézanne's artistic cradle. In 1896 Zola accepted an invitation from Numa Coste to come to Aix, where he stayed a few days but did not visit Cézanne. Cézanne learned of Zola's visit only after he had left and was deeply distressed to hear that the friend of his youth had stayed in the same city as himself without shaking hands with him. According to K. Badt, in the three pictures of "*Les Joueurs de Cartes*" (V. 556, V. 557, V. 558) Cézanne was conducting a conversation between two of them which never actually took place (See, note no. 88).

It seems possible to suppose that we can see in the two lithographs Cézanne's ambivalent feeling for Zola which Zola's visit to Aix in 1896 caused him. The opportunity of lithography which Vollard provided him on occasion of Cézanne's first retrospective exhibition made him look back upon the source of his artistic activity. And Cézanne tried to show it to public and especially to Zola by lithograph.



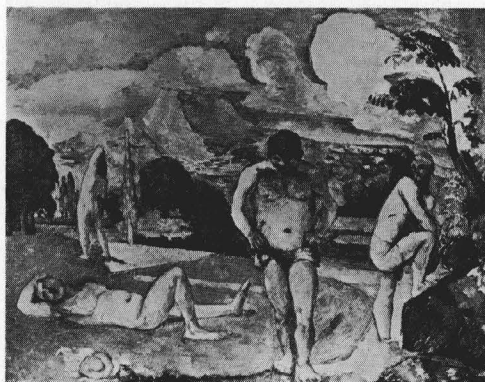
Pl. 1 石版画《水浴する（6人の）男たち（小）》
(V. 1156)



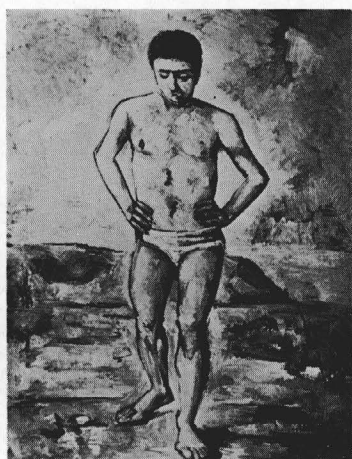
Pl. 2 石版画《水浴する（4人の）男たち（大）》
(V. 1157)



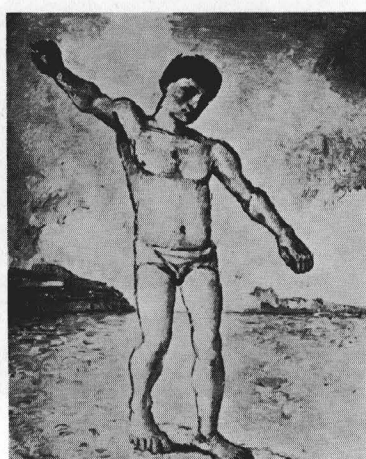
Pl. 3 《水浴する7人の男たち》(V. 387)



Pl. 4 《休息する水浴の男たち》(V. 276)
(バーンズ財団蔵)



Pl. 5 《水浴する男》(V. 548)



Pl. 6 《両腕を広げて水浴する男》
(V. 549)



Pl. 7 水彩画《休息する水浴の男たち》
(V. 899)



Pl. 8 水彩画《水浴図》(V. 819)
(ブリヂストン美術館)



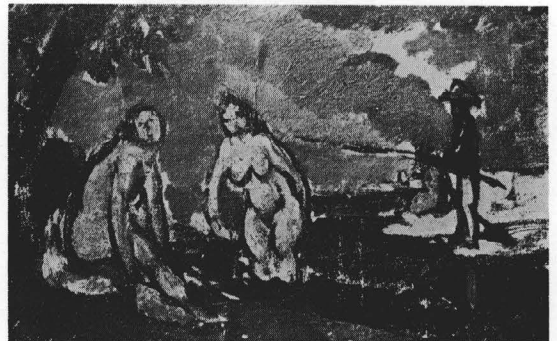
Pl. 9 マネ《草上の食事》(ルーヴル美術館蔵)



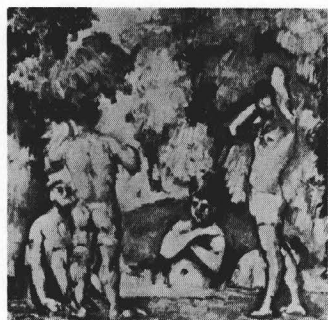
Pl. 10 《草上の食事》(V. 107)



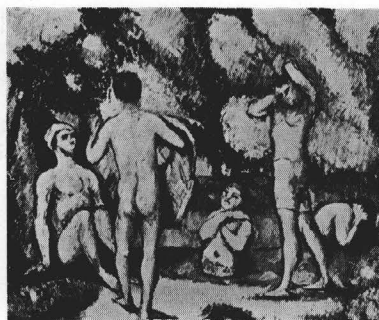
Pl. 11 《草上の食事》(V. 377)



Pl. 12 《釣師と浴女たち》(V. 1520A)



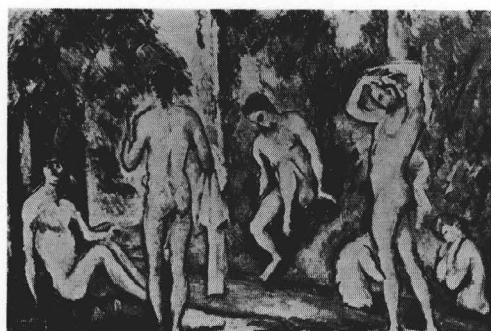
Pl. 13 《水浴する5人の男たち》
(V. 268)



Pl. 14 《水浴する5人の男たち》
(V. 389)



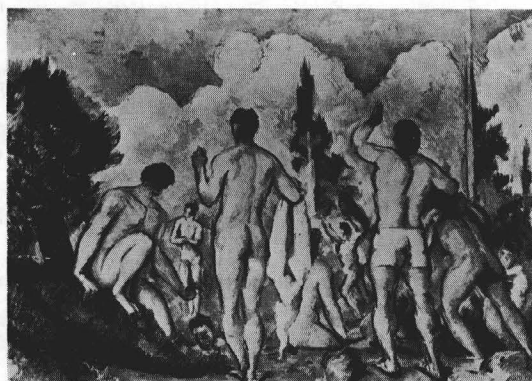
Pl. 15 ゾラ宛の手紙
(1859年6月20日付)



Pl. 16 《水浴する5人の男たち》(V. 541)



Pl. 18 《男性水浴群像》(V. 729)
(K. クラーク卿蔵)



Pl. 17 《男性水浴図》(V. 580)



Pl. 19 《水浴群像》(V. 1112)
(ブリヂストン美術館蔵)

使用図版出典

- L. Venturi; Cézanne, son art-son oeuvre, tome II, Paris, 1936: Pl. 1~Pl. 8, Pl. 10~Pl. 14, Pl. 16~Pl. 19
J. Rewald, ed.; Paul Cézanne-Correspondance, Paris, 1949: Pl. 15
D. Rouart, D. Wildenstein; Edouard Manet, Catalogue raisonné, tome I, Lausanne-Paris, 1975: Pl. 9