

研 究 報 告

ルノアールの《大水浴図》をめぐって(上)  
—— 1880年代の印象主義 ——

島 田 紀 夫  
(ブリヂストン美術館 学芸課長)

## ルノアールの《大水浴図》をめぐる (上)

—1880年代の印象主義—

(上) —1880年代の印象主義—

- I はじめに—印象派以後
- 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

(下) —ルノアールと<sup>ブルジョワ・レアリズム</sup>市民的写実主義—

- V ルノアールの「古典主義」
- VI ルノアールとセザンヌの水浴図
- VII おわりに  
〔次号掲載予定〕

1979年11月17日から1980年3月16日にかけてイギリスのロイヤル・アカデミー主催による「後期印象派(Post-Impressionism)」と題する展覧会がロンドンで開かれた。展覧会カタログには、出品されなかった作品の図版も含め、130名近くの画家の400点にのぼる作品図版が掲載されている<sup>1)</sup>。「Post-Impressionism」という用語は、イギリスの批評家ロジャー・フライ(Roger Fry)によって1910年11月にロンドンのグラフィトン・ギャラリーで開かれた「マネと後期印象派」展から一般化したと言われている<sup>2)</sup>。その展覧会の出品者は以下のようなものである。マネの《フォリ・ベルジェールの酒場》など9点と共に、ゴーガン(46点)、ファン・ゴッホ(25点)、セザンヌ(21点)、スーラ(2点)、セリュジエとドニ(各5点)、ヴァロットン(4点)、ルドン(3点)、それにマルケ(5点)、マンガン(4点)、ルオー(6点)、ヴラマンク(8点)、ドラン(3点)、さらにマティスとピカソ(油彩画がそれぞれ2点と3点、素描およびマティスの場合は彫刻多数)<sup>3)</sup>。

2年後に(1912年10月5日~12月31日)フライは2度目の「後期印象派」展を開いた。今度の出品者は、前回のゴッホとゴーガンは除かれセザンヌだけが残った。中心はマティスで油彩19点、素描13点、ブロンズ彫刻8点。次いでピカソの油彩13点、素描3点であった。それにイギリスで最初に展示されたアンリ・ルソー(1点)、ブラック(4点)、ヴラマンク(8点)、ドラン(6点)、エルバン(11点)、マルシャン(4点)、ロート(8点)などのフランス画家。他に、イギリスとロシアの画家たちが含まれていた。フライ自身の考えでは、同じ時期の「新傾向」の画家たちはスイス、オーストリア、ハンガリア、ドイツなどにも認められる<sup>4)</sup>。

ヨーロッパ各地にみられるこの新傾向を、フライはどのようなものと考えていたのであろうか。第1回目

の「後期印象派」展のカタログには次のような文章が記されている。

個性的な気質を重要視する流派は他にはない。この流派の存在を信じている人たちの誇りは次のようなものだ。つまりその方法によって、この派の画家の個性は、対象物を文字どおり描写することに専念してきた画家たちより以上に完全に自己表現することが可能である、ということだ。……後期印象派の画家たちは印象派の画家たちをあまりに自然主義的だとみなしている<sup>5)</sup>。

これらの言葉から推測されることは、印象派の画家たちは対象を見えるがままに描写することに専念し、その態度はあまりに自然主義的であった。印象派に続く世代の画家たちは、印象主義の自然主義的な側面に反対しそれを克服することにその芸術活動の基礎を置いた、ということであろう。先に述べたロイヤル・アカデミーの展覧会カタログの中でボウネスは、ダグラス・クーパーが最初に指摘した次の事実を紹介している<sup>6)</sup>。フライの現代美術に対する見方はドイツの美術批評家ユリウス・マイヤー＝グレフェに負っている、というのである。1904年にシュトゥットガルトで出版されたマイヤー＝グレフェの『近代美術の展開』(3巻)は1908年に英訳本が刊行された<sup>7)</sup>。フライはその本から近代美術に関する知識と価値判断を得たらしい。特に、モネに対する過小評価<sup>8)</sup>と、マネとセザンヌ、ゴーガン、ゴッホの3人との間の結びつきについてのフライの見解には、マイヤー＝グレフェからの影響が顕著である。リウオルドの言に従えば、この本は個々の印象派画家たちをはじめ、セザンヌ、ゴッホ、ゴーガン、ポン＝タヴェン派、ヴェイヤール、ボナー

ル、ドニ、スーラ、シニャック、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、カリエール、ルドン、モンティセリなどを、近代美術の歴史の中に位置づけた最初の概説書である<sup>9)</sup>。彼はまた、同時代の人びとの証言のたぐいを別にすれば、ルノアールの最初のモノグラフ<sup>10)</sup>の著者であることもよく知られている。

後期印象派 (Post-Impressionists) という用語を、セザンヌ、ゴッホ、ゴーガンの3人に限定して用いる方法は現在でも多くとられている。1929年に開館したニューヨークの近代美術館の最初の企画展は、前記3人にスーラを加えた4人の画家たちの作品によって構成されていた。A.H.パー (Jr.) のカタログ序文<sup>11)</sup>には後期印象派という用語はみられない。しかし彼はそこで、20世紀の最初の25年間に活躍した画家たちが、旧世代の画家の中から特に上記4人を賞賛していた、と書き記している。それは彼ら4人が新しい伝統を創始したからばかりではない。より重要なのは、古い伝統を再発見したことにある。20世紀美術に与えた影響力の大きさから、セザンヌ、ゴッホ、ゴーガンの3人が(時にはスーラを加えて)、印象派と20世紀美術との間の一つの時期を画する画家として一括して論じられるようになったのは、多分この頃からであろう。

ロジャー・フライが企画した展覧会の出品作から類推すれば、印象派以後の一時期を代表する画家をセザンヌ、ゴッホ、ゴーガンに限定しようとする考えは、当時においてはまだ現われていないようだ。まして、19世紀末に実際に芸術活動に従事していた人たちにとって、時代の芸術思潮がどちらの方向に進んでいるかを見定めるのは不可能に近かっただろう。そこには、短命であったにしても意趣豊かな試みがいくつもあった。そうした試みに共通する重要な要素のひとつが、印象主義に対する疑義ないしは反撥であったことは確かである。そして印象主義に対する疑問は、しばしば指摘されてきたように、1880年前後から印象派のグループ内部からも提出されていたのである。

マイヤー・シャピロは1937年に次のように書いた。

「事実1880年代には印象主義にいくつかの局面があり、それは(印象主義に対して)反撥する新しい傾向と目標の出発点にもなりうるものであった。古典主義的画家にとって、印象主義の欠点は明確な線のフォルムの破壊と不明瞭性にある。ルノワールがしばらくの間印象主義からアングルに変わったというのも、この意味からである。しかしこの時期の他の画家にとっては、印象主義はあまりに偶然性に支配されており方法論がなかった。彼ら新印象主義の画家たちは印象主義

の彩色法を保持しながら、古典主義的意味ではないがしかし構成的で計算された方法によって、それをさらに推し進めた。他の人たちにとっては、印象主義はあまりに写真に似ており非個人的であった。彼ら象徴主義者とその追随者たちは作品の中に強調された感情と美的アクティヴィズム〔精神と実在との関係は精神の側からの不断の活動を伴う関係であるとする説〕とを要求した。最後に、印象派をあまりに非体系的であるとする画家たちがいた。彼らの反撥は図式的な布置を強調することに向った。印象派以後のこれらの運動の多くに共通するのは、芸術家の心の状態や感受性を事物より重要で優位にあるものとして絶対化することであった。印象派の画家たちが事物を画家の感覚に還元したとすれば、印象派に続く人たちは、事物を、自己の感情や情緒を投影して構成したもの、あるいは強度の直覚によって会得した『本質』へと、還元したのである」<sup>12)</sup>。

シャピロは、1880年代以後のいくつもの美術運動が印象主義に対する若い画家たちの各々の反応から生れた、と考えている。そのことを証明する他の例として、シャルル・モリスが1905年に56人の画家に対して行ったインタビューをあげることができる<sup>13)</sup>。シャルル・モリスの質問事項は次のようなものである; 芸術は新しい方向に進んでいると思うか、印象主義に未来はあるか、最近死んだ3人の画家——ホイッスラー、ゴーガン、ファンタン＝ラトゥール——およびまだ存命中の1人の画家——セザンヌ——をどう思うか、芸術は自然に依存すべきか、あるいは自然から芸術家の内面的な思想や観念を実現する素材をひきだすべきか。

ジョン・ハウスはこのアンケートの結果に対して次のような分析を行っている。1905年においても印象主義は依然として、画家たちが自分の態度を計るべき判断の標準とみなされていた。印象主義は生きてると判断するのは、印象派が1870年代に勝ち取った自由は永遠の価値をもつと考えるからである。印象主義は死んだと考えるのは、印象派が築いた基礎の上に「何か新しいもの」を加える必要があると考えるからである。「何か新しいもの」として画家たちが関心を示した人物は、モリスが挙げた4人の画家のうちセザンヌとゴーガンが最も多い。ところで、1905年のモリスの質問事項が提起する論点は、印象派画家自身が1880年代に直面した問題でもあった。彼らは自分たちの芸術をさらに推し進めるために、自分の芸術のメカニズムと意味とを問い直した。その反応はさまざまであるに

しても、1880年代以降20世紀初頭に到るまでの期間に活躍した画家たちの中心の課題は同一の根源をもっている。後期印象主義と呼ばれる一時期は、印象主義が提出した問題に対する解答の歴史であった、とジョン・ハウスは言う<sup>14)</sup>。

1880年代にすべての印象派画家が襲われた芸術上の一種の危機について、フェリックス・フェネオンはルノアールに関するある注釈の中で適切に要約した。M.A.スティーンヴンスに従って以下に引用してみよう。

ルノアールは疑念をもち始めた。色彩に酔いしれ、人物を大気に従属させることに反抗して、彼は人物のフォルムを力強い輪郭線で囲んだ。そして、自分の目的が固定した四角の表面を装飾することにあることを心に決めた。以前画面の上で破壊的な猛威をふるった大気とそれがひきおこす奇禍とを、彼は避けようと努めた<sup>15)</sup>。

シャピロも先の論文で、印象主義の明確な線のフォルムの破壊と不明瞭性に反撥した古典主義的傾向の画家の例として、ルノアールをあげている。小論でとりあつかおうとしているルノアールの《(女性)大水浴図》と通称される作品は、彼のいわゆる古典主義的時期の特質を最もよく示している。この作品をめぐるその制作動機や影響関係をわずかな私見を交えながら整理することが、小論のささやかな目論見である。この試みを通じて、1880年代のフランス美術界の動向の一端にでもふれることができたならば、筆者の望外の幸せと言わなければならない。

## II

ルノアールのいわゆる《大水浴図》<sup>(Pl. 1)</sup>は、現在フィラデルフィア美術館にタイソン・コレクション (Coll. Mr. and Mrs. Carroll S. Tyson) として常設展示されている。1887年5月ジョルジュ・プティ画廊の「第6回絵画彫刻国際展」にこの作品が初めて展示されたとき、そのカタログには「女性水浴図、装飾的絵画の試み」と記されていた。サイズは縦87cm 横115cm。左下にサイン (Renoir) と年記 (87) がある。メディウムはカンヴァス上に油彩で描かれている<sup>1)</sup>。フレスコ画の技法がこの作品に用いられた、という従来から繰り返されてきた意見は、ヴォラールの著した『ピエール＝オーギュスト・ルノアールの生涯と作品』の中の次の一節に基づいている<sup>2)</sup>。

私は《女性水浴図》の大作を企て、3年間それにかかずらうことになった……。この時期に《両腕で猫をだくマネ嬢》も制作した。この作品についての世評は、「なんという絵の具の乱雑さ？」というのであった。

それに反し、この時期の私のいくつかの作品はそれほど堅牢ではない、ということをお告げしておかなければならない。というのは、フレスコ画の探究に没頭していたので、絵の具から油を取り去ることを考えついたからである。それゆえ絵の具は非常に乾燥し、重ねて塗る絵の具の層がうまくつかなかった。その当時の私は、油絵は油で描くべきだという初歩的な真理を知らなかった。もちろん、「新しい」絵画の法則を確立したいかなる人もこの貴重な情報を私たちに与えようとはしなかった。さらに、私が絵の具から油を取り除くことになった理由は、絵の具が黒ずむことを防ぐ方法を見出すことに同じように没頭していたからである。しかし、絵の具が黒ずむことを防ぐのが油であることに気付いたのは、ずっとあとになってからであった。ただし、油の扱いは心得ておく必要がある。

この時期にまた私はセメントに絵を描いたことがある。だが、昔の巨匠たちから彼らの比類のないフレスコ画の秘密を盗むまでは到らなかった。絵を描く前に最も小さな細部まで前もってペンで素描した数点の作品のことを思い出す。印象主義を嫌い正確であろうと努めていたから、はなはだ無味乾燥なものになってしまった。

3年間の模索と繰り返しののちに完成した《女性水浴図》を私はジョルジュ・プティ画廊の展覧会に出品した(1886年)。私はこの作品を自分の傑作だと考えている。

ヴォラールの記録の信憑性は余り高いとはいえない。かつてシオドア・レフ教授は、「セザンヌとプサン」という現代美術における神話が形成される過程を論じたさい、ヴォラール著『ポール・セザンヌ』の資料的価値に疑問を提した<sup>3)</sup>。前記ヴォラール著『ルノアール』に関しても同様の指摘がしばしばなされる<sup>4)</sup>。たとえば画家の二男ジャン・ルノアールは父親の伝記の中で次のように書いた。

私はヴォラールのあの本には非常に感心している。だが、あの本を文字通り信用してはならぬ。第一ルノアールは、画商たちを「だまして」よるこん

でいることがよくあったからだ。また特に、ヴォラールという人は、幻想にとらえられた偉大な画家で、ある夢に閉じこもって生きていたからだ。父は、彼の本について、こんなことを言っていた。「ヴォラールのことをヴォラールが書いたあの本はとてもおもしろいな。」それに父にとっては、自分のことを書いた本などは、子供っぽい冗談のように思われていたのだ。

「あんな本を書くのがおもしろいのなら、私としては別になんということもないね。」それからこう付け加えた。「それに、あんな本を誰れも読みはしないだろうからな。」この点では、彼は思いちがいをしていた<sup>5)</sup>。

先に引いたヴォラールの一節も、ルノアールの印象主義に対する反撥を強調しすぎているくらいがある。またヴォラールは<sup>6)</sup>、ルノアールがフレスコ画に興味をもつきっかけとして、チェンニーノ・チェンニーニの『絵画の書』をもとりあげている。1883年頃若い友人である画家のフランコ＝ラミーがセース河岸の古本屋でこの本を発見し、それをルノアールが読んで15世紀の画家たちの手法に関する知識を得た、というのである。ところが、チェンニーニの『絵画の書』は1858年にヴィクトル・モッテによってフランス語に訳されている<sup>7)</sup>。バーバラ・E・ホワイトが言うように、ルノアールは1883年以前にチェンニーニの『絵画の書』を目にしていた可能性も考えられるのである。また、ホワイトによると、ルノアールは1872年から73年にかけてセメントの上にフレスコ技法による作品を制作している<sup>8)</sup>。

《大水浴図》の制作中にフレスコ技法の研究を行い、この作品にフレスコ画の効果を取り入れようとしたことはありえたかもしれない。特に、この画面の前景左側の2人の人物には、フレスコ画の材質感を思わせる効果がある。しかしながら、ヴォラールの本文の中には、《大水浴図》の制作にフレスコ技法を用いたという直接的な言及はない。《大水浴図》を所蔵しているフィラデルフィア美術館のキュレーター、シオドア・シーグルの調査報告をバーバラ・ホワイトが紹介している<sup>9)</sup>。それによると、画面の表面および裏面の検査から、ルノアールが石こう粉のようなしっとり塗料材を用いていないことが明らかになった。シーグルの考えでは、油の下にホワイトの鉛が地塗りされてある。そして、最初になめらかな陶器のような肌の裸婦を描き、あとから印象主義風の風景を描き加えた。そ

の風景は何度か補筆されたい。左端の背景にみられるかなり深い亀裂やひび割れから、そう推測できる。

シーグルの示唆をまつまでもなく、この作品の人物と風景の描写の間には、制作過程の時間の差以外に、様式上の差異がみられる。また人物に関しても、前景左側の2人の裸婦と右側の川の中にいる3人の裸婦との間に描写方法の相違が認められる。左側の2人の裸婦はほぼ等身大で画面の半分以上をしめている。輪郭線は厳密、細部描写は写実的だが個々の筆触の跡を残さないつやのあるなめらかな仕上げを施し、四肢の形作る軸線は複雑、色調は肌色からオレンジ色の暖色系のカラー・スケールを示す。一方、右側の人物描写に関しては、輪郭線はそれほど厳密ではなく、細部描写は少ないが個々の小さい筆触が残り、ポーズは単純、色調は薄青色と桃色ないしは紫色の寒色系のカラー・スケールを示す。左側前景の2人の裸婦は彫刻的な肉体をもち、ポーズにわざとらしさがある。右側前景の川の中で水をかけようとしている裸婦の髪は顔面にたれさがり、うしろ髪は右端の2人の裸婦に連らなる。右端の空間は奥行きがあり、大気の効果を感じさせ、観者を意識しないかのような人物と背後の風景とは特に右端の2人の裸婦において融合している。一方、左側の空間は浅く、観者の方に顔を向けている2人の人物と背後の風景とは明確に分離している。前景3人のポーズが形作る構図はピラミット型の三角形、3人の視線の方向も相似の三角形である。

ルノアールは《大水浴図》のために何点かの予備的な習作および素描を制作したことが知られている。バーバラ・E・ホワイトは、ルノアールの《大水浴図》のための人物習作を単身像から群像まで19点を選び出しカタログを作成した<sup>10)</sup>。これらの習作には、よく尖らせた鉛筆、赤鉛筆、パステル、赤チョーク（サンギース）などのメディウムが用いられた。フランソワ・ドールトは、ルノアールがサンギースを用い始めたのがこの時期であったことに注目している。サンギースは鉄分の多い粘土の鉛筆で、色彩をデッサンと融合させることができる。その柔らかさと比類のないふくらみによって、サンギースは他のいかなる技法にもまして、ルノアールが女らしさの新しいイメージを表現することを可能にしたのである。彼がこの技法を好んだのは、彼自身の内奥にある性向によるものであることは言うまでもない。さらに、ブーシェ、フラゴナール、ルノアール、マイヨールがサンギースを愛用したのも偶然ではない。これらの芸術家たちの間にはあるひと

つの繋がりがあった、とドールトは主張する<sup>11)</sup>。

現場でじかに描くことをモットーとする印象派の流儀からすれば、予備的な習作は不要であろう。予備的な習作といわゆる完成作との間に、「フィニ」という概念をめぐってアカデミーは厳しい基準を設定している。印象派は「フィニ」を目指さず、「効果」ないしは「印象」を求めたのである<sup>12)</sup>。ルノアールが《大水浴図》の制作にあたって厳密にアカデミーの流儀に従ったかどうかは不明である。ただし、最終的な素描をキャンバスに移す際トレーシング・ペーパーを用いたらしい（方眼によって拡大する方式はとらなかった）。従って、素描に残されている人物の大きさは完成作とほぼ同じである。制作段階において、ルノアールは印象主義の美学を捨てアカデミズムの理論に近づいた、と言うべきだろうか。

《大水浴図》は、1889年にルノアールの若い友人のジャック＝エミール・ブランシュに買い取られ、1928年にフィラデルフィアの画家キャロル・S・タイソンが購入し、1963年にキャロル・S・タイソン夫妻によってフィラデルフィア美術館に遺贈された。

### III

水浴図のテーマをヨーロッパ美術史上に遡ればギリシアにまでたどりつくことになるだろう。ルノアールの水浴図も、特に初期の作品においては、古代の彫刻作品との類似を指摘することができる<sup>1)</sup>。

戸外における水浴図を「風景の中に置かれた裸の女性」と解すれば、絵画の歴史においてはイタリア・ルネサンスから始まったと考えられる。そこでは裸体がギリシアの神々の形態を思い起させると同時に、新しく発見された風景がそれらの人体を取り囲んでいる。フランスにおいても17世紀の古典主義の時代からロココの時期にかけてこのテーマは発展していった。ルノアールの《大水浴図》の源泉として、それらの絵画作品のいくつかが挙げられてきた。時代を追ってルノアールとの関係をたどってみよう。

ルノアールが《大水浴図》をジョルジュ・プティ画廊で初めて展示したとき（1887年）、この作品は《女性水浴図、装飾的絵画の試み》と題されていたことはすでに述べた。このタイトルは、その頃のルノアールの装飾的壁画に対する関心を示してはいないだろうか。1879年頃ルノアールは当時彼のパトロン的存在であった3人の人物<sup>2)</sup>の邸宅に装飾的壁画を描いている。またジョルジュ・リヴィエールが発刊した週刊紙

『印象派・美術新聞』の中で、ルノアールは、公共建築物の中に現代にふさわしい装飾を行うべきだ、と述べている<sup>3)</sup>。

1881年秋ルノアールは初めてイタリアに旅行した。1882年1月半ば頃までイタリア各地に滞在する。この旅行の目的と滞在地および詳しい時期はかならずしも明らかではない。しかし滞在地から発信した何通かの手紙から、彼がイタリアの装飾壁画、特にラファエロのそれに感銘を受けたらしいことが分る。1881年11月21日ナポリから画商のデュラン＝リュエルに次のような手紙を書いた。

ナポリにて、1881年11月21日

デュラン＝リュエル様

私は長い間あなたに手紙を出そうと思っていましたが、同時にまたたくさんの作品も送りたかった。しかし私はまだ探究に熱中しています。私は満足しません。線を描いて消します、また消します。また消します。この熱中が終りになることを望んで、これらの手紙をあなたに出すのです。私はこの旅から多くのものを得ようとは思いません。しかし、進歩するだろうとは思いますが。それは長い探究のちに到達できるものです。……

私はまるで小学校の生徒たちのようだ。白紙のページは常に上手に書かれるべきなのに、ほら汚してしまって。私は、40歳になったというのに、やはり汚してしまって、と言われそうだ。私はローマでラファエロの作品を見てきた。非常にすばらしい。私はそれをもっと早く見ておくべきであった。多くの知識と知恵がある。彼は私のように不可能なことを追究しない。しかも、すばらしい。私は油彩画ならアングルが好きだ。しかしラファエロのフレスコ画には、驚くべき単純さと偉大さがある。

あなたと、あなたのすてきな家族の健康をいつも願っています。でももうすぐあなたに会えるでしょう。イタリアは余りに美しすぎるから。だがパリは……あゝ、パリは……

私は何かを始めます。それが何であるかは言いません。それは失敗に終るかもしれない。執着はもっています。

敬具

ルノアール<sup>4)</sup>

イタリア旅行の帰途ルノアールはエクスにセザンヌを訪ね、レスタックに滞在する。そこからシャルパンティエ夫人に次のような手紙を送る。多分1882年の1

月末か2月初めに書かれたものである。

私はローマへ向けて進む……」<sup>8)</sup>

マルセイユ近くのレスタックにて、月曜日  
奥様

ナポリでドゥードンからの手紙を受け取りました。彼の言うには、あなたが私のことを評判下さった由、身にしみてうれしかった。そのうえあなたは、お嬢様を描いたパステル画のことをいつもお考え下さっているそうですね。……パリではわずかなことで満足していなければならない。ナポリの美術館では多くのことを学んだ。ポンペイの絵はすべての点で非常に興味がある。私は、太陽の光のもとで肖像画を描くためではなしに、太陽のもとにとどまろう。そして、自らをきたえ多くのものを観察することによって、昔の画家たちのあの偉大さと単純さに到達できると信ずる。戸外で制作しなかったラファエルロは、にもかかわらず、太陽を研究している。なぜなら、彼のフレスコ画には太陽がいっぱいあるからだ。同じように、戸外を観察することによって、私は大きな調和がもはや見えなくなってしまった。その調和は、燃えさかるさなかに太陽を消滅させるような無意味な細部にかかずらうことをさせないのである。

だから私はパリに戻ってから、この一般的な研究の成果を示す何かをするだろう。それはあなたの役にも立つだろう。私もあなたと同じように、それがひどい間違であるような気もする。しかし、そうならないように必要なことはしよう。人間の行為は間違いだらけだ。妄言多謝<sup>9)</sup>。

上に引いた2通の手紙は、ルノアールがラファエルロのどの作品から直接影響されたかを具体的に示しているわけではない。しかし、ここにはルノアールがローマでラファエルロの壁画に感銘を受けたことが素直に語られている。ヴォラールの主張にもかかわらず<sup>6)</sup>、ルノアールはフィレンツェに立ち寄った形跡がない。フィレンツェやフィレンツェ美術に言及した手紙もみあたらない。それに反し、ローマに対しては何度か言及している。次に引く2つの短い言葉は、彼がローマに行く直前ヴェニスで書いた手紙の一部である。

シャルパンティエ夫人宛の手紙の一節；

「私はローマに向けて発つ さらばヴェーニス」<sup>7)</sup>

ドゥードン宛ての手紙の一節；

「さらばヴェーニス……

ルノアールをイタリアにひきつけたのは、主としてフィレンツェにあるラファエルロの絵画作品ではなく、ローマにある壁画だったのではないだろうか。

ところで2番目の手紙には更に次のような一節がある。

私はラファエルロの作品を見たい。さよう、レーラ、レーファ、レーエルだ。

それでも、満足しない人たちは……。断言しよう、人は私が影響を受けたと言うだろう！<sup>9)</sup>

この文章の調子から、ラファエルロ芸術に対するルノアールの一種の懐疑が読みとれぬこともない。しかしそれは、ラファエルロ芸術そのものに対する疑惑ではない。そうではなく、官立美術学校において強制される伝統的なイタリア旅行に対する侮蔑の念がこうした調子を生み出した、と考えるべきであろう。1877年にルノアールは、上述した『印象派、美術新聞』の中でこう書いている。

ラファエルロを模写するために画家たちをローマへ送る。……(帰国した)画家たちは、ラファエルロか他のイタリアの巨匠に近づこうとする気を起こす。だがラファエルロや他のイタリアの巨匠たちは彼らを嘲笑するばかりだ……<sup>10)</sup>。

ラファエルロを模写し模倣する画家たちを軽蔑していたルノアールは、4年後にローマでラファエルロの作品を目の前にして感銘した。特に、ヴィラ・ファルネーゼにあるラファエルロの《ガラテアの勝利》<sup>[Pl. 3]</sup>がルノアールに影響を与えたであろうことは想像に難くない。そして《大水浴図》の中にも《ガラテアの勝利》の影響を認めることができそうである。

すでに述べたように、ルノアールは《大水浴図》をフレスコ画のようにみせようとしていた。《大水浴図》の特に前景の2人の浴女は、なめらかで乾いた材質感と薄く淡い色調とによってフレスコの効果を思わせる。人物構成に関しても、ラファエルロの古典的な流儀に従っている。つまり前景の中心人物によるピラミッド構図、および人物がそれぞれ2人ないし3人の組を形成していること、などの点で。

《大水浴図》に影響を与えたとと思われる過去の作品

の中で、17世紀フランス古典主義時代の作品としてはジラルドンの《水浴するニンフ》がしばしば取り上げられてきた。この作品はヴェルサイユ宮殿の庭園にある鉄製の低浮彫である。水に戯れる11人のニンフがフリーズ状に横に長く配されている。ルノアールのパステルによる習作のひとつには9人の女性が描かれており、ジラルドンのフリーズ状のサイズを思わせる。この習作の中には、たとえば右端のやや腰をかがめる女性や右から3番目の水中にいる女性などのように、ジラルドンのニンフとほぼ同じポーズをとる人物もみられる。しかし《大水浴図》の前景3人の形作るピラミッド構図はジラルドンの浮彫からは類推できない。だが、《大水浴図》で岸辺に坐る裸婦のポーズおよび布の扱い、川の中で水をかけようとしている裸婦のポーズには、ジラルドンの浮彫との類似が認められる。

ルノアールの《大水浴図》の源泉としてジラルドンの《水浴するニンフ》を最初に指摘したのは多分マイヤー＝グレフェであろう<sup>11)</sup>。ミッシェル・ドリユッカーは、《大水浴図》の源泉として、ジラルドンの浮彫のほかに、ルーヴル美術館にあるローラン・ラ・イールの《水浴の女たち》をも挙げている<sup>12)</sup>。

ロココ絵画とルノアールとの関係もしばしば指摘されてきた<sup>13)</sup>。特にブーシェの《水浴のディアヌ》(ルーヴル美術館)に関しては、ヴォアラールの記録したルノアール自身の言葉として、次の一節が良く知られている。

……私は扇の上絵を描き始めた。ときには《シテール島への船出<sup>14)</sup>》も模写した。かくて私が親しかった最初の画家は、ヴァトー、ランクレ、ブーシェであった。

もっとはっきり言えば、ブーシェの《水浴のディアヌ》が私の心を捉えた最初の作品であった。そして生涯を通じて愛し続けた、初恋を愛し続けるように。さらにまた、ブーシェは単なる装飾家にすぎないわけではないから愛するのだ、というのはよくないと言って攻撃もされた。装飾家であることが欠陥でもあるかのように！ 事実、ブーシェは女性の肉体を最もよく理解した人のひとりである。彼は小さいえくぼのあるかわいらしいお尻を描いている。人にその正当な評価を与えないのは奇妙なことだ！ 「ブーシェよりティティアンが好きだ」という人もいる。私だってもちろんそう言うことはできる。しかし結局、ブーシェはととてもすてきなかわいい女性

たちを描いたのだ。乳房とお尻に対するセンスをもった画家は救われた人間ではないだろうか<sup>15)</sup>。

《大水浴図》の中にブーシェの《水浴のディアヌ》の反響を聞きとることができるだろう。ルノアールの前景左側の2人の裸婦はブーシェと同じように風景によって囲まれていること、2人の裸婦のポーズは両作品において同一ではないが、その動勢が互に対応し補い合っていること、四肢が生みだす軸線が複雑なことなどに、ルノアールとブーシェの作品の間の類似が認められる。

ブーシェの弟子であったフラゴナールについても、ルノアールはある手紙の中で言及している<sup>16)</sup>。フラゴナールの《水浴する女たち》(ルーヴル美術館)は、ブーシェの《水浴のディアヌ》と同じように、ルノアールの《大水浴図》の中に影を落している。明確な輪郭線、多様な軸線、対になっている人物、対角線方向への動線などは、三者に共通するものである。さらにルノアールの作品には、ロココ絵画の特色のひとつである軽薄なエロティスムの風味も感じられる。

ところでフランス絵画におけるロココ趣味は、プリュードンなどに代表されるロマン主義時代の「空想派画家(fantaisistes)」たちによって受けつがれていた。そこでは、資本主義の発展に伴って興ってきた中産市民階級の趣味にあうような変更が加えられている。カロール・ダンカンによると、ルノアールのロココ趣味はロマン主義時代の空想派画家たちに負うところが大きい<sup>17)</sup>。ロココ趣味は第二帝政時代にも生き続ける。その時期の代表的画家はファンタン＝ラトゥールである。ルノアールは1862年4月官立美術学校(Ecole des Beaux-Arts)に入学した<sup>18)</sup>。その直後に、近くにアトリエをもっていたファンタン＝ラトゥールと知り合うのである。ファンタン＝ラトゥールは、1854年の官立美術学校のコンクールに失敗して以来、ルーヴル美術館で最も勤勉なコピーストのひとりになった<sup>19)</sup>。彼は若き画学生ルノアールにルーヴルで模写することを熱心に勧めた<sup>18a)</sup>。後年(1879年)ルノアールは《タンホイザー》と題する作品(習作)を制作する。これは、カルロ・ダンカンによると、ファンタン＝ラトゥールのワグネリズムに対するルノアールのオマージュである<sup>20)</sup>。

《大水浴図》を制作していた期間の作品は「目ざわりな手法(manière aigre)<sup>21)</sup>」で描かれたから「目ざわりな時代」とも呼ばれるが、またしばしばアングル



の時代とも呼ばれている。すでに述べたように、マイヤー＝グレフェは、ジラルドンの浮彫がルノアールの《大水浴図》のテーマにインスピレーションを与えたであろうことを指摘した。彼はさらに、《大水浴図》に与えた影響として、コロ（優雅、しなやかさ、夢のようなくつろぎ等）とアングル（画面全体に広がる身体のアラベスクとその充満等）とをあげている<sup>22)</sup>。

バーバラ・ホワイトは、白い布の上に坐る左端の浴女のための素描とアングルの《グランド・オダリスク》<sup>[Pl. 8]</sup>のための素描<sup>[Pl. 9]</sup>とを比較している<sup>23)</sup>。彼女によれば、ルノアールは、正確な鉛筆の線、細かい陰影、強調された輪郭線などの点でアングルに従っている。さらに、ルノアールの《大水浴図》の左端の2人のポーズは、アングルの《グランド・オダリスク》と《泉》<sup>[Pl. 10]</sup>（共にルーヴル美術館）とをモデルにしている、と主張する。左端の白い布の上に坐る浴女の上半身のポーズのひねりは、アングルの《グランド・オダリスク》の上半身のそれに似ている。ルノアールの浴女の右腕は（アングルのオダリスクの右腕と異り）上に挙げられているが、右側の乳房の位置はアングルのオダリスクに比べて自然に見える。ルノアールの金髪の浴女の左腕は（アングルの《泉》の女性の左腕とは異り）頭の上に挙げられていない。しかし、両腕と胸の開く角度は両者ともほぼ同じである。アングルの《グランド・オダリスク》は画面の要請に従って解剖学的な正確さを犠牲にしている。ルノアールの浴女たちのポーズにもわざとらしさがみられるが、その代り厳格な輪郭線がリズムカルなアラベスクを生み出している。

ヴォーラル著《ルノアール》の中にアングルに関する次のような一節がある。

不思議なのは、アングルが自分の情熱にとりこになると、精神虚弱におちいってしまうように思えることだ。だから、《フランチェスカ・ディ・リミニ》では若い男の姿勢の中に情熱をつめ込みすぎたので、頸を並はずれて長くしてしまった。しかし他の作品においてもそうであったかどうかは分らない！……ルーヴルの《リヴィエール夫人》の頸はどうだろう！さらに《ロジェとアンジェリク》の女の頸に到っては……！「この女には甲状腺腫がない！」と言う人までいるだろう。しかしそれは、アングルが女の苦痛をよりはっきりとみせるために頭部を後ろに後退させたために、頸の筋肉の位置を乱したためなのだ！そうするとこんどは、彼は情熱なしに描いたという人がでてくる！

《ド・スノース夫人》は彼の傑作だと言える。だが《泉》もあります。非常に魅力的なものです。少女のようなかわいい胸、腹部、足、何も考えない頭！<sup>24)</sup>

ルノアール自身の言葉としては、ナポリからデュラン＝リュエルに宛てた1881年11月21日付の手紙（前に引用した）の中にアングルの名前が読める。フレスコ画ではなく油彩画ならラファエルよりアングルを好む、とルノアールは言っている<sup>25)</sup>。

ルノアールとアングルの間に共通した面があることは確かだが、同時にかなり重要な相違点もある。共通面としては、《大水浴図》の前景3人によるピラミッド構図、左側の2人にみられる細部の「写實的」な描写（足や手の指、皮膚、布など）、意識的なポーズと筆跡を残さないなめらかな仕上げ、そこから生み出される冷やかなエロティスム等があげられる。相違点としては、色調（アングルの官学的な明暗表現に対しルノアールの画面には淡い光がゆき互る）、輪郭線（アングルのシルエットは流れるような丸みをおびているのに対し、ルノアールの輪郭は丸みと同時に角ばっている）、人物とそれを取り囲む空間との関係（アングルの人物は明暗の対比によって背景からきわ立つと共に絵画空間の中にみごとに融合しているのに対し、ルノアールの人物は彩色された輪郭をもって肉付けは施されず背景の風景描写と技法的に不連続である）等があげられる。フランソワ・フォスカはそのことを次のように書いている。

「アングル芸術は奇妙な混合物である。つまり、自然へのあこがれが、自己の内面の美の理想を実現するために自然がさし出すものを変形しようとする無意識の要求と、ラファエルへの愛着とに、混り合っているのである。彼の強力な個性がこれらの矛盾を調和させている。ルノアールにはもっと偉大な単純さがある。もっと自然で健全だ。従って、驚かれるかもしれないが、この「印象主義者」はあの有名な学士員会員よりも、古代芸術により近づいているのである<sup>26)</sup>。」

フォスカの指摘するアングルとルノアールとの相違は、ルノアールの《大水浴図》にみられる複合性（技法、構図、意図、影響関係などにおける）を解明するとき有力な視点を提供するだろう。

ルノアールは若い頃の一時期グレールのアトリエで学んでいたことは、先にふれた。グレールは従来、モネ、シスレー、バジール、それにルノアールの修業時

代の教師として（しかも彼らの戸外描写への愛好を理解しない教師として）のみ語られることが多かった。近年、特にボイムなどの研究によって、グレルが初期の印象派画家たちに及ぼした感化が明らかにされつつある。ルノアールの《大水浴図》に与えたグレルの影響についてもボイムは次のような指摘を行っている。

[Pl. 11]

1860年から65年にかけてグレルは《女性水浴図》と題する作品（ローザンヌ州立美術館）を制作した。この時期ルノアールはモネなどと共にグレルのアトリエで学んでいる。ルノアールの《大水浴図》の源泉としてジラルドンの《水浴するニンフ》がしばしば取り上げられてきたが、ルノアールの興味をこの作品に向けさせたのはグレルであったかもしれない。グレルの作品にみられる浅瀬、前景の細部、中心人物などは、ルノアールの《大水浴図》以上に、ジラルドンの浮彫に似ている。

ルノアールとグレルの作品の共通点は2人の裸婦が形作るピラミッド構図である。この構図はジラルドンの浮彫には欠けているが、ルノアールとグレルの作品では構図の中心的な動勢を形成している（もっともルノアールの場合は、この2人の人物は画面の中心より左側にずれているが）。またルノアールの布の上に坐る女性とグレルの左側の坐る女性との類似は、ポーズだけでなく、あみ上げた髪型の型や右の乳房などにまで及ぶ。両者の作品で坐る女性と対照をなす女性は、共に半ば上半身をひねりながら布で身体を包んでいる<sup>27)</sup>。

ここでボイムが、《大水浴図》の中に認められるグレルの明らかな影響を左側の2人の人物だけに限定していることは、留意されなければならないだろう。《大水浴図》の右半分には印象主義風の技法が認められるし、人物は左側のような細部描写が施されていない。《大水浴図》には異質の様式が混在しているといわなければならない。靈感源に関する諸家の説が多岐にわたるのも、画面にみられる技法と様式の多様性に起因するのであろう。

#### IV

ルノアールに及ぼしたグレルの影響は《大水浴図》制作以後の作品にもみられる。しかし最も顕著な例はルノアールの初期の大作《狩のディアヌ》<sup>[Pl. 12]</sup>（ワシントン、ナショナル・ギャラリー）であろう<sup>1)</sup>。この作品に関してはクールベやマネなどの影響も指摘されている。そして《狩のディアヌ》自体が、後年の《大

水浴図》に影を落しているのである。ルノアールは本質的に人物画家であり、特に女性の裸体像を好んで描いたが、奇妙なことに、《大水浴図》以前には女性裸体像は余り制作していない。しかも数少ない作品のほとんどは単身像である。《大水浴図》の浴女の姿にはこれらの単身像が明らかに反映している。ある意味ではこの作品は、60年代半ばから80年代初めまでの各時期における女性裸体像の集大成ともいえるだろう。次に、《大水浴図》に到るまでのルノアール芸術の展開を、女性裸体表現の変遷を中心にたどることにしよう。《大水浴図》にみられる異質の様式と技法の混在は、ルノアールの芸術的発展の各段階を示す痕跡とも考えられるからである。

《大水浴図》がジョルジュ・プティ画廊に出品された年（1887年）からかぞえてちょうど20年前、1867年のサロンにルノアールは《狩のディアヌ》を応募した。ヴォーラルによると、この作品についてルノアールは次のように述べている。

次の年（1864年）、官設展覧会はそれほどうまくいかなかった。審査員の気に入らず、「落選展」に出品せざるをえなくなった。しかし、今度は、「落選展」も大きな成功は得られない。この種の展覧会方式はこれが最後になった。私はといえば、1865年にもう一度カパネルのサロンに入選する好運に恵まれた。その作品は、「フォンテーヌブローの森の中を犬を連れて散歩する若い男」を表わしている。それは私の友人のひとり、画家のル・クールである。この作品はナイフで描かれたが、例外的なことである。というのは、ナイフは私には好ましい手法ではなかったから。しかし、同年、やはりナイフを使って等身大の《狩をする女》を描いたことを思い出す。正直のところ、私は裸体の習作を試みようとしたのだ。しかし、この主題はふさわしくないと判断されたので、モデルの手に弓を持たせ、足許に雌鹿を置いた。むきだしの裸身を覆うために獣の皮を加えた。そこで私の裸体の習作は、よりふさわしい主題である《狩をするニンフ》になったのである<sup>2)</sup>。

この記述には年代に関する記憶ちがいがあるものの<sup>3)</sup>、初期のルノアールがサロン出品を心がけおり、サロンの入選規準に合うように制作していたらしいことは、推測することができる。しかし、この作品がサロンに落選した事実は、当時のサロンの規準からすると前衛的なものにみえたことを示しているだろう。サ

ロンに入選し易いように制作するというルノアールの意図にもかかわらず、この作品にはクールベやマネの作品の影響が感じられたのである。ここにルノアールの誤算があったのかもしれない。鹿や風景の描写にみられるパレット・ナイフの手法は、明らかにクールベを思い出させる。また狩のテーマや鹿のモチーフ自体もクールベとの類似を感じさせる。

この作品のモデルは当時のルノアールの愛人でもあったリーズである<sup>3)</sup>。伝統的なテーマを写実主義的な手法で表現したマネの《草上の昼食》<sup>[Pl. 14]</sup>や《オランピア》(共にパリ印象派美術館)は、ルノアールが《狩のディアヌ》を制作する時の手本になっていたかもしれない。特に、《草上の昼食》の基本的な構図は、ラファエロの《パリスの審判》をマルカントニオ・ライモンディが版画にしたものに基づいていた。ハミルトンによると、そのことは1864年にエルネスト・シェ(ス)ノーによって指摘されていた<sup>5)</sup>。シェノーは早い時期にマネ芸術に注目しており、印象派画家に関しても最初から理解を示した数少ない批評家のひとりである。ルノアールがシェノーの記事を目にしたという直接的な証拠はない。しかし、過去の巨匠たちの作品を現代風にアレンジするという考えは、この頃からルノアールの心の中にも入り込んでいたにちがいない。

《狩のディアヌ》にクールベやマネなどの影響が認められるにしても、この作品が、当時のモネなどの関心の中心を始めていた「戸外での人物描写」という課題の解決を意図していたとは思えない。《狩のディアヌ》はアトリエ制作であり、前もって研究され解決されていた要素が画面の上で組み合わせられている。K.S.チャムパが指摘するように、この作品の背景をなす戸外描写はマネの《草上の昼食》<sup>[Pl. 15]</sup>ほど確信的ではない<sup>6)</sup>。またモネに《庭園の女性たち》(1866年、パリ、印象派美術館)を描かせることになる戸外での人物描写への興味はみられない。ルノアールがモネと同じ方向へ進むのは、翌1867年の《日傘をさすリーズ》<sup>[Pl. 16]</sup>(エッセン、フォルクヴァング美術館)からである。この作品は1868年のサロンに入選し、批評家のトレ・ビュルジュやカスタニャリーに賞賛された。そしてザカリー・アストリュクは次のように書いている。

リーズは魅惑的なサマー・ハットをかぶり、腰に黒いリボンのついたドレスを着ている。日傘が顔に影をつけている。彼女は森のはずれの明るい日の光の中に立ち、人待ち顔である。……この絵はすべての点で魅力的だ。正確な効果、精妙な色調、印象の

統一と生氣、見事な光の配合。……全体の魅力が光に由来するこの作品のテーマを、これ以上虚心に推し進めるのは不可能だろう。太陽の光のもとでみられた白色はすばらしい。<sup>7)</sup>

《狩のディアヌ》には、《日傘をさすリーズ》に関してアストリュクが述べたような様式上の統一はない。戸外に置れた裸婦像の試みは1870年代のルノアールのいわゆる印象主義時代までまたなければならない。チャムパが指摘するように、この作品には主導的な原則なり興味なりはみあたらない<sup>8)</sup>。マネもクールベもアカデミーのそれも、どれも優位をめているわけではない。画家ルノアール自身にしてからが完全に自己統御されているようには思えない。このことは、《大水浴図》における異質の様式と技法の混在に呼応していないだろうか。個々のモチーフの扱いに関しては両者の間の類似を指摘できる。ディアヌの身体の「写実的」な細密描写は、《大水浴図》の左側の2人の浴女の胸部・手足の指先・髪・皮膚のなめらかな細密表現を思わせる。両作品の裸婦のポーズはいささか不自然で、人体の解剖学的な官能性を強調している。またディアヌの腰にまきつけられた獣の皮は、《大水浴図》の左端の浴女の白い布と中央の浴女の黄色の布を暗示する。

個々のモチーフの間の類似だけでなく、1880年代半ば頃のルノアールと1860年代半ば頃のこの画学生とは、その制作態度と精神とにおいて、類似するものがあったとはいえないだろうか。ポイムの指摘にもあるように、ルノアールの《狩のディアヌ》<sup>[Pl. 13]</sup>と師グレールの《ディアヌ》との間にはモチーフの上での類似性がある<sup>9)</sup>。しかし、そればかりではない。1860年代半ば頃のグレールは、古代に取材したテーマを現代風の情景の中に表現しようとする「ネオ・グレック」の画家たちと、初期の印象派画家たちとの間の、いわば橋わたしの役割を演じていたのである。グレールのこの時期の作品にはそうした転換期の特色がみられる<sup>10)</sup>。そしてルノアールの《狩のディアヌ》は、師の折衷的な様式の影響を強く受けている。ルノアールの《大水浴図》は、今度は印象主義が自分自身をのり越えて次の様式へ移行しようとする時期に制作された。従って、そこにみられる異質の様式と技法の混在は転換期特有の折衷的性格ではないだろうか。ルノアールの1860年代半ばと1880年半ばとの間に認められる制作態度と精神の類似性とは、その意味である。

すでに述べたように、《大水浴図》の画面右側には印象主義的な技法がみとめられる。特に、風景描写（水、木、山、空など）、中央右端の2人の浴女、前景右側の浴女の頭部などにおいて、これらの特質は、ルノアールが1876年に制作した《陽の光の中の裸婦》（パリ、印象派美術館）をすぐに連想させる。

この時期にルノアールは《ぶらんこ》（パリ、印象派美術館）と《ムーラン・ド・ラ・ギャレット》（パリ、印象派美術館）を制作している。これらの作品に共通する画家の意図は、戸外に置かれた人物の光の効果を観察することにあった、と言えるだろう。それは、モネと共にグルヌイエールで始めた手法のひとつの帰結であるともいえるが、ルノアールにとっては《狩のディアヌ》と《日傘をさすリーズ》とに連なる人物画の課題に対する解答でもあったろう。ルノアールは女性の肉体のもつ豊かさと官能性を追求する。《狩のディアヌ》では明暗の対比によって人物のフォルムの堅牢性が表現されている。同時にルノアールは、印象主義的な光と大気の動きにも魅せられていた。1870年代に入ると、人物画にも印象主義の考え方や技法が厳しく適用されるようになる。その結果、フォルムの輪郭と実体は解消し、人物は背景の風景と融合して光が画面全体にゆき互る。《陽の光の中の裸婦》がその代表的な例である。

《陽の光の中の裸婦》はデュラン＝リュエルの画廊で開かれた第2回目の印象派展に出品された。この展覧会も前回の展覧会と同様、多くの批判にさらされた。中でも『フィガロ』紙に発表されたアルペール・ヴォルフの論文は、その最も代表的なものとしてしばしば引用されてきた。

ル・ペルティエ通りには不運がつきまといっている。オペラ座の火災に続いて、またもこの界隈に災難が降りかかった。デュラン＝リュエルの店で、絵画と称するものの展覧会が開かれたのである。五、六人の精神病患者がその作品を展示するために寄り集まった……。

女性のトルソは、死体の完全な腐敗状態を示す紫がかかった緑色の斑点を伴う分解中の肉塊でないことを、ルノアール氏に説明でもしてやりなさい<sup>11)</sup>。

ヴォルフの名は、ルノアールの作品についての「腐敗状態の肉塊」という語句と共に、印象主義に対する旧世代の無理解を示す不名誉な例として、しばしば取り上げられる。しかし当時の美術界においてはヴォル

フの名声はあなどりがたいものがあったらしい。ヴォルフの意見は上流市民階級に広く受け入れられていたばかりでなく、サロンの審査にも影響を及ぼしていた<sup>12)</sup>。マネが印象派画家たちに対する援助を請う手紙をヴォルフに書いたことはよく知られている<sup>13)</sup>。ルノアールも1882年のデュラン＝リュエル宛の手紙の中で、ヴォルフの論評は「一般的なブルジョワジーの意見」を代表している、と書いている<sup>14)</sup>。ルノアールは、主に財政的な理由から、自分の絵を売らなければならなかった。と言うよりむしろ、売れる絵を描かなければならなかった。その為には絵画の新しい顧客となった中産市民階級の好みに合った作品を制作し、彼らの目にふれさせるようにしなければならない。第二帝政時代からその世紀の終り頃に到るまで、サロンはいぜんとして絵画市場にとって重要な役割を演じていた。もっとも、サロンが同時代の美術品を購入しようとする収集家たちにとっての主要な制度的な機構であったのは第二帝政時代までである。その後の10年間、つまり印象派が最も勢力的な活動をする時期は、美術市場における主導権がサロンから画商に移行する期間であった<sup>15)</sup>。1880年代に入るとサロン自体の改組が行われ、さらにサロンを否定するような展覧会形式が組織されるようになる。そして、ボイムが指摘するように、サロンの制度上の変質は印象派の展覧会形式に促されたところが大きいのである<sup>16)</sup>。

ところでルノアールにとって印象派運動はどのような意味をもっていたのであろうか。たとえばモネやドガにとっては、印象派運動はサロンの党派性に対する反抗に根ざしていた。ルノアールは、グレルルのもとでモネを知り、パティニョールの仲間に加わり、グルヌイエールでモネと印象主義の誕生に立ち会った。しかし、彼の制作態度の中に反サロンという意識的な姿勢を見出すのは難しい。

ルノアールは1863年から1875年まで毎年サロンに応募している（1871年はパリ・コミューンのためにサロンが開かれなかったのももちろん応募していない<sup>17)</sup>）。第二帝政時代には、のちに印象派と呼ばれることになるグループの主要メンバーも、当然ながらサロン入選を旨ざしていた。作品を公衆の目にふれさせる手段がさしあたってサロン以外にはなかったのである。もっとも、すでに1860年代後半にはいわゆる「落選展」開催の要望の声が何度かあがっていた<sup>18)</sup>。第三共和政成立後の1872年と1873年のサロンも、シャルル・ブランの意向を反映してパティニョール派には特に厳しかったから、「落選展」開催の要求は強まった。ボイムが

フランス国立文書館でみつけた要望書の一つには、1874年4月にナダールの店で開かれたいわゆる第1回印象派展に参加した画家の多くが名前を連らねている<sup>19)</sup>。ボイムが言うように、この展覧会は私的に組織された「落選展」という性格をもっていた<sup>20)</sup>。さらに、ドガのように、反サロンという性格をカモフラージュするために多くの傾向の画家たちを集めようとする意見もあったから<sup>21)</sup>、8回に及ぶ印象派展に参加した画家たちの中に共通する統一した様式原理をみいだすことは困難である<sup>22)</sup>。サロン出品に関しても、それをいさぎよしとしない人たちと、サロンに応募しても入選できない人たちとが、共存していた。

ルノアールは、いわゆる第1回印象派展が開かれた年のサロンと次年1875年のサロンに応募し、共に落選した。そして、1878年から再びサロン出品を始め1883年まで続く<sup>23)</sup>。1878年の出品作は《一杯のチョコレート》で、カタログには「グレールの弟子」と記されている。1878年のルノアールのサロン出品は印象派のグループ内に議論をひき起こしたが、ルノアール自身はそれほど深刻には考えていなかったようだ。のちにデュラン＝リュエル宛の手紙の中でこう書いている(1881年3月、アルジェにて)。

私がなぜサロンに作品を送るのか、あなたに説明しようと思う。サロンを通さずに絵画と結びつきうる美術愛好家はパリには15人もいない。サロンに入選しない画家の作品は一点も買おうとしない人は8万人はいる。これが、少くはあるが毎年2点の肖像画をサロンに送っている理由だ。さらに、展示場所によって作品の良し悪しを考える誤りにおちいりたくない。つまり、サロンを狙うことで時間を浪費したくないのだ。そういう印象すら与えたくない。できるかぎり良い作品を作ることが必要だと思う。それがすべてだ。……

だから私のそばにいて私を弁護して下さい。私がサロンに作品を送るのは商業上の問題です。ともかく、葉のようなものです。たとえそれが効かなくても、害にはならない<sup>24)</sup>。

ルノアールは他の印象派画家に劣らず経済的にはめぐまれていなかった。銀行家を父親にもつドガとセザンヌを別にすれば、モネ、ピサロ、シスレーは中産階級出身、ルノアールの父親は職人である。ルノアールの手紙にもあるように、彼にとってサロンに入選することは作品が売れるということの意味していた。サ

ロンという手段によってではなく、直接作品を観衆の前にさしだすというグループ展の構想は、作品を売るといふ点からは非常に危険な試みでもあった。従って、ポール・デュラン＝リュエルのような人物の存在は印象派運動を推し進めるうえで大きな意味をもっていたわけである。ボイムの言うように、彼は印象派画家にとって画商であると同時にパトロン役も果たしていた<sup>25)</sup>。

1870年代の印象派は批評家と公衆からの手厳しい批判にさらされていた。しかし、何人かの支持者を批評家とコレクターのうちにみいだすことができる。さらに進んで、パトロン的な役割を演じることになるのは、ショッケ、ド・ベリオ、オシュデなどの愛好家を別にすれば、出版業者シャルパンティエ夫妻とか外交官ポール・ベラルなどである。特にルノアールに関しては、ジョルジュ・シャルパンティエとの交流が大きな意味をもっていた。

ルノアールとジョルジュ・シャルパンティエとの出会いは、1875年にオテル・ドルオで行われたオークションでシャルパンティエがルノアールの作品3点を購入したことに始まる<sup>26)</sup>。このオークションはルノアールの発案でモネ、シスレー、ベルト・モリゾが参加して行われた<sup>27)</sup>。この売り立ては財政的には失敗であったが、これを機会にルノアールはショッケおよびシャルパンティエの知遇を得るのである。シャルパンティエが、エミール・ゾラ、ギュスターヴ・フローベール、ギー・ド・モーパッサン、のちにはユイスマンスの本などを刊行したことはよく知られている。1879年からは、ルノアールの弟エドモンを編集責任者にして、週刊誌『ラ・ヴィ・モデルヌ』も発刊した<sup>28)</sup>。シャルパンティエ夫妻は1875年に、フォーブール・サン・ジェルマンのグルネル街に移り、その一階を出版事務所にした。そこには多くの文人・画家・政治家が集い、シャルパンティエ夫人のすばらしい知性によって「(第三共和政の)ブルジョワジーの世界における第一級の場所」となった<sup>29)</sup>。ルノアールは彼女のこのサロンに出入し、彼女の「日本の間」と呼ばれていた居間でポーズする《シャルパンティエ夫人と子供たち》<sup>[Pl. 18]</sup>を制作した。この作品は1879年のサロンに入選し、目立つ場所に展示された。それはモデルの社会的名声によるものであったらしい。

彼女のサロンにはサロン画家として名をなしていたカロリュス＝デュランやジャン・ジャック・エンネルも顔をみせていた。カロリュス＝デュランとは、ルノ

アールはモンジュロンにあるオシュデの別荘でも顔を会わせていたはずである。ルノアールはこの頃、多分シャルパンティエの援助によって、モンマルトルの丘の上に、庭のある小さい家を借りた。そこをしばしば訪問する人たちの中に、フランク・ラミーやコルデーといった、エコール・デ・ボザールでレーマン（アングルの弟子）の下で学んでいた画学生たちがいた。彼らはルノアールがその頃制作した《ぶらんこ》や《ムーラン・ド・ラ・ガレット》のモデルもつとめた<sup>30)</sup>。1870年代半ばの最も印象主義的な作品を描いていたルノアールは、私生活においては、上流市民階級やサロン画家あるいはサロン画家をめざす官学派の画家たちと親しく交流していたのである。

1870年代の後半は肖像画制作が多くなる。そのほとんどが注文によるものである。《シャパンティエ夫人と子供たち》のサロンでの成功が肖像注文の数をふやした。1878年から再開されたルノアールのサロン応募作には風俗画的な要素が多いものもあるが、それらはおおむね落選している。1879年と1881年に《ジャンヌ・サマリー嬢》、1881年に《カーン・ダンヴェルス嬢》を出品したときは入選した。サロン出品作以外にも上流市民階級の婦人・子供の肖像を数多く制作した。ルノアール自身も《シャパンティエ夫人と子供たち》を一種の宣伝に用いていたふしがある。シャルパンティエ夫人宛のある手紙の中で、彼女の居間に飾られていたその作品を、画家ボナや銀行家シャルル・エフリュシ、ドゥードンに見せるよう依頼している<sup>31)</sup>。ルノアールは、上流階級の肖像画を描くことによって、名声と、従って経済的安定を得ようとしたのかもしれない。だが同時にそれは、彼に芸術的な代価を支払わせることにもなったようだ。繰り返しの姿勢、きざな上品さ、感傷的な甘さ。実物以上に見せようとする注文肖像画の制作にルノアールは疲れをおぼえたにちがいない。1881年から1882年にかけての冬の間のイタリア旅行には社会的肖像画制作から離脱しようとするルノアールの意図がかくされていた、と推測することも許されるだろう。

ルノアールは1881年秋頃から1882年1月半ば頃にかけてイタリアに旅行した。その正確な期日、滞在地、旅行の目的あるいは動機などについての情報はかならずしも諸家の間で一致していない<sup>32)</sup>。今ここではそれらのことに詳しくふれる余裕はないが、人物表現に関してはこの旅行中に明確な変化が認められる。そして、その変化には《大水浴図》の制作に直接結びつく

ものがあるのである。最も著しい様式上の変化は《母と子》(バーンズ財団)と《ブロンズの浴女》(S.&F. クラーク・アート・インスティテュート)との間にみられる。共にナポリで制作された。前者に関しては、11月23日付デュラン＝リュエル宛の手紙の中に、若い女と彼女の子供を描いている、という記述がある<sup>33)</sup>。この作品は、くつろいだ姿勢でポーズする母子がスケッチ風のやわらかい小さな筆触で表現されている。空気が人物をとり囲み空間に統一性を与えている。構図はわざとらしくなく、しかも複雑な軸線がある。一方、《ブロンズの浴女》は、いささか不自然で不動の姿勢でポーズする裸婦が堅牢で幅広い筆触で表現されている。彫刻的なフォルムをもつ人体は印象主義的な背景から孤立し空間の統一性はない。構図はピラミッド型で軸線は単純である。

この変化は何によるものであろうか。1882年1月末か2月初めのシャルパンティエ夫人宛の手紙でルノアールは、イタリアで学んだものとして、明るい太陽の光と共に過去の芸術作品の偉大さと単純さとをあげている<sup>34)</sup>。《ブロンズの浴女》の裸体表現は彫刻的、伝統的、古典的な特徴を示している。これらの特徴はイタリア旅行以前の裸体表現にはみられない。ラファエロおよびポンペイの壁画からの影響をそこに認めることができるだろう。

この《ブロンズの浴女》は《大水浴図》の中央の赤みがかったブロンズの浴女の原型と考えられる。丸い顔、広い胸、明確な輪郭線などによってモニュメンタルな性格を与えられている。多分モデルは両作品とものに彼の妻となるアリース・シャリゴであろう<sup>35)</sup>。重々しくどっしりした感じの女性として表現されている。

1885年頃、つまりルノアールが《大水浴図》の制作にとりかかった頃、彼は数点の浴女図を制作している<sup>36)</sup>。いずれも戸外に置かれた裸婦像だが、人体の彫刻的な表現と背景の印象主義的な表現との間に不統一がみられる。《大水浴図》との関連から言えば、シュザンヌ・ヴァラドン(Pl. 21)をモデルにしたと言われている<sup>37)</sup>《髪の手入れをする浴女》(S.&F. クラーク・アート・インスティテュート)が最も重要である。

ポーズの点から言えば、《髪の手入れをする浴女》は《大水浴図》の右から2番目の中景で川の中に入っている浴女に似ている。もっとも後者の右腕の位置と髪の毛の形は上にあがっているけれど。しかし、フォルムの線的な扱い方、計算された姿勢、表面のなめらかな仕上げなどの点で、《髪の手入れをする浴女》は

《大水浴図》の左端の浴女の原型になっていると思われる。両者とも人物の輪郭線は際立っており、やや漠

然とした背景の風景から孤立しているようにみえる。

## 注 (Notes)

### I

- 1) Catalogue of the Exhibition: "Post-Impressionism, Cross-Currents in European Painting", Royal Academy of Arts, London, 1979~80. これとほぼ同じ規模の展覧会が今夏ワシントンのナショナル・ギャラリーでも催された。
- 2) A. Bowness, *Introduction, ibid.*, p. 9 日本語の「後期印象派」という言葉はかなり早い時期から用いられていたらしい。雑誌『白樺』は第4年1号(大正2年1月号)にグラフトン・ギャラリーでの展覧会の目録の序文(「マネ及後印象画家展覧会」)を柳宗悦の日本語訳で掲載している。訳文題名は「アンリ・マティスと後印象派」。柳宗悦は前年の『白樺』第3年1号(明治45年1月号)に「革命の画家」と題する論文も発端している。この論文は柳自身が文末で記しているように、C. Lewis Hind: *The Post-Impressionists*, London, 1911 に負っている。この本は筆者は未見だが、リウォルドによる文献解題には次のように書かれている。「1910~1911年にロンドンのグラフトン・ギャラリーで催された2度の展覧会に刺激を受けた、後期印象派に対すジャーナリストイクで饒舌な擁護論」(J. Rewald, *Post-Impressionism*, 2nd ed., New York, 1962, p. 553)。

白樺派による後期印象派の紹介がロジャー・フライの企画した展覧会から示唆を受けたものであり、従って後期印象派の概念もフライの考えに強く影響されたものであろうことは推測できる。例えば、柳の文中にもあるように、白樺派が後期印象派を広い意味での表現主義とみる点は明らかにフライに依るものであろう。ここで詳論することはできないが、大正期以後の前衛美術運動はほぼ同時期のヨーロッパのそれと連動している。白樺派による後期印象派の紹介・移入はその最も早い例といえるが、そこにはいくばくかの誤解も含まれている。ヨーロッパの美術運動が日本に定着してゆくうえで日本的に変質してゆく過程も、すでに白樺派の西洋美術紹介のうちに示されていると言えないだろうか。

「後期印象派」という用語に関していえば、雑誌『白樺』(柳宗悦、武者小路実篤などの文章)では「後印象派」と書かれている。Post-Impres-

- sionism を印象派以後という意味に解すれば、「後印象派」という用語の方がふさわしいと思われる。「後期印象派」という用語が、いつ、だれによって使われたかについては未詳。匠秀夫『近代日本洋画の展開』には、「帝国新聞」明治44年5月の記事の中の後期印象派という用語、矢代幸雄「後期印象派の解釈について」(『芸術』大正2年5月号)などが紹介されている。しかし匠氏の論考は「後期印象派」という用語の使用例を求めることを対象としたものではないから、他の用例がある可能性はもちろんある(篤学の士の御教示が得られれば幸である)。
- 3) D.E. Gordon, ed., *Modern Art Exhibitions 1900~1916*, II, München, 1974, pp. 435~438
  - 4) *Ibid.*, pp. 624~627
  - 5) A. Bowness, *op. cit.*, p. 10 より引用。
  - 6) *Ibid.*, p. 9
  - 7) J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 vol., Stuttgart, 1904; English Translation: *The Development of Modern Art*, New York, 1908
  - 8) モネ評価の変遷については; 例えば W.C. Seiz, *Claude Monet*, London, 1960, p. 10 (辻・井口訳「モネ」, 美術出版社, 1968, 10頁)を参照。
  - 9) J. Rewald, *op. cit.*, p. 553, no. 33
  - 10) J. Meier-Graefe, *Renoir*, München, 1911; Zweite Aufl. 1920
  - 11) A.H. Barr, *Foreword*, in the Catalogue of The Museum of Modern Art First Loan Exhibition: "Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh", New York, 1929; Reprint Ed., 1972
  - 12) M. Schapiro, "Nature of Abstract", in *Marxist Quarterly*, 1973; *Modern Art, 19th & 20th Centuries*, Selected Papers II, New York, 1978, pp. 190~191
  - 13) Ch. Morice, "Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques" in *Mercure de France*, I Auguste, pp. 346~359. 15 Auguste, pp. 538~555, I Septembre, pp. 61~85
  - 14) J. House, The Legacy of Impressionism in France, in the Catalogue of the Exhibition: "Post-Impressionism", Royal Academy of Arts, London, 1979~80, p. 13
  - 15) M.A. Stevens, Innovation and Consolidation in French Painting, *ibid.*, pp. 19~20

## II

- 1) F. Daulte, ed., *Augute Renoir, Catalogue Raisonné de L'Oeuvre Peint, tome I, Figures*, 1860~1890, Lausanne, 1971, no. 514 による。
- 2) A. Vollard, *La vie & L'oeuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1919, p. 132.
- 3) Th. Reff, "Cézanne and Poussin", in *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, vol. 23, 1960, p. 154
- 4) Barbara E. White, "Renoir's Trip to Italy", in *The Art Bulletin*, Dec. 1969, p. 334, no. 14 を参照。
- 5) Jean Renoir, *Renoir*, Paris, 1962 (粟津則雄訳『わが父ルノワール』みすず書房, 1964, 12~13 頁を使用させていただきました)。
- 6) A. Vollard, *op. cit.*, p. 132
- 7) Cennino d' Andrea Cennini, *Il libro dell'Arte*. Victor Mottez による仏訳 *Le livre de l'Art* (1958) は, 1911 年にモッテの子息アンリ・モッテによって補追改訂版が出版された。再刊の意義を讃えたルノアールのアンリ・モッテ宛の手紙を添えた日本語訳が刊行されている(中村彝訳・藤井久栄補訳『芸術の書——絵画技法論』, 中央公論美術出版, 1964)。
- 8) B.E. White, *op. cit.*, p. 336
- 9) B.E. White, "The Bathers of 1887 and Renoir's Anti-Impressionism", in *The Art Bulletin*, March 1973, p. 107
- 10) *Ibid.*, p. 120 および Appendix A, p. 125~126
- 11) F. Daulte, "Tous les moyens d'expression", in *Collection Génies et Réalités*, Paris, 1970, p. 161
- 12) アカデミーの「フィニ」の概念については, Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1971, pp. 20~21 を参照。印象派が求めた「効果」(effet) ないしは「印象」(impression) は, アカデミーの理論の中で, 「フィニ」の概念の予備的ないしは補完的な役割を果す。ポイムによれば, 前者は「制作段階」(executive phase) の目標であり, 後者は「発生段階」(generative phase) での「第一印象」(première pensée) を示唆する概念である。エコール・デ・ボザールを拠点とするアカデミスムと, バルビゾン派や印象派に代表される当時のアヴァン・ギャルドとの間の対立は, 技法そのものにあるのではない。絵画制作の上で後者が「制作段階」での目標である「フィニ」をではなく, 「発生段階」での印象や効果を, 重視したところ

にある。両者の間には, 技法に関する限り断絶はなく, 力点の移動があるにすぎない。(Ibid., p. 87 および pp. 166~172)。

## III

- 1) 例えば《浴女とグリフォンテリアの犬》(サンパウロ美術館)と《クニドスのヴィナス》との類似は, サロモン・レナック (Salomon Reinach) の指摘以来繰り返されてきた (F. Dault, *op. cit.*, no. 54)。Kenneth Clark, *The Nude, A Study in Ideal Form*, Bollingen Books, 1956; Pelican Books, 1960, pp. 154~156 (高階秀爾・佐々木英也訳『ザ・ヌード——裸体芸術論』美術出版社, 1971, 211~212 頁) も参照。
- 2) Georges Charpentier, Paul Berard, Émile Blanche.
- 3) "L'art decoratif et contemporain", in *L'Impressionniste, Journal d'art*, April 4, 1877; L. Venturi, ed., *Les Archives de L'Impressionnisme*, tome II, pp. 326~329. この記事の筆者は「或る画家」としか記されていないが, それがルノアールであることは確実である(それに関しては, *Ibid.*, p. 306 を参照)。
- 4) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, pp. 116~117 より引用。
- 5) Michel Florisoone, "Lettres inédites, Renoir et La Famille Charpentier", in *L'Amour de l'art*, 19, 1938, pp. 36~37 より引用。
- 6) A. Vollard, *op. cit.*, p. 108
- 7) M. Florisoone, *op. cit.*, p. 36 より引用。
- 8) M. Schneider, *Renoir: lettres sur l'Italie*; B.E. White, "Renoir's Trip to Italy", Appendix B, in *The Art Bulletin*, Dec. 1969, p. 347 より引用。
- 9) *Ibid.*, p. 347 より引用。
- 10) L. Venturi, *op. cit.*, tome II, p. 327 より引用。
- 11) Meier-Graefe, *op. cit.*, 1920, S. 108
- 12) Michel Drucker, *Renoir*, Paris, [1949], p. 155
- 13) Carol Duncan, *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art*, New York & London, 1976, p. 112
- 14) ヴァトー 《シテール島への船出》(ルーヴル美術館蔵)の主題に関しては, M. Levy, "The Real Theme of Watteau's Embarkation for Cythera", in *The Burlington Magazine*, May 1961, pp. 180~185 を参照。
- 15) A. Vollard, *op. cit.*, p. 20 より引用。
- 16) 例えば, 1885年9月から10月頃のデュラン＝リュエル宛の手紙。(L. Venturi, *op. cit.*, tome I, pp.



131~132)。

- 17) C. Duncan, *op. cit.*, p. 112
- 18) J. Rewald, "Renoir and His Brother", in *Gazette des Beaux-Arts*, March 1945, p. 177
- 18a) J. Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1946; 4th Ed., 1974, p. 76; J. Rewald, *op. cit.*, p. 177
- 19) E. Lucie-Smith, *Henri Fantin-Latour*, New York, 1977, p. 12
- 20) C. Duncan, *op. cit.*, p. 113
- 21) A. Vollard, *op. cit.*, p. 129
- 22) Meier-Graefe, *op. cit.*, S. 102
- 23) B.E. White, "The *Bathers* of 1887 and Renoir's Anti-Impressionism", in *The Art Bulletin*, March 1973, pp. 120~121
- 24) A. Vollard, *op. cit.*, p. 228 より引用。
- 25) 注) III-4) を参照。
- 26) François Fosca, *Renoir—His Life and Work*, English Ed., London, 1961; 1974, p. 189
- 27) Albert Boime, "The Instruction of Charles Gleyre and the Evolution of Painting in the Nineteenth Century", in the catalogue of the Exhibition: "Charles Gleyre ou les illusions perdues", 1974, Zürich, p. 122

#### IV

- 1) *Ibid.*, p. 122 を参照。グレルにも《ディアス》[pl. 13] (1838年, ローザンヌ州立美術館)と題する作品がある。両者の間には、主題に関してだけでなく、等身大のスケール、人物のポーズ、背景の扱い方などの点で明らかな影響関係がある。またグレルの作品中の死んだ鳥がルノアールの作品では死んだ鹿に替っているが、鹿のモチーフもグレルの 作品中にある (《ミネルヴァと 三女神》1866年, ローザンヌ州立美術館)。
- 2) A. Vollard, *op. cit.*, pp. 32~33 より引用。
- 3) 1865年のサロンに応募した作品は、《W.S. 氏の肖像》と《夏の夕べ》。文中で述べられている「フォンテーヌブローの森の中を犬を連れて散歩する若い男」を表した作品は、現在サンパウロ美術館にある《フォンテーヌブローの森のジュール・ル・クール》であろう。この作品は1866年のサロンに応募して落選した。
- 4) Douglas Cooper, "Renoir, Lise and the Le Coeur Family: A Study of Renoir's Early Development—I: Lise", in *The Burlington Magazine*, May 1959, p. 169
- 5) George H. Hamilton, *Manet and His Critics*, New York, 1954; The Norton Library, 1969,

p. 44, no. 6

- 6) Kermit S. Champa, *Studies in Early Impressionism*, New Haven & London, 1973, p. 46
- 7) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 48 および Maria and Godfrey Blunden, *Impressionists and Impressionism*, New York, 1970, p. 77 より引用。
- 8) K.S. Champa, *op. cit.*, p. 45
- 9) A. Boime, *op. cit.*, p. 122
- 10) Boime, *op. cit.*, p. 106
- 11) Gustave Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre*, Paris, 1922, p. 65 (黒江光彦訳『クロード・モネ——印象派の歩み』, 東京美術, 1974, 87~88頁) より引用。
- 12) B.E. White, *An Analysis of Renoir's Development from 1877 to 1887*, Columbia University, Ph. D. dissertation, 1965; University Microfilms, 1972, p. 96
- 13) 1877年3月19日付ヴォルフ宛手紙;—「私の友人たちモネ, シスレー, ルノアール氏, ベルト・モリゾー夫人が展覧会とドルオ競売館で売り立てをしようとしています。そのカタログと招待状をだれかがお持ちするでしょう。彼は私に, 貴下宛の紹介の手紙を懇望しました。あなたは多分まだこの種の絵をお好きではないでしょう。しかしあなたは好きになると思います。さしあたり、『フィガロ』紙で彼らのことに少々ふれていただけるとありがたいのですが。

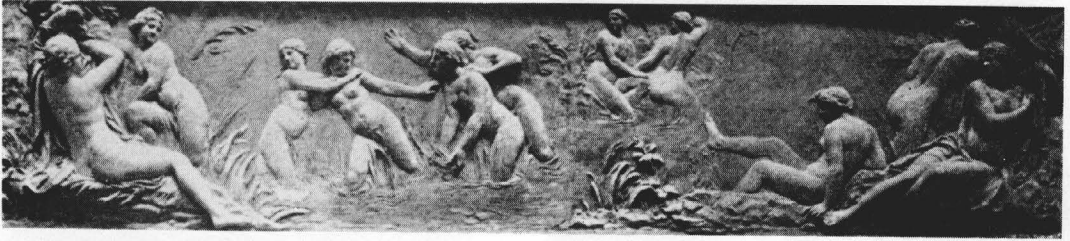
フォールの肖像画をご覧いただくようお招きしてないのは, 作品がまだ完成していないからです。私たちの間の期限はまだあります。ではまた」(Étienne Moreau-Nélaton, *Manet—Raconté par Lui-Même*, tome II, 1926, p. 41 より引用)。

- 14) アルジェよりデュラン=リュエル宛1882年3月頃の手紙 (L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 124)。
- 15) A. Boime, "Entrepreneurial Patronage in Nineteenth-Century France", in *Enterprise and Entrepreneurs in Nineteenth-and Twentieth-Century France*, 1976 p. 193, no. 33
- 16) A. Boime, "The Salon des Refusés and The Evolution of Modern Art", in *The Art Bulletin*, Winter 1969, p. 423
- 17) 1863年から1875年までのルノアールのサロンへの応募作品は以下の通り;—  
1867年 落選  
1864年 《エスメラルダ》: 「グレルの弟子」として展示されたが, のちに画家自身によって破棄される。  
1865年 《W.S. [ウィリアム・シスレー] 氏の肖像》: 「グレルの弟子」として展示され

- た。《夏の夕べ》。
- 1877年 《フォンテーヌブローの森のジュール・ル・クール》: 落選。
- 1867年 《狩のディアス》: 落選。
- 1868年 《日傘をさすシリーズ》: 入選。
- 1869年 《ラ・ボヘミアンヌ》: 入選。
- 1870年 《浴女とグリフォンテリアの犬》《アルジェの女(オダリスク)》: 入選。
- 1872年 《騎兵》《アルジェリア風のパリの女たち》(国立西洋美術館, 東京): 落選。
- 1873年 《ブローニュの森の乗馬道》他1点落選。
- 1874年 落選。
- 1875年 落選。
- 18) J. Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1974, pp. 168~170
- 19) A. Boime, *op. cit.*, pp. 421~422
- 20) *Ibid.*, p. 423
- 21) 例えば、イタリア人画家ド・ニッティスをいわゆる第1回目の印象派の展覧会に次のように言って誘ったという;「君はサロンに出品しているの、(君の参加が得られれば)ことに通じていない人たちが我々の展覧会を落選画家のそれだと言えなくなるだろう」(J. Rewald, *op. cit.*, p. 313)。
- 22) リチャード・シフは印象派の画家を定義するために4つのカテゴリー〔1) 8回に及ぶ展覧会に出品したこと, 2) 主題, 3) 技法, 4) 目標ないしは目的〕を提案したが、そのいずれによっても印象派の画家を統一的に説明することはできない(R. Shiff, “The End of Impressionism: A Study in Theories of Artistic Expression” in *Art Quarterly*, Autumn 1978, pp. 343~346)。
- 23) 1878年から1883年までのルノアールのサロンへの応募作品は以下の通り;—
- 1878年 《一杯のチョコレート》
- 1879年 《シャルパンティエ夫人と子供たち》《ジャンヌ・サマリー嬢》他に2点のパステル肖像。
- 1880年 《ベルスヴァル海岸のムール貝採り》《眠る少女と猫》。
- 1881年 《ジャンヌ・サマリー嬢》(パステル)《ジャンヌ・サマリー嬢》(油彩)《カーン・ダンヴェルス嬢》。
- 1882年 女の肖像画。
- 1883年 女の肖像画; 他1点は落選。
- 24) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 115
- 25) A. Boime, “Entrepreneurial Patronage in Nineteenth-Century France”, p. 170
- 26) Merete Bodelsen, “Early Impressionist Sales 1874~94 in the light of some unpublished ‘procès-verbaux’” in *The Burlington Magazine*, June 1968, p. 334
- 27) A. Vollard, *op. cit.*, 75
- 28) J. Rewald, *op. cit.*, p. 430; J. Rewald, “Auguste Renoir and His Brother”, in *Gazette des Beaux-Arts*, Murch. 1945, p. 183 f.
- 29) M. Florisoone, *op. cit.*, p. 31
- 30) J. Rewald, *The History of Impressionism*, 1974, pp. 384~386
- 31) シャルパンティエ夫人宛, (1879年)11月30日土曜日付の手紙 (M. Florisoone, *op. cit.*, p. 35)。
- 32) B.H. White, “Renoir’s Trip to Italy”, in *The Art Bulltin*, Dec. 1969, p. 333
- 33) L. Venturi, *op. cit.*, tome I, p. 117
- 34) 註III-5) 参照。
- 35) ルノアールとアリス・シャリゴが正式に結婚するのは1890年4月14日である (B.E. White, “The Bathers of 1887 and Renoir’s Anti-Impressionism”, in *The Art Bulltin*, March 1973, p. 111, no. 12); B.E. White, “Renoir’s Sensuous Women”, in *Woman as Sex Object*, 1972, p. 181, no. 9 も参照のこと。
- 36) F. Daulte 編の *Catalogue raisonné* には、女性水浴図として No. 488~No. 492 の5点が記載されている。
- 37) J. Rewald, *op. cit.*, p. 546



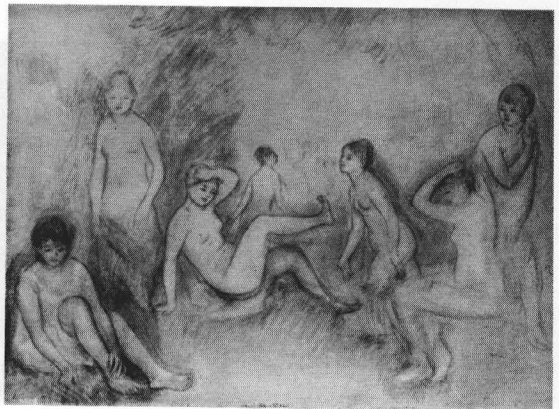
Pl. 1 ルノアール《大水浴図》



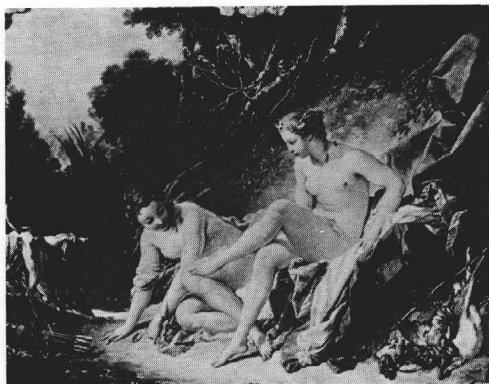
Pl. 2 ジラルドン《水浴するニンフ》



Pl. 3 ラファエルロ《ガラテアの勝利》



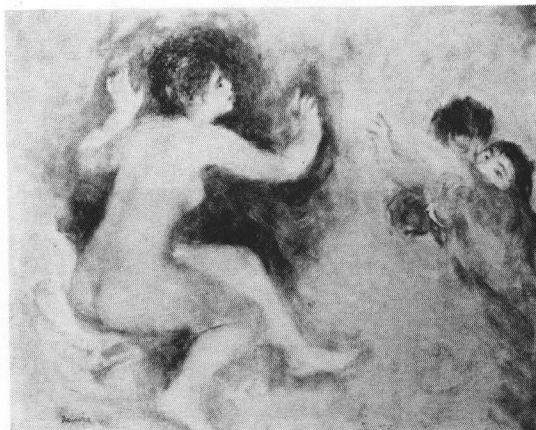
Pl. 4 ルノアール《大水浴図》のための習作



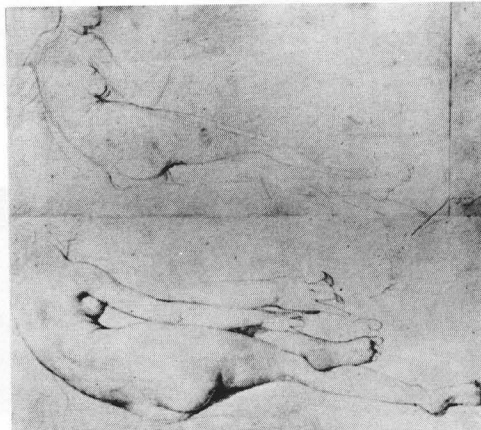
Pl. 5 ブーシェ《水浴のディアヌ》



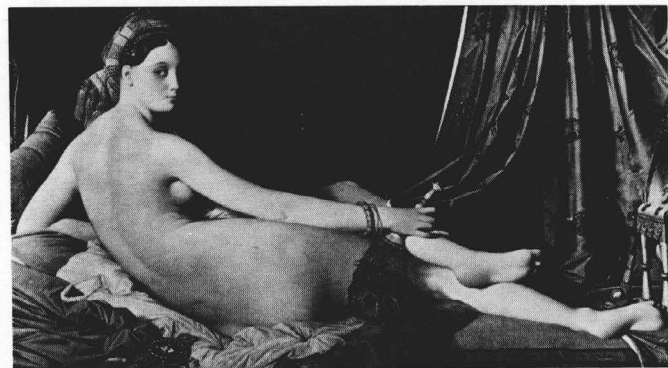
Pl. 6 フラゴナール《水浴する女たち》



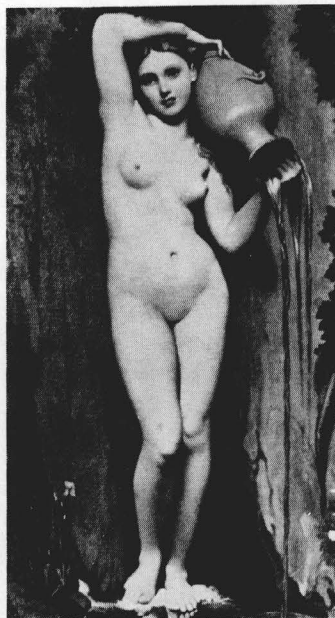
Pl. 7 ルノアール《タンホイザー》のための習作



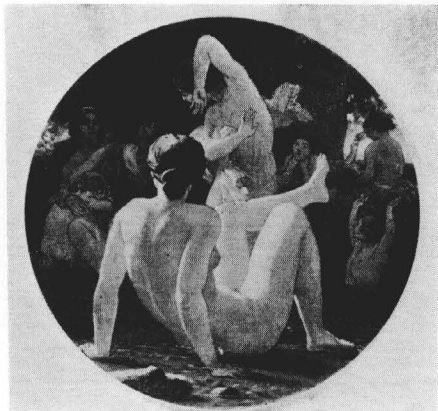
Pl. 8 アンゲル《グランド・オダリスク》のための習作



Pl. 9 アンゲル《グランド・オダリスク》



Pl. 10 アンゲル《泉》



Pl. 11 グレール《女性水浴図》



Pl. 13 グレール《ディアヌ》



Pl. 12 ルノール《狩のディアヌ》



Pl. 14 マネ《草上の昼食》



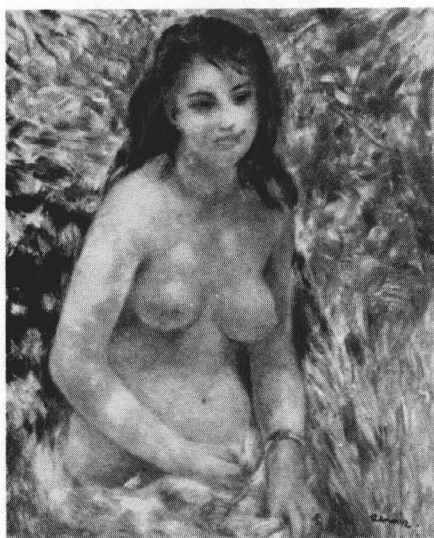
←Pl. 15 モネ《庭園の女性たち》

Pl. 16 ルノール《日傘をさすリーズ》





Pl. 17 ルノアール《シャルパンティエ夫人と子供たち》



Pl. 18 ルノアール《陽の光の中の裸婦》



Pl. 19 ルノアール《母と子》



←Pl. 20 ルノアール《プロ  
ンドの浴女》

Pl. 21 ルノアール《髪→  
の手入れをする  
浴女》

