

セザンヌ研究——《キューピッド像のある静物》を中心に——

中溝 文枝

はじめに

セザンヌという名を意識するようになったのは、《大きな松の木》(図1)の模写がきっかけである。一本の樹の生命の揺れ動きが、堅固な構図のもと深く微妙な色彩と複雑なタッチによつて現されていることを知らされ、驚きと共に画家の名は強い印象として残った。

以後意識してセザンヌの作品に接するうちに、特に興味を引かれたのは静物画である。見えるままの姿を描いているのではないにも拘わらず画面全体としてはまとまってお
り、ありふれた物が現実とは違う魅力を持つているように感じられる。セザンヌは画面全体の構成を追求し、自己の

絵画世界を完成させるためにくり返し静物画を描いたのだと考えるようになっていたところ、それとは異なる視点からの解釈も行われていることを知った。セザンヌの描くりんごには性的な欲望が象徴されている、という近年の研究である(1)。

美しい女性を描くでもなく山やりりんごを描き続けたセザンヌとは、どんな人間で何を考え、どのようにして絵を描いたのか、その絵の魅力はどこにあるのか、という問いへの答えを求め、本論によつて改めてセザンヌを探ることにした。

ここでは、セザンヌの静物画の中でもさまざまな観点から研究がなされている《キューピッド像のある静物》(図2)

を取り上げる。まずモティーフの分析を行い、それらの組み合わせによる画面構成と空間表現について検討する。さらにそこに現れた象徴的な意味を探り、作品の意図を考へることにより、セザンヌ芸術考察の一端としたい。

I 《キューピッド像のある静物》

《キューピッド像のある静物》の中には、キューピッド石膏像、りんごや玉葱などと共にセザンヌ自身の同時期の作品が描き込まれている。左側に置かれている静物画は《ペーパメント瓶のある静物》(図3)、右奥の絵は《ミケランジェロの皮剥ぎ》(図4)である。制作年代についてはいくつかの説があり、ヴェントゥーリ、クーパー、リウォルドによつて伝統的には一八九五年頃とされてきたが、ローレンス・ゴウイング、シオドア・レフはより早い年代を提唱し、様式的にも、制作年代は確定されていない(3)。

中央に描かれているキューピッド像は、現在もエクスのアトリエに保存されている。この石膏像(図5)はそれほど大きいものではなく、見比べると作品ではかなりデフォルメされていることがよくわかる。像のクローズ・アップ

が造形上のものだけにせよ、何らかの意図が込められているにせよ、セザンヌがこの石膏像に強い関心を抱いていたということは、この像をモデルとして多くの作品を描いていることからもうかがえる(4)。

このキューピッドの像は当時、ピエール・ピュジェ(Pierre Puget, 1620-1629)(5)のキューピッド像を石膏でコピーしたものとされていた。ピュジェはマルセイユに生まれ、同地に没した郷土ゆかりの彫刻家である。セザンヌにとつて、ピュジェは身近な巨匠だったといえる。

現在、キューピッド像の原作者の問題はピュジェを否定することに傾いている(6)が、当時はピュジェ原作だとされていたし、セザンヌはこの石膏像からバロック的性格を見出し、《キューピッド像のある静物》において、上方へと視線を押し上げるような、力強い動きのあるキューピッド像を描いている(7)。このキューピッドには、ピュジェに対する称賛の念も含まれていると言えるだろう。

画面の中央に大きく描かれたキューピッド像に対して、右上隅に描かれた《皮を剥がれた男》の絵は、その下半分しか示されていない。

この「絵の中の絵」のモデルとなったのは、セザンヌ自

身が描いた油彩《ミケランジェロの皮剥ぎ》である。この絵はセザンヌがアトリエに所有していた、通称ミケランジェロ作《皮を剥がれた男》の像の複製品を描いたものであり、現在、高くあげた左腕とその肩口が破損した状態でエクスのアトリエに残されている。セザンヌはこの石膏像をくり返し描いており、多くの作品を見ることができる(8)。ガスケによれば、晩年には、この石膏像を毎朝一時間ばかりさまざまな角度からデッサンすることが日課のようになっていた(9)。システイーナ礼拝堂の「皮を剥がれた男」がミケランジェロの自画像だと言われるように、セザンヌもまた苦悩と死のモチーフを描くことによつて自分の死を見つめようとしていたのかもしれない。

II 画面構成

1 空間表現

《キューピッド像のある静物》が多くの奇妙な部分を持ちながらも全体としては不自然に見えないのは、セザンヌの巧みな空間構成によるものである。

作品を見る者の視線は、床に置かれたキャンパスの下辺

と奥にひとつだけ置かれたりんごによつて、画面を左下から右上にたどることになる。石膏像の引き伸ばされた上半身は画面に右下から左上への動きを作る。このふたつの線の交差は画面の対角線と重なり、交差の中心点はキューピッド像の垂直線(10)とも交わっている。このような対角線による画面構成は、古典絵画においても画面の中を秩序づけるために使われている。

一方、大きく引き伸ばされたキューピッド像に注目すると、その台座と下半身はテーブルの上のりんごや玉葱などと同じく上から見下ろす視線で描かれている。しかし像の上半身、特に肩から首にかけてのあたりには、下から見上げる視線が感じられる。この視点の違いによつて、キューピッド像は上下に引き伸ばされ、誇張した表現をされることになる。また、一番奥のりんごと床だけに注目し、床を平らなものとして見ようとすると、これらはかなり高いところから見下ろされたものとしなければならぬ。しかしテーブルはそれよりも少し低いところから見られているようである。キューピッド像の後ろのキャンパスの縁がつかないのも、右と左で投げかけられる視線が異なるためだと考えられる。

セザンヌの作品には、このように画面がいくつもの視点

によって成り立っているものがしばしば見られる。リリアーヌ・ゲリーは、《キューピッド像のある静物》を「二段階からなる遠近法」と呼びうる例だとし(11)、アール・ローランは、同じく構図の複雑さで有名となった《台所のテーブル》(または《果物籠のある静物》)(図6)の分析において、「視点の移行に基づく面相互間の緊張関係、画面との均衡を保った三次元的空間の機能等は、セザンヌの本質的要素である」(12)と述べている。セザンヌは自覚的に理論的方法を通じてこれらの効果に到達したのではなく、「このような異常な空間的幻覚」(13)は描画の過程において自然に生じたものと考えられる。

しかし、吉田秀和の「画家はこう描くことによつて、みるものにも彼といつしよに移動しながら、絵に接することを望んでいるかのよう」に思われる(14)という言葉の通り、複数の視線をたどりながら絵を見てみると、平面上に現された空間というよりも、実際に存在する空間がここにあるかのように感じられてくる。この空間を第三者として見ているのではなく、絵を見ている自分のまわりがその空間に取り巻かれているかのような気さえしてくる。このような複数の視点からなる作品には、空間のなかに存在する立体としての物のあり方を、画面という平面に正確にあらわそ

うとしたセザンヌの試行錯誤の結果を見ることが出来る。セザンヌはしばしば現代芸術の祖と呼ばれる。しかし、セザンヌは伝統を否定し崩壊させたというわけではない。視点の移行によって対象を捉えるセザンヌの手法は、画家の視線が固定されていることを想定したうえで成り立っている伝統的(科学的)遠近法とは異なるが、画面の上に空間の拡がりを描こうとする、つまり二次元平面に三次元空間を現そうとするという意味においては、セザンヌの絵にも遠近法は存在する。セザンヌは伝統の破棄を求めたのではなく、「構図全体としての必要性に基づいて、又はモチーフの感動的・連想的重要性に従つて、形の大きさを自由に拡大したり縮小したり」(15)し、絵画における空間表現に新たな試みをおこなつたといえる。物と物、物と背景との関係をとらえようとする試行錯誤のうちにあられた視点の移動を、次世代の画家たちが発展させ、理論づけていったのである。

2 絵の中の絵

《キューピッド像のある静物》にはもうひとつ、構成上の巧みなトリックを見ることが出来る。テーブルにおかれた青い布は、画面中の絵《ペパーミント瓶のある静物》の中

の布と一続きに見えるように描かれている。同じくテーブル上の玉葱の芽は立てかけた絵の底辺の線のところから色が変わっており、「本当の物」と「描かれた物」の境を曖昧にしているかのようである。

このようなだまし絵的な手法は、近代においては伝統的な写実的絵画に対する批判として試みられた(16)。シオドア・レフは、セザンヌはこれらの手段を通して、本物の物体と再現された物体との区別を不明瞭にし、その二つのものを同等の絵画要素としてひとつの絵画的構造の中に組み込むという意図があったと見ている(17)。「本物の」りんごと絵の中に描かれたりんごは、《キュービッド像のある静物》においてはどちらも「本物の」りんごに見える。それはりんごの描き方にもよるものだが、《ペパーミント瓶のある静物》の中の空間と「現実」が交ざり合うように描くことによって、作品の中景にりんごが置かれていることを不自然に感じさせないようにしたといえる。

このような「絵の中の絵」という方法は、ルネサンス期から現代にいたるまで、ヨーロッパ絵画の伝統的なトリックとして試みられた。絵画空間の中にもうひとつの絵画空間をおくことによって空間を複合化し、視線を誘い込む手法として、絵の中の鏡と共に慣用されたモチーフである。

そして、絵の中の絵の主題によって寓意的な意味を複合させることも可能であった。さらに、画家が自分の絵の中に自作を置くことは、画家としての自分の自意識を現すことでもある(18)。

セザンヌが自作を作品の中に描き込む例は一八六〇年代半ばから一九〇〇年代はじめにかけての作品にあらわれ、特に空間的な複雑さのもつとも野心的な研究の時期である一八九〇年代に数多く試みられた(19)。(《キュービッド像のある静物》において、背景は壁や幕(カーテン)によって閉ざされておらず、「背景を切り開く実験」が行われている(20)。絵の中に絵を描くということによって、背景というものがなくなる、ということにもなる。ただし、絵の中では「背景」が必要だが、現実の世界にはそのようなものは存在しない。セザンヌは絵画平面における空間の拡がりの表現を、絵の中の絵という方法で試みたのである。

III 象徴的イメージ

1 キュービッドと皮を剥がれた男…生と死

《キュービッド像のある静物》の中で、絵の中の絵は造形

的な要素として重要な役割を担っている。しかしそこに描かれたモチーフの持つ意味を考えると、さらに深い意図を読みとることもできる。

この作品のふたつの石膏像、キューピッドと皮を剥がれた男の描かれ方は対照的である。前景の光のあたるテーブルの上に置かれ、画面の中央に大きく描かれるキューピッド像に対して、皮を剥がれた男の像の絵は画面の一番奥に斜めに置かれている。全身が引き伸ばされたキューピッド像の頭部は、皮を剥がれた男の下半身と並ぶ位置におかれている。キューピッドがこの死の像を横目で見ているかのようである。

ここに、メモント・モリ (memento mori: 死を思え) の主題を読みとり、多くの研究者たちが、この作品におけるキューピッド (エロース、アモール、愛神) と皮を剥がれた男を、象徴的な対比、すなわち愛 (あるいは生) と死の対比としてとらえている。このふたつの石膏像に対するセザンヌの関心から考えても、セザンヌはアトリエにあった石膏像を単なるモチーフとしてではなく、意図的に組み合わせるこの作品を制作したと言えるだろう。愛、あるいは生を象徴するキューピッドと、苦悩や死の象徴である皮を剥がれた男は、現実には迫りつつある死を見つめるこの時

期のセザンヌにとって、芸術のテーマのひとつとなりうるものである。

シオドア・レフは、メモント・モリの考えは、この時期のセザンヌの想念から離れなかったテーマであり、キューピッドや皮を剥がれた男、頭蓋骨⁽²¹⁾はその「十分な象徴」となっていると述べている⁽²²⁾。セザンヌの晩年の手紙からは、体の衰えを嘆き、死を思う姿をうかがうことができる。死の象徴である皮を剥がれた男に関して、ジャック・リンゼーは、セザンヌの愛読書であるボードレールの『悪の華』から「地を耕す骸骨」を取り上げ、この詩がセザンヌの思念に深く入り込まざるを得ないものだとしている⁽²³⁾。皮を剥がれた人間がなおも地を耕す労働者となっている場面が描かれるこの詩は、「死の中の生」あるいは「生の中の死」を暗示しており、それはメモント・モリの象徴であると同時に、「生」の激痛の象徴である、とリンゼーは指摘する。

死の主題を強調するリンゼーに対して、末永照和は、この作品はむしろ若さや生命力の象徴を前面に押し出しているように読みとれると述べている⁽²⁴⁾。末永は、皮を剥がれた男を圧倒するように描かれたキューピッド像は「死」を威嚇し対決している、あるいは死の事実を厳しく見つめて

いるのであり、セザンヌはこのキューピッドにメモント・モリの想念よりは、性と愛の勝利、芸術の「カプリチオス（気まぐれ）」を思い描いているのかもしれない、としたうえで、ボードレールの『悪の華』から「愛神とどくろ」との詩を取り上げている。詩の中で、愛神は鬪鬪を足蹴にし、陽気にシャボン玉を吹き飛ばしている。「死」は愛神に負けているものの、愛神の吹き飛ばすシャボン玉（生命、血、肉）はつかの間にはじけ散る。愛（生）と死が同一のコンテクストの中にあるこの詩と《キューピッド像のある静物》とは、「愛」と「死」の関係が微妙に類似していると指摘されている。

セザンヌがキューピッドと皮を剥がれた男を同じ画面に描いたとき、愛読書であった『悪の華』のなかの詩を念頭に浮かべたこと、生と死、あるいは愛と死の対立という象徴的な意図に触れたことは十分にあり得るだろう。しかし、青年時代から死の意識をその画面にあらわしてきたセザンヌが、この時期特に現実の死の意識を拭いきれないものとしていたとしても、この作品からは「死」への恐怖よりも「生」の力強さが感じられる。画面の中心にまつすぐに力強く立つキューピッド像は、奥に置かれた皮を剥がれた男の像の絵よりも、この作品の主題を担うにふさわしいように

見える。現実には逃れられない死を思い、自身の目指す芸術の困難さを嘆きつつも、セザンヌは決して死の恐怖の前に屈してはいない。この作品に象徴的な意識を読みとるとするならば、死を見据えつつも、自分の目指す芸術にむけて力のおよぶ限り生き、絵を描き続けようとする決意があらわれている、ともいえるのではないだろうか。

2 キューピッドとりんご…愛と性

この作品においてキューピッドに愛や生という象徴性を読みとるならば、その足元に描かれるりんごの存在にも注目しなければならない。これが愛神キューピッドに関係してくるのは、キューピッドの母親であるヴィーナスのアトリビュートのひとつがりんごであることによる。（パリスの審判）において、黄金のりんごがヴィーナスに与えられた。セザンヌはりんごの画家といつていいほどにそれをモチーフとして多くの作品を描いている。りんごは題材として身近なものであり、その色彩や形態が絵画的な構成への欲求を満たすものとして選ばれた、意味のないモチーフであるにすぎないのだろうか。

セザンヌに《パリスの審判》(N.53)と題される作品がある。一八六〇年作と見なされるこの作品は、りんごが登場

する最初の絵だとされている。マイヤー・シャピロは「セザンヌのりんご」と題する論文において《パリスの審判》の主題について論じていきながら、セザンヌの青年時代の牧歌をめぐる夢想、りんごをめぐるゾラとの交友⁽²⁵⁾など多面的な考察を行い、セザンヌにとつてりんごは「情欲からの離脱と自己統御のために慎重に選ばれた手段」であったと述べている⁽²⁶⁾。また、セザンヌの内側に抑圧された欲望、女性に対する矛盾した態度は、青年時代の手紙や詩からあらわれ、作品においては三つの基本的なタイプに集約できそうだとされる⁽²⁷⁾。第一に、《バックナール(大饗宴)》(図7)におけるような公然たる性的欲望、第二に、《殺害》(V. 121)、『掠奪』(V. 101)、『愛の闘争』(V. 379)における狂暴な攻撃性、第三に《永遠の女性》(V. 247)、『モデルヌ・オランピア』(V. 106, 225)における皮肉な女性賛美である。このようなセザンヌの内面葛藤、激情性は決して死に絶えなかつたとシャピロは述べている。それをあらわすものはセザンヌの晩年のごく一部にすぎず、一八八〇年より後の彼の芸術の主流にはほとんど影響を及ぼしてはいないが、それらの例外的な作品からは、「どのように新しい芸術が、ときどきあらわれるところの彼自身の一部分の慎重な抑圧の上にあるか、が明らかにわかるのである」⁽²⁸⁾。

《大きな松の樹》(図1)もその一つの例としてあげることができ。セザンヌは一八五八年のゾラにあてた手紙でこう書いている。「アルク河の土手に生えて下にひろがる淵に枝をのべていた松の木を覚えていたかい、緑の松葉で暑い陽ざしから僕らの体をまもってくれていたあの松を、ああ、神々が樵夫の斧のいまわしき打撃から守りたまわんことを！」⁽²⁹⁾。そして一八六三年の、エクスにいる青年時代の友人に宛てたパリからの手紙には、次のような詩が記されている。

トルスの野へ皆で出かけたあの日／素敵な昼食とパレット持ち／すばらしき景色を写しに……／「けれども今」小川のほとりの草々はしおれ／激しき風にゆさぶられし樹は／葉を失いし枝々を虚空にざわめかす／ミストラルがゆさぶる大きな屍体のごとく⁽³⁰⁾

この《大きな松の樹》には、大きく揺れ動くような力強さを感じる。セザンヌは主題から文学性を排除しようと努めたが、この作品は青年時代の忘れがたい思い出に結びつき、セザンヌの感情のほとばしりをも含んでいるのだろう。シャピロの述べるように、初期の作品に見られるような激情性は生涯を通して消えることはなかつたと言える⁽³¹⁾。セザンヌがはつきりと象徴的に意味を込めたとは言いきれ

ないものの、りんごにも性的欲望や葛藤が背後に存在するのかもしれない。

《キューピッド像のある静物》において、キューピッドとりんごはその形態と色彩においても対照的である。ねじれた姿勢で画面の中心に垂直に立つキューピッドと、球体で画面のあちこちに点在するりんご。像は輝くように白く、淡く陰影をつけられ、りんごは赤、黄、緑、オレンジと鮮やかで、ひとつひとつ違う表情を見せている。

私はこの作品のキューピッド像とりんごに対して、隠された意味を探るよりも、まずそれらの形と色の対比の美しさ、おもしろさに注目したい。しかしまた、無機質的な石膏像と命あるものとしてのりんごの形態と色彩の対比のうち、セザンヌの内部の葛藤が反映されていると考えることもできる。

シャピロは「英雄的、情熱的ないし牧歌的なものと、平凡で日常的なものとの結合は、セザンヌの人間としての複雑さに照応する」とも述べている³²⁾。「彼は傲慢と謙譲、率直と抑制との一風変わった結合体であり、この葛藤のなかにセザンヌの芸術家としての発展を説明するものを発見できるのではないかと思う」³³⁾。セザンヌの人間としての複雑さは、彼の芸術の複雑さや多面性にもつながっている

と言えるだろう。

そして、セザンヌの絵の魅力のひとつは、構図や色彩といった絵画的なものの追求のなかに、人間の内面の様々なものが存在していることだと思う。セザンヌの生涯をかけた芸術の探求は、人間としての自己の探求でもあったと言えるのではないだろうか。

おわりに

「セザンヌの絵画は、偉大でしかも複雑な、個性的な偉業である。その様式はくまなく探索されたが、その完全な意味はまだ私たちの尺度を超えている」³⁴⁾。

ここまで、《キューピッド像のある静物》を中心としてセザンヌ芸術における画面構成と象徴的意味を考えてきた。私はようやく膨大なセザンヌ研究の入口を覗くことができたようである。本論の成果は、セザンヌと真剣に向き合い、考え、それを記したことであると思っている。

今後の課題として、作品の象徴性を考えるときに重要な位置を占められる水浴図、セザンヌの芸術の特質が際だって現れているとされる水彩画について触れることができなかつたことをあげておく。また、セザンヌが日本で

どのように紹介され解釈されたか、それがどのような影響を及ぼしたかという点についても考えてみたい(35)。

セザンヌの解釈は幅広い分野にわたる。それはセザンヌという人間とその芸術の複雑さを示すものである。多くの研究に学び様々な観点から考えながら、自分なりの発見と率直な印象も大切に、これからも作品と向きあひていきたいと思う。

注

* 作品番号 V, C, R, n° 以下の文献による。

Lionello Venturi, *Cézanne, son art-son oeuvre*, 2 vols., Paris, 1936.

Adrien Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne : A Catalogue Raisonné*, 2 vols., Greenwich-London, 1973.

John Rewald, *Paul Cézanne : The Watercolors*, Boston, 1983.

(1) セザンヌ研究史は、以下の文献にまとめられている。

Françoise Cachin, *Cézanne, ex. cat.*, London, 1996.
島田紀夫「現代美術の祖へセザンヌ」島田紀夫監

修『セザンヌ』婦人画報社、一九九六。

(2) Theodore Reff, "Painting and theory in the final decade," in *Cézanne : The Late Work*, ex. cat., New York-Paris, 1977-78, pp. 30-32.

(3) John Rewald, *The paintings of Paul Cézanne : A Catalogue Raisonné*, New York, 1996, p. 473.
Catalog by John Rewald, in *Cézanne : The Late Work*, ex. cat., op. cit.

(4) キュージョン石骨像は油彩 4 点 (V. 707, V. 711, V. 1608, V. 1609) 素描 11 点 (C. 980 bis, C. 981, 982, C. 983-989, C. 989, 990) 水彩 4 点 (R. 556-558, 560) 見られる。

(5) ピュジエはマルセイユ生まれ、同地没の彫刻家。17 世紀のフランス美術がバロックを退け古典主義的な傾向を公式に取り入れていたとき、ピュジエはあえてバロックの性格を押し進めていた。ジエノヴァで名声を獲得した後トゥーロンやマルセイユでも活躍し、フランス彫刻のバロック的傾向の代表者として「プロヴァンスのミケランジェロ」と呼ばれた。

(6) 現在、このキュービッド像は「フランソワ・デュケノフ (François Duguesnoy, 1594-1643)」またはクリストフ・ヴェイリエ (Christophe Veyrier, 1637-1689) もしくはニコラ・クスマナー (Nicolas Coustou, 1658-1733) に帰属すると考えられている。

Theodore Reff, "Painting and theory in the final decade," op. cit., p. 51, Françoise Cachin, op. cit., pp. 389, 396.

- (7) 「レフによれば、これら〔ピュシエ〕の作品に対するセザンヌの反応は単なる形態面に限られてはならなかった。つまりピュシエによつた彼のデッサンは大胆で感情豊かで、『選ばれた視点はその作品のもつとも感動的な面をとらえている』のである。レフはセザンヌのピュシエ観はロマン主義者たちのそれと同じであり、彼がピュシエの力強い様式とドラマティックな内容の双方を評価していたことを強調している。」「デニス・サットン「セザンヌと過去の芸術」『セザンヌ展』図録、国立西洋美術館監修、一九七四。
- (8) 皮を剥がれた男の素描は15点(C. 565-574, C. 980, C. 1086-89) 水彩は1点(R. 559)。
- (9) Françoise Cachin, op. cit., p. 396.
- (10) セザンヌの絵ではしばしば対象の中心軸が傾斜しており(ex. V. 512) 静物画において物が垂直に描かれることはまれである。
- (11) Liliane Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1950, p. 99.
- (12) アル・ローラン著、内田園生訳『セザンヌの構図』美術出版社、一九五三、p. 128.
- (13) アル・ローラン著、同掲書、p. 129.

(14) 吉田秀和著『セザンヌ物語Ⅰ』中央公論社、一九八六、p. 23.

- (15) アル・ローラン著、前掲書、p. 65.
- (16) Françoise Cachin, op. cit., pp. 390, 396.
- (17) Theodore Reff, "The pictures within Cézanne's pictures," in *Art Magazine*, 53, June, 1979, p. 99. さらに、末永照和「セザンヌの「キューピッド像のある静物」——そのモチーフと象徴体験——(2)」『桜美林論集一般教育編14』桜美林大学、一九八七。
- (18) Theodore Reff, op. cit., p. 90.
- (19) Theodore Reff, *ibid.* また、背景に裏返しのカンバスを描き、その木枠の線を構図に生かす例もしばしば見ることが出来る。
- (20) Theodore Reff, op. cit., p. 99.
- (21) 頭蓋骨はしばしばセザンヌの作品に登場するモチーフであり、現在もエクスのアトリエに残されている。セザンヌは《キューピッド像のある静物》制作の前後から最晩年にかけて油彩6点(V. 751, V. 753, V. 757-758, V. 759, ウェントゥーリ目録外に1点) 鉛筆素描2点(C. 1214, C. 1215) 水彩5点(R. 231, R. 232, R. 611-613) の頭蓋骨を描いた作品を制作してゐる。
- (22) Theodore Reff, "Painting and theory in the final decade," op. cit., p. 32.

- (23) Jack Lindsay, *Cézanne : his life and art*, New York Graphic Society, 1969, pp. 246-247.
- (24) 末永昭和「セザンヌの「キュービッド像のある静物」—そのモチーフと象徴体験—(1)」、『桜美林論集—般教育編13』、桜美林大学、一九八六。
- (25) エクスの中学校で、仲間外れにされていたゾラに話しかけたセザンヌは学友たちに袋叩きにされた。「次の日、(ゾラは)さっそくりんこの大きなかごを持ってきてくれました。ほら、セザンヌのりんご」。そうらって彼「セザンヌ」は茶目っ気のある目くばせをした。「あのりんごには歴史があります。」(ジョワシャン・ガスケ著、与謝野文字訳、高田博厚監修『セザンヌ』、求龍堂、一九八〇、p. 23.)
- (26) マイヤー・シャピロ「セザンヌのりんご」、静物の意味についての小論」、『二見史郎訳『モダン・アート 19-20世紀美術研究』、みずず書房、一九八四。
- (27) 末永昭和「セザンヌの「キュービッド像のある静物」(2)」、『前掲書。Theodore Reff, "Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and the Queen of Sheba," in *Art Bulletin*, vol. 44, 1962, p. 113.
- (28) マイヤー・シャピロ著、黒江光彦訳『セザンヌ』(世界の巨匠シリーズ3)、美術出版社、一九六二。
- (29) ション・リウオールド編、池上忠治訳『セザンヌの手紙』、美術公論社、一九八二。(一八五八年四月

九日付)

- (30) 同掲書(一八六三年一月五日、ニューマ・ロスト宛)、『Françoise Cachin, op. cit., p. 374.
- (31) マイヤー・シャピロ著『セザンヌ』、『前掲書。シャピロはこの絵を「激昂した感情に満ちた作品」と述べている。また、『Françoise Cachin, op. cit., p. 371. も参照。
- (32) マイヤー・シャピロ著『セザンヌ』、『前掲書。
- (33) ハーバート・リード著、滝口修造訳『芸術の意味』、『みずず書房、一九五九、p. 142.
- (34) ローレンス・ゴイニング『セザンヌ』、『セザンヌ展』カタログ序文、ロンドン、一九五四。
- (ロナルド・ピックパンス『セザンヌ展』序文、伊勢丹美術館他、東京新聞、一九八六、より転載)
- (35) これは、梶井基次郎『檸檬』の主人公がセザンヌをモデルにしたものだと言ったことに関わる。『檸檬』の原型『瀬山の話』の主人公の名は「瀬山極」である。なお、「セザンヌと日本」については以下の文献を挙げておく。『セザンヌ展』図録、横浜美術館、NHK、一九九九。

図版一覽

図1 《大きな松の樹》、一八八九年頃、カンヴァス・油彩、

- 84×92 cm、ブラジル・サンパウロ美術館、V. 669.
- 図2 《キューピッド像のある静物》、一八九五年頃、パネ
ルで裏打ちした紙・油彩、70・6×57・3 cm、ロンド
ン・コートールド研究所、V. 706.
- 図3 《ペーミンント瓶のある静物》、一八九〇—九四年、
カンヴァス・油彩、65×81 cm、個人蔵、V. 625.
- 図4 《ミケランジェロの皮剥ぎ》、一八六二年頃、カンヴ
アス・油彩、35×16・5 cm、個人蔵、V. 709.
- 図5 キューピッド石膏像、セザンヌのアトリエに所蔵。
- 図6 《台所のテーブル》、一八八八—九〇年、カンヴァス・
油彩、65×80 cm、オルセー美術館、V. 594.
- 図7 《バックナール（大饗宴）》、一八六七—七二年頃、カ
ンヴァス・油彩、129×80 cm、個人蔵、V. 92.

〔付記〕

小論は一九九八年度提出の卒業論文を書き改めたもので
す。
卒業論文及び本稿執筆にあたり、有川治男教授にはあた
たかいご指導と多くの御助言をいただきました。心より御
礼申し上げます。また、お世話になった方々にも深く感謝
いたします。



図3 《ペパーミント瓶のある静物》



図1 《大きな松の樹》



図2 《キューピッド像のある静物》



図6 《台所のテーブル》

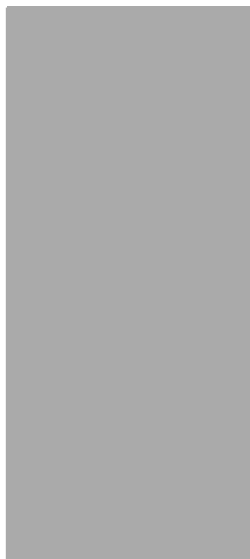


図4 《ミケランジェロの皮剥ぎ》



図7 《バッカナール (大饗宴)》

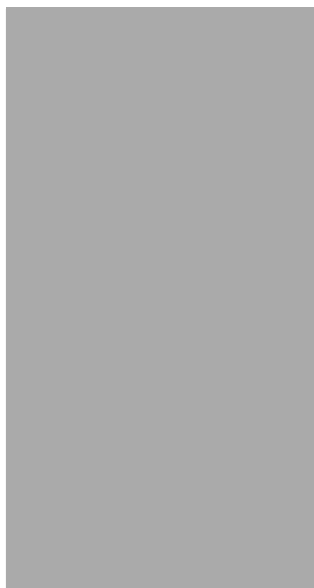


図5 キューピッド石膏像