

ピカソの1920年代初期作品に見るメランコリー ——身振りと意味をめぐる問題

塚田美香子

はじめに

1920年代のパブロ・ピカソ(1881-1973)は古典美を求めて調和や均衡のとれた画面を構成し、壮大で穏やかな様式を確立している。彼は1917年のイタリア旅行や1919年のイギリス旅行を通して、古代ギリシア・ローマ彫刻やイタリア・ルネサンス美術、フランス古典主義、新古典主義の絵画などからインスピレーションを受け、豊かな造形創作をおこなった。ピカソの「古典主義時代」あるいは「新古典主義時代」と称される時期に創造された人物は、それ以前より写実的になり、主題は肖像、裸婦、水浴図、母子、静物などに向けられる。私生活においてはバレエ・リュスのダンサーのオルガ・コクロヴァ(1891-1955)と1918年に結婚し、パリの高級住宅街へ引っ越して中産階級的な富裕層へと様変わりした。3年後に息子パウロが誕生する。

このようにピカソの生活は幸福に満たされていたはずなのに、この時期に制作された人物画や肖像画、裸婦画はどこか憂鬱そうでメランコリックな雰囲気を漂わせている。先行研究ではメランコリーの発想や着想の源に言究するものの、詳細には論じられず論拠を示すものは少ない。しかも、そのメランコリックな雰囲気というのも、その身振りなのか、それとも顔の表情なのかの区別が曖昧である。本研究では、この時期のピカソの人物作品を具体的に取り上げて、その身体表現に見られる伝統的なメランコリーの「頬杖をつく」図像の形態引用と身振りの意味作用を論究する。

なお、ピカソの「古典主義時代」と「新古典主義時代」という名称は、ピカソの芸術様式の変遷を分類したアルフレッド・H・バー・Jr.によるものである。バー・Jr.はピカソが古典様式で制作した期間は2期あるとし、1905年中旬～1906年中旬迄を「第1期古典時代」、

1915年～1925年頃迄を「古典主義」としている¹。本稿では、様式名称に関しては1915年頃から始まる「古典主義時代」を「第2期古典時代」と呼ぶことにする。

1. メランコリーの図像と表象をめぐる先行研究

ピカソの1920年代前半の裸婦画や人物画がメランコリーで物憂げな表情や雰囲気を醸し出していることはしばしば指摘されている。バー・Jr.は《座る2人の裸婦》〔図1〕について、「メランコリー気質の大女たちは巨体と同様に感情の欠如が目立つ人体形態では例外的である」と述べる²。一方、ピエール・カバヌは《座る2人の裸婦》〔図1〕、《座る女》〔図2〕、《大水浴者》〔図3〕は「無表情で、虚ろな目をしている」と言い、リンダ・ノックリンは《村の踊り》〔図4〕と《帽子を被る女》〔図5〕を「人物がメランコリックで、鈍重だ」と述べる³。バーが裸婦の感情を指してメランコリーだと指摘しているのに対して、後者の2人はどちらかという裸婦や人物の顔の表情に憂鬱さを感じ取っている。また、バーはこの作品〔図1〕を「巨大な裸婦シリーズのなかで最も印象的な裸婦」だと述べたが⁴、それは頬杖をつくメランコリーの身振りが顕著であるからだと思われる。だが、彼らは伝統的な形態から憂鬱と言っているに過ぎず、その理由を詳しく検討しているわけではない。一方、エリザベス・コウリングはピカソの《座る女》〔図2〕はアルブレヒト・デューラーの銅版画《メランコリア I》〔図6〕を想起させると具体例を挙げて言及しているものの、その意味については語っていない⁵。

デューラーの《メランコリア I》については、アーウィン・パノフスキーとフリッツ・ザクスルの研究（1923年）や、彼らの研究に触発されたヴァルター・ベンヤミンの著作『ドイツ悲劇の根源』（1928年）などがあり⁶、1932年にはデューラーの版画カタログも刊行されて

1 バー・Jr.は1915年～1925年を「古典主義」と設定しているが、（版画を除く）1920年代前半だけを「新古典主義」としている。Alfred H. Barr Jr., *Picasso Fifty Years of his Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1946, pp. 96, 115–130 [アルフレッド・H・バー・Jr. (植村鷹千代訳)『ピカソ 芸術の五十年』創元社、1952年、86、101–113頁]。

2 *Ibid.*, p. 117 [同上書、102頁]。

3 Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso 2: L'époque des métamorphoses (1912–1937)*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 577–578 [ピエール・カバヌ (中村隆夫訳)『ピカソの世紀 キュビズム誕生から変容の時代へ 1881–1937』西村書店、2008年、672–673頁] ; Linda Nochlin, “Picasso’s Color: Schemes and Gambits”, *Art in America*, vol. 68, no. 10, December 1980, p. 117.

4 Barr Jr., *loc. cit.* [前掲書同所]。

5 Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning*, Phaidon, London, New York, 2002, p. 413.

6 Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Dürers Kupferstich “Melencolia I” Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg, II)*, Leipzig, Berlin, 1923; Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928 [ヴァルター・ベンヤミン (川村二郎他訳)『叢書・ユニベルシタス ドイツ悲劇の根源』法政大学出版、1975年]。他にロバート・バートン、アビ・ヴァールブルグの言及があり、『メランコリー』展 (2005年) に所収されたペーター・クラウス・シュスターの論考を参照した。Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, London, 1621 (F. Dell and P. Jordan-Smith (eds.), New York, 1955, I, p. 451). Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 26)*, Heidelberg, 1920, p. 58, et suiv. ici p. 63 et suiv. Peter-Klaus Schuster, “Melencolia I, Dürer et sa postérité”, Jean Clair (direction), *Mélancolie: génie et folie en Occident (cat. exp.)*, Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 2005, pp. 90–105.

いる⁷。その後さらに、レイモンド・クリバンスキー、パノフスキー、ザクスの共著で『土星とメランコリー』（1964年）が出版されるなど、この版画に対する新解釈が尽きることはない⁸。メランコリーは古代以来の人間の性質を規定する4つの体液のひとつである黒胆汁と関連すると考えられていた。ルネサンス時代には学者の憂鬱質を積極的に評価し始め、最も崇高な気質であると尊ばれている。この時代の憂鬱質を表したデューラーのこの銅版画は、解釈は多様だが創造の靈感が降りてくるのを待つ憂鬱質の象徴が描かれているという点ではほぼ見解が一致している。崇高な憂鬱質である有翼の女性は頬杖をついており、その図像の源泉は古代エジプト美術迄遡る伝統に合致しているとされている⁹。

サルヴァトーレ・セッティスによれば、古代ギリシアの叙事詩や悲劇に登場する人物であるペネロペ（遠征した夫を想う）〔図7〕、メデイア（夫への復讐と子殺しを戸惑う）、エレクトラ（父の墓前で悲しむ）は彼女たちのアトリビュート（持物）とともに「瞑想」、「逡巡」、「悲嘆」などの身振りを意味するものに分けられ、ペネロペの身振りはデューラーの《メランコリア I》にも借用されることになると言う¹⁰。セッティスは、これらの人物たちを表す図像を記号論的に解釈すると、身振りは意味するもの（シニフィアン、記号表現）に過ぎなく、身振りの意味されたもの（シニフィエ、記号内容）が同一であるか問い直す必要があると言う。それは、ある身振りがひとつの図像上の図式に形が定まると、意味するものとしてその図像に束縛されるが、図像の意味するものは本来意味されたものから分離して、別の意味を帯びたり、完全に離れて援用される場合があるためである。

近年、西洋のメランコリー概念を具現した展覧会「メランコリー」（2005年）がパリとベルリンで催された¹¹。展覧会主旨によると、伝統的に苦悩と狂気の原因とされるメランコリーはアリストテレス以来、英雄と天才という偉人を表す人間の気質でもあり、現在は「鬱」として特に医療科学的な分析に委ねられているにもかかわらず、いつも不可解である。そしてメランコリックな状態は、「世界の幻滅」（マックス・ウェーバーの言葉）に対する意識から距離をとることとして理解されないだろうか」と問いかけている。古代の石碑から、デューラー、ジョルジュ・ド・ラ・トゥール、アントワーヌ・ヴァトー、フランシスコ・デ・ゴヤ、カスパル・ダーヴィット・フリードリッヒ、ウジェーヌ・ドラクロワ、オーギュスト＝ルネ・ロダン、ピカソに至る迄の多数の芸術家の作品を通して、メランコリーの図像が憂鬱質の歴

7 Joseph Meder, *Dürer-Katalog, Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Verlag Gilhofer und Ranschburg, Vienna, 1932.

8 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson, 1964 (deutsch: Frankfurt am Main, 1990) [レイモンド・クリバンスキー、アーウィン・パノフスキー、フリッツ・ザクス、田中英道監訳『土星とメランコリー：自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』晶文社、1991年]。Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1955 [アーウィン・パノフスキー、中森義宗、清水忠訳『アルブレヒト・デューラー 生涯と芸術』日貿出版、1984年]。田中英道「『メランコリー』の現代的意義——デューラーの三部作に寄せて」『西洋美術における「メランコリー」概念の史的考察』（昭和59・60年度 科学研究費補助金（一般研究B）研究成果報告書）、1986年。

9 パノフスキー『アルブレヒト・デューラー 生涯と芸術』、同上書、163頁。

10 サルヴァトーレ・セッティス（石井元章訳）「古代美術における瞑想、逡巡、後悔の図像」『西洋美術研究』no.5、2001年、14-36、31（註90）頁。

11 会場/会期：パリ、グラン・パレ/2005年10月10日～2006年1月16日、ベルリン国立新美術館/2006年2月17日～5月7日。

史を新たに提示し、いかにヨーロッパの天才を形成したのかを示している。

この展覧会は8章で構成されており¹²、ピカソの作品3点が含まれている。そのうち、初期の自画像（1900年、ピカソ美術館（バルセロナ）、inv.110.6 32）は「第4章 神の死 ロマン主義」の「憂鬱と理想 肖像画」、彫刻の《草を刈る人》（1943年、inv.MP1990-52）は「第3章 サトゥルヌスの子供たち ルネサンス」の「サトゥルヌス／クロノス 狂気」、彫刻の《頭蓋骨》（1943年、inv.MP326）は「第6章 メランコリーのアナトミー 古典時代」に各々分類されている¹³。第3章の表題につけられた「サトゥルヌス」は農耕神あるいは土星の守護神を指す。ピカソの《草を刈る人》の大きな麦藁帽子を被った南の太陽のように輝く彫刻を見て、詩人のアンリ・ミショーは「こんなに美しいものを見たら、一日中幸福になる」と語っている¹⁴。しかし、同彫刻の制作年を鑑みると、刈る人は夏の小麦を収穫するのではなく、第2次大戦でドイツ占領下におかれた冬の飢えたパリの生活を刈り取っているため、この側面がサトゥルヌスのもうひとつのイメージである暗黒の神に重なるとされている¹⁵。ピカソのこれらの作品は何れも頬杖をつく身振りのメランコリーの図像ではなく、メランコリーと解釈されるものの曖昧性を残している。そのため本稿ではピカソ作品の肘について手で顔を支える身振りに限定して考察する。

2. 第2期古典時代の裸婦画に見るメランコリー

2.1 先行研究における着想源

頬杖をつくという典型的なメランコリーの身振りは、ピカソの第2期古典時代の《座る2人の裸婦》〔図1〕の右側の裸婦に見られるが、最初にこの時期の裸婦作品に指摘されている着想源を《座る2人の裸婦》の作品も含めて確認しておきたい。

この頃のピカソは、古代彫刻に由来するドラペリーという襞のよった無地の布を体に巻いたり、手に持ったりしている裸婦を数多く制作している。裸婦の主題が増加したのは、彼が1918年11月から画商ポール・ローザンベールの画廊に隣接するラ・ボエシー通り23番地に住んでいて、画商が所有するピエール＝オーギュスト・ルノワールの作品を常に見られる環

12 8章節の見出しは次の通り。I. La Mélancolie Antique（古代のメランコリー）、II. Le Bain du Diable. Le Moyen Âge（悪魔風呂 中世）、III. Les Enfants de Saturne. La Renaissance（サトゥルヌスの子供たち ルネサンス）、IV. L'Anatomie de la Mélancolie. L'Âge Classique（メランコリーのアナトミー 古典時代）、V. Les Lumières et Leurs Ombres. Le XVIII^e Siècle（光と影 18世紀）、VI. La Mort de Dieu. Le Romantisme（神の死 ロマン主義）、VII. La Naturalisation de la Mélancolie（メランコリーの帰化）、VIII. L'Ange de L'Histoire. Mélancolie et Temps Modernes（歴史の天使 メランコリーと現代）。ピカソの初期の自画像と《頭蓋骨》の作品解説はない。

13 所蔵品番号の略号は次の通り。MP: Musée Picasso, *Catalogue of the Collections*, vols. I, II, London, Thames and Hudson, 1988. MP1990: Picasso, *Une nouvelle datation*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

14 ブラッサイとミショーが1943年11月12日にピカソのアトリエを訪問したときの記録である。Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p.98 [ブラッサイ（飯島耕一、大岡信訳）『語るピカソ』みすず書房、1968年初版、106頁]。

15 Clair (direction), *Mélancolie: génie et folie en Occident* (cat. exp.), *op. cit.*, p.167.

境にあったからである¹⁶。また、この時期にピカソの描く裸婦や人物は、《パルテノン神殿東破風》などの彫刻を参照して創作された古代彫刻のような重厚な人体の姿態が特徴とされている¹⁷。ピカソの「クラシック画帖」(1919年～1923年迄の5冊のデッサン帖)には《パルテノン神殿東破風 女神群像》(B.C.438～433年頃)を模写したようなスケッチが残されている¹⁸。先行研究によると同古代彫刻の3女神ヘスティア(レト)、ディオネ(アルテミス)、アフロディテのうちの、ディオネとアフロディテのデッサン〔図8〕と、デメテルとペルセフォネの2女神のうちのペルセフォネ〔図9〕である。大高保二郎は、エルギン・マーブルの女神群像をピカソの《座る2人の裸婦》〔図1〕や《大水浴者》〔図3〕のルーツとしている¹⁹。このペルセフォネのデッサン〔図9〕は〔図1〕の左側の裸婦に近似しているが、右側のメランコリーの身振りをした裸婦の源泉は女神群像にはない。

一方、ケネス・クラークは古代鏡からそのまま抜け出てきたようなピカソの裸婦の線描は、白地レキュトスの陶器画も想わせると述べている²⁰。リサ・フローマンによると、古代エトルリアの鏡の裏面に彫られた線描や堅牢な画面構成は1930年～1931年のピカソの銅版画連作「オウィディウスの『変身譚』のための《メタモルフォーズ》」に関連すると言う²¹。また、若い頃のピカソはルーヴル美術館の古代室でイタリア未来派画家アルデンゴ・ソフィッチに頻繁に目撃されていたようである²²。さらに、ピカソがその頃作った団扇型の木彫(1907年、inv.MP240)には、イベリア彫刻風の3人の裸婦が浅く彫られているが、柄のついた丸い形状は古代鏡を想わせる²³。ピカソが参考にしたような古代鏡はルーヴル美術館に多数展示されていて、それらの裏面には《座る2人の裸婦》〔図1〕の裸婦の配置に近い構成の図柄もあるため、次の2.2で後述する。

-
- 16 マイケル・C・フィッツジェラルド(別宮貞徳監訳)『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』淡交社、1997年、129頁[Michael C. FitzGerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1994]。
- 17 大高保二郎「ピカソ、クラシックの誘惑 多様なものの融合」『ピカソ・クラシック 1914-1925』(展覧会カタログ)産経新聞社、2003年、8-25頁。
- 18 Brigitte Léal, *Musée Picasso Carnets: Catalogue des dessins*, vol.1, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p.318(Cat. 24, 20R°, 21R°)。
- 19 大高、前掲書、19-20頁。
- 20 Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton, Princeton University Press, 1956, pp.4, 363 [ケネス・クラーク(高階秀爾、佐々木英也訳)『ザ・ヌード』筑摩書房、2004年第1刷、2011年第2冊、20、569頁]。
- 21 Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2000, pp18-21。
- 22 Ardengo Soffici, 'Fatti personali', *Gazzetta del Popolo* (Torino), febbraio 9, 1939, p.3; John Richardson, *A Life of Picasso I: The Early Years, 1881-1906*, New York, Random House, 1991, pp.423, 516 (note 10) [ジョン・リチャードソン(木下哲夫訳)『ピカソ I 神童 1881-1906』白水社、2015年、640-641、75頁(註10)]。註10の *Gazzetta del Popolo* の発行場所(Rome)と発行月日(Sept. 2)は誤りである; ピカソの1910年代のアドレス帳にソフィッチの名前と住所の記載がある。ピカソの文書資料調査(2016年9月14日、ピカソ美術館(パリ))。
- 23 3人の裸婦の構成は《アヴィニヨンの娘たち》の構想段階の素描に連なる。Hélène Seckel, *Musée Picasso Guide*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985, p.21。

2.2 《座る2人の裸婦》のメランコリーの身振りの源泉、導入要因、意味作用

《座る2人の裸婦》〔図1〕の右側の裸婦のイメージ・ソースとなったメランコリーの身振りはどのようにして形成されていったのだろうか。この作品の制作において、頬杖をつく身振りの源泉と、それが導入された過程や、身振りの意味作用について次の4つの観点から考察したい。

(1) 古代エトルリア鏡からの形態引用

古代エトルリアの鏡の裏面には2人～5人の人物で構成され、3人以上の場合は中央にひとりか2人が立ち、それを挟むように左右に人物が配置される図柄が数多く見られる。《オイネウス、アタランテ、メレアグロス、テストイオスの息子》〔図10〕と題された図柄は4人の人物のうち両端の2人は座っていて、左の男性は右手を内側に伸ばし、右の男性は右手で頬杖をついているのが確認できる²⁴。2人の男性の身振りは、《座る2人の裸婦》〔図1〕の裸婦たちに近似し、さらに《座る2人の裸婦》の裸婦が明確な輪郭線で象られているところや、奥行きのない画面に配置される構成は同古代鏡の図柄を彷彿させる。

(2) デューラーの《メランコリア I》との関連性

先行研究で挙げたように、コウリングはピカソの《座る女》〔図2〕はデューラーの《メランコリア I》〔図6〕の有翼の女性を想起させると述べているが、ピカソが参照した経緯には触れていない。また、ヴェルナー・シュマーレンバッハは《座る2人の裸婦》〔図1〕の作品解説に《メランコリア I》の挿図を載せているものの、それに関連する記述はない²⁵。ピカソ芸術に与えたデューラーの影響については、アーヴィング・ラヴァンによるピカソのキュビズム作品に見るデューラーの人体比率の影響や、ウィリアム・ロビンソンの青年ピカソの精神とデューラーの《メランコリア I》の関係が指摘されているものの、やはりピカソがいつどのようにデューラーの作品を知ったかには言及していない²⁶。ロビンソンによれば、詩人のマックス・ジャコブがピカソにデューラーの版画を贈ったそうであるが、その具体的な作品名は不明である²⁷。ただし、ピカソは、ドイツ人美術史家でコレクターのヴィルヘルム・ウーデとつき合いがあったので、彼などを介してデューラーの《メランコリア I》の版画やその図版を目にした可能性は十分にあり得ただろう。

《座る女》〔図2〕には、そのもとになったと思われる1920年11月に描かれた2点のデッサ

24 古代鏡実見（2016年9月7日、2017年4月6日、ルーヴル美術館）。

25 Werner Schmalenbach, "Pablo Picasso: Two Seated Nudes", *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music 1914-1935* (ext. cat.), London, Merrell Holberton, 1996, pp.241-242.

26 Irving Lavin, Théodore Aubanel's les filles d'Avignon and Picasso's "Sum of Destructions", *Cubist Picasso* (cat. exp.), Paris, Flammarion, Réunion des musées nationaux, 2007, pp.57-59. William H. Robinson, "The Artist's Studio in 'La vie'", *Picasso: The Artist's Studio* (exh. cat.), Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2001, pp.78, 86-87 (note37).

27 マックスが1901年にピカソに贈ったデューラーの版画の主題は不明である。Robinson, *loc.cit.*, p.88; Max Jacob et Picasso (cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, pp.1, 8 (note1), 208; マックスのピカソの回想録はクリスチャン・ゼルヴォスが編集する次の文献に掲載された。Max Jacob, "Souvenirs sur Picasso contés par Max Jacob", *Cahiers d'art*, vol. II, no.6, 1927, pp.199-202.

ン〔図11、図12〕があり、さらに裸婦の鉛筆デッサン〔図13〕もある。これらのデッサンは、布を纏ったモデルが裸になってポーズをとるまでの一連の動作を描写しているようにも見える。《座る女》の女性が体に纏っている布は、《座る2人の裸婦》の右の裸婦が座っている椅子に掛けられたドラペリーのように見え、両作品〔図1、図2〕が《大水浴者》〔図3〕も含めて一連のシリーズとして制作されたように思える。

また、ピカソとデューラーの作品を再度比較すると、裸婦の形態自体は《座る女》よりも《座る2人の裸婦》の右側の裸婦の方が《メランコリア I》の憂鬱質の女性に一層近似している。さらに、《座る2人の裸婦》には、《メランコリア I》に配置された「幾何学」を意味するような小物や道具はないが、薄暗い部屋で裸婦が足を置き、腰を掛けている大小の箱がある。これらの箱は元来、モデルの体を支える道具として美術学校や画家のアトリエで使用されていた。それゆえ、このモチーフは1920年代後半からピカソの主題に現れる「画家とモデル」や「画家のアトリエ」を予見させる。

(3) アポリネールの助言

コウリングの指摘によれば、ピカソが《座る2人の裸婦》に描いたメランコリーの身振りにはブレズ・パスカルの著作が反映している可能性があるようである。

コウリングは、詩人のギョーム・アポリネールが1918年11月9日に流行風邪で亡くなる直前に、ピカソに宛てた手紙に書かれた「簡素で (dépouillé)」という言葉とパスカルの名前に注目している²⁸。その手紙には「パスカルよりも豊富に満ちた、簡素で、現代的で、新しいものがまだあるのか？彼は我々が愛好する人だ」と記されている²⁹。コウリングは、「ピカソがアポリネールの助言を念頭に置いたかどうかはわからないが、偶然性はある」と述べてから、「アポリネールが要求したパスカル信奉者の真面目さは、最も簡素で図象的な造形的イメージとして伝えられなければならなかったし、ピカソの選択はレパートリーのひとつである単身で座る姿に定まった」と述べている³⁰。その作例にはピカソの《手紙を読む女》〔図14〕とその素描《肘掛椅子に座って手紙を読むオルガ》〔図15〕が挙げられている。《手紙を読む女》に表された「読む」という主題やモチーフは、アポリネールの「簡素な」という言葉のイメージが具現されている印象を受けるが、右指をこめかみに当てる独特な身振りは、実際にピカソが参照した古代壁画があるので「3. オルガの肖像画——「憂鬱、憂愁」の身振り」の章で後述する。

コウリングは、「恐らく「読む」のモチーフは、「パンセ (思考)」(pensée) のサインとして意図されていて、アポリネールが提唱したパスカル信奉者の特質である」と言い、手紙を「読む」から「思考」のモチーフへと発想を転換させて《座る女》を制作したと指摘している³¹。コウリングは「パンセ (思考)」(pensée) をパスカルの著作『パンセ (Pensées)』(1670年)

28 Cowling, *op. cit.*, pp.409–413.

29 アポリネールのピカソ宛手紙 (1918年9月11日付) Pierre Caizergues, Hélène Seckel(eds.), *Picasso/ Apollinaire Correspondance*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 181.

30 Cowling, *op. cit.*, p. 409.

31 *Ibid.*, p. 411.

だとは明言していない。しかし、パスカルに関しては、若い頃のピカソも医学生のジャシン・ラバントスに宛てた手紙に「君の知らないパスカルの本を送る」と記しているので、ピカソもパスカルの愛読者だったことは間違いないだろう³²。ピカソとアポリネールはパスカルの「思考と直観は理性よりも強い」という考えに同感していたとされている³³。それゆえ、《座る女》の「思考」する姿がパスカルあるいはその著作を意識したものであるというコウリングの仮説は看過すべきではない。

(4) マイヨールの《地中海》

メランコリーの身振りには、ピカソと同時代作家からの影響も考えられる。20世紀の古典主義に焦点を当てた展覧会「古典の場において」(1990年)やコウリングの著作『ピカソ、様式と意味』(2002年)には、彫刻家アリスティド・マイヨール(1861–1944)がピカソらと同時代の古典主義作家として度々挙げられている³⁴。

マイヨールの《地中海》[図16]は1905年のサロン・ドートンヌに出品されると、アンドレ・ジッドをはじめ美術界から絶賛されている。ジッドは「ギリシア彫刻の身体の比例の模範を外れる彫刻家は、彼の個性や追及する表現の上で必要があるからで、人体の完璧な調和は比例が変わっても損なわれないし、後に芸術の歴史上重要であると思える。肩に落ちる光のなんと美しいことか! (中略)見事な重量感…」とマイヨールの彫刻を分析する一方で感動を隠せずにいる³⁵。ピカソも、同年同会場で開催されていたアングルの回顧展と同じくマイヨールの《地中海》にも感化されたのだろうか。同彫刻を参照したような《髪を後ろに引き上げて座る裸婦》[図17]を描いている³⁶。裸婦の組み合わせた足が《地中海》と逆であるが、同彫刻を斜め正面から見た形態に近似している。

マイヨールの《地中海》は、サロン・ドートンヌに出品されたときの作品名は単純に《女性》だった³⁷。以前は、俯いて座る裸婦像の形態から《うづくまる女》(Femme accroupie)とされたり、《思考》(Pensée)、《ラテンの思想》(Pensée latine)といった俯いた頭を肘をついて手で支える身振りを表象するようなタイトルもあったが、1930年代には《地中海》のタイト

32 ピカソのジャシン・ラバントス宛手紙(1905年2月22日付) Marilyn McCully(ed.), *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p.51; ピカソの手紙に記されたパスカルの本は1901年~1905年に刊行された『パンセ』ではないかという指摘がある。Lydia Csató Gasman, *War and the Cosmos in Picasso's Texts, 1936–1940*, Lincoln, iUniverse, 2007, pp.148–149, 149–150(note 415).

33 ローランド・ペンローズ著(高階秀爾、八重樫春樹訳)『ピカソ その生涯と作品』新潮社、1978年(発行)、1992年(2刷)、240頁 [Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, London, Victor Gollancz, 1958]。

34 Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy, *On Classic Ground, Picasso, Léger, de Chirico and New Classicism 1910–1930*(exh. cat.), London, Tate Gallery, 1990, pp.148–157; Cowling, *op. cit.*, p.423.

35 André Gide, “Promenade au Salon d’Automne”, *Gazette des Beaux-Arts*, vol.34, 1^{er} décembre 1905, pp.478–479.

36 福原信三(株式会社資生堂初代社長)は、作家で美術評論家のシャルル・ヴィルドラックと、画商であったローズ夫人からこの絵を購入し、1923年9月に日本へ到着したと回想している。福原信三「蒐集を語る1モネー、ピカソ、ゴンチャロバなど」『アトリエ』15巻6号、1938年、51–52頁; 拙稿「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧——影響、批評、収集の軌跡」『石橋財団ブリヂストン美術館館報』55号、2006年、110頁、117頁(註77)、112頁。

37 Gide, *op. cit.*, p.479(ill.). 本展には石膏像が展示された。

ルに収まっている³⁸。これらのうち、《思考》(Pensée)は先述したように、コウリングがアポリネールの手紙から推測し、ピカソの《座る女》のモチーフを表した言葉である。

また、ピカソの第2期古典時代には、マイヨールの《地中海》の俯く裸婦と《セザンヌの記念像》(1912～25年、鉛、チュイルリー公園)の横たわる女性像の雰囲気と併せ持つ作品がある。《海辺で退屈する女》[図18]の水着姿の女性の躰は不均衡だが堂々としていて、地中海を背景に頬杖をついて物思いに耽っている³⁹。イナ・コンゼンもピカソの1920年代の水浴図について、「マイヨールの寓意的な女性の彫刻は、ピカソに形態への構築的アプローチと多くの古典主義の人物が持つ崇高なオーラに靈感を与えたかもしれない」とピカソがマイヨールの影響を受けていると述べている⁴⁰。

《地中海》と同様にマイヨールの《悲しみ》[図19]も俯いた頭を肘をついて手で支えている女性像である。この彫刻は第1次大戦終戦後、フランス南部のマイヨールの郷里バニユルス＝シュル＝メールの近くのセレ町から戦没者のモニュメントを委嘱されて制作されている⁴¹。紛争を直接語ることはなく、母性的な女性像が象徴として表されているが、戦時中のセレの人々の苦悩や、冤罪の対独通牒容疑を掛けられたマイヨール自身にも重なって見え、憂愁に閉ざされている⁴²。

ピカソがマイヨールと知り合ったのは、カタルーニャからパリに出て活動していた彫刻家たち、マノロ(マヌエル・マルティネス・ウゲ)、パウ・ガルガーリョ、アンリク・カザノバスらとの交流を通してである⁴³。それ以来、フランス人とカタルーニャ人を両親に持つマイヨールに度々会いに行っている⁴⁴。ピカソはジットの批評にあるように、人体の比例が変わっても調和に影響しないところや、俯いた頭を手で支えるマイヨールの彫刻の女性の形態に注目していたのは確かであろう⁴⁵。

38 他に《木陰の庭の彫像》(Statue pour un jardin ombragé)、《ヌード》(Nu)、《彫像》(Figure)がある。On Classic Ground, Picasso, Léger, de Chirico and New Classicism 1910–1930(exh. cat.), op. cit., p.150.

39 他にも《裸婦群像》(1921年5月1日)[バレエ・リュスの「クワドロ・フラメンコ」(ゲテ＝リリック劇場、1921年5月22日初演)のプログラムの表紙のために制作された]がある。各裸婦の身振りはマイヨールの《セザンヌの記念像》や《三美神》を想起させる。

40 《牧神パンの笛》(1923年)などの水浴図を指す。Ina Conzen, “Suspended Motion: Picasso’s Bathers”, *Picasso Bathers* (exh. cat.), Ostfildern–Ruit, Hatje Cantz, 2005, pp.63–66.

41 他に、エルヌ、ポール・ヴァンドル、バニユルスに戦没者記念像がある。氷見野良三『マイヨール』グラフ社、2001年、155–161頁。

42 ハリー・ケスラー著(松本道介訳)『ワイマル日記(上)』富山房、1993年、199–200頁[Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918–1937*, Herausgegeben von Wolfgang Pfeiffer–Belli, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1961]; 氷見野、前掲書、56頁。

43 Richardson, loc. cit. [リチャードソン、前掲書同所]。

44 2人の最初の出会いは1899年で、パリ郊外のヴィルヌーヴ・サン・ジョルジュにあるマイヨールのアトリエである。マイヨールはピカソを「まだ20歳で、少女のように華奢だった。カタルーニャの歌を歌ってくれた。とても優しい子だった」と回想している。Judith Cladel, *Aristide Maillol, sa vie, son œuvre, ses idées*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1937, p.162; Henri Frère, *Conversations de Maillol*, Genève, Pierre Cailler Édition, 1956, p.153. また、マイヨールが最後にピカソに会った1937年に、ピカソはマイヨールの手伝いをしていたヤン・ヴァン・ドンゲン(画家キースの兄弟)を連れ帰ろうとしている。マイヨールは昔、ピカソが歌った歌まで歌ったがピカソは返事をしなかったという。Ibid., pp.153–154; 氷見野、前掲書、226頁。

45 ピカソの1920年代の裸婦デッサンで、海辺で仰向けに横たる裸婦(Z.IV, 174)は、マイヨール晩年の彫刻《河》(1938～43年、鉛、チュイルリー公園)を連想させる。2人は相互に影響し合っていたのではないだろうか。(Z., no.): Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 33 vols, Paris, Chaiers d’Art, 1932–1978.

以上、《座る2人の裸婦》に描かれたメランコリーの身振りの源泉や導入要因、意味作用を考察した。《座る2人の裸婦》のメランコリーの身振りは古代美術やデューラーの銅版画などの伝統的な図像から援用されている。また、《座る2人の裸婦》と《座る女》は同シリーズであるので、《座る2人の裸婦》の頬杖をつく身振りの意味も「パンセ（思考）」であると考えてもよいだろう。その身振りの導入過程にはアポリネールの助言や同時代のマイヨール彫刻がピカソの意識にあったと思われる。

3. オルガの肖像画 —— 「憂鬱、憂愁」の身振り

《座る2人の裸婦》に描かれた伝統的な頬杖をつく身振りは、妻オルガの肖像画にも同様な身振りが見られる。この身振りが原因で肖像画のオルガはいつも陰鬱で近寄りがたく物思いに沈んだ表情に見られてしまうのではないだろうか。オルガのこのような身振りには、ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル（1780–1867）の芸術も関係するので、初めにオルガの肖像画に見るアングルの影響を述べる⁴⁶。

3.1 アングルの影響

オルガの肖像画を考察するために、2.2.(3)で先述した《手紙を読む女》[図14]から取り上げる。この作品は、妻オルガのデッサン[図15]をもとにして制作されたものだが、こめかみに当てられた特徴的な右手は、エルコラーノの古代壁画《ヘラクレスとテレフォス》[図20]から援用されている。ピカソはコクトーやセルゲイ・ディアギレフが率いるバレエ・リュスとのイタリア旅行で、ポンペイ、ヘラクラネウム（エルコラーノ）の遺跡巡りをした際にこの古代壁画を知ったようである⁴⁷。同壁画に登場する女性はアルカディア地方の擬人像で、キュベレかディオネ女神に由来している⁴⁸。ピカソは先述したアポリネールの手紙に記された「簡素な」という言葉のイメージをこの古代壁画に結びつけて《手紙を読む女》を完成させたとも考えられる。古代壁画から援用された図像のアルカディア地方の擬人像は、手紙を「読む」オルガの姿へと変換された時点で、図像の元の意味からは分離している。

アルカディア地方の擬人像の独特な身振りは、アングルの《座るイネス・モワテシエ夫人》[図21]にも見られる。モワテシエ夫人は関節のないヒトデのような手を広げて顔に当てて鏡の前に座り、この擬人像と同等の存在感で観る者を圧倒している。アングルが同壁画を参考にした事実は絵に描かれた夫人の身振りから推測できるが、アングル美術館に保管されて

46 ピカソとアングルに関する論考は次にある。Laurence Madeline, “Picasso et Ingres: pour la vie”, *Picasso Ingres* (cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, pp.3–39. 拙稿「ピカソの肖像画と水浴図に見るアングル——1920年前後の作品を中心に」『実践女子大学美術美術史』第31号、2017年、29–52頁。

47 John Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917–1932*, New York, Alfred A. Knopf, 2010, pp.28, 163; 同上稿、38–39頁。

48 Rosanna Cappelli, Annalisa Lo Monaco, *The National Archaeological Museum of Naples Guide*, Mondadori Electa S.p.A., Verona, 2009, 2013 (Reprint), p.104; 『ポンペイの壁画展』(展覧会カタログ)東京新聞、2016年、100–102頁。

いる作者不詳の同壁画の模写からも実証される⁴⁹。

ピカソとアングルが女性を描くために同じ古代壁画《ヘラクレスとテレフォス》〔図20〕を参考にしたのは、偶然ではないだろう。ピカソはイタリア旅行（1917年）でこの擬人像の海洋生物の触手のような長い人差し指に既に注目していただろうし、イギリス旅行（1919年）で《座るイネス・モワテシエ夫人》も見ていたとすれば、この独特な指のイメージが彼の脳裏をよぎったのだろう。ピカソはアングルが描く解剖学的に不正確な人体に魅かれていて、こうした表現に革新性を見出していたから、ピカソの「アングル回帰」（1914年～1915年）以降もアングルの影響が当然続いていた。

アングルと言えば、イタリアを2回訪れてその滞在中に弟子たちと古代美術を研究し蒐集したことで知られている。先行研究では、陶器画《アガメムノンの墓前のエレクトラ、オレステス、ピュラデス》〔図22〕の父の墓前で悲嘆するエレクトラの姿を描き起こした素描や、女性が象られた古代ギリシア墓碑《女性の墓碑》（B.C.4年中期）のデッサンが挙げられている⁵⁰。エレクトラらの身振りは先述した「悲嘆」などを意味するメランコリーの図像である。アングルはこうした古代美術から創造した人体形態を《アンティオクスとストラトニケ》〔図23〕のストラトニケが頬杖をついて逡巡し、瞑想する場面のポーズに採用している⁵¹。また、手を顎に当てて少し顔を傾げる同様のポーズを《ドーソンヴィル伯爵夫人》（1845年）の瞑想に耽る夫人の姿にも用いた。

アングルが創作した同ポーズは、ピカソの《腕時計をしたオルガ》〔図24〕や寓意的主題の《泉のほとりの3人の女》（1921年）の中央後ろの女性にも同様に見られる。「ピカソはアングルが女性の心理を巧みに描き出すために創造したさまざまな身振りや鏡像に感化されていた」とロバート・ローゼンブラムは指摘している⁵²。オルガの肖像画の多くはこうしたアングル芸術の要素が含まれているが、オルガのメランコリーを描いた《想いに沈むオルガ》〔図25〕にもアングル的な身振りが見出せるのだろうか。オルガの身振りとその意味作用を次に考察する。

3.2 オルガの家族からの手紙

《手紙を読む女》〔図14〕とその素描〔図15〕のオルガが熱心に読んでいる手紙には、おそらく祖国の家族のことが書かれているのだろう。オルガは1917年のロシア革命以前から、バレエ・リュスに入団するために祖国を離れていたが、革命が起きて1917年10月から1920年の間、家族と音信不通になってしまう。

後に、母リディアと姉妹ニナとの文通が再開すると、祖国にいる家族の近況がオルガに伝えられている。最初の手紙はオルガの姉妹ニナからで、内戦で父（ステパン）と兄弟（ヴォロディアとコラ）が消息不明になったことや、ティフリス（ジョージア、旧グルジア）での

49 Amaury-Duval, Daniel Ternois (ed.), *L'Atelier d'Ingres: Édition critique de l'ouvrage publié à Paris en 1878*, Paris, Arthema, 1993, p. 293 (note 2).

50 *Ingres et l'antique: l'illusion grecque* (cat. exp.), Arles, Actes Sud, 2006, pp. 352 (rep. 259, ill. 37), 404, 408.

51 Pascale Picard-Cajan, "L'illusion grecque", *Ingres et l'antique: l'illusion grecque* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 192.

52 Robert Rosenblum, "Ingres's Portraits and Their Muses", Gary Tinterow, Philip Conisbee (eds.), *Portraits by Ingres: Image of an Epoch* (exh. cat.), New York, Harry N. Abrams, 1999, pp. 16–21.

厳しい生活の様子が記されている⁵³。

ニナの手紙（1919年12月24日付）の抜粋⁵⁴

「…革命の後、私たちは皆一緒に留まり、無一文でした。結成された軍に、コラとヴォロディアが入隊し、私たちはティフリスで暮らしていました。私の（夫の）ヴォロディアはペルシャに行きましたが、4ヶ月後に戻ってきて、私たちは皆新たな働き口がありません。

それで1919年秋、パパは単身でロストフへ行くことにして、後で私たちを来させるつもりでしたが、すべてが違ってしまいました。戦いが始まって、何もよくなりません。それ以来、便りもありません。ママはとても動揺しています。パパは後続隊員に配属されているにも関わらず、それでも危険です。今、私たちはこんな風に暮らしています。（中略）それからまだ知らせがあります。強制退去命令の知らせがきました。私たちはグルジア人ではないので、危く追い出されるどころでした。ところがどこへ行くか、今は冬で、寒くて、すべてが高いですが、何よりもこのような恐怖で出て行くことができません。…」

もう1通は母リディアからで、夫ステパンに同行しなかったことを悔やんでいる。また、ニナが自分に同意を得ずに生活費の工面をオルガに頼んだことで狼狽し、オルガや娘婿のピカソに気遣いをしている。

母リディアの手紙（1920年7月6日付）の抜粋⁵⁵

「…あなたが健康で幸せであることをいつも神様に祈っています。あなたの夫の性格を

53 ニナの年齢は不明である。*Olga Picasso* (cat. exp.), Paris, Gallimard, 2017, p.105 (note 2). 家族からの手紙は「オルガ・ピカソ展」(ピカソ美術館(パリ)/2017年3月21日～9月3日)の13章で構成されたうちの第2章「オルガのメランコリー」に出品されている。(2017年4月6日、同展視察)。

54 姉妹ニナと母リディアの手紙は、ロシア語からフランス語に翻訳されて「オルガ・ピカソ展」図録に掲載されている。手紙の引用文はフランス語訳から筆者が訳し、()は筆者の註釈である。ニナの手紙の抜粋部分«Après la Révolution, nous étions restés tous ensemble et tous dépourvus, et une fois l'armée constituée, Kola et Volodia se sont engagés, et nous vivions à Tiflis; mon Volodia à moi est parti en Perse, mais après quatre mois il est revenu et nous voilà tous à nouveau sans emploi. Alors en automne 1919, papa a décidé de partir seul pour Rostov, et nous y faire venir par la suite, mais tous s'est avéré autrement: les combats ont commencé et ne leur ont rien valu, et depuis aucune nouvelle. Maman est terriblement agitée; bien que papa soit affecté à l'arrière-garde, c'est quand même dangereux. Maintenant nous vivons ainsi. ... Et il y a encore une nouvelle, on vient d'annoncer un ordre d'expulsion, et comme nous ne sommes pas Géorgiens, nous avons failli nous faire jeter, or où aller, c'est l'hiver, il fait froid, tout est cher, mais surtout une telle terreur qu'on n'ose même pas sortir.» *Olga Picasso* (cat. exp.), *op. cit.*, p. 44.

55 母リディアの手紙の抜粋部分«Je prie toujours que Dieu t'accorde santé et bonheur. Écris-moi un mot sur le caractère de ton époux. Est-ce qu'il parle de moi de temps à autre, en général est-ce qu'il s'intéresse à nous? Est-ce qu'il a de la famille et où? Quelle sorte de logement avez-vous, et quel décor est le vôtre? J'essaie d'imaginer ton cadre de vie. ... La pensée qui me hante le plus est de savoir pourquoi je ne suis pas partie avec papa. Cette pensée me tourmente, et ne me laisse pas en paix. On n'aurait jamais dû laisser papa partir seul. Et maintenant, je me tourmente de ne pas pouvoir l'aider. Juste maintenant, Nina est accourue dans la pièce et m'a annoncé qu'elle vient de t'envoyer un télégramme te priant de m'envoyer de l'argent. Elle m'a profondément attristée car elle a agi sans ma permission, sans mon accord.» *Ibid.*, p. 53.

少しでいいから書いて下さい。彼はときおり私のことを話しますか？ 普段から彼は私たちに関心がありますか？ 彼に家族がいて、どこにいますか？ どんな種類の住まいですか？ どんな環境ですか？ あなたの生活環境を想像しようとしています。(中略) 最も頭から離れない考えはなぜパパと一緒に出発しなかったかということです。この気持が私を苦しめ、安らぎません。パパをたったひとりで行かせてはいけなかったのです。今、彼を助けることができないことに悩みます。たった今、ニナが部屋に駆けつけて、あなたが私に送金するように電報を送ったと知らせに来ました。私の同意や許可なしに行動したので、彼女は私を深く悲しませました。…」

その後、1921年に母リディアから、1年前に書かれたヴォロディアの手紙を受け取り、夫のステパンが当時チフスを患っていたことをオルガに伝えている⁵⁶。また、オルガは1922年、病状は不明だが緊急に手術をしているようである⁵⁷。体調を崩したうえに、家族の手紙に記された不安定で絶望的な祖国や彼らの健康を気遣うオルガは、少し俯いた顔を肘をついて手で支える姿で《想いに沈むオルガ》〔図27〕に描かれている。この作品は3部作のひとつとして制作されたようで、毛皮の襟のついた同じ青い服を着たオルガの肖像画が他に2点あり、オルガが遠くを見つめたり (Z.V, 29)、手紙を書く姿 (Z.V, 30) が描かれている。この3点の肖像画に関してジュゼップ・パラウ・イ・ファブレは、「この頃のオルガは「閉鎖的」で、肖像画のなかで画家や我々から視線を逸らし、母や友人に手紙を書き、顔色が悪く沈んでいる。息子のパウロが生まれたことや最近の手術でバレエ・ダンサーとしてのキャリアの道が断たれることに憂えている」と言う⁵⁸。

《想いに沈むオルガ》に関連するデッサン類は見当たらないので、おそらくオルガの日常が描写された数多くの頬杖をつくアングル的なデッサンと、マイヨール彫刻の俯いた頭を肘で支える身振りを想起させるようなオルガの写真〔図28〕などを参考に制作されたと考えられる。メランコリーの身振りはオルガの内面が表された身振りであるため、身振りという意味は分離せず同一のままである。

結び

1920年代初期のピカソの人物作品を対象に、伝統的なメランコリーの頬杖をつく図像からの形態引用や身振りの意味作用が如何に作品に表れているかを考察した。

《座る2人の裸婦》に援用された頬杖をつく身振りの源泉は、古代からの伝統的なメラン

56 母リディアのオルガ宛手紙 (1921年5月1日付) *Ibid.*, p. 56.

57 1922年、ディナールで制作中のピカソは病気になったオルガを連れてパリへ急行した。ペンローズ、前掲書、260頁；Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917-1932*, *op. cit.*, pp. 216-217.

58 パラウ・イ・ファブレはピエール・デーが述べた言葉「閉鎖的」を引用している。Josep Palau i Fabre, *Picasso from the Ballets to Drama 1917-1926*, Könemann, Cologne, 1999, Originally published as *Picasso 1917-1926. Dels ballets al drama*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1999, p. 356. デーの文献は次の通り。Pierre Daix, *Picasso créateur*, Paris, Seuil, 1987, p. 189.

コリーの図像などが考えられる。《座る2人の裸婦》の身振りの意味は「憂鬱」だと思われていたが、同シリーズ作品の身振りの意味が「パンセ（思考）」であることから、《座る2人の裸婦》の身振りの意味も「パンセ（思考）」であることを明らかにした。《手紙を読む女》の人物の身振りも古代の図像からの形態引用であるが、ピカソがこの図像を援用した時点で、図像が持つ本来の意味からは分離し、ピカソの人物画の主題「読む」を示す意味となった。このようにこの時期のピカソの作品に見られる「頬杖をつく」身振りは、メランコリーという性格に与えられてきた思考や知性と結びついてはいるものの、必ずしもメランコリックな意味を持っていなかったのである。

ただし、《想いに沈むオルガ》では、オルガの精神状態が頬杖をつく身振りで表現されているため、メランコリーの身振りと意味の関係は合致している。これは、この作品がオルガの肖像画として描かれ、このときのオルガが、祖国ロシアでの肉親の境遇についての憂慮という個人的な事情を抱えていたからだと推測される。

セッティスは、伝統的なメランコリーの図像におけるシニフィアンとシニフィエの乖離について指摘したが、この時期のピカソの作品に見られる「頬杖をつく」身振りは、これまで言われてきたように一様に「メランコリック」なものではなく、けれどもその意味と内容が完全に乖離しているわけでもなく、むしろ伝統的な図像のシニフィアンとシニフィエの間での揺らぎを示していると言うべきだろう。

付記

本稿は、公益財団法人鹿島美術財団「美術に関する調査研究」2016年度助成を受け、その研究を進展させて追加し論考した。

Melancholy in Picasso's Paintings in the Early 1920s: Problems on Pose and its Meaning

TSUKADA Mikako

Picasso's paintings of nude women and portraits in the early 1920s invoke a melancholy atmosphere. Many previous studies have referred to ideas of melancholy and sources of inspiration. However, neither details nor rationales have received a complete investigation. Whether the melancholy mood is from poses or facial expressions is ambiguous. In this thesis, I specifically select Picasso's works during the early 1920s to clarify the morphological reference of the physical expression of the face resting on the hand, which is a traditional iconography of melancholy, and the *signification* of the melancholy pose.

To begin, I analyze the sources of inspiration for Picasso's paintings of nude women and portraits, which Alfred H. Barr Jr. and others identified as melancholy and the introduction process of the iconography of resting the face on the hand. For the *signification* of the iconography of resting the face on the hand, I refer to the discussion of Salvatore Settis who semiotically interpreted the traditional iconography. I will examine how the meaning of the melancholy iconography as a basis for the pose of resting the face on the hand depicted in Picasso's works changed in this period. Although Settis noted the gap between *signifiant* and *signifié* in traditional iconography, we should consider that the melancholy pose introduced by Picasso is not uniformly melancholic as previously believed, but rather indicates the fluctuation of the *signification* of the traditional iconography.