

モディリアーニ ——沈黙の世界——

林 良 児

プロローグ

モディリアーニ Amedeo Modigliani (1884-1920)が、1907年、23歳のときにデッサン帳に鉛筆で書き残した言葉がある。1993年に出版されたノエル・アレクサンドル著『知られざるモディリアーニ』によって存在が明らかになったそのメモは、次のように記されている。

Ce que je cherche ce n'est pas le réel pas l'irréel non plus, mais l'Inconscient, le mystère de l'Instinctivité de la Race. ぼくが探究するもの、それは現実でも非現実でもなく、無意識、すなわち人種の本能的なるものの神秘である¹。

誰に見せるものでもないデッサン帳の性格が示唆するように、これはモディリアーニが他人に宛てて書いたものではない。画家として探究すべきものは何かを自らのために書きとめたものである。著者のノエル・アレクサンドルは、モディリアーニが「人種の本能的なるもの」と呼んでいるものは、「文化的なもの」と人種的なもの、イタリア人的なものともユダヤ人的なものという二重の系譜への経験的帰属意識であろう」と述べている²。たしかに、モディリアーニが用いている「人種」という語には、「人間」という語とは異なって個別的な意味合いが濃いことに留意しなければならない。すなわち、モディリアーニが探究しようとするのは、現実という彼を

とりまく外的世界の意味でも、また当時のシュルレアリストが現実の背後にあると信じたような非現実の世界の意義でもない。それは無意識といういわば理知の力の及ばない世界で、逃れるべくもない二重の系譜を生きるモディリアーニをつねに突き動かしていた固有の感情だったということになる。無意識の世界に対する関心は、一人モディリアーニに限ったことでは無論なく、とりわけ19世紀末から20世紀初頭にいたる時代の風潮であったことも忘れてはならないだろう³。では、そのようなモディリアーニ固有の感情、「無意識、すなわち本能的なるものの神秘」の実相とはどのようなものだったのだろうか。それを明らかにすることが本稿の目的である。初めに、画家が他界してから今日までのモディリアーニ研究の推移を俯瞰しておくことにしよう。

I. モディリアーニ研究の推移

(1) 幻に終わった個展 (1917) とパリの画廊で開かれた最初の回顧展 (1920)

1884年7月、モディリアーニはローマ北方、地中海に面したりヴォルノの町に生まれ、1920年1月パリにて35歳で他界した。画家になることを決意してパリに出てきたのが1906年1月のことだから、芸術家としての彼の生涯は15年あまりに過ぎない。ラルース社の各国絵画事典シリーズにモディリアーニに関する説明があるのはイタリア編ではなくフランス編である。ルオー Henri Rouault (1871-1958)、シャガール Marc Chagall (1887-1985)、ステイン Chaim Soutine (1893-1943)、藤田嗣治 (1886-1968) などとともに、国籍を問わず、20世紀初頭のパリで芸術を志したエコール・ド・パリに分類される一人である。

モディリアーニは、絵画から入って彫刻に転じ、その後彫刻を諦めてふたたび絵画に専念し、弧を描くような繊細な線を特徴とする表現様式を完

成させていった。しかし、「呪われの画家」⁴といわれるように、その生涯は決して平坦なものではなかった。アブサン⁵の乱用、コカイン、マリファナ⁶、アヘンなどの薬物の常用⁷、あるいはまた、葡萄酒やコニャックのなどのアルコールの過度の摂取⁸。戦時下の荒廃した時代に文人や芸術家に広く見られた負の面といえなくもないものの、乱れた生のイメージがこの画家にはつねにつきまとう。そのような「波乱にとんだ、激動の、荒れ狂った人生」⁹に終止符がうたれたのは第一次世界大戦が終結して2年後のことだった。

モディリアーニには、生前に一度だけ個展が計画されたことがあった。しかし、1917年12月にパリ9区のベルト・ヴェイユ画廊で準備された〈モディリアーニの絵画と素描展〉Exposition des peintures et des dessins de Modiglianiは、警察の介入によって「1日も公開されることなく終わった」¹⁰。個展が中止となった理由は、裸婦像ゆえの風紀紊乱にあった。モディリアーニの裸体画が戦時下にあって多くの負傷兵が帰還する当時のパリの社会状況とどれほど無縁であり、「ばら色の、無傷のままの肉体の陳列がそれを取り巻く現実から逃避しようとする意志を際立たせていた」¹¹という指摘も射ていよう。なによりも、「在留外人であり、アルコール中毒者にしてユダヤ人、そして外人部隊で兵役につくこともできない人間」だったモディリアーニには、「警察当局や公衆の非難に対し、自分を守る機会など与えられていなかったのである」¹²。そして、このスキャンダルを転換点とするかのように、モディリアーニは「しだいに自分だけの静寂な世界へ立てこもるようになり」¹³、他界するまでの2年余りの制作活動に入っていくのである。では、そのようにして夭折したこの画家の芸術はどのように評価されてきたのだろうか。

幻の個展から3年後の1920年、モディリアーニの死後最初の回顧展がパリのモンテーニュ画廊Galerie Montaigneで開催された。その際に一文を寄せたアンドレ・ヴァルノは次のように述べている。

モディリアーニが描く人物は不思議と魅力的である。行き過ぎた感性は抑制されているが、それでいて非常に挑発的な印象を残す。彼らは、洗練され、不純物を取り除かれ、必要不可欠なものだけが残った激しい命を生きている。(…)

選ばれた40点余の作品を集めたこの展覧会は、モディリアーニとは何であったかを考えさせてくれる良い機会である。(…) 長く伸びた人物や肖像は、熱のこもったような繊細な線で接合された七宝のように、鮮やかな黒、赤、青の粗野で壮麗なハーモニーを奏でながら、画家が燃えていたあの内なる炎に燃えている¹⁴。

この言葉は、幻に終わった1917年末の個展以降1920年までの2年余りのあいだに、官能的な裸婦画を描く画家というモディリアーニに対する人々の見方に変化の兆しが芽生え、真摯な画家としての一面を評価しようという動きが出てきたことを示している。

モディリアーニの死後、こうしてモディリアーニ論が形成されていくのだが、その過程でもっとも鋭い指摘をしたのはイタリアのリオネロ・ヴェントゥーリだった。

(2) ヴェントゥーリ著『近代絵画』 *La Peinture Contemporaine*, 1950

ヴェントゥーリのモディリアーニ論において注目すべきは線の指摘である。この碩学の美術史家は、「1905年から1920年まで、視覚的要素の一つとしての線に大きな重要性を認めた真の芸術家は一人もいなかった」として、次のように述べている。

造形的な面と色彩領域とが万人の認める至上権を行使してきた。マチスの幾何学的模様は色彩の境界標識に過ぎず、クレーの線には子供の臆病さがある。それに対して、モディリアーニは、その背後にゴシック期からルネサンス初頭に至る伝統を持つ線を創造した。それは凝った線ではあ

るものの、われわれの感受性のもっとも近代的な夢を実現している線である¹⁵。

そもそも、普段われわれが線として見ているものは二つの異なる面の接点であって、モデリアーニの絵に見られるような黒い線は自然界に存在するものではない。しかし、ヨーロッパの絵画史を遡ると、ジオット Giotto di Bondone, ca.1266-1337 のフレスコ画《栄光の聖母》*Madone en majesté*, c.1308 (図1) や、ボッティチェリ Sandro Botticelli, 1445-1510 のテンペラ画《ヴィーナスの誕生》*La Naissance de Vénus*, ca.1485 (図2) など、彼らは面を意識的に線によって区分していることに気づく。それがヴェントゥーリのいう「伝統を持つ線」である¹⁶。



(図1)



(図2)

「現実をデフォルメすると同時に直観によって現実を再構築する」¹⁷ モデリアーニの線が、美の理想によってもたらされたことに疑いはない、とヴェントゥーリは言う。彼は、1952年に刊行した『イタリア絵画、カラヴァッジオからモデリアーニまで』*La Peinture Italienne, du Caravage à Modigliani* においても、「モデリアーニが彼固有の個性を見出すのは、線と色にそのような量感を表現する力を与えるようになるときである」と述べて、この画家の芸術の官能的側面を肯定しつつも、「いわば対象全体を包

み込んでその量感を完全なものにするための線」に注目したのである¹⁸。

彼のしなやかで長い線、終わりがなく唯一の躍動のなかで作られたように見える彼の曲線のハーモニーは、彼の女性たちの肉体に、もはや単純に官能的な次元ではない感情の強さを伝えている¹⁹。

ヴェントゥーリが認めたそのような終わりのない長い線は、これ以降、多くの批評家が着目することになり、たとえば「<球状の>線による技法を特徴とする」(1970)²⁰、「モディリアーニの裸婦の輪郭線の持つ流麗さ」(1985)²¹、「そこではすでに線が筆触や色彩にまさる」(1989)²²、「モディリアーニの線は量感と奥行きを表わす輪郭」(1997)²³など、モディリアーニの作品の特徴としてたびたび指摘されるようになっていくのである。

(3) 二つのカタログ：『カタログ・レゾネ』(1970)と『モディリアーニによって描かれた全作品』(1972)

芸術家とその作品に対する関心の高まりを象徴するものの一つにカタログ・レゾネ、すなわち解題付作品総目録がある。モディリアーニの代表的な『カタログ・レゾネ』*Catalogue Raisonné*は死後50年を経た1970年に出版された。縦32cm、横25cm、全391ページからなるその大判の目録には、モノクロによる420点の油彩、32点の彫刻、602点の素描と水彩画、計1054点の作品をはじめ、画家の手紙や写真、画家の娘で美術研究家のジャンヌ・モディリアーニによる伝記「伝説なしのモディリアーニ」²⁴、詳細な参考文献などが収められている。そのほかにも、たとえば、モディリアーニの手法と様式に関する大論争があったことに触れて、<セザンヌ支持層><印象主義支持層><立体派支持層><古典主義支持層>の四つの論点の傾向を分析し²⁵、モディリアーニの画業を、マッキアイオーリの巨匠たちの影響が認められる習作の時期から、長い鼻や薄塗りを特徴とする晩年までを九段階に分類してその特徴を指摘している²⁶。

この書に賭けた編者ラントマンの自負と自信は随所に溢れ²⁷、モディリアーニの負のイメージの修復のために、彼にまつわるあらゆる風聞やエピソードの類を「くだらない話」「伝説」「暗に手の込んだ思索」としてことごとく批判する。

長い首は薬物中毒の証拠なのだろうか？モディリアーニの作品がなによりも「この上ない穏やかさ」を表現しているにもかかわらず、彼は「暴徒」であり「アナキスト」なのだろうか？1919年の彼の様式は、イタリアやブルジョワ階級への回帰なのだろうか？彼の〈キュビズム〉は〈ピカソの趣味〉なのだろうか？(…)もし、そのようなものが「麻薬の効果」であるとするならば、あの酒を飲まないピカソはいったいどのような薬物中毒患者だというのだろうか²⁸。

その一方で、編者は、十分な説明を加えることなく画家の才能や手法を手放しで称える。たとえば、モディリアーニが南仏のカーニュで描いた4枚の風景画について、それらは画家が「偉大な風景画家になったであろうことを証明するに十分である」²⁹という。あるいはまた裸婦画について、モディリアーニの裸婦たちが官能的であるのは確かだが、それにもかかわらず「彼女たちは清純で高貴である」³⁰と断言する。1054点の作品のすべてに関する個々の寸評にも批判的な言葉は一切見られない。

「彼の運命は、最高の勝利に達するために、無数のゴルゴタに登らなければならないことだった」³¹といいながら、モディリアーニの偉大さや傑出した側面をあまりにも強調するこの大部な『カタログ・レゾネ』は、全体として、画家聳肩の独断に過ぎる印象を否めない。しかし、この著作によって、作品の整理はもとより、それまでの先行研究を総括して、モディリアーニ研究に一つの区切りをつけたことはたしかであり、資料的価値に疑いはない。

そのような『カタログ・レゾネ』から2年後の1872年になると、1870年

にミラノで出版された『モディリアーニによって描かれた全作品』のフランス語訳 *Tout l'œuvre peint de Modigliani* がパリのフラマリオン社から出版される。変形A4版全112ページからなるこの目録には、絵画作品337点のうち61点が各1ページのカラー、3点が各見開き1ページのカラー、彫像25点のうち10点が二つの角度か見た画像、1点が三つの角度から見た画像として紹介されている。『カタログ・レゾネ』には未収録だったものも多数ある。また、縦4cm、横3cm（横長の裸婦画の場合は縦4cm、横6.5cm）というモノクロの小さなサイズながら、1ページあたり最多で24作品が載っており、一度に多数の作品を比較参照することができる。この「全作品一覽」の部分を担当したセローニ Ambrogio Ceroni は、「私は完全なカタログを作成し、モディリアーニの作品を決定したと主張するものではない」と述べているが、これもまた貴重な研究であることに変わりはない。

(4) パリの美術館で開催された最初のモディリアーニ展（1981）

モディリアーニがフランス国籍ではなかったからなのか、1958年のマルセイユのカンティニ美術館 Musée Cantini での一度きりの開催を除いて、フランスの美術館がモディリアーニ単独の美術展を企画したことはなかった。パリ市近代美術館 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris が開館20周年記念事業としてモディリアーニ展の開催を決めたのはそのようなときだった。図録の序文は開催の趣旨を次のように述べている。

伝説上の、呪われた、ただ一人で破壊的なさまざまな運動に直面しながら、いまだその真の位置が明らかにすべきものとして残されている画家の現状を分析することは時宜を得たものと思われた³²。

すなわち、モディリアーニの「真の価値」を隠し彼を途方もなくあいまいな存在にしてしまった「呪われた画家」という光輪を取り除いて、「モディリアーニをその短い生涯が展開した20世紀初頭の15年の文脈のなかに

置き、死後60年間におけるその作品の位置がいかなるものであるのかをもとめることが重要である」³³としたのである。1870年の『カタログ・レズネ』や、1872年の『モディリアーニによって描かれた全作品』は文字どおり画家の作品そのものの明示に重点を置いていたのだが、パリ市近代美術館で開催された1981年のこの美術展はモディリアーニの絵画の分析とその解明を主眼としたという点で大きな一歩だった。

後に触れるル・クレジオの「モディリアーニ、あるいは神話」はその時のカタログ『アメデオ・モディリアーニ』のために書かれたものである。また、ジャンヌ・モディリアーニの「伝説なしのモディリアーニ」に関しても、『カタログ・レズネ』版ではなくて、1961年にパリで出版されたものが収録されている。さらに、この図録には80点の絵画作品がカラーで紹介されている。64作品をカラーで収録した『モディリアーニによって描かれた全作品』を上回る数である。なかでも、彼が15歳のころに描いた《トスカーナの小道》*Petite Route de Toscane*, ca.1898, 21×35cm (図3) をカラーで紹介したのはこの図録が初めてである。



(図3)

Livourne, Pinacoteca Civica

一点消失の遠近法によるこの《トスカーナの小道》は、『カタログ・レズネ』のコメントのように「イタリアのカラーの魅力」³⁴とまでは言わないまでも、後の風景画を思わせるもの悲しく静謐な小品である。

その他、『モディリアーニによって描かれた全作品』が明らかにした8種類の署名とは異なる署名をさらに8種類取り上げて、そのうちの2点は偽の署名であることを例示し、1912年から1980年までに世界各地で開催された

モディリアーニ関連の展覧会一覧³⁵を提示するなど、このカタログは美術展の細やかな配慮を反映していて興味深い。

ともあれ、油彩420作品を収めた1870年の『カタログ・レゾネ』や、337作品を収録した1872年の『モディリアーニによって描かれた全作品』、あるいはまた1981年の美術展とその図録等は、その間の10年余におけるモディリアーニ研究の進展を物語っている。そして、死後50年余をへて、ヨーロッパ美術史のなかに画家としての確かな位置を占めるに至ったモディリアーニの作品は、この1981年以降、「それまで一度も出版も展示もされたことのない450点の素描画」を収録して1993年に刊行された『知られざるモディリアーニ』 *Modigliani Inconnu* や、「これまでモディリアーニとその作品のいかなる徹底的な分析も試みられたことはなかった」という序文とともに2002年に出版された『モディリアーニ、いかめしい顔つきの天使』 *Modigliani, l'ange au visage grave* などの優れた研究を通じてその全貌がほぼ明らかになっていったのである。

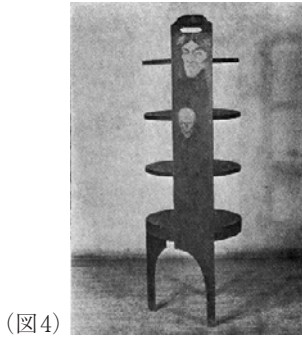
では、「ぼくが探究するのは無意識、すなわち人種の本能的なるものの神秘である」という彼自身のあの言葉にモディリアーニの作品を重ね合わせるときに見えてくるものはどのようなものなのだろうか。

II. モディリアーニの芸術

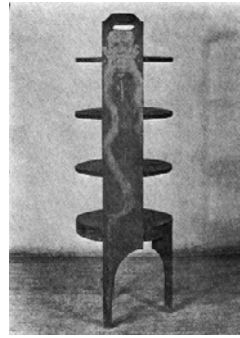
(1) 初期の絵画の時代

モディリアーニの画業は、彼がパリに出てきた1906年を起点と見なされることが多い。しかし、ジャンヌ・モディリアーニは、「1906年から1907年にかけてのモディリアーニの生活と仕事については極めて僅かのことしか知られていない」³⁶と語っている。一方、1970年刊行の『カタログ・レゾネ』は、1896年に一対の縦長の飾り棚のそれぞれの側板に描かれた〈女の顔と頭蓋骨〉 *Tête de femme et crâne* (図4) と〈髭の男の肖像〉 *Portrait d'homme*

à barbe (図5) に遡って「絵画作品」を整理している。



(図4)



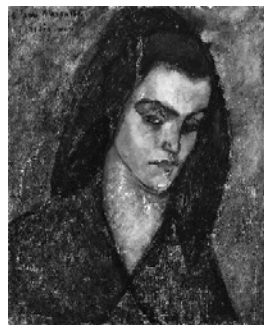
(図5)

また、1981年の『パリ市近代美術館美術展カタログ』はあの《トスカーナの小道》1898に遡って画家の軌跡をたどっている。いずれにしても、メディリアーニがそれらの数点をはじめとする絵を描き、その後彫刻に取り組むまでを画家としての第一段階とみなすことは妥当と思われる。

そのような初期の作品は、モデルを写実的に描いた《褐色を背景にしたポール・アレクサンドルの肖像》*Portrait de Paul Alexandre sur fond brun*, 1909, 100×81cm (図6)³⁷や、斜に構えた人物の睨む視線が鬼気迫り、「この時代の傑作」³⁸と評価する向きもある《女乞食》*La Mendiante*, 1909, 46×38 cm (図7)や、注文主である男爵夫人から受け取りを拒否されたいわくつきの



(図6)



(図7)



(図8)

《黄色のジャケットの女》*Femme en veste jaune*, 1909, 92×65cm (図8)³⁹など40数点を数える。

しかし、なかでも抜きん出た作品は、やはり《チェロ奏者》*Le Joueur de violoncelle*, 1909, 130×81cm (図9)である。



(図9)



(図10)

『知られざるモディリアーニ』によれば、チェロ奏者のモデルは、数週間、モンマルトルにあったモディリアーニのアパートの隣人だった。名前は伝えられていない。非常に純朴な人物で、芸術家になろうという大それた望みはなかったようだが、愛好家として何時間でもチェロを弾きつけていた。モディリアーニはそのような彼の肖像画を描きたいという思い

に勝てなかったという。この音楽家の部屋はとても狭く、彼はベッドと暖炉とチェロに囲まれていた。画家にとって彼を描くための可能なアングルは一つだけ、ドアを開けたままにして廊下から描くことだった。モディリアーニは二枚制作し、2点とも翌1910年の〈独立画家協会展〉に出品する。その一枚が縦73cm、横60cmの習作であり、もう一枚が130cmかける81cmのこの作品である

《チェロ奏者》は習作と比べて天地の比率が大きくなり、チェロと音楽家がつくり出す二等辺三角形の構図も底辺が伸びる。楽器は奏者にもたれているかのようであり、奏者は愛しいものを支えているかのようである。奏者の姿勢に余分な力の張りはなく、彼はただ左手で弦を押さえ、右手で弓を持つことだけに集中している。右手首と弓の角度、弓と弦とが直角に交わるさま、閉じられた目、右下方に下がる眉。奏者がまさに演奏に入ろうとする一瞬の間なのか、それとも、最後の音を弾き終えて奏者の緊張がほぐれてゆく直前の間なのだろうか。赤、黄、青の光の三原色とそのグラデーション、そして輪郭線。それらは一瞬の世界を捉えて揺るぎない。空間化された時間である。「モディリアーニはこれを彼の代表的な作品の一つと見なしていた」⁴⁰という証言も頷ける。

音楽家がアパートを出て行ったあと、モディリアーニは絵のためのデッサンの1枚(図10)を白い額縁に入れてアトリエに飾っていたという⁴¹。モディリアーニがこのチェロ奏者の生き方にどれほど共感していたかを物語るエピソードである。

作品《チェロ奏者》から伝わってくるのは、すさんだ心やざわめく思いを鎮めてくれる芸術作品固有の豊かな感情である。気負いなく人生を生きている人間の存在と音楽を象徴するチェロの存在との緊密な融合が、そこはかとなくものの哀れを感じさせる古典主義的趣の絵である。

ところで、モディリアーニの最良の時代の象徴とさえ見なされた⁴²この作品について、画家のクルト・シュテルマーが次のように述べたことが知られている。1909年のある日、モディリアーニをアトリエに尋ねて《チェ

ロ奏者》を目にしたシュテルマーは、「その絵の極度の緻密さ」⁴³に驚嘆する。そして、後にこう語る。

その後の諸作品を見て、私は、チェロ奏者の非常に靈感豊かな姿勢がモディリアーニの発展の一段階を象徴していること、そして彼がその後すぐにその段階を放棄したことに気づいた。彼は悲しみや苦しみの感情を嫌っていた。画家にとって、心理状態が何だというのか。彼は内容を除去した。彼の絵は客観的になった。彼のデッサンは厚みを増し、彼の神経質な手から本能的に極限にまで流れ出ていくあの正確な輪郭線に到達したのである⁴⁴。

この言葉の引用につづいて著者のドリス・クリストフは述べる。《チェロ奏者》以後の作品は「物語性の毅然とした削減と、表現の見事な様式化との二重のプロセスをつうじて、一つ一つの細部に匿名性と紙一重の普遍的な性格を与えている」⁴⁵のだと。すなわち、モディリアーニはモデルとなる人物の心理や個性を徹底してそぎ落とし、「美と調和に満ちたフォルム」⁴⁶を追究したというのである。

なるほど、この見解は、絵を描いていたモディリアーニがなぜ彫刻に向かったのかを考えると一定の説得性を持つ。しかし、それをモディリアーニの「美の理想」⁴⁷と呼び、彼がそれを発展させていったというのであれば、そのような美の理想は流麗な輪郭線が特徴とされる最晩年の絵画作品の説明にも当てはまるものでなければならない。はたして、そういえるのだろうか。すなわち、《チェロ奏者》の時代以後モディリアーニは作品から物語性を排除しつづけたのだろうか。彼が悲しみや苦しみの感情を嫌っていたというのは事実なのだろうか。筆者の脳裏にはそれを打ち消す何点もの作品が浮かんでくる。しかし、後期の絵画について語るまえに、われわれはモディリアーニが彫刻に専念した時代、すなわち彼の芸術家としての第二期の作品群を見なければならない。

(2) 彫刻の時代

モディリアーニが彫刻に取り組むようになった時期とその期間についても、先行研究によって見解にずれがある。たとえば、ジャンヌ・モディリアーニは、「彼は1909年頃、根本的に彫刻に打ち込もうと決意した」⁴⁸と言い、彫像の下描きである多数の〈キャリアティード〉⁴⁹の存在を根拠にして、画家は1916年ころまで彫刻を続けようとしていたと述べている。『カタログ・レゾネ』はおよそ1911年から1914年までを「モディリアーニが主として彫刻に没頭した時代」⁵⁰であると言う。『知られざるモディリアーニ』は1910年から1913年にかけて「モディリアーニは決して絵画を捨てたわけではないが次第に彫刻に関心を持つようになった」⁵¹と述べる。結局、彫刻家でありたいというモディリアーニの意志は、パリに出てきて間もなくのころに遡る。そして、現存する、ないし存在したことが確認されている作品の制作年を見るかぎり、かつそれが持続的であったかどうかは別として、モディリアーニの彫刻の時代は最長で1909年前後から1914年前後までということになる⁵²。

では、そもそもモディリアーニが新たに彫刻を志した理由は何なのか。この点については、アフリカの黒人芸術や、「〈彫刻に入ろう〉とするリヴォルノの天才の思いを強固にした」⁵³といわれる彫刻家ブランクーシとの出会いがしばしば指摘される。しかし、『モディリアーニ、いかめしい顔つきの天使』が、「現代芸術の不思議な現象の一つ」として述べる理由は興味深い。

わが国の画家たちが彫像に寄せた関心は現代芸術の不思議な現象の一つである。彫刻をした画家は17世紀や18世紀には非常に稀だった。19世紀そのものは、絵も描く、かくも多くの彫刻家(もっとも有名なのはバリーとカルポー)を排出したものの、ジェリコーやドーミエやドガのような注目すべき稀な例を別にすると、彫刻もする画家というのはほとんど出ていなかった。しかし、多くの分野においてそうであったようにこの分野に

おける先駆者だったゴーギャンにつづいて、今日では、ほとんどすべてのわが国の絵画芸術の巨匠たちが鑿を好んで手にしている⁵⁴。

モディリアーニが彫刻に向かったことには、個人を離れた力も働いていたことを示唆している。絵筆を取るとともに石を彫ることが芸術家たちの生きた時代の流れでもあったということである。絵から彫刻への移行の理由が決して単純なものではなかったことがうかがえよう。

さて、『カタログ・レゾネ』には、木彫が1点⁵⁵、石膏が1点、石彫が30点、全32点の彫像が収録されている。しかし、仕上がりを感ぜさせるのは半数に満たない。あとは、彫刻によるただ1点のカリアティードを含め明らかに未完成の作品である。また、全身像と言えるのは先史時代の彫像を思わせる1体だけで、残りはすべて首から上の頭部の彫像である。では、そのような彫刻作品にモディリアーニの独創性を見出すことは可能だろうか。

キクラデス美術、アフリカ美術、エトルスク美術、仏教美術、インカ美術、あるいはまた、円形の眉と目蓋の造形を特徴とする作品で知られるブランクーシ等々、モディリアーニの彫刻に対する様々な美術様式や他の彫刻家の影響は多く先行研究が指摘するところである。とりわけ、アフリカ美術については、彼がポール・アレクサンドルのコレクションを通じてその存在を知り、1914年の画商ポール・ギヨームとの出会いがそれに対する彼の関心をいっそう深めたと言われるパウレ族の彫刻の影響の重要性が明らかにされている⁵⁶。

たしかに、弧を描く眉の下のアーモンド形目、三角形の小さな唇、尖った顎をもつシンメトリーな造形などはそれらの過去の様式の一つ一つを連想させる。たとえば、『女性の頭部』*Tête de femme*, 1912, 65cm (図11)のように、横幅1に対して縦が2倍から2.5倍にデフォルメされた顔や、小鼻のないくっきりした長い鼻や長い首など、一見モディリアーニ彫刻の特徴かと思われるものもパウレ族の彫像そのものと言ってよい。すべてがどこか

で見たことがあるような未開社会の宗教的な儀式や祭礼用の仮面に見えてくるのである。それとともに筆者のなかでモディリアーニ彫刻の独創性を肯定する思いは消えていく。しかし、そのような彫刻作品のなかで唯一、筆者が他にはない個性を感じるのは、1914年作とされる《丸顔の女性の頭部》*Tête de femme au visage rond*, 51cmである（図12）。



(図11)



(図12)

『カタログ・レゾネ』の編者は、この《丸顔の女性の頭部》について次のような寸評を加えている。

モディリアーニはインカ芸術を分析しているようである。しかし、彼は非常に個性的である。いわば、彼は真の實在に到達するために現実を超えていくリアリストなのである⁵⁷。

この編者が言おうとしているのは、見えない目の背後にいるモディリアーニは現実の背後に隠されている真実を見ようとする写実主義者であるということなのだろう。

現実の人間の顔かたちに近いからなのか、左目を閉じ、右目を半眼にして瞑想するこの彫像には、どこか奇をてらうような他の作品とは異なっ

て、見るものを引き込む真摯な存在感がある。こめかみから額の生え際に沿って伸びる力強い線は、この像の顔を引き締めて高貴な趣である。この像を右手から写した写真を見ると先史時代の彫像のような宗教的な雰囲気も感じられる。ただし、明らかに未完成の彫像であり、それらは、いわば芸術家の素のままの意思が表れる荒削りの作品特有の魅力というべきかもしれない。

モディリアーニの彫刻は、後期になるにつれて縦の長さが取れて丸みを帯びてくる。結局、そのような20数点の作品から、形状を超えたモディリアーニの彫刻の特質と言うにたるものを見出すことは難しいように思われる。ただし、閉じられた目、空洞の目、半眼の目が何かを語りかけてくるのはたしかである。しかし、それは、少なくともモディリアーニが1913年4月23日付の手紙のなかで意気揚々と「ぼくはあらゆるものを大理石で作ろうと思う」⁵⁸といった言葉に通じるような自信にあふれた制作者の声では決してない。『知られざるモディリアーニ』は、奇しくも次のように述べている。

1913年6月にパリに戻ってから、断続的なことは別にして、彼が頭部の彫像になおも関心をもっていたかどうかを知ることが問題になる。われわれは彼がそうだったとは考えない⁵⁹。

つまり、筆者が感じる、見えない目が語りかけてくる声とは、たとえ、それが彼の意思に反することであったにせよ⁶⁰、彫刻を諦めたこの芸術家の声にならない声である。それは、彫刻家になる心構えも整い、独自の形を追求して鑿をふるいながら、ついに頓挫してしまったモディリアーニの諦めのような声である。

要するに、すでに前例があるような作品、すなわちモディリアーニが過去の彫刻の遺産を消化しきれていないように見える作品や、未完成のままに残された多くの彫像が物語るように、成し遂げようとする生みの苦しみ

のはてに完成したものだけに与えられるはずの、見る者の心を深く打つ確かさがモディリアーニの彫刻には欠けているように思われるのである。

それにしても、二十代半ばから三十代初頭までのモディリアーニにおける彫刻への思いが、「偉大な彫刻家になるということは彼のもともとの観念、彼の燃える野心だった」⁶¹と言われるほどに深いものであったならば、彼はなぜ彫刻を捨ててふたたび絵画へと戻っていったのだろうか。この点に関する見方は二つに大別される。一つは、『知られざるモディリアーニ』が語ったように、モディリアーニの体力の欠如が彫刻を諦める決定的なものになったという見解である。

もう一つは純粹に芸術上の理由である。それは、画家のアレッサンドロ・パロンキが述べたことで、モディリアーニにおける新たな色彩の発見が、前途有望と思われた彫刻家としての彼の進展を阻んだのだというものである。

パロンキにとって、モディリアーニの彫刻家としての成功は、それがモディリアーニにその将来の進展の方向に疑問を抱かせただけにいっそう驚くべきことだった。(…)しかし、画家は、1915年以後自らの宝庫、つまり「彼の色彩の黄金の鉱脈」を発見するのである⁶²。

すなわち、モディリアーニは最後のイタリア旅行の折、故郷リヴォルノで地中海の自然の美に触れてイタリア絵画の伝統を再認識し、自らの色彩の黄金の鉱脈とともにふたたび絵画へと向かったというのである。しかし、この説はジャンヌ・モディリアーニによって打ち消される。彼女は、パロンキが自説の論拠としているモディリアーニの最後のイタリア旅行とは、「1915年か1916年の夏」であるはずはなく、「これは1912年の夏、あるいは遅くとも1913年の夏のことだったに違いないと私は確信する」と言って時間的な矛盾を指摘する。彼女は、パロンキの詩的な解釈を否定し、モディリアーニが彫刻からふたたび絵画に戻って行くまでの複雑な事情を、

画家自身の内的欲求ではなく、彫刻資材、制作のための場所、自身の病気、彫刻よりも絵画やデッサンを求める画商やパトロンからの圧力という外的要因によって説明したのである。

このように、モディリアーニが彫刻を始めた理由と同様、諦めた理由もまた推測の域をでない。しかし、彼自身の健康問題とは別に、文学や美術がますますブルジョワ社会に浸透した時代の波が、芸術家であり続ける彼のその後の生き方に大きく影響したであろうことは想像に難くない。

ところで、モディリアーニは、1909年の《チェロ奏者》以降1914年頃までの彫刻の時代にも10数点の絵画作品を残している。文字通りの肖像画である《医師アレクサンドルの肖像》1911-1912を例外として、そのほかの絵は、彫刻作品と同様、鼻や顎に顕著な幾何学的形状を特徴とする「構成主義」、あるいは「点描主義」や「野獣派」など、まさに19世紀末から20世紀初頭の種々の美術様式との関わりを感じさせる作品である。

では、モディリアーニの芸術にとって、1909年から1914年ころまでのおよそ4年間の彫刻の時代は何を意味しているのだろうか。この点について、たとえばドリス・クリストフは、モディリアーニにおける彫刻体験を好意的に捉えながら、「形の面においては彼を簡素化、線化、抽象化に導く。そして、それは最終的にまったく独自の均質な表現形態に到達するのである」⁶³と語っている。

たしかに、挫折したとはいえ一度は彫刻家になる道を志したモディリアーニにとって、この体験は彫刻につづく新たな絵画制作へ向かうために要した必然の年月だったのかもしれない。そして、パリが戦争の惨禍に飲み込まれていこうとするまさにそのころ、モディリアーニの新たな絵画の時代が始まるのである。

(3) 新たな絵画の時代

1) キュビズム的絵画

1914年ころからのモディリアーニの新たな絵画の時代は第一次世界大戦

の戦時下のパリで展開する。友人の多くは軍隊に参加し、医師のポール・アレクサンドルはパリを離れて医療部隊に加わる。モディリアーニも外人部隊を志願するが、健康上の理由から入隊することはできなかった⁶⁴。しかし、パリに残された者たちのあいだには疎外感や孤独感が広がっていた⁶⁵。気晴らしの場はカフェであるが、その環境は今日であれば直ちに手が後ろに回るような状況だった。

そこで人々が行うことは、異常で奇妙に見えるものばかりであった。誰もがアヘンを吸っていたし、ハッシシに夢中であった(ハッシシの錠剤は一錠につき25サンチームであったが、一日一錠ですませる者は少なかったし、その上アルコールやエーテルも飲んでいて…)。画家や詩人、そして物書きと称する連中は皆貧しかったが、それは問題ではなかったし、誰が一番金をかせいでいるかということもどうでもよかった⁶⁶。

そのような環境のなかで描かれた1914年から1915年までの作品群を『モディリアーニ、いかめしい顔つきの天使』は〈絵画への困難な回帰〉という呼称のもとで紹介している。この間の錯綜した試みは、とりもなおさず自らの絵画手法をめぐるモディリアーニの迷いを反映しているといえるだろう。その後画家の進展を思わせる作品が出てくるようになるのは、《夫婦》*Les Epoux*, 1915, 55×46cm (図13) や《マックス・ジャコブの肖像》*Portrait of Max Jacob*, 1916, 73×60cm (図14) のように、1915年から1916年にかけてのことである。

《夫婦》は一つの場面というよりも二人の人物を別々の背景のもとに描いて切り合わせたかのような絵である⁶⁷。絵の内容に関して、たとえばピエール・デュリュエは次のような意見があることを記している。

この作品について語ったものの大部分は、そしておそらくジャン・コクトーがその最初の人間であると思われるが、この作品にコミカルな面、皮



(図13)



(図14)

肉な面を見ることに同意している。ある者はモディリアニが社会主義的思想の熱心な信奉者であることが見られるといい、この肖像画は出世主義者の戦争景気で儲けたブルジョワを社会風刺の筆で描いたもので、不法な深夜営業のキャバレーからの朝帰りのところをとらえたものだとする⁶⁸。

しかし、筆者にはこの作品にそのようなカリカチュア的要素は感じられない。二人の人物のそれぞれの中心線は引かれたままであり、女性の肩の上部や男性の上半身にはモディリアーニ特有の粗雑な筆致が見える。一見、未完成の作品と思えるときもある。しかし、黒い輪郭線と、全体的に白く透けて見える青みがかった下塗りの色がアクセントとなってこの絵を引き締め、バル・エポック末期を生きるゆとりある人々の優雅な一面を巧みに描き出している。多くの画集に載っているこの作品について、『カタログ・レゾネ』は「モディリアーニのもっとも<キュビスト的な>絵である」として、「この時代のモディリアーニ絵画の最高峰であろう」と述べているが、背景の四角い棚、三角形の鼻や半円の唇、とくに女性の顔に残る逆三角形の線の跡、それらは、画家が表現の手法としてどのような様式を模索し意識していたかを示している。筆者がこの絵から感じるのは、そのような画家の姿勢である。

これらの例外を除いて、モディリアーニは、単身の人物画を描きつづけた。その一枚が《マックス・ジャコブの肖像》である。モディリアーニの親友だったこのモデルは画家でもあり思想家でもあった。二人が一緒に写っている写真があるが、そのなかのジャコブは、顔を少し上げるとこの絵のなかのジャコブとほとんど同じ角度の向きになる。頬骨と口角のあたりを結ぶ影のような線は写真でもそれと分かる。この絵は、モデルを戸外にいるような設定にして描いた絵である。木の幹を思わせる背景右手の円筒と、左手の直方体の一角らしきものは町の風景をキュビズム的手法あるいはジェオメトリズム的手法で描き込んだもののように見える。黄土色、褐色、白、青みがかった灰色。似たような色使いの《夫婦》と比べると、完成度の違いが明確である。

しかし、その完成度は、鑑賞する者を絵のなかに引き込むような力を持たない。それは、二つの作品に共通して言えることだが、描かれている人物に喜怒哀楽の感情が付与されていないことに依るのかもしれない。絵はわれわれとの内的対話を拒むかのようにただそこにある。そのような無機質の感覚は、《チェロ奏者》の時代の作品にはなかったものである。先に筆者は、モディリアーニは《チェロ奏者》以後、作品における「物語性の毅然とした削減」によって、その「細部に匿名性と紙一重の普遍的な性格」を与えるようになるという解釈が存在することに触れたが、それが匿名性と紙一重の普遍的な性格につながるかどうかは別として、あくまでもこの《夫婦》や《マックス・ジャコブの肖像》については、たしかに悲しみや苦しみという人間の感情が抑制されているのが見て取れる。しかし、無機質な印象を与えるキュビズム的な手法で描かれたこのような作品は、300点をゆうに超えるモディリアーニの人物画ではむしろ稀である。そして、彫刻の時代から遠ざかるにつれて、彼の人物画は、ある時は人間の善良な側面を写實的に描き出しながら、またある時は閉じられた世界に生きる人間の例えようもない孤独感を捉えながら最終の段階に向かっていくのである。そして、その過程に出現するのが一連の裸婦画である。

2) 裸婦画

モディリアーニがまず初めに大衆の心のなかに特別の位置を占め、以来70年以上それを維持してきたのは恐らく裸婦画によってである⁶⁹。

モディリアーニが裸婦画に関心を持ったのは非常に早い。1902年（18歳）にはフィレンツェの美術学校の裸婦画コースに在籍している。彼が描いた最初の裸婦画は《チェロ奏者》より1年ほど前の1908年に遡る。〈独立画家協会展〉に出品された2点、未完の習作と思われる2点、それらの計4作品は生硬な上半身の裸婦像である。彫刻の時代に入ると数点のカリアティードが描かれるが、それらはいわば裸の人形像である。その後、文字通りの裸婦画が出てくるのは1916年のことである⁷⁰。画商ズボロフスキーの支援をうけて、「近親者や友人たちの肖像画以外の主題を描くことが可能になったのである」⁷¹。1917年までに30点近くが制作される。同年12月にパリ9区のベルト・ヴェイユ画廊で開催の準備が整いながら風紀紊乱のかどで1日も公開されることなく終わったあの〈モディリアーニの絵画と素描展〉に出品されたのはそのようななかの「4点」⁷²の作品だった。

1909年までに、『カタログ・レゾネ』によれば40点、『モディリアーニによって描かれた全作品』によれば36点、少なくともそれだけの裸婦像が描かれている。モデルを雇うことができなかったがゆえの空白の時期はあるにせよ、モディリアーニは一貫して裸婦を主題にしていたことが分かる。では、モディリアーニの裸婦画にはどのような意図が含まれているのだろうか。たとえば、ドリス・クリストフは次のように述べている。

モディリアーニの裸婦画の分析は、おそらく極端な二つの意見以外に選択の余地がない。ある者はそこに神秘性と純粹性の表現を見て、「人間存在の悲しい脆さ」の啓示を見出す（…）。またある者はそこに人体に関する気取り過ぎた不自然なイメージの遅咲きの証言を見て、それを理由に

作品を拒絶し、〈宿命の女〉や〈か弱い女性〉としての女性に対する彼の病的な信仰と、ベル・エポックの最後の化身を見出す。この二つの分析がモディリアーニに捧げられたすべての文献のなかに二本の赤い糸のように同居しているのである⁷³。

モディリアーニの裸婦画と言えば、ボッティチェリの《ヴィーナスの誕生》ca.1485 (図2)、ジョルジョーネ Giorgione (ca.1476-1510) の《眠れるヴィーナス》1510 (図15)、ゴヤ Goya (1746-1828) の《裸のマハ》ca.1800 (図16)、あるいはまたマネ Manet (1832-1883) の《オランピア》*Olympia*, 1863 (図17) などとの構図の類似が指摘されるところだが、そのようなモディリアーニの裸婦画は、その神秘性と純粹性ゆえにこれを称賛する意見と、ベル・エポックの残照ともいうべき時代遅れの視点ゆえにこれを否定する意見とに二分されるということである。



(図15)



(図16)



(図17)



(図18)

もとより、美しい人体は男女を問わず古代ギリシアの時代から人々の理

想の一つだった。中世におけるキリスト教精神の浸透とともに女性の裸婦像は影をひそめるが、ルネサンス以降、とりわけ17世紀のフランス・アカデミーが神話や聖書や古代の文芸に着想を得た歴史画を絵画ジャンルの最高位に位置づけると、画家たちは、時には神話が語る美しい女神や妖精の逸話を隠れ蓑にするかのようにして堂々と多くの裸婦画を描くようになる。そのようにして、時代とともに裸婦画を芸術作品として受け入れる土壌ができていった。しかし、マネの《草上の昼食》*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863 (図18) や《オランピア》のように、そこに描かれている裸婦がいかなる理想化もなされることなくあまりにも現実味を帯びた姿であるとき、その作品は厳しく批判されたのである。

さて、モディリアーニは着衣と無着衣とを問わず古典派の画家たちのように神話を隠れ蓑にして女性を描くのではなく、女性を美しい存在として描き出すでもない。そのようなモディリアーニの裸婦画に1916年の《座る裸婦》*Nu assis*, 92.4 × 59.8cm (図19) がある。



(図19)



(図20)

鑑賞者が裸婦画に風景画や静物画と同じように自然な気持ちで対面することができるかどうかは、人物の顔の表情と姿勢によるところが大きい。程度の差こそあれ、描かれている人物の表情一つで絵は優美にもなれば卑

猥にもなる。芸術作品として受け止めることができるかどうかは直観的かつ主観的な一瞬の反応であり、その作品の絵画史上の意義や、鑑賞者にとっての意味を考えるのはそのあとの展開である。

目をつむりながら頭を左肩に深くもたせかけるこの裸婦は、答えのない問題を身体全体で自らに問いかけているかのようなのである。パーミリオンと薄めのプルシャンブルーとわずかな白の背景を斜めに横切るトルソーに過剰なものはない。息をつくことさえも忘れていくかのようなこの絵の静かな佇まいは、あの《チェロ奏者》に似て美しい。もしこの裸婦が目を開けて正面を見据えてでもいるとしたら筆者はおそらくそのような芸術美とはまったく異なる印象を受けつつ、裸婦の視線とトルソーから目を背けるかのようにしてその場を離れることだろう。「この見事な〈夢想〉はモディリアーニの美しい心を示している」⁷⁴という『カタログ・レゾネ』の編者の言葉や、「モディリアーニは裸婦像に同じようなあの悲劇的ではあるが、穏やかな精神的昇華の特性を伝えている」⁷⁵というヴェントゥーリの言葉が思い出される。

しかし、筆者がこの作品のほかに芸術作品として接することができる裸婦画は、神聖な眠りを思わせる《横たわる裸婦》*Nu couché*, 1917, 72.4 × 116.5cm (図20)⁷⁶など2点ほどにすぎず、そのほかの裸婦画にはどこか違和感を覚える。たとえば、1917年の《顎に手を添えた裸婦》*Nu, la main au menton*, 65.4 × 100.9cm (図21) や《腕を開いて眠る裸婦》*Nu dormant, les bras ouverts*, 60 × 92cm (図22) のように、あるものは愚かしく中空を見やり、あるものは無用に目を閉じ、あるものは誘い、あるものは媚びを売るかのような、生身の裸体そのものに近い裸婦が描かれている場合がそうである。

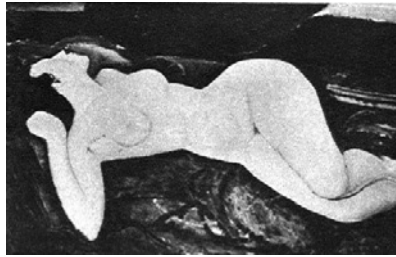
そのような1枚である《仰向けに横たわる裸婦》*Nu couché sur le dos*, 1917, 65 × 100cm (図23) については、「モディリアーニに対するモデルの性的反応が頂点に達した状態が描かれている…彼女は(…)オルガスムに達しているのである」⁷⁷という見方さえなされている。このような表現は必ずしも絵画を手段とする必要はないだろう。



(図21)



(図22)



(図23)

モディリアーニがこれらの裸婦画を描いたうらには、画商からの要求などの世俗的な事情があったのかもしれない。しかし、それを裏付けるものがない以上、やはり画家自身の内的欲求にもとづくものとして接しなければならない。すなわち、他の作品と同様、このような裸婦画もまたモディリアーニが理解していた人間存在の多様な側面の一つを表わしているものと理解するのが妥当である。

裸婦画は、1918年と1919年にも数点ずつ描かれている。しかし、1917年以後の裸婦画にはもはや良質な作品は無いように思われる。やがて、1918年3月には「戦時下でのパリにおける生活の困難や爆撃を懸念したズブロフスキー」の提案で、モディリアーニは妊娠中の妻とその母とともに南フランスへ疎開する⁷⁸。コートダジュールのカーニュやニースでの滞在は翌年の5月まで続く。そして、この間に、モディリアーニは風景画を描いた。画家になって以来手を染めたことがなかったジャンルである。

3) 風景画

モディリアーニの晩年、すなわち、南仏に疎開していた時期を含む世界するまでの2年余の歳月において注目すべきは風景画である。

ぼくは風景画に取りかかろうと思います。最初の何枚かはおそらく少々「未熟なものに」見えることでしょう⁷⁹。

これは、モディリアーニが画商のズプロフスキーに宛てた手紙の一節である。それまで人物画を描いてきたモディリアーニがなぜ風景を描こうと思ったのか正確なことは分からない。伝記『モディリアーニ』の著者ジューン・ローズは、ロシア出身のキュビズムの画家シュルヴァージュが彼に描くことを進めたのだと述べている⁸⁰。たしかに、カーニュは、たとえばルノワールが1903年以降1919年に他界するまで終の棲家として過ごし、多くの風景画を残した土地でもあることを思えば、風光明媚なプロヴァンスの環境がモディリアーニの制作意欲を刺激したことも十分ありうるだろう。しかし、この点についてキャロル・マンは次のように述べている。

そもそも南フランス地方の風景やリエラの強烈な光は、彼の求めるものではなかった。そうした自然は彼をいらいらさせるだけであつたので、四方を塀に囲まれた薄暗い中庭のある、裏街の小さなホテルへ立てこもつた。結局、彼が求めていたものは、パリの街を思わせる環境であつた。(…) モディリアーニはもともと地中海の風土で育つたので、あらためてその環境に魅せられなかつた、と思われる⁸¹。

では、地中海の風土で育つたモディリアーニが改めて南仏の風景に感銘を受けたのでもなく、かりにその強烈な陽光は彼の求めるものでもなかつたとするならば、彼はなぜ4点もの風景画を描いたのだろうか。「最初の何枚か」 という言葉が示すように、たんなる気まぐれから筆をとろうと

したわけではないのは明らかである。しかもそのうちの2点には彼が嫌ったかもしれない南仏の空が描きこまれている。物の影がないところをみると、それは真昼の空である。数枚にすぎないとはいえ実際に作品が、なによりも「私は風景画に取りかかろうと思います」という彼の言葉どおりに描かれていることは事実であり、当時のモディリアーニに、いかなる理由であれ、新たな絵画ジャンルを試みようという意志が働いていたことだけはたしかであろう。そのような4作品のなかでとくに知られているのは《木と家》*Arbre et Maisons*, 1919, 57 × 45cm (図24) である。



(図24)



(図25)

この絵のモチーフや色彩にはセザンヌ Paul Cézanne (1839-1906)や、フォーヴィスムの画家ドラン Antré Derain (1880-1954) や、友人ユトリロ Maurice Utrillo (1883-1955) の影響が指摘されている⁸²が、感じ方は多様である。

前景の橋のたもと草や遠景右端にわずかに覗く樹木の緑、それに画面中央の大木の枝先の新芽の色からすると、季節は彼がここ南仏に疎開してまもない春さきから初夏にかけての頃だろうか。あるいは、『モディリアーニによって描かれた全作品』が推定するように「パリに戻る前の1919年5月」なのかもしれない。古びた家屋と橋の手すりに、かつてそれらを作り上げた人間の存在をわずかに感じさせる寂しい風景である。その趣は、やはりあの《トスカーナの小道》(図3) と変わらない。

われわれの視線はうねった道の先に見える海と空とが交わるあたりに導かれる。正面の赤い屋根の家は、黒く塗りつぶされた縦長の窓越しに何かを語りかけているようにも見えるが、その前に立ちふさがる古木を意識するや否やそのような対話は閉ざされる。この黒い窓は、謎めいた家についてそれ以上何も教えてはくれない。この家に象徴される外的世界は画家にとってあくまでも未知のままにとどまっているらしい。唯一の救いはこの空間の隅々まで行き届いている豊かな大気であり、「控えめなのどかさ」⁸³である。われわれにもたらされるそのような印象は、やがて、古木によって一度閉ざされてしまったこの風景との対話を復活させ、新たな物語へとわれわれを誘う。筆者のなかに、ボードレール Charles Baudelaire (1821-1867) の散文詩「窓」の一節がよみがえる。

空いている窓を外から見る者は、閉じられた窓を見る者ほど決して多くものごとが見えてはいない。(…) あの暗いあるいは明るい穴のなかで人生が生き、人生が夢み、人生が苦しんでいるのだ⁸⁴。

《木と家》は、そのように閉じられた窓がわれわれに固有の物語を紡ぎだしてくれる風景画である。一方、《南仏の風景》*Paysage dans le Midi*, 1919, 60×45cm (図25) は、中世の絵を見ているような印象を与える。《木と家》と同じように前景に樹木が置かれている。背後の家屋は壁の白さが示唆するように南仏の明るい日差しのなかにあるはずなのに、まるで廢墟のようである。5本の木々の伸びやかな生命感と、家々に象徴される人間の所産のむなしさとの対比が、この風景を目の当たりにしているモディリアーニの心の内を思わせるのである。

しかし、こうして進展するかに見えた風景画はその後描かれることはなかった。筆者は、モディリアーニが彫刻の時代に入るときに「私はあらゆるものを大理石で作ろうと思う」と良き理解者であったポール・アレクサンドルに宣言しながら、結局そのようにはならなかったことを思い出す。

今回も、彼は「私は風景画に取りかかろうと思います」と、やはり良き理解者であったズブロフスキーに決意を伝えながら、試みは4枚で終わった。風景画を描くという彼の意志は、費やされた時間の差こそあれ、彫刻を始めた時の決意と同じような道をたどったことになる。そして、彼は再び人物を描くことに戻っていくのである。

4) 晩年の人物画

南仏に滞在した1年あまりのあいだに制作された人物画や肖像画には土地の人々や妻のエピュテルヌなど、以前と変わらず身近にいる人々が描かれている。そのなかには、年端のいかない農夫を描いた《若い農夫》*Le Jeune Paysan*, 1919, 100×65cm (図26) や、《美しい食料品店の娘》*La Belle Droguiste*, 1919, 100×65cm (図27) 等々、繊細で華麗な輪郭線の特徴とする人物画が多くある。



(図26)



(図27)

このような作品を前にすると、モデリリアーニが先入観なくモデルに向き合い、彼の目に映る彼らの個性をあるがままに受け入れている画家の姿が見えてくる。唇を固く結び、エメラルドグリーンに塗りつぶされた目をした若い農夫の表情は、彼がたしかに何かを考えていることを示してい

る。しかし、かすかに首を右に傾げ、両脚を所在無げに開き、両手を力なく太腿に置いたこの若者は、生きている喜びとは無縁のようである。

店先に出した赤い背凭れの椅子にすわる食料品店の娘からも若い農夫と同じような印象を受ける。蒼い盲目の目を左手遠方に向けているこの娘が見ているものは何だろう。盲目の目に外界が見えるはずもないとすれば、娘に見えているものはいったい何なのだろう。モディリアアーニがキュビズム的手法で描いた人物とは異なり、これらの人物は人間的感情に溢れている。ここには見る者を不快にさせるような眼差しを描くモディリアアーニも見当たらない。モデルとなったキャンパスのなかの妻に、鑑賞者に対して激しく挑みかかるような視線を幾度となく与えたこの画家のあの「悪意」⁸⁵のようなものはまったく感じられないのである。

しかし、これらの絵の一方で、《ジャンヌ・エビュテルヌの肖像》*Portrait de Jeanne Hebuterne*, 1919, 92×73cm (図28) や、《ハンカ・ズブロフスカ夫人の肖像》*Portrait de Madame Hanka Zborowska*, 1919, 55×39cm (図29) のように、デフォオルメが一段と激しい作品が目立つようになるのも晩年の人物画の特徴である。



(図28)



(図29)

モデルに真摯に向き合って描くというよりも、彼のなかにある既定のフォルムにモデルを当てはめているかのような印象を与える作品が多くな

るのである。長い首はますます長くなり、モディリアーニに特有の造形は上下に際限なく伸びていく。それは必然というよりも惰性あるいは恣意的に見える。

キャロル・マンは、「創作を推進する力が、彼自身の内部だけにあって、モデルという対象には少しも感じられなくなったとき、彼の描く肖像はしだいに人格性を失うようになった」⁸⁶と述べているが、《若い農夫》や《美しい食料品店の娘》とは異なって、一種異様なフォルムがモデルの個性を希薄なものにしている。彼が彫刻の時代に制作した石の彫像と同じような印象である。

それにしても、極端なデフォルメというモディリアーニの最後の2年間におけるこのようなフォルムの先鋭化は何を意味しているのだろうか。モディリアーニの晩年の作品に16世紀イタリアのマニエリスムの影を見るのは先行研究にほぼ共通した認識と言えるが、この時期の画風は、パルミジャーノ Parmigianino (1503-1540) の《長い首の聖母》c.1532, 219 × 135cm (図30) に象徴されるような、明晰性と合理性を犠牲にして新たな美の規範の構築を目指したあのマニエリスムをやはり想起させずにはおかない。人物を描き続けてきたモディリアーニが最後にたどりついた極端なデフォルメの形式は、ごく自然にマニエリスムの一形式であるくデフォルマスイ



(図30)

オン>に結びつくのである。すなわち、モディリアーニ最晩年の「形式」は、祖国イタリア絵画の伝統への意識的な回帰であるように筆者には思われる。

もとより、その結果として、モディリアーニのそれらの作品が鑑賞者を納得させるだけの芸術作品特有の普遍的共感を得るに至っているかどうか、また、それを固有の様式美と言えるのかどうかは疑問である。一見してモディリアーニの作品と分かるという意味での様式は整っているが、その美しさが筆者には感じられないのである。

たしかに、まったく異なる意見があるのは事実である。あのヴェントゥーリは《母子像》*Maternité*, 1919, 116×73cm (図31) を例に挙げて次のように述べている。

《母子像》と呼ばれる絵は、モディリアーニが、膝に子を抱く女性に対してどの程度の繊細な純潔さを授けるべきかを知っていたことを示している。(…) モディリアーニは、その澄みきったような着想、—それは彼がその苦しみを受け入れた人生の深い認識から生まれたものなのだが— によって、その活動の最後の2年間に彼のもっとも悲壮な何枚もの作品を描いた。モディリアーニは、戦争の恐怖とあれほど悲劇的な彼固有の体験から希望のメッセージを湧き立たせようとしているようにみえる。彼は人々が人間や美に絶望することを決して望んではいない。彼の晩年の作品が、よく言われるようなある種のマニエリスムの最終段階であるどころか、逆に将来への一種の請願であるのはそのためである⁸⁷。

モディリアーニは、苦難の人生に根差した着想を糧にして最後の2年間にもっとも悲壮な表現を実現している。そこには希望のメッセージがある。彼の作品はマニエリスムの終尾を飾るものではない。モディリアーニにおけるそのような一種のマニエリスムから紡ぎだされるのは人間や芸術美に対する希望の言葉なのだということである。

しかし、《母子像》であれ、あるいは《ルニア・チェホフスカ》*Lunia Czechowska*, 1919, 82×52cm (図32) 等々の他の作品であれ、最後の2年間に描かれた作品のなかにヴェントゥーリがいう「希望」という言葉に叶う要素を見出すことは筆者にはできない。見出されるのは、淡々としてその場に存在する人間の姿である。両眼を青緑一色に塗られた《母子像》の表情が暗示するように、それはむしろ希望する資格さえも奪われてしまったかのような人間の姿である。母親ばかりでなく、幼児でさえその目は物を見る機能を削がれているのである。彼らはこの世のすべてを見果てた存在なのか、それとも黙して語らぬことを心に決めた存在なのかは分らない。しかし、晩年のモディリアーニは、様式の先鋭化と引き換えに、そのような、いわば人間存在の儚さを一段と深化させた人物画の画風を確立していったのである。



(図31) 《母子像》



(図32)

Ⅲ. モディリアーニの絵画が意味するもの

人を魅了する、不可解なこのイタリアのユダヤ人にはシャーマンの魂がある。陶醉、呪い、それることのない視線。モディリアーニは彼自身を超えて生きている。自らの肉体を焼き尽くしながら、絵画の唯一の光明の存在を示している。彼にとって、絵を描くことは人生を補完する行為ではない。逆に、それはとりわけ生きる行為なのである。(…)

モディリアーニは顔を描く。しかし、彼が描くのは彼の世界である。彼の風景、彼の王国、すなわち、彼の鉱物界であり植物界であり動物界なのだ。それは人間の声が止む沈黙の世界なのである⁸⁸。

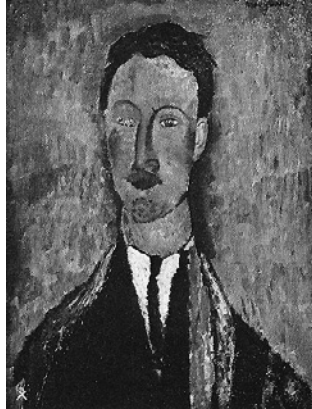
こうして、ル・クレジオはモディリアーニの絵画のなかに「人の声が止む沈黙の世界」を指摘した。人物画のみならず、彫刻、裸婦画、風景画など、モディリアーニの多様な作品の全貌を的確に捉えた見解と思われる。

モディリアーニの創作活動は人物画から始まり、彫刻を捨て人物画に戻り、風景画を試みて、また人物画に戻った。モディリアーニの終生の主題はやはり人物画だった。しかし、そのようなモディリアーニの人物画を見て不思議に思うのは、あの《チェロ奏者》を描いたところに遡る、肖像の不可解な目の描き方である。

モノクロながら最大数の作品を比較的鮮明な形で参照できる『カタログ・レゾネ』によれば、目をあけている人物画およそ380点のうち、瞳が描かれているのは微妙なものも入れて120点ほどにすぎない。つまり、1909年前後から1919年末までの10年余の間に彼が描いたおよそ7割の人物画の顔は、目をあけている状態にもかかわらず、両目あるいは片方の目が塗りつぶされているのである。彼はなぜそのようにしたのだろうか。これを説明しうる唯一の鍵はモディリアーニが自ら語った言葉であろう。

モディリアーニの作品に1917年の《レオポルド・シュルヴァージュの肖像》*Portrait de Léopold Survaige*, 61 × 46cm (図33)がある。この絵のなかの彼

もまた、左目は瞳もあるひらいた目だが、右目は開いている形ながら塗りつぶされている。



(図33)

そのことに気づいたシュルヴァージュが不思議に思って、「君は、なぜ肖像画のなかのぼくを片目にしたのですか」と尋ねると、モディリアーニは次のように答えた。

« Parce que tu regardes le monde avec l'un ; avec l'autre tu regardes en toi. »⁸⁹

それは、君が片方の目で世界を見、もう一方の目で君が君の心のなかを見ているからだよ。

モディリアーニが描く肖像の目は、あけているときは世界を、閉じられているときは自らの心の内を見ているということである。「長い首、長い鼻、空洞あるいは左右非対称の目は、表情を豊かにするためになされたモディリアーニの集大成でしかない」⁹⁰と述べたのは『カタログ・レゾネ』だが、ものを言う目には、首や鼻と同じ造形的な意義とは異なるもう一つの重要な役割が託されていたのである。

目の描写に関連して、『モディリアーニ、いかめしい顔つきの天使』は、

「彼が人物の外見上の目を避けようとしたこと、それと同時に、目が人間存在の本姓を暴いてしまうのを回避しようとしたことは明らかである」⁹¹と述べている。

目についてのシュルヴァージュの質問に対するモディリアーニの返答が、モデルと外的世界あるいはモデルと内的世界との関係性を説明しているのに対して、この著者は、モディリアーニがモデルと鑑賞者との関係をどのように考えていたのかについて一つの解釈を示している。著者は、「鑑賞者は肖像が発する視線に遭遇しなくなるその瞬間から、描かれている人物に触れることよりも、絵をあるがままに受け入れることになる」⁹²とつづける。著者が言う「絵をあるがままに受け入れる」とは、鑑賞者が、描かれている人物の視線に触れてその人物の資質を推測したり、そのような無言の証言に引き込まれてモデル探しなどの俗的な詮索をしたりすることなく作品そのものに正面から向き合うということを意味するのだろう。

しかし、鑑賞者が人物の肖像を前にしてそれをただ色と形に還元された図形として眺めることは可能なのだろうか。たしかに、この著者が肖像画における瞳の欠落の例として挙げているカルラ Carlo Carrà (1881-1966) の《女性の頭部がある作品》*Composition avec tête de femme*, 1915 (図34) のような抽象画であれば、人は肖像を人の顔の形をした図形として受け止めることもあるだろう。しかし、具象的な肖像の場合は、目の描写の仕方がどうであれ、鑑賞者は描かれている人物の内面に自然に入っていくはずである。

他方、この著者は、カルラの作品以外にも、ピカソ Pablo Picasso (1881-1973) の《アヴィニヨンの娘たち》*Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1911, 244 × 234cm (図35) や、マチス Henri Matisse (1869-1954) の《オーギュスト・ペルランⅡ》*Auguste Pellerin II*, 1916 (図36) 等を例示し、モディリアーニの目はおそらくピカソから引き継いだものであり、「そのモチーフはモディリアーニの初期の作品で重要な役割を演じている」とも述べている。

かりに著者の見解がモディリアーニの初期の人物画のみを前提にしているのだとすれば、盲目性と左右非対称の目が人物の肖像から人間的感情を



(図34)



(図35)



(図36)



(図37)

隠し、その結果として、鑑賞者はモデルの肖像の視線に惑わされることなく作品に対峙できるのだという解釈は、筆者が《夫婦》1915や《マックス・ジャコブの肖像》1916について述べたことに通じており賛同できる。これら2作品、あるいはまた《赤毛の婦人の肖像》*Portrait d'une femme rousse*, 1915, 46×38cm (図38) や《ベアトリス・ヘイスティンガスの肖像》*Portrait de Beatrice Hastings*, 1916, 55×38cm (図39) などに象徴されるようなキュビスム的手法で描かれた作品については成り立つ見解であろう。

しかし、そのような解釈を写実的な肖像を含むおよそ7割の不思議な目をした人物画全体に当てはめることはとうてい不可能である。



(図38)



(図39)

目は心の窓であり、目は口ほどにものを言う。わが目を開いていようと閉じていようと画中の人物はその目を通じて自らの思いを伝え、画中の人物の目がひらかれていようと閉じられていようと鑑賞者はその人物の思いをくみ取ろうとする。それが人物画を前にしたときに起きる鑑賞者と作品とのあいだの対話の特徴である。

モディリアーニが描く人物は、時には瞳のある目で、時には「視線のない視線」⁹³でわれわれに何かを問いかけてくる。同じ空洞の目であってもマチスの《マチス夫人の肖像》*Portrait de Madame Matisse*, 1913, 145×97cm (図37)のように微笑んでいるといえる肖像は一枚もない。瞳のあるなしにかかわらず、顔を傾げた写実的な彼らの表情は笑うことを自らに禁じているかのである。子供でさえ感情を押し殺している。一見笑っているかに見えるあの裸婦(図21)でさえ、瞳の奥は悲しみに沁みている。

このように、キュビズム的手法で描かれたものを除くモディリアーニの人物画に共通しているのは、肖像の愁いに満ちた表情である。しかし、それは生きる希望を完全に失っているような、絶望的な、これ見よがしの表情ではない。それは、モディリアーニと同じように19世紀末を生きた詩人マラルメ Stéphane Mallarmé (1842-1898) が、湖を覆う硬い氷のなかに足を囚われて身動きのできない一羽の白鳥を歌った詩に見られるあの虚無感⁹⁴

や、メーテルリンク Maurice Maeterlinck (1862-1949) が「胸にある蒼き愁いよ…」⁹⁵と歌ったときのあの倦怠に通じる、抑制された悲哀である。ヴェントゥーリの言う「希望のメッセージ」も、いわばそのような悲しさや侘しさと表裏一体をなす生への一筋の執着というべきものを指しているのかもしれない。

瞳を与えられた彼らが外なる世界を見るときその視線の先に捉えているのが、モディリアーニの風景画に象徴されるように、「深い憂愁が漂う風景」⁹⁶であるとすれば、瞳を閉じた彼らが彼ら自身の内なる世界に目を向けるときその視線の先に捉えているのは、そのような愁いを拭いきれずに生きている自らの姿である。

ル・クレジオが言ったように、「結局、肖像画を描くということは、自らの自画像を描くということを選択することである」⁹⁷とするならば、そして「肖像画とは、2つの異なる個人が永久に融合したジャンルである」⁹⁸とするならば、画中の人物が示唆するそのような感情は、彼らの背後にいる画家モディリアーニの思いに他ならない。

モディリアーニが人物画を通して表現した人間存在の悲哀は、唯一彼のすべての作品についてあてはまる特徴であると言ってよい。それゆえ、この悲哀こそ、イタリア人とユダヤ人の二重の系譜を持つこの画家が世紀末とベル・エポックの爛熟した時代のパリに生きて探究しつづけたあの「無意識、すなわち人種の本能的なるもの神秘」の実相であり、二重の系譜を生きるモディリアーニをつねに突き動かしていた固有の感情である、そう筆者には思われるのである。

モディリアーニがスーティンに彼に打ち明けた言葉がある。

セザンヌが描く顔は、古代の美しい彫像にならって視線をもっていない。逆に、ぼくが描く顔にはそれがある。それらの表情は、ぼくがそれに瞳を付与してはいないはずなのにと思った時でもつねに見つめている。しかし、セザンヌの顔と同じように、それらが表現しているのは、生きることへの

無言の同意でしかない⁹⁹。

「生きることへの無言の同意」とは、モディリアーニが人間のそのような悲哀を自らが背負った定めとして静かに受け入れることにほかならない。そして、まさにその姿勢が、「沈黙」というにふさわしい寂寞のベールとなって、心の風景としてのモディリアーニの絵画の世界をくまなく覆っているのである。

エピローグ

モディリアーニは、晩年になって、あたかもこの世に生きた証であるかのようにただ一枚の《自画像》*Portrait de l'artiste par lui-même*, 1919, 100 × 65cm (図40)を残した。



(図40)

絵のなかの画家は、右手にパレット、左手に絵筆を持っていながら、その両目は塗りつぶされている。モディリアーニが自らシュルヴァージュに

言った言葉に即して解釈するならば、画中の画家が画面には見えないキャンバスに描きつつあるのは彼が彼自身の心のなかに見ている風景ということになる。しかし、そのような心の風景は、なかば力なく絵筆をおいた画家の姿そのものが暗示しているように、画家としての使命に燃えるひたむきな意思が支配する世界ではありえないだろう。「制作による過労とハッシシと飲酒の常用によって健康が悪化する」¹⁰⁰状況にあったモディリアーニに見えていたのは、薄暮のように影の薄い、かさかさとした人間の風景であったに相違ない。

片目をふさがれたモディリアーニのモデルたちはかろうじて外界を見るか、垣間見ることに甘んじているかのどちらかである。両目をふさがれたモデルたちは外的世界を見ることを禁じられているか諦めているかのどちらかである。しかし、ヴェントゥーリの言う「戦争の恐怖とあれほど悲劇的な彼固有の体験」を考慮するならば、モディリアーニにとっての外なる世界は、もはや片目で見れば済むものであり、両目を開いて見るまでもない世界なのかもしれない。ともあれ、彼が描いた多くの人物は視界を半ば、あるいは完全に閉ざされたままその場所にいる。閉じられた空間に生きている、あるいは閉じられた空間に生きることを余儀なくされているのである。それは、とりもなおさず、人物画を描きつづけたモディリアーニが知るべくして知り、見るべくして見た人間の存在の真の姿だったといえるだろう。

モディリアーニは大の読書家で知られる。1914年から2年間、モディリアーニと暮らした女流詩人ベアトリス・ヘイスティングスは、「彼のポケットにはたえず一冊の本、ロートレアモン Comte de Lautréamont (1846-1870) の『マルドロールの歌』があった」¹⁰¹と回想している。

1860年代末に発表された『マルドロールの歌』*Les Chants de Maldoror*は、悪の化身というべきマルドロールの幻想に満ちた悪魔的な世界を描写している。ページをめくるごとに過激な言葉による血なまぐさく残忍なイメージが立ち昇る。しかし、そのようなページのところどころに心に残る言葉

がちりばめられている。伝記作家のジューン・ローズは、次のように述べている。

この本はアンドレ・ジイドを興奮させ、「無我夢中に」させ、さらに重要なのは1920年代にシュルレアリストたちがこの本を自分たちのバイブルだと断言したことである。この本が彼に甚大な影響を与えたことは明白である¹⁰²。

詩人ボードレーは、『赤裸の心』*Mon Cœur mis à nu*のなかで「どんな人間にも、どんな時にも、二つの祈願が同時にあって、一つは神に向かい、一つは悪魔に向かう」¹⁰³と言っている。人には誰でも善を志向する精神と下に堕ちてゆく喜びに溺れる心とをつねに抱いているというのである。『マルドロールの歌』は、まさに、気高くもあり卑俗でもある人間のそのような二重性を彷彿とさせる。

モディリアーニが『マルドロールの歌』になぜ惹かれていたのかは知る由もない。しかし、かりに、たとえば、「私は生涯を通じてただ一人の例外もなく人間があらゆる方法で魂を墮落させるのを見てきた」というマルドロールの言葉を知ってわが身を愁い、あるいはまた、「私にこのまま無限の悲しみをあの海の底に隠しに行かせて下さい」¹⁰⁴という娼婦の言葉を知って、ただ受け入れる以外になすすべのない人間の悲しい宿命を読み取ったことがあったとしても不思議ではないだろう。

モディリアーニが「心から許しあえる友人はユトリロだけであった」¹⁰⁵という。「ユトリロは赤ワイン、モディリアーニはアブサンを手にして」¹⁰⁶、それぞれの荒んだ思いを胸に秘めながらベル・エポックのパリの場末を歩く二人の画家の姿を想像するのは痛ましく、やるせない。

モディリアーニの人物画の青みがかった緑に塗りつぶされた目の色が、今はアブサンの色に重なる。異邦の地に生きることを選んだモディリアーニが、時には片目を閉じて、時には両目を閉じて、内的世界と外的世界との

二つの世界の間をさまよう苦悩からたとえひと時であれ解放されるのは、ただ、限りなく美しい、けれどもまた命をも奪うあの「緑の妖精」¹⁰⁷に酔いしれているときだったのかもしれない。

(2015年 秋)

-
- ¹ Noël Alexandre, *Modigliani Inconnu*, Fonds Mercator, 1993, p.91.
- ² *Ibid.*, p.92 : Quant à ce que Modigliani appelle « l'Instinctivité de la Race », c'est, croyons-nous, le sentiment vécu d'appartenir à une double lignée culturelle et raciale, italienne et juive. 著者のNoël Alexandreは、1907年の秋にモディリアーニを知り、以後友人として彼を庇護した医師ポール・アレクサンドルの子息。なお、著者は、敢えて« selon nous » 「われわれの考えでは」と断ったうえで *le réel* を *l'académisme officiel* 「公認のアカデミズム」、*l'irréel* を *l'originalité révolutionnaire* 「革新的な独創性」と解釈している (p.91)。しかし、それは文脈からあまりにも離れた理解であり同意できない。この二つの言葉は、あくまでも、その二つを否定したうえで *mais* によって導かれるもう一方の「無意識」と「神秘」という二つの言葉との関連において解釈されるべきであると筆者は考える。
- ³ エリザベス・ジャクソンは、その著書『マルセル・ブルーストの作品における無意志的記憶の進展』のなかで、無意識の世界に対する関心がブルーストの修練の時代の風潮であったという点を指摘している。すなわち、文学の領域においては、1880年から1900年までの二十年間に、「政治文学年報」*Annales Politiques et Littéraires* や「白色評論」*La Revue Blanche* を中心として、無意志的記憶に関する記述が飛躍的に増加したという事実があり、科学の領域においては、新しい科学である心理学が、ジャン・シャルコーを指導者とするパリのサルペトリエール病院（パリ13区にあった、神経科、精神科を中心とした精神病理学研究の拠点）*La Salpêtrière* を中心として大幅な進歩を遂げ、人間の記憶は人々の思索と論議の無尽蔵のテーマになっていたと言うのである（Elizabeth R. Jackson, *L'Evolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Nizet, 1966, p.12. Cf. 拙論「ブルーストとモーパッサンの接点」、愛知県立大学創立二十周年記念論集、1985, p.742.）
- ⁴ 1) 『芸術新潮』1985年7月号、p.14. 高階秀爾：アルベール・オーリエは、1889年に『呪われた作品』と題する詩集を刊行し、既成の規範を破って新しい表

現を求める芸術家たちを、社会から疎外され、拒否された「呪われた存在」と呼んだ。報われない天才としての「呪われた画家たち」の悲劇が強調されたのはこの頃からである。

- 2) 『モディリアーニとその時代』展カタログ、1997、p.10. 千足伸行:「呪われた画家たち」とは、ヴェルレーヌの「呪われた詩人たち(1883)で扱われたヴェルレーヌ自身やランボーなどの詩人との類推から生まれた呼称である。
- 5 フランスでは1915年に禁止された(Cf. 注107)。水を加えると白濁するこの緑色のアルコールは、マネの《アブサンを飲む男》*Le buveur d'absinthe*, 1859や、ドガの《アブサン》*L'absinthe*, 1876などにも描かれている。とくに、マネの絵のなかのアブサンは美しい。
- 6 Cf. ジューン・ローズ著『モディリアーニ』、p.75: 伝説によると、モディリアーニは麻薬で皆が躁状態になっているパーティーで紙と鉛筆をひつつかむと熱に浮かされたように描き始め、「ついに正しい道を見つけたぞ」と叫んだ。描き終わると、彼は白鳥のように長い首をした女性の頭部のスケッチを見せびらかしたという。…友人たちは、モディリアーニがハッシシの入った小箱を持ち歩き、会う人会う人にそれを差し出していたことを覚えている。…ポール・アレクサンドルとモディリアーニは第一次世界大戦までは毎日のように顔を合わせていた。…著名な外科医になったアレクサンドルは、自らハッシシを試してみた。芸術家のサークルに交わった者でこれを経験しなかった者はまれであった。しかしアレクサンドルは、モディリアーニが興奮剤の影響で制作するのを決して見たことはなかった。
- p.96: モディリアーニはアンナに、知覚を鋭敏にするためにハッシシを吸っていると語った。ハッシシはまた、彼に自分独自の道を歩ませる勇気も与えたのであろう。
- p.109: しかし彼はハッシシの丸薬を飲むと、抑えがきかなくなり、通行人をののしったりした。
- p.300: モディリアーニの偉大さは麻薬による幻覚症状から生まれたものだという伝説や、彼の並はずれた流麗な線描が、彼の作品に深みがないという見方を促進した。
- 7 Cf. *Modigliani*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981, p.15: Son inclination pour Soutine, Utrillo ou Rivera et non pour Picasso, Braque ou Delaunay, intellectuels inventifs « lancés », laisse deviner une anxiété que seules les femmes, l'alcool et la drogue peuvent calmer. 「女とアルコールと麻薬だけが鎮めることのできる不

安」。

- 8 ジャンヌ・モディリアニ著、矢内原伊作訳『モディリアニ』、みすず書房、1961、p.139：リブシツもズボロフスキーも、彼らがモデルになっている間モディリアニに葡萄酒かコニャックの壺を与えておかなければならなかった。アルコールは彼がその創造力を力強く発揮するのを可能にしたのだった。（*モディリアニとモディリアーニ：日本語訳原文のままに表記）。
- 9 モディリアーニが亡くなった1920年に、パリのモンテーニュ・ギャラリー Galerie Montaigne で開催された最初の回顧展に際して寄せられた Andoré Warnod という署名入りの一文につきのような一節がある：「波乱にとんだ、激動の、荒れ狂った人生、それが長いあいだ彼の人生だった。落ち着いたのは晩年のことだった」（Op.cit. *Modigliani*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, p.9）。
- 10 キャロル・マン著、田中久和訳『アメデオ・モディリアーニ』、パルコ出版、1980、p.198。
- 11 Doris Krystof, *Modigliani*, Taschen, 1996, p.70: (...), alors on comprendra que ce défilé de corps rosés, intacts relevait d'une volonté d'échapper à la réalité environnante.
- 12 キャロル・マン著『アメデオ・モディリアーニ』、p.198。
- 13 Ibid., p.214.
- 14 Op.cit. *Modigliani*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, p.9 : Les figures de Modigliani sont singulièrement attachantes; leur sensibilité excessive retient et laisse une impression très troublante. Elles sont animées d'une vie intense, raffinées, décantées, dont l'essentiel seul demeure. (...) L'exposition qui réunit une quarantaine d'œuvres choisies vient à propos rappeler ce que fut Modigliani. (...) De longues figures, des portraits brûlent de la flamme intérieure dont brûlait le peintre, offrant l'harmonie brutale et somptueuse des noirs, des rouges, des bleus, nets comme de l'email, sertis par un trait sensible et comme chaleureux.
- 15 Lionello Venturi, *La Peinture Contemporaine*, Traduit de l'italien par Jean Ivanov, 1950, p.44 : Les plans plastiques et les zones de couleur ont exercé une souveraineté indiscutée. L'arabesque de Matisse n'est qu'une borne de la couleur, la ligne de Klee est d'une timidité d'enfant. Modigliani, lui, a créé une ligne qui a derrière elle une tradition qui va du gothique aux débuts de la Renaissance ; c'est une ligne savante et qui réalise cependant complètement les rêves les plus modernes de notre sensibilité.
- 16 ボッティチェリの《ヴィーナスの誕生》ca.1483における脚や脇腹の線は良い

例である。

- ¹⁷ Lionello Venturi, *La Peinture Contemporaine*, p.44 : Elle déforme la réalité et en même temps elle la reconstruit par intuition.
- ¹⁸ Lionello Venturi, *La Peinture Italienne, du Caravage à Modigliani*, p.158 : Il ne trouvera sa propre personnalité que lorsqu'il donnera à la ligne et à la couleur le pouvoir d'exprimer ces volumes. Modigliani tend vers un monde de beauté, non point abstrait et de simple formes, mais réalisé par l'harmonie de la ligne inséparable de la couleur : une ligne qui ne rende pas l'expression accidentelle du sujet, mais qui l'enveloppe en quelque sorte tout entier, pour le donner complet dans son volume, (...).
- ¹⁹ Ibid., p.158 : (...), mais l'harmonie de ses lignes onduleuses et longues, de ses courbes qui ne finissent pas et semblent créées dans un seul élan, transmettent à ses corps de femmes une intensité d'émotion qui n'est plus d'ordre simplement sensuel.
- ²⁰ J. Lanthemann, *Modigliani, Catalogue Raisonné*, 1970, Barcelona, p.95 : Tableaux qui se caractérisent par une technique linéaire « sphériste », (...).
- ²¹ 『芸術新潮』1985年7月号、p.14.
- ²² *Dictionnaire de la Peinture Française*, Larousse, p.344.
- ²³ ジューン・ローズ著『モディリアーニ』、p.100.
- ²⁴ 編者の注によれば、このテキストは1958年にフィレンツェで出版され、1961年に文庫本となり、翌1962年にパリで出版されたものに、著者がいくつかの新たな詳しいデータを追加したものである。「伝説なしの…」という言葉が、誤ったモディリアーニ像に対する肉親としての反論を意味していることは明らかであろう。
- ²⁵ J. Lanthemann, *Modigliani*, p.47.
- ²⁶ Ibid., p.95.
- ²⁷ Ibid., p.10 : このカタログにない作品は、まだ発見されていないか、失われてしまったか、あるいはいまだ分析の対象になっていないものであり、もし発見される作品があって、それが本物であることが認証されれば、後日、本カタログの補遺のなかに転載されるだろう。
- ²⁸ Ibid., 1970, p.35 : Les longs cous, est-ce une preuve de toxicomanie? Modigliani, est-il révolté et anarchiste quand son œuvre est avant tout l'expression de la *sérénité triomphante*? ... Son style de 1919, est-ce un retour à l'Italie, à la bourgeoisie? Son « cubisme », est-ce de la « picasserie » ? (...) Si cela était l'*effet des drogues*, quel toxicomane serait alors le sobre Picasso !

- ²⁹ Ibid., p.37.
- ³⁰ Ibid., p.43.
- ³¹ Ibid., p.36 : Son sort était de monter mille Golgotha afin d'atteindre la victoire suprême, ... Modigliani est MODIGLIANI.
- ³² *Modigliani*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, p.5 : (...), il semblait dès lors opportun de faire le point sur un artiste légendaire, maudit, seul face aux mouvements de rupture, mais dont la vraie place restait à définir (...).
- ³³ Ibid., p.7.
- ³⁴ J. Lanthemann, *Modigliani*, Catalogue Raisonné, p.107 : Ce paysage a le charme d'un Corot d'Italie.
- ³⁵ この展覧会一覧を見ると、わが国では、早くも1929年（昭和4年）に東京と長崎で〈20世紀のフランス美術展〉L'Art Français au XXe siècleが開かれていたことが分かる。
- ³⁶ ジャンヌ・モディリアニ著『モディリアニ』p.71 : 幾つかの住所、幾つかの逸話、幾つかの絵が知られているだけである。
- ³⁷ この年には、背景の色、手の表情、視線などが異なるだけの《ポール・アレクサンドル》が他に2点描かれている。医師ポール・アレクサンドルは、モディリアニの画家としての成長を支えてくれた友人であり、庇護者である。
- ³⁸ *Modigliani, l'Ange au Visage Grave*, Skira/Seuil, Paris, Musée du Luxembourg, 2002, p.120.
- ³⁹ Cf. Doris Krystof, *Modigliani*, 1996, p.16.
- ⁴⁰ Noël Alexandre, *Modigliani Inconnu*, Fonds Mercator, Albin Michel, 1993, p.414 : (...) le plus grand qu'il considérait comme l'une de ses œuvres maîtresses.
- ⁴¹ Ibid., p.414. デッサンはこの書に拠る。
- ⁴² J. Lanthemann, *Modigliani, Catalogue Raisonné*, p.47 : Les «cézannistes» jurent que sa meilleure époque est celle du *Joueur de violoncelle*.
- ⁴³ Doris Krystof, *Modigliani*, p.22 : l'extrême subtilité de la peinture.
- ⁴⁴ Ibid., p.22-23 : « Plus tard, poursuit Stoermer, j'ai constaté, au vu des œuvres suivantes, que la pose profondément inspirée du violoncelliste représentait un stade de son évolution qu'il abandonna très vite. Il détestait le ressentiment. Qu'importent les états d'âme à un artiste ? Il élimina la substance, sa peinture devient objective, son dessin gagna en épaisseur pour arriver à ces contours précis, qui s'écoulaient instinctivement de sa main nerveuse à l'extrême. »

- 45 Ibid., p.23 : En effet, les œuvres postérieures donnent à chaque détail un caractère universel, confinant à l'anonymat, par un double processus de forte réduction du narratif et d'extraordinaire stylisation de la représentation.
- 46 Ibid., p.23 : formes imprégnées de beauté et d'harmonie.
- 47 Ibid., p.23 : Ce faisant, Modigliani développe un idéal de beauté qui lui est très personnel et soumet le modèle à un traitement réducteur.
- 48 ジャンヌ・モディリアニ著『モディリアニ』、p.97.
- 49 « cariatide ; caryatid » : 古代の建築様式において柱の役割をはたしている女性彫像。
- 50 J. Lanthemann, *Modigliani, Catalogue Raisonné*, p.95.
- 51 Noël Alexandre, *Modigliani Inconnu*, p.11. (Cf. 注56 および57)
- 52 Cf. Doris Krystof, *Modigliani*, p.26 : On retiendra comme dénominateur le plus commun que la phase de sculpture a duré au plus de 1909 à 1914.
- 53 *Modigliani et l'École de Paris*, Catalogue d'Exposition, Centre Pompidou, 2013, p.17 : La rencontre avec Brancusi en 1909 au « Delta » conforte alors le génie livournaï qui veut « entrer en sculpture ».
- 54 *Modigliani, l'Ange au Visage Grave*, Skira/Seuil, p.138 : C'est un des phénomènes curieux de l'art contemporain que l'intérêt porté par nos peintres à la statuaire. Les peintres qui sculptèrent avaient été fort rares au XVIIe siècle et au XVIIIe siècle, et le XIXe siècle lui-même, qui avait produit tant de sculpteurs-peintres (les plus illustres en sont Barye et Carpeau), n'avait guère compté de peintres-sculpteurs, en dépit d'exceptions aussi remarquables que celle de Géricault, de Daumier et de Degas. Mais à la suite de Gauguin, précurseur en ce domaine comme en tant d'autres, presque tous les grands maîtres de notre art pictural se plaisent aujourd'hui à manier le ciseau.
- バリエ Antoine Louis Barye (1796-1875) は動物彫刻を得意とした。水彩画でも知られる。
- カルポー Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) は著名な肖像彫刻家。
- 55 Cf. ジャンヌ・モディリアニ著『モディリアニ』、p.95 : 画家ドゥーセが伝えたところによると、1907年から1909年にかけて彼はジャン＝パティスト・クレマン広場に住んでいたが、その頃、直接石に仕事することによって蒙る悪い影響を避けるために、その代わりに木彫を試みようとしたのだった。(…) 他のものは消滅してしまった。
- 56 Cf. Françoise Cachin, Ambrogio Ceroni, *Tout l'œuvre peint de Modigliani*, 1972,

- Flammarion (Les Classiques de l'Art), 1972, pp.7-8 : « Mais surtout, il pouvait connaître l'importante collection de sculptures baoulées (Côte-d'Ivoire) du Dr Paul Alexandre [...] les liens qu'il noua, en 1914, avec Paul Guillaume devaient également le renforcer dans l'intérêt qu'il portait à la statuaire et aux masques de la Côte-d'Ivoire. »
- 57 J. Lanthemann, *Modigliani, Catalogue Raisonné*, 1970, p.144 : Modigliani semble analyser l'art des Incas, mais il est très personnel, c'est-à-dire réaliste qui dépasse la réalité afin d'attendre la vraie réalité.
- 58 Noël Alexandre, *Modigliani Inconnu*, p.237 : « La plénitude approche... je ferai tout dans le marbre », écrivait-il à Paul le 23 avril 1913.
- 59 *Ibid.*, p.238.
- 60 Cf. *Ibid.*, p.238 : モディリアーニは、1913年4月から6月までカララに滞在していたあいだ、本当に彫刻家として理想をかなえることができると信じていた。4月23日付のポール・アレクサンドル宛の手紙は、彼が芸術の面でも心理的な面でも、ついに必要なく充実した時期>に到達したと感じていたことを証明している。しかし、この滞在からは、おそらく体力がなかったために、いかなる作品も持ち帰ることはなかったようである。そのつらい体験が彼が彫刻を最終的に諦めなければならない状況に置かれていることを自覚するうえで決定的なことだったと思われる。
- 61 ジャンヌ・モディリアニ著『モディリアニ』、p.97.
- 62 Jeanne Modigliani, *Modigliani sans légende*, Gründ, 1961, p.72 : Mais, à partir de 1915, le peintre trouve son filon, « la veine dorée de son couleur ».
- 63 Doris Krystof, *Modigliani*, p.37 : L'expérience plastique de Modigliani se révélera éminemment bénéfique pour sa peinture et le conduira sur le plan formel à la réduction, à la linéarité, à l'abstraction, débouchant finalement sur un langage homogène, reconnaissable entre mille, (...).
- 64 ジューン・ローズ著『モディリアーニ』、p.137.
- 65 Doris Krystof, *Modigliani*, p.41.
- 66 キャロル・マン著『アメデオ・モディリアーニ』、p.122.
- 67 一枚の絵に人物を2人描いた作品は、このほかに3点あることが分かっている。『ジャック・リプシツとその妻』(*Jacques Lipchitz et sa femme*, 1917)、『二人の少女』(*Les deux fillettes*, 1918)、『子供を抱えて座る女性』(*Femme assise avec un enfant*, 1919) である。もう1点『子供を抱いたジブシー女』(*Gitane*

avec un enfant, 1918) があるが⁶⁸、子供の顔は見えず、一人の肖像である。

⁶⁸ ピエール・デュリュエ著、清水敏夫訳 岩波 世界の巨匠『モディリアニ』、1996、p.74.

⁶⁹ *Modigliani, l'Ange au Visage Grave*, Skira/Seuil, p.298 : C'est sans doute par ses nus que Modigliani a tout d'abord conquis puis conservé depuis plus de soixante-dix ans sa place privilégiée dans le cœur du public.

⁷⁰ 1914年に《ばら色の裸婦》という水彩画があるとのことだが、筆者は目にしたことがない (Cf. 岩波 世界の巨匠『モディリアニ』、p.84.)

⁷¹ *Modigliani, l'Ange au Visage Grave*, Skira/Seuil, p.298.

⁷² 岩波 世界の巨匠『モディリアニ』、p.106 : 裸婦は4点展示されただけだったが⁶⁹、健康的で光輝く尊大な態度の肢体は、戦場で死傷者を見すぎた大衆にとって受け入れがたいものだった

⁷³ Doris Krystof, *Modigliani*, p.64 : L'analyse des tableaux de nus de Modigliani ne laisse apparemment le choix qu'entre deux extrêmes. Les uns y voient un mystère, l'expression de la pureté, y découvrent la révélation de « la douloureuse fragilité de l'être humain » (...); les autres y voient le témoignage tardif d'une vision sophistiquée et maniérée du corps humain et à ce titre les rejettent, y voient un ultime avatar de la Belle Epoque et de son culte morbide de la femme en tant que « femme fatale » ou « femme fragile ». Ces deux analyses cohabitent comme deux files rouges dans toute la littérature consacrée à Modigliani.

⁷⁴ J. Lanthemann, *Modigliani, Catalogue Raisonné*, p.118 : Cette magnifique « rêverie » dénote la belle âme de Modigliani.

⁷⁵ Lionello Venturi, *La Peinture Italienne, du Caravage à Modigliani*, p.158 : Modigliani transmet aussi à ses nus ce même caractère de tragique et pourtant sereine sublimation spirituelle.

⁷⁶ 『カタログ・レゾネ』や、この作品を所蔵先であるニューヨーク・近代美術館は1919年の作としている。しかし、1919年に描かれた3点の横たわる裸婦像とは画風がまったく違う。筆者は、1917年と推定している *Tout l'œuvre peint de Modigliani* の見解に従う。なお、この作品に限らず、制作年については異なる推定なされている場合が少なくない。

⁷⁷ キャロル・マン著『アメデオ・モディリアーニ』、pp.210-211.

⁷⁸ *Ibid.*, p.234.

⁷⁹ Françoise Cachin, *Tout l'œuvre peint de Modigliani*, Flammarion, 1972, p.102 から再

引用. (...) je vais me mettre au paysage. Les premières toiles sembleront peut-être un peu « novices ».

⁸⁰ ジューン・ローズ著『モディリアーニ』、p.245.

⁸¹ キャロル・マン著『アメデオ・モディリアーニ』、p.234.

⁸² Cf. 1) Doris Krystof, *Modigliani*, p.82; 2) 岩波 世界の巨匠『モディリアーニ』、その他。

⁸³ J. Lanthemann, *Modigliani, Catalogue Raisonné*, p.132: Modigliani a élevé ce paysage à cette discrète sérénité et au symbole auxquels il élève toute chose.

⁸⁴ Charles Baudelaire, *Les Fenêtres, Petits Poèmes en Prose*, Garnier Frères, 1980, p.173: Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. (...) Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

⁸⁵ キャロル・マン著『アメデオ・モディリアーニ』、p.235.

⁸⁶ *Ibid.*, p.271.

⁸⁷ Lionello Venturi, *La Peinture Italienne, du Caravage à Modigliani*, p.159: La toile appelée *Maternité* montre quel degré de pureté sensible et directe Modigliani sait conférer à une femme tenant un enfant sur ses genoux. (...) Cette inspiration presque sereine, qui naît d'une connaissance profonde de la vie dont il a accepté les douleurs, dicte au peintre pendant les deux dernières années de son activité ses plus pathétiques représentations. Des terreurs de la guerre et de sa propre expérience si tragique, Modigliani semble faire surgir un message d'espoir ; il ne veut point que l'on désespère, ni de l'homme ni de la beauté. C'est ainsi que ses dernières œuvres, loin d'être, comme on a pu le dire, une phase conclusive d'un certain maniérisme, sont au contraire une sorte d'appel à l'avenir.

⁸⁸ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Modigliani, ou le mystère*, in *Modigliani*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, XXe Anniversaire, 1981, pp.11-12 : Il y a l'âme du *chaman* dans ce Juif italien séduisant et ténébreux ; une ivresse, un envoûtement, un regard qui ne se détourne pas. Modigliani vit en dehors de lui-même, révélant, en consumant son propre corps, la seule lumière de la peinture. Peindre, pour lui, n'est pas un acte complémentaire à la vie. C'est, au contraire, l'acte de vie par excellence : (...). Modigliani peint les visages, mais c'est son monde qu'il peint : ses paysages, ses règnes : le minéral, le végétal, l'animal. C'est un monde de silence, où cessent les paroles humaines.

「本当の作品には静かな沈黙がある」と言ったエミール・ウーティツの言葉が思い出される (Cf. 拙論「ブルーストの世界とラスキンの影」 in 『限りなき視線』、駿河台出版社、1996、p.123)。

89 Jeanine Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, 1978, Weber, p.81 : « Pourquoi m'as-tu fait dans mon portrait un seul œil ? » « Parce que tu regardes le monde avec l'un ; avec l'autre tu regardes en toi. »

90 J. Lanthemann, *Modigliani, Catalogue Raisonné*, 1970, p.35 : Longs cous, longs nez, yeux « creux » ou asymétriques, ne sont que synthèses modiglianiennes faites pour augmenter l'expression.

91 *Modigliani, l'Ange au Visage Grave*, Skira/Seuil, p.34 : Il est évidant que l'artiste voulait éviter le regard extérieur de la personne portraiturée et, du même coup, ce que les yeux sont en mesure de trahir de la nature d'un être humain.

92 Ibid., p.34 : A partir du moment où le spectateur ne rencontre pas de regard provenant du portrait, il entre moins en contact avec le modèle représenté qu'avec le tableau en tant que tel.

93 Ibid., p.35 : Ces « regards sans regard » peuvent s'appliquer à certains de ses portraits, mais en règle générale, ses yeux « aveugles » ne regardent rien, (...).

94 知性の詩人マラルメに、一般に「白鳥」の詩と称されているソネ（14行詩）がある。白鳥は、硬い氷に脚を囚われたまま「純潔の、はつらつとした、美しい今日」こそ、氷を引き裂いて飛び立とうとする。しかし、そのたびに白鳥の飛翔は失敗に終わる。Cf. Mallarmé, *Poésies*, NRF, 1913.

95 メーテルリンクが1889年に発表した詩集『温室』*Serres chaudes*に「愁いの室」*Serre d'ennui*という詩がある。(Ô cet ennui bleu dans le cœur !)

胸にある青き愁いよ、
さいはひを求めてやまず、
よよと泣く月の光に
夢青く力無けれど…（西条八十訳。以下省略）

96 キャロル・マン著『アメデオ・モディリアーニ』、p.248 : モディリアーニの風景画にはいずれも深い憂愁が漂っている。

97 *Modigliani*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991, p.11 : Faire des portraits, au fond, c'est choisir de se peindre soi-même.

98 Doris Krystof, *Modigliani*, p.50 : Un portrait révèle autant sur le peintre qui l'a produit que sur la personne représenté, et en tant que tel, peut être défini comme le genre où

deux individualités fusionnent pour l'éternité.

- ⁹⁹ Modigliani, *l'Ange au Visage Grave*, Skira/Seuil, p.35 からの再引用: Les visages de Cézanne, à l'instar des belles statues antiques, sont dépourvus de regard. Les miens, par contre, en ont un. Les mines regardent toujours, même lorsque j'ai cru devoir de ne pas leur attribuer de pupilles; pourtant, tout comme les visages de Cézanne, ils ne font qu'exprimer une muette approbation de ce qui vit. 著者は、このモディリアーニの言葉を論拠として、「このイタリアの画家は、空虚な目のモチーフがセザンヌにおいてすでに繰り返して現れていることをはっきりと知っている」と述べている。なお、このスーティンの証言は、Doris Krystof, *Modigliani*, p.76でも引用されている。ただし、言葉は異なっている。ここでは、より詳しい前者のほうを訳した。
- ¹⁰⁰ キャロル・マン著『アメデオ・モディリアーニ』、「年譜」。
- ¹⁰¹ *Ibid.*, p.139.
- ¹⁰² ジューン・ローズ著『モディリアーニ』、p.105.
- ¹⁰³ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, Le club français du livre, 1966, Tome 3, p.1321 : Il y a dans tout homme, à toute heure deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan.
- ¹⁰⁴ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Librairie Générale Française, 1963, p.45 : J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaule étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens.
p.52 : « Laisse-moi partir, pour aller cacher au fond de la mer ma tristesse infinie. »
- ¹⁰⁵ キャロル・マン著『アメデオ・モディリアーニ』、p.58.
- ¹⁰⁶ ジューン・ローズ著『モディリアーニ』、p.65.
- ¹⁰⁷ アブサンの俗称。Cf. *Modigliani et l'École de Paris*, Catalogue d'Exposition, Centre Pompidou, 2013, p.18 : Participant de sa misère matérielle et de sa détresse morale, Modigliani continue d'abuser de l'alcool – l'absinthe, « la fée verte », n'est prohibée en France qu'en 1915 – et de paradis artificiels, puisqu'il prend depuis longtemps du haschich avec Paul Alexandre et de l'opium avec André Salmon – qui publie en 1910 son recueil de poésies *Le Calumet*.

<画像について>:画像はそれぞれのウェブサイトが定める使用規約にしたがって利用させていただきました。ただし、ウェブ上に見いだせない9作品については、各書籍から再引用させていただきました。詳細は下記のとおりです。

- (図1) (Website: The Athenaeum), Giotto, *Madone en majesté*.
- (図2) (Website: The Athenaeum), Botticelli, *La Naissance de Venus*.
- (図3) (Modigliani, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981, p.101), *Petite Route de Toscane*.
- (図4) (J. Lanthemann, Modigliani, *Catalogue Raisonné*, 1970, Barcelona, p.18), *Tête de femme et crâne*.
- (図5) (J. Lanthemann, Modigliani, *Catalogue Raisonné*, 1970, Barcelona, p.18), *Portrait d'homme à barbe*.
- (図6) (Website: The Athenaeum), *Portrait de Paul Alexandre sur fond brun*.
- (図7) (Website: The Athenaeum), *La Mendiante*.
- (図8) (Website: The Athenaeum), *Femme en veste jaune*.
- (図9) (Website: The Athenaeum), *Le Joueur de violoncelle*.
- (図10) (Noël Alexandre, *Modigliani Inconnu*, Fonds Mercator, 1993, p.436), デッサン《チェロ奏者》
- (図11) (Website: California State Univ. IMAGE Project), *Head of a Woman*.
- (図12) (J. Lanthemann, Modigliani, *Catalogue Raisonné*, 1970, Barcelona, p.320), *Tête de femme au visage rond*.
- (図13) (Website: The Athenaeum), *Les Epoux*.
- (図14) (Website: The Athenaeum), *Portrait of Max Jacob*.
- (図15) (Website: Web Gallery of Art), *Giorgione, Sleeping Venus*.
- (図16) (Website: Mark Harden's Artchive), Goya, *Nude Maja*.
- (図17) (Website: Mark Harden's Artchive), Manet, *Olympia*.
- (図18) (Website: Mark Harden's Artchive), Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*.
- (図19) (Website: The Athenaeum), *Nu assis*.
- (図20) (Website: Museum of Modern Arts, Boston), *Nu couché*.
- (図21) (Website: National Gallery of Art, Washington D.C.), *Nu, la main au menton*.
- (図22) (Website: Carol Gerten's Fine Art), *Nu dormant, les bras ouverts*.
- (図23) (F. Cachin et A. Ceroni, *Tout l'œuvre peint de Modigliani*, 1972, Flammarion, p.98), *Nu couché sur le dos*.
- (図24) (Website: The Athenaeum), *Arbre et Maisons*.

- (図25) (Website: The Athenaeum), *Paysage dans le Midi*.
- (図26) (Website: Tate Gallery), *Le Jeune Paysan*.
- (図27) (Website: The Athenaeum), *La Belle Droguiste*.
- (図28) (Website: The Athenaeum), *Portrait de Jeanne Hebuterne*.
- (図29) (Website: The Athenaeum), *Portrait de Madame Hanka Zborowska*.
- (図30) (Website: Mark Harden's Artchive), Parmigianino, *Madonna of the Long Neck*.
- (図31) (Website: The Athenaeum), *Maternité*.
- (図32) (Website: The Athenaeum), *Lunia Czechowska*.
- (図33) (J. Lanthemann, *Modigliani, Catalogue Raisonné*, 1970, Barcelona, p.213), *Portrait de Léopold Survage*.
- (図34) (*Modigliani, l'Ange au Visage Grave*, Skira/Seuil, Paris, Musée du Luxembourg, 2002, p.35), Carlo Carrà, *Composition avec tête de femme*.
- (図35) (Website: Carol Gerten's Fine Art), Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*.
- (図36) (*Modigliani, l'Ange au Visage Grave*, Skira/Seuil, Paris, Musée du Luxembourg, 2002, p.35), Matisse, *Auguste Pellerin II*.
- (図37) (Website: Hermitage Museum), Matisse, *Portrait de Madame Matisse*.
- (図38) (Website: The Athenaeum), *Portrait d'une femme rousse*.
- (図39) (Website: The Athenaeum), *Portrait de Beatrice Hastings*.
- (図40) (Website: Humanities Web), *Portrait de l'artiste par lui-même*.