

[研究論文]

ポール・セザンヌの「カード遊びをする人々」についての試論

— 近現代芸術に潜在するゲーム —

中尾拓哉

Paul Cezanne's Card Players: A Tentative Assumption from a Point of View the Connection between Modern and Contemporary Art and Games

Takuya NAKAO

This paper examines the interrelation between art and games by exploring the potential game space in modern and contemporary art through *The Card Players*, a series which Paul Cézanne (1839–1906) created in the 1890s. This series has always played a significant role in his art practice. Cézanne's paintings had a profound influence on art in the twentieth century, and Marcel Duchamp (1887–1968) transformed the motif of “playing cards” in Cézanne's series into “chess” in his painting *The Chess Players* (1911), which became the starting point of forming the connection between modern and contemporary art and games. In order to further explore this endeavor, this paper presents issues surrounding Cézanne's playing cards in a chronological order.

Chapter 1 examines the ambiguous origin of *The Card Players* as the motif, which derives from Cézanne's adolescence. Referring to Cézanne's earlier drawings, chapter 2 sheds light on playing cards—which became a metaphor for the flatness of modern painting that was discussed through the artworks of Gustave Courbet and Édouard Manet in the 1860s—in relation to the issues between three-dimensionality and two-dimensionality. Chapter 3 develops those issues into the tache (blot, patch, stain), which was depicted through impressionistic brushstrokes of the 1870s that deconstructed their very objects through the process of creation. Chapter 4 lists the indirect causes as to why Cézanne decided to make his series in the 1880s. Chapter 5 looks for the signs linking art and games by comparing game-related forms and representations within his series of paintings.

Is it possible to find a game space in modern painting's fabricated space, the same space where Cézanne reconstructed genre painting? There is the possibility that game-like quality has also been weaved into the process in which an illusionistic space became obliterated and painting's subjectivity was transformed into plasticity; in this process painting and games might have overlapped with each other. This paper proposes these hypotheses and attempts to rediscover *The Card Players* as an interface between art and games.

はじめに

本稿はポール・セザンヌ (1839–1906) が1890年代に制作した連作「カード遊びをする人々 (*Les Joueurs de cartes*)」を通じ、近現代芸術に潜在するゲーム空間を探り、芸術とゲームの接点について考察するものである。これまでもこの連作はセザンヌ作品の中で重要な位置づけがなされてきた。代表的な研究として、美術史家セオドア・レフが「カード遊び」を主題とする先行作品との関係を示した論文「セザンヌの『カード遊びをする人々』とその情報源」(1980)が挙げられる。国内においても美術史家の末永照和による論文「セザンヌの『トランプをする人びと』その主題と図式」(1981)、および美術史家の浅野春男による論文「ポール・セザンヌの連作『カード遊びの人びと』論考」(1988–1993 [全5章])がある。浅野は「セザンヌを論ずる上で、連作『カード遊びの人々』を避けて通ることはできず、この連作に対してどのような解釈を施すかは、その論者のセザンヌ論の性格を明確に示すものとなるに違いない⁽¹⁾」と示唆したが、本稿は浅野によるこの連作に関する網羅的な研究に負うところが大きい。2010年にはロンドンのコートールド・ギャラリーで「セザンヌの『カード遊びをする人々』展 (2010–2011 [コートールド・ギャラリー／メトロポリタン美術館に巡回])」が開催され、カタログではX線で撮影した科学的調査の成果によって連作の制作順序の新説が提出されている。こうした連作の研究は、先行作品からの影響関係や制作順序などに焦点があてられる傾向があるが、本稿では特に「カード遊び」という「ゲーム」への視点を中心にし、その後の近現代芸術にみられるゲーム性の萌芽を探る。

セザンヌの絵画は20世紀の芸術に多大な影響を与え、中でもマルセル・デュシャン (1887–1968) が描いた《チェス・プレイヤー (*Les Joueurs d'échecs*)》(1911)はセザンヌの連作のモチーフである「カード遊び」を「チェス」へと置換し、近現代芸術とゲームの接点をつくり出している。デュシャンはチェスに専心し、フランスを代表するチェス・プレイヤーとなった人物であるが、少年期に絵画とチェスを同時に始め、その二つの活動は生涯を通じ並行して継続されていた⁽²⁾。

デュシャンが視覚芸術を「網膜的」なものと「頭腦的」なものへと分化させたことはよく知られている。20世紀における芸術の転換点とも捉えられるレディメイドの概念は、確かに、文字通り概念的なコンセプチュアル・アートへと接続された。ただし、レディメイドの概念はチェス盤上に配置された視覚的な駒と、脳内での知的な戦術・戦略に基づく局面の関係を感知していたデュシャンによってもたらされたものでもある。デュシャンが捉えた「網膜的」な「造形的空間」と「頭腦的」な「ゲーム空間」の重なりは、チェスを多視点的に描いたキュビストやチェス駒に奇抜なデザインを施したシュルレアリストらによっても表象されている。しかし、いわゆる絵画的モチーフ

や道具としてのデザインの範疇を超えたゲーム性は、とりわけデュシャンから影響を受けていたジョン・ケージによる制作上の実験を経由して、アラン・カプローのハプニング、ジョージ・ブレクトのイヴェント、そしてジョージ・マチューナスによって創始されたフルクサスの運動へと伝播したとみることができる。⁽³⁾ そこにこそ、ゲームの遊戯性、偶然性、そして制作者と鑑賞者のインタラクティブな関係性が中核にセットされた、芸術におけるゲーム性の拡張、その系譜が浮かび上がってくる。デュシャンは「アートという、さして重要でもない遊びを社会の中に持ち込むひとつの方法」、それは「見物人とアーティストのあいだのちょっとしたゲーム」であると捉えていたが、例えばキュレーターのニコラ・プリオーが、『関係性の美学』(1998)の中で、こうしたデュシャンの視点を「芸術は、あらゆる時代のあらゆる人々の間でのゲームである」と端的に示したように、現代における制作・作品・鑑賞が織りなす創造過程に、ゲーム的なあり方が広く流布していると考えられることは可能であろう。

デュシャンの《チェス・プレイヤー》の制作には、不可視のゲーム空間を描こうとする試みがあり、そこにはセザンヌの《カード遊びをする人々》の絵画にあるゲーム空間との関係が見え隠れしている。本稿ではこうした起点を遡り探求するため、セザンヌにおける「カード遊び」の論点を年代を追いながら示していく。

セザンヌが風俗画を再構築した近代絵画の造形的空間に、ゲーム空間を見出せるか、イリュージョニスティックな空間が放棄され、絵画が主題ではなく造形性へと置換されていく経路において、ゲーム性もまたそこに織り込まれ、絵画とゲームが重なり合ってきた可能性がある。本稿はこうした仮説を立て、芸術とゲームの接点となる《カード遊びをする人々》を再発見する試みである。

1. カード遊びの曖昧な起源——1839年から

セザンヌが「カード遊びをする人々」を目にしたのは、いつの日のことであったのだろうか。彼が「カード遊び (jeu de cartes)⁽⁶⁾」に興味をもっていた可能性は、セザンヌの小学校時代の友人の息子で、同郷であるエクス＝アン＝プロヴァンスの詩人ジョワシャン・ガスケによる評伝『セザンヌ』(1921)の描写にある。そこには、「少年時代の画家の姿」が記されている。

彼の健全な楽しみは、市の眠った街々から逃げ出して、母がおびえるのにかまわず、博労たちや農民や牛の間に遊びに行ったり、小さな手を牧羊のふさふさした毛皮のなかにもぐらせ、敷わらや麦打ち場に寝ころがって、紺の作業衣を着た二人のおとなの間から、パレット地方の葡萄酒のび

んを前においてトランプしているのを眺めることだった。⁽⁷⁾

ノンフィクションであるかのようなガスケの語りは——しかしながら現実というよりはむしろ——描かれた絵画から生まれたフィクションであるかのように、セザンヌが描いた《カード遊びをする人々》と重なっている。この一文は、以下の文へと接続される。

最も長い間彼の心をとらえ続けた計画、そして数々のエボリューションエチュード下絵や習作を経て実現した計画というのは、ジャの軒の農家の、共用の暖炉のマントルの下に一本の酒びんを囲んで、ひなびた椅子の上でトランプをする粗野な人たちを座らせる図だった。一人の少女——彼自身の青春が淡色の装いをした姿だったのだろうか——が給仕をして、光景に眺め入っている。⁽⁸⁾

この「少年時代の画家の姿」の投影であるかのような「一人の少女」が覗き込んでいるのは、プレイヤーが3人、見物人が2人の5人構図⁽¹⁰⁾ (バーンズ財団所蔵) [図①] である。しかし、そこに「一本の酒びん」は描かれていない。それは、ガスケの記憶の中にある連作のうち、2人構図 (オルセー美術館所蔵) [図②] (カタール王室所蔵) [図③] に描かれている。複数の《カード遊びをする人々》が混同されているのだろう。評伝の執筆時、ガスケは——5人構図の絵画の行方がわからず——思い出の中にある絵画を見ていたのである。⁽¹¹⁾ 画家の友人であった父から紹介され、一時期ではあるがセザンヌと親密に交流し、時に絵のモデルともなり、様々な会話をしていたであろうガスケではあるが、このセザンヌの評伝に記される「カード遊びをする人々」を目にした「少年時代の画家の姿」が、ノンフィクションであるという証拠は今のところない。

評伝には、セザンヌがエクス美術館に掛けられたマチューウ・ル・ナンによる《カード遊びをする人々》(1635-40頃) [図④] の前へとガスケをしばしば連れて行ったことが記されている。セザンヌの少年時代からの友人である詩人——少なくとも1880年代中頃まではセザンヌと連絡を取り合っていた——アントニー・ヴァラブレグがル・ナン兄弟の調査をして1904年にモノグラフを出版する。⁽¹²⁾ 1904年にセザンヌがル・ナン兄弟に興味をもっていた様子は、画家エミール・ベルナルによって伝えられている。⁽¹³⁾

セザンヌの連作とル・ナンの絵画は1919年になり、伝記作家ギュスターヴ・コキオによって初めて比較された。⁽¹⁴⁾ ガスケによる評伝『セザンヌ』の初版は1921年に出版されるが、それを典拠にしてか、1923年にトリスタン・クランソールによってル・ナンの《カード遊びをする人々》はセザンヌの連作のインスピレーションとなった、という仮説が流布される。



図① ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1890-92年頃、油彩、カンヴァス、134×181.5 cm、バーンズ財団（フィラデルフィア）



図② ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1892-96年頃、油彩、カンヴァス、47×56 cm、オルセー美術館（パリ）



図③ ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1892-96年頃、油彩、カンヴァス、97×130 cm、カタール王室



図④ マチエウ・ル・ナン《カード遊びをする人々》1635-40年頃、油彩、カンヴァス、61.4×76.2 cm、グラネ美術館（エクス＝アン＝プロヴァンス）

とはいえ、セザンヌが故郷の自宅近くの美術館で、この絵画を見ていた可能性はある。相手の表情からカードを読もうとする若い兵士、見ている者（鑑賞者）に手の内を明かすように「スペード (pique)」の「エース (1)」をちらつかせる中年の兵士、そして2人の間に若者の出方を見ている老年の兵士の3人がテーブルを囲む。中年の兵士と老年の兵士の間には、その様子を窺う子どもがうっすらと描かれている。テーブルを囲む3人の男性と覗き込む子どもという構図は、連作の5人構図に通じていよう。

カード遊びは、ギャンブルおよび深酒の悪習に対する道徳的教訓、あるいは東の間の享楽としてのヴァニタスを連想させ、古くから絵画の主題となってきた。だが、セザンヌにおける「カード遊びをする人々」の発想源は、彼がそれを実現できた可能性も含め、精緻な研究が積み上げられているにもかかわらず、現在までセザンヌがこれらの作品を研究し、連作のモチーフとした確証はない⁽¹⁵⁾。そして、ル・ナンの絵画の中で繰り返られる、相手を出し抜こうとするゲーム、すなわち16世紀のカラヴァッジョ以降続く、カード遊びにおける「いかさま師」の主題は、黙々とゲームをプレイするセザンヌの絵画の情景とは明らかに異なっている。

それでも、少年時代のセザンヌは「カード遊びをする人々」を目にしていたに違いない。プロヴァンス地方はフランスにおける最も古いカード製造業の地域の一つであり⁽¹⁶⁾、労働者にとって、カード遊びはカフェやキャバレーに集い、皆で行うことができる馴染み深い娯楽であったことは確かだからである。

2. カード遊びとビリヤードの潜在的意味——1860年代

若かりしセザンヌが「カード遊びをする人々」を描くことに、わずかでも興味をもっていたことを知る手がかりとなるのは、「カード遊びをする人々」の素描である〔図⑤〕。この鉛筆画は、

セザンヌのドローイングのカタログ・レゾネを編集したアドリアン・シャピユイによって「ある特定できない版画の複製」に基づくとして、制作年は1858-60年と推定される⁽¹⁷⁾。そこには、女性に手を出したり、それを止めようとしたりと騒がしい周囲（酒場であろう）の中で「カード遊びをする人々」が描かれている。カードを手にして向かい合う2人のプレイヤーと、もう一人のプレイヤーあるいはゲームの様子を窺う人物は共に帽子をかぶり、テーブルを囲む。これら3人は、連作の5人構図や4人構図（メトロポリタン美術館所蔵）[図6]（以下、これら2枚をまとめて多人数構図とする）のテーブルを囲む3人の人物たちと同じ構図となっている。何よりも、カードを手にする2人のプレイヤーたちが酒場の喧騒を気にもせず、ゲームに没入しているように描かれていることは特筆すべきであろう。このテーブルを囲い込む三角形の構図が、周囲とは隔絶されたゲームへの集中を表している。

しかし、この一点のみでは、青年時代のセザンヌがカード遊びにどの程度の興味をもっていたのかは判然としない。「カード遊びをする人々」を主題にした風俗画が存在するにもかかわらず、残されているのはたった1枚の素描であることから推察すれば、ガスケが記したほどに、若きセザンヌがこのゲームに熱中した姿を想像することは難しい。

他方、この時期にセザンヌがゲームをする人々を描いた作品がもう一点ある。画家は「カード遊びをする人々」の素描を描いた数年後（Chappuis: 1865-70）に、「ビリヤードをする人々」を鉛筆で描写した[図7]。壁際にはキュー・ラックがあり、壁にはスコアボードが掛けられている。少し上方からゲームを覗き込むような角度で描かれたビリヤード台を、左右奥の3方向から3人の人物が囲む。後方にはもう一人のプレイヤーあるいはゲームの様子を窺う人物が立つ（そして右上端にはパイプを啜る人物がうっすらと見える）。こうした人物の配置もまた連作の4人構図と重なっている。

けれども、ここで留意しなければならないのは、構図ではなく、ゲームそのものなのだ。青年時代のセザンヌが「カード遊び」および「ビリヤード」という二つのゲームにどれほど意識的であったのかは不明であるにせよ、1860年代にこれら二つのゲームは近代絵画の行方を左右するものとして特別な意味をもっていたのである。それは、ギュスターヴ・クールベとエドゥアール・マネの口論に端を発する。クールベはマネの《オランピア》(1863)を前にし、「平坦であり、肉付けではない。トランプのスペードのクイーンが浴室から出てきたところだと人は言うだろう」と言い放ち、他方、マネは「クールベは彼の肉付けで結局のところ私たちがうんざりさせる。彼の理想はビリヤードのボールだ」と応じた。この逸話が美術業界に知れ渡っていたのである⁽¹⁸⁾。

1861年にセザンヌがパリを初めて訪れてからしばしば通っ



図6 ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1858-60年、鉛筆、紙、22×27 cm、プライベート・コレクション



図7 ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1890-92年頃、油彩、カンヴァス、65.4×81.9 cm、メトロポリタン美術館（ニューヨーク）



図8 ポール・セザンヌ《ビリヤード遊び》1865-70年、鉛筆、紙、12×21 cm、所蔵先不明

たとされるパティニョール大通り（現：クリシー通り）にあったカフェ・ゲルボワで、マネを始め、カミーユ・ピサロ、エドガー・ドガ、クロード・モネ、ピエール＝オーギュスト・ルノワールなど、後の印象主義者たちが定期的に集い、情熱的な芸術談義を繰り返していた。このパティニョール・グループでは、クールベとマネの口論が話題となっていたのだ。

同じく会合に通っていたセザンヌの幼友達である小説家エミール・ゾラが、この頃にマネを擁護する論を展開していたことはよく知られている。観衆がマネの絵画をトランプのように印刷されたエピナル版画だと嘲笑したことに対し、ゾラは1867年に「このからかいの中には多くの真実が含まれており、それは賞賛でもあるのだ」と評し、いずれも平面的ではあるが、「エピナルの版画職人たちは純粋な色調を用いて、色^{ヴァル}を意に介さないのに対して、エドゥアール・マネは色調を多彩にし、それらのあいだに適切な関係をつける」という差異を強調した。⁽²⁰⁾そして、後の印象主義者たちへと靈感を与えることとなる日本の「浮世絵版画」について、「マネの単純化された絵画を日本の版画と比較するのは興味深かろう。日本の版画は未知の優美さと見事な色の広がりによってマネの絵と似ているのだから」と説明したのである。⁽²¹⁾

こうした当時の状況を分析した美術史家クルト・バットは、クールベを支持する美術評論家ジュール＝アントワーン・カスタニャリに影響された画家ジャック＝エミール・ブランシュの言葉を引く。すなわち「近代の若い画家たちはみんなジャポニスムに夢中になった。ドガの言葉によれば、〈人物を完全に丸くする〉ことが禁じられ、また仲間たちに禁じた頑固なアングル主義者の言葉によれば、彼らはカルタのように平らに、平坦に描こうと試みた。完全に丸くするというのは、すなわち明暗による肉付けのもとに避難することである」⁽²²⁾。ボールか、カードか。それは立体か、平面か、という三次元性と二次元性の対立として、当時の画家たちにとって無視することのできない、近代絵画の特質の問題となっていた。バットは次のように続ける。

それゆえ、クールベとマネとの口論は、その折の逸話以上のものである。それはふたつの様式の、ふたつの時代の、古き流派と近代の流派との継続的平行関係を言いあらわし、さらに画家たちによって直ちに強く感じられた発展における明らかな断絶を言いあらわしている。それゆえ、完全に丸く描くこととカルタの方法によって描くこと^{アンチテーゼ}の反定立を、セザンヌは容易に深く記憶に刻みつけることができたのである。認められるように、それは一般に知られていた。それにセザンヌ自身の絵画では、同様に対比がその役割を演じている。⁽²³⁾

セザンヌは公証人のような服装で集うこの会合に居心地の悪さを感じ、またマネを慕っていたわけでもなかった⁽²⁴⁾。そして、「ビリヤードをする人々」を描くセザンヌはこの1866年頃、パレットナイフで絵具をキャンバス上に塗りたくり、厚く盛り上げる技法で制作していた。それは、パレットナイフによる厚塗り（インパスト）で風景画を描いていたクールベの技法に由来しているようであり、一つの態度表明ともとれる。

画家はこうした技法をフランス語で「鞆丸」を指す俗語「クユー（couille）」の形容詞「鞆丸の大きな」という意をもつ「クイヤルド（couillarde）」という語で呼び、絵画を「クイヤルド」と「非クイヤルド」に分類した⁽²⁵⁾。セザンヌが精力的かつ球体的なこの比喩を用いたのは単なる偶然ではないだろう。1860年代において「ボール」か、「カード」か、という比喩は、立体的か、平面的か、すなわち「肉付け」か、「色調」か、という近代絵画の変容そのものを解析する定式として、潜在的意味を含んでいたのである。

3. ボールの色^{タッシュ}斑——1870年代

1870-71年の普仏戦争により、散り散りとなったカフェ・ゲルボワの常連は戦後、カフェ・ド・ラ・ヌーヴェル・アテニスに再び集まるようになる。そこでもマネは中心となっていたが、やはりセザンヌだけはこの人物に対して懐疑的であった。セザンヌは1870年頃にマネの《草上の昼食》（1862-63）をモチーフにした同題の油彩画（1870頃）および《牧歌》（1870）、そして《オランピア》をモチーフにした《モデルヌ・オランピア》（1870頃：第1作）を制作する。マネのカードのような登場人物への抵抗であるかのように、奥行きが浅い空間にもかかわらずビリヤードボールのような丸みを帯びた人物——《モデルヌ・オランピア》の裸婦は寝台の上で身体を丸めている——が描かれている。

画商アンブロワーズ・ヴォラールは、当時の画家たちにとってマネが真の先駆者たる所以は、彼が簡単な定式をもたらしただけであったと伝えている。ある画家は言った、「あなたはドーミエの言葉をご存じでしょう。『私はマネの絵画をまったく好まないが、彼の絵画に驚くべき性質を見る。それは私たちがランスロに立ち返らせる。』（トランプの図柄）⁽²⁶⁾」。

しかし、セザンヌはマネの絵画に登場する人物たちを、こうした比喩通りの意味でカードのようだと考えていたわけではない。クールベが言い放った「スペード（pique）のクイーン（dame）＝パラス」や、ドーミエの言葉にあった「クラブ（trèfle）のジャック（valet）＝ランスロ」は、フランスのカード遊びにおいて絵柄を表すカードであり、それは1860年代から始まったジャポニスムの流行と重なる平坦な人物描写の比喩にすぎない。問題はゾラがエピナル版画から抽出した色^{タッシュ}斑、すなわち「オランピアは白いスーツの上に横たわり、黒い背景

の前で大きな青白い^{タツシユ}色斑を成す」という色彩の表れの方である。ゾラは次のように論じていた。

娘の頭部を見てごらんさい。唇は^{ぼら}薔薇色の二本の細い線であり、眼はいくつかの黒い線に還元されている。今度は花束を見ていただきたい、それも近くから。薔薇色の斑、青の斑に、緑の斑。すべては単純化されており、現実を再構築したいのなら数歩後ろに下がらなければならない。そのとき奇妙な出来事が起こる。それぞれの物がそれ自身の場所に収まる。オランピアの頭は明確な立体感とともに背景から浮かび上がり、花束は驚くような輝きと新鮮さを帯びる。眼の適確さと手の単純さがこの奇跡を作り上げたのだ。自然そのものが成すように、画家は^{マッス}明るい量塊、光の大きな面によって処理し、作品は自然の幾分粗野で厳しい⁽²⁷⁾外観を持つ。

主題は描くための口実となり、^{タツシユ}絵画は色斑そのものとして見出される。セザンヌ自身もまた《オランピア》を「一つのきれいな^{タツシユ(28)}色斑」だと言ったのは、この意味においてであろう。そして「花束／黒人女性／黒猫」は象徴ではなく、「斑 (plaque)」となるのだ。だからこそ、ここではセザンヌがレスタックから1876年7月2日付でピサロへと送った書簡に表された有名なカードの⁽²⁹⁾比喩においても、その潜在的意味が読み取られなければならない。

青い海に赤い屋根が映えてまるでランプの札のようです。[……] また日光がさわめて強烈なため、事物が単に白と黒ではなく、さらに青や赤や褐色や紫のシルエットとなって浮きだすように思われます。私の誤りかもしれませんが、これは^{モドッレ}肉づけとは正反対のもののように感じられます。⁽²⁹⁾

これがパティニョール・グループにもいたピサロへと綴られた書簡であることから、まずは1870年代にもカードが絵画の平面性を表す職業語として機能していることが確認できよう。そして、背景(青い海)と前景(赤い屋根)をフラットに扱う絵画の「平面性=カード」と、また「^{モドッレ}肉付け=ボール」の「正反対 (antipode)」であるかのように浮かび上がってくる(三次元性を宿している)色彩について同時に語られている。それは、平面的であり、立体的でもある、色空間を感知することにはほかならない。

セザンヌは、1874年に開催された「第1回印象派展」の「悪評」を耳にし、訪ねてきたエクス美術館長に、「ピサロ氏は肉づけをやめて色調の研究をしている」と印象主義者たちの⁽³⁰⁾実態を伝えていた。セザンヌが独特な色彩体験の中で描いた《レスタックの海》(1876)は、1877年の「第3回印象派展」



図③ ポール・セザンヌ《ボール遊びをする人々》1876-77年、油彩、カンヴァス、17×23 cm、プライベート・コレクション

に出品されている。

ここで注目したいのは、セザンヌが1870年代に《ボール遊びをする人々 (Les Joueurs de boules)》[図③]を描いていることである。「ボール」を描いた絵画は「カード」の比喩と無関係であろうか。この絵画は二人の美術史家、すなわちリオネロ・ヴェントゥーリとジョン・リウオルドの間で制作年の意見が分かれている。前者は1872-74年とし、後者は1876-77年と推定する。いずれにせよ、1870年代にセザンヌは印象主義的な分割された筆触によって、「ボール遊びをする人々」を描いていたことになる。

ボールを「投げる」「転がす」ことで標的へと近づけ、また相手のボールに「ぶつけて」「弾き飛ばす」という古くから行われていた球技は、広義で「ブル (jeu de boules)」と呼ばれる。そうした中で、助走をつけて投球する「プロヴァンサル」を基にし、1900年代初頭にプレイヤーが同じ場所から投球する「ベタンク」が考案されることとなる。この1870年代の絵画では、皆でそうしたブルをしているように、同じような服装をした5人の人物と、犬を連れた1人の子どもが描かれている。

何よりも、ブルは、フットボールのように一つのボールを追うものではない。目標球に向かってボールを投げて、転がして近づけたり、相手のボールにぶつけて、弾き飛ばして遠ざけたり、と複数のボールが衝突し合うゲームである。そのイメージは、どこかビリヤードを想起させよう。10年前に、マネがクールベからカードにたとえられたのに対し、ビリヤードの比喩でやり返したことに、衝突し合うボール、すなわち物理法則に従った球の運動が連想される。未来の絵画は物理法則ではなく、色彩の法則に従うのである。

「カード」が、当時の画家同士の間で潜在的意味を保持していたことは、1876年のピサロ宛の書簡から確認される。そして、セザンヌは1870年代に、「ボール遊びをする人々」と共に、カードのようなボールを描くのである。そこでは、印象主義の

筆触のもと、「ボール」は球形というよりも明らかに「^{タツシユ}色斑」
となっている。立体的か、平面的か、という対立は、すべて^{タツ}色
斑の対立へと移行する。ボールか、カードか、ではなく、問題
は「対象をコード化する色彩の配置」となるのである。

4. カード遊びをする人々を描く遠因——1880年代

絵画の中心の問題が主題ではなく、^{タツシユ}色斑へと置き換えられた
セザンヌにとっての印象主義の時代が終わりを迎える頃、1882
年3月に開催された「第7回印象派展」にギュスターヴ・カイ
ユボットの《ベジークの勝負》(La Partie de bésigue) (1880)
[図9]が出品された。その125×165 cmの絵画には「カード
遊びをする人々」が描かれている。

「ベジーク (ベジーク)」は19世紀中頃、フランスで考案さ
れたカードゲームである。52枚のトランプの2から6までを
除いた、32枚のカードを2組用いて、計64枚でプレイされる。
セザンヌの連作では描かれていないが、カイユボットの絵画に
は前景と後景にそれぞれ1人ずつ椅子に座る人物が描かれてお
り、中央で3人の男性がテーブルを囲む。そして、それを1人
の人物が立って様子を窺う構図は、セザンヌの多人数構図と重
なる。

カイユボットとセザンヌの両者の絵画の間には、美術史家カ
ーク・ヴァネドーによって多くの類似点が認められている⁽³¹⁾。何
よりもテーブルを見下ろす角度とテーブルの下方のトリミング
の位置が近似していることは特筆すべきである。カイユボット
の絵画では後景のソファに座る人物の斜め上の壁に額縁に入れ
られた絵画が掛けられており、セザンヌの5人構図では柵と水
入れがあり、両者共に画面左上端が強調されている。セザンヌ
の絵画にも額縁に入れられた絵画がないわけではなく、中央の
壁に掛けられている。また、カイユボットの絵画で右側のプレ
イヤーの頭部と交わる壁のモールディングと、セザンヌの5人
構図で右側のプレイヤーの頭部と交わるカーテンの位置がほぼ
同じである。こうした、完全に一致しないにもかかわらず、構
図が近似しているのは、単なる偶然ではない。

セザンヌは1877年の印象派展でカイユボットと共に出品し、
手紙のやり取りをする間柄であり、カイユボットはセザンヌの
絵画の所有者の一人でもあった⁽³²⁾。セザンヌは1877年に16点の
作品を出品して以降、展示はしておらず、サロンへの入選を目
指していたため、サロン応募に反対の声が上がっていた印象派
展への出品も見合わせていた⁽³³⁾。「第7回印象派展」を準備する
ピサロからモネへと送られた手紙には、「セザンヌは出品する
絵が全然ないと僕に書いてきた!」と綴られていることから、
この年もセザンヌは出品を望んでいなかったかもしれない⁽³⁴⁾。

そのような状況下において、セザンヌはこの1882年に、画
家仲間でサロンの審査員を務めていたアントワヌ・ギユメの
特権を行使し、無条件で——ギユメの弟子ということにして



図9 ギュスターヴ・カイユボット《ベジークの勝負》1880年、油彩、
カンヴァス、125×165 cm、ルーヴル・アブダビ

——サロンに初入選を果たしたことが知られている。けれども、
ここで重要なのはサロン入選ではなく、サロン応募のためにセ
ザンヌがこの3月にパリに滞在していた、ということである⁽³⁵⁾。
セザンヌがカイユボットの作品を見に「第7回印象派展」へと
足を運んでいたことは十分に考える(作家ジョリス=カル
ル・ユスマンスはこの展覧会評の中でカイユボットの《ベジ
ークの勝負》を評するために、テニールスの名を挙げていた)⁽³⁶⁾。
こうした接点は、セザンヌに《カード遊びをする人々》を描か
せる動機となった可能性がある⁽³⁷⁾。

さらに、遠因として無視できないのはゾラとの関係である。
ゾラによる小説『制作』(1886)が出版され、1886年4月4日
付の書簡でその献本への礼をセザンヌが送ってからは、二人の
連絡は途絶えたとされていた⁽³⁸⁾。小説の主人公クロード・ランテ
イエ、すなわち天才的ではあるが、挫折し自殺する人物とセザ
ンヌが重ねられていることに傷つき、友情を打ち切ったのだと
するリウォルドの主張が定説となっていたのである。しかし、
2013年に、セザンヌによる1887年11月28日付のゾラ宛の手
稿が発見されている。この書簡がゾラに発送されたとは断定さ
れていないものの、そこにはセザンヌによるゾラから『制作』
の翌年に発表された長編小説『大地』(1887)を受け取った感
謝が記されていたのである⁽³⁹⁾。セザンヌがゾラの『大地』を少し
でも読み進めていたとすれば、第1部で欲望に突き動かされな
がら、カード遊びに興じる農民たちの姿に出会うこととなる。

「どうだい、トランプでもやろうか？ それに畜生め！
バドウィン人が俺たちをうんざりさせやがったら、耳をち
ょん切ってやるぞ！」

彼らはテーブルに陣取り、騒々しくトランプを始め、一
方でワインの瓶を次から次へと空けていった⁽⁴⁰⁾。

確かに「カード遊び」は、風俗画の主題のみならず、現実社

会において少なくとも18世紀以来、ギャンブルと結びついて道徳と経済を脅かすものとして警戒されてきた。特に多額の賭けを行う「バカラ」が標的となり、この数年後となる1894年にはトランプの売上税を2倍にし、政府が製造と流通の規制を強化するという提案がなされ、1895年に可決されることとなる。⁽⁴¹⁾

いずれにせよ、セザンヌとゾラの価値観は大きく離れていき、二人が気の置けない仲であったのは、過去のものとなっていく。⁽⁴²⁾ セザンヌは労働者を描くことにする。カイユボットが描いた遊びを嗜むブルジョワ階級の社会層とも、ゾラが描いた荒くれる農民とも異なり、エクスで働く者たちを集め——制作とゲームが均質となるような——黙々と「カード遊びをする人々」を描くのである。

5. 造形とゲーム——1890年代

セザンヌが《カード遊びをする人々》の連作を描き始めるのは1890年頃とされている。1890年代はセザンヌにとって、様々な場所へとモチーフを求めて旅行する日々から、エクス＝アン＝プロヴァンスに画家として定住することを決めていく移行期にあたる。ゾラの友人である小説家ポール・アレクシスは、1891年2月13日付のゾラ宛の書簡に「ある職人がモデルで、彼〔セザンヌ〕は毎日ジャス・ド・ブッフアンで絵をやっている。どんな絵なのか近いうちに見にゆくつもりだ」と綴った。⁽⁴³⁾ また、1890年代中頃からセザンヌと交友していたガスケは、農家の台所にカード遊びをする人たちを座らせていたと記しており、そして5人構図の少女役であったレオンティース・ポーレからは、父と共に親子でモデルとなったことが伝えられている。⁽⁴⁴⁾⁽⁴⁵⁾

このセザンヌが描いた絵画の中で最も大きなものの一つとなった5人構図のサイズ(134×181.5cm)がカイユボットの《ベジークの勝負》のサイズ(125×165cm)に近似していることは指摘されて然るべきであろう。それは前述した通り、ちょうど記憶の中の絵画であるかのように所々似ていて、そして所々異なっているのである。ジャス・ド・ブッフアンの室内は、まるでカフェのように設えられており、引き出しのついたゲームテーブルには、「バックギャモン」と思われる盤が敷かれ、その上にパイプと共に——ゲームの最中であることを示す——4枚のカードが置かれている。

制作年の記されていない5枚の連作の制作順序は、様々な検証が続けられているが、完全に確定されてはいない。ただし、多人数構図を前期とし、2人構図を後期とする枠組みは揺らぐことなく定説となっている。⁽⁴⁶⁾

浅野春男は、多人数構図の画面に統一を与えたのは「クールベ流の、ビリヤードの玉のような造形」であったが、セザンヌはそうしたクールベの「实在表現」を目指す時期にあっても、

「マネふうの画面の二次元性への尊重という観念」を捨てられなかったことを指摘し、「絵画とは、ビリヤードの玉のように描かれるべきか、それともトランプのカードのように表現するのがいいのか。この問いに答えようとして制作されたのが、セザンヌの連作《カード遊びの人々》であった」と述べる。⁽⁴⁷⁾ そして、セザンヌの念頭にあったのは、多人数構図を描くときにはクールベ流の絵画があり、2人構図を描くときにはマネへの抵抗があったとした。

これ以降、セザンヌは「感覚の実現」へと向かい、自説を語っていく最晩年に差し掛かり、「客観的なリアリズムの画家、古典主義の藝術家」から「主観的でバロック的な画家」へと変化していくのである。⁽⁴⁸⁾ このセザンヌが連作を制作していた時期の重要性を、浅野は次のように記す。

私たちの藝術家は一八九五年以後になって始めて自身の藝術論を語るようになったのであり、この時期以後のセザンヌが論述の上で私たちが知っているセザンヌだからだ。連作《カード遊びの人々》を描いていたセザンヌは、まさに、⁽⁴⁹⁾ 隠遁して沈黙を守っていた時期にあたっている。

いわゆる「セザンヌ像」がつくり出される以前、この「隠遁して沈黙を守っていた」移行期に画家が選んだモチーフが「カード遊び」という「ゲーム」であったのだ。このゲームに、どのような意味が潜在するのだろうか。連作において展開されている「ゲーム空間」を捉えることを試みる。

カード遊びをしたことがあれば、誰もがカードはシャッフルされ、バラバラに配られることを知っていよう。連作において、プレイヤーが互いの手が見えない位置に配置されている理由は、言うまでもなくカード遊びという互いの情報を隠しながらプレイする「不完全情報ゲーム」の形式に忠実だからである。カード遊びをするプレイヤーの配置は構図において変化するが、他者の手が知れる位置か否かで——風俗画における「いかさま師」のように——意味合いは変わってくる。

多人数構図から2人構図への移行において、左側にいたモデルが右側へと——席を変えるように——反転しているが、画面の中で均等に配置されたプレイヤーはゲームの最中、それぞれの視点において、別々の「カード＝情報」を見ていることになる。これがゲームがプレイされる空間における孤独——美術史家マイヤー・シャピロが述べるような「集会的なひとり遊び(solitaire [一人トランプ])」⁽⁵⁰⁾と捉えられればセザンヌの芸術活動をも想起させうる態度——となるのであり、連作のプレイヤーはそれを表すようなポーカーフェース——沈黙の表情——で描かれている。

実際のところ、それでもカード遊びの多くが読書や音楽と異なっているのは、そこに対立関係が表れるからにほかならない。⁽⁵¹⁾

クールベが、ゾラのように「エピナル版画」ではなく、マネの絵画を「カード遊びのカード」にたとえたのは、そこに挑発的な意味合いがあったからではなかったか。連作において、近代絵画の比喩であった「カード=平面」は、それぞれのプレイヤーの手の中にある。カード遊びは、その対立する平面の組み合わせによって、勝敗の行方が分岐する。

セザンヌが連作において、そして多人数構図から2人構図へと移行する際に抽出しようとしていたのは、このプレイの体感であった可能性がある。

例えば、視覚的にはカイユボットの《ベジークの勝負》は、セザンヌの多人数構図に近似して見えるが、ゲームにおいてはそうではない。よく観察すれば、カードを扱うプレイヤーが2人であることは視認できるにせよ、何よりも19世紀中頃に考案された「ベジーク」が、32枚のカードを2組使用し、2人でプレイするゲームだということを知っている同時代人であれば、それは2人構図を核にしていることが一目瞭然であり、そこに2人でプレイするゲーム空間を看取することとなる。1895年まで複製画が制作されていないとされる⁽⁵²⁾《ベジークの勝負》をセザンヌが1882年に実見したとして、多人数構図から2人構図へと記憶の中で変化させることは、ゲームそのものへの集中と捉えれば自然な成り行きである。⁽⁵³⁾《ベジークの勝負》の群像画から、2人のプレイヤーを抜き出せば、右側の人物がパイプを啜っていることにいっそう注意が向くであろう。

セザンヌの2人構図〔図②③〕(コートールド・ギャラリー所蔵)〔図⑩〕においては、2人のプレイヤーがテーブルに向かい、さらに集中した様子で対峙する(カイユボットの《ベジークの勝負》とは逆となる左側の人物がパイプを啜っている)。そして、テーブルの水平性と酒びんの垂直性に展開された、より正確な意味での幾何学的な対立の構図をはっきりと浮かび上がらせるのだ。ワイングラスすらなく、ワインボトルは机の上で蓋をしたまま、カード遊びは厳粛に行われ、対峙するプレイヤーはシンメトリックな構図において、色彩が抑制される中、肘、膝、顔など全てを突き合わせ対立する。一方のプレイヤーの表情には影が、もう一方のプレイヤーの表情には光が当てられているようにも見える。

ここでいっそう注目したいのは、3枚の2人構図の作品において——プレイヤーに当てられた光とは反対に——一方のプレイヤーのカードは表、もう一方のプレイヤーのカードは裏、と二つの側面が描かれている点である。セザンヌが遠近法に従わずに、多視点的にカード遊びを描いていることは、このカード自体が示している。そこで鑑賞者は、シンメトリックな構図の中で、見えているカードと見えていないカードの両方を見ることとなるが、左側の人物の手の中にあるカードは、相手が覗けるほどにねじれ、表側を向き、右側の人物の手の中にあるカードは反対にねじれ、裏側を向き、対比的に表されている。そ



図⑩ ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1892-96年頃、油彩、カンヴァス、60×73 cm、コートールド・ギャラリー(ロンドン)

して、それらはゲーム空間において完全なる均衡を保つかのように画面中央に位置づけられているのである。

制限されたルールの中で、別々の視点でやり取りされる「カード=平面」こそが、セザンヌが描こうとしたものなのではないか。2人の視点は交わらず、鑑賞者は手の内を明かされ/隠されているのである。セザンヌにとってのカード遊びは、もはや風俗画のように暗示される象徴性ではなく、その「主題」は「対立と均衡」となり、造形的空間とゲーム空間にまたがっているように見える。

この対立と均衡は、ゲームをしている人々を描くために引き起こされる筆運びの選択となって、そうした二つの空間を重ね合わせていくものとなったのではないか。絵画における問題は対象をコード化する色彩の配置であり、カード遊びはシャッフルされながら再配置を繰り返し、そしてその度ごとに新しい秩序をもたらすゲームである。感覚に基づく「面」が配置を繰り返す、その度ごとに新しい秩序がもたらされるあり方において、造形的空間とゲーム空間は重なっていたのかもしれない。セザンヌは後に次のように語ったという。

線というものはない。^{モドゥレ}肉付けもない。^{コントラスト}ただ対照があるだけだ。この対照は、対照を生み出す黒と白ではなく、彩られた^{サンクシオン}感覚なのだ。^ト色調の正確な関係から、肉付けがもたらされる。色調が調和よく並置され、そこに全色調があるとき、^{タブロー}絵画はひとり⁽⁵⁵⁾で肉付けされる。

連作に描かれているカードは、「青と赤」の^{タッシュ}色斑で描かれている(オルセー美術館所蔵作品のみ無地)。それは、画家がレストランの風景に見たカードであり、またそこからは色彩が浮かび上がってきたのであった。セザンヌは「肉付ける(moduler)」ではなく「^{モデニレ}転調する(moduler)」⁽⁵⁶⁾と言うべきだとしたが、

その色調全体の「対照」が「対立と均衡」となって、どこか一瞬一瞬の感覚的な判断に絵画の行方をゆだねる「カード遊び」の様相を帯びてくるのである。

セザンヌが描いた「カード遊びをする人々」の手の内には、シャッフルされ再配置されたばかりのカードがある。まだカードは一枚も捨てられていない。運以外には、完全に平等である。そこでプレイされ、立ち上がるゲーム空間は何度でもリセットされ、また新しく始めることができるというように。

6. 結び——1906年以後

セザンヌは「カード遊び」に興味をもっていたのであろうか。この問いには、《カード遊びをする人々》の連作がセザンヌの最晩年、すなわち画家が1906年に没するまでの最後の10年へと向かう画業の重要な移行期に位置づけられていることが一つの答えとなろう。それでも、セザンヌがゲームをすることにどの程度の興味をもっていたのかはやはり不明である。時に妻のアルフォンス・フィケと「チェッカー (jeu de dames)」に興じていたと伝えられている⁽⁵⁷⁾。

1900年代になれば、若き芸術家たちが、セザンヌを訪ねてやってくる。そして、セザンヌはベルナルに「自然を円筒形、球形、円錐形によって扱い、すべてを遠近法のなかに入れなさい。つまり対象や面の各側面がひとつの中心点に向かっていくようにしなさい」と綴ることとなる。その書簡を読んだジョルジュ・ブラックはセザンヌが「トランプのカードのようだ」と記した地中海の光の中、平面的なレスタックの風景をキューブへと置き換えたのであった。キュビズムの幾何学的空間は、球体ではなく、立方体であり、色斑ではなく、切り子面となる。

ゲーム空間は、風俗画を主題ではなく造形的空間へと置き換えた、セザンヌの連作の幾何学的空間の力学によって立ち現れてくるのではないか。セザンヌがデフォルメした幾何学的でシンメトリックな空間は、ゲームをする「風景」ではなく、「対立と均衡」そのものをあらわにする。

そして、キュビズムを超えようと、セザンヌの没後5年、マルセル・デュシャンは何よりもこのセザンヌの《カード遊びをする人々》の2人構図におけるシンメトリックに対峙するカード・プレイヤーを、チェス・プレイヤーへと置き換えるのである。《チェス・プレイヤー》(1911)において、シンメトリックな構図はキュビズム的な空間へと分解され、そこに不可視であるチェスのゲーム空間が織り込まれていく。チェスの盤面は、プレイヤー同士が手の内を隠すカード遊びとは異なり、すべてのプレイヤーに情報が盤上で開示される「完全情報ゲーム」である。その盤上における、ゲームの対立と均衡は、脳内で展開されるのであり、「網膜的」なものではない。こうしてデュシャンにおいて、絵画の描画行為とチェスの選択行為は重なり、「頭腦的」なものへと向かっていく。ならば、セザンヌはその

起源となりうるのであろうか。セザンヌにおける「カード遊び」は、「カード=面」と「シャッフル=色斑」の「対立と均衡」によって、絵画と混ざり合い、造形的空間とゲーム空間の重なりを確かに感知させるのである。

註

- (1) 浅野春男「セザンヌ、或いは『遊び』の理由」『三彩』1987年4月号、137頁。
- (2) 筆者は拙著『マルセル・デュシャンとチェス』(平凡社、2017年)において、デュシャンの生涯における芸術とチェス、および制作とチェス・プレイの密接な関係について論じた。
- (3) デュシャン以後の芸術とゲームの関係については、拙論「アート・イン・ザ・ゲーム——ゲームアート前史」(『美術手帖』2020年8月号、126-131頁)を参照されたい。
- (4) Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*, New York: Badlands Unlimited, 2013, p.56. (マルセル・デュシャン/カルヴィン・トムキンス『マルセル・デュシャン アフタヌーン・インタヴューズ——アート、アーティスト、そして人生について』中野勉訳、河出書房新社、2018年、105頁)
- (5) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland, Dijon: Les Presses du réel, 2002, p.19.
- (6) 「カード遊び (jeu de cartes)」は、日本においては「切り札」の意をもつ「トランプ」や「西洋かるた」と呼ばれている。「トランプ」という呼称が一般的であり、わかりやすくするために適宜置き換える。引用内は訳者の表記に従う。
- (7) Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris: Bernheim-Jeune, 1921, pp.11-12. (ガスケ『セザンヌ』與謝野文子訳、岩波文庫、2009年、18頁)
- (8) *Ibid.*, p.12. (同上、19頁)
- (9) 美術史家クルト・パットは次のように述べている。「わたしがユングの詳細をセザンヌのこの人物に適用すれば、ながめている女の子は、セザンヌのアニメの肖像、彼の本質の『子供らしい』部分であるかもしれない。」クルト・パット『セザンヌの芸術』佃堅輔訳、美術公論社、1981年、148頁。
- (10) 描かれた人数で連作の絵画を識別する用法は、浅野春男「ポール・セザンヌの連作『カード遊びの人びと』論考(一)」『神縄県立芸術大学美術工芸学部紀要』第1号、1988年、15頁を参照。
- (11) ガスケは5人構図について次のように註釈を付けている。「この絵の行方はどうなったのだろうか。ルーヴル美術館の《トランプをする人々》や、ベルラン・コレクションおよびベルネム＝ジュヌス・コレクション所蔵のものは、この絵の準備段階でしかなかった。私が最後に見たときは、この絵はジャ・ド・ブッフファンにあった。長さ三メートルで、ほとんど等身大の人物が五人含まれていた。」しかし、実際の5人構図のサイズは134×181.5cmである。現在、ルーヴル美術館の2人構図はオルセー美術館、ベルラン・コレクションのものはカタール王室所蔵、ベルネム＝ジュヌス・コレクションの4人構図はニューヨークのメトロポリタン美術館所蔵となっている。Gasquet, *Cézanne*, p.12, note 2. (ガスケ『セザンヌ』19-21頁)
- (12) セザンヌが連作を制作している時期に、《カード遊びをする人々》はル・ナン作だと思われていなかった。Bruno Ely, "Cézanne's Youth and the Intellectual and Artistic Milieu in Aix," in Philip Conisbee and Denis Coutagne, *Cézanne in Provence*, Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2006, p.41.
- (13) Émile Bernard, "Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites," *Mercur de France*, Paris, 16 October 1907, p.606, note 2.
- (14) Theodore Reff, "Cézanne's 'Cardplayers' and Their Sources," *Arts Maga-*

- zine, New York, 55, no. 3, November 1980, p. 107.
- (15) レフはセザンヌの着想源として、ルーヴル美術館で有名であったダフィット・テニールス、アドリアーン・ファン・オスターデ、また1869年にルーヴル美術館へと遺贈され、初期セザンヌの主題に影響を与えたジャン・シメオン・シャルダンなどの17-18世紀の風俗画、さらにオノレ・ドーミエによる19世紀の風刺画などを挙げた。そして、レフは主題を「カード遊び」に限定せず、連作とセザンヌが参考に使っていたヴェロネーゼの《エマオの巡礼》(1559頃)の構図、およびその荘厳な情景とを比較した。 *Ibid.*, pp. 104-116. 浅野春男「ポール・セザンヌの連作『カード遊びの人びと』論考(四)」『沖縄県立芸術大学美術工芸学部紀要』第5号, 1992年, 6-23頁, および浅野春男『セザンヌと一緒にカード遊び』浅野工房, 2017年(令和版2020年), 48-121頁に詳しい。
- (16) *Cézanne's Card Players*, ed. Nancy Ireson and Barnaby Wright, London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, 2010, p. 25.
- (17) Adrien Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, vol. 1, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1973, p. 61.
- (18) Albert Wolff, *La Capitale de l'art*, Paris: Victor-Havard, 1886, pp. 224-225.
- (19) 「エビナル版画は一般的にフランス北東部で制作され、行商人がフランス各地に売り歩いた素朴な民衆版画の総称。主に宗教的、教訓的な主題を扱い、平坦な色面で構成されているのを特徴とする。」『〈ゾラ・セレクション〉第9巻 美術評論集』三浦篤編, 三浦篤/藤原貞朗訳, 藤原書店, 2010年, 166頁, 註15.
- (20) Émile Zola, *Éd. Manet: étude biographique et critique*, Paris: E. Dentu, 1867, p. 24. (『〈ゾラ・セレクション〉第9巻 美術評論集』142頁)
- (21) *Ibid.* (同上)
- (22) Adolphe Basler, Charles Kunstler, *Le Dessin et la Gravure modernes en France*, Paris: G. Crès & Cie, 1930, p. 26. (翻訳はバット『セザンヌの芸術』150頁から引用した)
- (23) バット『セザンヌの芸術』150-151頁。
- (24) Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris: Galerie A. Vollard, 1914, p. 30.
- (25) *Ibid.*, p. 22. 「クイールド」については『セザンヌ——近代絵画の父、とは何か?』永井隆則編, イザベル・カーン/浅野春男/大木麻利子/工藤弘二著, 三元社, 2019年, 29-31頁(第2部)を参照した。
- (26) Vollard, *Paul Cézanne*, p. 35.
- (27) Zola, *Éd. Manet*, p. 35. (『〈ゾラ・セレクション〉第9巻 美術評論集』154頁)
- (28) Vollard, *Paul Cézanne*, p. 34.
- (29) カミーユ・ピサロ宛, 1876年7月2日, レスタック. *Paul Cézanne: correspondence*, ed. John Rewald, Paris: Bernard Grasset, 1937, p. 127. (『セザンヌの手紙』ジョン・リウォルド編, 池上忠治訳, 美術公論社, 1982年, 112頁)
- (30) カミーユ・ピサロ宛, 1874年6月24日(エクス), *Ibid.*, p. 121. (同上, 107頁)
- (31) *Gustave Caillebotte: A Retrospective Exhibition*, Houston: Museum of Fine Arts, 1976, p. 143, note 3.
- (32) ギュスターヴ・カイユボット宛, 1878年11月13日, レスタック. *Paul Cézanne: correspondence*, pp. 152-153. および『セザンヌの手紙』133頁, 註1参照。
- (33) カミーユ・ピサロ宛, 1879年4月1日(パリ). *Ibid.*, p. 160.
- (34) カミーユ・ピサロからクロード・モネへの書簡(1882年2月末). 『セザンヌの手紙』156頁。
- (35) エミール・ゾラ宛, 1882年2月28日, レスタック. *Paul Cézanne: correspondence*, p. 187. および『セザンヌの手紙』157頁, 註1参照。
- (36) J.-K. Huysmans, *L'Art moderne*, Paris: G. Charpentier, 1883, p. 262. および本稿の註(15)参照。
- (37) *Gustave Caillebotte*, p. 143, and Reff, "Cézanne's 'Cardplayers' and Their Sources," p. 113.
- (38) エミール・ゾラ宛, 1886年4月4日, ガルダヌス. *Paul Cézanne: correspondence*, p. 208. および『セザンヌの手紙』176-177頁, 註1参照。
- (39) エミール・ゾラ宛, 1887年11月28日, パリ. Paul Cézanne, Émile Zola, *Lettres croisées 1858-1887*, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris: Gallimard, 2016, pp. 419-420. (ポール・セザンヌ/エミール・ゾラ『セザンヌ=ゾラ往復書簡 1858-1887』アンリ・ミトラン校訂・解説・注, 吉田典子/高橋愛訳, 法政大学出版局, 2019年, 498-499頁)
- (40) エミール・ゾラ『大地——「ルーゴン=マッカール叢書」第15巻』小田光雄訳, 論創社, 2005年, 69頁。
- (41) 美術史家ニナ・マリア・アタナツォグルー=カルマイヤーは、この法律に抵抗した政治家ヴィクトル・レイデが、セザンヌの少年時代からの友人であり、エクスでのセザンヌの支援者であったことから、セザンヌがこの論争を追っていたと指摘する。セザンヌとレイデは1890年代に親密であり、1906年10月24日に行われたセザンヌの葬式では、告別の言葉を述べる人物である。Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence: The Painter in His Culture*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003, pp. 212-215.
- (42) Vollard, *Paul Cézanne*, p. 132.
- (43) ポール・アレクシスからエミール・ゾラへの書簡, 1891年2月13日. 『セザンヌの手紙』183頁。
- (44) Gasquet, *Cézanne*, p. 18.
- (45) R. Ratcliffe, "Cézanne's Working Methods and Their Theoretical Background," Ph.D. dissertation, University of London, 1960, pp. 19-20 quoted in Reff, "Cézanne's 'Cardplayers' and Their Sources," p. 105. モデルの同定については、浅野春男「ポール・セザンヌの連作『カード遊びの人びと』論考(二)」『沖縄県立芸術大学美術工芸学部紀要』第2号, 1989年, 83-89頁, および浅野『セザンヌと一緒にカード遊び』304-327頁に詳しい。
- (46) 連作の制作順序には諸説ある。2010年にはコートールド美術研究所が連作をX線で撮影し、デッサンや下塗り、描き直しなどを検証する科学的調査を実施。制作順序の新説が提出された。多人構図は従来の通説である「バーンズ財団所蔵作品」「メトロポリタン美術館所蔵作品」という順が逆になり、2人構図の通説「カタール王室所蔵作品」「コートールド・ギャラリー蔵作品」「オルセー美術館所蔵作品」という順も、「オルセー美術館」「カタール王室」「コートールド・ギャラリー」(最後の2点は逆になる可能性あり)の順へと変更されている。Aviva Burnstock, Charlotte Hale, Caroline Campbell and Gabriella Macaro, "Cézanne's Development of the *Card Players*," in *Cézanne's Card Players*, pp. 35-53. 浅野春男はこの研究を踏まえ、制作順序を詳細に検討している。浅野『セザンヌと一緒にカード遊び』137-267頁に詳しい。
- (47) 浅野『セザンヌと一緒にカード遊び』641-642頁。
- (48) 同上, 662頁。
- (49) 同上, 663頁。
- (50) Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, New York: Harry N. Abrams, 1988, p. 16.
- (51) 「ゲーム」という主題にこだわらなければ、構図に関してはより多くの類似した作品例が挙げられることとなる。例えば、セザンヌの初期デッサン(Chappuis: 223, 224 bisなど)にも「テーブルを囲む複数の人物」と「背後に立つパイプを啜った人物」の構図を見つることができる。末永照和「セザンヌの『トランプをする人びと』その主題と図式」『桜美林論集』第8号, 桜美林大学, 1981年, 134-136頁。また浅野「ポール・セザンヌの連作『カード遊びの人びと』論考(四)」18-20頁, および浅野『セザンヌと一緒に

カード遊び』117-121頁参照。

- (52) *Gustave Caillebotte*, p. 143, note 3.
- (53) *Ibid.*, note 4.
- (54) 美術史家アンドレ・ドンブロウスキーは決定的ではないが、多人数構図でのように3人でプレイできる「カード遊び」として、「ピケ・ノルマン (piquet normand)」の可能性を示唆している。「ピケ」の後身に「ベジーク」があるが、盤上に出されているカードの枚数からピケではないように思われる。2人構図もまた「ベジーク」だと断定できる要素は描かれていない。André Dombrowski, "The Cut and Shuffle: Card Playing in Cézanne's Card Players," in *Modernist Games: Cézanne and His Card Players*, ed. Satish Padiyar, London: Research Forum of Courtauld Institute of Art, 2013, p. 60, <https://courtauld.ac.uk/research/courtauld-books-online/modernist-games-cezanne-and-his-card-players> (2020年9月4日アクセス)
- (55) Émile Bernard, "Paul Cézanne," *L'Occident*, Paris, September 1907, pp. 23-24, and *Conversations avec Cézanne*, ed. P.M. Doran, Paris: Macula, 1978, p. 36. (『セザンヌ回想』P・M・ドラン編, 高橋幸次/村上博哉訳, 淡交社, 1995年, 76頁)
- (56) Bernard, "Paul Cézanne," p. 24.
- (57) Vollard, *Paul Cézanne*, p. 94.
- (58) エミール・ベルナル宛, 1904年4月15日, エクス. Bernard, "Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites," p. 617, and *Conversations avec Cézanne*, p. 27. (『セザンヌ回想』59頁)

主要参考文献

- ・浅野春男「ポール・セザンヌの連作『カード遊びの人びと』論考」(一〜四)『沖縄県立芸術大学美術工芸学部紀要』(一)第1号, 1988年, 11-37頁, (二)第2号, 1989年, 77-99頁, (三)第3号, 1990年, 3-28頁, (四)第5号, 1992年, 1-27頁, (五)『沖縄県立芸術大学紀要』第1号, 1993年, 1-22頁
- ・浅野春男『セザンヌと一緒にカード遊び』浅野工房, 2017年(令和版2020年)
- ・末永照和「セザンヌの『トランプをする人びと』その主題と図式」『桜美林論集』第8号, 桜美林大学, 1981年, 129-146頁
- ・Reff, Theodore, "Cézanne's 'Cardplayers' and Their Sources," *Arts Magazine*, New York, 55, no. 3, November 1980, pp. 104-117
- ・*Cézanne's Card Players*, ed. Nancy Ireson and Barnaby Wright, London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, 2010

図版出典

- ・図① ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1890-92年頃, 油彩, カンヴァス, 134×181.5 cm, パーンズ財団(フィラデルフィア)
Cézanne's Card Players, ed. Nancy Ireson and Barnaby Wright, London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, 2010, p. 99
- ・図② ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1892-96年頃, 油彩, カンヴァス, 47×56 cm, オルセー美術館(パリ)
Cézanne's Card Players, ed. Nancy Ireson and Barnaby Wright, London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, 2010, p. 119
- ・図③ ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1892-96年頃, 油彩, カンヴァス, 97×130 cm, カタール王室
Cézanne's Card Players, ed. Nancy Ireson and Barnaby Wright, London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, 2010, p. 125
- ・図④ マチュウ・ル・ナン《カード遊びをする人々》1635-40年頃, 油彩, カンヴァス, 61.4×76.2 cm, グラネ美術館(エクス=アン=プロヴァンス)

Cézanne's Card Players, ed. Nancy Ireson and Barnaby Wright, London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, 2010, p. 27

- ・図⑤ ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1858-60年, 鉛筆, 紙, 22×27 cm, プライベート・コレクション
Adrien Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, vol. 2, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1973, no. 36
- ・図⑥ ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1890-92年頃, 油彩, カンヴァス, 65.4×81.9 cm, メトロポリタン美術館(ニューヨーク)
Cézanne's Card Players, ed. Nancy Ireson and Barnaby Wright, London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, 2010, p. 95
- ・図⑦ ポール・セザンヌ《ビリヤード遊び》1865-70年, 鉛筆, 紙, 12×21 cm, 所蔵先不明
Adrien Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, vol. 2, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1973, no. 149
- ・図⑧ ポール・セザンヌ《ボール遊びをする人々》1876-77年, 油彩, カンヴァス, 17×23 cm, プライベート・コレクション
John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, vol. 2, New York: Harry N. Abrams, 1996, p. 92
- ・図⑨ ギュスターヴ・カイユボット《ベジークの勝負》1880年, 油彩, カンヴァス, 125×165 cm, ルーヴル・アブダビ
Cézanne's Card Players, ed. Nancy Ireson and Barnaby Wright, London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, 2010, p. 65
- ・図⑩ ポール・セザンヌ《カード遊びをする人々》1892-96年頃, 油彩, カンヴァス, 60×73 cm, コートールド・ギャラリー(ロンドン)
Cézanne's Card Players, ed. Nancy Ireson and Barnaby Wright, London: The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, 2010, p. 123