

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

「マティス」と「ピカソ」：ガートルード・スタインの文学的肖像と反復

著者	三杉 圭子
雑誌名	神戸市外国語大学外国学研究
巻	88
ページ	23-44
発行年	2015-03-01
URL	http://id.nii.ac.jp/1085/00001805/

「マティス」と「ピカソ」

—ガートルード・スタインの文学的肖像と反復

三杉 圭子

はじめに

ガートルード・スタイン (Gertrude Stein 1874-1946) の来歴は幾重もの越境によって構成されている。パリに住むアメリカ人、西洋社会におけるユダヤ人、男性的レズビアンとして、彼女は国籍、宗教、ジェンダー、セクシュアリティの境界に位置していた¹。スタインは作家として認知を得る以前から現代美術収集家として名を馳せ、新しい時代の美術や文芸を支援し奨励するパトロンとして大きな役割を果たした。現代美術作品が展示されたパリのスタインのサロン²では、様々な国や分野のモダニズム芸術家たちが美術や音楽や文学などを語り合



図1 rue Fleurus 27, ca. 1907

った(図1, Giroud 36)。作家としてのスタインは、詩と散文の境界線を限りなく曖昧にし、小説、詩、戯曲、オペラ、児童文学など多彩な執筆活動を行った。それゆえ、彼女がそのキャリアのごく初期の段階から肖像画という美術界の伝統的ジャンルを文学に転用し、「文学的肖像」(literary portrait)と銘打った一連の作品を著したことは驚きに値しない。

本稿では、モダニズム芸術のアイコンであるスタインが1909年³に執筆した文学的肖像「アンリ・マティス」(“Henri Matisse”)と「パブロ・ピカソ」(“Pablo

¹ 多重の境界上に位置したスタインの他者性については Braun 63-64 を参照のこと。Corn はスタインのジェンダーとセクシュアリティをボヘミアン・ライフスタイルの文脈で論じている。Gygax はスタインの越境性をジャンルとジェンダーの問題として捉え、Stimpson は『アリス・B・トクラスの自伝』におけるスタインのレズビアニズムの諸相を分析している。

² Braun は、スタイン自身は『アリス・B・トクラスの自伝』においてその女性的かつ階級的な響きを嫌って、サロンという語の使用を避けたと指摘している(64)。

³ Braun (61) は Haselstein (731) を引いて 1909-1910 年としているが、Knapp (99), Steiner (210) はじめ 1909 年とする研究者が大半であり、本稿ではこれに倣う。

Picasso”に注目し、スタインの文体に特徴的な反復の作用を「本質」(bottom nature)の描出と時間概念の無化という二点において検証する。当時アンリ・マティス(Henri Matisse 1869-1954)は野獣派^{フォーヴィズム}のリーダーとして頭角を現し、パブロ・ピカソ(Pablo Picasso 1881-1973)は未だほぼ無名の新人画家であった。やがて20世紀絵画の巨匠となる二人を描いたこの連作は、いわばモダニズム芸術の祭壇にスタインが捧げた二連聖画^{ディptych}(diptych)である。スタインは人間の「本質」は反復によって表現でき、「継続的現在」(continuous present)においてこそその「本質」が立ち上がると考えた。本稿ではスタインによる後の自作解説を参照しつつ、二つの肖像を中心にスタインにおける反復技法がもたらす文学的革新性を考察する。

I. モダニズム芸術の聖画

1. フルールス通 27 番地

スタインが「マティス」と「ピカソ」を執筆したのは1909年、両作品が世に出たのは1912年である。まず、この歴史的な文脈を確認しておこう。裕福なアメリカのユダヤ系中流家庭に生まれ、ハーヴァード⁴、ジョンズ・ホプキンス大学で学んだスタインが、兄レオ(Leo Stein 1872-1947)の住むフルールス通(rue Fleurus) 27番地のアパートマンに身を寄せたのは1903年のことである。スタインは当時画家を志していたレオの手ほどきで前衛美術に出遭い、兄妹は後期印象派のゴーギャン、ルノワール、セザンヌ、ロートレック、マネ、ドガらの作品を購入した⁵。1904年にはセザンヌの『扇を持ったセザンヌ夫人』(*Madame Cézanne with a Fan*, 1881-82)(図2, Giroud 12)を、1905年にはサロン・ドートンヌで一大スキャンダルとなったマティスの『帽子を被った女』(*Woman with a Hat*, 1905)(図3, Giroud 13)、そしてバラ色の時代のピカソの作品を購入し始める。ピカソとスタイン

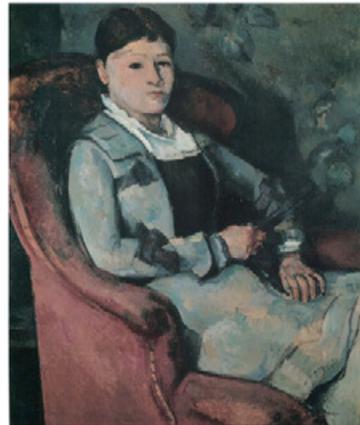


図3 Cézanne,
Madame Cézanne with a Fan



図3 Matisse,
Woman with a Hat

⁴ スタインが入学した付設機関(Harvard Annex)は翌1894年、ラドクリフ(Radcliffe)と名称変更される(Stein, *Writings 1932-1946*, 918)。

⁵ 当時のスタインの収集歴についてはGiroud 11-13, Richardson vol.1, 393-419に詳しい。

ンが急速に交友を深め、画家が彼女の肖像画を描くのは1905年から1906年にかけてのことである(図4, Bishop, Debray and Rabinow, eds. 222)。スタインがピカソのアトリエに足繁く通ったことは『アリス・B・トクラスの自伝』(*The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933; 以下『自伝』)に伝説化されている(45-57)⁶。やがて長兄マイケルとその妻がマティスの、スタインがピカソのそれぞれ主要パトロンとなり、スタイン一家はパリにおける前衛モダニズム絵画の発展に大きく貢献することになる。しかし画業において報われなかったレオは彼らの作風に関心を失い、作家として注目を集めつつあったスタインとの溝も深まり、1913年にパリを去る⁷。こうして、第一次世界大戦が状況を一変させるまでに、フルールス通のサロンの主導権はレオからスタインに移り⁸、彼女はモダニズム美術の発展史に大きな足跡を残すことになった。



図4 Picasso, *Portrait of Gertrude Stein*

作家としてのスタインは、パリに移った後徐々に創作活動を開始する。1903年に着手された『アメリカ人の成り立ち』(*The Making of Americans*)は1911年によようやく完成するのだが、その間彼女は中編小説『証明終わり』(*Q.E.D.*)、『三人の女』(*Three Lives*)を書き上げ、1909年には後者を自費出版する(Hobhouse 83; Mellow 127)。ドイツ系移民アンナ(Anna)とレナ(Lena)、そしてムラトーのメラクサ(Melanctha)、これら労働者階級の女性の語り口を単純な構文と反復によって表現したこの実験的作品は、ささやかなながらも批評的関心を集めた。そしてこの頃スタインは一連の「文学的肖像」の執筆を始める。その最も初期のものが1909年に執筆された「マティス」と「ピカソ」である。両作品は1912年、アルフレッド・スティエグリッツ(Alfred Stieglitz 1864-1946)の前衛美術誌『カメラ・ワーク』(*Camera Work*)に両作家の作品の写真とともに掲載された。それはアメリカの美術界にスタインの名が広く知られる契機とな

⁶ この時期のスタイン家とマティスおよびピカソとの交流について正確な記録は残っていない。Baldassariらの年表が各種の情報を統合して現時点では最も信頼できると思われる。それによればスタインの『自伝』には事実との齟齬が散見される。

⁷ Giroudはスタインが画家として失敗したレオの嫉妬を買ったと分析している(35)。

⁸ Braunはスタインの友人 Hutchins Hapgoodの回想録を引いて、当初スタインは明らかにレオの恩恵に浴していたことを指摘している。ピカソの伝記作家 Richardsonはスタインの鑑識眼を疑問視し、自己への過大評価を痛烈に揶揄している(vol.1, 403-19)。

った。その後スタインは様々な人物を対象に肖像を書くが、それらのまとまった出版は1934年まで待たねばならない⁹。そして彼女の創作は、人物だけではなく物や場所を対象としたより実験的な肖像の集積である『やさしい釦』(Tender Buttons, 1914)へと進化していくのだが、本稿ではモダニズム美術とスタインの文学的肖像の関連を吟味し、1909年前後の文脈を検証したうえで、「マティス」と「ピカソ」における反復のモチーフの考察を主眼としよう。

2. 文学的肖像「マティス」と「ピカソ」

『カメラ・ワーク』における「マティス」と「ピカソ」の掲載が1912年8月号であったことは、アメリカのモダニズムの歴史において重要な意味を持つ。なぜなら、この掲載はアメリカにモダニズム美術の本格的到来を告げる1913年2月開幕の国際近代美術展、通称「アーモリー・ショウ」(Armory Show)¹⁰の先触れとなったからである。スティーン・グリッツは写真家として活躍すると同時に、当時のヨーロッパ前衛芸術を積極的にアメリカに紹介するプロデューサー的存在でもあった。彼は1909年にフルールス通を訪ねてスタイン兄妹の知己を得、特にレオに感銘を受けたとされている(Braun 61)。レオの手引でヨーロッパ美術の最先端の動向に触れたスティーン・グリッツは、『カメラ・ワーク』にその一端を紹介することになる。彼はマティスとピカソの革新性を伝える絵画・彫刻作品のハーフトーン写真を各七枚ずつと、スタインによる彼らの文学的肖像を併せて掲載した。

マティスは1905年のサロン・デ・ザンデパンダン以降、鮮烈な色使いと強い描線をもって批判的に野獣派フォーヴィズムと称され大きな注目を集めていたが、誌上には『無題(青い裸婦像—ビスクラの思い出)¹¹』(1907)(図5)はじめこの時代の彼の代表作『人生の歓び』(1905-06)(図6)、『無題(水浴びする人々と亀)』(1907-08)(図7)『無題(ヴェネチアンレッドの静物)』(1908)(図8)、『髪結う女』(1907)(図9)、そして二点の裸婦像の彫刻(1907, 1908)(図10, 11)がとりあげられた(Stieglitz 646-52)。一方ピカソは道化師の連作から『旅の軽業師』(1905)(図12)、『無題[ヴェールを被るフェルナンド]』(1909)(図13)そして対象を幾何学的に分解し再構築するセザンヌ風立体派キュビズムの始まりを告げた『スペインの村[オルタ・デ・エプロの貯水池]』¹²(1909)(図14)、『カーンワイラー氏の肖像』(1910)(図15)、さらに立体派キュビズムの画

⁹ この一連の文学的肖像は『肖像と祈り』(Portraits and Prayers)に収録された。

¹⁰ The International Exhibition of Modern Art. ニューヨークの第69兵器庫(armory)で行われたことからこの通称がある。これについてはBrownおよびKushner and Orcutt, eds.に詳しい。スタイン一家はこの展覧会にピカソやマティスの計5品を貸し出している(Hegeman 157)。

¹¹ ビスクラはアルジェの旧フランス領の地名。

¹² フェルナンドは当時のピカソの恋人Fernande Olivier。カーンワイラーは当時ピカソの立体派作品を積極的に扱った画商。スペイン・カタロニア地方のオルタ・デ・サン・ホアン村(Horta de

法が進化をみせる『デッサン [裸婦]』(1910) (図 16)、彫刻(フェルナンドの頭部)(1909)の正面と側面の写真(図 17, 18)が掲載された(653-59)¹³。これらの図像に続けてスタインのテキストは紹介されたのである。それはスティーグリッツがプロデュースしたマティス、ピカソ、スタインの競作、というヨーロッパの新しい芸術的動向をアメリカの読者に知らしめた誌上展覧会であった。



図 5 Matisse, *Untitled*
(*Blue Nude—Souvenir de Biskrà*)



図 6 Matisse, *The Joy of Life*



図 7 Matisse, *Untitled*
(*Bathers with a Turtle*)



図 8 Matisse, *Untitled*
(*Still Life in Venetian Red*)



図 9 Matisse,
Hair Dressing



図 10 Matisse, *Sculpture*



図 11 Matisse, *Sculpture*

Sant Joan)をピカソはオルタ・デ・エブロ(Horta de Ebro)と呼んでいる。“Pablo Picasso. The Reservoir, Horta de Ebro (Horta de San Joan, Summer 1909).”

¹³ 美術史上重要な「アヴィニヨンの娘たち」(*The Girls of Avignon*, aka *Les Femmes d'Alger*)は1907年に制作されたが、ピカソはこれを1916年まで公開していない(Richardson vol. 2, 19)。



図 12 Picasso, *The Wandering Acrobats*



図 13 Picasso, *Untitled*



図 14 Picasso, *Spanish Village*



図 15 Picasso, *Portrait, M. Kahnweiler*

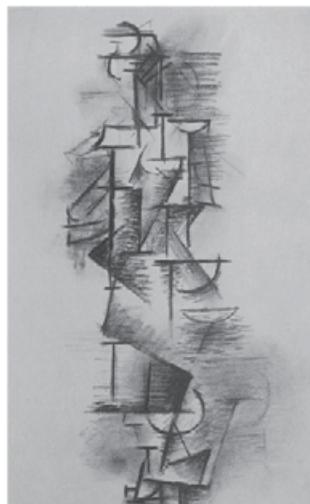


図 16 Picasso, *Drawing*



図 17 Picasso, *Sculpture*



図 18 Picasso, *Sculpture*

まずは両作品の冒頭のパラグラフを見てみよう。

One was quite certain that for a long part of his being one being living he had been trying to be certain that he was wrong in doing what he was doing and then when he could not come to be certain that he had been wrong in doing what he had been doing, when he had completely convinced himself that he would not come to be certain that he had been wrong in doing what he had been doing he was really certain then that he was a great one and he certainly was a great one. (“Matisse,” *Stein Writings 1903-1932* [以下 *Writings I*] 278)

One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming. (“Picasso,” *Writings I*: 282)

ステーグリッツは論説ページで、両作品は多くの読者の目に「不条理な、わけのわからない、急進的あるいは革命的な」(absurd, unintelligible, radical or revolutionary) テキストとして映るだろうと予告している(660)。しかもそれらは「たっぷり笑う喜び」(pleasure of a hearty laugh)をももたらすだろうと。この「喜び」は詩的な音韻を与える快楽でもあるはずなのだが、無論スタインのテキストは読者を困惑させた¹⁴。しかしステーグリッツは同箇所、スタインの作品こそがこの特別号の「真の存在理由」(the true *raison d'être*)だと述べている(660)。その意味するところを次に検証してみよう。

2. スタイン、マティス、ピカソ二連、三連、あるいは組を替えて

1903年に創刊された『カメラ・ワーク』は本来写真芸術の振興を目的とした専門誌であったが、徐々に美術絵画にも力を入れ、マティスの線の強い野獣派

¹⁴ 1913年2月アーモリー・ショウの巡回を控えたシカゴの新聞には、スタインと前衛美術の難解さを揶揄する記事が掲載された。後期印象派スタイルの絵画を試みた書き手は、作品を『喰い戻しの牛』と呼んで飾ったが、さっぱり訳がわからない。しかしガートルード・スタインには明晰だったという冷笑がこめられた。(I called the canvas *Cow With Cud*, /And hung it on the line. /Altho' to me 'twas vague as mud, / 'Twas clear to Gertrude Stein. / I have forgotten her remark; / 'Twas something, tho', like this: / "The sinking rising lightens dark / To be, while being, bliss." B. L. T. 6)。1912年に、スタインの作品(おそらく『アメリカ人の成り立ち』と思われる)を謝絶した編集者 Arthur C. Fifield 断り状は、スタインの反復文体のパロディになっている(Hobhouse 94)。

風デッサンを 1909 年に、ピカソの立体派風デッサンを 1911 年に紹介した (Stieglitz 539, 598)。しかし 1912 年にスティーグリッツは改めて、パリの最先端をいく美術作品として、マティスとピカソの十四の図像をスタインの文学的三連聖画とともに提示した。彼はこの新しい芸術運動の難解さが読者を困惑させていることを承知していた。それは「我々の馴染み深い伝統とは不調和であり、我々の世代のほとんどが夢にも思わないような知的・審美的姿勢の外向きで目に見える形の表れ」(660)なのである。しかし言葉という「すべての人がその技術的な扱い方を多かれ少なかれ知っている媒体」を用いたスタインのテキストは、マティスやピカソの作品を吟味せんとする探究心旺盛な知性を備えたすべての人々に、新しい芸術を理解するための「共通基準」、「ロゼッタ・ストーン」、あるいは「解読可能な鍵」(660)を提供するのだとスティーグリッツは主張した。彼は読者がスタインのテキストを一読一笑したうえで「さらなる批評的考慮の対象とすること」(660)を推奨し、この論説を締めくくっている。

スティーグリッツの主張は二つの点で極めて重要である。ひとつ目は、スタインのテキストが、新しい芸術運動の不可欠な一部であると断定したことである。そしてふたつ目は、スタインをマティス、ピカソと居並ぶ新しい芸術運動の旗手として位置づけたことである。こうしてモダニズム芸術に捧げられた^{ディフテック}二連聖画は作者スタインを加えた^{トリプティック}三連聖画(triptych)へと組み替えられたのである。スタインは自らの試みは 20 世紀芸術の革新的展開の顕現であり、その異能において自身がまぎれもない天才として美術界の偉才と並び称されるべきことを措定していた¹⁵。果たしてスティーグリッツがスタインの大いなる野望を察していたかどうかは知るべくもなく、本来彼はレオに原稿依頼をしていたという美術史家の見解もある¹⁶。しかし結果的にはこの誌上展覧会はスタインの目論見どおり、彼女を配したモダニズム芸術の三連聖画を読者の眼前に示すことになったのである。

¹⁵ スタインの意図は当時のノートや 1909-1912 年頃に執筆されたとされる「マティス・ピカソとガートルード・スタイン」(“Matisse Picasso and Gertrude Stein” aka “G.M.P.”)のタイトルにも明らかである。この作品は 1933 年に 500 部が自費出版された *Matisse Picasso and Gertrude Stein with Two Shorter Stories* に収録された。Kellner は “G.M.P.”について「ほぼ看破不能な内容は前衛としての芸術家自身とともに始まり、前衛の十分かつ固硬な実例をもって締めくくられる」(Kellner, ed. 47)と述べている。Will はその著作でスタインの「天才」としての自意識について論じている。特にマティス、ピカソとの比較については 58-59 を参照のこと。Richardson はピカソの伝記で、当時の三者の模様を扱った章を「二人あるいは三人の天才」(“Two or Three Geniuses”)と題している (vol. 1, 403-19)。

¹⁶ Braun によれば、スティーグリッツは 1909 年にフルールス通を初めて訪れ、レオの絵画に対する深い造詣に感銘を受けた。彼はその後レオに『カメラ・ワーク』のための執筆を依頼したが、レオが躊躇したために、代わりにスタインが原稿を送った (61)。Carl Van Vechten は「スティーグリッツに聞いたところでは、彼は[「マティス」と「ピカソ」]を読んですぐさま掲載することにした、そのもっぱらの理由は、読んでみてもすぐには理解ができなかったかららしいと述べている (*Selected Writings* 328)。

スタインと両画家との間に共通項を見出す賛同者はすぐに現れた。ジャーナリストで批評家のハッチンス・ハップグッド(Hutchins Hapgood)は『カメラ・ワーク』の翌40号で次のように述べた。ガートルード・スタインは「ピカソやマティスやその他の人が造形美術においてしようとしていることを、著作においてなそうとしている唯一の生存するアメリカ人である」(681)。さらに、美術パトロンメイベル・ドッジ(Mabel Dodge)は、スタインとモダニスト美術との関係を強固に定着させるうえで重要な役割を果たす。ただしそこではマティスの存在は薄れ、スタインとピカソの結合がクローズ・アップされた¹⁷。

1912年、スタインはドッジのために「ヴィラ・クロニアのメイベル・ドッジの肖像」(“Portrait of Mabel Dodge at Villa Curonia”)を書き、ドッジはこの難解な小スケッチをアメリカで300部自費出版する(Hegeman 159)。それを読んだアーモリー・ショウの主催者は、ドッジに1913年3月の『美術と装飾』(*Arts & Decoration*)アーモリー・ショウ特集号への寄稿を依頼する。そこでドッジがエッセイ「考察、もしくは散文における後期印象派」(“Speculations, Or Post-Impressionism in Prose”)で提示したのが「スタインはピカソが絵の具でしていることを言葉でしている」(Gertrude Stein is doing with words what Picasso is doing with paint)(27-28)というテーゼである。こうして一般大衆の認識において、新奇なモダニズム造形美術と理解し難いスタインの文学の同一性は、ある意味紋切り型に都合良く収められ、その内容が吟味されることなく流布定着するに至ったのである¹⁸。加えてスティーグリッツは、同年6月の『カメラ・ワーク』アーモリー・ショウ特別号に、スタインの「ドッジの肖像」とドッジのエッセイ「考察」を再掲した。こうしてアメリカにおけるスタインとピカソの連結イメージは決定づけられた。そしてスタインもまた後年、このテーゼを『自伝』で自ら繰り返した。また1938年出版の『ピカソ』において、スタインは「この頃[1909年当時]私だけがピカソを理解していました。なぜならおそらく私は同じことを文学で表現していたからです」(I was alone at this time in understanding him [Picasso], perhaps because I was expressing the same thing in literature) (*Picasso; Writings* II: 508)と述べた。スタインが盛んに再生産したピカソとの伝説的同盟のマニフェストは、スティーグリッツによって既に種蒔かれていたとも言えるのだ。

¹⁷ スタインと親しかったドッジはスタインの関心がマティスから遠ざかっていたことを承知していたと思われる。

¹⁸ 注14を参照のこと。

II. 肖像における反復

1. 「本質」の描出

西洋美術史上の肖像画は、ギリシャ時代の普遍的な人間像を描いたものから、ローマ時代の権力者が地位を誇示し後世にその姿を伝えようとするものへと発展した¹⁹。中世には神の栄光を表現するため人間の類型が重んじられたが、ルネッサンスの訪れとともに個としての人間が注目され、肖像画が興隆した。そしてその主な関心は「社会的地位から身体的風貌と心理的特徴へと移っていった」のである (Blizzard 33)。しかし伝統的な肖像画では一貫して対象との類似性がその大きな要素であり、ミメシスすなわち対象を模倣してその外観や性質をそのままに表現することが目的とされていた。一方、文学上の虚構の肖像はヘンリー・ジェームズの『ある婦人の肖像』(Henry James, *The Portrait of a Lady*, 1881)にしる、ジェームズ・ジョイスの『若い芸術家の肖像』(James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916)にしる、特定の人物の心理的特徴を描き出すことをその狙いとしてきた。他方、スタインの「マティス」と「ピカソ」はタイトルにこそ肖像の対象名をあげているものの、彼らの外観についての描写を排除し、その人柄を伝えるエピソードなどの物語性も一切除外している。しかし特定の人物の人間的特徴を描こうとした点では、ある意味ジェームズやジョイスの系譜に連なると言える。

スタインは1930年代半ばにアメリカで行った一連の講演²⁰の中で作家としてのある使命感について述べている。「肖像と反復」(“Portraits and Repetition”)と題されたこの講演で、彼女は肖像をとおして「人々の内側にある彼らは何者であるか」(what is themselves inside them)あるいは彼らを彼らたらしめるものについて書こうとしたと説明している。

I wrote portraits knowing that each one is themselves inside them and something about them perhaps everything about them will tell some one all about that thing all about what is themselves inside them and I was then hoping completely hoping that I was that one the one who would tell that thing. Perhaps I was that one. (*Writings 1932-1946* [以下 *Writings II*] 291-92)

自分こそがその課せられた使命を担うべき者であるという確信のもとに彼女は

¹⁹ 西洋美術における肖像画概史については Blizzard 33-35 を参照のこと。

²⁰ 1933年出版の『自伝』がアメリカでベストセラーになり、スタインは1934-35年にかけて凱旋講演旅行を行い、自作の解説を試みた。講演録集は1936年に『アメリカ講演集』(*Lectures in America*)として出版された。

肖像を執筆した。スタインはさらに、その任務のためには、人々の言動を描写したり、彼らを他者への類似において規定するのではなく、純粋に「すべての人の内側にあるものを見極めねばならぬ」と述べている。

I had to find out what it was inside any one, and by any one I mean every one I had to find out inside every one what was in them that was intrinsically exciting and I had to find out not by what they said not by what they did not by how much or how little they resembled any other one but I had to find out by the intensity of movement that there was inside in any one of them. (*Writings II*: 298)

人々の内側にある「本質的に刺激的なもの」(intrinsically exciting)、その人物の内面で起きている「運動の強烈さ」(the intensity of movement)をこそ、彼女は描き出そうとしたのである。

2. 反復と「本質」もしくは「^{エンティティ}実体」

ここでスタインが問題にしているのは、外部への参照によって規定される「自己同一性」(identity)と、その人物が自立的に有している「^{エンティティ}実体」(entity)の違いである。スタインは他の講演で、ある種の人々は自分の小犬が自分を認識してくれるという理由で自分が何者であるかを規定するのだが、彼らは「実体」ではなく「自己同一性」を有しているに過ぎないと述べている(They know they are they because their little dog knows them, and so they are not an entity but an identity) (*Writings II*: 360)²¹。他者に依存することなくそれだけで自己規定できるもの、それが「実体」であり、スタインが描こうとしたものである。アリソン・ブリザード(Allison Blizard)が、真の肖像画は「模倣や参照を用いずに、人物の真髄、すなわち本質的資質に焦点を当てる」(true portraiture ... focuses on the essence, the essential nature of the person by non-mimetic and non-referential means) (36) のだと述べているように、スタインは「実体」としての対象の核心を描出しようとしたのである。

では、「実体」の表現は、果たしてどうすれば可能になるのだろうか。スタインの答えは反復であった。スタインの文章の中で最も頻繁に引用される「ローズはローズはローズはローズ」(Rose is a rose is a rose is a rose) (*Writings I*: 395)に顕著なように、スタインのより難解な作品を特徴づけるのは、反復である。「マティ

²¹ 1936年2月オックスフォード大学、ケンブリッジ大学での講演録“What Are Master-Pieces and Why Are There So Few of Them” (*Writings II* 355-63; 835)は1940年出版の*What Are Masterpieces*に収められた(Kellner, ed. 69)。

ス」と「ピカソ」に並行して執筆していた『アメリカ人の成り立ち』においてもスタインはこれを多用している。彼女はその作品内で、人物描写と反復との関連性についてある所見を述べている。『アメリカ人の成り立ち』はある家族の歴史をたどり、アメリカ人の特質を定義しようと着手された。語り手は、そもそも人々の反復に耳を傾けるうちにそれを書き留めようと思いついたのが執筆の動機であると述べている。スタインは常に「すべての生きている人々は私にとって反復だった」と言う (*Selected Writings* 264)。それは当初苛立たしいものであったが、彼女はやがて人間とは反復なのだと理解する。そして人々の反復に耳を澄ますスタインはそれを作品にしようと決意するのである。かくして人間とは反復する生き物だという認識に至ったスタインは、その反復の中からこそ人間の「本質」(bottom nature)が立ち現れると考えた。

この「本質」の概念は先述の「実体」と重なり合うものである。

There is a completed history of them [every one] to me then when there is of them a completed understanding of *the bottom nature* in them of the nature or natures mixed up in them with *the bottom nature* of them or separated in them. There is then a history of the things they say and do and feel, and happen to them. There is then a history of the living in them. *Repeating* is always in all of them. *Repeating* in them comes out of them, slowly making clear to any one that looks closely at them the nature and the natures mixed up in them. (*Selected Writings* 265 強調筆者)

人間の「本質」を理解したとき、そこにはその人の完璧な歴史がある。人間の歴史は、その人が言い、行い、感じ、経験することなのである。そこにはいつも反復がある。注意深く凝視する者には、人間の「本質」はその反復をとおしてゆっくりと明らかになるのだとスタインは述べている。そうしてこの作品の一登場人物であるアダ(Ada)の肖像²²をはじめとする一連の文学的肖像が産まれた²³。「マティス」と「ピカソ」の創作にあたって、この反復と「本質」のメカニズムが適用されたことは言うまでもない。スタインはここに「実体」としての肖像を創りあげたのである。

²² アダはスタインの伴侶アリス・B・トクラスをモデルとしており、スタインはこの肖像を彼女のために書いた(Mellow 129-30)。Mellowは執筆年を特定していない。

²³ 「アダ」は『肖像と祈り』に収められている。スタインの文学的肖像の作風は年代を追って変化しており、Steinerはそれらの包括的な分析を試みている。

3. 苦悩するマティス

スタインの反復は、同じ単語やフレーズ、定型化された文法構造を多用し、時に読者の忍耐を試し、時に読解を阻むかのように見える。「マティス」と「ピカソ」いずれのテキストにも、同一の単語とフレーズの繰り返しは顕著に現れる。共通して使われる語は“one”であるが、「マティス」では“certain” “wrong” “doing” “great one”が、「ピカソ」では“some” “following” “certainly” “completely” “charming”が多用される²⁴。両者ともに述語形態には現在分詞が頻発している。また前者では関係詞“that”が繰り返されることで一文が延長を重ねている。一方後者では、主語“One whom some were following”を受けて“one who was completely charming”のフレーズが、それぞれに少しずつ変化しながら続いている。

「マティス」においてスタインは、この画家の「本質」をいくつかの表現に集約している。冒頭のパラグラフはまず、彼は「偉大な人」(great one)だと告げる。その理由としてあげられるのは、「何かを明確に表現している」(clearly expressing something)ことである。それはたとえば第5パラグラフでも次のように強調される—“He certainly was clearly expressing something, certainly sometime any one might come to know that of him. Very many did come to know it of him that he was clearly expressing what he was expressing. He was a great one” (*Writings I*: 278)。しかしスタインは同時に、彼の「もがく」(struggling)さま、「苦悩する」(suffering)姿をもまた繰り返し表現する—“Certainly he was expressing something being struggling. Anyone could be certain that he was expressing something being struggling” (*Writings I*: 278)。こうして反復の手法は偉大な画家の苦しみを彼の「本質」として立ち上げらせる。

マティスの苦悩は前掲の冒頭のパラグラフでも表現されている。ここで登場する“one”で表される主語は第三者であり、世論の代表である。人々はマティスに対してある確信を持っているのだが、マティス自身は自分が「過ちを犯していないという確信」が持てずに、もがき苦しんでいると想定されている。イサベル・オルファンダリー(Isabelle Alfandary)はここに画家の「疑いと不安」(doubt and anxiety)を読みとっている(254)²⁵。さらにマティスの継続的な逡巡と苦闘は、what, when, thatなどの関係詞で導かれた節がingの形を重ねながら綿々と連なる長い構文にも表現されている。1500語ほどのこの肖像において、スタインはキー

²⁴ 「マティス」と「ピカソ」については Steiner, Walker, Knap, Haselstein, Alfandary らが詳細な読解を試みている。

²⁵ Alfandary は さらに“some said of him”といった表現の多用はマティスをめぐる賛否両論が巷にあったことにあわせて、ゴシップ好きだった画家の性向をも表していると述べている(254)。

ワードを頻出させ、苦闘のすえにその偉大さを達成したマティスの努力を強調し、その闘い、耐え忍ぶ姿をこそ、彼の基本的「本質」として表しているのである。

4. 創作するピカソ

他方スタインが「ピカソ」で提示する彼の「本質」は、「魅力的」(charming)、「創作する」(working)²⁶、「彼から何か生まれ出る」(something coming out of him)といった語句の繰り返しで表現される。この肖像を執筆した頃にはスタインの主な関心はマティスからピカソに移り、彼女は若きスペイン人画家の才能と人間的魅力に深く傾倒していたことは前述したとおりである。ピカソとスタインの交友については、伝記作家らが多くを記し、スタイン自身も後の『自伝』で深い愛情ををこめて振り返っている²⁷。また、ピカソの旺盛な制作活動とみなぎる創造力を強調するスタインは、そこに芸術家としての彼の真価を見ていたのであろう。たとえば第8パラグラフではそのたゆみない活動が反復をもって語られる—“This one was one who was working. This one was one being one having something being coming out of him. This one was one going on having something come out of him. This one was one going on working” (Writings I: 283)。ダニエル=ヘンリー・カーンワイラー(Daniel-Henry Kahnweiler)が認めるように、「創作するために生きている」ピカソの真髓をスタインは見事にとらえている(xi)。それはウエンディ・スタイナー(Wendy Steiner)が言うように、「創作せねばならぬがために創作し、創作し続けるために創作せねばなかった」(76)画家の「本質」なのである。

「ピカソ」の文体は「マティス」のそれと比較すると、冒頭のパラグラフを一瞥しただけでも、構文の明瞭さが際立つ。肯定的な断定が繰り返され、ウラ・ヘイゼルスタイン(Ulla Haselstein)が指摘するように、否定文や否定の語句が全く使われていない(735)。また関係詞の用法も限定的で「マティス」のように接ぎ木されてとめどなく展開することはない。全体の長さは900語足らずであり、それはスタインがピカソの簡明直截な人柄や敏速な仕事ぶりを彼の「本質」と見なしていることの反映だと言えよう。そして同時に、この文型の明瞭さはスタインのピカソ評価に揺らぎがないことの証左でもある。スタインの肖像は彼は「実体」としての圧倒的な存在感を持っていることを伝えているのである。

²⁶ ピカソにとって「働く」(work)ことは「創作する」ことであるため、三芳康義の訳に倣った。

²⁷ ピカソのスタインとの交友についてはRichardson vol.1: 389-419, 455-56, vol.2.; 292-95; スタインと画家たちとの交友についてはHobhouse 35-102, Mellow 78-137 166-92に詳しい。スタインの『自伝』およびレオの回想録『鑑賞』(Appreciation)は貴重な情報源であるが、それぞれの著者による恣意的脚色や価値判断が少なからずあり、注6, 7, 8のように批評家によっては信憑性に疑問を唱えるところでもある。マティスは『自伝』への反論(“Testimony against Gertrude Stein” 1935)をTransition誌上で公にした(Baldassari 378)。

しかしながら、スタインはピカソの創作が単純明快だと考えているのでは決してない。第9パラグラフでは、スタインはピカソが生み出す“something”に、変容する様々な意味を読みとろうとしている。“This one was always having something that was coming out of this one that was a solid thing, a charming thing, a lovely thing, a perplexing thing, a disconcerting thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellant thing, a very pretty thing” (*Writings I*: 283)と綴られているように、それは堅固であり、魅力的であり、素晴らしくもあれば困惑や混乱を招き、単純で明快であると同時に複雑で興味深く、不穏で不快ながらも、とても可愛らしい何かである。これらは時に重なりあい、反目しあい、独自の「実体」として意味を自己増殖させていく。スタインの差延を含んだ反復は、ピカソの創作が少しずつ変化しながら新しい意味を生じさせていく豊穡な過程を如実にとらえているのである。

Ⅲ. 新しい時代の芸術

1. 「継続的現在」

「マティス」と「ピカソ」における反復が対象の「本質」を表現する手段である時、この技法はまたスタインにおける時間の概念に深く関わっていることに注目したい。スタインは前述の「肖像と反復」において、「反復」(repetition)を「主張」(insistence)と言い換えて、表現において重要なのは「強調」(emphasis)であり、それは単なる繰り返しではないと断定している。

[O]nce started expressing this thing, expressing anything there can be no repetition because the essence of that expression is insistence, and if you insist you must each time use emphasis and if you use emphasis it is not possible while anybody is alive that they should use exactly the same emphasis. (*Writings II*: 288)

人が生きている限り、全く同じ強調を繰り返すことはあり得ない。では、この差延を含んだ反復による「主張」は、テキストの時間性にどのように作用しているのだろうか。

自身の作品を解説した最初の試みである「説明としてのコンポジション」(“Composition as Explanation” 1926)²⁸で、スタインは反復がもたらす「引き延ばされた現在」(prolonged present)もしくは「継続的現在」(continuous present)の機能について語っている。彼女は『三人の女』の「メランクサ」の執筆にあたり、過

²⁸ 1926年夏オックスフォード大学、ケンブリッジ大学での講演録 (*Writings I*: 922; Kellner, ed. 27)。

去と現在と未来という慣れ親しんだ時間軸からの解放を念頭においていたと言う。

In that [writing “Melanctha”] there was a constant recurring and beginning there was a marked direction in the direction of being in the present although naturally I had been accustomed to past present and future, and why, because the composition forming around me was a *prolonged present*. A composition of a *prolonged present* is a natural composition in the world as it has been these thirty years it was more and more a *prolonged present*. I created then a *prolonged present* naturally I knew nothing of a *continuous present* but it came naturally to me to make one, it was simple it was clear to me and nobody knew why it was done like that, I did not myself although naturally to me it was natural. (*Writings I*: 524 強調筆者)

コンポジションすなわち文章を書いて作品を作る作業は、ここ30年間ごく自然に「引き延ばされた現在」を志向しているとスタインは言う。つまりモダニティが支配的になって以来、「現在」を延長するという概念がコンポジションにおいて重要になっているというのだ。過去から現在、そして未来へと直線的に時間が流れるのではなく、反復において本来点であるはずの現在が重ねられていくことで、今この瞬間があたかも線のように継続する。それは「継続的現在」と言い換えることができ、スタインはその試みを『三人の女』から『アメリカ人の成り立ち』そして文学的肖像でも行っている。ベティーナ・リーボウィッツ・クナップ (Bettina Liebowitz Knapp) はこの「継続的現在」は「今、感覚、そして連続して反復的だが決して同じではない今の『強調』に焦点を当てる」(The *continuous present* . . . focuses on the *now* and the perception and “insistence” of sequenced and repetitive, but never identical, *nows*. 96) のだと言う。つまり今この「強調」は決して同一の瞬間の繰り返しではなく、その連続性においてこそ人間の「本質」を効果的に表現しうるのである。

2. 時間概念への挑戦

スタインの反復における「継続的現在」は、時間の経過を前提とする「書く」「読む」という作業において、ある種のパラダイム・シフトを提示している。伝統的な物語には始めと真中と終わりがあり、登場人物の成長やことの顛末が綴られる。そこには大団円もしくはとちあえずの結末が待っている。書き手は時系列を分断したり、循環させたり、逆行させたりすることはできる。しかしそれは読者を時間の枠組みの外に連れ出すことにはならない。さらに、たとえ

物語性を排除したとしても、文章の始めと終わりの間には然るべき時間が流れている。時間を止めることは誰にもできない。それゆえに、時間の経過そのものを無化させるというスタインの試みは、極めて大胆かつ特異な文学上の挑戦なのである。

スタインはこの反復の技法を他の表現媒体になぞらえている。すなわち映画のメカニズムとの同一性である—“I was doing what the cinema was doing, I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing” (*Writings II*: 294)。映像においては、僅かに異なる一枚一枚の静止画が続けて映し出されることで、ひとつの動きが現出する。同様に、スタインはある人物の内面の動きを反復するひとつひとつの単語、フレーズ、そしてセンテンスで重ねることで、パラグラフ、あるいはより大きな塊のコンポジションの総体において、その人の「本質」を描き出そうとする。無論当時のスタインが映像技術の詳細を知っていた訳ではないが、スタインは「私たちの時代は間違いなく映画の、連続生産の時代」だと断言する(*Writings II*: 294)。それはつまり、彼女の技法は時代精神に則った歴史的合理的産物だったという主張でもある。

この時代精神は、美術界においても時間の概念を揺るがしていた。たとえば、アーモリー・ショウで注目を集めたマルセル・デュシャン(Marcel Duchamp 1887-1968)の『階段を下りる裸婦像, No. 2』(*Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912) (図 19, Kushner and Ornicutt, eds. 204)が、人物の動きという連続する時間性を二次元の画面に取り込んだことはひとつの革命であった。またマーガレット・ドゥコーヴェン(Margaret DeKoven)が指摘するように、多角的視点をひとつの画面に表現した初期立体派の同時性とスタインの「継続的現在」を、それぞれのジャンルの時間概念を超越する試みとして比較対照することもできるだろう(152)。一時性に封じ込められてきた絵画にとって時間の持続性や多時性の獲得が革命的だったように、スタインの「継続的現在」は文学上の時間性を転覆しようとする野心的な試みであった。こうしてスタインは新しい世紀の精神をとりこんで、文学媒体における時間概念に挑戦した。その試みは、差異を含んだ連続する今を綴ることで時間の枠組みを無化し、生き、動き、反復する人間の「本質」を捉えようとしたのである。



図 19 Duchamps,
Nude Descending a Staircase, No. 2

おわりに

文学的肖像において、スタインは新しい時代に相応しい革新的技法で、マティス、ピカソ、そしてあまたの人物の真髓を言葉で描出しようとした。そのときフルールス通27番地の壁には、セザンヌの『扇を持ったセザンヌ夫人』、マティスの『帽子を被った女』、そしてピカソの『ガートルード・スタインの肖像』が飾られていた。スタインは、モダニズム絵画の父ともいべきセザンヌによる夫人の肖像に刺激されて、『三人の女』の執筆に励んだと『自伝』に記している(34)²⁹。そして『帽子を被った女』すなわちマティスによる夫人の肖像は、スタイン兄妹が最初に購入した現代美術作品であり、モダニズムの海原に漕ぎ出したスタインにとって記念碑的作品となった。ピカソによるスタインの肖像は、スタイン存命中は常に彼女の分身として身近に置かれ、没後は遺言通りニューヨークのメトロポリタン美術館に寄贈されて、モダニズム美術史における彼女の名を不滅のものにした。

この三枚の肖像画はスタインの人生において枢要な役割を果たしたのだが、それらの真価はやはり、従来のみめしスとしての肖像画とは一線を画し、人物の「本質」を描き出し得ていたことにあるだろう。それでこそ、スタインの「マティス」と「ピカソ」が偉大な芸術家たちによる肖像の系譜に名を連ねることの意味が明らかになるのだ。セザンヌはこの作品をはじめ妻の肖像を多くものしたが、それらは美術史上初めて、外見的類似という伝統的肖像画の規範から離脱するという革新性をはらんでいた (Sidlauskas 4-8)。マティスはその大胆な筆致と色遣いが夫人の静謐なポーズとの対比に見せる不協和音をとおして、「避け難く混じり合ったもろさと強さ」(Flam 143)という彼女の「本質」を表現することに成功した。そしてピカソに至っては、現実のスタインの似姿ではなく、「現代のアイコン」(modern icon) (Giroud 34)としてのスタイン像をキャンヴァスに表したのである。ピカソによる肖像画はスタインの眼力や知力を顕現、あるいは誇張し、セシル・ドゥブレイ (Cecil Debray) の言葉を借りれば、彼女をひとつの「記念碑に仕立てている」(Bishop, Debray and Rabinow, eds. 224)。つまりピカソは、「現代のアイコン」たらんとするスタインの欲望の「本質」を描ききったのだ。『自伝』の中でスタインはピカソに次のように言わせている。「誰もがスタインはこんな風には見えないというが、それはどうでもいいことなんだ。彼女はこう見えるようになるのさ」(everybody says that she does not look like tit but that does not make any difference, she will) (Writings II: 669)。コピーがオリジナルに先行しているのではない。ピカソが描いた肖像はモデルを離れ、独自の「実体」として成立しているのである。

²⁹ Dubnick はスタインと分析的キュビズムの技術上の詳細な比較を行っている (19-20)。

そしてその意味においてピカソは、スタインがかくあらんと欲望してやまなかった新しい時代の真の表現者たりえたのである。

スタインが愛したセザンヌ、マティス、そしてピカソによる肖像画は、彼女の創造力の源泉となった。それらは「実体」としての存在を主張したがゆえに、スタインのミューズとなり得たのである。スタインもまた文学的肖像において、反復を用いて模倣や参照に依存しない「実体」の創出を図った。彼女は彼らの描いた肖像画を20世紀美術の聖画として賛美崇拜し、自らも等しく新しい文学の地平を切り開こうとした。スタインは優れて時代に先んじた芸術家たちの「本質」をとらえた文学的肖像をとおして³⁰、自らもまたモダニズム芸術の祭壇に新たな聖画を捧げたのである。

Works Cited

- Alfandary, Isabelle. "Gertrude Stein as Portrait Painter." Bishop, Debray, and Rabinow 253-57.
- Bishop, Janet, Cécile Debray, and Rebecca Rabinow, eds. *The Steins Collect: Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*. San Francisco Museum of Modern Art, in association with Yale UP, 2011. Print.
- Baldassari, Anne, et. al. "Chronology." Cowling, et al, eds. 361-90.
- Blizzard, Allison. *Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study Of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cezanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*. Frankfurt am Main: Lang, 2004. Print.
- B. L. T. "A Line-o'-type or Two: The Height of the Artistio (poem)." *Chicago Daily Tribune*, Feb. 28, 1913: 6. Newspaper.com. Jun. 23, 2014. Web.
- Braun, Emily. "Saturday Evenings at the Steins." Bishop, Debray, and Rabinow, eds. 49-67.
- Brown, Milton Wolf. *The Story of the Armory Show*. 2nd ed. New York: Abbeville, 1988. Print.
- Corn, Wanda M. "Bohemian Stein." Corn and Latimer 25-39.
- Corn, Wanda M., and Tirza True Latimer. *Seeing Gertrude Stein: Five Stories*. Berkeley: U of California P, 2011. Print.
- Cowling, Elizabeth, et al, eds. *Matisse Picasso*. London: Tate, 2002. Print.

³⁰ スタインは1923年にセザンヌの文学的肖像を著し、『肖像と祈り』では巻頭に「セザンヌ」、続いて「マティス」「ピカソ」を配し、モダニズム美術の連作聖画を完結させている。(Selected Writings 329-35)

- Curnutt, Kirk, ed. *The Critical Response to Gertrude Stein*. Westport, Conn.: Greenwood, 2000. Print.
- Debray, Cécile. "Gertrude Stein and Painting: From Picasso to Picabia." Bishop, Debray, and Rabinow, eds. 223-41
- DeKoven, Marianne. "Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism." *Contemporary Literature* Vol. 22. No. 1 (Winter, 1981): 81-95. Rpt. in Hoffman, ed. 171-83.
- Dodge, Mabel. "Speculations, or Post-Impressionism in Prose." *Arts & Decoration* (Mar. 1913): 172, 174. Rpt. in Hoffman 27-28.
- Dubnick, Randa K. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism*. Urbana: U of Illinois P, 1984. Print.
- Flam, Jack. Matisse, *The Man and His Art, 1869-1918*. Ithaca: Cornell UP, 1986. Print.
- Giroud, Vincent. *Picasso and Gertrude Stein*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale UP, 2006. Print.
- Gygax, Franziska. *Gender and Genre in Gertrude Stein*. Westport, Conn.: Greenwood, 1998. Print.
- Hapgood, Hutchins. "A New Form of Literature." Stieglitz 681.
- . *A Victorian in the Modern World*. New York: Harcourt, 1939. Print.
- Haselstein, Ulla. "Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso." *New Literary History* 34.4 (Autumn, 2003): 723-43. Print.
- Hegeman, Susan. "A 'Wordminded People' Encounters the Armory Show." Kushner and Orcutt, eds. 155-65.
- Hobhouse, Janet. *Everybody Who Was Anybody: A Biography of Gertrude Stein*. London: Weidenfeld, 1975. Print.
- Hoffman, Michael J. ed. *Critical Essays on Gertrude Stein*. Boston: Hall, 1986. Print.
- James, Henry. *The Portrait of a Lady*. London: Penguin, 1982. Print.
- Joyce, James. *The Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Macmillan, 1993. Print.
- Kahnweiler, Daniel-Henry. Introduction. Stein, *Painted Laces* ix-xviii.
- Kellner, Bruce, ed. *A Gertrude Stein Companion*. Westport, Conn.: Greenwood, 1988. Print.
- Knapp, Bettina Liebowitz. *Gertrude Stein*. New York: Continuum, 1990. Print.
- Kushner, Marilyn Satin, and Kimberly Orcutt. eds. *The Armory Show At 100: Modernism and Revolution*. New York: New York Historical Society; London: Giles, 2013. Print.

- Mellow, James R. *Charmed Circle: Gertrude Stein & Company*. Boston: Houghton, 1974. Print.
- “Pablo Picasso. The Reservoir, Horta de Ebro (Horta de San Joan, Summer 1909).” MoMA.org. June 23, 2014. Web.
- Richardson, John. In Collaboration with Marilyn McCully. *A Life of Picasso: The Prodigy, 1881-1906*. Vol. 1. New York: Knopf, 2012. Print.
- . *A Life of Picasso: The Cubist Rebel, 1907-1916*. Vol. 2. New York: Knopf, 2012. Print.
- Sidlauskas, Susan. *Cézanne’s Other: The Portraits of Hortense*. Berkeley: U of California P, 2009. Print.
- Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. 1933. Rpt. in *Writings 1932-1946*, 653-913. Print.
- . *Composition as Explanation*. 1926. Rpt. in *Selected Writings*, 511-514.
- . *The Making of Americans*. (Selected Passages) 1925. Rpt. in *Selected Writings*, 259-326.
- . “Matisse.” 1909. Stieglitz, 662-64. Rpt. in *Writings 1903-1932*, 278-81.
- . *Painted Lace and Other Pieces, 1914-1937*. Freeport, N.Y.: Books for Libraries, 1969. Print.
- . “Picasso.” 1909. Stieglitz, 665-66. Rpt. in *Writings 1903-1932*, 282-84.
- . *Picasso*. 1938. Rpt. in *Writings 1932-1946*, 495-533.
- . *Painted Lace and Other Pieces, 1914-1937*. Freeport, N.Y.: Books for Libraries, 1969. Print.
- . *Portraits and Prayers*. 1934. (Selected Pieces) Rpt. in “Portraits and Other Short Works.” *Writings 1903-1932*, 275-652.
- . “Portraits and Repetition,” *Lectures in America*. 1935. Rpt. in *Writings 1932-1946*, 287-312.
- . “Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonias.” 1912. Rpt. in *Writings 1932-1946*, 356-59.
- . *Selected Writings of Gertrude Stein*. Ed. Carl Van Vechten. New York: Random, 1946. Print.
- . *Three Lives*. 1909. Rpt. in *Writings 1903-1932*, 65-271.
- . “What Are Master-Pieces and Why Are There So Few of Them.” 1940. Rpt. in *Writings 1932-1946*, 355-63.
- . *Writings 1903-1932*. Eds. Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. New York: Library of America, 1998. Print.

- . *Writings 1932-1946*. Eds. Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. New York: Library of America, 1998. Print.
- Steiner, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*. New Haven: Yale UP, 1978. Print.
- Stimpson, Catharine. "Gertrude Stein and the Lesbian Lie." Curnutt, ed. 309-24.
- Stieglitz, Alfred. *Camera Work: The Complete Illustrations 1903-1917*. New York: Taschen, 1997. Print.
- Walker, Jayne L. *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from Three Lives to Tender Buttons*. Amherst: U of Massachusetts P, 1984. Print.
- Will, Barbara. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius."* Edinburgh: Edinburgh UP, 2000. Print.
- 三芳康義. 『反復する声音 —ガートルード・スタインの遍歴』 言叢社, 2007. Print.