

第十七章 ピカソとキュビズム

キュビズム以前のピカソ

ちょうど世紀の変わり目の一九〇〇年に、十九歳のピカソが故国スペインを離れてはじめてパリにやって来たという事は、ほとんど象徴的と言ってもよいように思われる。この年、パリでは何度目かの大がかりな万国博覧会が開催されており、ピカソは、その会場に繰り広げられる世界の中のさまざまな珍しい展示品に、好奇心に満ちた鋭い観察の眼を投げかけた。はるばる日本からやって来た川上音二郎一座の舞台を見た時には、見なれない日本の衣裳をつけた貞奴の姿を素早くスケッチしたりさえした。だが、新しい世紀の開幕を告げるその賑やかな会場で、歴史の舞台がやがて彼自身を華やかな脚光の前に立たせるために静かに廻っていたことを、彼はどこまで気がついていただろうか。もちろん、バルセローナ時代から彼は自分の絵画表現技術については十分な自信を持っていたし、芸術の都であるパリに向けて出発する時には、多くの若者たちがそ

うであるように、自分の彩管一本で世界を征服することを夢みていた。しかし、二十世紀の絵画の歴史において、ピカソがあれほどまで決定的な役割を演ずるようになるうとは、おそらく彼自身も考えてはいなかったに相違ない。

パブロ・ルイス・ピカソ（一八八一—一九七三）は、地中海に面したアンダルシア地方の由緒ある港町マラガに生まれた。父親のドン・ホセ・ルイス・ブラスコは、バスク地方出身の画家で、絵の教師であった。そして後に彼がその名前を継いだ母親のマリア・ピカソ・ロペスは、アンダルシア地方の歴史的な家に生まれた教養の高い女性であった。後年になって現われてくるピカソの天才は、もちろんそのすべてではないとしても、ある程度までこの両親の芸術的な血筋から説明することができるであろう。

事実、少年ピカソは、早くから絵を描くことが得意であった。もう少し正確に言えば、絵を描くことだけが得意であった。それ以外の学校で教えられる授業は全部大の苦手で、計算の不得手なことや、文字も満足に読めないことについて、いくつもの逸話が伝わっている。後になってからも、彼は「ついにアルファベットの順序を正しく憶えることはできなかった」と告白したと、親友のひとりが語っている。そのかわり、デッサンにかけては誰にも負けなかった。一八九一年、一家はマラガからガリシア地方のラ・コルーニャに移ったが、そのころには、ピカソはもう、父親の絵の手伝いを立派に務めるようになっていた。父親のドン・ホセは、とくに鳩の絵が得意で、

何回となく同じモチーフで作品を作ったが、ピカソは、父親が解剖して台の上にピンでとめた実物を手本に、鳩の脚の部分をもいつも受け持たされるのであった。ある日、父親がいつものように息子に仕事を与えて散歩に出かけ、しばらくして帰ってみると、その脚のできればえがあまりにも見事であったので、父親は感動のあまり、自分のパレットや絵筆や絵具を全部ピカソに与え、自分はもう絵を描かないと宣言したという。

もちろん、この種の逸話は、かなり「伝説」めいたところがあって、どこまでが真実であったか、容易に見定めることは困難である。少なくとも父親のドン・ホセは、その後一八九五年にバルセローナの美術学校の教師になっているから、まったく絵を放棄してしまったわけではない。しかし、父親がほかの点ではできないこの息子の画才を驚異の念をもって見守り、自分では果たすことのできなかつた夢を息子に期待したことは事実であつたらう。そして、息子の方は、たしかにその父親の期待に、十分以上に応えたのである。

十四歳の時、一家とともにバルセローナに移ったピカソは、ただちに父の勤める美術学校に入学した。その入学試験の時も、普通には一か月の猶予を与えられる課題作品をたった一日で仕上げ、しかも先輩の誰よりも優れた成績で人々を驚かせたという。後にピカソが、「自分は子供のころはラファエルロのように描いていたものだ」と述懐したというのも、まんざら誇張ではなかつたわけである。

しかし、少年時代から青年時代の移り変わりの多感な時期を過ごしたこのバルセローナ時代は、美術学校での勉強以上に、カタロニアの中心地であり、パリの世紀末芸術の強い影響を受けていた町の芸術的雰囲気や多くの仲間たちとの交友のゆえに、ピカソには大きな意味を持っていた。この間、彼はマドリードの美術展に出品して入賞し、故郷のマラガからも金メダルをもらったりにしているが、それよりも、パリの有名な「黒猫」を真似して作られたキャバレー「四匹の猫」に通い、詩人や両家仲間と毎晩のように芸術を論じながら青春の情熱を爆発させるといふ一種のボヘミアン生活を続けているうちに、当時における芸術の中心地であったパリへの憧れがしだいに抑えがたく育っていった。そしてその結果として現われたのが、一九〇〇年の第一回パリ旅行だったのである。

もっとも、最初のこの旅行は、親友のカサヘマスが失恋して自殺を企てるというような事件があつて、わずか数か月で終わりを告げたが、ピカソは、その翌年から何回かにわたってパリとバルセローナの間を往復し、一九〇四年以降は、ついにパリを本拠として活動することとなった。一方、彼の作品の方は、最初のパリ滞在以来、しだいに濃い暗い青を主調として貧しい人々や老人、乞食、不具者など、社会の裏側に住む人々を、陰鬱な抒情的筆遣いで歌い上げたいわゆる「青の時代」を築き上げていた。バルセローナにいたころからパリのモンマルトルに憧れていた彼は、当然最初のうちは、主題においても表現においても、ロートレックやスタンランなどの影

響を受けているが、たとえば最初のパリ滞在の時に描かれた《ムーラン・ド・ラ・ギャレット》(ニューヨーク グレーゲンハイム美術館蔵)のような作品は、華やかであるべき夜の歓楽場を描きながら、画面全体に暗い陰気な表情を湛えており、早くも「青の時代」を予告するような悲劇的な眼が感じられる。そしてこの眼は、実際に「青」を基本的な表現手段とする二十歳代前半の青年ピカソの作品全体を貫くものとなっているのである。

「青の時代」全体を支配するこの暗い抒情性を、青年期特有の感情の発露と捉えることはやさしい。そして、たしかにそのような面があることは疑いないところだろう。人は誰しも、とくに鋭敏な感受性に恵まれていなければならないほど、若い時に一度は人間の生き方について深刻な悩みを体験するものである。たとえば「青の時代」の代表作である《生》(クリーヴランド美術館蔵)のような作品を見れば、その画面の個々の要素が何を意味するか明確に解説できなくても、当時ピカソの心を捉えていた問題がどのようなものであったか、容易に推察されるところであろう。

しかし、「青の時代」がピカソに対して持っていた意味は、おそらくそれだけではない。《生》を見て明らかなとおり、ピカソは「青の時代」において、かつてバルセロナ時代に人々を驚かせた「ラファエルロのような」正確な表現技術を完璧に駆使している。この時代は、彼がそれまでに習得した技術によって自己の内部で渦巻いている何かを表現できるかといういわば実験の場であった。そしてその実験は、見事な多くの傑作を生み出しはしたものの、ピカソにとっては、

決してそれで満足できるものではなかった。彼は、いかに「完璧」なものであっても、既成の表現手段を棄てて、別の道を探し求めなければならぬであろう。「絵画とは、私にとっては破壊の集積である」と宣言するピカソの真の造形的冒険がそこから始まるのである。

《アヴィニヨンの娘たち》

しかし、ピカソは「青の時代」から一足飛びにキュビズムに移行するわけではない。その間、一九〇五年から〇六年にかけて、短いながら一般に「ばら色の時代」と呼ばれている構成的な一時期が登場する。そこで主役を演ずるのは、やはりかつて世紀末のモンマルトルで画家たちの心を捉えたことのあるサーカス、ないしは旅芸人の一座である。それは、主題から言えば、ボヘミアンの世界へのピカソの関心を受け継ぐものであるが、しかし、表現は早くも大きく変わっている。それは単に、画面の主調が、暗い「青」から明るい「ばら色」に移ったということだけではない。それ以上に、個々のモチーフの扱い方もつばら造形的な関心によって支配されているという点で、「青の時代」と大きく異なるのである。たとえば《玉乗りの少女》（モスクワ プーシキン美術館蔵）のような作品を見てみれば、しなやかな曲線模様を示す少女と石の壁のようにながっしりした角ばった力士との対比、さらに、少女の乗っている玉と力士の腰かけている文字どお



ピカソ 《アヴィニヨンの娘たち》

ニューヨーク 近代美術館蔵

り「立方体」の台との対比という造形的な効果にピカソのねらいが定められていることは、あらためて指摘するまでもなく明らかであろう。ここでは、登場人物たちは、われわれの感情移入を誘う抒情的対象としてではなく、ピカソの意のままに形を変貌させる造形的素材となっている。とすれば、その形態の変貌がやがてあの《アヴィニヨンの娘たち》（ニューヨーク 近代美術館蔵）

にまで行き着くのも、むしろ当然のことと云ってよいであろう。

だがそれにしても、五人の裸の「娘たち」をほぼ正方形の画面にまとめ上げたこの大作は、当時何よりも新しい表現を求めていた前衛的な仲間の画家たちをもびっくりさせるほど型破りなものであった。画商のカーンウェイレルの仲介でちょうどこの大作を制作中のピカソと知り合ったブラックですら、最初のうちはピカソの意図を理解できなかったほどである。もちろん、その後の歴史の展開を知っている今日の眼から見れば、この「娘た

ち」もある意味ではほとんど古典的とさえ言ってもよいような落ち着いた表現を持ったものと見えるかもしれない。また、ピカソをここまで導いた道筋についても、当時ルーヴル美術館で公開されていた古代イベリア彫刻の影響とか、ピカソ自身は後に否定しているが、アフリカの黒人彫刻からの暗示などを指摘することによって、ある程度まで説明することが可能であるにちがいない。しかしそれにもかかわらず、一九〇六—〇七年という時点においては、モンマルトルの仲間たちでさえこの作品を見てピカソは気が狂ったのではないかと本気になって心配したという事実があったことも忘れない方がよいであろう。「娘たち」は、それほどまでに破天荒な試みだったのである。

事実ここでは、従来の絵画という概念は、徹底的に否定されている。もともと、この作品は、バルセローナの下町にあって水夫や労働者を相手とする娼婦たちが出没するというアヴィニョン街の「娘たち」をテーマとしたもので、ピカソの最初の構想では、花束と果物を持ってやって来たひとりの水夫の周囲に女たちが集まっているというかなり物語的性格の強いものであった。ところが、ピカソがその構想を追求していくうちに、水夫の姿は消え、部屋のかなかの空間表現もなくなつて、画面は厚みも丸みもない奇怪な五つの肉体の組み合わせだけで構成されるようになってしまった。中央の正面を向いて立つふたりの女は、顔も身体も正面向きでありながら、鼻は横から見たような形に描かれ、向かつて左端の横向きの女は、逆に横から見た顔に正面向きの眼が

描かれるという複数の視点の結合を示しているが、これが、三次元の奥行表現を失った画面の平面化に対応するものであると同時に、後のキュビズムの基本的原理となるものであることは、あらためて言うまでもない。また、右手のふたりの女たちは、黒人影刻を思わせる大胆なデフォルマシオンと振れたポーズによって、さらにいっそう現実から遠ざかった不気味な表現になっており、ここに、後に一九二〇年代後半から三〇年代にかけてピカソが展開してみせるあの奔放な幻想性の最初の現われを見ることができる。そして全体の構成において、まず与えられた空間があってそのなかに人物を配置するものではなく、逆に個々の人物の存在そのものがかろうじて空間を暗示しているにすぎないという点で、画面はきわめて抽象化されている。つまりこの画面では、二十世紀絵画のその後の進むべき方向が、さまざまのかたちで予告されているのである。

キュビズムとその後の展開

《アヴィニヨンの娘たち》の前後に、ピカソは個々のモチーフについても、さまざまなかたちでその造形的な可能性を探し求めていた。ひとりの人物を主題とする一連の作品において、彼は人間の身体をまるで荒削りの木の人形か何かのように単純化された形態の組み合わせとして扱ひ、モデルの个性的特徴や心理的表現は無視して、形態の変貌だけを追求し続けているようであった。

「娘たち」以後、対象の捉え方はいっそう大胆になり、形態はすべて幾何学的なものに還元されて、複雑な多面体の集合のような人間が登場するようになる。しかし、それと同時に、「娘たち」においてもすではっきりと認められた画面の平面化もさらに強調され、それにともなつて多面体の各面が画面に平行な方向を取るようになり、ついには、それぞれの面がばらばらに独立してカンヴァスの上を自由に泳ぎ出すまでにいたる。それは、何も人間の身体だけにはかぎらない。パイプや、グラスや、果物のような静物も、あるいは数こそ少ないが樹木や建物を主体とする風景も、やはり同じような過程をたどつて、しだいに画面のなかに飲みこまれていく。キュビズムの美学の基本的原理である、対象の解体とその再構成が完全に画面を支配するようになるのである。

もちろん、その後の絵画の方向に決定的な影響を与えるようになるこのキュビズムの「革命」は、ピカソひとりの手で遂行されたものではない。そこには、ピカソ自身「まるで自分の女房みたいなものだ」と言つた友人のブラックとの緊密な共同作業があつた。とくに、キュビズムの持つていた理知的側面を最もよく示す画面の再構成の過程においては、あるいはブラックの方がピカソに一步先んじていたかもしれない。もともとピカソは、彼自身はっきりと認めているように、「破壊すること」によつて創り上げていく芸術家である。彼にとっては、すでにできあがつたものは——自分自身が生み出したものでさえ——ただ壊されるためだけに存在しているようである。彼の長い生涯が絶え間ない自己否定の連続であり、その結果として、彼の画風がめまぐるしく変

わっていくのも、そのためである。形態の持つ無限の可能性の世界に一步一步手探りで踏みこんでいったキュビズムの場合にしても、例外ではない。分析的キュビズムがその頂点に達して対象が徹底的に解体され、その後逆に総合的方向に向かうことによってキュビズムの美学がひとつの体系にまで完成されると、ピカソは早くもキュビズムを去って、まったく反対の新古典主義へと、鮮やかな変身を見せるようになるのである。

その直接の契機となったものは、第一次大戦中、詩人のジャン・コクトーといっしょにイタリアに旅行し、古代以来の多くの芸術作品に触れたことであろう。だが、今になって振り返ってみれば、ほとんど抽象絵画に近いと言ってよいほど対象をばらばらに画面の上で壊してしまったキュビズム時代の後では、何よりもどっしりした人間像をカンヴァスの上に恢復させようとするこの新古典主義時代の試みは、きわめて必然的なものに思われる。たしかにピカソは、イタリアで古代ギリシアやローマの古い作品に触れて強い感銘を受けたし、ルネサンスの画家たちやアングルの作品からも影響を受けた。形の上での影響ということを言うなら、この時代のみにかぎらず、ピカソほど他人の作品から影響を受けた画家は例が少ないと言ってよい。だが、芸術表現における影響とは、半ば以上自ら選び取られたものである。とくにピカソのように、豊かな視覚的記憶力に恵まれた画家にあっては、影響を受けるといふことは、自分にとって必要なものを豊富な記憶の貯蔵庫のなかから取り出してくることほとんど同じ意味である。形態をとことんまで解体

してしまつた後でピカソにとって必要なことは、逆に安定したモニュメンタルな形態であつたらう。新古典主義時代とは、ピカソにとって、単に古典的なものへの復帰ではなく、むしろモニュメンタルな世界への復帰であつた。そのことは、一九二〇年代になつてから描かれた典型的にキュビスムの美学にもとづく《三人の音楽師》（ニューヨーク 近代美術館蔵）が、同じように堂々たる表現を持っていることから明らかである。

その落ち着いた新古典主義に続く一九三〇年代は、ふたたび形態の自由奔放な変貌に没頭する時期である。ピカソはここでは、同じころ妖しく華麗な花を開かせていたシュルレアリスムの刺激も受けて、その持つて生まれた幻想性豊かな想像力を思いきり駆使し、形態の魔術師としての面目を遺憾なく發揮する。彼の筆の先から生み出された奇怪な、不気味な、グロテスクな、時にはユーモラスでさえある怪物たちは、おそらく美術の歴史の上でも、最も豊饒で多彩な夢の世界に属するものと言ふことができるであらう。

もちろん、その夢の世界には、時に悪夢の訪れてくることもある。とくに、第一次大戦後の東の間の平和の後、三〇年代になつてふたたびヨーロッパに政治的緊張が高まってくると、ピカソの画面に、死や暴力のテーマが頻繁に登場してくるようになる。第二次大戦後、ピカソは共産党に入党して話題を呼んだほど政治や社会の問題に関心をいだいており、直接政治的活動はしなかつたにせよ、彼の画面は、しばしば強い政治的主張や社会的告発を含んでいるが、三〇年代は、



ピカソ 《ゲルニカ》

ニューヨーク 近代美術館寄託

そのような社会的関心が最もあらわに表現された時代でもあった。そして、その頂点を形成するのが、言うまでもなく、一九三七年のパリ万国博覧会に出品された《ゲルニカ》（ニューヨーク 近代美術館寄託）である。ほとんどモノクロームに近いほど抑制された色調によって、ナチス空軍による無差別爆撃の暴挙を受けたゲルニカの町の悲劇を思いきり激越なイメージによって描き出したこの大作は、その強烈な表現力と恐ろしいまでの迫力のゆえに、二十世紀の美術の歴史において、最も忘れがたい傑作のひとつとなったのである。

ピカソ変貌の意味

第一次大戦中はイタリアに旅行したピカソも、第二次大戦の時は、ドイツ軍占領中もずっとパリにとどまって、制作を続けていた。一九四四年八月二十五日、連合軍によってパリが解放された日、ピカソは一日中ニコラ・プッサンの作品

《バックナーレ》の水彩による模写に従事していた。もちろん、模写といつてもブッサンの原作が眼の前にあるわけではなく、写真複製にもとづくものだが、この水彩の小品は、第二次大戦後ピカソがたてつけに試みるようになる、過去の名作による壮大なヴァリエーションのいわば幕開けを告げるものであった。

もっとも、それ以前にもピカソが過去の作品を下敷にした制作を試みていないわけではない。すでに述べたように、ピカソは誰よりも他人の影響を受けやすく、また影響を受けることを恐れない画家である。むしろその奥には、どんなに他人の作品を借りてきたにせよ、最終的にできあがったものは自分の作品だという強い自信があったにちがいないし、事実それなればこそ、以前にも気が向いた時には自由自在に他人の構図やモチーフを借りてきて、それをピカソ特有のやり方で料理してきたのであるが、第二次大戦後は、その傾向がきわだって顕著に、しかも大がかりになったという点で、とくに注目に値するものがあるように思われる。

事実、一九四四年のブッサンの《バックナーレ》に続いて、一九四七—四九年には、クラナツハの作品による石版の婦人像、一九五〇年には、クールベの作品による《セーヌ河畔の娘たち》（バーゼル美術館蔵）とグレコによる《画家の肖像》、一九五三年にはアルトドルファーの《聖セバスチャン》によるデッサンと、矢つぎばやに模写による作品が生まれ、さらにその翌年から、ドラクロワの《アルジェの女たち》による連作十四点（一九五四—五五年）、ベラスケスの《宮廷の

侍女たち』による連作五十八点（一九五七年）、マネの《草上の昼食》による連作二十七点（ほかに
デッサン多数、一九五九―六二年）という過去の作品にもとづく三大シリーズが描かれている。そ
のほかにも、プッサン、ダヴィッド、レンブラントなどの作品が彼の創作欲を刺戟しているから、
ピカソ晩年の制作活動のかんりの部分が、他人の作品に靈感を得たものということになる。この
ことは、いったい何を意味するものだろうか。

もちろん、ピカソにおいては、他人の作品を借りるといっても、それは文字どおりの模写や借
用ではない。どんな場合でも、もとの作品は大きく変貌させられ、時には《セーヌ河畔の娘た
ち》のように、ピカソ自身がそのことを教えてくれなければ、容易に原作がわかりそうにないよ
うなものさえある。また、それほど極端ではなくて、見ればすぐもとの作品が思い出されるよう
な場合でも、できあがったものはやはり原作と似ても似つかぬ表現になっている。しかも、その
変わり方には、はっきりと認められる特徴がある。それは、原作のなかからもつばら人間を中心
としたモチーフのみをクローズアップし、基本的なポーズや構成はそのまま受け継ぎながら、
プロポーションや細部の表現を奔放に変化させていくというやり方である。つまりピカソは、人
間の存在に強い関心を示しながら、その造形的表現の可能性をいろいろなかたちで探っていると
言うことができる。そしておそらくそのことは、「青の時代」から最晩年の《画家とモデル》の
シリーズにいたるまで、一貫してピカソの創作活動を支えてきたものにちがいないのである。

第十八章 キュビズムの画家たち

キュビズムの登場

すでに述べたように、ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》は、さまざまの点でその後の二十世紀絵画の動向を予告するものを持っているが、この歴史的な作品においてピカソが追求したことのひとつは、二次元の平面であるカンヴァスの上に、遠近法や明暗法を用いることなしにいかにして三次元の存在を表現するかという問題であった。たとえば、人間の顔は、正面から見ると鼻が手前の方に飛び出している。印象派以前の伝統的な絵画は、肉付けや明暗によってこの飛び出している鼻を再現しようとした。もちろん、「再現」といっても、実際に西面を飛び出させるわけではなく、そう見えるように描くだけで、それはいわば、眼をごまかすトリックである。このトリックは、ルネサンス以来の西欧絵画において重要な役割を果たしてきたが、印象派以降、絵画の二次元性があらためて強調されるとともに否定されてしまった。つまり、二十世紀絵画は、

あらためて人間の鼻をどう描くかという課題をつきつけられたと言ってもよい。

ピカソは、この課題に対し、『*アヴィニヨンの娘たち*』のなかで、ふたつの解決法を試みた。ひとつは、正面から眺めた顔に横から見た鼻を描くことであり、もうひとつは、前の方に飛び出して鼻を、強引に横に押しつぶしてしまふやり方である。別の言い方をすれば、前者は複数の視点から見た対象の姿を同一画面に重ね合わせる方法であり、後者はデフォルマシオン（歪形）を導入するという方法である。『*アヴィニヨンの娘たち*』のなかで、最初から横向きの左端の人物だけは別として、中央のふたりの娘が複数の視点によって描かれており、右側のふたりがデフォルマシオンによって描かれていることは、あらためて指摘するまでもないであろう。

この解決法は、いずれの場合も、ひとつの視点から眺められた統一的な視覚像を否定するという意味で、ルネサンス以来の絵画空間の崩壊を予告するものであった。『*アヴィニヨンの娘たち*』を前にして、ブラックでさえ啞然としたという事実は、ピカソのこの試みが、いかに従来の絵画世界と根本的に違うものであるかということ、雄弁に物語るものである。その驚きあきれるブラックの腕をかかえるようにして、ピカソは、「鼻ってものはああいものなのだよ。ねえブラック、人間の鼻っていろいろのはああいものなんだよ」と、しきりに説明を繰り返したという。

だが、物体の三次元性と絵画の二次元性の問題に正面から取り組んだのは、決してピカソが最初ではなかった。ピカソ以前に、同じ課題に画家としての生涯を賭けた男が、少なくともひとり

はいた。いうまでもなく、セザンヌである。華麗な花火のようなフォーヴィスムの色彩の饗宴の後に、形態の把握と空間の構成をあらためて問い直すキュビスムが登場してくるということは、ある意味では当然の成り行きであったとも言えるかもしれないが、しかしそれにしても、《アヴィニヨンの娘たち》が描き上げられたちょうどその同じ年のサロン・ドートンヌにおいてセザンヌの大きかりな回顧展が催され、若い画家たちに強い衝撃を与えたということは、やはり意味深いことと言わなければならぬ。この回顧展と相前後して「自然を円錐と、円筒と、球体によって扱うこと」というあの有名な一句を含むベルナル宛てのセザンヌの書簡が公開されたが、このような形態把握こそ、キュビスムそのものとは言わないまでも、少なくともキュビスムの出发点となるものだったからである。

したがって、一九〇七年という時点において、キュビスム誕生のための条件はすでに十分に整っていたと言ってよい。そのような条件に、いち早く敏感に反応したのは、さすがにブラックであった。ブラックは、一九〇八年の夏、セザンヌと因縁の深い南フランスのレストックに滞在し、その時に制作した風景など六点の作品を、同年のサロン・ドートンヌに送った。それらは、かつてフォーヴ時代にブラックが描いたようなあのきらびやかな色彩世界とはまったく異なっており、緑と茶褐色を主調とし、樹木や石垣などはっきり手応えのある対象を画面の中心的な構成要素とした厳しい作品群であった。そのためであったかどうか、この年のサロン・ドートンヌの審査員に

は、マティス、ルオー、マルケなど、かつてフォーヴの部屋に集まった画家たちが加わっていたが、ブラックの作品は全部落選してしまった。最後にマルケが、審査員に与えられていた権利を行使して一点だけブラックの作品を救い上げたが、この結果に立腹したブラックはその一点も自ら撤回し、それらすべてを、他の近作とあわせて、ヴィニヨン街に店を開いたばかりのカーンウエイレルの画廊で公開することにしたのである。

この時のサロン・ドートンヌの審査会の席上、マティスは、ブラックの作品をすべて「キューブ」(立方体)で構成されていると批評した。かつて「フォーヴィスム」という名称を生み出した批評家のルイ・ヴォークセルは、さっそくマティスのこの言葉を利用して、カーンウエイレル画廊でのブラック展の批評に、ブラックは、「風景も、人物も、家も、すべてのものを幾何学的図形に、立方体に還元する」と書いた。さらにその翌年、今度はサロン・デ・ザンデバンダンに出品したブラックの作品について、ヴォークセルは同じように、「奇妙な立方体の遊び」と批評した。

ヴォークセルのこの批評は、かつての「フォーヴ」の時と同様に、なかば嘲笑の意味をこめたジャーナリスティックなものであったろう。考えてみれば「印象派」以来、近代絵画はずいぶん悪口によって色どりを与えられてきた。「キュビズム」もそのひとつで、あらゆる前衛的なものに強い興味を示した詩人のギヨーム・アポリネールは、早くも一九一一年の講演で、

「私は、嘲笑の言葉として与えられたこの〈キュビスト〉という呼び名を、私の友人たちのために採用したいと思う」

と宣言して、事実、それから二年後には、『キュビズムの画家たち』と題する評論集を刊行した。しかも、アポリネールのその本が公刊されるよりも早く、画家のグレーズとメッツァンジェは、協力してこの新しい美学の理論書を書き、『キュビズム』（一九二二年）という題のもとに出版した。つまり、第一次大戦以前の時期に、すでに「キュビズム」という名称は、少なくとも美術に関心を寄せる人々のあいだでは、完全に定着していたと言つてよいであらう。

分析から綜合へ

円錐と円筒と球体について語つたセザンヌのあの言葉が出発点となつたことから明らかなように、キュビズムは、何よりもまず、造形的な探求であつた。そこには、ナビ派に見られたような、時には感傷的な文学性も、表現主義の画家たちに共通していた内面世界への関心もなく、もっぱら形態の構成の探求だけがあつた。ブラックの描き出す建物は窓も入口もない文字どおり積

木のようなブロックであり、ピカソの人物でさえ、キュビズムの時代には、静物と同じような単なる物体にすぎない。アポリネールは、ピカソたちの探求を、屍体を解剖する外科医に譬えたが、たしかにキュビズムは、対象を冷たく眺めて、自由自在に「解体」していったのである。

だが、絵筆を手にしたこれらのキュビズムの外科医たちの前で「解体」させられたのは、単に個々の対象だけではなかった。一定の視点から外界を眺めることによって成立していた統一的な絵画世界そのものもはや成り立たなくなったのである。事実、キュビズムは、まず対象を単純な幾何学的形態に還元した後、画面の二次元性の要請にしたがって、さまざまな方向を向いている対象の各面を、すべて画面と平行になるように回転させ、あらゆる要素が二次元の平面内で再構成されるように変えていく。前に飛び出している鼻は、横向きにさせられるか、押しつぶされるかするわけである。とすれば、画家の眼と対象とが、距離においても方向においても一定不変の関係にあることによってのみ成り立つ遠近法や明暗法が崩壊させられていくことは、明らかである。

とはいうものの、そのことは、かならずしも画家が外界の対象にそっぽを向くことを意味するものではない。それどころか、キュビズムは、ある意味では従来の表現よりもずっと対象に近づいたものの見方であり、それだけ正確に対象の姿を伝えようとしたものだと言えようことができるかもしれない。

たとえば、さいころのような立方体を従来の方法によって描き出そうとすれば、画面に描き表わすことができるのはせいぜい三つの面だけであり、それも、一つの面を正面から描くとすれば、後の二つの面は、斜めから見た形で描かれることになるであろう。もしさいころの六つの面をすべて正確に再現しようとすれば、それぞれの面を真正面から見て、その形を六つ併列して描くといういわば展開図のようなものにならざるをえない。展開図はもはや立方体ではないという意味では、さいころを正確に写し出しているとは言えないが、しかし、ひとつひとつの面に関するかぎり、遠近法にのっとって描いた従来の伝統絵画よりも、はるかに現実に近いイメージを見せてくれるはずである。キュビズムの画家たちがやったことは、少なくとも分析的キュビズムの時代においては、原理的に同じことであった。彼らは、驥でも、果物鉢でも、マンドリンでも、ひとつの方向から眺めるだけでは満足せず、さまざまな方向から見たその姿をひとつの画面に描き出した。いわば、対象の展開図を作ったわけで、先ほど述べた対象の各面を画面と一致させるということも、結局同じ意味なのである。

したがって、キュビズムがなしたげた変革は、単に表現様式上のものというよりも、もっと深く人間の世界認識にかかわることであった。統一的な視覚像の崩壊は、とりもなおさず画家の視点の持つ特権的な位置の否定を意味するものであり、人間中心の世界から対象中心の世界への移行を予告するものであった。人はもはや、ある一定の地点から世界の全体を眺めるのではなく、

対象に近づいて、いわば至近距離から、そしてあらゆる方向から、対象を見るのである。

この点、キュビズムの画家たちの取り上げる主題が「見る」ものであるよりもむしろ「触れる」ものであることは、はなはだ暗示的であると言えるであろう。実際、印象派やフォーヴの画家たちにとって何よりも重要な主題であった風景は、キュビズムの世界からはほとんど完全に姿を消し、クローズアップされた人物か、あるいはそれ以上に、身近な日常の事物をモチーフとする静物が、圧倒的に重要な位置を占めるようになる。その静物も、たとえば花のようにもっぱら眺められるものはあまりなく、コップ、グラス、パイプ、果物、笛やヴァイオリンやマンドリンのような楽器、新聞、トランプなど、いずれも手に触れることによってはじめて意味を持つような対象が最もしばしば画面に登場してくるというのも、おそらく意味のないことではない。われわれはそこに、ダダ以降の現代美術において決定的に重要な意味を持つ「オブジェ」の概念が、もっぱら造形的な意味においてはあがあるが、ようやく明確な形を整えて現われてくるのを見ることができるところである。

事実、歴史的にはキュビズムの美学の展開は、対象の「解体」を徹底的に追求する一九〇八年ごろから一一年ごろまでの「分析的時代」と、その「解体」の結果画面ではほとんど見分けがつかないまでばらばらにされてしまった対象をもう一度はつきりした形で復活させようとするその後の「総合的時代」とに分けられるが、その「分析」から「総合」への転換を特徴づけるものは、

ほかならぬ「オブジェ」の利用であった。最初は板の木目や大理石模様を模した壁紙を断片的に画面に貼りつけることから始まり、やがて古新聞、楽譜、煙草の箱、葡萄酒塵のレットル、さらには紐や、縄や、釘や、藤椅子の一部まで持ちこむようになったいわゆる「コラーージュ」(貼付)の技法がそれである。この「コラーージュ」に利用されたものは、上に挙げた例からも明らかのように、「オブジェ」とは言っても後にダダの画家たちが好んで用いたような反絵画的なものではなく、むしろ絵画世界のなかにすっぽりとハマりとはまりこむいわば「平面的なオブジェ」であるが、しかしそれにしても、絵具以外の日常の事物が絵画の造形手段として登場してきたということは、二十世紀美術にとって、きわめて重要な意味を持つものと言わなければならない。そのことは、後にシュヴィッターズがこの「コラーージュ」に与えた役割を思い出してみれば、明らかであろう。

ピカソやブラックの画面において、「コラーージュ」があくまでも平面的なものにとどまっていたという事実は、キュビズムが、伝統的絵画観に対するその大胆な挑戦にもかかわらず、やはりひとつの造形的な運動であったことをよく物語っている。事実キュビズムの画家たちは、対象を「まるで屍体を解剖するように」解体している時でも、その解体した断片を画面に「再構成」することを忘れなかった。というよりもむしろ彼らにとつては、構成するということが造形活動の本質であつて、写真のように眼に映るままを再現することは、創造行為を放棄することにはかならなかつたであろう。ブラックが、「感覚はデフォルメ(歪形)し、精神はフォルメ(形成)する」

と言ったのは、おそらくそういう意味である。総合的キュビズムの時代からピカソたちの仲間に加わったグリスは、もっとはっきりと、「セザンヌは壘から円筒を作った。私は円筒から壘を作る」と語っているが、そのことは、少なくともグリスにとっては、対象よりも画面構成の方がいっそう大切であったということを示している。対象から出発して建築的畫面を作り上げたセザンヌの後をうけて、キュビズムは絵画そのものの自律性を完全に確立したと言ってもよいのである。

ブラック

キュビズムの美学の形成にあたって、ピカソと同じくらい、いやもしかしたらある面ではピカソ以上に重要な役割を果たしたのは、ジョルジュ・ブラック（一八八二—一九六三）であった。彼は、印象派の思い出に満ちたセーヌ河畔の町アルジャントゥイユに生まれ、父親の仕事の都合でル・アーヴルで育ったが、早くから絵画に惹かれ、一九〇〇年にパリにやって来た。最初印象派風の画風から出発する彼が、パリにやって来てから、短期間ながら驚くべき豊かな色彩感覚を示すフォーヴ時代を過ごすことは、すでに見たとおりである。

しかし、ブラックは、生来、たとえばウラマンクのように感覚的なものに溺れきってしまうことのできない知的な性格を強く持っていた。もっぱら色彩の輝きを追求したフォーヴ時代の作品

ですら、彼の場合は、そのずば抜けた構威力によって、他のフォーヴの画家たちと大きく異なっている。間もなく彼が、ピカソとセザンヌの先例に触れて、急速にキュビズムの世界にはいりこんでいくのも、あるいは当然のことであつたかもしれない。事実、一九〇七年から第一次世界大戦の始まる一九一四年まで、彼はピカソとほとんど一体になつてキュビズムの探求にすべてを捧げるが、この時代のキュビズムの持つ厳しい知的な構成は、ピカソ以上にむしろブラックの氣質に似つかわしいものであつた。もつとも、この時期のふたりの活動は、きわめて密接に結びついており、「コラーージュ」の利用などもふたりの作品に相前後して登場してくるので、キュビズムの美学への寄与においてどちらがいっそう大きな役割を果たしたかは、容易に決定しがたい。むしろ奔放で情熱的なピカソと、冷静で理智的なブラックとの文字どおりの協力によって、あの革命的な事業がなすとげられたと言ふべきであらう。このふたりの天才の協力は、第一次大戦の勃発によって永遠に中断されることになるが、その時にはキュビズムの主要な仕事は、すべて果たされていたのである。

第一次大戦以後のブラックは、友人のピカソがそうであつたように、急激に古典的世界へと復帰していく。もちろん、その表現はピカソの場合と大きく違つているが、しかしたとえば、古代の人像柱にヒントを得た一九二〇年代の《カネフォール》のシリーズなど、調和のとれた静謐な古典的世界への彼の憧れをよく示している。おそらくその世界は、フランス人であつたブラック



ブラック 《マンドリン》
ロンドン テート・ギャラリー蔵

には本質的なものであったにちがいない。その後のブラックは、フォーヴ時代の激しいほどの華麗な色彩とは逆に、深みのある渋い色調の調和によって、不思議な拡がりを見せる画面を作り出していく。とくに晩年の《アトリエ》や《鳥》のシリーズは、きわめて日常的なモチーフを主題としながら、縹渺たる詩情に満ちた不思議な世界を展開して見せる。

「対象となるものは私にとってもはや存在しない。あるのはもの同士のみだ、ものと私とのあいだの調和のとれた関係だけだ。この調和に達すると、人は一種の知的〈無〉の世界に達する。そうすればすべては可能となり、すべては適切なものとなる。つまり人生は永遠の啓示となるのだ。これこそが真の詩というものだ……」

という彼の言葉は、まぎれもなくひとりの詩人の存在を物語っている。そして、ブラックの作品は、一見もの静かな渋い表現の奥で、つねに

力強く、自己の「詩」を歌い続けているのである。

レジェと 그리스

「レジェの作品は、芳香のなかに溺れた人々がかすかに微笑しているひとつの妖精劇である……」

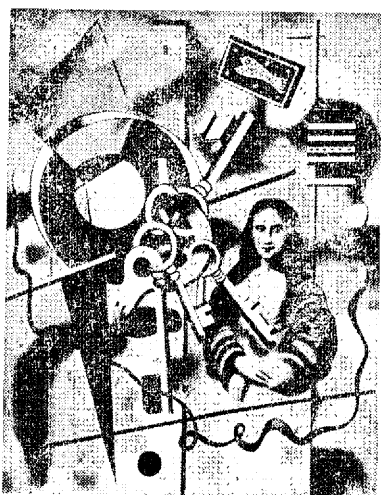
詩人批評家のギヨーム・アポリネールは、キュビスム時代のレジェの作品について、このように語っている。この言葉は、たとえば《結婚式》（パリ 国立近代美術館蔵）や《青衣の女》（パーゼル美術館蔵）のようなレジェの第一次大戦以前の作品には、きわめて適切にあてはまる言葉だと言つてよいであろう。それは、対象を自由自在に解体しながらも、それを華やかでリズムカルな構成のなかにまとめ上げようとするレジェの性質をよく言いあてている。そして、このような色彩の豊かさとダイナミックな構成が、レジェや、当時彼の仲間であったドロローネなどの「モンパルナスのキュビスム」を、冷たく厳しいピカソやブラックの「モンマルトルのキュビスム」から区別するものなのである。

フェルナン・レジェ（一八八一—一九五五）は、アルジャンタンに生まれ、十六歳の時からノル

マンデイー地方のある建築家の事務所で見習いとして勤め、その後一九〇〇年ごろパリに出てからも、しばらくのあいだは、建築の勉強を続けた。彼は、もともと絵画に強い興味をいだいており、建築の勉強も、母親と叔父の意志によって、いわばいやいやながら学ばせられたのであるが、しかし、彼の作品に一貫して認められる構築的性格や、あるいは晩年の《建設者》のシリーズなどを考える時、彼のその若いころの修業も決して無駄なことではなかったと言えるであろう。

絵画に身を捧げるようになってから、レジェがまず影響を受けたのは、印象派の明るい色彩であった。レジェの作品は、キュビズムの時代のものでさえ、鮮やかな色彩の対照を見せており、その点「まるで蜘蛛の巣のようだ」と言われたピカソやブラックの作品と大きく違っているのであるが、彼は、印象派の作品から受けたこの原色の教えを、生涯忘れることがなかったのである。続いて、一九〇七年以降、ピカソやブラックの場合と同じように、セザンヌの強い影響を受ける時期が来る。何よりも、エクスの巨匠の持つ構成的世界の厳しさが、彼を圧倒したようである。「私はセザンヌの影響を追いはらうのに三年かかった。そのために私は、ほとんど抽象の世界にまで行ったのだ」という彼自身の告白は、おそらく正直なところであつたらう。そして、そのころとは同時に、セザンヌからキュビズムを経て抽象絵画へと向かう道程が、モンドリアンの場合ばかりではなく、レジェにおいても暗示されている点で、われわれにとってきわめて興味深い。

だが、レジェの個性的な様式を決定するのに、最も大きな役割を演じたのは、彼自身が「色の



レジエ 《モナ・リザと鍵》
フランス ビオ 国立レジエ美術館蔵

な思いがけない「オブジェ」の組み合わせによる多彩な幻想的世界を展開し、第二次大戦後は、《建設者たち》《ピクニック》(ともに、フランス ビオ 国立レジエ美術館蔵)、《グラント・パレード》(ニューヨーク グレーゲンハイム美術館蔵)のような多くの人物をひとつの大構図にまとめ上げる大作をつぎつぎと手がけていくが、余計な細部を切り棄てた単純明快なデッサンと明るい原色の自由な適用による装飾的な構成は、現代における最も優れたモニュメンタルな作品に属するものと言ってよいであろう。

ない四年間」と呼んだ第一次大戦における戦場の体験であった。彼は、戦車が疾走し、砲弾が飛び交う戦場で、はっきりと機械文明の勝利を確認した。戦後、彼が歯車やピストンのような金属質の硬いフォルムを利用して、ダイナミックな都市の相貌や機械技術の支配する世界を見事な構成力によって描き出すようになったのは、その体験の結果である。その後彼は、三〇年代には、《モナ・リザと鍵》(フランス ビオ 国立レジエ美術館蔵)のよう

歴史的に重要な役割を果たしたもうひとりのキュビズムの画家であるファン・グリス（ジャン・グリ 一八八七—一九二七）は、スペインの首都マドリッドに生まれ、同市の美術工芸学校に学んだ後、一九〇六年にパリにやって来て、ピカソが住んでいたモンマルトルの「洗濯船」と呼ばれた建物の一室に住みつくようになった。したがって、彼が同じスペイン人である先輩のピカソと親しく交際するようになるのは当然の成り行きであった。しかし、最初のうちには、生活のために絵入新聞の挿絵などを描くことで手いっぱい、グリスが多少とも余裕をもってキュビズムの運動に参加してくるのは、一九一一年、ちょうどキュビズムが「分析的時代」から「総合的時代」に移行しようという時であった。このことは、きわめて理論的な性格の持主であったグリスにとっては、むしろ幸運なことで、彼は総合的キュビズムの幾何学的構成のなかに自己の資質に應えるものを見出し、短い生涯のうちに、対象を画面の自律性に従属させた珠玉のような名作を生み出したのである。