

Title	キュービズム
Sub Title	On Cubism
Author	末吉, 雄二(Sueyoshi, Yuji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1970
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.29, (1970. 5) ,p.113- 132
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	美学美術史特集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00290001-0113

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

キ ュ ー ビ ス ム

末 吉 雄 二

二十世紀の美術、特にその前半の美術をキュービズムが支配していることは認めないわけにいかない。二十世紀最初の芸術運動はフォーヴィスムであったが、長くは続かなかった。それはより大胆な表現ではあったが、一九世紀後半の絵画、ゴッホ、ゴーガン等の絵画と本質的に異なるものではなかった。キュービズムは二十世紀の絵画を、それ以前の絵画とは全く別のものにし、二十世紀絵画様式ともいうべきものを生み出したと言える。

二十世紀前半に、キュービズムの直接の影響を受けた衛星運動として、André Lhote, Roger de la Fresnayeを中心とするフランス的キュービズム、イタリアに多くの加盟者を得た未来派、Robert Delaunayを中心とするオルフィスム、Amédée Ozenfantを中心とするピュリスム、等があり、更に、キュービズムはプリミティヴな芸術の価値を再評価した。自然の再現⁽¹⁾、写実を放棄したことから、抽象絵画への道を拓いたのも、またシャガールやクレーの空想的な絵画への道を拓いたのもキュービズムである。キュービズムが発明した新技法のパピエ・コレは、ダダイスムのコラージュを生んだ。すなわちキュービズムは殆んど二十世紀の絵画と何らかの繋がりを持っているのである。キュービズム風であることが近代적であるという風に、キュービズムの亜流ともいうべき作品は今日でも巷に氾濫している。

従つてまた今日迄、キュービズムについて実に多くの人々が様々な立場、観点から語り、論じてきた。しかもキュービズムは、その運動の当初から詩人達をその擁護者、代弁者として持っていた。⁽²⁾特に Apollinaire は半ば詩的な言葉でキュービズムについて語った。彼等は自分達が詩に於て目指すものを、キュービズムの絵画の内に見出したと信じたのである。キュービズムを標榜した画家自身にも作品で示す以上に、キュービズムを理論化し、体系化することを好んだ者が多かった。⁽³⁾キュービズムは終にはストラヴィンスキー、エリック・サティ、シェーンベルク等の音楽との類似性、共通性を論じられ、キュービズムとこれらの音楽とは同一の美学の上に立つと考えられた。⁽⁴⁾そしてキュービズムはそのきわめて多量な議論の内、その革命的な意義を主張されるばかりで、実際に行われた事がどんなことだったのかということは、曖昧な、混沌としたものとなつていった。

☆

ここで、今日迄キュービズムに関して、主張され、論じられてきたことを整理してみようと思う。⁽⁵⁾

一九〇八年、ジョルジュ・ブラックの、カンワイラー画廊での展覧会のカタログの序文を Apollinaire が書き、Louis Vauxcelles が、ブラックはすべてを幾何学的図式、立方体に還元していると批判した時に、芸術運動としてのキュービズムは始まったわけであるが、この時点でキュービズムに与えられた解釈は、それが対象を模倣しようとするものではなく、絵画的言語、特に幾何学的な形態による構成、創造であるということであつた。⁽⁶⁾次に、一九一〇年、Léon Werth がピカソに関して、「自然を球、円錐、円筒によって……」というセザンヌの言葉に示される意味に於てのセザンヌとの関連と、プリミティヴな芸術との類似を指摘した。⁽⁷⁾この一九一〇年には、Jean Metzinger 等がキュービズムに加わり、Metzinger はピカソが「裝飾的、挿話的、象徴的な意図をすべて拒否し、絵画的な純粹さに到達している……」と述べ、新しいパースペクティヴと、持続する時間の表現が意図されていると主張し、さらにキュービズムに対する数学者ブランセの影響を紹介している。⁽⁸⁾この年、詩人の Roger Allard が、サロン・ドートンヌの評として、キュービズムの絵画に於る対象とその細部の「分析的」な関係を指摘した。Allard は一九一一年に、Metzinger, Le Fauconnier, La Fresnaye 等のフランス人キュービスト達のグループが、きわめて多くのものをセザンヌに負っており、しかも彼等と、暴力的とも言える個性を

持つピカソとは異質であることを指摘した。⁽⁹⁾この一九一一年に、Metzinger は「Cubisme et Tradition」と題する小論文に於て、「キュービストは対象の周囲を回り、理性の制御のもとで、継続的な様相を結合して、対象の具体的な再現を与える。絵画は空間を占有するものであったが、今や時間をも支配するのである……」と述べている。そして一九一二年には、⁽¹⁰⁾この Metzinger と、やはりキュービズムの画家である Albert Gleizes との共著である「Du Cubisme」が出版された。この「Du Cubisme」はキュービズムについて書かれた最初の単行本であつて、翌年には各国語の翻訳も出版され多く注目を集めた。二人の著者はこの書に於て、キュービズムがセザンヌに多くのものを負っていること、キュービズムが目指すものは自律的な絵画であること、装飾ではないこと等、それまで主張されてきたことを明確にし、さらにキュービズムは非ユークリッド幾何学に立脚し、第四次元の世界を表現するものであることを主張している。⁽¹¹⁾この一九一二年には、André Salmon, Maurice Raynal の評論も出ている。André Salmon はピカソのヘアヴィニョンの娘達Vに対するプリミティヴ芸術の影響を、オセアニアとアフリカの二つに区別している。⁽¹²⁾一九一三年に Apollinaire がその時迄に書きたてていたものに加筆してまとめた『キュービズムの画家達——美学的瞑想』が出版された。この書で Apollinaire はキュービズムが純粹絵画であること、第四次元の世界を非ユークリッド幾何学的に表現するものであることを述べ、キュービスト達を「科学的」、「物理的」、「オルフェ的」、「本能的」の四つのグループに分類した。こういった Apollinaire の主張は、前年の Gleizes と Metzinger の共著「キュービズムについて」と共に、体系的理論の装いを持ったきわめて独断的な主張であるにもかかわらず、著名であつたために、キュービズムの本質を誤つて世に伝えることになつたと現在では考えられている。⁽¹³⁾

こういった詩人、画家達のキュービズム論に対して、その創始者であるピカソもブラックもきわめて批判的であつた。「私はアポリネールを偉大な詩人として、芸術家としてたいへん愛していた。そのことが我々を結びつけていた。我々の間には人間的な繋がりがあった。けれどもアポリネールが絵画に於て重要なことを理解していたとは思わない。彼はルーベンスとレンブラントとの区別もできなかった……略……、ピカソも私も、グレーズやメッツァンジュその他の者とは何の関わりもない。彼等はキュービズムを一つの体系にした。彼等は『これこれでないものはキュービズムではない。以下同じ……』という風に判決を下したのだ。結局彼等は絵画とは何の

関係もない思弁を弄したので、彼等は絵画の代りに観念を身につけ、彼等はキュビズムを身につけているのだというイメージを信じた。……略……彼等はキュビズム風になったし、キュビズムに関する本も出した。——がそれらは当然私をますます彼等から遠ざけた。⁽¹⁴⁾とブラックは述べているし、ピカソも次の様に述べている。「我々がキュビズムを発明したとき、キュビズムを発明したいと思つてたのではない。唯、我々の心の内にあるものを表現したいと思つただけだ。我々はキャンペインの計画などたてなかつた。我々の友人、詩人達は我々の努力に注意深く続こうとした。しかし彼等は我々の言う事を聞きはしなかつた」⁽¹⁵⁾。

第一次世界大戦以後、キュビズムがグループによる芸術運動に終止符を打つようになると、キュビズムに関する議論も、キュビズムの革進性を宣伝するような調子は減つてきた。すなわち第一次大戦前の、キュビズムがまだ変化を続けていた時代に、その参画者と共感者達のキュビズム論は、キュビズムを全体的に捉えるというより、自らが感じ、考えている新芸術を擁護し、宣伝するという色彩が強かつたわけだが、第一次大戦以後キュビズムが事実上解散して、その衛星的新運動の内に吸収されるようになると、キュビズムを既に完結した歴史上の一芸術運動として考えようとする方向に進んでいったと言えるだろう。しかしながら、この時代のキュビズム論も第一次大戦前の詩人、画家達の主張する理論から自由になっているとは言えず、一九一九年の Maurice Raynal “*Quelques intentions du cubisme*” は知的に、また哲学的にキュビズムを正当化しようという試みではあるが、この書に於て Raynal は、四次元性の表現と共にキュビズムの求めるものは、カントの「物自体」の表現であり、それはプラトンの哲学とも一致するものであると述べており、このことから理解されるように、見方によっては屋上屋を架す如き様相を呈しているとも言えるのである。²⁰

一九二〇年、キュビズム作品の代表的な画商である D. H. Kahnweiler の著者『キュビズムへの道』が出版された。この書で著者は、キュビズムはピカソとブラックとレジュの三人の探求によって成ると述べているが、ピカソとブラックのキュビズムはほぼ一つのものであるのに対し、レジュのそれは少々異色であることを認めている。この書に於て Kahnweiler はキュビズムを、三次元のものである現実の物体と空間を遠近法の幻覚的方法によってではなく、二次元の画面の統一を乱すことなく表現する技法の探求とし

で考えている。キュビズムの到達点であったパピエ・コレについては、この書に於ては考慮されていないにしても、⁽⁹⁾キュビズムを空間表現の点から重点的に考察する一つの方向がこの書によって与えられたと考えられる。Gino Severini “Du Cubisme au Classicisme” 1921, Amedée Ozenfant, “Art” 1929, Ozenfant et Jeanneret, “Après le Cubisme” 1918等は、自らの芸術を主張する、きわめて独断的な、個人的な意見の域を出るものではなかった。

その後もキュビズムに関する論文は多く刊行されているが、私はそれらの論旨を分類し得る程に、それらの論文に目を通すことを得ていない。しかしながら、François Fosca, “Bilan du Cubisme” 1956 によつて、画家、詩人及びキュビズムに賛同した評論家達によるキュビズム論に共通する「四次元性」、「物の本質、物そのものの表現」、「空間ばかりでなく持続をも表現する」、「幾何学」、「純粹絵画を求める」といった主張はことごとく批判され、最近のキュビズム研究は、そういった当事者達の主張を基に思弁を弄するのではなく、作品そのものの分析から出発し、キュビズムの性格を明らかにしようとする傾向を示していると言えるだろう。John Golding “Cubism: A History and Analysis 1907-14” 1959. が、そうした作品分析と、歴史的資料による厳密な裏付けを持つ研究の代表的なものである。さらに A. H. Barr, “Picasso—Fifty years of his art” 1946, はピカソに焦点を合わせながら、キュビズムが変化し、発展して行く姿をピカソの作品の分析によって示している。また、Robert Rosenblum, “Cubism and Twentieth-Century Art” 1959, は一九〇五—一九二四の間のピカソとブラックの作品の分析を基に、キュビズムと現代絵画との関連を論じている。

これらの書に共通していることは、キュビズムは、セザンヌとオセアニア及びアフリカのプリミティヴな芸術の影響の下で、ピカソとブラックによつて創始され、二人の協力によつて発展させられたものであり、それは伝統的な幾何学的遠近法を放棄し、新たな空間表現を「探求」するものであると考えているという点である。そしてキュビズムはその「探求」の進展にともなつて「発展」し、パピエ・コレを含む総合的と呼ばれる時期にその目的を達成した。キュビズムはその初期から一貫した理想の実現に於て「進歩」したと考えられている。しかしながら「この期間はピカソの作品が或る程度、他の同期の画家の作品に似ていた唯一の時期であり、彼の

作品が完全に一貫した発展を示す唯一の時期でもある……」⁽¹⁷⁾と言ひ切れる程キュビズム期のピカソは一貫した発展を示しているだろうか？

キュビズム期のブラックの作品を年代順に見ていく時、その空間の表現の仕方が一つの方向を持って変化してゆくことを認めることができる。確かにブラックはキュビズム期に於て、段階を追って彼の新しい空間表現を確立していると言えられる。しかしピカソは、一見したところ一九〇九年から一九一二年にかけてブラックと同様の変化を示しているようではあるが、この時期の一貫した変化と、一九〇七、八年に顕著であるネグロ芸術の影響を示す作品群との間には、論理的な発展関係を考えることが出来ないと思われる。ブラックは「この当時、私はピカソと堅く結ばれていた。我々の気質はきわめて異ったものだったが、我々は共通のイデオに導びかれていた。後でよく解つたようにピカソはスペイン人、私はフランス人なのだ。このことから生ずるあらゆる違いは良く知られているが、その頃はそんな違いは問題でなかった。我々はモンマルトルに住んで毎日会つて毎日語つた。その頃ピカソと語つたいろいろな事はもはや誰も語らないし、語れもしない。理解することもできない。それは誰にも理解できないようなことだったが、我々には大きな喜びだった。そしてそれは我々と共に終ることだろう。……それはちょっとロープで結びあつて山登りをするみたいなのだった……」⁽¹⁸⁾と回想しているが、この回想にあるように二人の協調関係がいかに密であつたにせよ、「ピカソはスペイン人、私はフランス人」とブラックが指摘した二人の相異は、キュビズムを、二人の協力によつてなされた一つの発展として捉える時も、見過されてはならない点ではないかと思う。ピカソはキュビズムについて「多くの人々がキュビズムをひとつの変遷する芸術、より先の結果をもたらすべき実験と考えている。しかしそのように考える人々はキュビズムを理解していない。キュビズムは種子でも胎児でもない。」とも、また「私は近代絵画との関連で語られる「探求」という言葉の重要性を理解できない。私の意見では、探求するということは絵画に於ては何も意味しない。「発見する」ということが大切なのだ。」⁽¹⁹⁾とも述べ、キュビズムがある理想的目標を目指して探求され、発展したものであるとする考え方を否定している。一方ブラックは、「私を強く引付けたのは——それがキュビズムの主な方向だったのだが——私が感じていた新しい空間の物質化だった。……そこで私はとりわけ静物画を始めた。なぜなら静物の中に

は触覚的空間が——手でさわるとでも言いたい空間があるのだから。『静物画が手の届く範囲を越えるとそれは静物画でなくなる』と私は書いたことがあった。このことは私によって、物を唯見るだけでなく、常に物に触れるという欲求に答えることだった。私を強く引付けていたのはこういう空間だった。というのはそこ、すなわち空間の探求にこそ最初のキュービズムの絵画があったからだ⁽²⁰⁾」と述べて、キュービズムが彼にとって空間表現の探求であることを主張している。この「ピカソはスペイン人」という点を、Gertude Stein, "Picasso" 1938. Bernard Dorival, "Les Etapes de la peinture française contemporaine" 1944. John Berger, "Success and failure of Picasso" 1965. 等はきわめて強調してはいるが、それでもキュービズムそのものを考える上で、ブラックのなしたキュービズムとピカソのそれとが、いかなる点で違っているのか、判然と区別して検討されてはいないということが言えると思われる。キュービズムに対するアフリカ芸術の影響ということも、ピカソの一九〇七、八年の作品にはきわめて顕著であるが、一方ブラックの作品には、ブラックが、「ネグロの面も私に新しい地平線を開いてくれた」と述べているにしても、その影響の跡を認めることは難かしい。今、キュービズムを考えるうえで最も必要なことは、キュービズム期に於るピカソとブラックの違いがどこに在るか見極め、その違いが意味するものを知ることではないかと思われる。

☆

ここで、キュービズム期のブラックの作品が示す変化が、空間表現に於る段階的な発展であり、ブラックのキュービズムが新しい空間表現の探求であったことを示し、それと対照し、比較することによって、ピカソのキュービズムがブラックのキュービズムと、どのように違っているかを手短かに述べてみたい。

「伝統的な遠近法に私は満足できなかった。あまりにも機械的なこの遠近法は、決して物を完全に所有することを許さない。伝統的な遠近法は単一の視点から発し、その域を出ない。ところが、単一の視点などというのは取るに足らぬもので、人間には眼は一つしかない⁽²¹⁾と信じ込んで、一生横顔ばかりデッサンするようなものだ……」ブラックのこの言葉は、ルネッサンス以来の伝統的な空間、絵画空間の視覚的統一を要求する幾何学的遠近法に対する訣別の言葉である。先に引用した彼の言葉にあるように、ブラックは絵画に表

現した物を所有したい。物に触れたいという彼の慾求から、単一の視点から物を単に眺めるだけの伝統的空間に満足せず、空間を物質化したものとして表現したいという望みを抱いていた。しかしながら新しい空間表現は、幾何学的遠近法を放棄すれば直ちに獲得し得るものではなかった。描かれた物が遠近法的な等質、統一的空間の内に存在することを拒否するにしても、描かれた物は何らかの空間の内に位置しないわけにはいかない。そこでブラックはセザンヌの空間表現から出発する。ブラックのキュービズム期に於る空間表現の発展は次の四つの段階に分けて考えることができるだろう。

一、セザンヌの空間表現を学んで、近景から遠景に至る距離を、画面上の面の移行運動として表現している時期。(一九〇七—一九一〇)
二、物を小平面で合成するばかりでなく、空気をも面化して、それらの面を結合し、画面全体に広がる一つの平面を形成している時期。(一九一〇)



図 1

三、文字、砂粒、木屑を導入し、また大理石、木板の模様を模写して、画面の表面を強く表示し、この表示された表面との対比によって、描かれた平面を画の奥行きの中に押戻することによって空間を表現している時期。(一九一一)

四、紙片を貼付け、また三の段階で用いた表面を表示する要素を併用することによって、画面の表面そのものに視覚的な凹凸、前後運動とも言うべきものを与え、空間を画面表面の性質の内に完全に物質化することを得た時期。(一九二二—一九二四)⁽²²⁾

第一段階を代表する作品はヘレスタックの家(一九〇八年(ベルン、Mr. Hermann collection)(図一)である。ブラックはこの作品に於て、三角形、四角形といった幾何学的な面の合成によって家の量塊を表現し

ている。そしてそれらの面をなるべく画面に平行するように配列し、その面の形、傾きによって、この絵を観る者の視線を、一つの面から次の面へと移行させ、画面下方の近景から上方の遠景へと導いていく。近景から遠景に至る距離をそのまま画面の奥行きとして表現する（伝統的遠近法）のではなく、画面に平行して置かれた面から面への移行運動として表現している。これはセザンヌの風景画に認められる技法であるが、セザンヌの場合、この面の移行運動は、遠景もしくは中景の、例えばサント・ヴィクトワール山を軸として円を描く回転運動となるのだが、この面の移行運動が中心に具体的なもの大きさを含み込むことによって、描かれたものの大きさが観者に示されているわけである。⁽²³⁾しかしブラックの場合はこの軸がなく、移行運動は単純な上昇運動である。その理由としては、ブラックが、先に引用した言葉にもあるように、手で触れ得るような空間を求めているので、視覚的な大きく広がる空間を求めているなかった事が考えられる。第二段階は「ヴァイオリンと水指し」一九一〇年（「バーゼル美術館」）に代表される、題材を静物画に限定している時期である。ここでブラックは、立体的な物も、机、壁といった平面的な物も、さらには何も存在しない虚の空間、つまり空気の部分をも小さな面に分割して表現し、物体の輪郭を壊わし半ば抽象化しながら、そういった小平面を結合して、全体として一つの平面を形成している。そこで描かれたものは、物体周辺の空気をも含めて、この形成された平面の内に定着されることとなり、画面の二次元性は強調された。しかしこの形成された、描かれた平面が、抽象的性格を増し、より緊密になってくると、そこに含まれ、表現される空間は減少していく。そこでブラックは画面の一部に、きわめて写実的な、強く影をつけて立体性を強調した小道具、例えば釘、ローソク立て等を導入した。この写実的な部分は、他の半抽象的な合成された平面から浮出し、この小道具の周辺にこの物を含むべき空間を強く暗示するわけで、この暗示された空間は、背後の形成された平面の奥の方へ押込める役割を果たす。そのため、形成された平面は、絵の奥行きの内に位置することになり、画面全体にはより大きな空間が表現されることとなった。けれどもこの写実的な小道具の導入は部分的にはあるけれども従来のパースペクティヴに服従することであり、過渡的な一工夫の域を出るものではなかった。第三段階を代表するのは「ハポルトガル女」一九一一年（「バーゼル美術館」図2）である。この作品に於てブラックは初めて活字体の文字を画面に導入している。文字というのは、特別な角度をつけて変形されていない場合は、それが書かれている物の表面に人の目を引けるも

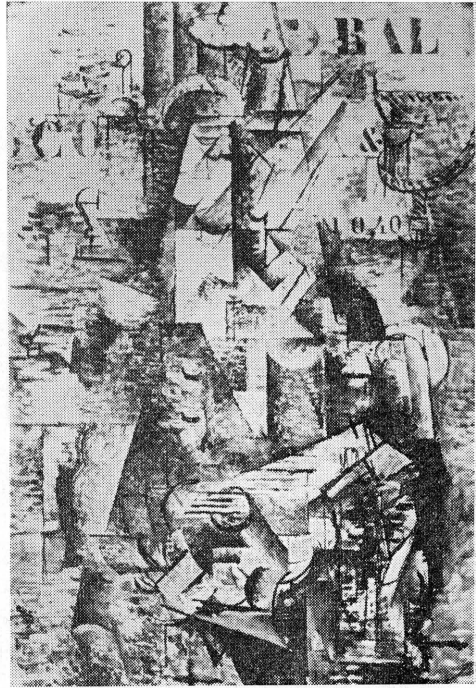


図 2

のであって、描かれている物、空間の内には組込まれないという性格をもっている。この作品に書込まれた文字は、文字の上にさらに絵具がかぶさっているため、文字が書かれている表面を示すという性格を完全に発揮してはいないが、それでもこの段階で初めて、画面の物理的 surface が絵画表現上の一要素として登場したとみなして良いかと思われる。すなわち前段階に於ては、伝統的遠近法による絵画と同様に、画面の表面は未だ否定され、観者の目からできるだけ隠されていたのであって、空間は描かれた内容の内のみ在ったと言えるわけだが、この作品に於ては空間は形成された平面と文字によって表示された表面との間に挟まれていると言える。この空間を表現するために、画面表面を表示する方法、これはブラックの発明であるが、この方法こそキュビズムの全く独自の、革命的とも言える方法なのである。一九一一年から一二年にかけて、ブラックは画面表面を表示する方法を多様化、強化していく。一つは絵具に砂粒、木屑等を混ぜる方法で、混ぜられたものによって生ずるざらざらした感触が、表面の物としての性質に注目させ、そこが表面であることを強く示すことになるわけである。一つは木目とか大理石の縞模様を精密に模写した部分を導入する方法である。この具体的な模様は、半抽象的な形成された平面とは異質であり、本物の大理石、木板の面の如く見えるために、形成された平面から離れ、画面表面を示すことになるのである。しかしこれらの表面表示の手段が一作品に於て併用されるようになると、各要素が相互に作用し、或る要素例えば砂粒によって一度は表面として示された部分が、次に他の要素、例えば文字との対照によって再び画面の奥へ押戻されるということが起る。その時

或る部分は奥行きの中に存在する描かれたものであると同時に画面の表面でもあるということになり、絵として描かれた平面と、画面の物理的表面とが、作者の意図に反して接合するということにもなるわけである。この描かれた内容と表面とを分離し、そこに空間を生み出すためには、表面をさらに強化する必要がある。そこで案出された方法がパピエ・コレ、すなわち紙片を画面に貼付する方法である。このパピエ・コレによる制作がブラックの第四段階であり、キュービズムの最終段階でもあるのである。画面に貼付けられた紙は質的にも画面の他の部分と異り、それは描かれた部分ではないので、画面表面を表示するというより、まさに表面そのものとして存在するわけで、他の描かれた部分はこの紙片との対照から画面の奥へと後退することになる。一九一三年になると、貼付けられた紙片上に更に線描を加えたり絵具を重ねることが多くなっている。紙片上に更に描かれたものは、貼られた紙片よりも、もっと前方に突出して見えたり、または紙片を扶るように凹んだ空間を暗示したりするわけだが、その時紙片が物理的表面として存在しているために、その紙片を中心として画面表面の前後に出たり入ったりする微妙な一種の震動のようなもの、もしくは表面そのものの凹凸といった形で空間が表現されることになるわけである。この空間こそブラックによって生み出されたキュービズムの新しい絵画空間であり、ここで絵画の空間は、仮象的表現を与えられた伝統的幾何学的空間ではなく、画面表面の物質的な性格の内に「物質化」され定着されたと言いうことが出来る。それはまさにブラックが彼のキュービズムへの出発の時に意図したものの完成であったわけである。ブラックのキュービズム期に於る空間表現の発展を要約すると以上になるわけであるが、ブラックは彼がこの新しい空間表現の探求に出发した当時を回想して「私が受けてきた教育は当然のことだが、「モデルに従って」描くことだった。私は自然に従って描くことを学んでいたので、モデルから解放されなければならないと確信した時も、それは全く容易なことではなかった。」と述べている。⁽²⁴⁾ モデルに従って見えるという、感じられるというに描くことを放棄して、モデルから離れる——キュービズムの新しい空間表現には絶対に必要なことだったが——ことの必要をブラックに確信させたものは、ピカソのヘアヴィニヨンの娘達⁽²⁵⁾一九〇七年（ニューヨーク近代美術館）（図3）であった。

☆



図 3

ハアヴィニヨンの娘達Ⅴはピカソが一九〇七年の春からほぼ一年を費した大作である。この作品は当時の最も急進的な画家達の中心人物であったマティスの大作ハ生の歓びⅤに対するピカソの挑戦であると考えられている。⁽²⁶⁾ この作品から受ける直接的な印象は、強く観る者に迫る或る種の迫力であるが、その描かれているもの、描き方に注目すれば、この作品のもつ、整理されないままに統合されているきわめて雑多な性格が明らかになってくる。このハ娘達Ⅴに於て注目すべき点を列挙するとそれは次の様な諸点である。

一、多くの視点から見られたイメージの合成であること。それは次の部分に認められる。すなわち、左端の人物は画面に平行して右方を向いているが、眼は正面を向いている。中央の二人物は顔は正面を向いているが、鼻は側面から見られている。右側下方の人物は画面の斜め奥に向って座っているが顔は正面を向いている。果物を載せたテーブルは真上から見られているが、果物は真横から見られたものが多い。

二、人体等、立体的なものが、きわめて平面化されている。それは中央二人物に於て顕著であるが、前方のテーブル及び果物、右下方の人物の顔等にも認められる。しかし左側人物は例外的に陰影による肉づけが行われ、量感が表現されているし、右上方の人物頭部は量塊としての整合性は欠いているが、平行斜線によって立体感を与えられている。

三、面と面とを編物のように編んで奥行きを排除している。それは左端の人物の脚が上部では後方にある左脚を下部では右脚の前方に出している、右端の上方の人物の前に在るカーテンが下方の人物の肘より後方にありながら、腰の部分では前方にきているといったところに認められる。さらに奥行きを排除するために、左端の人物の頭上の左手を頭と一体化し、右上方の人物を除く他の四人の眼をすべて正面に向けている（画面に対して斜めの視線は奥

行きを暗示する)。背景となるべき人物周辺部分の明度を高くして肉体を表わす色面との色価を等しくしている。また五人の人物が載るべき床面を、人物を前方に描き、テーブル面で埋めることによって覆い隠していることも奥行き之感を排除するのに役立っている。

従がつてこの作品に於る空間表現に言うならば、果物を載せたテーブルの面と、人物やカーテンを表わす織合せられた面との間の、重ねられた面の前後関係から得られる距離感と、左端及び右上方の人物に与えられた立体感と、右側二人物の斜めの方向によって暗示される三次元性、さらに右上方の人物の腕の下方のセピア色の部分が、カーテン後方に奥深い空間が存在していることを暗示していることによってその空間は得られている。すなわちこのハ娘達⁽²⁷⁾に於ては、空間の積極的な表現は稀薄であつて、大きな広がりとしての空間は、その存在がカーテンの奥に想像され得るにすぎないのである。物体の前後関係は、面を編むことによって部分的に否定されているが、それが表現されている部分では面の重切という伝統的な方法によつてゐる。

左端の人物に観られる彫刻的な陰影は、ピカソの一九〇六年中の作品に於て認められるものであつて、イベリア半島その他プリミティブな彫刻作品からの影響と言われている。右側二人物、特にその頭部の表現は一九〇七年末から一九〇八年にかけてのピカソの作品に認められる表現であつて、ネグロ芸術(小彫刻及び面)の形態の影響といわれている。⁽²⁸⁾

ハアヴィニヨンの娘達⁽²⁷⁾はこのように雑多な要素を未整合のままに含んだ作品であるわけだが、このネグロ芸術から摂取した表現、すなわちきわめて大胆な平面化、多視点からのイメージの合成、それにとりなうデフォルマシオンといったものがブラックに「モデルから離れることの必要性を」強く認識させ、「ネグロの面も私に新しい地平線を開いてくれた」と言わせしめたのである。「アフリカ芸術が「理性的」であることを強調しながらピカソはアフリカ芸術を最も根本的に西欧の芸術から区別するものを理解していた。西欧の芸術とは反対にネグロ芸術は外観によつて馴化されることなくより知的である。黒人の彫刻は、表現する対象に見られることよりも、対象について知っていることを説明しようとするものである。換言すれば、それは、その対象の「観念」を表明することを求めるものである」とJohn Goldingは述べている。⁽²⁹⁾ピカソはネグロ芸術が「理性的」であつたからネグロ芸術に感化された。すなわちピカソはこの時、対象が見えるように「伝統的幾何学的空間の内に存在している」対象を描くことを放棄し、対象の周囲を回つて多視点から

得たイメージを合成し「新しい空間が要求される」対象の本質的觀念を表現しようと欲して、対象について知っていることを説明しようとする「理性的」なネグロ芸術に感化されたわけである。とすればこの「ハアヴィニヨンの娘達」は既にキュービズムの作品ということが出来るだろうか？ 先に指摘した通り、この「娘達」には空間の積極的な表現は存在せず、空間は暗示によって観る者に暗示されるだけで、空間の存在は想像されるにすぎない。とすればこの作品はブラックがそうであったような「新しい空間表現の探求」ではなく、キュービズムとも言えないだろう。しかしながらこの作品に未整合のままに混在している諸要素は、三次元的立体である量塊を、平面化する過程に於て生じてくる様々な様相を示しているとも出来るのである。ところで量塊とは結局、内の充実した空間であると考えることが出来る。とするならば、この作品に於てピカソは対象を伝統的な遠近法による統一的空間の内に見ることを放棄し、ネグロ芸術に従がって多視点からのイメージを合成することによって、新しい空間の内に物を見たのであり、それはきわめて平面的で、未だ客観的な表現に達してはいないが、新しい空間として物体を表現したとも言えるわけであって、この作品をキュービズムの作品と考えることも可能である。Golding は次のように論じている。「ハアヴィニヨンの娘達」は正確に言えばキュービズムの作品ではない。キュービズムは一種のレアリズムであり、外的世界の切離された、客観的な再解釈が問題であると言う限りに於て古典的な芸術である。逆に「娘達」の与える直接的印象は、狂乱的な暴力的な印象である。実際右側の二人物の野蛮な表情——他の人物達の物に動じない表情によって強調されて——が、この作品を二十世紀の表現主義作品の内でも最も激情的なものとする評価を正当化している。しかしこの作品がピカソの芸術歴に一つの断絶を示していることは否定し難い。さらにこの作品は、芸術史の新時代を画するものであり、キュービズムの歴史の論理的出発点をも示すものである。」⁽³⁰⁾

このキュービズムへの踏切台ともいべき作品に於て、先にピカソが量塊を平面化する過程で生じた諸様相を混在させていると述べたが、その「平面化」とブラックがキュービズムへのお出発点に於て行つた「平面化」とは少々その性質が異なっている。この「ハアヴィニヨンの娘達」を制作した当時のピカソの関心が、一つにはヴォリュームのきわめて彫刻的な表現にあり、一つには画面の二次元性に適合した「平面的」な表現にあったことは、一九〇六年から一九〇八年に至る期間の彼の作品を見れば明らかである。一九〇六年中ピカ

ソは、きわめて彫塑的な量感の表現から、プリミティヴ芸術の影響下に、比較的大きな面の合成体として量塊を表現する方向に進み、量塊を全体的に一視点から眺めるのではなく、その量塊を多視点から面として捉え、それらの面を量塊性を損うことなく結合し、画面に平行的に置いて一つの平面を形成しようとしている。一九〇七年には、ピカソはネグロ芸術に感化されつつ、多視点からのイメージを全く平面的な形態の内に合成したり、量塊の整合性を抽象した三次元的構造体の内に合成している。△娘達▽はピカソがこうだった、画面そのものの二次元性を損うことなく、いかに三次元的量塊を表現すべきかという問題の前で模索している状態での作品なのである。つまりピカソの「平面化」は、量塊を表現するに際して、多視点からのイメージの合成のために伝統的な遠近法を棄てる必要が生じたのと同時に起きてきたことであって、あくまで物そのものの表現、量塊そのものの表現にその意図があると云える。一方ブラックの「平面化」は既に述べたように、あくまで空間、物を含んで、物の周辺に広がる空間を「手で触れ得るように」表現するために、つまり三次元的な広がりやを、画面平面の二次元性を奪うことのない面の移行運動に置換える必要から生じたものである。ピカソはこの△娘達▽の後、再び彫塑的な陰影による量感の表現を試み、量塊の後方の空間を堅固な壁面の如きものとして表現しているため、彼の作品は浮彫りのような様相を呈することになる。次にピカソはこの量塊を中空化し、抽象化しながら半透明な構造体と化し、徐々にその量塊の輪郭を破ることによって、背後の壁面と合体させ、画面全体を半透明な小平面によって一つの平面として形成していく。この段階でピカソのキュービズムはブラックのキュービズムの第二段階と合流することになるのである。この二人のキュービズムが合流し、キュービズムとして一つのものとなる以前に二人が示した変化を比較すると、ピカソが量塊すなわち充実した実空間を中空化し、虚化していくのに対し、ブラックは何もない空間、虚空間を、物体と結合し手で触れ得るようなものとする、すなわち実化していくという全く反対の過程が認められるのである。

ところで Godding が指摘した△アヴィニヨンの娘達▽に於る狂乱的、暴力的印象について、つまりピカソの表現主義的な傾向について考えてみたい。ピカソとちがい、ブラックの作品には、その時代を問わず、表現主義的傾向は決して認められない。ブラックの作品を支配しているのは「詩情」である。彼が物質化し得た空間には常に詩が充滿している。一方ピカソのこの△アヴィニヨンの娘達▽で

は対象が直接観る者に対して語りかけてくる。この対象が語りかけてくるということは、ピカソの関心が、物を含む空間というよりも物そのもの、量塊そのものの表現にあるということと無縁ではないと私は思う。つまりピカソがある物体を描く時、単にその外観、量感が問題なのではない。ネグロ芸術の感化を受けて、多視点からのイメージを合成してピカソが表現しようとするものは、或る物の本質とも言ふべき、対象が内包するもの、観念なのである。ハアヴィニヨンの娘達Vの中央二人物に見られる平面化は、物が存在し得る広がりとしての空間がこの作品には表現されていないので、一般的には、物体の量感を奪い、単なるパターンと化し、物としての存在感を失うことにもなるだろう。ピカソが画面の二次元性を強く意識し、画面の二次元性に従がつて立体的な物体を唯平面化すれば、物体は物体としての存在感を持つことが出来ないわけである。ところが多視点からの合成されたイメージは、客観的な空間の内に存在する物の外観ではなく、物の本質的な観念として、物が存在し得る客観的な空間を越えて、直接観る者の心の内に作用し、そこに存在する力を持っているのであり、この中央二人物も、直接観る者に働きかける強い力によって存在感を獲得しているのである。

このブラックとピカソの出発点の違いは、またその氣質の違いは、この二人が最も緊密な連携状態にあった一九一〇—一二年の間にも、二人の作品を少々違ったものにしてしている。ブラックの作品の真のテーマが、常に物体をも含んだ空間であるのに対し、ピカソの作品は物体そのものが主なテーマであり、周辺に存すべき空間はあくまで従の域を出ないのである。それはこの時期にピカソが、カーンワイラー、ウーデ、ヴォラールと、肖像画を多く描いていることにも表われている。肖像画は対象の性格表現を要求するものであって、あくまでその対象となる人物そのものの、その人物に於る本質的なものを表現する必要があるわけであり、ピカソはこれらの肖像画に於て、キュービズム特有の平面化と抽象化によってモデルを分解しているが、モデルの性格を伝える顔や手には比較的写実的な表現を与え、ポーズをかなり明確に示すことによってモデルの性格を表現することに成功している。

そしてキュービズムが全くキュービズム独自の空間表現であるバビエ・コレに到達した後、一九一二年後半以降になると、ピカソとブラックの氣質の違いは歴然たるものとなるのである。バビエ・コレは絵画の空間というものを三次元空間の仮象的表現としてではなく、画面表面として物質化し、表面の物質としての性格の内に空間性を定着するものであり、ブラックがキュービズムへと出発した時

点で意図したものの完成であったわけであり、この時絵画は何ものかのイリュージョンであることをやめ、画面そのものがひとつの物として存在することになる、すなわち *tableau-objet* となるわけである。このパピエ・コレに於て、ブラックの貼付る紙片は具体的な形態を持つことはきわめて少なく、あくまで空間表現の道具としての役割を果たすことになるのだが、ピカソは、この貼付る紙片を具体的な物の形、表現しようとする対象のシルエットの形に切抜くのである。このシルエットの形に切り抜かれた紙片は、その物のイメージとして観る者の心の内に直接的な働きかけをする。つまり、空間の内に存在するものとしてではなく、表現されている場所、空間を越えた「物のイメージ」として観る者の内に作用するのである。

さらにピカソはこういった表現主義的傾向を越えて、一九一三年から一四年にかけて、このパピエ・コレによる一種のシュール・レアリスムとも呼ぶべき作品を残している。⁽³¹⁾ピカソは、シルエットの形に切抜かれた紙片が、もののイメージとして直接的な働きかけを持つことに注目し、そのイメージとイメージの取合せの意外性と、その意外なとりあわせから生ずる奇妙な感情を楽しむようになっていくのである。その例として八名刺のある静物（一九一四年 (Mrs. Charles B. Goodspeed collection) (図4)を挙げる。一方ブラックはあくまでレアリストとして、客観的な空間を画面表面上に物質化することに専心している。キュービズムがやはり一種のレアリスムであり、客観的世界の再現を意図する一種のクラッシシズムであるなら、この時期のピカソはキュービストとはいえないし、ピカソが上に述べた意

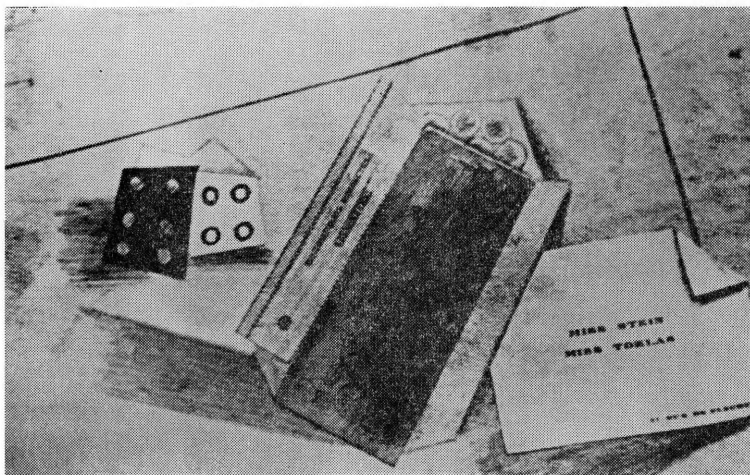


図 4

味でキュービストであるのは、ごく短い期間の特定の作品だけであると言わなければならないことにもなるだろう。

- 註(1) Robert Rosenblum "Cubism and Twentieth-Century Art," 1959. は、キュービズムと未来派、ドイツ浪漫派との関連、イギリス及びアメリカへの影響、Malevich、Mondrian 等の抽象画、シャガール、クレー、ミロ等の空想的絵画との関係等について述べている。
- (2) Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, André Salmon, Blaise Cendrars, Roger Allard 等の詩人達が評論にも活躍した。
- (3) Jean Metzinger, Albert Gleizes, C. E. Jeanneret, Amédée Ozenfant 等。
- (4) Maurice Sérullaz, "de Cubisme", Presses Universitaires de France, 1963. を参照、日本語訳「キュービズム」クセジヤ、白水社。
- (5) 今日、日本に於てキュービズムについて論じた文献、資料のほとんどに目を通すことは、絶版となっている書も多く、困難である。E. F. Fry, "Cubism" Thames and Hudson, 1966. が、一九〇五年から一九二五年に至る期間にキュービズムに関して発表された論文、主張等の資料を整理しており、抜粋ではあるがきわめて参考になる。
- (6) Guillaume Apollinaire, "Brague exhibition catalogue," 1908, 11.
Louis Vauxcelles, Gil Blas, 1908, 11, 14.
Charles Maurice, Mercure de France, 1908, 12, 16.
- (7) "Exposition Picasso" La Phalange, 1910, 6, pp. 728-30
- (8) "Note sur la peinture" Pan, 1910, 10-11, pp. 649-51
数学者ブランセの影響に関して、カールワイラーは、一九二〇年の彼の著書「ハキュービズムへの道」にて、ブランセの理論はキュービズムに対して、厳密には何の影響も与えなかったとしている。
- (9) "Sur quelques peintres," Les Marches du Sud-Ouest, 1911, 6
Allard が一九二二年にもキュービズムに関する小論を発表した。

“Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei,” *Der Blaue Reiter*, München, 1912. pp. 35-40. この小論文に於て Allard は後にきわめて普遍的となった「タブローはそのままとつのオブジェである」とする自律的な絵画という概念をキュビズムの作品がそれに該当するものとして展開している。

- (10) この時間の支配に関し、Alexandre Mercereau, André Salmon 等はヘルダグソン哲学の持続との関連性（少なくとも類似性）を主張している。

- (11) この四次元の概念は最初 Apollinaire にみえて示されたもので、彼は後に、「キュービズムの画家達」にその文章を収めている。

- (12) André Salmon, “La Jeune Peinture française” 1912. Maurice Raynal, “Préface de catalogue” 1912, 6-7, “Conception et vision,” *Gil Blas*, 1912, 8, “La Section d’Or” 1912, 10

- (13) こうした批判の一つは François Fosca, “Bilan du Cubism,” 1956 がある。彼はこの当時キュービズムに対して与えられた解釈の内、科学的性格、四次元、非ユークリッド幾何学等を批判し、体系的な装いをこらした詩的な表現の無意味さを指摘した。もともと Fosca はキュービズムと共に、絵画が物の再現を放棄したことによって、人間的な内実をも失ったとして、キュービズムそのものに対しても批判的である。

- (14) Dora Vallier 編集によるブラックの言葉集かひ。

- (14) ユカンの言葉、A. H. Barr “Picasso Fifty Years of his Art” 1946 より引用。

- (16) E. E. Fry は “Cubism” 1966 に於て Kahnweiler がドイツ人であったために、このパビエ・コレの技法が充分発展を見ない内にフランスを離れねばならなかったもので、この技法の歴史的な重要性を認識できなかったのだらうと、その間の事情を説明している。

- (17) John Berger, “Success and failure of Picasso,” 1965. より引用。

- (18) Dora Vallier 編、ブラックの言葉。

- (19) ユカンの言葉は、A. H. Barr, “Picasso 50 years of his Art” より引用。

- (20) Dora Vallier 編、ブラックの言葉。

- (21) Dora Vallier 編、ブラックの言葉より。

(22) キュービズムの最終段階に出現したパピエ・コレの技法に対して、キュービズムが過度に抽象的になったために「現実」との新しい接触が必要になったために、「現実」である紙片等を導入したのだという説明が多くなされてきた。Gertrude Stein, Maurice Raynal, Christian Zervos, D. H. Kahnweiler, 等の解釈は皆さうである。このパピエ・コレを空間表現という観点から論じたものとして Clement Greenberg がいる。

(23) Erle Loran “Cézanne's composition,” 1943. Liliane Brion-Guerry, “Cézanne et l'expression de l'espace,” 1966. がサンスの空間表現のきわめて分析的な研究書である。

(24) Dora Vallier 編、ブラックの言葉。

(25) この作品はピカソの仲間、友人達にきわめて大きな衝撃を与えた。André Salmon, Gertrude Stein, 等が、この作品に対する友人達の反発を報告している。この作品を見た当初のブラックも例外ではなかった。しかしこの作品を見た直後に描かれたブラックの「裸婦」／「浴女」等は、ブラックがこの「娘達」から多視点からのイメージの合成による人体表現を学んでいることを示している。

(26) John Golding “Cubism: A History and Analysis” は次のように述べている。「一九〇六年春、マティスは「人生の欲び」をサロン・デ・ザンデパンダン展に出品し、大いに注目を集めた。その年の後半にドランは一九〇七年のアンデパンダン展に出品するつもりで「浴女達」の制作に専心していた。だからピカソが「娘達」の制作を競争心から思いついたと考えることも不可能ではない。」

(27) 参照、「二人の裸婦」(ロンドン個人蔵)、「自画像」(フィラデルフィア美術館蔵)。イベリア彫刻とピカソのこの時期の作品との関係については A. H. Barr, “Picasso 50 years of his Art,” がくわしい。

(28) 「ハンサー」一九〇七年 (Walter P. Chrysler 蔵) 「友情」一九〇八年 (モスクワ近代西洋美術館蔵) 参照。

(29) John Golding, “Cubism: A History and Analysis”

(30) 註29と同じ。

(31) A. H. Barr, “Picasso 50 years of his Art” 註29 “Cubism as sur-realism” という章に於て、ピカソのシュール・レアリスムの傾向を論じている。