慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ピカソのゲルニカに関する一考察
Sub Title	On Picasso's "Guernica"
Author	末吉, 雄二(Sueyoshi, Yuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1971
Jtitle	哲學 No.57 (1971. 3) ,p.93- 109
JaLC DOI	
Abstract	Picasso's original concept on "Guernica" had been changed in process of its execution. For instance, the bull, one of characters in "Guernica", originally stood for the enemy, but in the final mural, the bull symbolizes the hope of the victims. (Arnheim's interpretation) Picasso's metamorphosis in process of his execution may be important key to understand his art.According to Arnheim, this change of symbolical meaning caused transformation of the composition and the method of representation. However, I think, even if the meaning had been changed, it was after the change of method of representation that each symbolical meaning itself had been changed. Naturally, in the story-telling picture construction, a certain time and place are fixed as premises. In Picasso's case, he was able to express the universality of his ubject by abondonning his original story-telling conception. Picasso abondonned representing a scene as a phenomenon in the natural space, and arranged figures on a plane, each of which was combination of many strong expressive images. Thus, each figure lost the meaning which was given originally as characters in a story and transcended to the absolute and universal phase. Therefore, in the final stage, symbolical meaning of each figure and allegory, which is resulted from relationship of figures, does not have any decisive significance.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000057-0093

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.

ピカソの〈ゲルニカ〉に関する一考察

末　吉　雄　二

〈ゲルニカ〉(図 1) は1937年のパリ万国博覧会のスペイン政府館の壁画である．20 世紀の絵画の進路に対し決定的な影響を与えたキュービスム時代以後，ピカソは多様な手法を駆使して変貌し続けてきたが，50 代半ばに，この〈ゲルニカ〉において初めて「芸術は敵に対する闘いの道具である」と宣言し，政治的なマニフェストを意図した．〈ゲルニカ〉は賛否両論ある内にも，ピカソの代表的な作品と一般に認められている．また45点の習作デッサンと，ピカソが〈ゲルニカ〉制作中に，ドラ・マールに写させた制作過程の7段階を示す写真が残されており[(1)]，この習作デッサンと写真は，ピカソがこの作品に着手した当初の構想が，その後，制作の進行にともなって変化してゆく過程をはっきりと示している．この小論では，私はまず〈ゲルニカ〉に対する様々な解釈を整理し，次にこの制作過程における変化が，いかなる意義を持つものであるか，主題およびその表現に関して考察し，最後に，ピカソの芸術に対する私なりの意見を述べてみたいと思う．

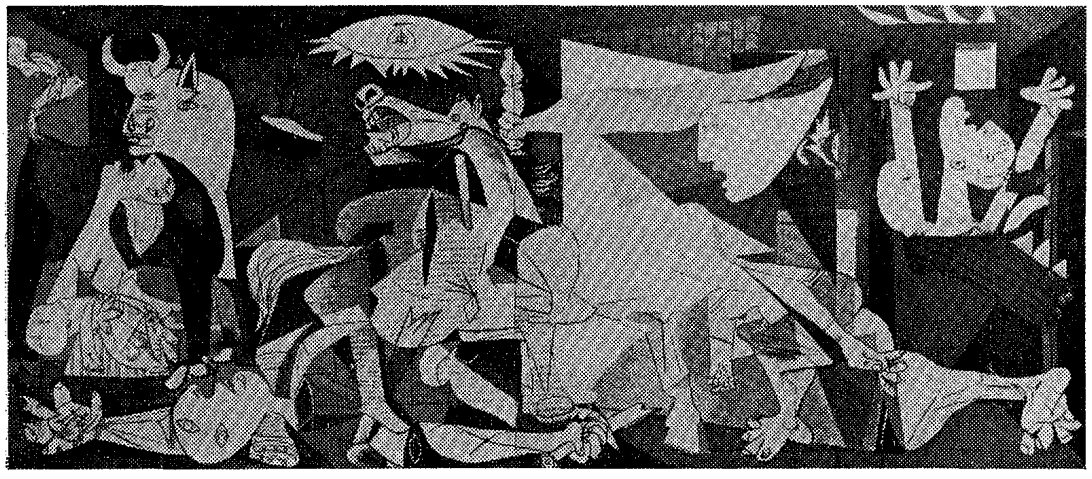

図 1. 〈ゲルニカ〉完成図

ピカソが〈ゲルニカ〉を描いた直接的な動機は，1937年4月26日，フランコおよびナチス・ドイツによって，スペインのバスク地方の，古い歴史を持つゲルニカという名前の都市が爆撃され，壊滅したという事件である[(2)]．その時，博覧会場の壁画をスペイン共和国政府に依頼されていたピカソは，5月1日に習作デッサンに着手し，遅くとも6月中旬までには壁画を完成した．

〈ゲルニカ〉は，かすかに黄色，青，赤などで調子を与えられてはいるが，ほとんどモノクロームに近い，縦3.45メートル，横7.70メートルの，縦横の比率が1対2.2という横長の大画面である．

画面の中央に，腹を槍に刺された馬が膝をついており，その下に，腕と頭に分解され，胴も脚もない兵士が倒れている．一方の腕は折れた刀を握り，一方の腕は切傷だらけである．その傍に花が一輪咲いている．画面上辺には一つの光源が輝いており，左側には子供を抱いた母親が座り，その後に接するように雄牛が立っている．雄牛と馬の間の台の上に，一羽の鳥がとまっている．右側の窓から女がランプを差出している．右側から中央に向って一人の女が駆込み，右端では女が炎に身を包まれ，身を投出しているという図である．現代の戦争を描きながら，飛行機も一台の戦車も登場せず，動物と女達からなるこの〈ゲルニカ〉に対して，ピカソ自身は「雄牛はファシズムというのではないが，野獣性と暗さを表わしている．〈ゲルニカ〉は象徴的であり，寓意的である．それが私が馬や雄牛を用いた理由である」と説明している[(3)]．

象徴的，寓意的という言葉から，〈ゲルニカ〉は一つの歴史的事件を寓意的に物語る作品であるとして，その登場者が担っている象徴的な意味を読取る，解釈する試みが多くなされている．ピカソの言葉に忠実な，最も一般的な解釈の例としては，ハーバート・リードをあげることができる．リードは「槍で内臓を突刺されて悲鳴をあげる馬，男や女の身悶える姿，それらは怒り狂った雄牛の通過を物語っているが，その牛はと見れば，情慾

と痴愚の力をみなぎらせながら，意気揚々と背景部で振返っている．一方窓からは，あらゆる古典的な純粋さをもって，悲劇的な相貌に描かれた真理が，この殺戮の場面にランプを差出している」ところであると解釈し，〈ゲルニカ〉は「幻滅の，絶望の，破壊のモニュメントであり，いわば抗告のモニュメントである」と説明している(4)．しかしながら，例えば雄牛の表わす意味にしても，もしピカソ自身の説明にこだわらないことにすれば，地中海文明の伝統において，象徴として二通りの意味を持っているので，一方的に邪悪な力の象徴と決定することはできないものである．すなわち，ペルシャにおいては太陽神ミトラスに制圧された牛であり，クレタ島では恐るべきミノタウロスである一方，農業国では力と豊饒のイメージとして野獣中の王であり，スペインの闘牛においても，ヒーローの闘牛士の敵であると同時に，対等のパートナーとして尊敬されてもいるのである(5)．しかも〈ゲルニカ〉に描かれた雄牛が，ハーバート・リードの言うように「情慾と痴愚の力をみなぎらせている」というより，どちらかといえば毅然としているようにも見えるために，ピカソの説明にとらわれずに，登場者の象徴的意味を解釈しようとする試みも多くなされているのである．例えばD.H. カーンワイラーは「雄牛だけが毅然として直立し，不屈のスペイン人民の力を象徴している」と考えているし(6)，またルドルフ・アルンハイムは「もし雄牛が敵を表わしているなら，この光景は破壊と苦悩のみが支配し，単なる嘆きであるにすぎない．それではレジスタンスというより，単なる感傷であって，共産主義の理論では否定される類の芸術であるから，共産主義に共感するピカソの意図するところとは考えられない．したがって〈ゲルニカ〉の雄牛は，不撓不屈なスペイン人民の精神の希望の象徴でなければならない」と結論している(7)．ピカソと同じスペイン人であるジュアン・ラレアによれば，雄牛はイベリア半島のトーテムであって〈ゲルニカ〉においてはスペイン人民の象徴であり，子供を抱いた母親によって表わされたスペインの首都マドリッドを，ファシストの破壊から守っている

のである.[8]

このように，雄牛の象徴的意味が敵ではなく，スペイン人民の力であり，希望であると解釈されているばかりではなく，他の登場者の表わす意味もまた，ピカソの言葉とは異った解釈がなされている．ジュアン・ラレアによれば，馬はピカソにとっては，彼の愛を拒んだ女性を象徴するものであったので，彼の復讐心を呼び起こす存在であり，〈ゲルニカ〉においてはこの馬こそフランコとファシズムを意味しているのであって，兵士とランプを差出す女とが共和国政府側を表わしている．ラレアはまた〈ゲルニカ〉の左側部分において，雄牛を父に，鳥を聖霊にみたて，母と子を加えて三位一体ならぬ四位一体が象徴されており，作者の無意識的レヴェルにおいては，〈ゲルニカ〉はこの世の終末を象徴するものであると結論しているのである.[9] マックス・ラファエルによれば，雄牛は受動的な女性の上に，おおいかぶさるようにして立っている能動的な男性であって，ここでは，母親がいまだ気付かずにいる受胎の原因となっている．そして破壊の後に続いてゆく新しい生命を暗示しているのであり，馬はフランコとファシストを表わしている．この馬は，共和政府の兵士との闘いにおいて，兵士をそのひづめにかけて死に至らしめたのだが，自らも兵士の刀と槍に傷つけられていた．そこに上辺の電球によって象徴されるナチス・ドイツの爆撃が加えられ，更に打ち倒されたところである.[10] しかしながら，ラレアやラファェルの，このような想像的ともいえる解釈は，ラファエル自身も認めているように,[11] 作者にしてみれば「あなたの解釈は実にすばらしい．その解釈を採用することにしよう」(ポール・ヴァレリー) といった体のものであるだろうし，もしピカソの意図を正しく言い当てたものであったとしたならば，それは〈ゲルニカ〉の表現の不完全さを示すものでしかないだろう.[12]

この問題に関して，アンソニー・ブラントは，〈ゲルニカ〉の登場者とそれに結びつけられた象徴主義は，一挙につくりだされたものではなく，長く複雑な歴史を持つものであることを指摘し，特にピカソの 1930 年代の

諸作品を検討することによって〈ゲルニカ〉の象徴的意味を推論している[13]．ブラントによれば，雄牛と馬との闘いは，ピカソの最も若い頃からの主要なテーマの一つであり，馬が雄牛の角に突倒されるところを，古典的な顔だちの少女が見つめているのが基本的な型になっている．時には古典様式と一致して，静かで非情緒的であり，時には自然主義的イディオムにおいて，馬の激痛，苦悶を表現し，雄牛の肉体的獣性によって恐怖を表現するが，時には闘争に参加するすべての者が，後期キュービスムのやり方以上に迄ゆがめられ，区切られた形に解体されている．そして 1934 年の素描とエッチングでは，女の闘牛士があらわれ，雄牛の動作と女の態度に性的な要素が強調され，また雄牛に代ってミノタウロスが登場するようになる．1935 年のエッチングの大作〈ミノタウロスの闘い〉(図 2) は，ピカソが闘牛やミノタウロスの作品で試みたテーマの要約である．〈ミノタウロスの闘い〉では，馬と女の闘牛士とを，その邪悪な暴力の犠牲にした雄牛は，

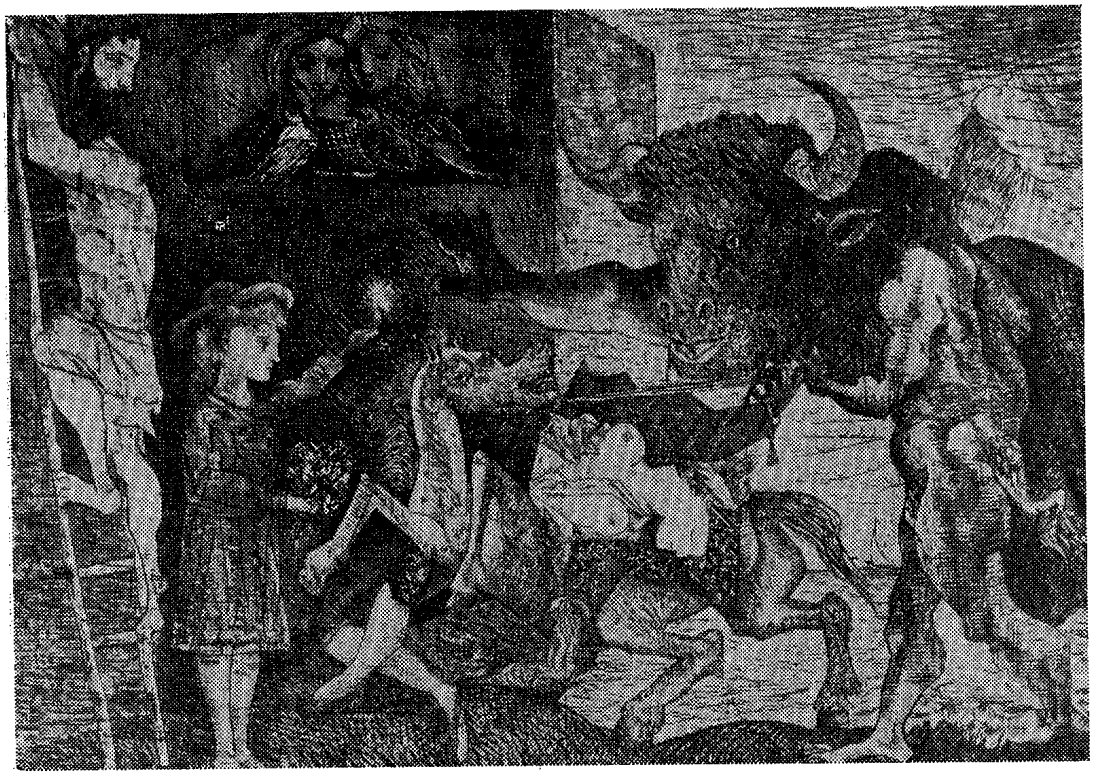

図 2.〈ミノタウロスの闘い〉

真理と純粋の象徴である，ろうそくの光を差出す少女によって，その前進をはばまれ，その光から逃れようとしているのだが，ブラントはこの〈ミノタウロスの闘い〉とピカソが〈ゲルニカ〉に着手した当初，5月2日の習作デッサン（図3）とを比較しつつ，〈ミノタウロスの闘い〉の雄牛と馬と光を差出す少女との関係は〈ゲルニカ〉においても基本的には変化していないと結論している(14)．5月2日のデッサンでは，瀕死の馬の足もとに兵士と女性らしい人物が一人倒れており，雄牛は顔は窓から女が差出しているランプの方に向けているが，体躯は反対方向に向って跳躍している．それはブラントの言うように恐怖にかられて跳んで逃げていると見ることもできるので，ピカソが〈ゲルニカ〉に着手した時，〈ミノタウロスの闘い〉と共通するテーマから出発したのであり，従ってこの雄牛は敵フランコを示しているとするブラントの解釈は充分に説得力のあるものである．

最終的には雄牛はスペイン人民の希望であると結論したアルンハイムも，ピカソが〈ゲルニカ〉に着手した時点，すなわちこのデッサンにおいては，ピカソが〈ミノタウロスの闘い〉と共通するテーマを選んでいることを認

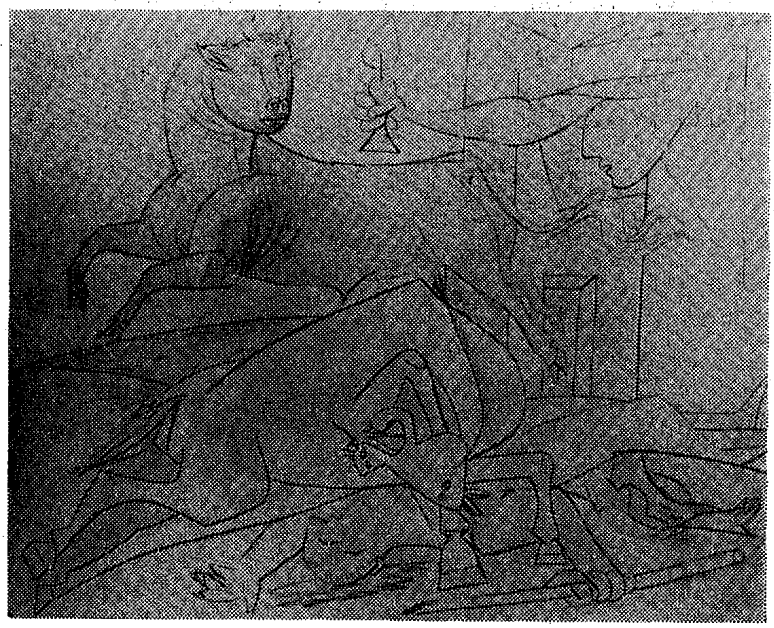

図3.〈ゲルニカ〉5月2日，デッサン

め，「もしこれが最終的構図だったとしたら，雄牛は敵であり，光の精神性に驚き，おそれて，馬と人間の犠牲を蹴散らして逃げているのだとする単純な解釈も成立つだろう」と述べている[15]．しかしながらアルンハイムは，45 点の習作デッサンと，壁画の写真が示す 7 つの段階が描き進められるに従って，〈ゲルニカ〉の各登場者の示している態度，表出感情，その相互的関連，役割が時々の状況によって変化しており，同じ雄牛の象徴的な意味も変化していることを主張しているのである．例えばアルンハイムは，5 月 9 日の習作デッサンに見られる雄牛に対しては，今や，「最後まで雄牛を特徴づけることになる，あの曖昧な態度を示している．居丈高な破壊者の目をしてはいるが，光は雄牛を魅惑しているのか，悩ませているのか，それともおびやかしているのか」と述べており[16]，また5月 10 日，11 日のデッサンでは，雄牛は人間の目鼻を持ち，理想的な優しさを示していることを指摘し，最終的な〈ゲルニカ〉の雄牛が，眼前の出来事に対して冷淡な態度を示しているにしても，それは「たやすくは獲得されないスペイン人民の希望としてそこにあるのだ」と結論しているのである[17]．

アルンハイムは，本来戦争による一事件を物語る〈ゲルニカ〉の雄牛は，初めは敵の象徴として登場したが，制作の過程で，希望の象徴に意味転換したのだと考えているわけであるが，ではこの意味転換は何によって起ったのかということについては，明確な解答を出してはいないようである．しかし，ピカソ自身「絵の発展段階ではなく，絵が変貌してゆく過程を写真に残しておくことはきわめて興味深いことだ．……絵というのは，前もって考えられたり決定されたりしてしまったものではない．絵は人の考えが変るように，描かれている内に変るものだ」[18]と述べているように，制作過程における変化は，ピカソの芸術のきわめて特徴的な様相の一つであり，ピカソの芸術を理解する上での重要な鍵が，ここにあるのではないかと思われる．アルンハイムは〈ゲルニカ〉の意味内容が変化し，それに伴って構図，表現方法に変化が生じたことを指摘している．しかし私見をもって

いうならば，もし意味転換があるとしても，まず〈ゲルニカ〉の表現方法が変化，発展し，それに伴って意味内容が変化したのだと考えることもできるかと思われる．

ここで〈ゲルニカ〉の表現方法の変化，制作過程における形式的変化について，5月2日のデッサン（図3）と，5月11日の壁画の第一段階（図4），さらに完成された壁画（図1）とを比較することによって考察することにする．

5月3日のデッサン（図3）においては，場面はどちらかといえば自然な空間，三次元的奥行において表現されている．また個々の登場者も立体感，量感のある形態を与えられ，かつ躍動している．これらの登場者の三次元的な対応，相互関係が画面に統一を与えている．つまり三次元的な登場者の対応による統一のある画面構成がなされていると言える．壁画の第一段階の写真（図4）においては，空間および個々の登場者の形態は，かなり平面化されてきているが，個々の登場者が重なりあっており，この重切が画面に奥行を与えている．またこの段階では，場面はまだ戸外での出来事を示している．画面が横長に拡大され，構図が左右対称に近くなったために，5月2日の習作デッサンに較べ，登場者相互の結びつきはやや緊

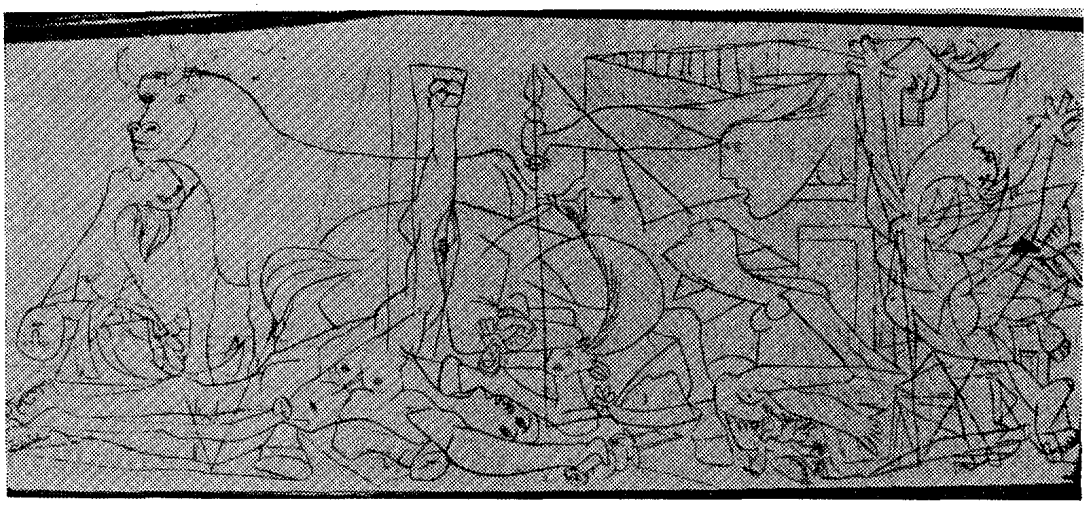

図4.〈ゲルニカ〉5月11日．壁画第一段階の写真

密性を欠いているが，登場者の重切から生じる立体的な対応が，画面中央部に一つのまとまったグループを形成していると言える．完成図（図 1）においては，すべての登場者が，皆一様に一つの平面上に配置され，自然な三次元的な奥行，三次元的空間が排除されたことが認められる．この画面において奥行を示すものは，左右上部の建物の陵線を示す斜めの線と，鳥がとまっている台の斜線のみであって，下辺の碁盤目の模様は正しいパースペクティヴに従っておらず，画面にほぼ平行する平面として，逆に奥行を制限している．また，壁画の第一段階において認められた各登場者間の重切は，ここでは慎重に排除されている．中央の馬との重切を避けて，雄牛の体軀の向きが変えられ，馬の脚下に倒れていた死んだ女性は姿を消し，兵士は胴体も脚も失ない，頭と二本の腕だけで表わされている．また奥行の排除と同時に，個々の登場者の立体感のある形態が，平面的な形態に還元されている．四人の女と，兵士の頭部では，鼻筋を顔の縁辺にずらし，顎と首筋を一つにつなぎ，できる限り凹凸が生じない形に変形され，立体感を与えることになる陰影は与えられていない．さらに周辺を暗くし，明暗を対比させることによって紙を切抜いたような効果，シルエットのような効果を獲得している．この切抜きの効果は，雄牛の頭や，上辺の光源にも共通して認められる．画面の右半分では，明暗は物体から独立して，比較的大きな面によって，明度の異なる半透明な紙を重ねたような構成となっている．こういった空間の平面化すなわち奥行の排除と，物体の平面化は別個に行なわれ得るものではなく，一体となったものであるが，この平面化は構図に対しても影響を与えている．最終画面で登場者はほぼ左右対称形の配置になっている．右側から駆込む女と，ランプを差出す女，それに馬の頭部は画面に左側へ向う方向性を与えており，この左側への動きと，兵士の頭部，母と子の頭部とが与える上方への動きの交叉する点に雄牛の頭がある．しかし観照者の眼は，表現されたものに拘わりなく，画面の左から右へと移ってゆく傾向を持つものであるので，この左端の牛に集

中しようとする動きは心理的に自然な流れには逆らうことになり，雄牛がこの場面から目をそらしていることもあって，雄牛を中心に各登場者が強く結合されていると言うことはできない[19]．平面化された最終画面では，各登場者を結合するのは，平面的な対応にすぎず，アルンハイムの「〈ゲルニカ〉には，群集も，グループも存在しない[20]」という評のとうり，この壁画が，一つの歴史的事件を表現するためには，完成図のこの構図は散漫であると言わねばならない[21]．表現された場所に関して言えば，最終画面では，画面の右半分は戸外であるが左半分は室内になっている[22]．この同一画面上に，その境界を判然としないままで，戸外と室内を結合した結果，奥行が表現されていないことと合せて，場面の状況設定はきわめて不明確なものとなっている．運動表現に関してもはっきりとした変化が認められる．5月2日のデッサン，壁画の第一段階においては，登場者はいきいきと運動しており，運動しつつあることを最も明瞭に示し得る効果的な瞬間を選んで表現されている．壁画の右端で炎に身を包まれた女性を例にとれば，第一段階の写真（図 5）では，炎から逃れようと，激しく揺れ動いており，この動作の内に，この瞬間の直前と直後の瞬間を同時に含んだ表現となっている．ところが最終的な画面では，突出された腕も，開かれた口も，この瞬間において硬直していて，次の瞬間の動きを拒否している．登場者の運動は，最終画面ではその一瞬において停止し，登場者はもはや時の流れの内に存在してはいないのである．

すでに指摘したように，〈ゲルニカ〉に着手した当初のピカソの構想は，ゲルニカ市に対するファシストの爆撃という事件を，馬と兵士を，悪しき暴力の犠牲にした雄牛が，少女の差出す真理のランプの光におびえ，その歩みをとめられているという〈ミノタウロスの闘い〉と同一のテーマを用いて，寓意的に物語ることであったと言い得るだろう．そして形式的には，雄牛，馬，兵士などの登場者は，どちらかといえば自然な空間，奥行の内に存在していた．つまり，自然な空間の内で，一頭の馬が苦しんでいる姿，

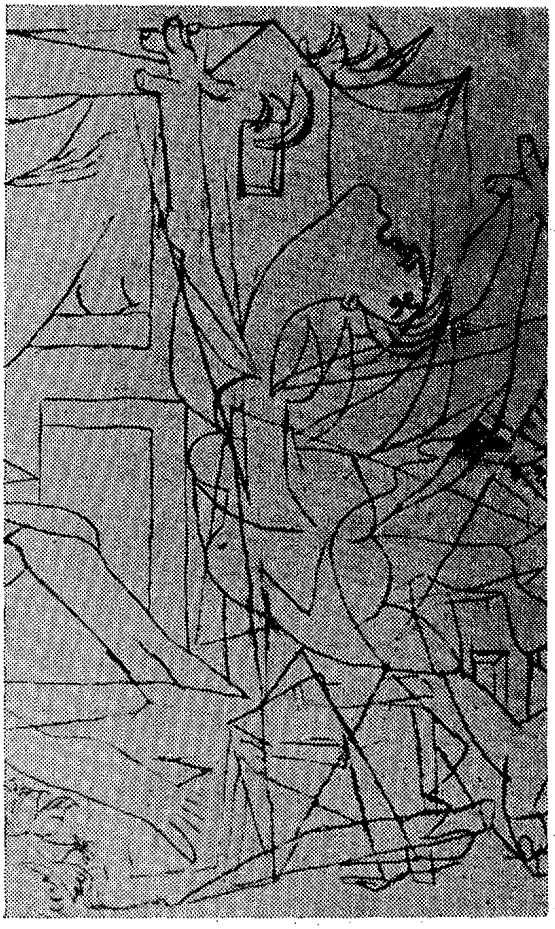

図 5.〈ゲルニカ〉第一段階右端の女

図 6.〈ゲルニカ〉完成図左端

光に驚き，おびえている雄牛の姿が表現されていたわけである．すなわち〈ゲルニカ〉をピカソが自然な空間をもって描き始めた時，画面はその中で牛や馬が存在する独立した空間，観照者が存在している空間とは別個な空間を形成していた．その時，観照者は各登場者を個別的に見ると同時に，これらの登場者の相互の関連，作用をも見るのであって，観照者は，現実的であるにせよ，空想的であるにせよ，或る場所で，或る時に起った出来事をその時見ているわけである．絵画における物語的表現は，一定の場所と時間の再現を前提とするものであるが，ピカソの当初の習作デッサン，壁画の初期の段階では，この条件を満足する物語的構成がなされていたと言える．ところが，後に作品が完成されると，自然な三次元的空間は，きわめて奥行に乏しい，登場者の平面的配列となり，個々の登場者も立体感

のある形態から，紙の切抜きに似た平面的形態に変化しているし，戸外であることが明瞭であった場面は，戸外とも室内ともつかぬものになっている．また当初の，いきいきと運動していた登場者は硬直してしまって，もはや時の流れの内に存在する者ではなく，自然な時間を超越している．こうして，初期の段階で試みられた物語的構成のための条件は．最終的段階の壁画では否定され．構図的にも，全体の緊密な統一が失なわれることになった．例えば雄牛は，もはや傷ついた兵士を見てはいないし，差出された光に反応してもいない．だからこの雄牛は，到達し難い希望の象徴であるにしても，なお情慾と痴愚の力に満ちた敵の象徴であるにしても，馬や兵士との物語りを構成してはいないのである．

以上述べてきたように．私はピカソの寓意画としての当初の構想は，制作の過程において放棄されたのだと考えるわけであるが，では，ピカソは物語性を放棄するかわりに何を手に入れたのか，初期の段階にはなくて，最終画面にあるものは何かということが次に問題になる．再びアルンハイムの意見を求めるならば，「ピカソは正面向きの目と横向きの目を結合することによって，一つのイメージにおける二つの様相を調停しようとする観照者の努力の結果として，ねじまげるような効果を獲得している[23]」のであるが，最終画面（図 6）では，この一つのイメージの内に複数の様相を結合する方法は，大いに発展させられ，死んだ子を抱いた母親，炎に包まれた女，右側から駆込んできた女，馬の頭部など，随所に見出される．ねじれ，そして切傷だらけの掌，引裂れた目，鼻孔，乳房，突出された舌，など，あらゆる部分において強引に結合された多数の様相は，一つの形象の内に，矛盾する多数の方向性を同時に与え，その方向性の分裂が緊張と苦痛を生み出しているのである．5 月 2 日のデッサンや第一段階の写真においては，たしかに激しいデフォルメが各所に見られるが，個々の登場者が三次元的空間の内で，立体としての整合性を有しており，かつ運動しつつあるために，激しいデフォルメも，決定的な分裂を生じていないし，次の

瞬間には，その分裂も調停される可能性を残していると言える．すなわち，初期の段階では，馬や女達がある時，ある場所で苦しんでいる姿が表現されていたわけだが，最終的には，描かれた形象そのものが，直接観照者に緊張と苦痛を感じさせるのであって，時間も状況をも超えた苦痛そのものが表現されているのであると言えるのではないかと思われる．

ピカソは緊張と苦痛を生み出す形象を，方向性において分裂した様相の結合によって獲得しているのであるが，このような多数の様相の結合は，必然的に対象を分解し，対象の塊量性を破壊し，平面的な形態に還元することになる．そしてこれらの分解され，平面化された形態は，それの存在する空間をも平面化することを要求する．〈ゲルニカ〉においてピカソは，悲しみそのもの，苦痛そのものの表現を，個々の形象において獲得するために，形態および空間の平面化と，対象の運動性の放棄とを行ったのである．

このようにして，歴史的事件を寓意的に物語るというピカソの構想は，制作過程で物語的構成の前提条件をすべて放棄したことによって変化し，一定の状況と時間を超越したところの絶対的，普遍的局相へと高められて，一般に暴力に対する人間性のプロテストとなったのだと思われる[24]．したがって，この段階では，〈ゲルニカ〉の雄牛が担う象徴的意味が，たとえ敵であろうと希望であろうと，もはや問題性をもつものではなくなったと思われる．

次に，なぜピカソが〈ゲルニカ〉をこのような普遍的局相にまで高めたのかということを考えてみなければならない．ピカソ自身は〈ゲルニカ〉制作中に，彼の政治的立場を表明して，「〈ゲルニカ〉はスペイン人民を苦しみと死の大洋に沈めた軍事階級への憎悪の表明となるだろう」と述べて[25]，〈ゲルニカ〉を政治的マニフェストとする意図を明らかにしているが，このような彼の意図は，例えば同じ1937年に描かれた〈フランコの夢と嘘〉の，フランコの残虐行為に対する諷刺画のように表現することもできたは

ずであるから，〈ゲルニカ〉の制作過程で物語的構成が喪失したのは，公的な宣言にしようとする彼の意図によるものであるとは言い切れないと思われる．ジョン・バージャーの批評を引用すれば，「ピカソは，たった一頭の馬の内に，他の多くの画家が，キリスト磔刑図全体の内にやっと見出してきた以上の苦しみを見ることが出来る[26]」のだが，私は，ピカソが一頭の馬を見るこの眼こそ，〈ゲルニカ〉を普遍的な局相にまで高めた原動力であったと思う．すなわち，一頭の馬の内に，キリスト磔刑図全体以上の苦しみを見るということは，対象の相互の関連から生ずる効果を見るのではなく，個別的な対象の内にすべてを見ることであり，また対象を観察し，再現するということではなく，一つの対象においてキリスト磔刑図全体にまさる苦しみの表出を意図し，その苦しみを直接観照者に感じさせるような形象として形成するということだが，〈ゲルニカ〉において，ピカソが画面中央に一頭の馬を描いた時，ピカソが描いたものは苦しむ馬の外観ではなく，一頭の馬において表出したいと望んだ，苦痛と抗議であったわけである．その結果として，彼の形成した形象は，一定の時と状況を超越し，寓意性を拒否することとなったのだと思われる．

自然の再現ではなく，形成であることは，後期印象派以後，抽象非対象絵画から超現実主義までを含む，現代芸術の特徴的な様相の一つであるだろう．私は，ピカソの強く表出を求める傾向と，さらにその具象化が，個々の形象においてなされ，形象の相互関係によらない．言い換れば，ピカソの関心が個々の物体に向い，物体の相互の関連に向わない点に，ピカソの基本的な性格を見たいと思う．

註

（1） Dora Maar, この写真は，多くの習作デッサンと共に，Cahiers d' Art, 1938 に発表された．習作デッサンの最初の発表出版は Cahiers d' Art, 1937.

（2） Guernica 市は住民 10,000，爆撃は 4 月 26 日午後 4 時 30 分から 2 時間におよんだ．死者 889 名，町の中央部が破壊された．ゲルニカの爆撃はヨーロ

ッパ知識人に大きな衝撃を与えた．cf. Anthony Blunt, Picasso's Guernica, London, 1969, p. 7.

(3) A. H. Barr, Picasso 50 years of his Art, New York, 1966 p. 265.

(4) Herbert Read, Picasso's Guernica, London Bulletin, 1938. 増野正衛訳，ピカソ，ルオー，クレーなど，みすず書房，収録のピカソの「ゲルニカ」より引用．

(5) Rudolf Arnheim, Picasson's Guernica The Genesis of a Painting, California, 1962, pp. 22～23.

(6) D. H. Kahnweiler, Préface du catalogue Exposition Picasso: Bruxelles, 1956. 千足伸行訳，キュービスムへの道，鹿島出版会，1970. より引用．

(7) R. Arnheim, op. cit., p. 24.

(8) Juan Larrea, Guernica, New York, 1947 cf. Max Raphael, The Demands of Art, 1968. Chap. V Discord between Form and Content. p. 151.

(9) Ibid, p. 152.

(10) Max Raphael, op. cit., pp. 150–155.

(11) Ibid, p. 156.

(12) cf. R. Arnheim, op. cit., p. 17. L. Goitein, Art and the Unconscious が〈ゲルニカ〉に無意識の Sado-necrophilic な喜びとして，虐殺，去勢，死が現われているとする．そのほか多くの深層心理分析的解釈がある．cf. M. Raphall, op. cit.,

(13) A. Blunt, op. cit.,

(14) A. Blunt, op. cit., pp. 24–30.

(15) R. Arnheim, op. cit., pp. 46–47.

(16) Ibid., pp. 56–57.

(17) Ibid., p. 24.

(18) Statement by Picasso: 1935, A. H. Barr, op. cit., p. 272 より引用．

(19) R. Arnheim op. cit., p. 27.

(20) Ibid., p. 19.

(21) Ibid., なお M. Raphael は右側から左側へと動くゲルニカの方向性を重視し，且つ，画面がほぼ3つに分たれることから，右端では野蕃な殺人が行われパニック状態であったものが，中央においては闘争となり，左端ではそれが無関心，無感動になる変化を主張している．また，M. Raphael は右端では純粋に表現的であり，中央部は，表現と寓意の混合であり，左端が純粋な寓意であるとする．

(22) A. H. Barr, op. cit., p. 264.
(23) R. Arnheim, op. cit., p. 62.
(24) cf. John Berger, Success and failure of Picasso, Penguin, 1965. p. 169. Berger はゲルニカに描かれているのは苦痛—肉体的な痛さであって，痛さは肉体の発する抗議であると述べている．
(25) A. H. Barr, op. cit., p. 202.
(26) J. Berger, op. cit., p. 90.

On Picasso's "Guernica"

Yuji Sueyoshi

Résumé

Picasso's original concept on "Guernica" had been changed in process of its execution.

For instance, the bull, one of characters in "Guernica", originally stood for the enemy, but in the final mural, the bull symbolizes the hope of the victims.

(Arnheim's interpretation)

Picasso's metamorphosis in process of his execution may be important key to understand his art.

According to Arnheim, this change of symbolical meaning caused transformation of the composition and the method of representation.

However, I think, even if the meaning had been changed, it was after the change of method of representation that each symbolical meaning itself had been changed.

Naturally, in the story-telling picture construction, a certain time and place are fixed as premises.

In Picasso's case, he was able to express the universality of his subject by abondonning his original story-telling conception.

Picasso abondonned representing a scene as a phenomenon in the

natural space, and arranged figures on a plane, each of which was combination of many strong expressive images.

Thus, each figure lost the meaning which was given originally as characters in a story and transcended to the absolute and universal phase.

Therefore, in the final stage, symbolical meaning of each figure and allegory, which is resulted from relationship of figures, does not have any decisive significance.