

Title	ピカソとエル・グレコ
Sub Title	Picasso et Le Greco
Author	末吉, 雄二(Sueyoshi, Yuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1972
Jtitle	哲學 No.59 (1972. 8) ,p.55- 75
JaLC DOI	
Abstract	Il est toujours mentionne que le cubisme est ne de l'associatori de deux caracteres ; caractere frangais de Braque et caractere espagnol de Picasso. Mais comment est-il represents le caractere espagnol dans les oeuvres cubistes par Picasso? Isi, j'essaye de mettre en lumiere que l'influence du Greco sur Picasso est observee non seulement dans des certaines toiles, mais elle penetre jusqu' aa fond de son art, et puis, qu'elle a joue un ro1e tres important dans la formation du cubisme.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000059-0055">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000059-0055</a>

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.

## ピカソとエル・グレコ

末 吉 雄 二

20 世紀の表現主義的な絵画の中でも最も激情的な作品と評される〈アヴィニヨンの娘達〉(1907. ニューヨーク近代美術館)(図 1)が、キュビズムを論ずる時、常にその出発点として指摘される<sup>(1)</sup>ということはまことに

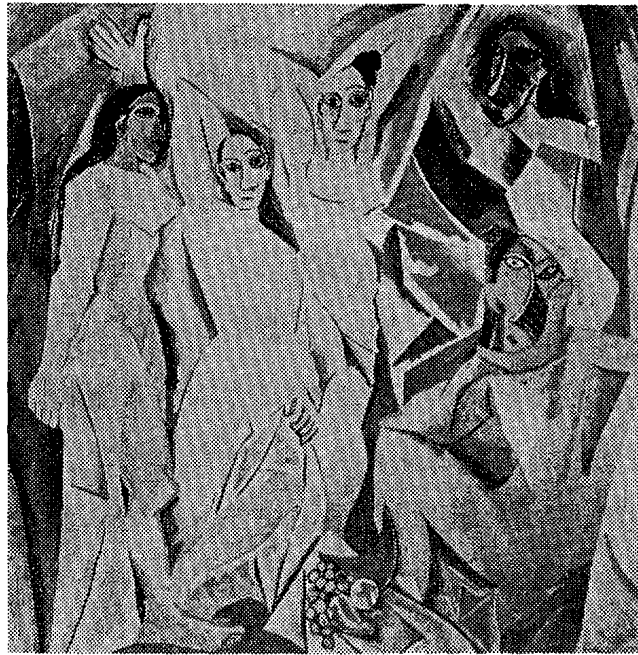


図 1 アヴィニヨンの娘達

奇妙な現象ではないだろうか。なぜならキュビズムは周知の通り、フランス絵画が周期的に回帰する、対象の客観的観察に基いた、厳格な古典様式のひとつの例であると認められているからである。<sup>(2)</sup>〈娘達〉はキュビズムの出発点ではあるが、普通キュビズムによる作品から除外されている。この〈娘達〉の歴史的<sup>(3)</sup>位置付けの曖昧さは、この作品の持つ性格とキュビズムそのものの性格規定が対蹠的であるにも拘らず、この作品に認められる

多くの新技法が、この作品のキュビズムとの密接な関連性を明らかに示しているという点から生じている。しかしキュビズムが激しく表出的な〈娘達〉から出発しながら急転回して古典的様式へ向ったとする説はピカソ個人のキュビズム期の展回にも妥当するであろうか？

アポリネール (G. Apollinaire), グレーズ (A. Gleizes), レイナル (M. Raynal) 等, 多くのキュビスト, 評論家, 美術史家達がキュビズムはセザンヌ, クールベ,<sup>(3)</sup> スーラ等によって準備された路線の延長・発展であるとして, その革新性と同時にフランスの伝統との関連性を主張してきた。キュビズムは自らの正当性をセザンヌの名を挙げることによって主張してきたとも言える。<sup>(4)</sup> そのためキュビズムのひとつの面——特にセザンヌを仲介者としてフランス美術の伝統に結びつく一面, 古典的と形容される一面のみが強調され過ぎてきたのではないだろうか。確かにキュビズムがブラックの持つフランス的性格とピカソのスペイン的性格の奇跡的な融合の上に成立するということは以前から指摘されてきた。<sup>(5)</sup> しかしピカソのキュビズム期の作品が, どれ程またどのような形でフランス的性格を共有しているか, スペイン的性格はどれ程またどのような形で現われているかという問題はそれ程明確にされていないのではないだろうか。キュビズム期に, 短期間ではあったが, ピカソは外見的にブラックと極めて類似した作品を描いた。そのためキュビズム期のピカソの作品に, ブラックの作品に固有な性格を誤って見てはいないだろうか？

一方, ピカソのモノグラフィはキュビズム時代のピカソを他の時代のピカソと区別して特殊・例外的とするのが常である。「キュビズム時代とは, バロック的情熱を本性とするピカソが, 古典主義的理性の支配に身を委ねた時期である」とされる。<sup>(6)</sup> ピカソは 1920 年代を頂点として周期的に古典的なフォルムに復帰しているにしても, 全体の構想に関してはなおバロック的であり, キュビズムの時代のみが真に「古典主義的」であるとされるのである。ここに「古典主義的キュビズム」という観念が再び見出される。

また、ピカソのこの時期は、芸術の或る目的に向っての進歩というものを否定しているピカソが、段階的に進歩・発展した唯一の時期であるともいわれている。<sup>(8)</sup> この場合まずはっきりさせる必要があるのは、このように考えられるキュビズムの時代とは何時始まり何時終ったのかということである。たとえピカソが発展を示しているとしても、それはピカソがブラックに最も近づいた一時期のことではないだろうか？しかもそれは発展を示しているブラックの成果をピカソが次々に吸収しているためにそう見えるに過ぎないのではないだろうか？

## ☆

キュビズムは、それが始められた当初の作品の様相を次々に変化させ、数年にして全く異った外観の画面を生むに至ったという点で19世紀以来多く継起した他の芸術運動・主義と異っている。ブラックの8年の〈レスタックの家〉(Maison à l'Estaque, Berne, Mr. H. Rupf. coll.) と14年の〈ギターを持つ女〉(Femme à la guitare, Paris, M. R. La Roche coll.) との間に共通する描き方は殆んど認められない。ピカソとブラックがキュビズムをひとつの教義として体系化し、固定したグレーズやメツァンジェ (J. Metzenger) に対して反感とまでは言わぬにしても別物の感を抱いていたことはよく知られている。<sup>(8)</sup>

この絶えず変貌を続けたキュビズムの諸局面に対してアポリネール以来様々な分類が試みられてきたが、今日一般に用いられているのは「分析的キュビズム」と「総合的キュビズム」という分類である。<sup>(9)</sup> バー (A. H. Barr) によれば、分析的キュビズムは1909年に始まり、12年末迄続く。10年頃から「総合的」な要素が時折出現するが、「総合的」が支配的になるのは12年の末である。ピカソの総合的キュビズムはほぼ12~13年に始まり、15年以後は古典主義的技法と交互に用いられ、21年頃その頂点に達し、その後も繰返し現われて現在に至っている。<sup>(10)</sup> ピカソの総合的キュビズムの諸局面は「ロココ的」、「曲線的」、「シュルレアリスムの」等の名称が与え

られる。総合的キュビズムはピカソのその時々々の意図、関心によって変化に富んだ様相を示しているわけである。ここに既によく知られている分類を敢えて示したのは、ピカソのキュビズムがきわめて多面的な性格を持ち、変幻極まりないとされるピカソの殆んど全ての局面にその影を投げかけているということを指摘したいためである。

20年代後半、ピカソのシュルレアリスム時代の最も解読し難い作品群においても、その難解なデフォルマシオンは総合的キュビズムに基いており、またあの〈ゲルニカ〉(Guernica, 1937, ニューヨーク近代美術館)も、総合的キュビズムの最も見事な応用例である。総合的キュビズムはそれだけでは古典的でも理性的でもない。それは時に応じて古典的、ロマネスク的、マニエリスムの等々の様相を帯ることができるものである。いわゆるキュビズム以後のピカソの制作の根底にあって、彼の多様な表現方法を支えているのはこの総合的キュビズムである。

一方、分析的キュビズムはブラックによって成形され、ブラックとピカソによって高度に押進められたが、パピエ・コレの出現によって急速に終熄した。伝統的パースペクティブの崩壊、新しい空間表現法の成立という観点からキュビズムを見るなら、分析的キュビズム期はひとつの発展を示しているが、その発展はパピエ・コレをもって停止している。対象を多元的要素の統合によってひとつの形象として形成する総合的キュビズム<sup>(11)</sup>は、分析的キュビズムを前提としてはいるが、その論理的帰結ではない。〈アヴィニヨンの娘達〉の位置付けの困難さは、この作品が分析的キュビズムよりもむしろ総合的キュビズムに近いことに起因しているのである。

☆

ここで、ピカソがキュビズムを形成していった過程を、ピカソがその時に何を学んでいるかという点に着目して考察してみよう。既に指摘したようにキュビズムはセザンヌが準備した路線の延長であるという解釈が一般的に認められている。ではピカソに対するセザンヌの影響は何時始まり、

どのような点に現われているだろうか。

ペンローズ (R. Penrose) によれば、ピカソは 1901 年にヴォラール (A. Vollard) の画廊でセザンヌの〈マルディ・グラス〉(Le Mardi-Gras, 1888, Moscou) を見、その結果ピカソの画面にアルルカンが登場することになる。これがピカソがセザンヌから受けた最初の影響であるという<sup>(12)</sup>。ピカソは〈アルルカンとその連れ〉(L'Arlequin et sa compagne, Moscou, プーシキン美術館) と〈頬杖をつくアルルカン〉(Arlequin accoudé, New York, メトロポリタン美術館) の 2 点のアルルカンを 1901 年に描いている。しかしこの 2 点及び数年後のアルルカン連作がセザンヌの影響によるというのは、ペンローズがいうように当時他にアルルカンを描く画家が少なかったとしても、少々無理があるように思われる。1901 年のアルルカンは形式的にはセザンヌと共通するものを持たない。

次にはやはり〈アヴィニヨンの娘達〉が問題になる。〈娘達〉では、全体の構図の取り方にセザンヌの一連の〈水浴びする人々〉との関連性が指摘されるのが常であるが、ペンローズは更に、〈娘達〉左端の手を挙げている人物とセザンヌの〈聖アントワーヌの誘惑〉(Tentation de Saint Antoine, 1874~75, Paris, Pellerin coll.), 室内の大部分をカーテンで覆い隠すアイディアに〈現代のオランピア〉(Une Moderne Olympia, 1870, Paris, Lecomte coll.) との類似性を指摘している<sup>(13)</sup>。デュ (P. Daix) も「1906 年 10 月 22 日のセザンヌの死がこの大作の創作の動機となったことは充分考えられる」と述べ、プティ・パレの〈三人の浴女〉(Daix Baigneuses, 1879~82) との類似を指摘している<sup>(14)</sup>。この作品は当時マティスが所有していたもので、当然ピカソは見ているわけである。ペンローズのいう〈オランピア〉、〈聖アントワーヌの誘惑〉との関連性は一時おくとしても<sup>(15)</sup>、〈浴女達〉(図 2) との類似性は否定し難いものである。「20 世紀初頭、セザンヌの影響はアンデパンダン展、サロン・ドートンヌに出品するアヴァン・ギャルドの若い画家達の間で増大する一方であった<sup>(16)</sup>」ことでもあり、ピカソ

がセザンヌに関心を持たずにいたとは考えられないことだからである。しかし〈娘達〉の着手された当初の形態は、基本的構図においてはそれ程の変化はないとしても、その制作中に徹底的に変化させられている。当初の曲線的な人体、自然な明暗、群像が構成する奥行きのある空間、これらすべてが最終段階においては消え去り、鋭角的直線によって平面化された人体、対比的な明暗の任意な配分、画面全体を一つのプランが覆うことによって生ずる奥行のない空間がとって代る。ピカソの制作意図そのものが変化していることに注目しなければならない。〈娘達〉を価値ある作品としたのはこの最終段階の独自性にあるので、〈娘達〉の意義を考える場合、着手当初の着想源が何かということよりも、制作中にピカソの描き方を変化させた原因は何かという点の方が重要であると思われる。この〈娘達〉に充填された生命感はキュビズムに最も密接に繋がるとされるセザンヌの晩年様式とはかなり隔りのあるものであることは事実なのである。この点で、浪漫的な激しさを持ったセザンヌの初期作品との類似性に対する着目は正しいかもしれない。しかし〈娘達〉のジグザグに画面を区切る明暗の対比、からみ合った直線などはセザンヌの初期作品には見られないものである。右側二人物の頭部の表現とアフリカ・ニグロ彫刻との関連性は既に一般に認められているところである。〈娘達〉を表現的な作品にしたのはこれらの頭部と、上に述べた形式上の諸特徴の効果であるが、それが何処から来たのか、今は深くは触れないでおく。〈娘達〉に対するセザンヌの影響は限定され確かに認められるにしても、着手時の全体構図と若干の人物のポーズとにのるのではないかということである。

〈娘達〉以後、ピカソが分析的キュビズムに至るまでの約2年間、ピカソの作品はかなり複雑な変化を見せている。〈娘達〉の最終段階に右側二人物の頭部に現われたニグロ彫刻の形態は、頭部の描写に止まらず、全身に拡大され、彫刻的な陰影と合体して〈森の中の裸婦〉(La Grande dryade, エルミタージュ美術館)、〈友情〉(Amitié, 1908, Moscou)、といった作品

を生み出すことになる。この傾向は8年中の人物画の大方を支配しているが、この年にラ・リュ・デ・ボワで描かれた人物画には大まかな面によって構成された、素朴な鈍彫りの人形のような形態を持った作品がある。この人物の無機的な直線と面による取扱い方は〈娘達〉の左端人物の表現に連なるものだが、この明部と暗部とを截然と分かつ、塊量性の彫刻的な表現は6年の〈二人の裸婦〉(Deux Nus, Pittsburgh, Thompson Coll.)の頭部に既に見られたところであり、6年の夏ゴッソル滞在以後、ピカソが一貫して試みているものである。これはイベリア半島の紀元前400~200年頃の彫刻を学んだものと言われているが、またこの明暗の対比の効果は「青の時代」の作品の内に対応を持っていることも注目されねばならない。より曲線的で、情緒的ではあったが「青の時代」も塊量性の表現を形式上の中心課題としているのである。

ピカソはラ・リュ・デ・ボワで数点の注目すべき風景画を描いているが、一般にはこれらの風景画にセザンヌの影響を認めている。ゴールドディング(J. Golding)も指摘するように、この時ピカソが後にキュビズムの語を生む原因となったブラックのレスタックでの風景画を既に見ていたとは考えられないが、ピカソのこれらの風景画は、立方体的家屋が樹木の間に見えるという点、家屋の壁面に不自然な明暗を与えているという点で、確かにブラックがレスタックで描いた風景画に近い。ブラックがここでセザンヌから多くのものを学んでいるのは確かなことであり、ブラックの作品は既にセザンヌの作品から発展させ得るひとつの可能性を示し始めていた。しかも1907年秋のセザンヌの大回顧展はピカソにセザンヌの存在を知らせたに違いないのだから、ラ・リュ・デ・ボワの風景画にセザンヌの影を見ることは理由のないことではない。ブラックとの関係についていえば、ピカソはラ・リュ・デ・ボワから帰って後ブラックのレスタックの風景画を見て、自らの方向の定まらない模索に一条の光が差込むのを感じたかも知れない。「青の時代」以来、特に〈娘達〉以後の全くの孤独な探求に有力な



パートナーが出現したと感じたかもしれない。しかしこれらの風景画がピカソの8年中の人物画に共通する一面をも合せ持っている点を見過してはならないということも確かである。これらの風景画の「フォルム、色彩、技術はきわめて単純で彩色されたレリーフを思わせ、セザンヌの複雑、微妙な色彩面による技法とは異なる<sup>(18)</sup>」ものであるし、激しい明暗の対比を伴ったマッサのからみ合いは、セザンヌ、ブラックの静的な面の構成とは違った躍動感と力感を持つものである。

ピカソがセザンヌに最も近づいたのは9年に描かれた静物画においてである。これらの静物画でピカソは8~9年のブラックの静物画以上にセザンヌの本質に迫っていると言えるかもしれない。これらの静物画においてもピカソは明暗を基調に面を規定しているのに対し、セザンヌは色彩の微妙な変化によって対象を見ているという点では異なるが、面の配置の仕方、対象に対する視点の取り方、画面構築における堅牢さ、その静的な効果という点ではきわめて近い。これらの静物画でピカソは初めてセザンヌを学んでいると言えるのではないかと思われる。これまでも確かにピカソはセザンヌに教唆も受け、時に利用もしている。しかしここで初めてピカソはセザンヌを学ぼうとする姿勢を示したと言えるだろう。しかしながらピカソが本格的な分析的キュビズムへと進んだのが、このセザンヌ色の濃い静物画の展開によってではなく、6年頃からピカソが関心を示してきた多くの要素の総合ともいべき人物画のそれによるということは重要である。ブラックはあくまでも静物画によってキュビズム時代を開いているのである。「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……。」<sup>(19)</sup>ピカソが分析的キュビズムに至った道程も、この可触的空間表現の探求であったとすると、ピカソが静物画よりも人物画を選んだのはなぜだろうか。それはピカソの当時の関心が空間表現に限定されてはいなかったということの意味してはいただろうか。

ピカソの人物表現は人間の持つ生命感、情緒を強く表出していることが

多い。8～9年にかけてピカソが描いた人物は情緒的でも表出的でもないが、面による分割、多視点の観面の合成など、どの点においても〈娘達〉に見られる表現よりも分析的キュビズムに向ってめざましく進展したとは言いがたい。9年夏に描かれた〈本を持つ女〉(Femme au livre, Chrysler coll.)の頭部、左半身は明らかに6、7年頃の人物との関連性を示して、塊量性への執着を見せている一方、中央の肩から胸にかけての平面化に9年の静物画との類似性をも認められ、この人物画においてそれまでに獲得してきた様々な要素を総合・統一しようとするピカソの意図を窺うことができる。ここで留意すべきことは9年の静物画に類似する各細部の明暗、分割面、平面化も分析的キュビズムの特徴である幾何学的形態にはなっていないし、人体の彫塑的量感を破壊してもいないということである。

ピカソが9年夏ホルタボデ・エプロで描いた風景画は幾何学的形態という点で際立っている。キュビズムの幾何学的形態はセザンヌから学んだものだといわれるが、セザンヌの作品は幾何学的要素を直接描いてはいないし、明暗によって幾何学的小平面を強調することもない。セザンヌが手紙の中で書いたあの有名な言葉が、多くのキュビストが幾何学的形態とセザンヌを結びつける原因であるとしか思えない。ピカソがこれらの風景画を描いた時、この手紙の一節を思出していたかどうかということはそれ程重要な問題とは思われない。分析的キュビズムが交錯する直線で区切られた小平面によって画面を覆うということと、対象を幾何学的形態として把握するという事とは同じ問題ではない。画面を幾何学的パターンに従わせるということならばピカソは「青の時代に」既にそうした試みを持っている。

以上の考察から〈娘達〉以後9年までの間のピカソの足跡が決して一直線にひとつの方向へと進展したものではなく、様々な試みが様々な意図のもとでなされ、そのなかでセザンヌ的なものは一要素に過ぎなかったことが理解される。少なくとも9年まではセザンヌがピカソの画面を変貌させ

る唯一決定的要因ではなかった。ピカソは多くの要素を融合しながら変化しているので〈娘達〉をセザンヌ化しようとしたのではない。<sup>(19)</sup> 1910年には愈々分析的キュビズムが本格化するが、この局面をリードしたのがブラックであることは知られている。9～10年にかけてのブラックの静物画、その後の両者の作品の比較から分析的キュビズム期における新工夫がブラックによって発明されていることが明らかになる。即ち、文字の導入、楕円形画面、カリグラフィックな描線、こういった新しい空間表現のための要素はブラックの創意による。ではなぜブラックがひとり発明を繰返し、ピカソがそれを取入れるという結果が起ったのだろう。ここでこれらの新工夫が空間表現のための手段であるという点が指摘される。ブラックはレスターックでの風景画以来一貫して「可触的空間表現」を追求してきた。ブラックの空間はすぐセザンヌの空間とは違ったものに変化していったが、この探求に方向を与えたのがセザンヌの晩年の風景画であるなことは一般に主張されている通りである。確かにブラックも当時の革進的画家として黒人彫刻にも無関心ではなく、造形観といった点でこのプリミティヴな芸術に共感を持っていた<sup>(20)</sup>とは言えるが、ブラックはピカソのようにニグロ芸術のフォルムを自分の作品に導入することはしなかった。ブラックの探求が構成的な空間表現に限定されていてしかも早くからセザンヌの表現を学んだという点に、対象のもつ情緒的内容の表出を意図して——個別的対象の特徴としてではなく、造形言語に還元された画面そのものの力として考えられているにもせよ——その表現に多くの可能性を見ていたピカソよりも、新工夫に対するブラックの有利な立場が理解される。ブラックの分析的キュビズムについてここでは論じない。しかしこれらの新工夫がピカソの分析的キュビズムで果している役割について少々考えてみる必要がある。ピカソはブラックと同じ目的でこれらの技法を用いたか、これを厳密に見極めることは難かしいが、この分析的キュビズム期、特にその前半に、ピカソが肖像画を含めて人物を描き続けたという点

にピカソの独自性の証しを見ることができるようと思われる。勿論ブラックも彼が文字を書込んだ最初の作品である〈ポルトガル人〉(Le Portugais, 1911, バーゼル美術館)など、人物画をも描いてはいるが、彼の制作の中心はやはり静物画なのである。ピカソはウーデ (W. Uhde), カーンワイラー (D. H. Kahnweiler), ヴォラールの肖像画において、頭部と手に充実した量感、立体感を保持し、そこにモデルの個性の表現を心懸けていることが認められる。この点でブラックの人物画と異っているし、更にセザンヌとも異っているのである。セザンヌの〈ヴォラールの肖像〉(Portrait de Vollard, 1899, Vollard Coll.)と比較すると、ピカソの肖像画がモデルの個性の表現にいかにか執着しているかということが知られる。セザンヌがモデルから汲取らねばならなかった存在の手答えは、ヴォラールという個性から来るものではない。

12年になって総合的キュビズムが始まり、細分化の極に達していた小平面が統合されるようになると、二人の作品の差異が目立ち始めるようになる。この局面をリードするのは、今度はピカソである。ブラックが、彼が導入した諸要素の相互的作用による「可触的空間表現」の枠内に留まっているのに対し、ピカソはマチエールの具体的触感から画面をオブジェ化する段階を経て、画面を対象の個々のイメージが出会う場へと転換してゆく。ピカソの空間はより自由な奥行き of イリュージョンを含み、分析された細部はピカソが作品に与えたいと望んだ情緒・内容を担うひとつの形象として統合される。ピカソが13~14年に描いた人物は、統合され形成された形象であるという点で、デフォルマションがより徹底的、過激であるにしても、ブラックの人物や分析的キュビズム期の人物よりも〈アヴィニョンの娘達〉により近いのである。

## ☆

以上の観察からも、ピカソのいわゆるキュビズム時代がひとつの未だ見えてはいないが予感された目標、ある様式的完成を目指して、一直線に進

歩・発展したものではないことが明らかである。ピカソは他のいつの時代でもそうであるように、このキュビズムの時代でも、一定の振幅をもつ振子のように揺れているのである。ピカソは15年以降、時に総合的キュビズムの技法で描き、時に理想的形式によって古典的世界を描き、時に極端なデフォルマションによってバロック的激情を表出するということができたが、それはピカソがキュビズム時代を経て、彼の望む情緒・内容をひとつの形象として自由に形成し得る術を獲得し得たからである。キュビズム時代、特に総合的キュビズムが確立される以前、ピカソの制作が或る程度「探求」的色彩を帯びるということは否定し得ない。ピカソにとっていかに制作が「発見」であるにしても、それが発見であることに気付くためには予知するところがなければならぬだろうからである。

☆

再び〈アヴィニヨンの娘達〉が問題となるのだが、〈娘達〉の画面全体を支配している鋭角的に屈曲する直線と対比的な明暗の配置は果して何処から来たものであるか？

フランス的なものとしてセザンヌ、プリミティブな力を持つ形態としてアフリカ・ニグロ彫刻、イベリア半島の彫刻などが一通り考察された後、我々の目はやはりピカソの生国スペインの美術へと向けられなければならない。そこで浮び上る名前がエル・グレコである。ピカソが1906年に描いた〈コンポジション〉(Composition; Les paysans, Merion Coll.) (図3)におけるグレコとの関係は周知のところであるが、この作品を考察する前にピカソとグレコとの関連性をそのスペイン時代に遡って跡づけて見ることにする。

ペンローズによれば1897年に描かれた〈聖歌隊の少年〉の中央に立つ少年の姿はグレコの〈エスポリオ〉(Expolio)を思わせるものであり、15年後のキュビズム絵画の主要な特徴を予示するものであるという。<sup>(21)</sup> 私はこの作品を複製写真によっても見たことがないのでこの指摘を云々する。

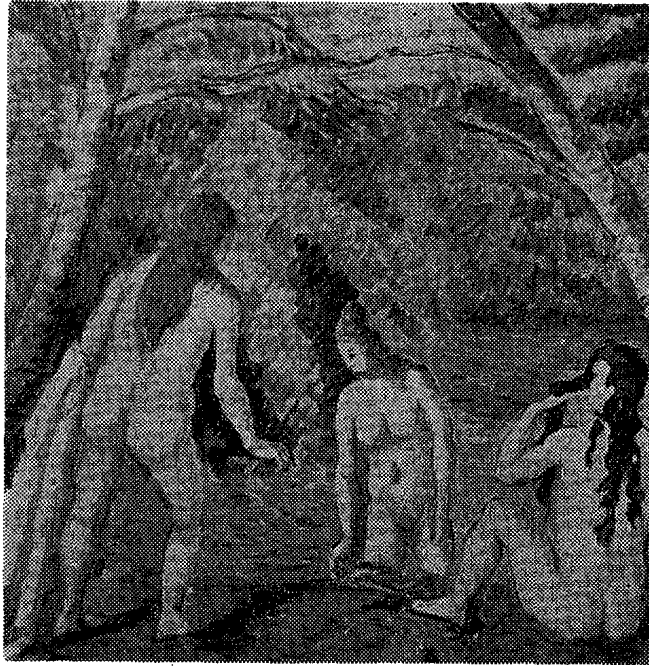


図 2 浴 女 達

ことはできない。しかし 98 年の〈老人と病気の少女〉(Old man with a sick girl) の長く引伸されたフォルムとグレコとの関連性は多くの研究者によって認められている。この頃ピカソがカタロニア地方のロマネスク及びゴシック美術と同時にグレコの影響を受けていたことは、当時から指摘されていたことである。<sup>(22)</sup> もっともピカソの絵画はまだこの頃にはピカソの独自性を確立していない。ピカソが 1897~98 及び 1899 年にマドリードに滞在し、プラド美術館に足繁く通い、トレドにまで足をのびしている事実を考えれば、これは影響というより勉強の対象となったというところであろうか。この後ピカソはバルセロナで当時のパリの様々な革新的画家達の技法を吸収している。ゴーガン、ゴッホ、ロートレック、ヴェイヤール、ドニ、ドガ等々、この頃ピカソが学び、彼の作品に何らかの反映を見せた画家を列挙して見れば、ピカソがまだ自己の絵画を確立していないことが明白となる。唯、こうした修業時代にヴェラスケスよりもグレコに惹かれたところにピカソの傾向性を見ることができるといえる。ピカソが彼独自の画風を確立したのは、周知の通り「青の時代」であるが、こ



図3 コンポジション

の「青の時代」の直前に描かれた〈カサヘマスの埋葬〉(Evocation: L'Enterrement de Casagemas, 1901, Paris, プティ・パレ) (図4) は丁度〈娘達〉がキュビズムを先取りするものであったのと同様に「青の時代」の基本的テーマをすべて含み、ほぼ青の単色によって描かれたピカソの転換を示す作品となっている。ペンローズは「アレゴリカルな人物達が、グレコを思わせる渦巻く霧の中で雲の間を漂う」と形容しているが、渦巻く霧や雲ばかりではなく、全体の構図や細部の形式においてもグレコの影をはっきりと認めることができるのではないだろ

うか。デェはこの作品がフローベールの『聖アントワヌの誘惑』のための挿絵、セザンヌの〈ドラクロワ頌〉(L'Apothéose de Delacroix, 1873~77, Paris, Pellerin coll.) に近いというフィービー・プール (Phoebe Pool) の意見を紹介した後「ピカソがこの作品で彫塑的な構成、コンポジションにおけるリズムの優位への力強い方向転換を示していることは確かであり、更にホアン・メルリ (Joan Merli) が考えているようにピカソがグレコを、特に〈聖マウリティウスの殉教〉(Martyre de St, Maurice, Escorial) (図5) を想い浮べていることを無視できない」と述べている<sup>(24)</sup>。ここでも既にセザンヌとの関連が指摘されていることが知られるわけであるが、ピカソは1901年に果してセザンヌとどのような結付きを持ち得るのか。ピカソが1901年の6月に、セザンヌの最も親密な画商ヴォラールの店で個展を開いており、〈埋葬〉に着手したのがこの年の夏であるので、ピカソは〈ドラクロワ頌〉を見る機会があったかもしれない。それにしてもこの

時期の他のピカソの作品、次の「青の時代」を考えるなら、この時点でセザンヌとの関連を想定するのは無理が残るだろう。表現上では、両者はそれ程近いとは言えない。〈埋葬〉はその画面の下半分では死せるカサヘマスを一団の人々が囲み哀悼しており、上半分では白馬と裸体の少女が渦のような雲に囲まれた浪漫的幻想的光景が繰広げられているというものであるが、この縦長の画面を上下に分ち、上方を雲で囲みながら二つの光景を合成する構図法はグレコの常用する構図法である。〈聖マウリティウスの殉教〉以外にもしばしば見出し得るもので、

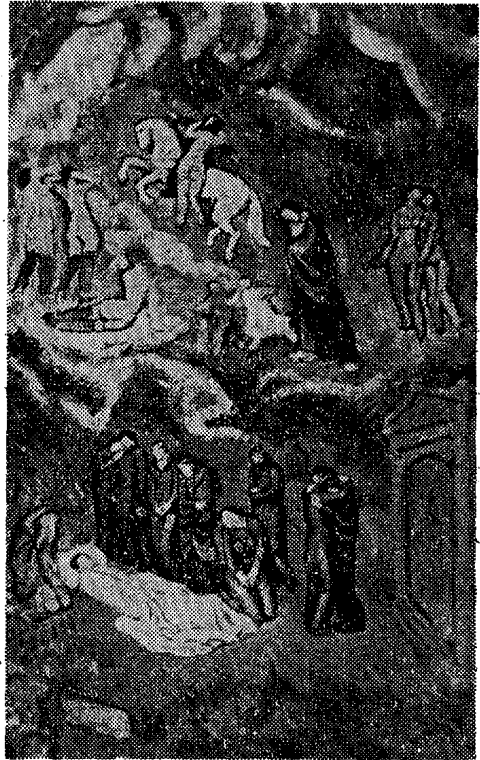


図 4 カサヘマスの埋葬

ここでピカソが学んでいる作品は何も〈聖マウリティウスの殉教〉でなくともよいのである。またこのような画面全体を充填し尽くす構図はティントレット他、マニエリスム、バロックの画家にしばしば見出されるもので、グレコ特有のものではないがピカソのマドリード滞在を考え合せれば、ここではピカソはグレコを学んでいるとするのが妥当である、グレコとの関連は全体構図に止まるものではない。人物が縦に長く引伸され、身を縋っている点、哀悼する人物たちの喪服が激しい明暗のリズミカルな繰返しを強調している点、雲の描き方など、グレコを思出させる所は少なくない。この作品はそれまでの色彩を優先した明るい画面から、対比された明暗のリズムと重いマスの表現が優先するモノクロームな世界への転換を示すものであるが、この作品の明暗対比による塊量表現は、まさにグレコのすべての作品に共通する特徴であり、この作品のグレコとの関連を明示するものであると思われる。



〈カサヘマスの埋葬〉における人物特に黒い衣服にすっぽりと身を包んだ女性の表現はピカソの〈青の時代〉の人物表現と共通する。〈蹲る貧しい女〉 La Miséreuse Accroupie, 1902, トロント美術館) (図6), 〈海辺の母と子〉 (Maternité au bord de la mer, 1902, New York) などの衣服の襞の扱い方, 縋れたようなデフォルマシオンは〈埋葬〉の人物達に既に現われているものである。また〈老ギタリスト〉 (Le Vieux Guitariste, 1903, シカゴ美術館) がその引伸ばされた手足, そのポーズなどの点で16世紀のマニエリスム, 特にグレコを思出させるということは既に広く認められているが, ペンローズは更にこの作品のギターを軸として構成された人体が幾何学的パターンを形造る点に注目し, この作品がキュビズム時代の静物画を指し示すと述べている。<sup>(25)</sup> このペンローズの指摘は, グレコの影が「青の時代」を経てピソのキュビズム——少なくともその前段階——まで延びているということを意味してはいないだろうか。ここでキュビズム

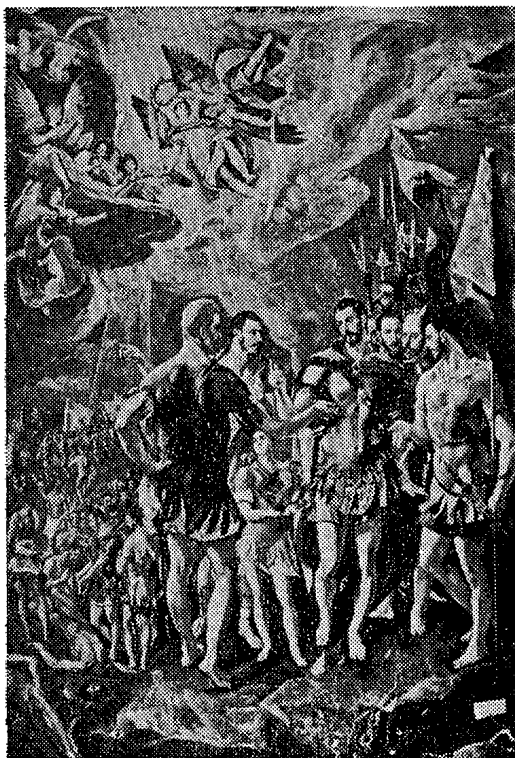


図5 聖マウリティウスの殉教



図6 蹲まる貧しい女

初期の人物画の彫塑的塊量表現と「青の時代」の表現との関連性を確認するために〈バーの女達〉(Pierreuses au Bar, 1902, New York, Chrysler Coll.), 〈盲人の食事〉(Le Repas de L'Aveugle, 1903, New York メトロポリタン美術館)(図7)を例として挙げておく。ピカソの前キュビズム期とグレコとは「青の時代」を介在して結びついているのである。

前キュビズム期にグレコの影響が存在するもうひとつの例が、先に触れた〈コンポジション〉である。この作品が当時出版されたミゲル・ユトリリョ(M. Utrillo)によるグレコの評伝他、2, 3の雑誌に写真が載ったグレコの〈聖ヨゼフと幼な子イエス〉(Saint Joseph et L'enfant Jésus, 1597 99, Toledo, San Vicente 美術館)(図8)を参照して描かれたものである

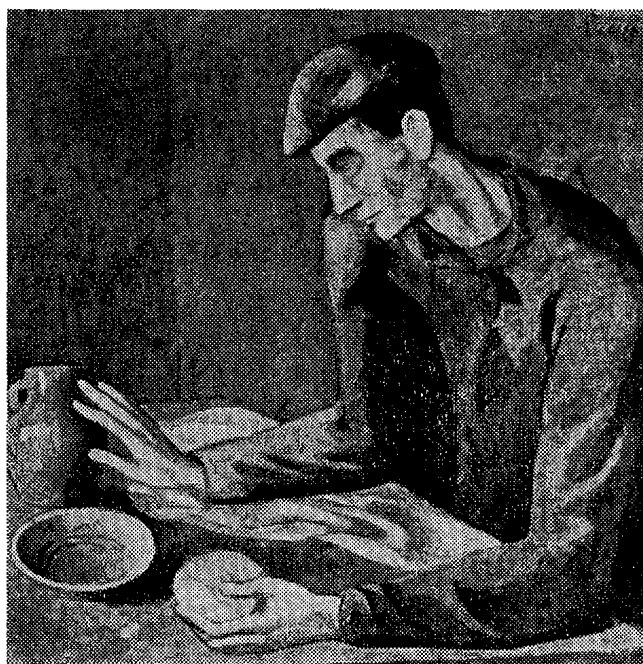


図7 盲人の食事

ことは既にバァーをはじめ大方の研究者の認めるところである。「グレコの作品には雄牛は登場せず、花輪のある位置を天使が占めてはいるが、長く引伸された身体のプロポーションに比べてきわめて小さな聖ヨゼフの頭部が、また構図全体の感覚が、ピカソがグレコを頭に置いているというバァーの示唆を支持させる」<sup>(26)</sup>ばかりではない。農夫と娘のポーズがヨゼフと



図 8 聖ヨゼフと幼な子  
イエス

キリストのそれと一致するばかりでなく、農夫と娘の衣服に見られる明暗のリズミカルな配置はグレコの作品一般に認められるところであるし、これらの明暗が緘れたマスを形成し、鋭く屈折する直線が交錯しているという点もそうである。この作品以外に、この時期にピカソがグレコを研究したことを示す作品は特に見当たらないとはいえ、この作品がグレコを密接な関連をもつことは明らかである。ピカソはこの作品をゴソルで描いた点のグワッシュと4点のデッサンを基に6年の8月にパリで制作した。このゴソル滞在はピカソに大きな転期をもたらしたことは周知の通りである。ピカソがこの時から描き始めた人物

が、プリミティヴな彫刻にヒントを得たものであることは既に指摘した。また「青の時代」の彫塑的表現と結びつくことも指摘した通りである。彫塑的表現はこの頃の人物画においては平面によって形成された立体という性格を強く示すようになるが、塊量表現におけるこの変化に〈コンポジション〉がひとつの役割を果しているということは注目すべき点である。農夫の太い腕、厚い胸などに既に認められる塊量性の表現における平面化という傾向は、6年中の〈自画像〉(Autoportrait à la palette, フィラデルフィア美術館)、〈二人の裸婦〉を経て〈娘達〉の人物へと発展してゆく。〈コンポジション〉と〈娘達〉を結ぶ道すじははっきりしているのである。〈娘達〉におけるグレコの影響は特定のグレコの作品から直接もたらされたものではない。プリミティヴな彫刻と結びつき、平面化志向と結びつく。さらに〈コンポジション〉で或る程度現われていた直線の優位は甚しく進展している。〈娘達〉の左端の人物やカーテンにおけるハイライトの

扱い方、交錯し、鋭く屈折する直線が画面全体を覆う構図法などに〈コンポジション〉を介在したグレコの影響を判然と認めることができるのである。

〈娘達〉以後のピカソの作品の展開に関しては既に述べた通りであるが、〈コンポジション〉において明らかにグレコ的な性格がプリミティヴ彫刻と結びついていたように、8~9年のプリミティヴ彫刻もしくはニグロ彫刻の影響が指摘されている作品にも、明暗の扱い方、マッサの組合せ方に、ピカソがグレコから学んだ成果が反映していることに留意することが必要である。

#### ☆

ピカソのキュビズム時代の作品をセザンヌとの関連という点から考察するならば、ピカソがその一時期にセザンヌと無縁ではなく、積極的にセザンヌを学ぼうとする姿勢を見せてもいるということが見てとれる。それは否定し得ることではないが、しかし、キュビズムをフランス近代美術の発展という枠の中で捉えようとする立場から自由になるならば、ピカソのキュビズムにセザンヌが与えた影響が従来主張されて来た程に大きな、絶対的なものではないことが理解される。確かにピカソは9年の春にきわめてセザンヌ的な静物を描いたが、その年の夏に描いた人物は彼が6~7年に着目していたプリミティヴ彫刻の影を濃く宿している。またピカソが描くプリミティヴ彫刻風の人物は彼がグレコから学んだフォルムとの総合なのである。セザンヌ的要素はそれ迄にピカソが試みてきた多くの要素と直ちに融合し、あくまでもピカソ的なものへと変化する。ピカソのキュビズムはセザンヌとの出会いから突如として生み出されたものではない。

ピカソの個々の作品とグレコとの関連性については既に見てきたように、多くのピカソ研究によってかなり微細な関連に至るまで指摘されている。しかしそれらの指摘は各作品において個別的になされてきたのみであると言えるだろう。ピカソがキュビズムを生み出す過程におけるグレコの影響

はそうした個別的な作品の関連性を越えて、ピカソの造形のより深い層にまで浸透しているということを指摘したいと思うのである。

註

- (1) J. Golding, *Cubism*, p. 38. A. H. Barr, Jr., *Picasso 50 years of his art*, p. 56, etc.
- (2) Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 2<sup>e</sup> Tome, p. 195.
- (3) cf. D. Cooper, *The cubist epoch*, p. 17-18. J. Berger, *Success and failure of Picasso*, p. 51-52.
- (4) J. Metzinger et A. Gleizes, *Du cubisme*. Gertrude Stein, *Picasso*.
- (5) G. Stein, *Picasso*. B. Dorival, *op. cit.*
- (6) 高階秀爾, *ピカソ・剽窃の論理*, pp. 171-173.
- (7) J. Berger, *op. cit.* p. 35
- (8) Dora Vallier 編, *ブラックの言葉*. A. H. Barr, *op. cit.* p. 270-273.
- (9) cf. D. Cooper, *op. cit.* p. 13.
- (10) A. H. Barr, *op. cit.* p. 82.
- (11) 拙稿, *キュービズム*, *芸文研究* 29号, p. 129.
- (12) R. Penrose, *Picasso: his life and work*, p. 113.
- (13) *Ibid*, p. 140.
- (14) P. Daix, *Picasso*, p. 66.
- (15) cf. J. Golding, *op. cit.* p. 41.
- (16) *Ibid*, p. 40.
- (17) *Ibid*, p. 52.
- (18) A. H. Barr, *op. cit.* p. 62-63.
- (19) Dora Vallier, *op. cit.*
- (20) J. Laude, *La peinture française (1905-14) et l'art nègre*, p. 322.
- (21) R. Penrose, *op. cit.* p. 35-36.
- (22) A. H. Barr, *op. cit.* p. 16.
- (23) R. Penrose, *op. cit.* p. 78.
- (24) P. Daix, *Picasso 1900-1906*, p. 46.
- (25) R. Penrose, *op. cit.* p. 91.
- (26) *Ibid*. p. 125.

## Picasso et Le Greco

*Yūji Sueyoshi*

### Résumé

Il est toujours mentionné que le cubisme est né de l'association de deux caractères; caractère français de Braque et caractère espagnol de Picasso. Mais comment est-il représenté le caractère espagnol dans les oeuvres cubistes par Picasso? Ici, j'essaye de mettre en lumière que l'influence du Greco sur Picasso est observée non seulement dans des certaines toiles, mais elle pénètre jusqu' au fond de son art, et puis, qu'elle a joué un rôle très important dans la formation du cubisme.