

Title	ピカソの「バルセロナ時代」
Sub Title	Picasso-before the Blue Period
Author	末吉, 雄二(Sueyoshi, Yuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1973
Jtitle	哲學 No.61 (1973. 10) ,p.85- 108
JaLC DOI	
Abstract	A.H. Barr said in his Picasso 50 years of his art in relation to the formation of Picasso's blue period : "Just why Picasso came to use so much blue over so long a period has never been convincingly explained." The question "why Picasso came to use the specific shapes in this period " hasn't also been satisfactorily answered. These questions are concerned not only with the formation of Picasso's one epoch, but also with the basis of his artistic activity itself. They often say that Picasso changed with bewildering rapidity. And everytime Picasso changed the appearance of his works, certain influences were supposed for the reason of these changes. So they searched for the forms which are similar to Picasso s, in many other works. Certainly Picasso's works show occasional resemblance to other ones' from pre-historic to contemporary. And these resemblances are regarded as the effects of influences from these works on Picasso. But resemblance doesn't always mean influence. Because Picasso often used other artists' works just for a starting-point of his creation. And each relationship between Picasso's works and ones of other artists differs in quality. Some works became a pretext of Picasso's creation even keeping visible resemblances in his works, and some works gave orientation to his plastic activity even losing visible resemblances thouroughly. Therefore, the most important thing must be to find out what determined and brought up Picasso's artistic activity.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000061-0085">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000061-0085</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.

## ピカソの「バルセロナ時代」

末 吉 雄 二

20世紀の美術がピカソから受けた影響は絶大であり、ピカソの存在によって何の影響もこうむらなかった美術家はいないといって過言ではない。一方、このピカソ程、その作品に他の作品——過去、同世代を問わぬ多くの作品からの影響が指摘されている画家もまたいないのである。これはピカソがきわめて多くの美術史家、評論家の考察の対象となったことの当然の結果かもしれないが、そういった外的な理由以上に、ピカソの造形活動そのものが、ピカソの作品が過去あるいは同世代の作品との間に持つと思われるあらゆる関連を、その最も微細なものに至るまで拾い集めるように研究者をし向けるのだと言えるようにも思われる。すなわち、ピカソは唐突に、目まぐるしい程にしばしば、その作品の様相を変貌させてきた。そういった変貌を惹き起した原因、何らかのものからの影響が、その変貌の度ごとに探索され、想定されてきたのである。ピカソが親交をもった芸術家、詩人たち、次々に変った愛人たち、経済的状況の変化、戦争。ピカソ変貌の理由として挙げられた原因は実に多岐にわたっている。しかし、ピカソの作品が何らかの芸術作品と著るしい類似を示していれば、その作品がピカソの変貌を惹き起した原因として考えられたとしても当然だろう。しかもピカソの作品は実に様々な芸術作品との類似を実際に示しながら変化しているのである。

ピカソが第2次大戦後、彼の芸術行為、創作活動の出発点として、過去の巨匠の傑作を意識的にとりあげ、そういった傑作のヴァリエーションとも言うべき作品を多く制作したことは周知のことである。この場合、モデルとなった既存の作品とピカソの作品との間に外面的な類似が認められる

のは当然であるが、それにも拘らずピカソは過去の巨匠の影響を受けたわけではない。影響関係はここには存在しない、「若き Degas, Manet, Gogh が彼等の賞讃する文学作品をしばしばコピーしたように、ピカソは若い頃から、もっとひんぱんに、他の絵画作品を出発点として用い、きわめて異<sup>(1)</sup>った作品を創造してきた」のであるが、ここでも、ピカソが彼の造形活動の出発点として用いた絵画作品とピカソの作品との間に、どれ程の影響関係が存在するかを見極めることは容易な事ではない。現代の発達した印刷・出版文化は、あらゆる時代、あらゆる地域の芸術作品を目にする機会を芸術家に提供しており、ふとした機会に目にした作品が、芸術家の記憶の襞の奥底に秘んでいて、それが意識されないままに、いつか彼の造形活動の出発点として利用される、または造形活動に何らかの作用を及ぼすということは十分に考え得ることであり、また考えるべきことであるだろう。現代においては、我々はいつでも、どこでも世界中の美術作品を見ることができる。こうした現代文明の状況は、画家と他の絵画作品との関連に今までとはまったく異った意味を付与してはいないだろうか。

過去、同世代の芸術作品がピカソの作品に及ぼした作用は、それぞれの質、量において一様ではないことは明らかである。あるものは可視的類似性を保ちながらも、ピカソの造形活動の単なる口実であるだろう。あるものは可視的類似性の一切を喪失しながらもピカソの造形活動を規定しているという場合もあるだろう。そしてピカソの造形活動そのものを育くみ、規定したもの、すなわち真に影響を与えたものが何であるかということこそ、問われなければならないことである。

☆

Pablo Ruiz Picasso の父 José Ruiz Blasco が、バルセロナの La Lonja 美術学校の教師として、コルンナから家族ともどもこのカタロニアの首府に赴任したのは、1895年のことであった。一家は着任前の夏の休暇を、久

々に故郷のマラガで過し、その途次、数日の短い滞在ではあったが、マドリードのプラド美術館を訪れている。ピカソはこの年 La Lonja 美術学校に入学したが、その試験が9月15日及び30日であったというから、一家がバルセロナに到着したのは、遅くとも9月中旬以前であつたろう。<sup>(2)</sup> この時ピカソはまだ14才の誕生日を迎える寸前であつたことになる。<sup>(3)</sup> ピカソはこの前年頃から、父やその友人の画家たちから、アカデミックな描写技術を習得し、彼の天分と個性を窺うことができる作品を描きはじめていた。<sup>(4)</sup> バルセロナ移住後も、すぐにはピカソの画風は変化していない。その点からすれば、このバルセロナ着の日付はさほどの重要性を持ってはいないわけだが、La Lonja ピカソが美術学校に入学した年として、すなわち父以外の画家による正規の美術教育を初めて受けた年としての意味はあるわけである。したがって、ピカソの「バルセロナ時代」を考えるとすれば、それはこの1895年に始まるとすることができる。ピカソが最終的にバルセロナを去って、パリに定住したのは、1904年4月のことであるが、ピカソはそれ以前に彼の活動の中心をパリに移している。1901年6月25日から7月14日まで開催された A. Vollard 画廊での展覧会は、ピカソのパリ画壇へのデビューを告げるものであった。そしてこの年の末頃には「青の時代」が始まる。従ってピカソの「バルセロナ時代」は1901年6月までとするのが妥当であるだろう。いずれにしても、この「バルセロナ時代」はピカソがバルセロナに移り住んでからのほぼ6年間、一人の画学生が一人前の若手画家（もっともこの時、ピカソは20才にもなっていなかったが）として画壇にデビューするまでの期間である。さらに、この間ピカソはバルセロナから離れなかったのではなく、むしろ彼の生活でも、最も移動の激しかった時期にあたっている。なかでも1897年10月から1898年6月までのマドリード滞在は、ピカソがアカデミズム学校教育から訣別し、独立した道を歩みはじめた年として重要な意味を持つだろう。J. E. Cirlot は <Picasso—birth of a genius> においてピカソの「バルセロナ時代」

を ① Before Modernism・I (1894~1897<sup>(6)</sup>), ② Before Modernism・II (1897~1899), ③ The Modernist Period (1899~1900) の三段階に分けている。ピカソが初めてパリに旅行した1900年10月から再びパリに行く1901年6月までの期間が、この区分には含まれていないが、それはこの書がバルセロナの Museo Picasso の所蔵品を解説する目的で著わされたものであり、Museo Picasso にはこの期間の作品が数点のデッサンを除いて所蔵されていないからに過ぎない。

☆

「1901年の末近く、ピカソは画面全体に広げられた青の色調による作品を制作し始め、それはすぐに殆んど青一色の単色画の如くなった。ピカソがこれ程多くの青を、これ程長期にわたって用いるようになった理由は未だに充分納得のいく説明がなされていない」と A. H. Barr が書いたのは 1946 年のことであるが、<sup>(7)</sup> 現在においてもそれは同様の状態であると思われる。

「青の時代」は若きピカソの摸索時代である「バルセロナ時代」の直後に位置し、次に続く「キュビズム」を形成する多くの要素の中で、その重要ないくつかを準備した時代である。<sup>(8)</sup> 従って、「青の時代」のその色彩ばかりではなく、この時代に特徴的なフォルムが、どのようなところから生まれてきたのかという点までこの間を拡大するなら、それは単に「青の時代」という一エポックの成立に対して発せられる問というより、ピカソの芸術的個性そのものを形成する基盤がいつこにあるかを問うものであると<sup>(9)</sup> 思われる。

「青の時代」の始りは、ピカソのひとを驚かす、あの唐突な変貌の歴史のその最初でもあった。Jaime Sabatés は、彼が 1901 年の晩秋に、ピカソに遅れること 5、6 ヶ月でパリに着いた時、その数ヶ月の間にピカソの画風が全く変化してしまっており、彼が見てきたピカソの発展の連鎖の中か

ら、幾つかの環が抜け落ちてしまっていると感じた彼の経験を語り、この時ピカソが彼の「青の時代」に入っていたと述べている。<sup>(9)</sup>

「青の時代」が始まった時期に関して、問題がなかったわけではない。Sabartés は上に引用した文に続いて、それがピカソが G. Coquiot の肖像画を描いていた時であり、アトリエには「調子の強い様々な色のランプのカードを思い出させる作品」が並べてあったと述べている。これは Pierre Daix が <Picasso 1900~1906> において、「青の時代」直前の過渡的な時期として「Vitrail (ステンド・グラス) 的」の名を与えて区別した画風にあたっている。したがって厳密にはこの時はまだ「青の時代」は始まっていないとも言えるのである。しかし A. H. Barr も指摘しているように、「青の時代」の始まりを 1902 年初頭、ピカソがバルセロナに帰った後であるとする G. Stein, J. Merli らの主張は、「青の時代」の特質をピカソのスペイン的特質によって説明しようとするあまりに、事実を無視するものであるだろう。ピカソが青い絵を描き始めたのは 1901 年中、パリにおいてである。

ピカソが 1901 年の暮に描き、パリに残していった Mateu F. de Soto, J. Sabartés の肖像及び自画像はまさに青い絵である。<sup>(11)</sup> この年の夏、ピカソがパリに着いてすぐに着手したことが確かな「カサヘマスの埋葬」とその習作の内の少なくとも 1 点は、先駆的なものではあるが「青の時代」の色彩とフォルムを持つと言えるものであり、モデルが 1901 年中の制作であることを語っている「ジョッキ (Le Bock)」と呼ばれている Sabartés の肖像は、その色彩、フォルム、情緒ともに「青の時代」の世界に属している。テーブルを前にして腕を組み、肘を突いて坐る娼婦を描いた 3 点の作品、大きなマントに身を包み子供を抱き締る数点の母と子。<sup>(14)</sup> これらの主題、モチーフとも、はっきりと「青の時代」の性格を備えた作品が 1901 年中に描かれたのは確かであるように思われる。<sup>(15)</sup>

結局、「青の時代」が正確にはいつ始まったか不明であるにしても、1901

年の秋頃から暮にかけて、P. Daix のいう Vitrail な様相と共存しながら徐々に支配的となり、1902年以降本格化したのだと考えることに、現在では異論はないもののように思われる。「青の時代」への変化は全く突然であったというわけではないが、きわめて急速であった。そしてその短い変化の期間の内にも、もうひとつの描法への試みが同時に存在しているのである。ところで、こうした「青の時代」の本格化する前に見られる様相を「前・青の時代」として区別し、取出すことは危険なことであるように思われる。「青の時代」そのものにおいても他の色彩が導入されている作品が存在している<sup>(17)</sup>し、ピカソがひとつの時期に多様な試みを同時・並行的に行うのがこの時期ばかりではないことは、他の時期の作品を調べることによって直ちに明らかになるだろう。こうした異種とも見える試みの同時存在、もしくは、きわめて短期間での交替は、ピカソの個有の特質のひとつである。

ピカソが「青の時代」をそこで始めることになるパリに来たのは1901年6月中旬のことであった。そして6月25日から7月14日まで、A. Vollard の画廊で、同じくスペインの画家である F. Iturrino との二人展ではあったが、Picasso のパリにおける最初の展覧会が開催された。展示された作品はピカソがパリに来る直前に、マドリード（1月～4月）とバルセロナ（5月初～6月中旬）で描いた最新作を中心としていた<sup>(18)</sup>。

この展覧会がピカソにとって成功であったか失敗であったかの判断は史家によって異っている。A. H. Barr は「展覧会は成功ではなかった。ピカソは Lautrec, Steinlen, Gogh の模倣者と評されたのである」としている<sup>(19)</sup>。P. Daix は「常に繰返し述べられている（失敗だったという判断）とは逆に、ピカソは成功をおさめた。展覧会のカタログは、開催以前に売先の決った15点の作品を含んでいる」と述べている<sup>(20)</sup>。また出品作は全て A. Vollard が買取ることになっており、それがピカソが1902年1月までパリに滞在し得た理由だとする J. E. Cirlot の指摘にも間違いはないだろうと

思われる。いずれにしても、この展覧会は経済的には成功だったのである。この第2回パリ滞在中、ピカソが経済的にゆとりがあり、友人にも恵まれていたことは J. Sabartés の報告からも窺える。<sup>(21)</sup> このパリ滞在中の貧困と孤独から「青の時代」が生まれたというのは誤りである。

一方、A. H. Barr の判断の根拠がどこにあるのかははっきりしないが、もしそれが、F. Fagus が《La Revue Blanche》誌に発表した評によるのだとしたら、その結論は性急に過ぎるだろう。確かに F. Fagus はピカソの作品にスペインの伝統以外にも、Delacroix, Manet, Gogh, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Degas, Forrain, Rops の影響を容易に識別できると述べてはいるが、彼の評はピカソの色彩の美しさを讃え、全体的にはきめて好意的なものである。<sup>(22)</sup> この展覧会が成功であったか失敗であったかということよりも、ここで注目すべき事は、同時代人の目が、この当時のピカソの作品にこれ程多様な、19世紀1世紀間にわたる作家たちからの影響を指摘せずにはいられなかったという点であると思われる。ピカソ以前にこのような画家が一体いたであろうか？

Fagus はピカソが「すべての純粋な画家がそうであるように、色彩を色彩そのものとして愛している」と述べ、花をとりまく光に満ちた空気が描かれている点を高く評価した。Fagus が言うように、この展覧会に展示された作品を含めて、当時のピカソの作品は衝撃力に満ちた色彩によって構成されていた。しかし、「Fagus は印象派的な観点に基づく、自分の愛好する基準からこの若い画家の作品を判断した」と R. Penrose<sup>(23)</sup> が評している通り、Fagus はピカソが用いた色彩の真の意味をとり違えている。もっとも R. Penrose がそれに続けて「<ロンシャン>の芝生の緑、女性のブラウスの赤は鮮明であり、固有な源泉から画面全体に浸透する光を放射している光り輝く色斑である。それは Monet の曇った深みよりも Gogh と Gauguin の発見したものを思い起させる」と述べる時、Penrose はピカソが用いている色彩と Gogh, Gauguin の色彩との“近さ”を指摘する



だけに留らず、ピカソが自らの作品に Gogh, Gauguin の作品から学んだ色彩の用い方を応用したのだと考え、明らかにそう主張している。この外面的な近さ—類似性を両者の間の影響関係として捉えているという点においては、Penrose も Fagus と同様である。Penrose はこの頃のピカソの作品の主題が、Degas, Vuillard, Lautre の影響によって選ばれているとし、ピカソの <矮人の踊り子<sup>(24)</sup>> の色彩は点描主義を消化したものであり、顔と腕と脚とは Lantrec の描き方であると主張している。しかしながらピカソの当時の作品は先行者の作品の部分的な様相の混合・接合物なのであろうか？ 1901 年夏のピカソの色彩は、はたしてこれらの先行者の影響から生まれたものなのだろうか？

当時、初めて、若い他国スペインの画家であるピカソの作品に接した人々が、ピカソの作品に自国の既知の作家との近似点を求めようとしたのは、或る程度当然のことだと言える。しかしそういった観察が皮相的に過ぎることは否定し得ない。「当時の主要な作品、例えば Niarchos 蔵の <闘牛場>（図1）を注意深く観察するならば、ピカソによる強められた、純粹

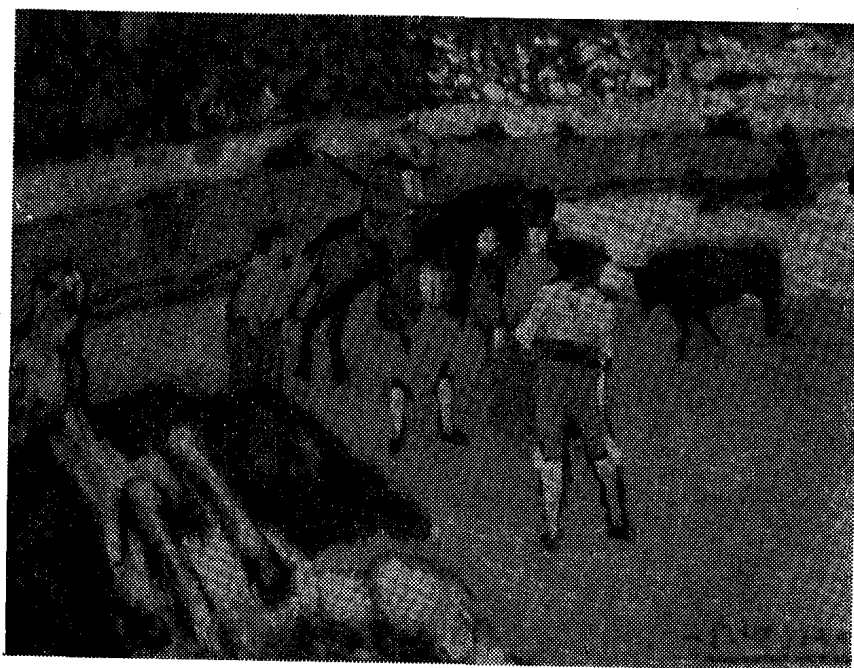


図 1

な色調の使用は、点描主義や、他のいかなる先行するものから帰結されたものでもないことが理解される。競技場の明部と暗部とのコントラスト、およびこのコントラストの内部における運動というピカソにとってきわめて明確な、そして最も重要な現実を油絵具によって表現することが、この色調によって可能となったのである」という P. Daix の<sup>(25)</sup>観察の方が、はるかに当時のピカソの作品の家際の姿と意義を伝えている。Daix は当時のピカソの作品における色彩の重要性とその使用法の革新的意義を強調する数少ない研究者の一人であると思われる。

当時のピカソの作品における色彩は、Daix も主張するように、先行する作家たちの影響を示すものではなく、この後に続くフォーヴィスムを先取りするものとして把握されるべきものであるだろう。このように述べたからといってピカソが色彩においてもフォルムにおいてもこれらの先行者に何も負っていないと主張しようとするものではない。確かにピカソは Gogh, Gauguin, 点描主義などを学んだろう。しかし当時ピカソが意図していたものは、これらの折衷ではなく、これらのいずれとも異った、色彩の新たな意義の探求ではなかったのかということである。

唯一つの色彩に限定された彫塑的なフォルムを探求した「青の時代」は、ピカソの色彩における探求が前人未踏の地域に踏み込んだその数ヶ月後に始まるのである。その間のピカソの変化の軌跡を我々に伝えるものは、Daix が Vitrail・ステンド・グラス的と形容した少数の作品があるばかりである。この一見不可解なる転換としか考えられない進展もピカソのバルセロナ時代の作品を検討することによって理解するための何らかの手がかりを得られるのではないかと思うのである。

# ☆

1895年、ピカソが家族と共にバルセロナに移り住んだ時、彼は父親の指導によって、アカデミックな写実技術の修業中であつた。父親の José

Ruiz Blasco (1841~1913) は、故郷のマラガでは San telmo 美術学校のデッサン教師であり、マラガ市立美術館のキュレーター・修復係を務める画家であった。1891年、コンルナの La Guarda Institute の講師となり、次いで 1895年、バルセロナの La Lonja 美術学校の教師の職を得た。こうした 19 世紀末の地方美術学校を転々としたデッサン教師という履歴からも、彼がアカデミックな素描力という点ではすぐれていても、彼自身の個性を表現するには至らなかった凡庸な画家というイメージができあがる。「J. R. Blasco はアカデミックなタイプの芸術家で、現在残されている彼の作品は、写真的なリアリズムを示している。ディテイルは小心なまでに正確であるが、全体構図は弱々しい。時に一種の理想化された自然主義を窺うことができる」と Cirlot<sup>(26)</sup> も述べている。

確かに José Ruiz Blasco は凡庸な画家であったろう。しかし絵に夢中な 10 才頃の少年にとって、何でもそっくりに似せて描くことのできる、美術学校の教師をする画家である父は英雄のようなものであるだろうし、パブロ・ピカソにとって、父親はまさしくそういった存在であった。この父親が才能の豊かな子にいかに熱心に物を写す技術を教え込んだか、そして子はそうした手習をいかに大きな喜びをもって受入れたかを示すいくつかの逸話を、ピカソ自身の思い出話しとして、J. Sabartés<sup>(27)</sup> は伝えている。Museo Picasso 蔵のピカソ 8 才の時のデッサンの中で写真的な技倆においてすぐれているのは、鳩及び闘牛を描いたものだが、ピカソの父が最も得意とした画題も鳩と百合の花であったし、ピカソを闘牛場に連れていったのも、勿論父親であった。

ピカソの物を描く技術は急速に上達していった。Cirlot によれば「1893 年の半ばまではまだ何程かの子供らしさが残っていたが、1893 年から、年から、1894 はもっと顕著に、この少年の画家としてのキャリアが始まる」のである。<sup>(28)</sup> この 1894 年頃に描かれた〈男の頭部〉(図 2) はピカソが頭部を充実した塊量として把握し、それを細部に拘泥せずに解剖学的な正確さ

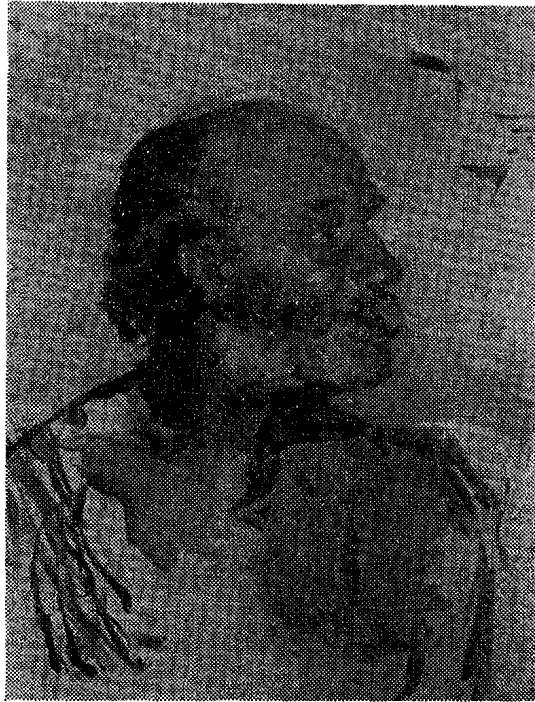


図 2

をもって描き、男の生命的な強さまでも表現し得たことを示している。マラガ時代(～1891)の父の同僚であり、友人であった, Muñoz Degrain, またこのマラガで尊重されていた Bernardo Ferrándiz の作品の記憶が、この頃のピカソに或る影響を与えた可能性を考えることはそれ程必要なこととは思えない。Degrain であれ, Ferrándiz であれ, 父親が教えた絵画とそれ程異質のものではない。この頃既にピカソの技術が父親を凌駕し始めていたとはいえ, その技術はもっぱら父によって教え込まれたものなのである。またこの頃までにピカソはマラガとコルナという地方都市の美術学校, 教会, 美術館の所蔵品以外, 名画といわれるものに接していなかったという R. Penrose の指摘も傾聴に値する。<sup>(29)</sup> この頃のピカソの作品は, 父親によって環境が整えられたことによって, 彼の天性の才能が自然にあらわれ出たものであって, 他からの影響によって導きだされたものとは考えられないものである。

ピカソはアカデミックな写実力という点では, ほぼ完成した技術を身に

つけて、1895年9月 La Lonja 美術学校に入学した。当時、La Lonja 美術学校は決して画一的なアカデミズムによって硬直してはいなかったらしい。「さまざまな美術的主張があり、それぞれが知的で力強い人物によって指導されていた……北から、特にパリからの新傾向に従う人々も徐々に地歩をかためつつあった<sup>(80)</sup>。」のである。

美術学校で、ピカソはさまざまな教師たちの多様な技法を吸収し、色彩、フォルム、構図、筆触といったすべての点で、彼の絵画の幅を拡大してゆく。人物画では Antonio Caba, Mas y Fontdevila, 風景画では Luis Graner, Enrique Galway らの技術を学んだ。人物画には模写、コピーに類する作品も残されている。Museo Picasso 蔵の〈公証人〉は Cirlot によればマドリードの近代美術館にある Eduardo Rosales の人物を模したものであり、板絵のスケッチ風の作品は Mas y Fontdevila の作品の一部のコピーである<sup>(81)</sup>。

1896年4月にバルセロナ市で開催された展覧会はきわめて大規模なものだったが、ピカソはこの展覧会に〈初聖餐式〉と題した大作を出品している。細部の写実的な描写には確かな技両が窺われ、人物の立体的な把握の仕方も申し分のない出来を示しているが、筆触を殺した塗り方や中心を欠いた構成が空間を狭苦しく硬直させ、題材の陳腐さもあって、魅力の少ない作品と言わざるを得ない。Cirlot によれば、これは師 Mas y Fontdevila のアカデミックなスタイルに従って描かれたものであるという。この〈初聖餐式〉に典型的に見られるように1895～97年のピカソの人物画は、若干の小品を除いて、真の自由さ、自発性を欠いた作品が多い様に思われる。1897年作の〈科学と慈愛〉図3にしてもそうである。〈科学と慈愛〉は薄紫、薄紫から白への階調、オークルがかった緑といった世紀末的な色彩を用いた、形態表現はアカデミックな技法による作品で、技術的にはきわめて高度な完成を示している。この作品はマドリードとマラガの展覧会に出品され、受賞しており、アカデミックな画家としてのピカ

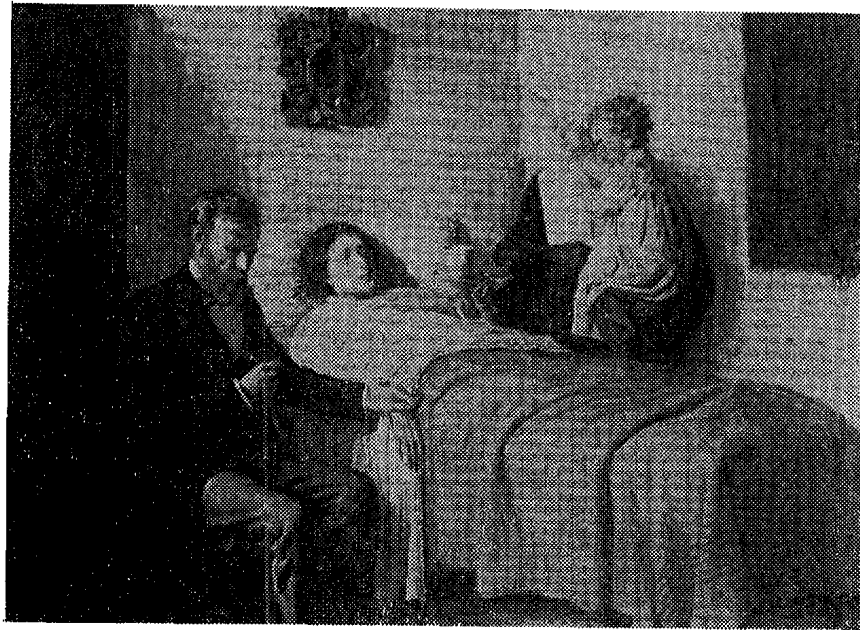


図 3

ソの社会的成功を約束するものと家族には思われたようである。<sup>(32)</sup>

La Lonja 美術学校で、ピカソは模範的な生徒であったように思われる。「La Lonja で、ピカソは彼の リアリズムへの 生得の 傾向性に最もかなった、客観的なアプローチを維持した<sup>(33)</sup>」のであった。もっとも、ピカソは美術学校のアカデミックな絵画に満足していたのではなかったようである。R. Penrose は「私（ピカソ）はこの時代の作品を好んでいない。この時代の作品は、コルソナで父のアドバイスだけに従って制作した作品よりもおとったものと私は考えているとピカソが（Kahnweiler に）打ちあけた<sup>(34)</sup>」という Kahnweiler の言葉を伝えている。

1896 年に描かれた〈妹ローラの肖像〉は全くの小品ではあるが、当時のピカソのもうひとつの面、より自由な創造的な面を伝えているという点で重要である。ローラは象徴派風に、白衣をまとい夜の窓辺に坐っている。ブルーグレーの光が彼女を暗い背景から浮びださせている。筆触は大胆で自由であり、それでいて頭部、胸部のヴォリュームの表現は確かである。

風景画においては、ピカソは人物画におけるよりも自由であるように思われる。1896年の夏、マラガで描いた風景（図4）は、紫をおびた茶とオレンジ・イエローの色斑をもって描かれ、その激しいコントラストと自由な筆触は、連なる土塊のヴォリュームと南国の太陽の輝きを表現している。またいくつかの海景において、ピカソは薄青、灰色、黄、バラ色、白といった微妙な色彩の漸層的推移の美しさを求めている。また1897年の風景画〈人物のいるモデルニスム的風景〉<sup>(85)</sup>では、色彩は交互に融合して、流動的な効果を示しているが、それは、バルセロナ・モデルニスムの指導者の一人であり、Whistler 的印象主義をバルセロナに移植した Santiago Rusiñol の画風に近いと言えるだろう。

デッサン帖は、油彩画に比べ、はるかに自由で大胆な様々な試みを伝えている。勿論、アカデミックな明暗法にのっとった、モデルに忠実な写実的な素描も多く含まれているが、対象を直線によって処理し、幾何学的な形態として把握しようとする試みもあり、また装飾的效果を重視したもの、自由な曲線によって量感と運動を表現したものも含まれている。

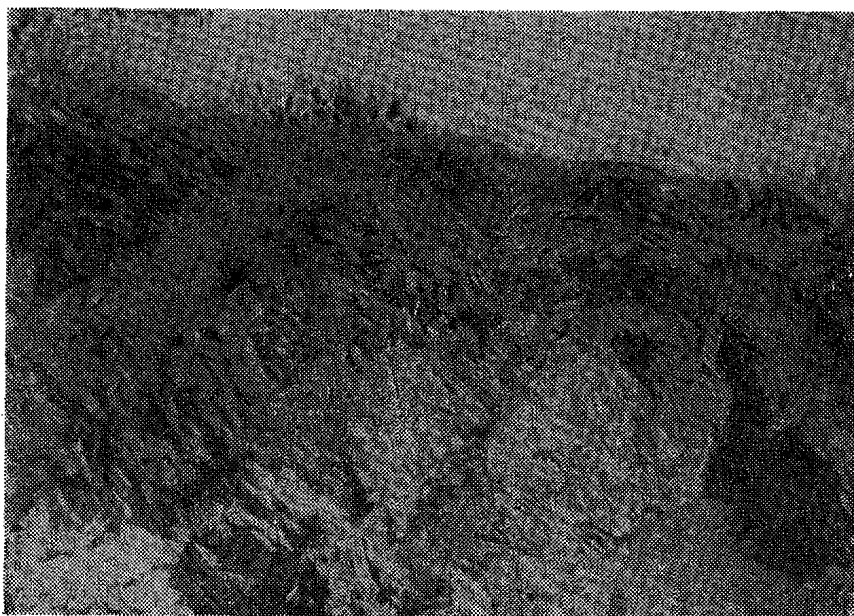


図 4

こうしたデッサン類、予備的な習作、小品などを見てゆくと、1897年の春頃から、ピカソが父 Ruiz Blasco 及び La Lonja 美術学校が教えたアカデミックな写実という枠を越えて、独自の表現の探求へと向っているということが理解される。この新たな色彩とフォルムの探求が、どこからのいかなる刺激のもとに発展してゆくにしても、この時既に、ピカソが当時の伝統的な絵画観からすればほぼ完成した技倆を身につけていたということこそが重要であるだろう。父 José Ruiz Blasco が生涯の目標とした地点に、ピカソはその生涯の初めに立っていたのである。

1897年10月、San Fernando 王立美術学校に入学したピカソは、親族の期待を一身に担ってマドリードへと赴いた。しかしマドリードでピカソはもう学校へは行かなかった<sup>(36)</sup>。彼は独立した環境を求めてマドリードに行ったようである。ピカソは Prado 美術館を訪れ Velázquez を模写し、Goya の <カプリチオス> をコピーした<sup>(37)</sup>。

# ☆

翌98年の6月猖狂熱にかかった後、ピカソは忽ちにマドリード滞在を打ち切り、友人 Manuel Pallarés の招きに応じて、タラゴナに近い山村、ホルタ・デ・エブロでこの年いっぱいを通し、1899年2月にバルセロナに戻った。ピカソは一人でアトリエを借り、家族と離れて住み、バルセロナにおけるモデルニスムのメッカであったカフェー「Els Quatre Gats. 四匹の猫」の常連となった。

「Els Quatre Gats」は Pere Romeu によって、パリの Aristide Burant のキャバレー「Le Chat Noir」を模して1897年に創設されたカフェーであり、革新的な芸術家たちのサロンであった。思想上、芸術上の指導者は Ramon Casas, Miguel Utrillo, Santiago Rusiñol らであり、当時ピカソより3才年長のパリ帰りの画家、Isidro Nonell の作品がしばしば展示されていた<sup>(38)</sup>。ピカソはここで、これらの年長の指導者たちと交際をもち、Sebas-



tian Junjer-Vidal, Manolo Hugué, Ferrandez de Soto 兄弟, Carlos Casagemas, Jaime Sabartés らの友人を得た。ピカソは最も年若い参加者として、バルセロナのモデルニスムを体験したのである。

バルセロナは19世紀末の国際的な芸術思潮、モデルニスムのスペインにおける中心地であった。Nietzsche, Wagners, Huysman, Maeterlinck, Ibsen, Hauptman, Strindberg, Björnson が憧憬の的であり、絵画においては Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones, Holman Hunt, Millais といったイギリスのラファエル前派, Böcklin, Vogler, ブレーメンのラファエル前派も賞揚されていた。雑誌 Joventut は Beardsley の特集を1900に出したし, A.・Blunt と Phoebe Pool によれば, 「Els Quatre Gats」の画家たちは E・Munch とそれを通して表現主義を知っていた。フランスの画家で好まれたのは Moreau, Redon, Carrière, Puvis de Chavannes であり, 絵入り雑誌, 新聞によって知られていた Alexandre Steinlen, Toulouse-Lautred, Forain, Gavarni <sup>(39)</sup> であった。印象派も知られていたが, 愛好されたのは Monet よりも Whistler <sup>(40)</sup> であった。そして Rusinñol, Utrillo らはカタロニアのロマネスク, ゴシック美術, それに El Greco を再発見し, その価値を喧伝していた。バルセロナは当時のヨーロッパのすべての新思潮の影響の吹きだまりといった感を呈していたようである。勿論パリは聖地であったが, ミュンヘンにもきわめて強い関心を持っていたのであって, バルセロナの当時の文化的状況はミュンヘンのそれとはかなり似た様相を示していると言える。ピカソはこのような状況で「Els Quatre Gats」の一員となった。

Phoebe Pool によれば, こうしたバルセロナのモデルニストたちが讃美した芸術家たちのことごとくが, ピカソの作品に具体的に指摘し得る影響を与えているという。ここでは個々の影響関係の存否を問題とすることはできないが, 指摘された影響関係が存在するにしても, それがこの間のピカソの展開を説明することにならないとは言える。ピカソはバルセロナ・

モデルニスムの体現者ではない。1900年にピカソは「Els Quatre Gats」のホールの壁画を友人たちの肖像画で埋めたが、それはこのモデルニスムの指導者の一人 Ramòn Casas への挑戦を意図してのことではなかったか。<sup>(41)</sup> 勿論ピカソは1899～1900年にかけて、モデルニスムを呼吸し、それを学んだことは否定されるものではない。当時のピカソが目にし得る芸術は、美術館の作品と、彼がそこから出てきたアカデミスム以外にはモデルニストが讃美する作品しかなかったのである。しかしピカソとモデルニスムとの出会いは、Cézanne, Gogh, Ganguin らの印象派との出会いのような衝戦を持たなかったように思われる。ピカソはモデルニスムに徐々に馴染んでいった。ピカソは1897年に Rusiñol の画法を学び2年以内にそれを乗り越えた<sup>(42)</sup> し、同じ97年中にラファエル前派を知っていた。ピカソは多様な試みを並行的に行うことによって、彼の芸術の巾を拡大しようとしていたのではないだろうか。

ピカソが制作した「Els Quatre Gats」のメニュー（図5）に対して Pool は輪郭は日本の版画またはステンド・グラスに何らかのものを負っており、全体的には Kate Greenaway であり、Torre Esquis の影響を多分受け

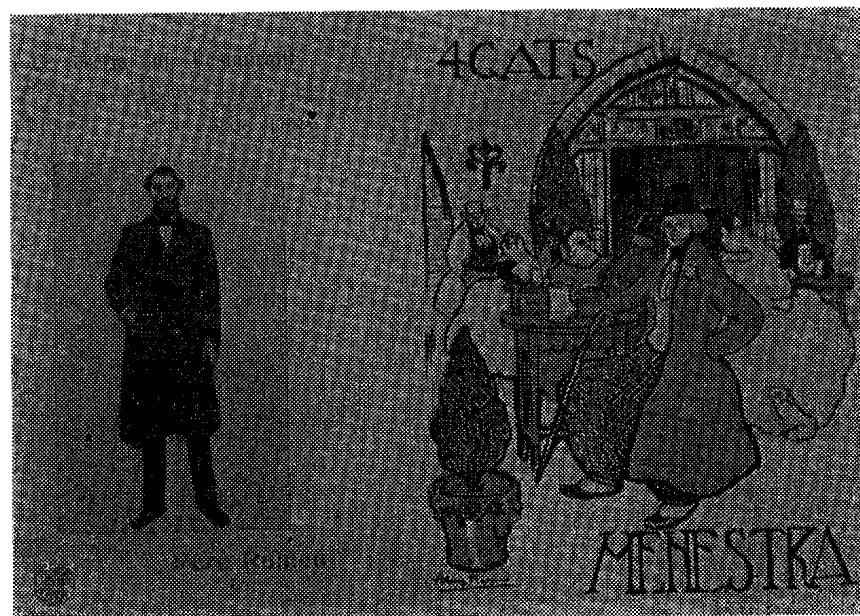


図 5

ており、イギリスの子供の本の挿絵、イギリスのポスターとの類似が認められると主張している。<sup>(45)</sup> この主張に正当性が認められると否とに拘らず、この種の輪郭線による素描は、数は少ないが 1897 年頃から時々彼のデッサンに登場しており、単に曲線的輪郭線の強調ということならば、マドリード時代の素描にかなり見かけられるものである。

この時代のピカソのデッサンはきわめて熟達した描線によって、友人の肖像、道行く人々、様々な動作をする人々を適確に描き出しているものが多く、優雅な曲線によって装飾化したものと直線によって幾何学的な形態として人体を描くもの（図6）とが含まれている。こういった種々の試みは La Lonja 時代に既に認められたものであるが、形態とその運動の把握の確実さにおいて、描線の自在な美しさにおいて一層の充実が認められる。Steinlen 的と名付け得る素描は決してピカソのすべてのデッサンを覆うものではない。

リエラ・デ・サン・ジュアンのアトリエの窓外を描いた風景画図（図7）において、ピカソは筆触と色彩の全く新しい意義を呈示している。色彩は銀色を帯びたオークルによって統一されており、ここには自然光も光の

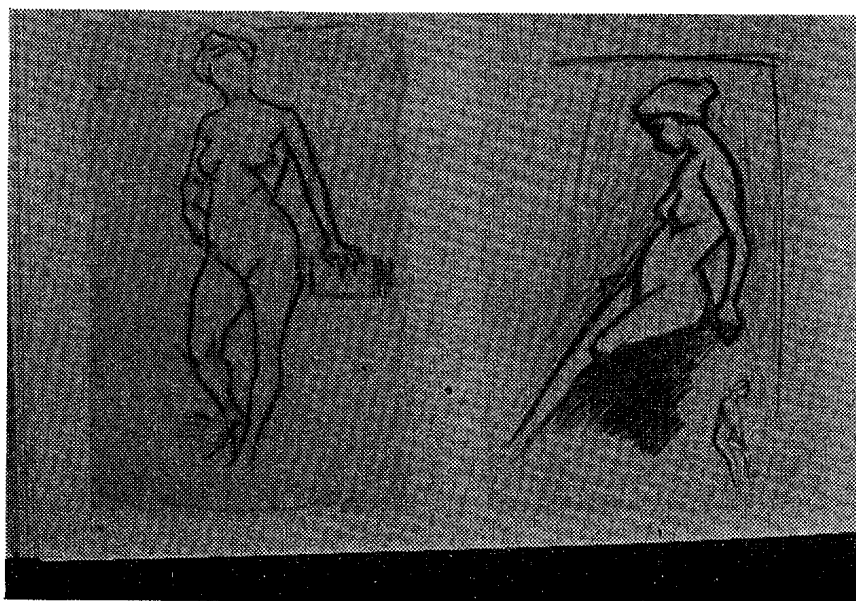


図 6

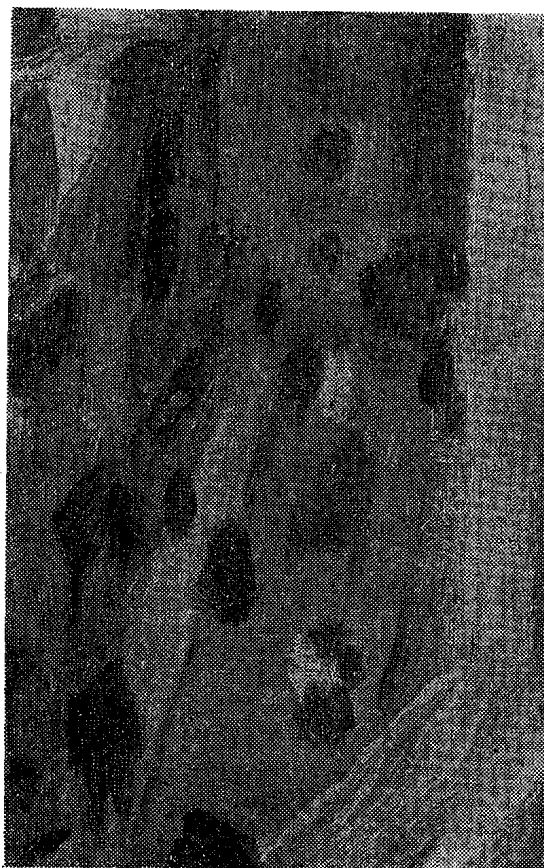


図 7

色彩分割もなく，その点で印象派とは異なるが，きわめて適確なヴァールと筆触の扱いにより，光と深さと，明瞭な形態とを感じ取ることができる．この作品は膨大なる量の素描による形態表現の訓練と磨ぎ澄まされた色彩感覚の結合によって生みだされたものであり，ここに直接的な影響を指摘することはできないものである．

El Greco との関連について言及するならば，筆者は既にそれが一時的な関係に留らず，ピカソのその後の造形を育くみ，規定した重要な要素となったことを指摘した小論を発表した．ここでは El Greco に学んだことの明らかな作品として <グレコの人物> <カサヘマスの肖像>，<モデル不明の肖像> の 1899 年の作品 3 点<sup>(44)</sup>を挙げておく．ピカソは生得の特質としてヴォリュームの表現にすぐれ，それに執着を示してきた．El Greco

的な明暗のコントラストによるマスの表現はその傾向性に合致するものであると思われる。

☆

1900年10月、ピカソはパリに出た。ここでピカソは Ganguin, Gogh, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Denis を学んだ<sup>(45)</sup>と言われている。

Ganguin, Gogh, Vuillard, Denis の色彩はピカソに新鮮な驚きを与えたにちがいない。こうした色彩そのものの力によって形態と空間を構成する絵画は実物によらなければその真髄に触れることはできない。ピカソは既に全くオリジナルに色彩と筆触による形態・空間の表現を試みていたが、Ganguin, Gogh に見られる原色に近い色彩のコントラストによる空間表現・画面構成は試みていなかった。ピカソが Lanstrec から学んだものも、単にモンマルトルのキャバレーの光景や踊り子を写すこと、その特徴ある描線の美しさばかりではなく、自然空間とは異った絵画空間を創造する自由な視点の定め方とその絵画空間の構成法であったように思われる。

こうした色彩による形態、空間、画面構成への試みが約半年後の Vollard の画廊に出品された作品へと結晶してゆくのである。しかしここでも、この間におけるピカソの色彩上の発展が Ganguin なり Gogh なりの直接的な影響によって進路を与えられたものであり、そうした先人の教えに従うものであると考えることは出来ない。例えば 1901 年にバルセロナで制作した <宝石を着けた女>、<矮人の踊子> について考えるならば、これらの作品においてピカソは、大まかに分たれた色塊と細かな原色の色斑のコントラストと輝きによって肉体の充実した重みを表現しており、1901年パリで制作された <肩に手をかけた娼婦> につながる。ここでは明部の色彩は分割された純色の色斑であり、華麗ですらあるが、丸められた人体の輪郭が際立ち始め、特に頭部は充実と塊量として、暗青色に沈む画面下部を圧している。これらの作品における色彩の用方は、明らかに、Ganguin

Gogh にピカソが学んだものではない。ここでピカソは分割された色斑と純色の色面のコントラストが持つ内的な運動とそのエネルギーを、ピカソの生得の特質である塊量の表現に結合しようとする、彼の全くオリジナルな企てを試みているのだと言わざるを得ないのである。

ここで結論めいたことを述べるのは軽卒に過ぎることであるが、ピカソの色彩上の探求が、最も進展した状況において、それが塊量的形態へのピカソの新たな試みを内在している点を重視するならば、この後の「青の時代」への転換もそれがピカソの内的な要求から生じたことが理解されるように思われる。

既に述べてきたように、ピカソがアカデミズムを離れ新たな絵画を求め始めた時、彼は既に完成したひとつの芸術を所有していたのである。その後の様々な絵画との出合いは、その確立されている芸術をいかに拡大し、変質させてゆくかという問題であって、あれを捨ててこれを獲るというのではなかった。外面的表面的な類似性をピカソの作品が時に応じて見せているにしても、それは19世紀のアカデミックな画家ピカソが20世紀のアヴァンギャルドの画家ピカソへと成長する里程碑であるに過ぎない。

#### 註

- (1) A. Blunt and Phoebe Pool Picasso-the formative years. P. 5.
- (2) Juan-Eduardo Cirlot, Picasso-birth of genius, 1972, p. 25.
- (3) ピカソの誕生日は 1881年10月25日.
- (4) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 14.
- (5) ピカソはコルナで La Guarda Institute の生徒であったが、美術は専ら父が指導した. cf. J. Sabartés「親友ピカソ」益田義信訳.
- (6) Cirlot はバルセロナに拘泥していない. cf. 註(4)
- (7) A. H. Barr, Picasso-50 years of his art. 1946. p. 22.
- (8) cf. 拙論. 「ピカソとエル・グレコ」, 「哲学」第59集.
- (9) Sabartés, *ibid.*, 訳本 p. 81.
- (10) P. Daix, Picasso 1900~1906, p. 45.

- (11) P. Daix, *ibid.* 図版 VI. 34, VI. 35.
- (12) Sabartés, *ibid.*, p. 105.
- (13) Sabartés, *ibid.*, p. 88.
- (14) P. Daix, *ibid.*, 図版 VI 24~VI 30.
- (15) P. Daid, *ibid.*, p. 50.
- (16) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 127.
- (17) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 137.
- (18) cf. Sabartés, *ibid.*, p. 71.
- (19) A. H. Barr, *ibid.*, p. 19.
- (20) P. Daix, *ibid.*, p. 42.
- (21) Sabartés, *ibid.*, p. 79~114.
- (22) P. Daix, *ibid.*, p. 333 に再録.
- (23) R. Penrose, *Picasso-his life and work*, penguin books, p.p. 70-71.
- (24) *Danseuse naine (La Nana)* P. Daix, *ibid.*, | IV-2.
- (25) P. Daix, *ibid.*, P. 36.
- (26) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 13.
- (27) Sabartés, *ibid.*, p. 4~p. 11. p. 32~p. 53.
- (28) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 14.
- (29) R. Penrose, *ibid.*, P. 22.
- (30) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 25.
- (31) J. E. Cirlot, *ibid.*, *La Lonja* 美術学校時代の敘述に関しては J. E. Cirlot によった.
- (32) Sabartés, *ibid.*, p. 55~56.
- (33) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 25.
- (34) R. Penrose, *ibid.*, p. 33.
- (35) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 39.
- (36) Sabartés, *ibid.*, p. 56.
- (37) J. E. Cirlot, *ibid.*, 図, 103, 110.
- (38) R. Penrose, *ibid.*, p. 47.
- (39) A. Buant and P. Pool, *ibid.*, バルセロナのモデルニスムについては主にこの書を参考としたが他に A. Cirici-Pellicer, *Picasso avant Picasso* を参照.
- (40) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 88.
- (41) Sabartés, *ibid.*, p. 72~77.
- (42) J. E. Cirlot, *ibid.*, p. 39.

- (43) A. Blunt and P. Pool, *ibid.*, p. 9.
- (44) J. E. Cirlot, *ibid.*, Ⅷ, 150, 157, 158.
- (45) A. H. Barr, *ibid.* p. 19.
- (46) P. Daix, *ibid.* Ⅷ, IV, 2, IV, IV. 4, V, 11.



## “Picasso—Before the Blue Period”

*Yuji Sueyoshi*

### Résumé

A. H. Barr said in his <Picasso 50 years of his art> in relation to the formation of Picasso's blue period:

“Just why Picasso came to use so much blue over so long a period has never been convincingly explained.”

The question “why Picasso came to use the specific shapes in this period” hasn't also been satisfactorily answered.

These questions are concerned not only with the formation of Picasso's one epoch, but also with the basis of his artistic activity itself.

They often say that Picasso changed with bewildering rapidity. And everytime Picasso changed the appearance of his works, certain influences were supposed for the reason of these changes. So they searched for the forms which are similar to Picasso's, in many other works.

Certainly Picasso's works show occasional resemblance to other ones' from pre-historic to contemporary.

And these resemblances are regarded as the effects of influences from these works on Picasso. But resemblance doesn't always mean influence. Because Picasso often used other artists' works just for a starting-point of his creation. And each relationship between Picasso's works and ones of other artists differs in quality. Some works became a pretext of Picasso's creation even keeping visible resemblances in his works, and some works gave orientation to his plastic activity even losing visible resemblances thoroughly.

Therefore, the most important thing must be to find out what determined and brought up Picasso's artistic activity.