

## ピカソのドライポイント

### 《サルタンバンク》の周辺

八重樫春樹

国立西洋美術館が昭和41年度に購入したピカソのドライポイント《サルタンバンク》(図1)は、彼のいわゆる「サーカスの時代」に制作されたが、これは恐らく、全く同一図柄の水彩画《旅芸人の家族》(図3)を版画に再製したものである。《旅芸人の家族》はあらゆる点から推して、ピカソが彼の「サーカスの時代」すなわち1905年前半の成果を総括しようとして意図したコンポジションの、ひとつの試作と考えられる。このころのピカソの作品にしては比較的複雑な構図が割合よく纏められており、地平線は高くまた水平垂直の要素が基調となって、構成・色彩ともに古典的な平衡を湛えた格調高い完成作を予測させている。これが偶然のスケッチではなく観念的に構成されたものであることは、登場人物のいくつかのポーズが先行する彼の絵画デッサンに見出されるし、それぞれの人物が各々必然的な意味内容をもってコンポジションに参加していることからわかる。そしてまた未完成の要素が多く、彩色も全体のバランスを考える程度にのみ施されているのも、明らかに予備的な習作であることを物語っている。しかしこれは、どう理由からか油彩の大画面としては果たされず、《旅芸人(サルタンバンクの家族)》(図5)がこれに取って代った。

ピカソはその初期の芸術的性癖として、ある一定期間の造形的及び情緒的成果を大画面構成に総括を試みる。1903年の《ラ・ヴィー》(Bibl. 2. IX. 13)、そしてこの《旅芸人》、1906年にやはり予備習作だけに終わった《水飼い場》(Bibl. 2. XV. 40参照)—これは部分、構成ともに多くの習作を繰り返しながら、《水辺の馬》(Bibl. 2. XIV. 16)というグアッシュの名品に結実した

だけで、とうとう大画面には着手されなかった。やはり同一図柄のドライポイントが作られている一、同じく1906年夏の未完に終わった《ハーレム(バラ色の裸婦)》(Bibl. 2. XV. 40)、そして初期の問題作で現代絵画の記念碑とまでいわれる1906-07年の《アヴィニオンの女たち》などがそれである。多くの場合そこには何らかの寓意が加味されようとする。《ラ・ヴィー》は「人生の周期 Cycle of Life」のテーマを借りて、彼の「青の時代」の否定的人生観をモニュメンタルに造形化したものであった。《ハーレム》でもある種の寓意が暗示されているし、《アヴィニオンの女たち》はその当初の計画では人生における快樂と死の親近性を寓意的に表現するのがその目的であった。《旅芸人の家族》は、一見したところでは旅芸人の一座が旅の途中で夕餉の仕度をする一時の風景をスケッチしただけのように見えるが、実はここでも「人生の周期」が主要テーマとなっていることを見逃してはならない。左側の母親の手に差し上げられた嬰兒は誕生の象徴、右側の球乗りの少女は青春を意味する。この球乗りの姿のおぼつかなさは、青春の不安定さを暗示するのだろうか。中央左寄りに繕いものをする女は恐らく生活を意味するのだし、中央の老婆は人生の終末あるいは死を象徴する。そして更に、右側から画中に登場しつつある妊婦(ドライポイントの《サルタンバンク》から推測して)は、まだこの世に生まれ出ない生命の誕生への進行を表わしている。左下方に裸の幼児が二人いて、一方は白他方は黒い色をしている。これは恐らく、旅芸人やジプシーの性風俗の一面を反映したものであろうが、この作品にどのような寓意内容を加味して

いるかは、種々の推測は可能としても、必ずしも明確ではない。

「人生の周期」というテーマは、世紀末のバルセロナに導入された北欧の絵画や文学を介して、すでにピカソには馴染み深いものであった (Bibl. 9. p. 21 参照)。このテーマは西洋では古くから扱われて来たもので、(P・ブールはこれが英国のチャーサーにまで遡ることを指摘している)、特に世紀末には表現主義的あるいは象徴主義的傾向の強い北欧で流行し、一般には女性の生涯を無垢の青春、肉の成年、没落あるいは死の老年の三段階に区分してこの「人生の周期」を象徴化したようである。ピカソが「青の時代」の頂点の1903年に描いた《ラ・ヴィー》はこのいわゆる「人生の三段階」方式を採っていないが、やはり「人生の周期」の彼なりのひとつの形式を考案して、青春の虚しさ、人生のはかなさを強調している。《旅芸人の家族》は、この「人生の周期」の二度目の試みであった。《ラ・ヴィー》以来すでに三年が経ている。そしてここでは、人生の周期というよりはむしろ生命の循環という要素が強く、その諸段階もこのテーマの一般例よりも細分されている。だがしかし、ピカソが「人生の周期」の寓意をもってこの作品の中で何を云わんとするのかは、非常に曖昧なのである。そしてピカソはこれを大画面に描くことをやめている。ピカソの「サーカスの時代」は、「青の時代」と「バラ色の時代」との接点であり「バラ色の時代」の第一段階であった。「サーカスの時代」あるいは「アルルカンの時代」は、1904年末頃に「青の時代」から至ってスムーズに移行し、そして1905年夏のオランダ旅行で終止符を打た

れた。そしてこれが必ずしも「サーカスの時代」閉幕の直接の原因と云わなくとも、《旅芸人(サルタンバンクの家族)》(図5)の完成が、新しい段階への転身を予測させている。この大作には相当に周到な準備がなされた。そしてコンポジションの草案も、恐らくは二転三転しているものと思われる。(図2)は(図3)と同名の《旅芸人の家族》と題されるデッサンだが (Bibl. 2. による)、ゼルヴォスは《旅芸人》の習作と考えており、あるいはこれが大構成の第一案であったかも知れない。この(図2)と(図3)はどちらが先行のものかわからないが、少なくとも「サーカスの時代」総括のためのコンポジションを意図したものであることは確実と思われる。しかし先にも述べたように、(図3)の《旅芸人の家族》はほぼ完成を予測させながらピカソはこれを断念し、《旅芸人》にとりかかった。このことを何らかの形で理解するためには、この「サーカスの時代」及び「バラ色の時代」が初期のピカソ芸術の展開においてどのような位置を与えられるかを考えて見なければならぬ。

「バラ色の時代」は、ピカソが「青の時代」の文学性あるいは表現主義から、「ネグロ彫刻の時代」、「キュビズムの時代」の造形性へと転向する過渡期であった。カーンウェイレルの言葉を借りていえば、ピカソは「バラ色の時代」において「情趣のリリシズム Stimmunglyrismus」から「形態のリリシズム Formenlyrismus」への方向転換を徐々に進行させているのである (Bibl. 11. p. 8 参照)。その結果、「バラ色の時代」は、恐らくピカソの全画歴において最も抒情性の高い時期を形成することになったのだが、この期を更にその傾向に従って

細分してみると、

「サーカスの時代」(1904年末—1905年夏)

「オランダ旅行」(1905年夏)

「マニエリスム」(1905年夏—末)

「新古典主義」(1905年末—1906年夏)

「イベリア彫刻の影響」(1906年夏—末)

となる。

「サーカスの時代」は「青の時代」後半のエル・グレコの造形を借りたいわば「形態的表現主義」とでもいうべきものを、色彩・形態・情緒ともに緩和しつつ、同時に群像構成に苦心している。ピカソは元来複雑な群像構成に得手ではない。ちなみに彼の群像の傑作と云うべき《アヴィニオンの女たち》(1906—7年)、《ゲルニカ》(1937年)の場合も、前者では惨憺たる苦心を経ながらついに満足を得ていないし、後者の場合も極めて単純な構成規範に従うことによって、そして他面ではキュビスが教えたデフォルマシオンによって、軽うじて成功を取めている。ピカソ芸術が本質的に志向するところは、対象特に人間への観入と同時にそれを通しての自己の内面表現であって、対象の客観的存在性あるいはそれらの相互関係ではなかった。その意味ではキュビスムはピカソ芸術の唯一の例外と云える。そして純粹に造形的なもの客観的なものへと歩み寄りつつある「バラ色の時代」が、結果として古典的な抒情性の強いものになることは、ある意味では当然でもあろう。ピカソはこの頃サーカスの人々と実際に交際していたようであるし、また拳闘に非常に興味を持ち、拳闘家や闘技士の体軀や力に驚嘆した(Bibl. 3 参照)。彼は彫塑的で実在感のある彼らの肉体を、華奢でしなやかな少女の体と対比させて表現する(《球

乗りの少女》(Bibl. 2. XII. 19)、《力士》(Bibl. 2. XII. 20)参照)。オランダ旅行では彼は非常に量感的な裸婦を描いている(《髪を結うオランダ女》(Bibl. 2. XIII. 1)、《髪を上げる裸婦》(Bibl. 2. XIII. 5))。ピカソがヴォーラルの依頼を受けて本格的なブロンズ彫刻を試みるのもこの頃であった。そして彼はそのいくつかをロダン風にモドレするのだが、この意味は実に重要である。すなわちピカソは、対象の量的立体的存在性を発見するのだが、それを造形的に表現することがまだできないために、光の効果を借りて立体を表現しようとする。事實は、彫刻の量感立体感の内発的なものであって、決して光の効果によって具現するものではないのだ。

オランダ旅行後、彼は絵画における量感的表現をやめてしまう。彼は比較的動きのないポーズの人物を凹凸の少いモドレでいくつか描き、それらを種々な状況に置いてみる。ここではどの絵にもほとんど無味とっていいほどの平静のみが支配する。そうしたなかには彼は自己の造形の原型を求めて通ったルーヴル美術館の古典彫刻から、人体表現の手法を借り、やがてそれは彼自身の新古典主義的世界を形成してゆく。彼はその集約を《水飼場》に求めようとするが、結局それを果たさぬまま、夏ピレネー山中のスペインの村ゴソルに旅立つ。ここでも新古典主義の主題と造形が追求され、その成果を《ハーレム》という大画面の群像構成に集中しようとする。だがこの頃からピカソの造形要素にそれまでとは異質なものが混入して来る。それは問題作《アヴィニオンの女たち》の研究途上で1940年前後に明るみに出た、アルカイックなイベリア彫刻のマスクの様式であった(Bibl. 13. 参

照)。これは最初、彼の古典主義的造形と調和を保って導入されたのだが、次第に人物の表情も肉体も堅くなり、色彩も新古典主義のテラコッタ調のローズから黄色味を帯びたあるいはもっと褐色の強いものに変化してゆく。彼はこのアルカイックな人体様式を介して、対象の物理的(量的及び空間的)存在性を強調しようとし、更にそれを絵画的必然に到達させようと努力する。《アヴィニオンの女たち》はこうした努力の総決算として(そしてあるいはマティスが1905年末から1906年にかけて完成したいわゆるフォーヴィスムの記念碑《生きる喜び》へのアンチテーゼとして)計画されたものであった。結果としてこれは、対象の物理的存在性をひとつの絵画的必然である二次元に翻訳したものとなり、世紀末にモーリス・ドニヤゴガンなどが主張したように、対象表現をできるだけ平面的に描くことによってタブローそのものを一個の存在そのものに造りあげてを成就している。キュビズムの本質は、対象の存在性を絵画的存在に転位し、同時に絵画作品を画家によって性格を賦与されたひとつの实在として創造することであった。従ってカーンウェイレルが指摘するように、キュビズムにおいては多くの場合画面の奥に造形するのではなく、画面の前面において造形が行われた(Bibl. 11. 参照)。《アヴィニオンの女たち》は、ピカソ自身にとっても多くの不満と問題点を残しながらも、このようなキュビズムの造形美学への足がかりを確立しているのである。《アヴィニオンの女たち》の最初の計画は、娼婦たちに囲まれた水夫と、画面左方から死の象徴である頭骸骨を手に登場する学生で構成された、ひとつの寓意画であった。ピカ

ソがこれをやめて裸婦だけの群象構成にしたのも、純粋な造形面での追求で絵画が成立し得るということ、云いかえれば、カーンウェイレルの云う「形態のリリシズム」がひとつの独立した芸術的価値であることを確認するとともに、そうした絵画においては寓意などの文学的要素は不要であるばかりでなく、観照者の作品に対する関心を分散させることになり、むしろ作品の一貫性を害するということを了解したからではなかったろうか。

1905年にピカソがなぜ《旅芸人の家族》の大画面構成をとりやめて《旅芸人(サルタンバンクの家族)》を「サーカスの時代」の記念碑に選んだかについても、やはり同様の推測が理解を助けることになる。1904年4月に四度目にパリに出て「洗濯船」(Bateau-Lavoir)に住みついた時、彼の「青の時代」はもはや終末にさしかかっていた。同時にそのベシシズムの「文学」も、自己の芸術と人生のあてのない模索に裏づけられた否定的な人生観も、もはや彼の芸術的なオブセッションでしかなくなっていた。彼は「青の時代」の表現主義の中にゴシック彫刻、エル・グレコのマニエリスムのほか、ゴッホ、セザンヌなど近代絵画の先輩同輩の造形を導入してその造形的追求の中に自己の芸術的方向を見出し、自己の造形言語を獲得していた。彼はより豊富な色彩を求めてゆくのだが、油彩画においてはそれは「青の時代」の造形的成果を損なわないよう、極めて注意深く、それも初めは「青の時代」の人物の肌にすでに混入していたローズ系統の限られた色彩を次第に強くしていったにすぎない。「バラ色の時代」は極めて必然的到来であった。彼はサロン・デ・ザンデパン

ダンやサロン・ドートンスなどの大きな展観には出品しないが、ヴォラールやスタイン兄妹が彼の作品を頻繁に買うようになる。ペシミズムの文学と表現主義が彼自身にとって必然のものでなくなった今、当面する課題は形態と色彩をより豊富にし、そこにより変化のある調和を獲得することであった。そしてピカソの場合、この努力は古典主義的方向を目指し、形態と色彩と情緒の安定ある調和を求めている。ここにはもはや寓意の要素は無用の侵入者にすぎないであろう。ピカソがコンポジションに寓意を用いようとする性癖は、実は彼が少年時代に師として絵を学んだ父親と、カタロニアの「モデルニスモ」の一傾向であった象徴主義に育てられた、いわば彼のひとつのオブセッションであった。そして先にも述べたように、彼はある一定期間の成果をひとつのコンポジションに纏め上げようとする場合に、そこに寓意を加味させようとするのだが、興味深いことに最終的にこの寓意が残されたのは、「青の時代」さ中の《ラ・ヴィー》だけなのである。「サーカスの時代」でも《旅芸人の家族》においてそれを意図しながら、結局それを断念するのだが、その理由は以上述べて来たことからすでに明白であろうかと思われる。彼はより群像構成の堅固な、そしてより古典的な安定と不動を俱えた《旅芸人》を、「サーカスの時代」の記念碑として完成させた。ここでの彼の最大の関心事が画面及び空間の構成であり、群像を彫刻的な空間的存在として絵画に具現しようと意図していることは、コンポジションの習作として描かれた(図4)と比較すれば、もはや多くの説明を必要としない。完成作ではこれよりも群像を更に前方に引

き出しかつ円環構成を強調し、その空間的位置を確定するために右前面に婦人像を加える。そしてまた群像の存在感をより強めるために、遠景の細部を排除してしまった。

なお、「サーカスの時代」の記念碑としてはこの《旅芸人(サルタンバンクの家族)》とともに、現在ソヴィエトのプーシキン美術館が所蔵する《球乗りの少女》をあげておかなければなるまい。

#### 参考文献抄

1. Christian Zervos: *Pablo Picasso*, Vols. I-VI. Paris, 1932 (vol. I)
2. Pierre Daix, Georges Boudaille et Joan Rosselet: *Picasso 1900-1906, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1966
3. Fernande Olivier: *Picasso et ses Amis*, Paris, 1933
4. Alfred H. Barr: *Picasso, Fifty Years of His Art*, N.Y., 1946
5. Maurice Raynal: *Picasso*, Genève, 1953
6. Frank Elgar et Robert Maillard: *Picasso*, Paris, 1955
7. Roland Penrose: *Picasso, His Life and Work*, London, 1956
8. Lothar-Günter Buchheim: *Picasso, a Pictorial Biography*, London, 1959
9. Anthony Blunt and Phoebe Pool: *Picasso, the Formative Years*, N.Y., 1962
10. John Richardson: *Picasso, aquarelles et gouaches*, Bâle, 1964
11. Daniel Henry (Kahnweiler): *Der Weg zum Kubismus*, München, 1920
12. John Golding: *Cubism, a History and an Analysis, 1907-1910*, London, 1959
13. James Johnson Sweeney: *Picasso and Iberian Sculpture*, Art Bulletin vol. 23, no. 3, 1941

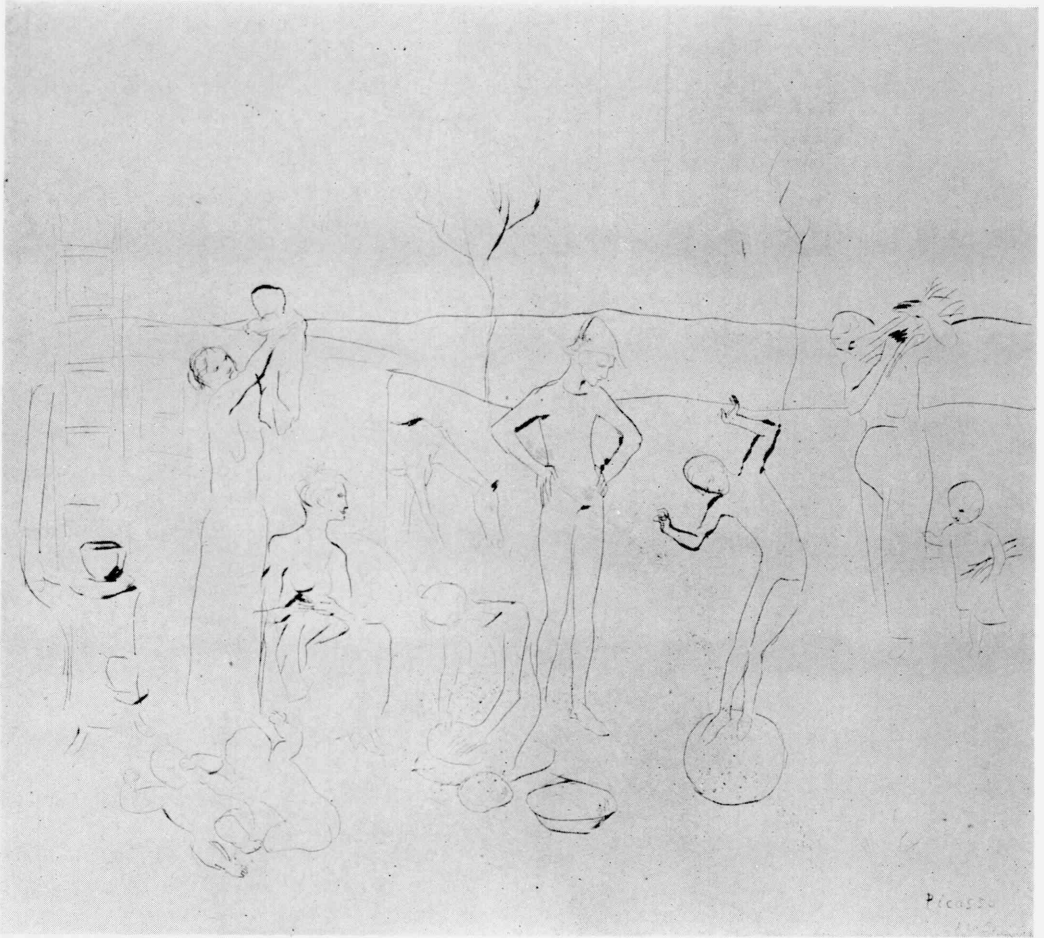


図1 《サルタンバンク Les Saltimbanques》

パリ1905年 ドライポイント、紙29×32.5cm(版面)

右下に彫込み署名: Picasso 1905

Bibl. ヘルナール・ガイザー『ピカソ版画目録』

(Bernhard Geiser: *Picasso, peintre-graveur, catalogue illustré de l'oeuvre gravé et lithographié, 1899-1931*, Berne, 1933 (réédition 1955) No. 9)

国立西洋美術館所蔵

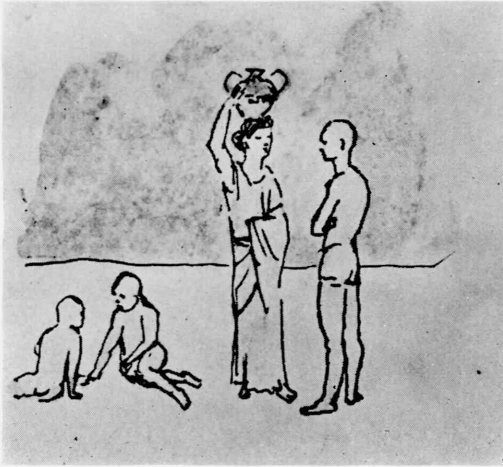


図 2 《旅芸人の家族 Famille de Bateleurs》  
 バリ 1905 年 墨と水彩、紙 9.5×9.7 cm 署名なし  
 Coll. Von der Heydt—Museum der Stadt Wuppertal

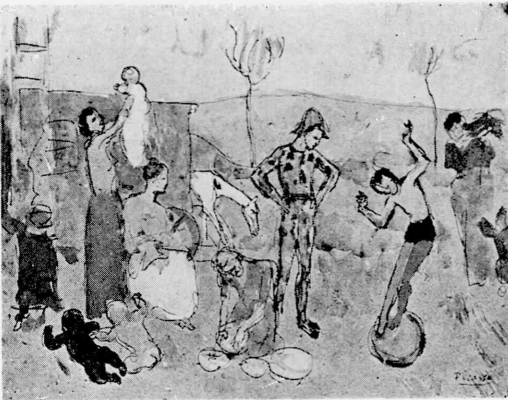


図 3 《旅芸人の家族 Famille de Bateleurs》  
 バリ 1905 年 墨と水彩、紙 24×30.5 cm  
 右下に署名: Picasso  
 Coll. The Baltimore Museum of Art, The Cone  
 Collection

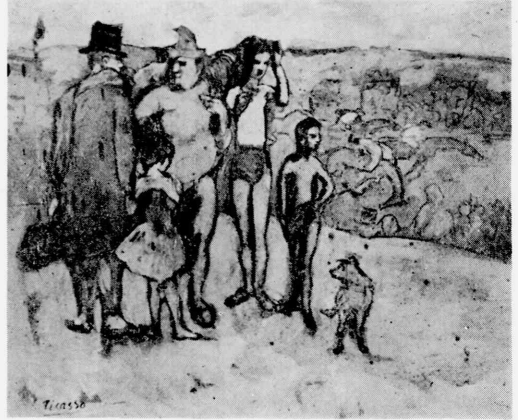


図 4 《旅芸人 Les Bateleurs》  
 バリ 1905 年 グアッシュ、カルトン 51.2×61.2 cm  
 左下に署名: Picasso  
 Coll. Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou

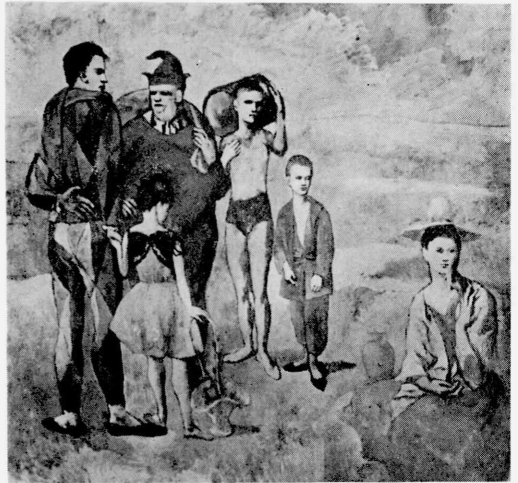


図 5 《旅芸人 (サルタンバンクの家族)  
 Les Bateleurs (Famille de Saltimbanques)》  
 バリ 1905 年 油彩、カンヴァス 212.8×229.6 cm  
 右下に署名: Picasso  
 Coll. The National Gallery of Art, Washington,  
 D. C., Collection Chester Dale