

# ピカソのモダニズム的古典主義

## —— 前衛と伝統が共存する創作の10年

塚田美香子

パブロ・ピカソ（1881-1973）は1909年頃から分析的キュビズム手法で対象の分解と再構成を繰り返した後、1915年頃に突如として方向転換し、再び人物を写實的に描き始めた。ピカソとジョルジュ・ブラックが創始したキュビズムは多くの追随者を生み、世界中を席捲した革命的な絵画様式であるにもかかわらず、ピカソは同時代のピエト・モンドリアンのようにキュビズムの先にある抽象絵画へと向かわずに、古典回帰というあたかも退行的な制作手法に戻っている。これには具象や造形にこだわるピカソの創作姿勢が関係していると思われる。ピカソは1912年頃からキュビズム手法によって物体の現実感が失われた画面に、新聞の断片や壁紙を貼りつけるパピエ・コレやコラージュを駆使して、現実の世界を取り戻そうとしていた。そうした現実执着するリアリスム的な姿勢がピカソを古典回帰へと向かわせたのではないだろうか。

本論では、1910年代後半から1920年代前半にかけてのピカソの古典回帰を、キュビズム以前の古典的造形とは区別して、「第2期古典時代」と名付ける。そこでは、ピカソは最初の古典時代に参照したプリミティヴな美術ではなく、西欧の伝統的な美術に着目している。先行研究でも指摘されているように、ピカソが参照したのは古代ギリシア彫刻からイタリア・ルネサンス、マニエリスム、フランスの古典主義的な絵画などと広範囲に及んでいる。ピカソは、古代彫刻や伝統的な図像を発生源に、形象を輪郭線で象り陰影をつけた重量感のある人物を描いて、堅牢で静謐な画面に仕上げている。それまでにピカソが受けたアカデミックな美術教育を遡ると、美術教師の父ホセ・ルイス・ブラスコに始まり、スペインの美術アカデミーで学んでいる。だが、古典回帰の時期には、古典主義絵画の明暗法を用い、習作や完成作も制作し、まるでフランスのアカデミズム絵画の制作方法を実践しているかのようである。また、19世紀フランスの新古典主義の巨匠ジャン＝オーギュスト・ドミニク・アングルが描く肖像デッサンに倣った人物画も描いている。それゆえこの時期のピカソの様式は「古典主義時代」あるいは「新古典主義時代」と言われている。しかし、ピカソは源泉にした古代彫刻や古典絵画を大胆にデフォルメして表現しているため、ピカソの描く人体はイタ

リア・ルネサンス以来、美術の模範とされていた古典主義の理想美とは程遠い。

ピカソのこうした創作行為には、絵画に対するピカソの価値観が反映されているように思える。行き過ぎたキュビズムから古典に立ち戻ることで、ピカソは絵画とは何であるかと自問しているように見えるのである。ピカソの古典回帰とは、実は左右対称や均整の取れたプロポーションを目指す理想化された古典主義の表現形式に対する、前衛画家ピカソの反発や克服であり、前衛の第一線に立つ革命家ピカソの独創性を意識した行為なのではないだろうか。

第Ⅰ章では、ピカソが影響を受けたアングルとの関係を通して考察した。ピカソのアングル参照には、当時の美術界における「秩序への回帰」に対するピカソの戦略や、ピカソと新古典主義との親和性が見られる。しかし、ピカソは新古典主義の巨匠のひとりであるアングルが、アカデミックな絵画から逸脱して描いていることに共感し、アングル芸術に革新性を見出したと考えられる。最初にピカソは、アングル風の肖像デッサンを描いたが、写真に写ったモデルの輪郭線を太い線でなぞるような手法を新たに創出している。また、ピカソが描いた人物画とアングルが制作した肖像画は同じ古代壁画を発想源としており、両者が描く人体の身振りに共通する古代美術の源泉は複数ある。ゆえにアングルは古代美術を画面に取り入れる方法をピカソに示唆したと思われる。

第Ⅱ章では、ピカソが古代ギリシアの陶器画の線刻や彩色方法と、そこに描かれたギリシア神話のモチーフを古典的な人物画や版画に活用していることを、様式論と図像学の観点から立証した。さらに、ピカソはキュビズム技法で描く場合にも陶器画の彩描表現を参照して、キュビズムにも古典の基盤を取り入れようとしていることが明らかになった。古典回帰はキュビズムと入れ替わるように見えるが、実際にはピカソは両方の手法を並行して用いており、両方に古代ギリシアの陶器画の影響が認められることは、両者が必ずしも対立するものではないことを示している。

第Ⅲ章では、ピカソの生涯に渡るモチーフのひとつである母子像に着目した。「第2期古典時代」においては、息子パウロが誕生したため、妻のオルガとパウロをモデルにして母子像が増産された。妻と子供はピカソの具象への回帰にとって絶好のモチーフだった。ピカソはイタリア・ルネサンスの聖母子の図像を採用し、特に子供の身振りについてさまざまなヴァリエーションを参照して取り入れている。また、ピカソは母子を線描で描くのと同時に、ルネサンス以来の明暗表現による古典的手法でも制作し、量感の問題にも取り組んでいたことは明確である。

第Ⅳ章ではピカソの量感に対する問題を、ピカソと同時代のアリストイド・マイヨールの彫刻との関係から検証し、ピカソが着想を得た伝統的なメランコリーの図像との比較を通して、その表情と身振りに見る意味について分析した。美術における古代のメランコリーの身振りは、ギリシア神話の文脈に沿って表現されているが、その後、アルブレヒト・デューラーの銅版画の《メランコリアⅠ》(1514年)や、19世紀ロマン主義の風景画などの作例に見られるように、各時代の社会背景によって意味が転移し変容している。ピカソの人物画においては、頬杖をつく伝統的なメランコリーの身振りが、思考(パンセ)に移行している場合があり、意味するもの(シニフィアン)と、それによって意味されるもの(シニフィエ)の関

係に揺らぎが見られ、図像の意味が多重化しているのである。

第V章では、イタリア・マニエリスム絵画が、ピカソ自身のデフォルメと結合していることを分析した。ピカソは、ミケランジェロ・ブオナローティの晩年の彫刻や、ヤコポ・ダ・ポントルモ、アーニョロ・ブロンズイーノらの描法、さらには17世紀フランスのフォンテーヌブロー派の装飾漆喰、素描や版画までも参照し、身体のデフォルメや版画の明暗法を試みたと思われる。盛期ルネサンスの様式を洗練させ、結果としてデフォルメを呈するマニエリスムの様式は、ピカソに元来ある反アカデミズムの精神に一致したと考えられる。また、イタリア・マニエリスムに見られる不穏な空気が漂う画面と、ピカソの画面に表れる不安定さを比較すると、そこには16世紀後半と20世紀の社会や文化の生活様式の差異があるのはいままでの言ってもないが、ピカソの場合は若い頃に培われたディオニュソスの精神が宿っていることが見出せた。

ピカソが1915年頃にキュビズムから古典主義へと回帰した理由は、ピカソが「秩序への回帰」という当時の思潮に同調したためでも、単なる古典主義礼讃のためでもない。ピカソはもともとアカデミズム批判をしていたため、古典古代の美術を表現原理とした厳格な秩序だった新古典主義絵画を模倣したり、ましてや剽窃することはあり得ない。ピカソは飽くまでも日常の観察を通して現実世界を自分の視点で切り取り、絵画表現を現実感のあるものにするために創作したのである。そのことは、ピカソが確固たる形態と主題を追求したからであり、無闇矢鱈に古典の模倣をしたわけではなく、デフォルメという行為で描いていることに明らかに表れている。ピカソのデフォルメには、伝統的な線遠近法を排除するキュビズムの手法と通底するものがあると思われ、だからこそピカソは古典主義手法と同時に並行してキュビズム手法でも描いていたのである。

また、キュビズム手法によって対象を多視点で捉えることが可能になったピカソは、古典回帰に参照し模倣した古典主義や新古典主義、マニエリスムの絵画様式を超越し、古典のモチーフや伝統的な図像をもとにしつつも堅牢で重量感ある巨大な物象を携え、絵画空間におけるスケール感を自由自在に操作する新たな古典主義様式を築いたのである。それは、10年間続いたピカソの「第2期古典時代」の作品を見れば明確である。

#### 付記

本稿は、成城大学大学院にて、2021年3月に授与された博士号学位論文「ピカソのモダニズム的古典主義——前衛と伝統が共存する創作の10年」の要旨である。