

アポリネールの美術批評について

石川 洋子

(第2回生)

第一章 アポリネールとキュビズム

1 キュビズムについて

キュビズムは、それ自身ひどくいりくんでいて曖昧な点多く、前後撞着、自己撞着を排除しえないし、常に変化することをやめなかった。それ故、これについて概括的に語ることも、またここから一つの美学を抽出することも極めて難しい。しかしながらその歴史、批評、理論において最も一般的な捉え方としてカール・グロウエ、そして新しい絵画としてのキュビズムの解釈においてユニークな考え方を示したアポリネール、更にそのアブローチの仕方においてピカソ、ブラックなどと全く逆の、キュビズムの理論としては極端ないき方を示すグリ、そしてまたフォルムについて独断的であつたりするが、新印象主義の知性的な面を發展させ、キューブと全く縁がなくなつた総合的キュビズムへ向かつたグレーズ、初期キュビズムから一九二〇年代初頭の理論の移りかわり、即ちキュビズムの理論の広がりを示すオザンファン、ジャンヌレ、二〇年代初頭の機械時代における画家の一つの立場を示すレジェなどの著述を手がかりとする

ことによつて、その主張の多様な局面に触れていくことができよう。しかし眞のキュビストは、それぞれ個々の資質に応じてこれを理解し、それぞれの仕方ですべてを実現し、拡大していったことをこゝとわつておかねばならない。

近代技術の發展においても一つの變革期であつた一八八〇年代は、絵画においても〈純粹な〉視覚の実現がめざされていく。即ち、芸術の世界が一つの世界(システム)から今一つの世界(システム)へと移行していくという事である。ゼイドルマイヤーはこの〈純粹な〉眼に近代の墮落をみる。彼は〈純粹視覚は感情移入の拒絶の中にみられる病的現象〉であるとし、〈人間以外の物が爆發していく異常な静けさ〉を、見、キュビズムにおいて、〈人間は工学的模型の段階におとされる〉わけである。即ち、人間以外のものの圧倒的強さを示していく近代芸術、二〇世紀芸術は静けさと喧騒を同居させつつ、モンドリアンまで人間を離れておちていくのである。しかしながら近代の諸々の芸術は、そのおちていく危険性をもちながら新たな自律的展開をみせるのであり、それは〈感情移入の拒絶の中〉にこそあるといえるのではあるまいか。キュビズムはそうしたあらゆる現代的なものの出発点として考えられよう。

キュビズムを語る時、その最も直接の先駆者としてセザンヌをとりあげるのはあまりにも当然のことである。彼の多くの作品、手紙から、キュビズムとのつながりを明らかにする必要がある。彼にとつて芸術(絵画)は自然との対決から生まれた一つの解釈であり、両者は対応関係(等置)であつた。この解釈の仕方が、二〇世紀の十年代、二〇年代に屈折して高まつていった。即ち、自然とパラレルな作品が形成されていったのである。セザンヌは、円筒、円

雖へゝの還元を強調したが、決して、そのみによる絵画表現は行わなかった。遠近法という組み立てが厳としてあるわけである。それは確かにルネッサンス以来のものそのままではなく、変化しているのであるが、こゝルネッサンス以来の絵画の伝統、遠近法の否定という点に二〇世紀の新しい解釈があり、その動機としてセザンヌの占める位置は大きい。

カーンワイラーは大体次の様に書いている。

へ一九〇六年、セザンヌの範例はまだ理解されず、ブラック、ドラン、マチスその他多くの作家達は色彩による表現を求め、従って絵画は裝飾的たらんとしていた。そういう状況の中でピカソは、対象に対する関心を捨てないまままで今一つの道を探し求めていた。文学的表現はもはやなく、形態のリリズムとでもいうべきものが自然への忠実という姿勢を保ちながらあらわれてきた。彼は大きな裸像を明暗で丸味をおびたように描いていた。しかし、彼の意図はそういうラウンドリーな方法では果されず、キュビスム特有の角ばった形に変わっていく。一九〇七年はじめ、彼は《アヴィニヨンの女たち》を描く。それは統一のとれていない未完成の作品でキュビスムのはじまりとなった。そしてここにおいて造形についての諸々の問題と一挙にぶつかった。それは三次元と色彩を平面上に表現すること、そしてこれらを一体化してこのような平面上に統一し解釈するという基本的問題であり、明暗法によって形態をカムフラージュすることではなく、三次元をデッサンによって三次元に明示することである。必要なのは快い《コンポジション》ではなく、妥協を許さず有機的に分けられた《ストラクチャー》である。加えて色の問題があり、最後に全体をどう調和、融合させるかの問題が

ある。遠近法による秩序づけが崩れてくると、それに代わって構造の面に目が向けられ、解釈する、理解するという捉え方になってくる。そしてコンポジション、即ち絵画表現自体が、開かれてくるわけである。

2 へキュビスムの画家たちへ出版の意味

アポリネールの美術に関する著述で、かろうじて一つのまとまった形を示すものは八〇頁程の小冊子《へキュビスムの画家たち、美的省察》（一九一三、E、フィギエール社）のみである。そしてこれでさえブルーニクの言によれば、彼の古いジャーナリストティックな様々な原稿をつぎはぎしてつくった《パピエ・コレ》にすぎない。それでは、この本は、どんな出版の意味を担って、どのような時期にまとめられたのであろうか。

一九一二年春、この本のプランが浮かびあがっていた時期に、アポリネール自身、この新しい画家たちを一つのイズムにまとめることはできないという考えからキュビスムに対していくらか曖昧な態度をとっている。彼は四月頃、この運動は脱皮しようとしていると感じていた。その上このグループ自体がもはや弁護士を必要としなくなっていたし、彼自身、この画家たちのたった一人の擁護者であると誇りをもって言える時期は過ぎていた。友人のA・サルモンが《フランスの若い絵画》というキュビスムについての本を出す準備をしていたし、グレーズとメツアンジェが、《へキュビスムについて》というテクニクに関する本を書いて十月に出版予定だった。アポリネールとはいえ、彼は新聞に発表するよりもっとモニュメンタルなものとして残したいと考えていた。そしてキュビス

トたちについてキュビストと呼ばないで書く為に「美学的省察」という題を選んでいた。この本の最初の部分は「造形の三つの本質」というエッセイで一九〇八年に出ている。それはピカソのあの「ヘアヴィニョンの女たち」(一九〇七)の翌年であり、キュビズムは既にはじまっていた。そしてこの一九〇八年、マチスはブラックの「ヘレスタック風景」をみて「キューブ」であるといい、ルイ・ヴォークセルも「ヘジル・ブラス」に「キューブ」という言葉を書いた。

しかしアポリネールがこの「キュビズム」を受け入れるのは一九一一年になってからである。これに続く二つの部分は一九二二年の「ソワレ・ド・パリ」に発表されたものである。即ち、アポリネールが、そして彼のいう「新しい画家たち」が、彼らに与えられた「キュビスト」という名を受け入れた後で、発表されたものということだ。にもかかわらず「キュビズム」「キュービスト」という言葉は出てこない。一九一一年六月、アポリネール自身「キュビズム」という語を渡々であるが受け入れざるをえなかった時も、彼はそれにより大きい名前を与えようと努力していたのである。そして一九二二年三月には既に、この「キュビズム」という言葉をほうり出そうとしていた。この本においても「キュビズム」という語は、結局一番最後の部分にしか出てこない。彼はただ単に「キュービスト」という代りに「人」が「キュビスト」と呼びたがっているところの「新しい画家たち」とか、「キュビスト」という名で知られている数人の「画家たち」といった表現をする。「キュビズム」という代りに「新しい絵画」「新しい精神」という。そして事実、彼の選んだこの本の題名は「美学的省察」であり、「キュビズムの画家たち」はその副題となるべきものであった。これらの事からブルーニクは「この本は決

して「キュビズム」についての本ではない」と断言する。確かにここから「キュビズムの美学」、あるいは「美術史をひきだそう」としても、それは不可能である。チップのいうようにこれが「キュビズムのドキュメント」としては「過大評価されすぎている」にしても、詩人の鋭い直観による「造形芸術論」である点にこそ、その本領をみるべきなのである。

R・ドローネーのノートには次のように書いてある。

「……とりわけ不安な時代、戦争は近くに迫っていた。……我々は何かを予感していた。一九二二年のことだ。キュビズムは力に溢れていた。……アポリネールは「キュビズム」について本を書いた。彼はそのことよって、「キュビズムの目的を正当化する為の諸要素」を「結集し、第一の敵である一般大衆の前にプロックをつくらう」とした。……」と。

本は一三年に出版された。しかし一九一四年、世界大戦がはじまろうとする時のアポリネールの言葉は、ドローネーのノートが正しかったことを示している。六月、アポリネールは次のように言っている。

「もはや、キュビストとかオルフィストとかフュチュリストとかシミュルタニストとかいった呼び名を用いる必要はない。もうそれらの言葉は何物も意味を失なっている」。七月、更に言う。

「いろいろな流派がもっている名前は、結局のところは画家や詩人のどれぞれのグループを支持する以外の重要性しかもっていない。しかし、どの流派を通じてみても我々の世界のヴィジョンを新しくしようという同じ欲求がみられる」と。

こうしたアポリネールの言葉を、ブルーニクは「賢明で抑制さ

たもの」とし、更に、アポリネールはより恐ろしい戦争のおこることを予感し、またその戦争に捉えられることを知っていて、かつてのセーヌ河の左岸、右岸の全ての対立した流派たちとの間に休戦協定を結ぼうとしたのかもしれない」と見る。

彼らがそんな風に対立していたかどうかは別として、戦争を予感していたことは確かであろう。そしてアポリネールの中では、これら様々の名前を与えられた流派が全て「新しい画家たち」として大きなグループを形成していたことも確かである。

3 アポリネールの造形意識とキュビスム

「造形の本質：純粹性、純一性、真实性はその足の下に打ち倒された自然を踏みつけている。」ここに彼の様々な美術批評の基本精神、即ち、美の尺度とも呼ぶべきものをみることが出来る。アポリネールはこうして「自然」よりも「造形」を称揚する。彼にとって重要なのはその絵画的方法の重点が、形にあり、色彩にあり、自然の外観を破壊し、自然とは別の次元に属する自律した秩序をもつ次元を創り出すことであつた。彼は「植物、石、波、あるいは人間たちを崇める画家たちが多すぎる」ことを嘆き、「庭師すら、自然に対して芸術家程の畏敬の念をもっていない」ことを指摘する。そして現代の新しい画家たちが「自然の權威を物ともせず、おのれの純粹性を守ろうとしている」ことを称讃する。即ち、「偉大な詩人、偉大な芸術家の社会的機能は、自然が人間の眼に対して装っている外観をたえず変革すること」にあり、彼らなしでは「人間はたちまち自然の單調さに飽きてしまう。」画家は、神と同じように「おのれのイメージに従って創造」し、「何よりも非情たらんとする人

間」であり、「苦心して、非情なものゝの痕跡、自然のどこにも見あたらずに痕跡を求めぬ。」そして「それらこそ真実なのであつて、それら以外の現実というものを我々は知らない。」という。アポリネールにとって「自然の外観の破壊」は即ち「新しい造形」を意味し、それは「純粹性、統一性、真实性」をもち、この三つが満たされる時、新しい「ヘレアリテ」が示される。これらがアポリネールの中で入りまじり、彼の詩人的直観によつて新しい批評の尺度ができていっているわけである。

アポリネールは次のように書いている。

「焰は絵画の象徴であり、三つの造形の本質が光を放ちながら燃えている。」

焰はどんな異質なものの存在も許さず、触れるものを容赦なく自分自身に変えてしまふ純粹さをもっている。

それはたとえ分割されようとも、それぞれの焰が一つの焰に似るという魔法のような統一性をもっている。

それは、要するに何物も否定しえないその光によつて、至上の真实性をもっているということだ。」

「純粹性は研鑽のあとと忘却であり、純粹性を尊重するとは、本能に洗禮を授け、芸術を人間化し、個性を神格化することである。」そして「純粹性と統一性は真实性なしには考えられない。真实性とは現実性と比較できるものではない。両者は全く同じものだからである。といつてもこれは、我々をあの宿命的な秩序に縛りつけ、動物そのものとしてしまおうとするあらゆる自然の粹を乗り越えた上での話なのだ。」と。そして「あらゆる時代に通用する現実というものゝを発見することはできない。真実はつねに新しいものとなるで

あろう)ことを見究めている。

アポリネールは「新しい画家たちの多くが、正確な意味で主題のない絵ばかり)を描いていて、彼らが「今日、なお自然を観察しているにせよ、もはやそれを模倣したりはしない)ことについて次のように書いている。

「似ているということは、既になんの重要性も持たなくなっている。何故なら、芸術家にとって、全ては真実、つまり芸術家が発見していいまでも想像している、より高い次元の自然というもののも必然性に捧げられているからである。主題はもはや問題とはならぬい。……

近代派芸術は、総じて、過去の偉大な芸術家が用いた、一般向けのする手法の大部分を拒絶した。

絵画の目的が昔とかわることなく眼を楽しませることにあるとしても、これからの絵を愛する人々には、自然の事物をみるだけでも得られるような喜びとは異なった喜びを、絵画に見出すことが要求されているのだ。」と。

こうして彼らは、「全て新しい芸術に向かって歩み出した」わけであるが、それは「今まで考えられていた絵画に対して、あたかも音楽が文学に対して占めているような位置を占めるもの」であり、「音楽が純粋な文学であるように、新しい芸術は純粋絵画となるう。」という。この様にアポリネールは「純粋な絵画」ということを強調する。従来の記述的な絵画に対してアブストラクトな絵画、即ちアブストラクトな性格、構成による造形性を強調し、それを純粋な絵画というわけである。空間の科学としての幾何学、構造の科学としての数学という見方は、キュビズムや構成主義には重要であ

る。アポリネールは、新しい画家たちについて「かかなり数学によりかかっているが、決して自然を捨ててはいない。」とかかなりポエティックな響きをもつて言い、また「新しい画家たちの幾何学的偏見が非難されているが、幾何学的形象はデッサンの基本である。面積、その測定と諸関係を対象にする科学である幾何学は、いつの時代も絵画の法則そのものであった」という。そして彼らが、「直観によって、空間的尺度の新しい可能性に向かうようになり)それを「最近のアトリエの語で《四次元》という。」と書いている。これは遠近法を否定した作家たちにあらわれた動きで、アポリネールは目、感情を通して「四次元」というものをポエティックに捉えている。彼は次のように書いている。

「精神に映じたままの四次元は、造形的観点からは、既知の三つの尺度で描かれるだろう。つまり四次元はきまった瞬間に、あらゆる方向へ自らを永遠化する空間の無限性をかたどるのである。それは空間自体であり、無限の次元である。これこそ物体に造形性を与えるものである。これが作品の中で相応しい釣合いを物体に与える。ところがギリシャ美術では、ある種の機械的リズムがこの釣合いを破壊する。

ギリシャ美術は美について全く人間的な考えをもっていて、人間を尺度としていた。新しい画家たちの芸術は、無限の宇宙をその理想に、新しい完全さの基準を負うている。それによって画家は、彼が芸術をそこまで高めたいと願っている造形性の度合に一致する釣合いを対象に与えられるようになっていく。」更につけ加え「四次元」というこの想像こそ、エジプト彫刻、ネグロ彫刻、オセアニア彫刻をみつめ、科学の様々な成果を省察し、至高の芸術を待ちのぞ

む多くの若い芸術家たちの憧憬と不安の表現に他ならない」とい
う。遠近法という固定化、限定されたものの的確な表現を断ち切る
ことによって、無限性がかつてのものに代わって出てくるというこ
とだ。

へキュビズムが古い絵画と異なる点は、それが模倣芸術ではな
く、創造にまで到達するような構想の芸術であるということだ。

構想された現実、あるいは創造された現実を表現しようとする時
でも、画家は三次元の外形を対象に与えることはできる。言換えれ
ば、《立体化する》ことができるのである。しかし、単に見られる
ままの現実を表わすことによって可能なのではない。幻覚を使い、
短縮法、遠近法を使って構想され、創造された形の質を変えてい
く、即ちデフォルメすることによって可能なのだ。

ここでもまたアポリネールは、ポエティックな響きをもって「構
想」と言う。そしてここではなおまだ対象のデフォルマションとい
う技術的な場に留まっているけれども、「窓」（一九一三）の時代
に至る彼の観念は更に進んで、「画面の構成」とは「芸術家がなお
発見しえないまでも、それを想定している一層高い次元の自然のも
つ真実の要請」を描き出すことに他ならないようになっていく。

このへキュビズムの画家たち、美学的省察の最後の部分におい
て、アポリネールはキュビズムを四つに分けて説明している。先
ず、「科学的キュビズム」について、セザンヌ以上に推し進められ
た対象分解であるが、それだけではない何かを「純粹」と表現し、
物をストラクチャーとしてみている。即ち、まだ現象的にははつき
りしていないが、内からみた一つのフォルムへ向かう傾向を示し
ているのである。ここでも目に見えるところを超えて、共通したスト

ラクチャーがあるという遠近法否定の特質が示される。

また、もう一つの純粹なき方へオルフェウスのキュビズムは
「美的なよろこびと、五官に訴える構成と、崇高な意味、つまり主
題とを同時に示さねばならず、やはりストラクチャーを基調に説
明している。そしてここに空間表現の中に音楽的時間表現を取り入
れ、時間的ダイナミズムを追いながら、アブストラクトに向かう近
代の眼を見る。

「物理的キュビズム」は「視覚的現実に基づく」点、また「主題と
イメージを混同している」点に疑問をなげかけ、「本能的キュビズ
ム」については、ファンタジーを基調に説明しているが、「明敏さ
と芸術的信念の欠除」のために、共に「純粹」でないとしている。

一般に考えられているキュビズムと、アポリネールが考えていた
それとの間にはかなりの相違があることは確かである。前述の彼の
「キュビズムの四つの流れ」における主張が、当時の若い芸術家た
ちの常識から考えても、かなりの無理があり、彼自身そのことを意
識していて当時の文章の中でもそのことを取り上げている。そうし
た理由の為に彼は「キュビズム」という言葉をできるだけ避けよう
とした。先ずこの両者の間の差異を明らかにすることから始めなけ
ればならない。

一九一一年アポリネールは書いている。

「サロン・ドートンヌの非常に小さい第八室に、キュビストの名
で知られる数人の画家の作品が集められている。キュビズムは一般
に考えられているように、あらゆるものを立方体の形で描くといっ
た絵ではない。

一九〇八年につくられたピカソの数枚の作品には、大変簡単に、

そしてすっかりしたデッサンで絵が描かれており、それが一般大衆の目に立方体の印象を与えた。そこからしてこの非常に若い画派の名前がつけられたのだ。キュビズムについては、既に激しい論議が戦わされた。それはともかくとして、キュビズムは決して一つのシステムではない。しかし、キュビズムは一つの流派を十分に形成している。そしてこの流派を形成する画家たちは、丁度フォーヴィスムの画家たちが色彩と構図に関して、原理的な問題に立ち戻ったと同じ様に、デッサンと着想に関する問題で原理的な問題に立ち戻るという事によって、彼らの芸術を新しくしようと望んでいる。

しかし、一般大衆は、印象派の明るい色彩と、ほとんど形をなさない描法になじんでいたので、のっけから我がキュビスト達の形態に関する偉大さを理解しようとはしなかった。暗い形と明るい部分の激しいコントラストは人々にショックを与えた。何故なら人々は影のない絵画に慣れていたのである。当世風の軽やかな描写を遙かにのりこえるモニュメンタルなコンポジションの姿の中に、人々はそこに本当に隠されているものを見ようとはしなかった。ここにあるのは、ノールでそして節度のある芸術であって、印象主義の画家には到底こなしきれないような幅広い主題を吸収できる性質のものである。キュビズムは必然的な反動であってその中から欲すると否とにかかわらず、偉大な作品が生まれてくる。この若い画家達の打ち消し難い努力が不毛のまま終るといふことがあり得るだろうか。更に言えばサロン・ドートンヌで展覧されているいろいろなあらゆる種類の画家たちを一応認めるとしても、このキュビズムはフランスの美術において今日最も高い程度に達しているものであるといふことができる。く

ブルーニクはアポリネールが「ヘキュビズム」とあまりに結びつけて考えられていることは、彼の「ヘキュビズム」に対してとった態度、あるいは事態を正しく見ていないものだとして、この詩人を「ヘキュビズム」から解放しようとして試みている。しかし、ブルーニクは「ヘキュビズム」という語がさし示す芸術運動に対し、何かある種の偏見をもっているように思われる。そして「ヘキュビズム」という言葉が惹き起すイメージからくる誤解——そしてそれこそアポリネールのおそれていたもののだが——を無意識のうちに抱いているような気がする。ブルーニクは「ヘキュビズム」を表面的にしか捉えていない。何故なら、彼はアポリネールの「ヘ体質的な好みはドローネーの作品に向けられていた」し、「ヘドローネーは最も立体的でない作家」であると言う。ブルーニクは次のように書いている。

「ヘキュビズムはエッフェル塔にあらわされているようなモダニスムとはあまり関係がなかった。キュビズムのイコノグラフィの大部分、つまりギターとか壺とかパイプ、果物皿などは、特に二〇世紀的なものではない。またこれらの物体を分析する手法、また画面の上にそれらを配置する手法は、アポリネールがドローネーに認めたとような強烈なダイナミズムとはあまり共通性がない。そういういった強烈なダイナミズムはフォーヴにはあったし、また一九一二年にアポリネールがやはり擁護した未来派の中にみられたものであった。」

従ってアポリネールは個人としての立体派の画家の弁護はしても、運動としてのキュビズムはもはや終り、過去に属するものと見做したとしても不思議ではなかった。く。そして更にブルーニクは

書いている。

へ一九一一年の春から、アポリネールは一種のディレンマに陥りはじめた。深い獨創性を認めていながらも、そのスタイルが彼自身の好みと一向合わなかった。そういうような芸術を自分自身から惹かれて弁護するようになってしまった彼は、結局のところ、この運動に執着するか、あるいはこの運動を拒否するかを選択することができなかつたのである。また前述のアポリネールの一九一一年のサロン・ドートンヌ評の中から、へキュビスムは必要な反動であつて、欲すると欲せざるとにかかわらずその中から立派な作品が生まれるであろう」という言葉をとりあげて、アポリネールはキュビスムをへひとつの段階としてしか見ていなかった。また一つの必然的な種類の何かだと見ていた」と結論する。

しかし、へ多くの人々は、キュビスムを過渡期の芸術、即ち未来に成果をもたらすべき一つの実験と考えている。そんな風に考える人はキュビスムを理解していない。ピカソの言葉を思い出しそう。アポリネールは決して将来に完成する芸術を考えているわけではないし、またキュビスムを段階的に捉えようとしているのではない。ということは、彼のキュビスムの分け方が段階的時代区分によつていないことでも明白であり、アポリネールは、作品をそれなりに一つの完結した造形空間を形成しているものとして捉えているのである。しかしながら、芸術というものをその表現的変化と進展といったもので捉えるなら、あらゆる芸術が過渡的であるといわねばならない。

友人達を擁護するアポリネールの様々の批評は、へ友情から発した弁護の気持といった方がいいのではないか（ブルーニク）とみ

られることが多い。アポリネール自身戦争中のブルトン宛の手紙に書いている。

へ私は不当と感ずるものについて、ひどく弁護をする。それも私があまり好きでなくて、しかも人の攻撃があまり正当でないと感じた時に、熱狂的に弁護するということがしばしばある。へ

M・アデマも次のように書いている。

アポリネールがへキュビスムに関しては、時として曖昧な態度をとっていることをよく確かめねばならない。《私が私の書いたものの中で、ブラックやキュビストたちを支持しているのは、例えばピカソのような大画家の為を計つてである。というのは、ある人々の一般的な非難を告訴することは、勇気づけられるに値する才能に対して特殊な批評をすることになるであろう》と、彼は彼の態度に動揺して質問するアルデンゴ・ソフィチに書いた。人はそれで、彼はピカソや彼の弟子たちのように純粹人の他はキュビスムが好きではなく、彼らの個性を《のぼす》為にその《派》を擁護したと結論することができる。へ

このことから、アポリネールがキュビスムを好きではなく、また理解もしていなかつたと見るのは誤りである。アポリネールが嫌つたのはあくまでも所謂キュビスムであつて、彼がそれを純粹絵画と認めなかつたところの作品である。そしてその判断は極めて的を射ているといわねばならない。

例えば一九一〇年の彼のサロン・ドートンヌ評は次のようである。

へキュビスムの奇妙な出品作が多少問題になつてゐる。よく解らないジャーナリスト達は、そこに造形的なメタフィジックを見よう

としてゐる。しかしこれらの作品はそこまでもいいっていない。それは非常に強烈な個性をもった芸術家、そして誰にもその秘密をうち明けることのない一人の芸術家のまずい平凡な模倣でしかないのだ。その芸術家はパブロ・ピカソと名のついで。サロン・ドートンヌのキュビズムは、要するに孔雀の羽をつけたカケスでしかない。

この攻撃はメツァンジェとル・フォーユニエに向けられたものだ。そしてグレースはほとんど常にメツァンジェと結びつけて考えられている。H・リードが指摘するようにグレースとメツァンジェはキュビズム発展のへ探究段階にあつては、確かに重要な地位を占めていたが、究極的にはアポリネールが没々認めたまう一人の画家、J・グリのような重要性はもち得なかつた。

アポリネールはヘグリの芸術の最も重要な意義、即ち《自然に従つた構図》と、絵画空間の自律的構造を結びつける彼の能力について触れていないが、彼のヘグリはあまりに厳しくて豊かさがなく、という評が、グリ之死の直前数年間の仕事に一層適切にひびくことをリードは認める。

アポリネールの詩人としての直観力は、一見相異なる形式の中に、理性（知性）による純粋な造形表現を見抜いていた。彼がキュビズムの異端者であるドローネーをもキュビストに加えたのは、表面的なものに捉われずにその奥底にあるものを正しく見てとつていたからに他ならない。

アポリネールのキュビズム論の特異な点は、ピカソ、特にドローネー、他にレジェ、ピカビア、デュシャンらが属しているヘキュビズム・オルフィックをキュビズムの純粋な一派として主張すると

ころにある。多くの人が理解できずにいるのはこの点なのだ。豊富な色彩とダイナミズムのあるドローネーの作品が何故キュビズムなのか、それは初期キュビズムの抑制された色彩と、堅固で静的なキュービックな画面のキュビズムとはあまりに違いすぎる。多くの人がそう思い、アポリネールの意図を理解しない。けれどもそうした偏見から解放されない限り、彼のヘキュビズムを理解することはできない。もっと深いところに目を向けなくてはならない。

アポリネールにとってキュビズムとは既成のものに対する、そしてまた現在あるものに対する無邪気な問いかけである。一つの運動あるいは革命というものは、それが勝利をおさめたその瞬間から、もはや一つの権威と化してしまふ。その時既に新たな権威に対する反動が生まれてきている。アポリネールにとってキュビズムは、一つのエコールではなくて、現代へと動いていく一つの運動であつた。つまり、キュビズムとは常に体制の外、アカデミズムの外にあるとするエクセントリックな存在なのである。しかしまた一方において、それ自身伝統の土壌の上で培われてきたものであるという点に思いをいたさねばならない。アポリネールはへ新しいスタイルが、いかに簡単に新しい形のアカデミズムになつてしまふか（リード）をよく知つていた。一度権威となつてしまつたものは、アポリネールにとつてヘキュビズムとはいえない。彼にとつてヘキュビズムは《前衛》と同義である。これは彼がキュビズムのヴァン・ギャルド精神に惹かれた、という解釈とは少し異なる。彼の捉えたヘキュビズム」という意味において、ドローネーは正しくキュビストであり、従つてアポリネールがへこの運動に執着するか、あるいは拒否するか」というディレンマに陥つたとは考えられ

ない。むしろ一般大衆が捉えたキュビズムと彼自身の考えていたキュビズムとの間の相違について、それをどう表現したものか解らずにいたのだ。

また、モティーフが二〇世紀的であろうとなかろうとそれは大した重要性をもっていない。大切なのは作品としての表現の新しさである。キュビストたちが〈手で触れること〉によってはじめて意味のあるようなもの(ブラック)をしばしば描いたという事は、〈対象との距離を零にすること(高階)〉で、視点の複数化、客観の対象表現を導いた。それは従来の感覺的、受動的な〈視〉から知的、積極的な〈視〉への変化を意味する。キュビズムが二〇世紀最大の視覚の革命といわれる所以もここにあるわけである。

アポリネールにおける〈キュビズム〉にはもう一つの重要な問題、シミュルタネイズム〈同時存在の原理〉がある。これはR、ドローネーが〈街に向かった窓〉(一九一一)において試みたもので、色彩の同時的対照によって画面を構成することを主張した理論である。これをアポリネールが拡大解釈してピカソ、ブラックなど一つの対象を多角的な視点から描きだした方法、視角的現実に対する概念的現実を描く方法、即ちへ一個の椅子は、どのような面から見ようととも四本の脚と、一つの腰掛けと一つの背もたせがある、という事実にかわりがないこと、もし、椅子からこれらの要素の一つを除けば、椅子の本質的な一要素を除くことになるということとを認めねばならないと、彼自身の説明するキュビズムの方法をこのシミュルタネイズムに含めたのである。

第二章 二〇世紀芸術におけるアポリネールとピカソ

1 ベル・エポック

ピカソが初めてパリに出たのは一九〇〇年であった。それはベル・エポックといわれ、一九世紀を通じて発展してきたフランス文化が円熟しきって活気に満ち溢れていた頃である。そうした雰囲気の中でピカソは彼自身の最初の芸術を養った。

ピカソはスペインにいた頃からロートレックやスタンランの影響を受けていた。それはピカソの心の中にあるロマンチズムとでもいふべきものに働きかけて、彼に一種の人間の感動を呼びおこした。この頃のパリ、殊にモンマルトルの夜の陶醉は〈この時代の芸術的興奮の中心〉であり、〈官能の豊満と感覺の刺激は、芸術家にまたとない夢幻境をつくりだした。〉しかし、ロートレックの作品にみられる通りそこには常にへ世紀末の暗い影と冷たく痛い刺激が潜んでゐる。〈それは資本主義社会の飽和した自己満足の中に、官能を追いかける人間の本能の猛々しい狂気をも含んで、絢爛としてゐるもの、内部に巢食う頹廢と憔悴の青ざめた表情が《夜の如く広大に》拡がって》(富永) いる。しかしボードレールの〈悪の華〉の世界は遠ざかりつつあった。ヴェントゥーリーの言葉を借りるなら〈自分自身の無情な自己暴露〉と〈社会的道德的偽善の欠如〉がでてきたのである。ロートレックは見かけの不健全さの中に誠実さを見出し出していた。

こうした一九世紀の爛熟し、昂揚した芸術的雰囲気の中でピカソ芸術が培われていった。しかし、ピカソを捉えたのは豊満な官能的世界ではなくて、疲れきった人間の痛ましい暗く陰気な生活であった。彼はロートレックの憂鬱をより人間味のあるものに変えた。そ

してそれが一九〇一年末頃から始まる彼の最初の個性的表現としての多分にセンチメンタルな「青の時代」を生み出した。

一方、アポリネールこそ「ヘスブリ・ヌーヴォー」とベル・エポックを代表した詩人（江原）とさえいえる程、彼の芸術とこのベル・エポックの経験は深くかわりあっている。けれどもそれはピカソのように感傷的ではない。アポリネールの場合、ベル・エポックは陽気で楽天的なものとして捉えられている。

アポリネールとその仲間たちが「ヘスブリ・ヌーヴォー」をふりかざして活躍した時代は、一九世紀末から今世紀四、五年までにかけての科学的発展の目ざましさを『現代の奇蹟』として受けとりえた時代であり、彼らはそこに「人間の欲望の全的な開花」をみた。アポリネールの生きた時代は、産業革命の成果が華々しく開花し、人々を発展する機械工業の目ざましさに有頂天にさせ、社会全体が大きな音を立てて動いていくようなそんな時代であった。エッフェル塔が彼らのモダニズムの象徴となった。時代が人間の欲望を全的に肯定するようになっていくという幻想を、アポリネールがもったとしても、それは無理からぬことであり、彼の楽天性は、あくまでベル・エポックに根ざしており、その不安も、その時代の崩壊の予兆と現実と根ざしている。（江原）ということが出来る。この機械と文明社会に対するオプティミズムが、やがてはキュビズムを生み出すことになるだろう。

2 青の時代

ピカソは、初めてパリに出て経験したベル・エポックから人生に疲れきった人々の生活のあえぎ、飢え、絶望、孤独感といったもの

をひきだした。そして新しい世紀の興奮と陶醉の中で、異様に醒めきっている自己を浮浪者、乞食、芸人、売笑婦などに託して表現した。

一九〇一年六月、マニヤックがヴォラールと協力してパリにおけるピカソの第一回の個展を開いたが成功しなかった。それはほとんど印象派の展覧会で見慣れた主題の、まだ独自のものが表われていないロートレックやスタンラン風の作品であった。ピカソはそこでジャコブと親交を結ぶ。ピカソの絵が青くなつてくるとマニヤックは売れないと言いつ出した。彼は、ロートレック風に派手なものを描くようにと言いつしたが、ピカソは妥協しなかった。そして彼が貧困のどん底に陥った時、ジャコブが自分の部屋に彼を迎え入れた。視線と身ふりと、まだ良く解らないフランス語を通してピカソは、彼が自分と同じ生命の根につながる人だということを観した。

ピカソの青の根源について、パーは次のように書いている。
「恐らく、それはピカソ自身の内部からきたものであったのだろう。陰気で傷ましい青の調子は、主題の暗い、時には絶望的な哀愁によく調和している。貧乏にうちのめされたような母親や、盲目の乞食など。」

このような主題、即ち「へ貧しい、虐げられた人々」は決してフランスのものではない。それは北方的文学の影響であり、これをピカソはバルセロナで感じとっていたが、明るい光と色に溢れたパリで、およそ不似合な憂鬱な色調と共にみつけた。ユングはそれを「アルカンを神とする冥府の色」という。ペリセは「地獄の色」という。それをピカソ自身は悪とも頹廢とも感じてはいないが、しかしフランスにおいてはローカルなものでしかないと感じてい

た。

一九〇三年の初め、ジャコブが職を失ったのでピカソはバルセロナに帰らなければならなくなった。そしてそれから一年以上は彼はそこにいることになる。

一九〇四年春、ピカソはモンマルトルの《洗濯舟》と呼ばれる下層民の住む所に住みつき、一九〇九年までそこに過した。

バーは次のように書いている。

《ラヴィニヤン街に面したこの《洗濯舟》は才能の箱舟であった。ピカソの友人達、詩人のルヴェルディとサルモン、画家のヴァン・ドンゲン、後になってグリ、それから彼らよりも有名でない人々が貧乏暮らしの会社員や洗濯女や俳優たちや、忠実なスペインの友人たちや近くに住んでいたジャコブの他に、ピカソのサークルは更に拡大してまもなくフランス人の文学者であるレイナル、ヴィルドラック、ジャリ、デュアメル、それにアポリネールを加えることになった。アポリネールにピカソが会ったのは一九〇五年だったが、彼はジャコブと共にピカソの親友の一人になった。このアポリネールこそ、後程キュビズムの主要なチャンピオンの一人になるべき人であった。》

アポリネールとピカソが出会ったのは、アポリネール自身が後に語ったところによれば一九〇五年であるが、彼の伝記作家アデマによれば一九〇四年の秋ということになっている。

一九一二年《キュビズムの開始》についてアポリネールは語る。

一九〇二年初秋、グルヌイエールの島でシャトウの橋を描いていたヴラマンクはドランと知り合う。《この最初の会見が、友情ある、かつ真面目なつながりの出発点となった。いつも美的な好奇心に満

ち溢れていたヴラマンクは、セーヌ河沿いに村々を散歩している間、いろいろな骨董屋で彫刻や仮面や偶像を買集めた。それは仏領アフリカの黒人が木に彫ったもので、水兵や探険家がフランスに持って帰ってきたものであった。これらのグロテスクで神秘的な作品に、疑いもなく彼は、あのギーギャンがブルターニュのキリスト磔刑の像や、彼がヨーロッパの文明から逃避してしまったオセアニアの未開彫刻に着想して作った彫刻や、版画や絵画との連関性を見出しにいたに違いない。ともあれこの奇妙なアフリカの作品は、ドランに非常に深い印象を与えた。彼は、ギニアやコンゴの彫刻家達が直接の視覚から何も手助けを借りないで、どのようにこういう人物彫刻をつくりだしたかということを考えた。黒人彫刻に対するヴラマンクの趣味と、これらの彫刻に対するドランの考えは、印象派の画家たちが、絵画をアカデミックな光からとき放った時代にある。やがてフランス美術の将来に大きな影響を及ぼしていくことになる。

同じ頃、モンマルトルに不安な眼差しをした一人の青年が住んでいた。その顔つきは何かラファエルの絵を思いおこさせるようでもあり、フォランの絵を思いおこさせるようでもあった。この青年はピカソだが、彼は既に十七歳位から、フォランの残酷な絵画といくらかつながりのあるような絵画で、いくらか有名になっていた。ところが、その彼は突然、この面風を捨てて、青を背景に用いた神秘的な作品を描きはじめた。彼はラヴィニヤン街のあの奇妙な木造の家に住んでいた。そこには、今日、既に有名になった芸術家、あるいは今日有名になりつつある芸術家たちが沢山住んでいた。私がピカソを知ったのは一九〇五年であった。彼の名声はそのピュネット

(モンマルトルの丘)の範圍をなおまだ出ていなかった。電気工事夫の青い上っぱりを着て、時々辛辣な言葉を吐き、一風変わった作品を描くこの男の名前は、モンマルトルで評判だった。アトリエには神秘的なアルカンを描いた作品やデッサンがいっぱい山積みになって、入ってくる人はそれを踏んづけたり、勝手に平気で持っていくたりしたが、そこに若い画家や若い詩人たちが沢山集まっていた。

その年、ドランはマチスに出会い、そこからフォーヴィスムが生まれ、そしてそのフォーヴに所属した大多数の若い画家たちが、やがてキュビストになる。

私がこの出会いを注目するのは、ピカルディ出身の画家ドランが、フランス美術の発展に対して果たした役割を明確にする事が無益でないと思うからである。

翌年(一九〇六)彼はピカソと交わり、これが直ちにキュビスムの誕生という直接の結果を生むに至った。キュビスムは目に映ったもののレアリテではなく、頭で考えたもののレアリテをもとにした要素で、新しい画面をつくり上げる芸術であった。誰でもこの内面のレアリテについて感覚はもっている。例えば、椅子というものはそれをどういう位置においても、四本の脚と座と背をもっているという事を考えるのに、教養のある人間である必要はない。……

アダマは次のように書いている。

ヘアポリネールは毎日サン・ラザール駅から汽車に乗った。待合室が不快なので近くのアムステルダム街やル・アーヴル広場の《ロスタン》や《クリトゥリオン》のようなバーで過すのが常であった。既に肥った彼は、上の方にボタンのついた上着を着て、ポケット

トはいつも本で一杯だった。大きな鼻、口髭のある小さな口、手でおさえてする彼の笑いは中でも目立ち、そこで彼は有名だった。

一九〇四年の秋のある日、アムステルダム街の《ロスタン》でジャン・モレの紹介でアポリネールとピカソは知り合い、急速に親しくなる。その日、アポリネールは二人の黒人女に囲まれて、肥った赤毛の小男のイギリス人を連れていた。黒人女のけばけばしい彩りの服と、羽根つきの巨大な帽子が画家を驚ろかせた。アポリネールはこうした店で風変わりなタイプの仲間を求めた。ピカソはすぐに親友のジャコブを彼にひき会わせた。

一九〇三年にはアポリネールはサルモン、モレと共に《イソップの饗宴》を創刊しており、《ユビュ王》のジャリの寄稿を受けていた。

一九〇五年四月、ヘルヴェ・インモラリストにおいてアポリネールはピカソを「早熟な幻滅」の非難から擁護する。

「ピカソの作品は早熟な幻滅を示している」と人は言う。

私は反対だと考える。

一切は彼を魅するし、彼の明らかな才能は正しく、喜ばしきものと怖ろしいもの、卑しいものと繊細なものを混ぜ合わす一つの幻想に奉仕しているように私には見える。

彼の、正確さに夢中のナチュラリスムは、スペインにおける宗教とは何の縁もない多くの心の底にある神秘主義と一つのものだ……

ローマでは、カーニヴァルの時、(アルルカンやコロンビーヌなどの)仮面を使うが、それらの仮面の人々は、朝になって時には殺人によって終りを告げる祭りの後で、サン・ピエトロ寺院なる聖ベ

テロの彫像の磨りへった足指に接吻しに行く。

これらはピカソを魅する人々だ。

ピカソの細っそりしたサルタンバンクの人々の、きらめく安ピカ衣裳の下には、移り気で抜け目なく、ずるくて貧しくて嘘つきの若い民衆が感じられる。……

そして五月、セリエリエ画廊のピカソ展から靈感をうけて、最初の本格的美術評論を〈ブリュム〉に発表する。

へその頃、ピカソは、我々の記憶の蒼穹にたゆたい、神性を頒ちもって、形而上学者どもに劫罰をくだした人々の姿をじっと見つめていた。飛翔に揺れうごく彼の空、洞窟にさす光のように重くたれこめた彼の光、それはなんと敬虔にみちたものであろうか。

そこには、教義問答も知らないで旅してきた子供たちがいる。…

……もう愛されることもないその女たちは憶い出にふけている。

凍てつくような霧につつまれて、老人たちはぼんやりと待っている。

……しかし他の乞食たちは生きること身を擦りへらしたただだけだった。

……絶望し、突き放された人間が、射るような現実への反抗をもって、単純化されたフォルムで表現されている。

へ一年の間、ピカソはこうしたじめじめした、濡れた海底のように青く、あわれみを誘う絵を描きつづけた。

憐憫がピカソを一層苛酷にした。↘

へこの熱狂のあとに静謐が訪れた。

絵が情熱の力と持続とを訴えるために、あるいはその色をあつめ、あるいはその色を鮮明にし、あるいはその色を漂白する時、又、肉襦袢の輪廓を描く線があるいはたわみ、あるいは交叉し、あるいは伸びるとき、金ピカ衣裳をつけたアルルカンは生きてくるのだ。

……

色はフレスコのように艶消しされ、線はかたい。だが、生命の境におかれた動物までも人間的であり、その性は判別し難い。

……

ピカソの画布の上では、男らしさは髯では示されない。痩せた腕や顔面の筋のなかにあらわれているのだ。そして動物は神秘的となる。

遁れ、変わり、つらぬく線に対するピカソの好みが、世界全体の様相をいささかも損うことなく、線をかくだライ・ポイント独特なものとなっていた、あの効果を生み出したのである。

このマラガ人は悪寒のように我々を蒼白にした。彼方から、一七世紀のスペイン人の荒っぽい装飾と構図の豊かな遺産が立ちあらわれた。

そして彼を知っている人々は、今ではすっかり特徴となっている素早い荒々しさの窺われる昔の彼の絵を憶い出した。

美の追求における彼の執拗さが、芸術の中のあるゆるものをその時変革したのである。↘

アポリネールとピカソが出会った当初、ピカソはまだ感傷的な青の時代の末期にいた。アポリネールもメランコリックで、エレジア

ックなアレクサンドランを主としたヘラインの詩篇の抒情詩人であつた。彼らの変貌しようとしていた。

ピカソはメトロノ座に入入りし、サルタンバンクの人々と知り合ひ、彼らをモチーフにした作品を描いた。もう前のように悲劇的で感傷的でもない。画面はバラ色に明るくなり、絵画としての自律性が出てくる。パーは、青の時代の大作《生活》とこの時代の《サルタンバンクの家族》を比較して次の様に言う。

《生活》と比較してみると、《サルタンバンク》にはドラマやお説教が完全になくなっていて、画面の人物にはほとんど心理的な説明がつけられていないし、ピカソのサルタンバンクの人々に対するロマンチックな感情も制御されている。静かな色彩、巧みな素描、それに感覚的な人物の配置にもまた説明的な饒舌がない。と。

暗く陰鬱な青一色だったピカソの絵は、アポリネールの明るい憂愁の発散する陽気さのお蔭で、バラ色の軽やかな明るさを加えてきた。彼はこの頃同時に、光線に対する不信心から光を使わずに量を表示する為に、イペリア彫刻の研究に惹かれていた。

アポリネールは、といえはピカソによって新鮮な視覚を与えられた。しかし、それらはまだ実を結んでいなかった。

アポリネールは、恐らく青の時代、バラ色の時代のピカソは容易に理解できたに違いない。彼はピカソの《悲哀》の調子が好きだったし、それがピカソだと思ひ込んでいた。それでいて何かもつと新しいものが出てくるのを待っていたことも確かである。

3 アヴィニヨンの女たち

《アヴィニヨンの女たち》は、ピカソがセザンヌ、イペリア彫刻、

ネグロ彫刻、エル・グレコなどから学んだ新しい造形手段を展開させ、青の時代の末から始まった転換の集大成としたものである。パーは《自然の形態が破壊されていて、人物にせよ、静物あるいは衣服にせよ、それが半ば抽象的な形態に組み立てられていること》から、これを最初のキュビズム作品と見做す。確かにこれは、転換期の実験的作品であるが、その純粹な造形性と非情で抽象的な新しい視点、ダイナミックな表現ということなどから、正に新しい絵画の出発点として最も相応しい作品といえよう。

この《アヴィニヨンの女たち》という題名は、ゼルヴォスによればサルモンから出たものである。アヴィニヨンというのは、バルセロナにある有名な曖昧屋の名であるが、それをスペインに行ったことのないサルモンの詩感が捉え、ピカソが共感したのである。そして一緒にいたアポリネール、ジャコブが即座に賛成した。誰もが、題名は重要な意味をもちえず、結局は作品の生命力が物を言うということを良く識っていた。

カーンワイラーの指摘する様に、これは造形についての諸々の問題と一挙にぶつかった絵である。そこにははつきり異なった様式が同居している。一つは肉づけされた丸い身体の一九〇六年のスタイルである。そして角ばったデッサンで支えられた部分は一九〇七年の努力である。その顔は、筋を入れてひつこめた面に量感を与えられている。これは正しくイペリア風である。当時の若い画家たちは、印象主義は芸術の破壊者だという所から出発する。印象主義にはデッサンもフォルムもコンポジションもない、従つて思想もないというわけだ。そしてこうした全ての悪は光からきているとして、光に対する不信心を抱いて若い画家たちは仕事を始めたのであ

る。ピカソがイベリア彫刻に魅かれたのは、それがどんなに採光を変えようともびくとももしないからであった。

この大作を初めて見た時、アポリネールにはピカソが良く解らなかつた。彼にはピカソの大胆さが行き過ぎに思えた。アポリネールは「時たま、絶望的にひとつの依りどころ、過去の中に確固とした点、あるいは伝統の中にひとつのしっかりと依りどころを求めようとするところがある。」(ブルーニク)彼は、新しいものが大好きだつたにもかかわらず、非常に新しいもの、最も新しいもの前では、常に戸惑いを感じるのである。「アヴィニヨンの女たち」がそうだつたし、後に彼が擁護することになった未来派に、初めて出会つた時もそうだつたのである。しかし、彼は留まっていはいなかつた。彼の才能と感覚の鋭さはすぐに追いつくことを知っていたし、彼流のやり方で並び、そして追い越すことを知っていた。

アポリネールは次のようなマチスの言葉を引用している。

「私はかつて他人の影響を避けたことがない、とマチスは私に語つた。そうした用心は、怯懦なふるまい、自己に対して誠実を欠くこと、と考へたから。芸術家の個性は、他人の個性に対して交へなければならぬ闘いを通じてこそ、発展し、確立されると私は思う。もしも闘いが死を意味するものであり、個性が力尽きて倒れるとするなら、とりもなおさずそれが運命だつたのだ。」そして、アポリネールは書いている。「自分の芸術を他の芸術的意匠と絶えずつき合わせるることによって、また、造形芸術に隣する諸芸術に対しても精神を開きざさないことによって、すでに十分豊かな個性の持ち主だつたマチスは、一人で才能を発揮することができたのだし、彼の特色であるあの偉大さ、あの確固たる自負心を得たのである。」これ

をアポリネール自身におきかえることが可能である。

「アヴィニヨンの女たち」の時点において、ピカソは実作の上でアポリネールに一步先んじていたことができる。しかし、アポリネールも理論的には伝統的視覚の否定、即ち「視覚的真實」ではなくて、知性による真實の表現」を主張していたはずである。

詩作におけるアポリネールの変貌は、「アヴィニヨンの女たち」の直後、一九〇八年に始まる。彼がその美術批評において主張していたこと、即ち「自然」を排し、「造形」と「想像力」の優位性を實際に詩作に取り入れるのは、散文詩「夢判断」においてである。そして彼は「対象を外科医が屍体を解剖するように研究する」ピカソから非情さを学ぶ。「へるつぽ」には「へすぐあと」の「婚約」につながるものもあれば、のちの「カリグラム」の「丘」や「美しい赤毛の女」を予告する詩句も仄見える。「飯島」そしてピカソに捧げられた「婚約」にはキュビスムのな造形精神があり、この三つが重要である。

アポリネールとピカソは、結局それぞれのジャンルで同じことをなし遂げたことができる。しかしこの時はまだ、新しい精神はやと芽をふいたばかりだ。アポリネールが本当にキュビスムという新しい運動に打ち込むまでには「ジョヨンド事件」を通過しなければならなかつた。この事件に関しては、詳しく研究する必要がある。しかしここでは、この事件を境にしてアポリネールは更に変貌を遂げたと言つておこう。

一九一二年一月、最初のボエム・コンヴェルサシオンである「窓」が書かれる。この詩の重要性は、意識的ではないにしても、偶然というものの芸術への介入を許したことである。そして次には

へついでにお前はこの古びた世界に飽きたのだ」という句ではじまる「地帯」が完成する。それは「彼自身を蝕む過去と訣別しよう」（飯島）とした詩集「アルコール」の巻頭を飾るに相応しいものだ。彼は新しい時代の新しい詩は、街に氾濫する広告に、カタログに、ポスターにあると考える。一九一三年二月彼は次のように書いている。

「ピカソとブラックは、彼らの美術作品の中に、看板や他の掲示の文字を取り入れる。何故なら、近代都市において、看板、掲示、広告は、とても重要な役割を演じているから、……」と。

アポリネールはこうして芸術作品の中へ日常的なものの導入をはかった。それは当時のキュビズムの画家たちが試みていたことでもあった。

また、アポリネールはドローネーの創始したシミュルタニスムの方法を詩の中に取り入れている。彼は、「地帯」の中で「異なった時、異なった場所の情景を同時に並列しているものである」（大槻）

更にアポリネールは、その時代の新しい事物、自動車、飛行機、航空母艦、エッフェル塔の中にも詩を求めた。それは彼の機械に対するオプティミズムから発している。それはまたヘル・エポックに培われたものであった。「カリグラム」の重要な詩「丘」は「彼のベル・エポック讃歌であり、新しい機械文明、新しい芸術」の頌（江原）であった。

「カリグラム」においてアポリネールは、本来表音文字であるマルファベを視覚化して表意化しようとした。それは音による「聴く」詩から「見る」詩への変化を示している。

ピカソはこんなことを言っている。「一枚の絵は考え出されるものでなく、あらかじめ設定されるものだ。それが作られる間、それは人の思考が変わるにつれて変わるのだ。そして、完成してもなお、それを見る誰かれの心境に従って変わり続けるのだ。一枚の絵は、日々の生活によって、我々の上に課せられる変化を経験しながら、一個の生物のように、生活を営む。これは充分自然なことだ。というのは、絵はそれを観る人によってのみ生きるのだから。」

ここでピカソの言う「生物のような作品」は、アポリネールの句読点廃止やボエム・コンヴェルサションによる詩とコレスボンドしていないだろうか。つまり出来上った作品はもはや作者を離れて、独立した存在として、日々、また観る人々によって変化し、思いがけない美を生み出す。それはアポリネールやピカソの遊びの精神から発して、新しい芸術の中に偶然性の美を惹き出した。

参考文献

- 1 G. Apollinaire, Chroniques d'art (1912-1918) GALLIMARD 1960
- 2 G. Apollinaire, Les peintres cubistes Méditation esthétiques, HELMANN 1965
- 3 Oeuvres complète de Guillaume Apollinaire. André Bailand et Jacques Lecat 1966
- 4 Le cubisme et l'esprit nouveau. [RLM 69-70] 1962
- 5 P.M. Adéma, Guillaume Apollinaire. La Table Ronde 1968
- 6 J. Hartwig, Apollinaire. MERCURE DE FRANCE 1972

- 7 Barr, Picasso FIFTY YEARS OF HIS ART. THE MUSEUM OF MODERN ART NEW YORK 1966
- 8 D. H. Kahnweiler, The Rise of Cubism 1915
- 9 M. Raynal, Skira Modern Painting 1956
- 10 ギョーム・アポリネール全集 渡辺一民編 紀伊国屋書店
一九六四
- 11 美術選書アポリネール 飯島耕一 美術出版社 一九六六
- 12 見者の美学 江原順 弘文堂 一九五九
- 13 愛知大学文学論叢 二十世紀芸術史におけるアポリネールの位置 大槻鉄男
- 14 美術手帖一三六 美術思潮周辺 アポリネールと画家たち
江原順
- 15 みづゑ七七一 生きているアポリネール 飯島耕一、末松正樹、坂本正治
- 16 美術出版社 世界の巨匠シリーズ ビカソ
- 17 みずぞ書房 ヴェントゥーリー 美術批評史
- 18 同 絵画鑑賞入門
- 19 鹿島出版会 SD選書 オザンフマン、ジャンヌン 近代絵画
- 20 高階秀爾 芸術空間の系譜
- 21 カンワイラー キュビズムのへ道
- 22 白水社 クセジュ セリユラス キュビズム
- 23 ジワール 現代絵画
- 24 紀伊国屋書店 H・リード 近代絵画史
- 25 同右 近代彫刻史
- 26 昭森社 瀬木慎一 抽象芸術論
- 27 岩波書店 岩波新書 富永惣一 ユカン
- 28 D. Cooper THE CUBIST EPOCH Pfaidon 1971