Primitivism in 20th century art

Date
1995

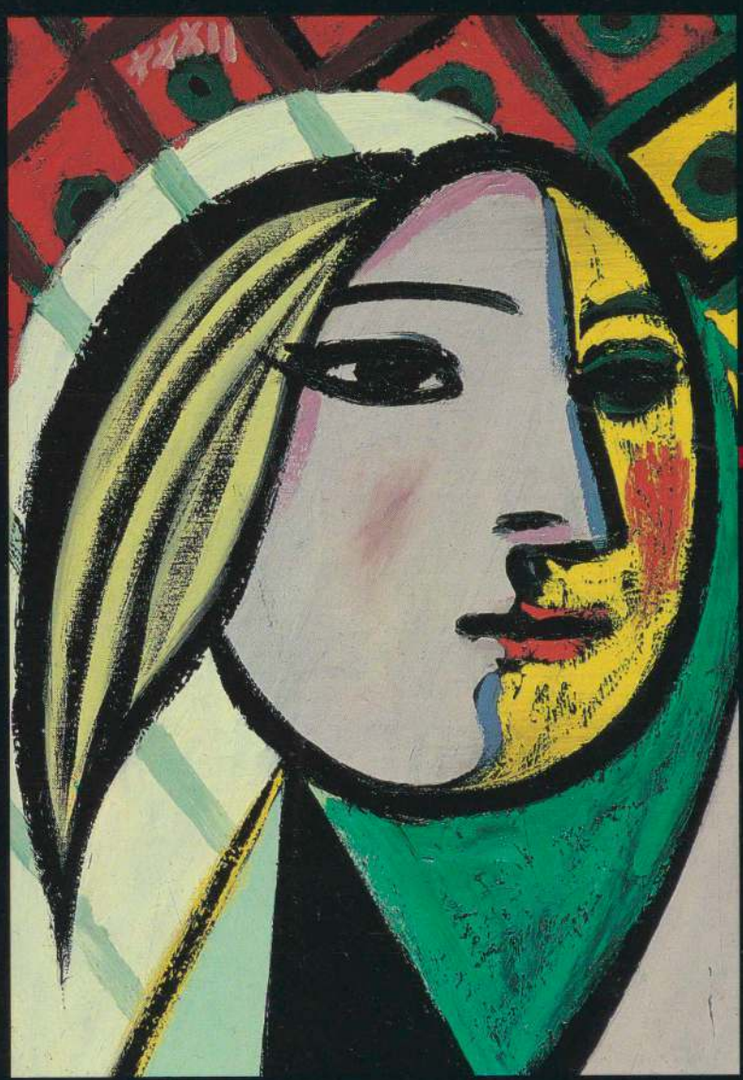
Publisher
[publisher not identified]

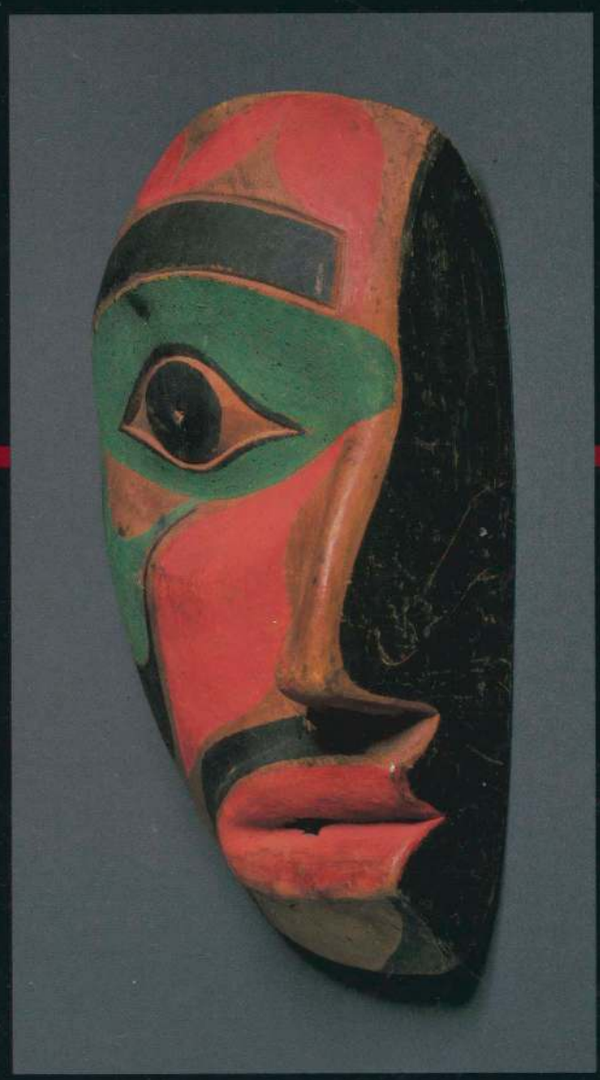
Exhibition URL
www.moma.org/calendar/exhibitions/1907

The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

© 2017 The Museum of Modern Art

20世紀美術における
プリミティヴィズム
"PRIMITIVISM"





IN 20TH CENTURY ART
I

ウィリアム・ルービン編
日本語版監修＝吉田憲司(代表)/関野寺 司/小川 勝/真島一郎

淡交社

MUSEUM OF
MODERN ART
LIBRARY

"PRIMITIVISM" IN 20TH CENTURY ART



20世紀美術における
プリミティヴィズム
「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性

ウィリアム・ルービン編
日本語版監修＝吉田憲司(代表)/圀府寺 司/小川 勝/真島一郎

I

淡交社

Archive
MoMA
1382
1995
v.1

[英語版編者]
William Rubin

[執筆]
Christian F. Feest
Philippe Peltier
Jean-Louis Paudrat
Kirk Varnedoe
Jack D. Flam
Sidney Geist
Donald E. Gordon
Ezio Bassani
Alan G. Wilkinson
Gail Levin
Laura Rosenstock
Jean Laude
Rosalind Krauss
Evan Maurer

[日本語版監修]
吉田憲司(代表)
圀府寺 司
小川 勝
真島一郎

[編集委員]
梅原賢一郎
仲間裕子
米村典子

[訳]
小林留美
長谷川祐子
内海涼子
六人部昭典
大久保恭子
土田真紀
笹谷純雄
中谷至宏
中林和雄
堀切正人
田中不二夫
尾崎信一郎

"PRIMITIVISM" IN 20TH CENTURY ART
Affinity of the Tribal and the Modern

The original edition of this book was published
in the English language in 1984 by The Museum of Modern Art, New York,
to accompany an exhibition with the same title,
"PRIMITIVISM" IN 20TH CENTURY ART:
Affinity of the Tribal and the Modern.

Copyright ©The Museum of Modern Art, New York 1984

Copyright ©1984 by The Museum of Modern Art, New York
"Matisse and the Fauves" copyright ©1984 by Jack D.Flam
"Brancusi" copyright ©1984 by Sidney Geist
Certain illustrations are covered by claims to copyright noted with Photo
Credits, pages 686-88

[表紙]
左:パブロ・ピカソ《鏡の前の少女》(部分) 1932年 油彩・カンヴァス 162.3×130.2cm
The Museum of Modern Art, New York; gift of Mrs. Simon Guggenheim. Photograph by Kate Keller
右:「仮面」クワキウトル族 ブリティッシュ・コロンビア 木に彩色 高さ34cm
Museum für Völkerkunde Berlin, Photograph by Dietrich Graf

[巻頭ページ]
「呪物」ヨンベ族またはカビンダ族 ザイール共和国 木・鉄・貝・その他 高さ116.8cm
The Detroit Institute of Arts; Founders Society Purchase, Eleanor Clay Ford Fund for African Art

目次

I

ごあいさつ……vi
はじめに……vii
謝辞……ix
日本語版監修にあたって……xiv
[吉田憲司]
執筆者一覧……xv

序――モダニズムにおけるプリミティヴィズム……1
[ウィリアム・ルービン]

西洋への「部族社会」の品々の到来

北アメリカから……85
[クリスチャン・F.フィースト]

オセアニアから……99
[フィリップ・ペルティエ]

アフリカから……125
[ジャン＝ルイ・ポドラ]

モダン・アートにおけるプリミティヴィズム

ゴーガン……179
[カーク・ヴァーネドー]

マティスとフォーヴの作家たち……211
[ジャック・D.フラム]

ピカソ……241
[ウィリアム・ルービン]

II

ブランクーシ……345
[シドニー・ガイスト]

ドイツ表現主義……369
[ドナルド・E.ゴードン]

イタリア絵画……405
[エッツィオ・バッサーニ]

パリとロンドン：モディリアーニ，リプシッツ，エプスタイン，ゴーディエ＝ブルゼスカ……417
[アラン・G.ウィルキンソン]

アメリカ美術……453
[ゲイル・レヴィン]

レジェ：「天地創造」……475
[ローラ・ローゼンストック]

パウル・クレー……487
[ジャン・ロード]

ジャコメッティ……503
[ロザリンド・クラウス]

ダダとシュルレアリスム……535
[エヴァン・モーラー]

ヘンリー・ムーア……595
[アラン・G.ウィルキンソン]

抽象表現主義……615
[カーク・ヴァーネドー]

現代における探究……661
[カーク・ヴァーネドー]

写真提供一覧……686
日本語版監修者・編集委員・翻訳者一覧……689

ごあいさつ

このたびの出版および併せて開催される展覧会は，その内容と構想において当近代美術館がこれまでに企画した最も野心的なものである。しかしながら，かつての業績を思い起してみると，これらは当館の伝統によく当てはまるものでもある。当美術館はアフリカとオセアニアの美術に関する主要な展覧会を，他の博物館がこれらの作品を民族誌学的な観点においてのみ扱っていた1935年と1946年に開催している。今日まで当館が催した展覧会やそれらのカタログには，展示作品の見方を変え，過去の疑問に答え，新たな疑問を提示するという歴史的に重要で大きな影響をもたらしたものがいくつもある。このたびの出版と展覧会もまた，それらと同列のものである。

この膨大で複雑な事業には，多数の個人と機関の熱意と協力が必要であった。専門的助言をいただいた方々をはじめ，貴重な作品を借用させていただいた方々まで，個々の氏名，機関名については謝辞に記させて頂いたが，ここであらためて尽力くださったすべての皆様に深く感謝の意を表したい。しかしながら，この企画の初めの構想，計画，そして遂行の大部分は，なんと言っても当館の絵画・彫刻部長ウィリアム・ルービンの功績によるものである。この出版と展覧会は，最高の水準をめざす意志力と献身に裏打ちされた，彼の想像力と学問的見識の広さと優秀性に対する大きな捧げ物でもある。ウィリアム・ルービンと並んで大きな功績のあったのは，展覧会副監督を務めたニューヨーク大学美術研究所のカーク・ヴァーネドー氏である。彼はその学識と洞察力をもって，理想的な副監督として仕事を果してくださった。

この企画には膨大な費用を必要とし，特別の資金なしでは実現できないことは当初から明らかであった。そのため，この展覧会の目的と意義を認め，当館と同様の信念をもって，資金面での寄与を保証してくださる協賛後援者が必要であった。そこで長年にわたり芸術支援において格別のリーダーシップを示してこられたフィリップ・モリス社という広い視野をもつ後援者を得られたことは，非常に幸運であった。フィリップ・モリス社会長ハミッシュ・マックスウェル氏と，この展覧会についての相談を最初に受けてくださった前会長ジョージ・ワイスマン氏に尊敬と心からの感謝を捧げたい。当初よりこの企画に明敏な関心をもち，誠実な協力を賜った法人関係広報部実務副部長フランク・ソーンダーズ氏，文化事業課長ステファニー・フレンチ氏にも心から感謝の意を表したい。また多数の重要な展覧会を援助してきた国立芸術基金からも支援をいただいた。あわせて感謝の意を表したい。

異例の膨大な出版を実現するための主要な助成金はユージーン・マックデーモット財団から受けた。財団の理事の方々，中でも会長であり現代美術と「プリミティヴ・アート」の収集家であるユージーン・マックデーモット夫人に深く感謝する。マーガレット・マックデーモット夫人は，寛大な精神をもって，ダラス美術館に大きな貢献をされ，また当近代美術館の企画に長年にわたる思慮深い関心を示してこられた方である。

最後に，この異例の意欲的展覧会と出版の実現のために，資金援助のみならず，暖かく力強い励ましをくださった協力者のすべての方々に心からの謝意を表したい。これらの方々がこの事業に示された信念が全く正当なものであったと実感されることを心から願うものである。

ニューヨーク近代美術館長
リチャード・E.オルデンバーグ

はじめに

1930年代に，モダニズムにおけるプリミティヴィズムという厄介な問題についての著作を出版することは，ロバート・ゴールドウォーターにとっては，洞察力と勇気のいる仕事であった。当時はピカソの《アヴィニョンの娘たち》が，実質的には知られておらず(この絵は1939年に当館に入った)，我々が本書の執筆にあたり参照した美術品や文献のほとんどにも接することができなかった。この頃，学術機関による美術史の見方は，それがクールベ，あるいはせいぜいセザンヌをもって終っているかのようであり，モダン・アートの本格的研究はほとんどなされていなかった。しかしながら，1967年に『モダン・アートにおけるプリミティヴィズム』として改訂出版されたゴールドウォーターの著作は，現在もまた今後も，この分野で必読の入門書である。

今日の研究者たちは，ゴールドウォーターの結論のいくつかについては異議を述べなければならないが，このことで，彼の先駆的著作の権威が減じることはない。また，50年近く昔に初めて形成されたプリミティヴィズムについての一連の考え方についても，改変を加えなければならないことも驚くにはあたらない。むしろ，驚くべきは，このモダン・アートの歴史の非常に中心的な問題について記した彼の著作に対抗するような別の出版物が，これほど長い間全く現れなかったことである。実際，ゴールドウォーターのモダン・アートと「部族美術」の両方についての知識の稀にみる，いやおそらく類例がないといってよい深遠さ，そして彼の学問的方法論の巧みさが，後の研究者たちの意欲を失わせ，また臆病にさせてしまったのかもしれない。

しかし，ゴールドウォーターの著作の初版出版後の何十年もの間に，20世紀美術の他の多くの面での研究が非常に充実したにもかかわらず，プリミティヴィズムが美術研究においては実質的に「透明人間」であったことには，他の理由があるのではないかと思われる。もちろん，それは「部族社会」の彫刻がモダン・アートに及ぼした重要な影響が知られていなかったからではない。反対に，表面的にせよこの点に触れていなければモダン・アートの歴史を完結することはできなかったのである。とはいえ，通常は，《アヴィニョンの娘たち》が取り上げられ，「部族社会」の彫刻の直接的影響(学術的慎重さの権化のようなゴールドウォーターは，この点を控え目に述べている)を強調し過ぎることの多い誤ったいくつかの陳腐な表現が添えられているのがせいぜいであった。

このように，素人にもわかりやすいような決まりきった文句が繰り返し述べられ，あたりまえになってしまったために，問題の本質が見失われることとなった。ラルフ・エリソンの「透明人間」のように，プリミティヴィズムは，真剣な注意が払われていないという意味で比喩的にのみ「透明」なのであった。実は，かくいう著者こそが，この点に最も責任がある。私が1960年代に『ダダとシュルレアリスム美術』の中で2，3の簡単な概説事項を除き，何も述べずに済ませたことは，歴史家としての私の最大の過ちであったと信じている。これより少し前に出版されたマルセル・ジャンの先駆的な著作『シュルレアリスム絵画の歴史』もまた，プリミティヴィズムにはわずかな注意しか払っていなかった。若い頃，美術史家として私はシュルレアリストのマッタの家を訪問した。しかし，私は，彼の描く「人間(ベルソナージュ)」を，そこでみたニューアイルランド島の彫刻と(pp.2, 3に掲載されているように)結びつけることなど思いつきもしなかった。マッタ自身も，「人間(ベルソナージュ)」の創作にはジャコメッティの《見えないオブジェ》(vol.2, p.504参照)から発想を得たと語ったが，「部族美術」に関しては何も言わなかった。現在では《見えないオブジェ》自体が，オセアニアの彫刻の影響を受けたものであることが知られている。そして，それ以来長い期間，私は，芸術家が自分の作品について言うこと，あるいは言わないことについて，より慎重な態度をとるようになった。

晩年のピカソと「部族美術」について数回対話したことで，私の考えは全く変った。彼がこれらの彫刻をどのように見ているかは，従来受け入れられてきた説とは大きく異なるものであることを知り，私は愕然とした(このことに関する手掛りがフランソワーズ・ギロの回想録にすでに記されていたのだが，私はそれを見逃していた。マルローがピカソと交した対話について，マルローが後に報告したが，その内容は，私とピカソの対話に近似している)。ようやく私は，プリミティヴィズムの問題全体が再調査されなければならないと確信したのであった。そのためには，これを主題に展覧会を催す目的で調査と研究を行うこと以上に良い方法があるだろうか?

セザンヌの後期の作品について情報や文献が乏しいという状況に対して我々が行った対応と同じように，この分野で実用に役立つ文献となるような，様々な説を反映した包括的な著作が必要であると思われた。5年間にわたる調査の過程で，私には基本的な問題であると思われることの多くが，全く問題視されていないことに気づいた(例えば，なぜキュビストはオセアニア美術よりもアフリカ美術を好み，シュルレアリストはその逆であったか?)。限られた時間の中で，私や私の仲間が直面した問題のいくつかには，満足のゆく答えを出すことはできなかった。したがって，本書はページ数と意欲は大きいが，決定的なものにしようとは意図されていないことを理解されたい。むしろ，この主題について新たな局面を開い

たものとして捉えていただければ幸いである。

展覧会監督
ウィリアム・ルービン

モダン・アートの中で，プリミティヴィズムほど複雑な局面はほとんどない。しかも，特定の美術作品を並列するだけで，純粋に視覚的な面において，これほど印象的にみえてくるものもほとんどない。本書の中で様々に論じられているが，我々は，モダニズムにおけるプリミティヴィズムが，つまるところ作品に内在する力，特に「部族美術」の，それが制作された当初の意図や状況を超え出て身につける力に依拠したものであることを忘れてはならない。この事実は，「部族社会」の芸術家たちの独創的才能を証明してくれるだけでなく，人間の能力を科学的技術の発展に結びつける西洋人の思い上がった考えを戒めるものである。また，これはモダニズムの芸術家たちにも栄誉を与えるものである。彼らは，自分たちの受け継いだ伝統を打ち壊し，言語，信仰，社会構造の違いによるあらゆる障害によって隔たった英知と英知の間に，一つの絆をつくりだした。一方で，芸術の力は文化の枠を超え，他方，文化の力は既存の芸術の先をみて，それを変革する。いずれの場合においても，この展覧会と本書は，遺伝や社会に基づいたいかなる決定論をもしりぞけ，地域にかかわらない人類の創造力の無限の可能性を賛えるものである。

展覧会副監督
カーク・ヴァーネドー

謝辞

本書の出版に伴う展覧会は，長年にわたる活動の中で当近代美術館が民族学関係の多くの博物館からの借用を必要とした最初のものであり，実のところ，私は我々のしばしば不遜な申し出を受け入れていただけるかどうか懸念していた。多くの場合，我々はこれらの博物館が所蔵する最も優れた作品を，表面的には人類学者の専門的な興味から非常にかけ離れていると思われる展覧会のために貸出してくださるようにお願いしたのである。私は，あまり関心を示してもらえないか，あるいは敵意とはいわないまでも拒絶反応を示されるのではないかと考えていた。しかし，幸いなことに，これらの博物館は非常に寛大に協力してくださり，また博物館の館長やキュレーターの方々は，我々の企画に心から興味を示され，また非常に好意的に対応してくださった。

パリは20世紀前衛美術一般の，特にモダニズムにおけるプリミティヴィズムの揺籃の地である。そのため今世紀初めにはトロカデロ民族誌博物館と呼ばれていた人類博物館に，この展覧会において必然的に中心的な役割を果していただくこととなった。館長のジャン・ギアル氏は惜しまぬ協力をしてくださり，仮面や彫刻から日用品にいたる17点の資料の貸出しに同意していただいた。この結果，人類博物館が当展覧会での最大の貸出主となった。人類博物館との共同作業に際しては，アフリカ部門の責任者であるフランシーヌ・ンディアエ氏のご好意に頼ってばかりであった。彼女は，我々に情報提供などの助力をしてくださり，また彼女の博物館の膨大な収蔵品の中から我々が選択すべきものについて優れた助言をしてくださった。ほとんど3年におよぶ期間の間，彼女は我々の質問に即座に答えてくださった。それは彼女の職務の域をはるかにしのぐものであった。人類博物館のオセアニア部門では，同部門のコレクション担当のマリー＝クレール・バタイユ氏とフランソワ・リュプ氏，そしてキャサリン・クランツ氏に非常にお世話になった。他に，人類博物館関係者ではベルナデット・ロップ，ジャン・ジャマン，ロベール・リーンゾル，マリー＝ノエル・ヴェルジェ＝フェブル諸氏にも協力していただき，また写真資料室のモネット・パティソンとムゲット・ドゥモン両氏には本書のために膨大な記録写真と資料に関して協力していただいた。人類博物館の元修復専門家であったベアトリス・クルジエ氏は，ピカソの遺品などからの特定の作品を本展出展のために修復してくださり，また壊れやすい作品のパリからの輸送準備を手伝っていただいた。

パリのアフリカ・オセアニア美術館からも「部族美術」の作品を多数貸していただいた。館長のアンリ・マルシャル氏は，調査の当初より我々の企画に非常に好意を示され，またアフリカ美術のキュレーターであるコレット・ノル氏は，多様な問題についてしばしば助力してくださった。「部族美術」の作品に関しては，19世紀にアルフォンス・ピナールによって形成されたエスキモーの先駆的なコレクションをもつブローニュ＝シュル＝メール美術・考古学博物館の館長クロード・セイエ氏，マルセイユ美術館にあるゲール・コレクションのアフリカ美術のキュレーター，アンリ・ウィテンホーブ氏，トロワ近代美術館のキュレーター，フィリップ・シャベール氏らフランスの美術館・博物館関係者の方々にも尽力いただいた。

いうまでもなく，多数のフランスの研究者，専門家の方々にもお世話になった。中でも，パリ大学教授ジャン＝ルイ・ポドラ氏とオルレアン美術学院教授フィリップ・ペルティエ氏のお二人には本書の「背景」を扱った章を執筆していただいた。特にペルティエ氏には氏が執筆された章を越えて情報を提供していただき，私は様々な問題の検証についてお二人を頼りにさせていただいた。すぐれた詩人，著述家であると同時に，先駆的民族学者でもあるミシェル・レリス氏は，快く多くの時間を割いて我々の質問に答えてくださった。

ドランが1906年に大英博物館の民族誌部門を訪れて以来，大英博物館は近代美術史において重要な役割を果してきた。エプスタインやムーアなどイギリスの芸術家にとっての重要性は周知のごとくである。しかし，パリの芸術家や評論家の多くも大英博物館を訪れており，またその主要な作品はヨーロッパ中で写真を通じて広く知られていた。大英博物館の民族誌部門である人類博物館の館長，マルコム・D.マクラウド氏は我々の企画に多大な関心を示された。民族学者である一方，フランク・ステラなど当代の作家の作品を含めた現代美術にも個人的興味をもっておられる氏は，我々の企画に積極的に参加され，本書や展覧会に登場する重要な作品について多大な助言をしてくださった。また，折々に氏と論を交わし，二つの学問分野の出会いを経験することができたことは，非常に愉快であり，またこの展覧会に対する刺激ともなった。人類博物館のご好意により貸していただいた作品の一つは，オーストラリアのアアの神像である（これに感動したピカソは，そのブロンズ製複製をつくっている）。またノリッジのイースト・アングリア大学セインズベリー造形芸術センターのグレーアム・ビール氏と，セインズベリー卿夫妻のご協力にもお礼を申し上げたい。

ドイツの民族誌学関係の博物館は全体として，20世紀表現主義絵画の歴史において重要であるが，各館とも我々に異例の協力をくださり，また貸出しにも寛大に同意してくださった。これは，ベルリン民族学博物館の率先によるもので，館長のクルト・クリーガー博士は，展覧会の主題に

すぐに興味を示され，成功のためできるだけのことをしたいとおっしゃられた。このベルリンの博物館を訪問した際には，アメリカ部門の部長ホルスト・ハルトマン博士，オセアニア美術のキュレーター，ゲルト・コッホ博士，そして展覧会の主題について私と活発な討論を交したアフリカ部門キュレーター，アンジェリカ・ルンプフ博士に多大の協力をいただいた。ハンブルク民族学博物館館長のJ.ツヴェルネマン博士と，同館の南洋とインドネシア地域担当キュレーターのクララ・ビルペルト氏も，私が出展の候補作を写真を使って比較しながら提示すると，我々の企画に大きな興味を示された。この企画の主題に非常に興奮されたことは，バイニング族の24本足の像を含むこれまでに類のない特別の貸出しについて，非常に寛大に同意していただいたことにも表れている。現在は退職されているが当時同館のアメリカ部門のキュレーターであったヴォルフガング・ハーベルラント氏も私に非常に快く対応してくださった。ブレーメンの海外博物館の館長ヘルベルト・ガンスルマイル博士と，同館オーストラリア・オセアニア民族学のキュレーター，ディーテル・ハインツェ博士にも助言をいただき，最も貴重な収蔵品の一つを寛大に貸出していただいた。また，ケルンのローテンシュトローヒ=ヨースト博物館のギゼラ・フェルガー博士，カリン・フォン・ヴェルク博士にも関心をもっていただき，快く貸出しに応じてくださったことに感謝する。

スイスでは，バーゼル民族学博物館館長ゲルハルト・ペア博士，同館のオセアニア美術担当キュレーター，クリスチャン・カウフマン博士には非常にお世話になり，我々の企画に深い興味を示していただき，我々の励みになった。チューリヒのリートベルク博物館のエーバハルト・フィッシャー博士も熱意を示され，博物館の収蔵品を貸出してくださった。ジュネーヴのバルビエ=ミュラー博物館は，多数の貸出しに応じてくださったが，私と古くから親交がある館長のジャン・ポール・バルビエ氏は，私が過去5年間に「部族美術」に対する興味を深めていったことに大きくかかわっている。彼と夫人のモニックは，絶えず我々の企画に援助と励ましをくださり，それは同館のキュレーター，ジゼル・エーバハルト氏の尽力によって具体化された。

ベルギーでは，テルヴューレンの王立中央アフリカ博物館，特に館長代理のD.ティス・ヴァン・デン・オードナード博士と氏の同僚イゲット・ヴァン・ゲルウェ氏に感謝したい。アントワープの民族誌博物館も，最も貴重な収蔵品の一つを貸出してくださり，同館キュレーターのA.クラールホウト博士やフランク・ヘルマン博士から貴重なご協力を得た。「部族美術」の作品をお借りしたヨーロッパの博物館は，以上のほかアムステルダムの熱帯博物館，ロッテルダムの地理学・民族学博物館，コペンハーゲンのデンマーク国立博物館，ダブリンのアイルランド国立博物館，プラハの国立アジア・アフリカ・アメリカ文化博物館である。

「部族美術」作品を貸してくださったアメリカの多くの人類学関係博物館や美術館に移るまえに，作品を貸出してくださった太平洋の二つの博物館にお礼を申し上げたい。ホノルルのバーニス・パウアヒ・ビショップ博物館とニュージーランドのオークランドにあるオークランド研究所・博物館である。後者の館長G.S.パーク氏は，これまで貸出されたことのないカロリン諸島の立派な女神カウェの堂々たる彫像の異例の貸出しに許可をくださった。

アメリカの様々な博物館からも貴重な作品を貸出していただいた。まず，シカゴのフィールド自然史博物館。同館の「プリミティヴ・アート」とメラネシア民族学のキュレーターであるフィリップ・ルイス，写真部のニナ・カミングズの両氏には非常にお世話になった。ワシントンD.C.のスミソニアン研究所・国立自然史博物館，カリフォルニア大学バークレイ校ローウィー人類学博物館，シアトルのワシントン州立トーマス・パーク記念博物館，フィラデルフィアのペンシルヴェニア大学附属博物館，そしてデトロイト美術研究所。同研究所の副所長マイケル・カン氏は，当初から企画を支援していただいた。またその「部族美術」の優れた設備を見て，私はデトロイトはこの展覧会の共同開催を望むのではないかと考えた。ブルーミントンのインディアナ大学美術館は，トマス・ソーリー氏の指導とロイ・シーバー氏の活動により素晴らしい民族学的コレクションを形成してきた。シアトル美術館，フィラデルフィア美術館，シカゴ美術研究所(キュレーターのリチャード・タウンゼント氏)。ニューヨークでは，アメリカ自然史博物館，ヘイ財団アメリカ・インディアン博物館，そして最後になったが非常に貢献してくださったメトロポリタン美術館のマイケル・C.ロックフェラー記念コレクション。

メトロポリタンの「プリミティヴ・アート」部門の部長ダグラス・ニュートン氏は，私の記した序やペルティエ氏の記した章を閲読してくださったり，オセアニア美術史や「部族」の名称に関する問題で常に助言してくださるなど，いつも快く協力してくださった。メトロポリタンのアフリカ美術のキュレーターで，ニューヨークのアフリカ美術センターの所長でもあるスーザン・ヴォーゲル氏も序を閲読し，それについて私と長時間検討してくださり，中でも註で論じた微妙な問題について数々の助言をくださった。また，彼女はポドラ氏が記したアフリカ美術の西洋への渡来についての章も閲読してくださった。レオン・シロト氏の学識とコレクションにも負うところが大きい。彼は序を閲読してくださり，また特にそこでの微妙な用語の問題の検討に非常に貢献していただいた。我々のために貴重な独自の調査をしてくださったジーン・ワグナー氏は，何カ月もかけて「部族美術」の作品のキャプションの記述もしてくださったが，彼女は一部のわかりにくい問題については，オセアニアに関してはダグラス・ニュートン氏に，アフリカに関してはレオン・シロト氏に助言を仰いだ。近年の学術研究により「部族」の呼称が次々と変っているため，読者の方々は本書の中のいくつかの作品のキャプションに馴染みのない「部族」名を見て驚かれるかも知れない。私はアフリカに関してはシロト氏による修正に大部分は従ったが，2，3の事例については専門家以外の読者にもわかるように，従来の誤った「部族」名を残した(例：バマナのかわりにバンバラ)。これは，それらの作品が今日も収集家や一般の人々には，従来の誤っているが馴染みのある名称で認識されているからである。シロト氏には，情報を提供していただき，非常にお世話になったが，この本のキャプションや他の学術的な点での過ちに対しては，氏は全く責任がない。

この事業において，援助してくださった博物館関係者，研究者のほか，「部族美術」の収集家である芸術家二人との対話を通して，私は非常に多くを学び，観る目を養わせていただいた。ブリュッセルの画家ウィリー・メスタック氏は，本展の主要出品者の一人で，アフリカ美学のより細やかな問題についての論議に快く時間を割いてくださり，氏が長年にわたって収集された文献や写真を私に自由に使用させてくださった。しかし，なんといっても四半世紀におよぶ親交の結実といえるアルマン氏との対話が，私と芸術家の関係で最も重要である。私が，アフリカ美術と馴染んでいったのは，(比喩的に言うと)はじめは視野の片隅に入っていたに過ぎないが，アルマン氏の所蔵品を見たことによるところが大きい。私は，ピカソとの対話が直接の契機となってモダニズムにおけるプリミティヴィズムの問題に深く関わるようになったが，アルマン氏はこの問題を一緒に探求することに積極的で，私と一緒に個人コレクションや博物館を訪れて私に多くを教え，この研究に必要な基盤の形成を助けてくれたのである。

2，3の美術商で収集家の方々にも大きな助力をいただいた。その第一はジャック・ケルシャシュ氏である。とりわけ私の調査の初期段階で，

私が考察を行うべき作品を示唆し，私を収集家の方々に紹介し，訪問すべきコレクションを教えてくださった。氏の写真資料は，氏の度重なる旅行の成果であるが，民族学博物館の写真資料によくみられる形式分類的な基盤でなされたものではなく，美的価値を基本にしているため非常に役立った。アフリカの美術品についてのケルシャシュ氏の好みは私の好みに特に近いところがあり，彼との論議は，大きな助けとなってきた。私は，本展の作品についてフィリップ・ギミヨ氏やエレーヌ・ルル氏とも，論議を続けてきた。その中で，私は多くを学んだが，同時にそれは非常に楽しいものであった。

モダン・アートの作品を貸してくださった館のいくつかは，点数においても種類においても非常に特例の計らいをしてくださった。パリのジョルジュ・ポンピドゥー・センター国立近代美術館のドミニク・ボゾ氏とジェルマン・ヴィアット氏，パリのピカソ美術館のミシェル・リシェ，マリー=ロール・ベルナダック，エレーヌ・セッケル氏に深くお礼を申し上げたい。パリのオルセー美術館のミシェル・ラクロット氏は，特別に多数のゴーガンの木彫を展覧会のために借用させてくださった。ベルリンのブリュッケ美術館のレオポルト・ライデマイスター博士，ゼーピュルのアダ・ウント・エミル・ノルデ財団のマルティン・ウルバン氏，ロンドン，テート・ギャラリーのアラン・ボウネス氏も我々のために大いに尽力いただいた。他に，ベルン美術館，ザールブリュッケンのザールラント美術館，ストックホルムのダンス博物館，シュトゥットガルトの国立美術館からも現代の作品をお借りした。

我々のために尽力されたアメリカの美術館長は，ローリーのノースカロライナ美術館のエドガー・ピーターズ・ボウロン氏，フィラデルフィア美術館のアンヌ・ダルノンクール氏，シアトル美術館のアーノルド・ジョルス氏，ニューヨークのソロモン・R.グッゲンハイム美術館のトーマス・メッサー氏（と副館長ダイアン・ウォルドマン氏），シカゴの現代美術館のジョン・H.ネッフ氏らの方々である。現代美術作品をお借りしたアメリカの美術館は，バッファローのオールブライト=ノックス美術館，マサチューセッツ州ケンブリッジのハーヴァード大学フォッグ美術館，シカゴ美術研究所，ダラス美術館，カンザスシティのネルソン・アトキンズ美術館，リンカーンのネブラスカ大学シェルドン記念美術館，ニューヘイヴンのイエール大学美術館，ニューヨークのメトロポリタン美術館，プーキプジーのヴァッサー大学美術館，トロントのオンタリオ美術館，ウティカのモンソン=ウィリアムズ=プロクター研究所，ワシントンD.C.のスミソニアン研究所ハーシュホーン美術館と彫刻庭園，ワシントンD.C.のフィリップス・コレクションである。

「部族美術」の作品の貸出しに関して特に尽力をいただいた方々のうち，多くの方々には私どもの依頼に対し，時間と労力をかけて非常に協力をいただいた。ミシェル・ルヴォー，ジョン・A.フリード，ピエール・マティス夫妻，ヴェルナー・ミュンスターベルガー，クロード・ピカソほかの方々である。ハンス・ガイスラー，ロベルト・ディ・ジャコモ，ベン・ヘラー，ヘンリ・カマー，ピエール・レヴィ，ピエール・シュナイダー，パトリシア・ウィトホフらの方々は，必要な「部族美術」の作品の確保に尽力いただいた。

「部族美術」の作品をお借りした方々で，他の面でのご協力に関してすでに記させていただいた方々のほか，次の方々にも当館からお礼を申し上げたい。エドゥアルド・アンドレ博士，リタ・ラインハルト・ベッドフォード，ジャック・ブランカールト，アンドレ・ブルトン夫人，セルジュ・ブリニョーニ，シドニー・クライマン博士夫妻，ピエール・ダルトヴェル，フィリップおよびマリーズ・ドディエ，ヴァレリー・フランクリン，マーレイおよびバーバラ・フラム，マルクおよびデニーズ・ギンツベルク，ローレンス・グッスマン，エリック・ヘッケル財団，クロード・ローレンス夫妻，ジャック・ラザール夫妻，ロベールおよびジャン=ジャック・ルベル，オルフェール・ダッパー財団，マリー・マティス，マッタ，ガートラッド・A.メロン，ドミニク・デ・メニル，ハーバート・R.モルナー，アラン・ド・モンブリゾン夫妻，カルロ・モンズィーノ，ジャック・ネイマン，クロード・ピカソ，ジャクリーヌ・ピカソ，マリーナ・ピカソ，パロマ・ピカソ，ケリー・ロリングズ夫妻，ミルトン・ローゼンサール夫妻，ギュスターヴ・シンドラー夫妻，マートン・D.シンプソン，シェルドン・H.ソロウ，ザウル・シュタノフ夫妻，ドロテア・タニング，ジョージ・テラサキ，ピエールおよびクロード・ヴェリテ，ジョイ・S.ウェーバー，レイモンおよびローラ・ウィールガスらの方々のほか，匿名を望まれた多くの個人収集家の方々。

モダン・アートの作品をお借りしたのは，ヘレナ・ベニテツ，ハインツ・ベルググリュン，バーゼルのバイエラー・ギャラリー，サンドラ・ダビッドソン，ロバートおよびリン・ディーン，A.E.ディアモンド夫妻，ニューヨークのフォーラム・ギャラリー，アドルフおよびエスター・ゴットリーブ財団法人，ボブ・グッチヨーネとキャシー・キートン，フィリス・ハティス，モートン・L.ジャンクロウ夫妻，リー・クラズナー，ギャルリ・ルイーズ・レリス，ドナルド・ルッジン，カルメン・マルティネスとヴィヴィアン・グリミンガー，ヘンリー・ムーア財団，ジョシュアおよびレダ・ナトキン，ジャクリーヌ・ピカソ，クロード・ピカソ，エヴァ=マリアおよびハインリヒ・ロスナー，マリー・ロウアー，イタロ・スキャンガ，ロバート・ショールコプフ・ギャラリー，ジョゼフ・シャピロ夫妻，シルヴィアおよびジョゼフ・スリフカ，ルースおよびフランク・スタントン，ドロテア・タニング，ルガーノのティッセン=ボルネミッサ・コレクション，バートン・トレマン夫妻，イヴリン・ウルフ・ウァルボルスキー，マヤ・ピカソ・ウィッドマイアーらのほか匿名を望まれた多くの方々である。貸主の方々のほか，多くの方々に近代の作品の借用に関することをはじめ，様々な協力をしていただいた。ウィリアム・アクアヴェラ，エルンスト・バイエラー，ロバート・T.バック，アン・ガーロウルド，アネット・ジャコメッティ，サンフォード・ハーシュ，モーリス・ジャルド，ヤン・クルジエ夫妻，ピエール・ルヴェ，メアリー・リサ・パーマー，アラン・タリカ，ユージーン・サウらの方々である。

このような大きな展覧会の開催には，ここにすべてを記すことのできない多くの当館関係者の尽力があった。まず，館長のディック・オルデンバーグは，この展覧会に信念をもって臨み，その信念は，手紙，会議，討論，資金準備などにおける活動に反映された。（最も厄介な）資金準備については，ジャック・リンパートと彼の助手ダリル・ブラウンの尽力がめざましかった。展覧会とその巡回の複雑な計画は，経験ある展覧会企画係のリチャード・パーマーが行った。展覧会の実質的構成に最も大きな役割を果したのは，展覧会副監督であるニューヨーク大学美術研究所のカーク・ヴァーネドーである。彼は，本書に卓越した3つの章を記したほか，企画制作，計画，展示に最初から携わった。また，彼は第4部（現代における探求）の構成を一人で行い，本書のすべての章の編集において私に協力してくれた。私が彼と交してきた対話は非常に喜びに満ちたものであり，今後も彼と共同の仕事をしたいと熱望している。

こうした大規模な展覧会のため，多数の作品の借用を実現するには，莫大な作業が必要となる。そのためには，同僚の豊富な知識が不可欠である。本展のモダン・アート作品を担当したアシスタント・キュレーター，ローラ・ローゼンストック，「部族美術」の作品を担当したアシスタント・キュレーター，ダイアン・ファリニクが示した積極的で効率的，かつ細部まで行き届いた仕事ぶりは，私の美術館の仕事の経験上前例のないものであった。両者とも何度も残業し，展覧会と本書のために数知れぬ仕事をこなした。展覧会と本書のために必要な調査は4年間以上におよんだが，それは当然に広範囲にわたるものであった。この長期の間にジュディス・カズンズが行った専門的調査なしには，本書も展覧会も実現しなかったといえる。彼女の貢献ははかりしれない。

このような事業に付随する書類事務，電話，電信はまことに煩雑であるが，これには私の助手のルース・プリーヴァーとリサ・ファーリントンが有能さといつもかわりない明朗さをもってあたり，私の深く感謝するところである。彼女たちは，アレクサンドラ・ムゼクの有能な協力を得た。ジュリー・ソールは写真の入手，キャプションの整理を常に補佐した。ルイス・エストラダ，エリック・キール，オーレル・シャイブラーは，外国語に関する様々な問題解決にあたった。

展覧会の陳列には，カーク・ヴァーネドーと私，そしてチャールズ・フルームが当たり，当館職員のジェリー・ニュナーの協力を得た。近年，「チャック」は，世界中の主要美術館，博物館での展覧会展示を担当しており，その業績の出発点であった当館に再び彼を迎えることは，我々の喜びであった。今日までほとんどモダン・アートの作品だけを扱ってきた当館にとって，本展のための作品の発送，受取，展示作業は，館にとっても，また館の登録事務係にとっても大きな課題であった。エロイーズ・リチャルデリとその同僚のエリザベス・ファンギニがこの業務に勇気と見識をもってあたった。保存部も本展で特に重要な役割を果した。部長のアントワネット・キング，そしてパトリシア・フーリハンとテリー・マホンが適切な対応をした。

本書の制作については，マック・マッケイブに負うところが大きい。当館の出版歴の中で最も野心的な本書を彼は出版部長に就任間もない時に引き受けることとなった。彼は部下を有効に編成し，監督としての見識と人柄のよさを活かして企画を遂行した。本書の制作で最も複雑な仕事は，そのデザインである。これについては，スティーヴ・ショーンフェルダーが，繁忙にもかかわらず迅速に，この学術的な本を一般に豪華本にしかみられないようなすっきりと美しいものにした。私が彼とレイアウトを検討した何カ月もの間の我々の共同作業は，前例のないほど順調で楽しいものであった。ジュディ・スマイロウは彼の助手を務めた。本書全体の編集は経験豊かなフランシス・クレッペルが(ホーリー・エリオットとの共同作業で，編集助手アラリック・スカルストロムを得て)担当した。彼と仕事をして，これまでの私たちの共同作業でも経験してきたと同じ知的な喜びと満足をあらためて認識した。色調調整と印刷はティム・マクドノーが担当した。彼は最良の仕上がりを得るため，ヴェローナのモンダドリの印刷所で何カ月も費やした。有能な制作助手アン・ラッキは，我々の部局と出版部局員の連絡を確実に行った。フランセス・キーチは，出版許可取得の手続を行った。ナンシー・クランツは，本書の外国語版制作に関して海外の担当者との対応を機能的に行った。

我々は版権および複写監督リチャード・トゥークを常に頼りにした。トゥークの部下である写真家ケイト・ケラーとマリ・オラトゥンジ，視聴覚資料室のミッキ・カーペンターが，さし迫った状況で我々に協力してくれた。

本書と展覧会に伴うセミナーや講演など教育企画は，経験豊かなフィリップ・イエナワインとアン・サスがあたった。広報部長ルイザ・クライスバーグと彼女の有能な助手パム・スウィニー，シャロン・ザーネが展覧会と本書を報道機関に紹介するのに協力した。

本書に費やされた何年もの調査には，非常に多くの方々に，情報や写真の提供，歴史検証，出所の確認，希少な文献や定期刊行物の提供などをはじめ，あらゆる協力をしていただかなければならなかった。すべての方々のお名前を記すことはできないが，以下の方々については本文の註として済ませることができないほどの協力をしていただいた。ピエール・アグネ，ギレス・アーチュル，マーサ・アシャー，ブリジット・ベア，マルガ・バー，G.ボキエ，ジャン=クロード・ベリエ，ガエル・ベルナール，アンドレ・ベルン・ジョフロワ，ギルバート・ブーダル，(1967年ダカールでロバート・ゴールドウォーターが行った未出版講演の英文タイプ原稿を提供してくださった)ルイーズ・ブルジョワ，マイケル・ブレンソン，ジャン・カンビエ，テッド・カーペンター，ジョン・コーマン，ジョン・カヴァリエロ，マリアンヌ・クルーゾ，マリー=セシル・コメル，エリザベス・カウリング，ピエール・デ，エミール・デルタイユ，ネリア・ディアス，グラディス・ファブル，アンヌ・ファルドゥリス，マリー=フランス・フォーヴ=ベルタロー，ジャン・ファビエール，イヴ・ド・フォンブリュン，ヘレン・フランク，(何かにつけお世話になった)エドワード・フライ，カールハインツ・ガブラー，ダニエル・ガロワ・ドュケット，クロード・ドゥテュイ，リディア・ガスマン，ジョン・ゴールディング，マックス・グラニック，ウィルダー・グリーン，ジョン・H.ホーバーグ，ジャック・B.オートレ，ガストン・ヘイヴノン，ラインホルト・ホール，ヴァレリー・ホルマン，ジョイ・コレット・フカビー，ジャン=ミシェル・ユグナン，ジェフリー・アイルランド，クヌッド・ジェンスン，ヨープ・M.ヨーストン，デイヴィッド・ジョセフォウィツ，サム・ジョセフォウィツ，ジャネット・カードン，ミシェル・ケラーマン，ラウル・ルアール，ブリジット・ルヴェル，ユラ・リプシッツ，アルベール・ルー，アール・ロラン，ジェイムズ・ロード，ジョアン・M.リュカック，ジョージ・シルヴェスター・リンチ，アレックス・マギー，ローランス・マルセイヤック，マリリン・マッカリィ，フランツ・マイヤー，ロラン・ド・モンテギュ，ニコルおよびミシェル・モレル=レヴォワ，フランシス・ナウマン，モニク・ノンヌ，タマラ・ノーザン，G.ヌリィ神父，キャロル・オビソ，マイケル・パーク=テイラー，アンドレ=フランソワ・プティ，マーガレット・ポッター，シャルル・ラトン，ジュリエット・マン・レイ，アルフレッド・リシェ，ウォレン・M.ロビンズ，マーギット・ローウェル，エレノア・ザイデンバーグ，ガート・シィフ，ワーナー・シュマレンバッハ，アニー・ジョリー=セガロン，ジェラルド・J.スサン，ジェイムズ・スペクト，ヴェルナー・シュピース，ロバート・シュトッペンバッハ，ロビン・シムス，ジュヌヴィエーヴ・タヤード，セシリア・デ・トレス，メアリー・ジェーン・ヴィクター，ジェニーン・ワーノッド，ローズ=キャロル・ワシュトン・ロング，ジェイムズ・ウィリス，レスター・ヴンデルマンらの方々である。

調査の過程では多くの図書館の協力もいただいた。特にここに記すべき図書館員の方々は，当館図書館のクライヴ・フィルポット，ジャニス・エクダール，ダニエル・パール，ポーラ・バクスター，ロナ・ルーブ，メトロポリタン美術館ロバート・ゴールドウォーター図書館のアラン・D.チャップマン，ヴァージニア=リー・ウェッブ，ロス・デイ，コロンビア大学附属図書館のサイ・ブラン，ニューヨーク大学美術研究所図書館ジェイムズ・マサコワ，ヴァージニア大学オールダーマン図書館のマーガレット・オブライアンである。ヨーロッパでは，ロンドン大学コートールド美術研究所図書司書マイケル・ドラン，ジャック・ドゥセ財団前司書長スザンヌ・ルマス，パリ国立図書館参考図書司書ジョシュエ・セッケル，パリ大学美術考古学図書館司書長モニク・セヴァン，人類博物館図書館主任キュレーター，フランソワ・ウェーユである。

本書に掲載された作品の写真の撮影を行った多くの写真家の方々の名前は，別のところに記載されているが，数人の方々は職務の域を超えて我々のために尽力された。それは，エレーヌ・アダン，ミシェル・アポロ，ブラッサイ(ブラッサイ夫人は特殊な資料の検索に協力いただいた)，デニス・コロン，アンドレ・コティ，アンドレ・オスティエ，エドワード・クイン，ピエール・ピトルである。

本書の目次に名前の記された著者の方々にも負うところが大きい。いずれの方も展覧会について重要な助言をしてくださった。数人の方々は，その計画においてより重要な役割を果された。ロザリンド・クラウスはカーク・ヴァーネドーや私と共に展覧会に伴う教育行事も担当してくださった。アラン・ウィルキンソンはいつも考えや資料を提供してくださった。エヴァン・モーラーはアメリカ・インディアンの資料の助言者として特に活躍し，

大きな貢献をしてくださった。また，プレ=コロンビア美術の問題に関して私と仕事をしてくださったバーバラ・ブラウンにも，心よりお礼を申し上げる。

我々の企画の遂行に様々なかたちで協力されたすべての方々に個別にお礼を申し上げることはできない。さらに，ご好意を公表されることを望まれなかった多くの方々もいらっしゃる。しかし，お名前を記させていただいた方々もそうでない方々も，この展覧会と本の実現に尽力されたすべての方々に，ニューヨーク近代美術館理事を代表し，深くお礼を申し上げる次第である。

ウィリアム・ルービン
（内海涼子 訳）

日本語版監修にあたって

翻訳にかかわるいくつかの問題について述べておきたい。今回の翻訳作業でまず問題になったのは，本書の主題に直接かかわる“primitive”（プリミティヴ）あるいはその代替語として採用された“tribal”（トライバル）という語の訳出であった。“primitive”という語は，日本でこれまで「原始」「未開」などと訳されてきているが，これらの訳語はその進化論に基づく差別的な語感から，研究者の間では使用を避ける傾向が一般化しつつある。本書において，ルービンはアートないし美術史の文脈では“primitive”という語は称賛の意味をこめて使われているとして，その語感を強調するために引用文中以外ではすべて大文字のPで始めるかたちで“Primitive”の表記を統一している。これをうけ，この日本語版では，すでに日本でも「原始」や「未開」といった訳語以外に「プリミティヴ」という語自体が市民権を得ている状況をふまえて，原則として“Primitive”を鉤括弧つきで「プリミティヴ」と表記することとした。もとより，日本語化した「プリミティヴ」という語が差別から自由であるわけではないが，「原始」や「未開」といった訳語よりはわずかでも広い外延をもつと判断した結果である。また，その際に，「プリミティヴィズム」という語との連続性を配慮したことはいうまでもない。ただ，本書の中では，著者により，あるいは文脈により，必ずしもこの“Primitive”という語の用法がルービンのいうような「美術史的」な意味で一貫して用いられているわけではない。したがって，特に社会の形態をさす語としてこの語が用いられている場合など，文脈によっては適宜「未開」と訳出した。

“tribal”（トライバル）という語は，本書の中では，“primitive”という語のぬぐいきれぬ差別性を考慮して，それに代るより中立的な語として採用されたものである。確かに，欧米では，“primitive art”（プリミティヴ・アート）に代る言葉として“tribal art”（トライバル・アート）という言葉が一般的に用いられ，オークション・カタログなどのタイトルとしても定着している。しかしながら，日本では，「プリミティヴ・アート」に代る言葉として，欧米でも近年一般化している“ethnic art”の訳語としての「民族芸術」という言葉がすでに定着してきており，「トライバル・アート」という言葉も，その訳語としての「部族美術」という言葉もほとんど知られていないというのが実情である。ルービンも本書の「序」の註の中で触れているように，この「部族」（tribe）という語がさす集団は，植民地支配の中でその支配の便宜のために作為的につくりあげられたものであることが最近各所で明らかにされている。また，ある社会を「部族社会」とよぶことは，その社会があたかも我々の社会と全く異質な社会であるかのような印象を与え，その社会に生きる人々が我々と同時代人であり，我々と同じ生活感情を少なからず共有しているという事実を見失わせてしまう。このため，日本の研究者の間では，「部族」という言葉の使用を控える傾向が日増しに強くなっている。このような状況の中で，本書の翻訳にかかわった私たちとしては，この段階で「部族美術」という言葉を新たに日本語の語彙の中に導入することには躊躇せざるをえなかった。本書の原著には，tribeにもtribalにも引用符はつけられていない。それを，この日本語版では「部族」という言葉に常に鉤括弧をつけて表記することにした。訳書としての要請に答えつつ，「部族」というものが時間を越えて存在するものではない歴史的概念であることに注意を喚起したいがための，やむをえざる措置である。

本書には，このほかにも，これまで日本ではほとんど用いられてこなかった言葉や，その差別性のゆえにすでに用いられなくなった言葉も，数多く登場する。「黒人美術」という言葉には接していても，「ニグロ美術」という言葉には初めて出会う読者も多いに違いない。また，エスキモー，クワキウトル，アメリカ・インディアンといった呼称も，新聞や教科書では用いられなくなってすでに時がたつ。もちろん，これらの言葉を現在通用している，より「中立的」とされる言葉に直して翻訳の作業を進めるということもできたかもしれない。しかし，プリミティヴィズムの歴史は，少なくとも一面ではまちがいなく差別の歴史である。それぞれの時代に使われていた差別性をはらんだ言葉は，その差別の歴史の証言にほかならない。その言葉，その歴史と正面から向きあうことなしにプリミティヴィズムが評価できるとはとうてい思われない。今回の訳出にあたって，旧来の民族，集団の呼称を原著に忠実にそのまま踏襲することにした理由は，そこにある。

*

20世紀美術におけるプリミティヴィズムの研究には西洋美術と非西洋の美術の双方の知識を総合することが要請される。ルービンが述懐しているとおり，それぞれの分野にかなりの研究の蓄積と研究者の層の厚さを誇るアメリカにおいても，その作業は5年以上の準備期間を要する大事業であった。プリミティヴィズムという視点から西洋のモダン・アートを研究している研究者も，また造形を糸口にアフリカやオセアニアの研究を進めている研究者も，いずれもごくわずかに限られる日本においては，本書の翻訳自体が，未知の領域の開拓という性格をもっていた。英語版の再版刊行に合わせるという時間的制約のもとで，訳者，編集委員，監修者一同，できるだけの努力をしたとはいえ，まだまだ未完成の部分が残されていることは否めない。博雅の士のご教示をあおぎ，機会を得てより正確なものにできればと念願している。

私自身は，かねてから本書を美術史学的にも人類学的にも重要な書物と考えていたが，このような大部の，しかも日本では研究の蓄積のない分野の書を翻訳・出版する出版社があろうとは思いもしなかった。本書が日の目をみるに至ったのは，まずもって淡交社の美濃ちどり氏の熱意と忍耐力のおかげである。また，杉浦博氏には，膨大な量にのぼる編集作業を一貫して進めていただいた。ニューヨーク在住の富井玲子氏は，ニューヨーク近代美術館側の立場から，訳文の詳細なチェックを行ってくださった。本来なら，日本語版監修者の一人に加わっていただいてしかるべきところである。ニューヨーク近代美術館の出版部の方々は，翻訳作業に深い理解と終始最大の配慮を払ってくださった。この他にも，本書の刊行までには多くの方々のご協力をいただいている。この場を借りて，深謝の意を表したい。

吉田憲司

執筆者一覧

ウィリアム・ルービン……ニューヨーク近代美術館絵画・彫刻部名誉部長[米国]

クリスチャン・F.フィースト……ウィーン民族学博物館[オーストリア]

フィリップ・ペルティエ……オルレアン美術学院教授[フランス]

ジャン=ルイ・ポドラ……パリ大学教授[フランス]

カーク・ヴァーネドー……ニューヨーク近代美術館絵画・彫刻部部長[米国]

ジャック・D.フラム……ニューヨーク市立大学美術史学教授[米国]

シドニー・ガイスト……彫刻家,美術評論家,ニューヨーク在住[米国]

ドナルド・E.ゴードン……元ピッツバーグ大学モダン・アート史教授,故人[米国]

エッツィオ・バッサーニ……フィレンツェ大学[イタリア]

アラン・G.ウィルキンソン……オンタリオ・アート・ギャラリー,近代彫刻部門キュレーター[カナダ]

ゲイル・レヴィン……ニューヨーク市立大学教授[米国]

ローラ・ローゼンストック……ニューヨーク近代美術館絵画・彫刻部アシスタント・キュレーター[米国]

ジャン・ロード……元パリ大学美術史学教授,故人[フランス]

ロザリンド・クラウス……コロンビア大学美術史学教授,『オクトーバー』誌エディター[米国]

エヴァン・モーラー……ミネアポリス美術研究所所長[米国]

＊確認できたうちの最近のデータによる。

凡例

＊各論文の翻訳は各章冒頭に掲げた翻訳者の責任においてなされている。ただし,翻訳文体,諸用語の統一等は監修者によって行われた。

＊本文中,書名と雑誌名は『 』で,作品名は《 》で,論文名や演劇の題名は「 」で示した。「 」は引用文や強調にも用いている。引用文中の引用は原則として『 』を用いた。原著における斜体による強調は…で示した。

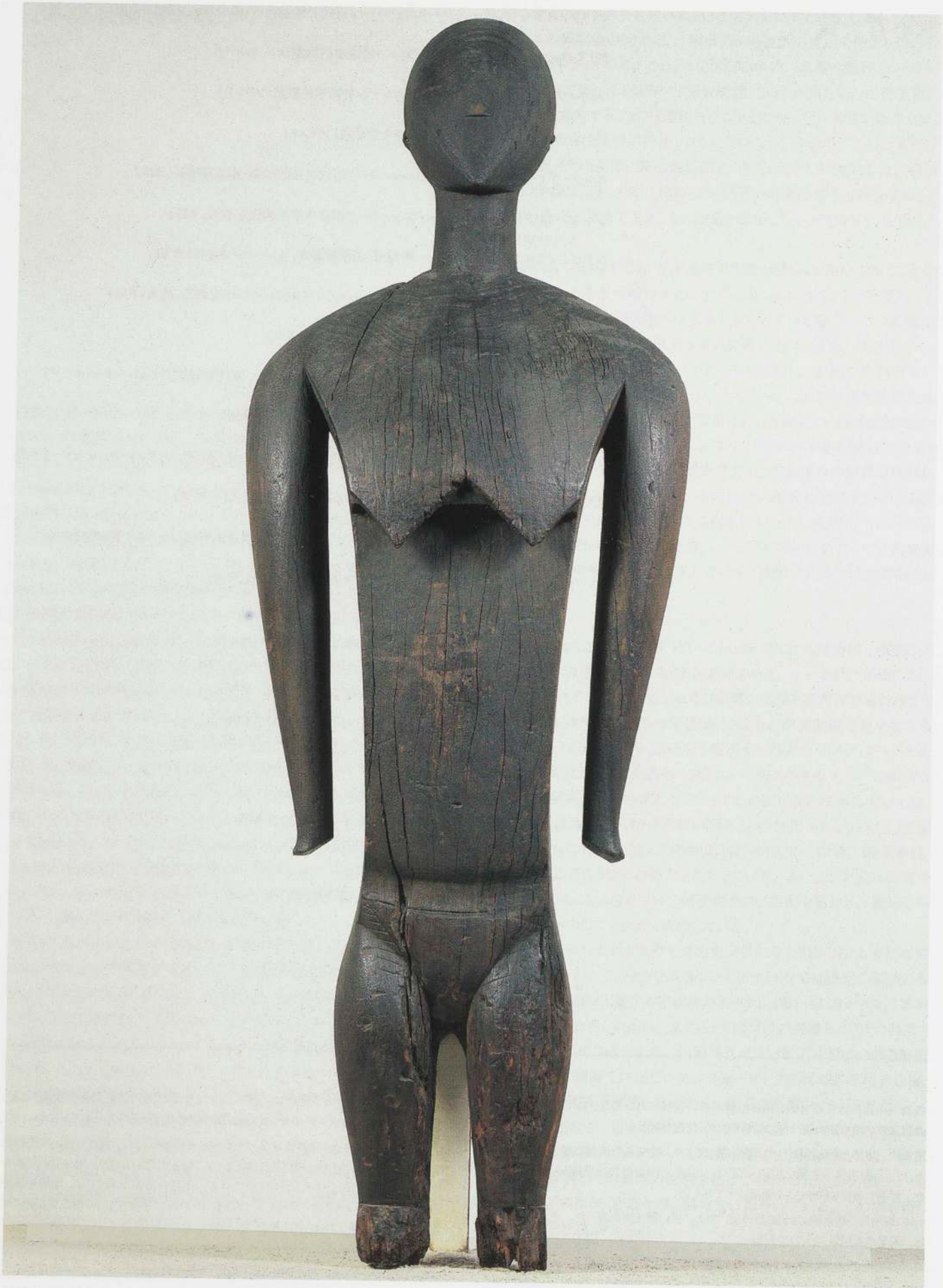
＊( )の使用は,基本的に2カ国語併記,および言い換え用に限った。それ以外の( )は,原著のまま残したものである。

＊必要な場合には,本文中に[ ]で訳注を補った。

＊美術史関係の人名,用語のカタカナ表記は原則として『新潮世界美術辞典』によった。ただし,より妥当な表記があると判断される場合には,その表記を採用した。国名,都市名のカタカナ表記は,原則として『世界の国一覧表』(外務省編)によった。したがって,キャプション中の作品の制作国名は現呼称を採用している。

＊キャプションにおける,作品の寸法はセンチメートル表記とし,高さ,幅,現代彫刻においては加えて奥行きの順で記されている。特記のないかぎり,素描は紙に描かれたもので,その紙の大きさが記されている。作品の高さについては,羽根や繊維が突出した部分は含まれていない。作品名は《 》で,「部族社会」の作品など特に題名がないものに関しては,その種類を「 」で示した。

＊「部族美術」の作品のうち,近代の作家の所蔵品,あるいはかつて所蔵品であったものは,図版キャプションの末尾にその作家の名前を記した。



「人像(カウェ女神)」 ヌクオロ島 カロリン諸島 木 高さ217cm Auckland Institute and Museum, Auckland, New Zealand

序——モダニズムにおけるプリミティヴィズム

ウィリアム・ルービン
小林留美/長谷川祐子 共訳

20世紀美術の中心課題のうちで，プリミティヴィズムほど真剣に考慮されることのなかったものもない。ここで言うプリミティヴィズムとは，近代の芸術家たちの作品や思想の中に現れた「部族社会」[1]の美術や文化への関心を指している。モダン・アートについての膨大な出版物をみても，このテーマに関して役立つ書物は，ロバート・ゴールドウォーターの先駆的な研究と，ジャン・ロードの研究の僅かに2冊だけである。前者の初版はほとんど半世紀前に出版されたものである。一方，後者は20年前に書かれ，その範囲がかなり限定されているうえに，フランス語から英語に翻訳されたこともなく，しかも長年絶版になっている。[2] どちらの著者も，いくつかの重要なコレクション，その中でもピカソのコレクションを参照しておらず，また現在では入手可能なより重要な記録も取り扱っていない。今回の企画が異例に広範な対象を取り扱うことになったのは，プリミティヴィズムの歴史的な重要性と見合うだけの学術的研究書が待望されていたという事情が反映されているのである。もとより，この書物はその第一歩にすぎない。

考えてみると，プリミティヴィズムがこれほど検討考慮されなかったというのは，それほど驚くべきことではない。というのは，この課題に関して識見に富んだ議論を展開するには，近代の西洋文化において互いに交わることでそのプリミティヴィズムを生みだした二つの美術，つまり西洋美術と「部族美術」双方に，かなりの程度通じていることが必要とされるからである。両者の研究はこれまで別個に進められてきた。ごく最近まで「部族美術」の作品は，少なくとも研究者の専攻区分や博物館・美術館の種別から言えば，民族学者と民族博物館の手に委ねられてきた。美術史という学問がこの素材に注目するようになったのは第二次世界大戦以後のことでしかない。しかも，「プリミティヴ[3]・アート」についての大学院レヴェルでの講義はなお，比較的稀であり，それを専攻する学生たちでモダン・アートを研究する者もまた，ほとんどいない。したがって，20世紀美術の歴史家たちが，モダニズムの展開への「部族美術」の介入について語ったことの多くが間違っているとしても，驚くべきではないであろう。「プリミティヴ」な作品が西洋に到着し，伝播していったその編年史に疎いために，彼らは，影響関係について根拠のない仮説を各自勝手にたててきたのである。一つの例として私は，《アヴィニョンの娘たち》の発想源と考えられるとして高名な学者たちが取り上げた4つのタイプの仮面のどれ一つも，ピカソがその絵を描いた1907年という早い時期にパリで見ることはできなかったという事実に言及しておこう。[4] 他方，「未開社会」の人々の美術に関する専門家のうちで，モダン・アートの知識を相応にもっている者はほとんどおらず，彼らが折に触れて示唆することは時に驚くほどの素朴さをあらわにするのである。[5]

アフリカ，オセアニアの文化を研究する人類学者と美術史家とが，「部族美術」の作品に対して行ってきた全く異なった種類の考究は，最終的には，互いに矛盾するものであるというより補完し合うものであろう。双方ともに，当然，「部族社会」の彫刻が作られたその文脈において，それらの彫刻を理解することに焦点をおいている。プリミティヴィズムの歴史に取りかかるに際して私は，全く異なった目的をもっている。つまり，「プリミティヴ」な彫刻を，近代の芸術家たちが「発見した」その西洋の文脈でもって理解したいのである。民族学者の第一の関心は，これらの作品それぞれがもつ特定の機能と意義にあるが，そういった事実を，ここで問題にする芸術家たちが知っていた可能性があるという場合を除けば，その種の関心というのは私の問題意識とは無縁である。何人かのシュルレアリストが民族学の愛好者になった1920年代以前には，芸術家たちはそういった事柄について一般的には知らなかったし，また明らかにたいして注意も払わなかった。これは，彼らが「意味」に無関心だったということを示しているのではなく，彼らの関心を引くのは，その作品自体を通して理解され得るような意味だったということである。[6] 私が，これらの彫刻についてのモダニズム的見解を所与のものとして受けとるとしても(むろんそれらの見解は他の見解同様に，もともと一つの偏見である)，それはこの見解を肯定的に評価するためである。モダン・アートにさらなる解明を加えようとする我々のアプローチは，必然的に断片的な性格をもたざるをえないが，私はその作業を通じて「プリミティヴ」な作品にも，新しい光を投げかけることができるのではないかと期待している。

この主題に関するこれまでの議論は，プリミティヴィズムの定義について何ほどかの混乱を被ってきた。その語は最初に19世紀のフランスで使われ，公式には，1897年から1904年の間に出版された7巻本の『図解新ラルース事典(*Nouveau Larousse illustré*)』で厳密に美術史の用語としてフランス語に取り入れられた。それによると，「男性名詞，美術用語。プリミティヴな作家の模倣(n.m. B-arts. Imitation des primitifs.)」[7]とある。ラルースが言及している「模倣」という語は，極端すぎもするし，狭すぎもするが，「プリミティヴな作家」と呼ばれる早い時期の作家たちに影響された絵画や彫刻を記述するものとして，この定義の意味はこれ以後，美術史に受け入れられてきている。ただ，「プリミティヴ」の指す対象が変ってしまったのである。ラルースの定義は，この「プリミティヴな作

家」が，第一に14，15世紀のイタリアとフランドルの芸術家だという限りにおいて，19世紀中頃の用語の使い方を反映していた。しかし，『図解新ラルース事典』が現れる以前でさえ，作家たちは，ロマネスクやビザンティンは言うに及ばず，ペルーからジャワに至る多くの非西洋の美術を含むところまで，「プリミティヴ」の意味を拡大していた。そして，それに従って「プリミティヴィズム」の意味も変化していく。ただ，当時この語はまだ，アフリカの「部族美術」もオセアニアのそれも，指してはいなかった。これらが定義に含まれるようになるのは，20世紀になってからのことである。

プリミティヴィズムという語はこのように美術史用語として成立したが，何冊かのアメリカの辞書は後にその定義を拡大していった。それはまず，1934年のウェブスター辞典で，「自然への回帰」という意味も含んだ「未開の生活が優れていることへの信仰」という定義として現れる。このような拡大した枠組にあっては，ウェブスター辞典での美術に関連した定義は単に，「未開なものへの信奉あるいは反応」になる。[8] 明らかに，ゴールドウォーターが『近代絵画におけるプリミティヴィズム』の書名でプリミティヴィズムという言葉を使った1938年までには，語のこの意味が確固たるものになっていた。とはいうものの，プリミティヴィズムのこういった様々な定義のすべてが概ね一貫しているからといって，何人かの書き手が，西洋の現象であるプリミティヴィズムと，「未開社会」の人々の芸術との混同を免れたわけではない。[9] こういった観点からして，我々は本書の書名ではプリミティヴィズムを引用符で囲むことによって，前者のまさに特殊な美術史の方の意味に注意を引きつけたのである。

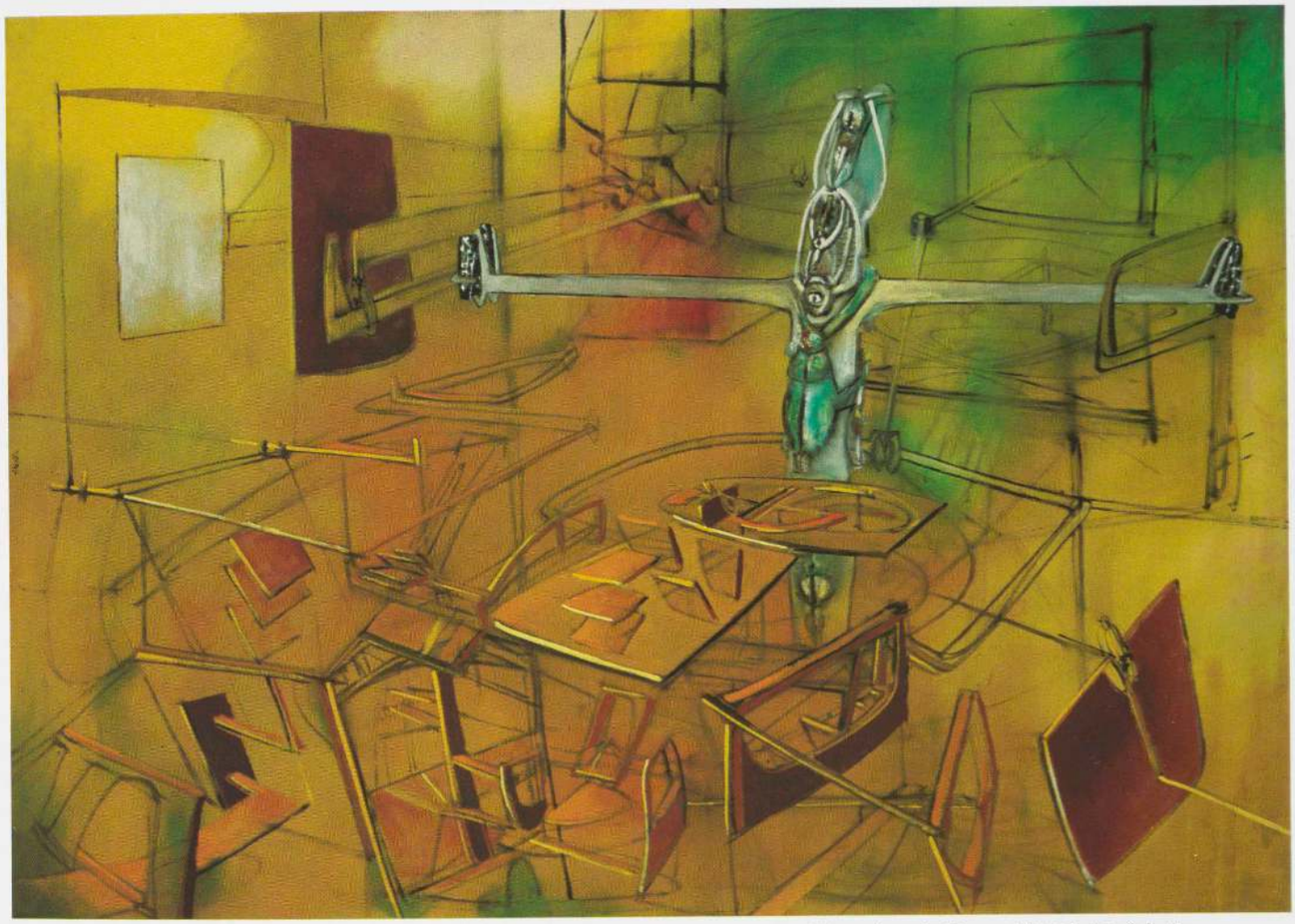
19世紀のプリミティヴィズムに傾倒した画家たちが西洋の前ルネサンス様式を評価していたのは，その「単純さ」と「真摯さ」とのゆえ――イリュージョンを作る光線と遠近法とを複雑に工夫して使うことがないという点にそれを認めていたのだが――であり，その活力と表現的な力との故であった。そういった特質は，古典的でアカデミックな模範に基づいた19世紀当時の公式的な美術にあって失われてしまったものであった。ブルジョワ社会がサロン様式の高潔な装いと洗練とを誉め称えれば誉め称えるほど，何人かの画家たちは単純さと素朴さとに，さらには粗野さと未熟さとに価値をおくようになっていった――その結果，19世紀の終りまでには，数人のプリミティヴィズムの作家たちは，「サヴィジ（野蛮）」と呼んだ非西洋美術を誇るほどになっていたのである。この語を誉め言葉として使おうとして，彼らは，ルネサンスで再評価され，体系化されたギリシア・ローマから発した西洋リアリズムの系譜とは無縁のものなら，実際どんな芸術についても記述するために「サヴィジ」を採用した。「プリミティヴ」と「サヴィジ」との今日の意味合い（それぞれ「未開」と「野蛮」といった意味合いをもつ）と比べて，19世紀後半の作家たちにとってこれらの形容詞がどんな美術の特色を表すのに使われたかを知れば，驚くほかないだろう。例えば，ファン・ゴッホは，古代エジプトやメキシコのアステカの王朝美術に見られる様式を「プリミティヴ」なものとして言及し，自分の崇める日本の巨匠たちをさえ，「サヴィジ」な作家と性格づけた。ゴーガンは，その二つの語を，ペルシア，エジプト，インド，ジャワ，カンボジア，そしてペルーといった全く異なった諸様式のために使った。自ら「サヴィジ」だと自称したゴーガンは後に，彼自身が作った長い「プリミティヴ」な人々のリストにポリネシア人を付け加えたが，彼を惹きつけたのは，ポリネシア人の美術であるよりはむしろ，宗教と今なお残るその生活様式の方であった。作家たちがアフリカやオセアニアの彫刻を問題とし始めるまでの数十年間は，ゴーガンの世代によって「プリミティヴ」と定義された異国の美術は，20世紀の作家たちが「部族美術」の中に見出して賞することになる多くの性質，中でも西洋のリアリズムの最終段階からは失われたと思われる表現力ゆえに称賛されていた。19世紀後半の作家たちは当時，すでにリアリズムは先細りで生気も失せたとみなしていたのである。しかしながら，マルケサス諸島とイースター島の彫刻に対するゴーガンの関心を除けば，19世紀の作家は誰一人として，アフリカやオセアニアの「部族美術」に真剣な芸術的関心を示していなかった。[10] 「部族美術」とほぼ同義に捉えられる「プリミティヴ・アート」の今日の意味は，厳密には20世紀の定義なのである。



「マランガン像」 ニューアイルランド島 木に彩色 高さ133cm
Collection SERGE BRIGNONI, Bern

20世紀の最初の10年間に，「プリミティヴ・アート」とみなされるものの範囲が縮まり，その意味にも変化がみられた。アフリカとオセアニアの仮面と人像彫刻とが，マティス，ドラン，ヴラマンクそしてピカソによって1906年から1907年の間に「発見され」，まさしくモダニズム的なその用語の解釈が始まったのである。意味の重点が「部族美術」の方へと移行していくが，古い方の使い方がすぐさま捨てられたわけではなかった。続く四半世紀の間に「プリミティヴ・アート」は単純に，ますます「部族社会」の作品と同一視されるようになっていった。今世紀初めの前衛的な作家たちに関する限り，この語は広くはアフリカとオセアニアの美術を意味し，ドイツでは（20年代，30年代になるとパリの芸術家たちの間でも知られるようになるが），アメリカ・インディアンとエスキモーの美術も少しばかり含むものとして捉えられていた。

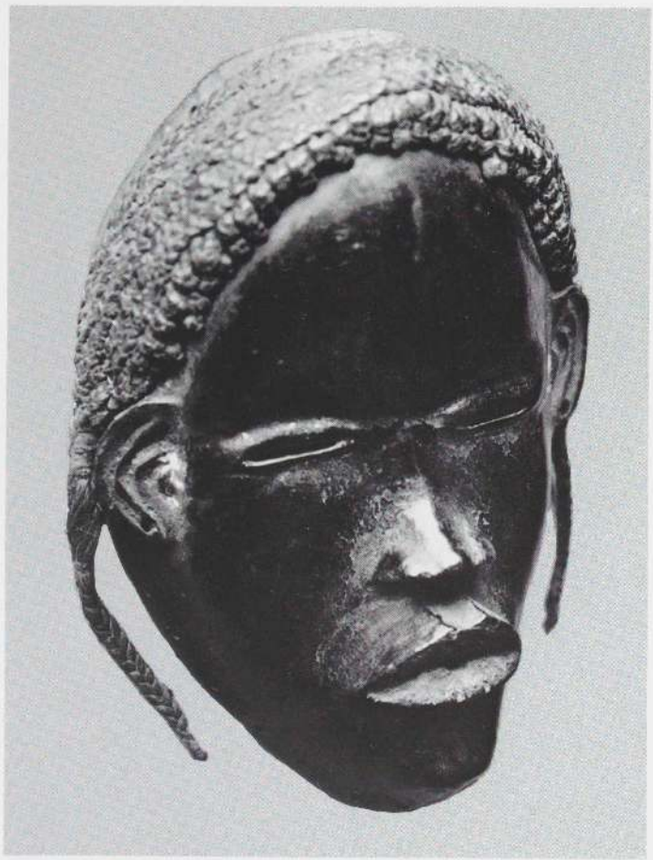
パリでは，「アール・ネーグル（ニグロ美術）」[11]という用語が「プリミティヴ・アート」と同義のものとして使われ始めた。これは一見，意味の範囲を，何か「部族美術」のようなものへと狭めたようにみえる。[12] だが，アフ



マッタ《埋葬の場所》1946年 油彩・カンヴァス 139.7×195.6cm Promised gift to the Museum of Contemporary Art, Chicago, from the Mary and Earle Ludgin Collection

リカ美術だけに限られるはずのこの用語も，実際のところはかなり広範囲に使用され，一般にはオセアニア美術も同様に意味したのである。1920年代になると，日本，エジプト，ペルシア，カンボジアをはじめとする非西洋の宮廷美術の様式のほとんどが「プリミティヴ」と呼ばれなくなり，その語はまず第一義的に「部族美術」に適用されて，「部族美術」をさす一般的な用語になった。[13] 続く十年のうちに書かれたゴールドウォーターの書物では，「プリミティヴ」なものがアフリカとオセアニアの美術と同義語になっている。確かに，アステカやオルメカ，インカといったプレ=コロンビア期の王朝美術の様式は「プリミティヴ」と呼ばれ続けている（そして作家たちは必ずしもそれらと「部族美術」とを区別してはいなかった）。しかしこの考え方は一貫性に欠けるので，今日では両者は区別して理解されるべきである。様式，性格，含意の点で，中央アメリカ及び南アメリカのプレ=コロンビア期の宮廷美術は，ともに19世紀後半に「プリミティヴ」の定義に含まれていたエジプト，ジャワ，ペルシアなどの諸様式のグループに入れられるべきである。[14] 1906年以降のその語の意味の漸進的な変化は趣味の変化と対応していたのである。このため，プレ=コロンビアの王朝美術は――ムーアやメキシコの壁画家たち，そしてそれほどでもないがジャコメッティを除けば――20世紀初めの前衛的な芸術家たちの間で比較的限定された関心を呼び起こしただけだったのである。ピカソはそれを過度にモニュメンタルでヒエラティックであり形式上繰り返しが多いとみていたが，その見解は決して特異なものではない。「部族美術」にみてとれる独創性と多様性こそ，モダニズムの冒険精神には重要なものだったのである。[15]

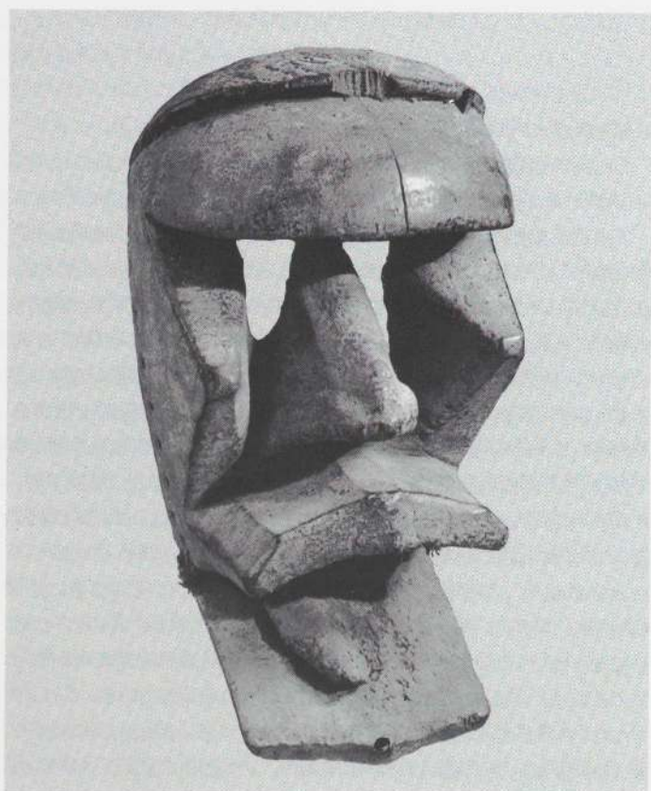
今述べた独創性は，いくつかのアフリカとオセアニアの社会では，しばしば驚くほどの芸術的多様性に通じるもので，「部族美術」とモダン・アートとの最も重要な共通分母の一つになっている。最も目を見張るような例を取り上げてみるなら，ダン族の彫刻で1世紀以上前のものというのはほとんど残っていないが，その間の作品にみられる（pp.4-5参照）独創性の幅は，それよりも遙かに長い期間――古王国以後の古代エジプトの場合なら何千年という――にわたって制作された宮廷美術の幅よりもずっと大きなものである。[16] そして，形式に変化がないことに積極的な価値をおいているエジプト社会とは異なって，ダン族は多様性を評価したばかりではなく，ある種の独創性の価値をも認めていたのである。民族学者，P.J.L.ファンデンハウテの興味深い研究書が示しているように，ダン族は進んで「[そのような独創性に]より優れた社会的効果を認め」さえしていたのである。[17]「部族社会」の彫刻師は，確立された伝統的な型に従うものだが，現在残っている作品自体は，個々の彫り手が，そのような型を変化させたり発展させたりする際に，西洋の多くの研究家たちが思っているよりも，遙かに大きな自由を有していたことを示している。このようなかなりの多様性と柔軟性，そしてそれに伴って生じる変化の大きさが，彼らの美術を，今問題にした宮廷文化の，より変化に乏しくヒエラティックな――そしてしばしばモニュメンタルな――様式からはっきりと区別するのである[18]（便宜的に，私はそれを一般的に「アルカイック」なものと呼ぶことにする，その場合，その用語の通常の美術史での適用を少々広げる



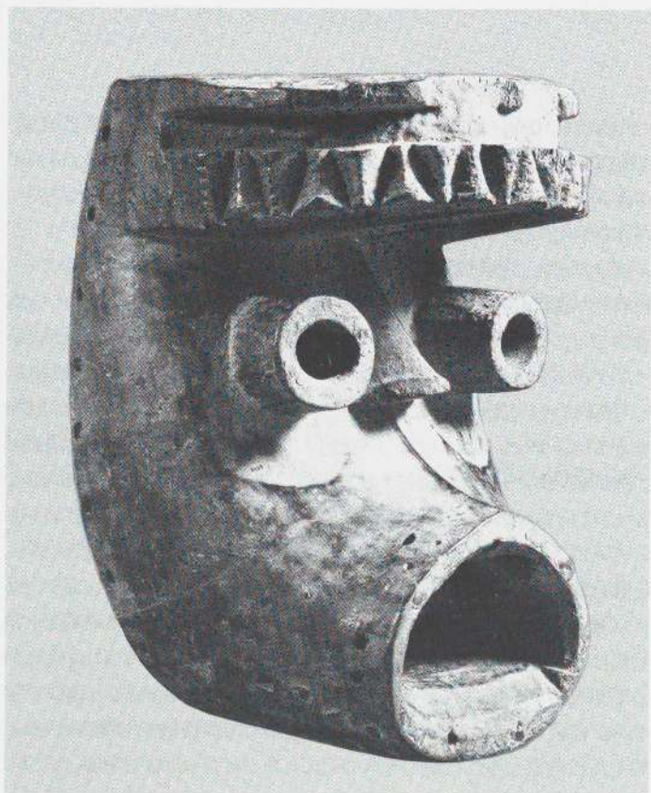
「仮面」ダン族 コートジボアール共和国またはリベリア共和国 木・繊維 高さ約22.9cm
Collection Charles Ratton, Paris



「仮面」ダン族 コートジボアール共和国またはリベリア共和国 木・繊維 高さ約25cm
Private collection



「仮面」ダン族 コートジボアール共和国またはリベリア共和国 木 高さ約22cm
Private collection



「仮面」ダン族 コートジボアール共和国またはリベリア共和国 木 高さ約22.9cm
Private collection

ことになるが)。

この20年の間に,「プリミティヴ」とプリミティヴィズムという語は,何人かの研究家によって,自民族中心主義的であり蔑視的であるとして批判されてきたが,「プリミティヴ」にとって代るよう提案された他の一般的な用語は,どれもそのような批判者には受け入れてもらえず,「プリミティヴィズム」については,何の代案もたてられなかった。「プリミティヴ」に由来する用語であるプリミティヴィズムが自民族中心主義的であるというのは確かに本当である――そしてそれは論理的にも真実なのである。というのも,それは「部族美術」をそれ自体で指しているのではなく,「部族美術」への西洋の関心と反応とを指しているからである。プリミティヴィズムはしたがって,「部族美術」の歴史に属するのではなく,モダン・アートの歴史の一側面なのである。この意味において,この語はフランス語の「ジャポニスム」と比較し得る。それは,直接日本の芸術と文化を指すのではなく,ヨーロッパがそれに感じた興味を指すからである。「プリミティヴィズム」が蔑視的な言葉だという考えは,その用語の起源と使用法との誤解に由来するにすぎず,その語の含意は完全に肯定的なものである。

一方,「プリミティヴ」という形容詞に対する反論は,この語のもつ多くの意味のうちで蔑視的な含意にのみ焦点を当てた不当なものである。[19] しかし,この蔑視的な含意は美術史用語の定義や使い方の点には無縁のものである。ピカソがその最高の賛辞の中で「プリミティヴな彫刻は決して超えられない」[20]と断言した時,今異議を唱えられているが,彼にとっては慣れ親しんだ形容詞である「プリミティヴ」を美術の形容に用いても,何も矛盾するものは感じなかったし,ましてや蔑視的なものも何も感じていなかったはずである。美術についての論考において,その使い方を性格づけているのは,まさしく彼と仲間たちとがその語に込めた称賛の意味である。この限定された仕方で使われる時,この語は他の美学的な名称(ゴシックやバロックを含む。それらはともに悪口の用語として作られたものである)[21]に劣らず肯定的な意味をもっていることになる。ロバート・ゴールドウォーターが結論づけたように,「アートという語と一体になる」時,「プリミティヴ」がもつ「有効な意味」は「賛辞」のものとなる。[22] 我々は,本質的に「プリミティヴ」という語を美術史の精神で使っているのであるから,大文字で始めることで[訳文ではプリミティヴを引用符で囲むことで]その語のもっているこの感覚を強調することにする(ただし引用文中では原文の用法に従う)。こういったことは,もし満足いくものがみつかっても,別の一般的な用語を積極的に用いないことになるということを意味しているのではない。[23] 確かに,アフリカに関するイギリスの民族学者の最長老であるウィリアム・ファッグが,「部族の」という語で普遍的に「プリミティヴ」という語を置き換えることを提唱した。[24] しかし,「プリミティヴ」に反対する批評家たちは,「部族の」に対してより強力なとまではいかないにしても同程度の反対をするのである。[25]

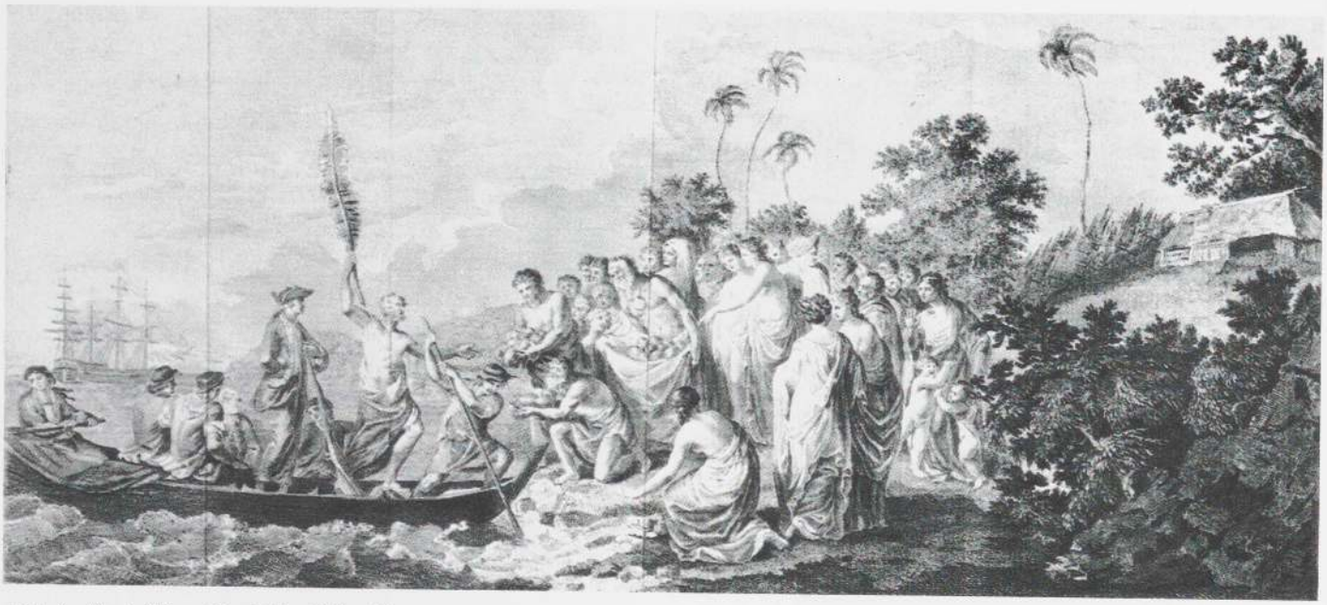
美術史だけが,「プリミティヴ」に代って批判分子たちを満足させるような一般的な用語をみつけようとしてみつけられない唯一の学問ではないことは,明らかである。しばらくの間,その問題と格闘した後で,クロード・レヴィ=ストロースは次のように記した。「その不完全さにもかかわらず,またそれが受けた当然の非難にもかかわらず,これより良い用語がない以上,今日の人類学的,社会学的語彙の中ではプリミティヴが確実に定着している」と。彼は続ける「プリミティヴという用語は,その語源的な意味にもともとある混乱と,時代遅れの進化論によってまきおこされた混乱とからは今や自由であるように思える」。レヴィ=ストロースはそうして,「部族美術」を称賛する人々にはほとんど必要でない注意をつけ加えた。彼は主張する。「プリミティヴな民族とは発達の遅れた,つまりは後進的



「仮面」 ダン族 コートジボアール共和国またはリベリア共和国 木・繊維 高さ22.9cm
Private collection



「仮面」 ダン族 コートジボアール共和国またはリベリア共和国 木 高さ26cm
Private collection



ロベール・ベナール(Robert Bénard)《トンガ諸島に到着したクック》18世紀 版画 「プリミティヴなものについての神話」と「古代的なものについての神話」の混合がこの銅版画の衣装やポーズ，顔のタイプに見られる。これは，キャプテン・ジェームズ・クックの第二次大平洋航海(1772-75)の仏語訳本のために制作された。クックと航海を共にしたウィリアム・ホッジス(William Hodges)の原画をもとにしたこの作品は，クックがトンガ諸島(あるいはフレンドリー諸島)の一つに上陸した時の様子を描いている。Bibliothèque du Musée de l'Homme, Paris

な人々なのではない。実際，場所によっては，他の民族の達成した業績を遙かにしのぐような発明をし，行動をするような天才がいることもあるのである」。[26] この最後の文章の内容は，レヴィ=ストロースによって要約された態度が人類学的，美術史学的な思考を支配することになるよりもずっと以前の今世紀初めに，モダン・アートの作家たちが認めていたものにほかならない。

しかしながら，20世紀の美術愛好家たちは別として，19世紀のブルジョワ社会にとっては，「プリミティヴ」という形容詞は確かに蔑視的な意味をもっていた。実際のところ，彼らは，ヨーロッパ以外のすべての文化，あるいは既成の美術(ボザール)とサロン様式の範疇を越えるすべての美術——それは非西洋の芸術と西洋の一部の芸術とを意味する——をもともと劣ったものだとみなしていた(ラスキンでさえ，「アフリカ，アジア，アメリカには全体に芸術などない」と述べたのである)。「部族社会」の人々の「呪物」が少しでも知られるようになると，それらは教育を受けていない野蛮人の途方もない考えの産物だとみなされる始末だった。事実，「部族社会」の作品は当時，全く芸術だとは考えられなかったのである。「奇観品の陳列室」に(他のものと一緒に)最初に集められた仮面や人像彫刻は，19世紀後半を通して民族誌博物館で収集保存される傾向がだんだん強まり，そこでは，芸術作品と器物との区別は全くなかった。器物は文化の進化の度合を示す指標と考えられていたので，いよいよ勢力を伸ばしてくるダーウィンの進化論は，「部族社会」の人々の作りだした物についての偏見を強化するのみであった。その理論の枠組の中ではその作者たちは文化の進化の段階の一番下に割り当てられたのである。

我々は，ゴーガンについての章で，18世紀に特にフランスですでに形成され始めていた，「プリミティヴ」なものに対する正反対の見方を，徹底的に調べるつもりである。しかしこの肯定的な態度，その中ではジャン=ジャック・ルソーの「高貴な野蛮人」が最もよく知られた例だが，そのような態度をとったのは，ほんの一部の限られた教養ある人々だけであった。さらに，それは性格上，文学と哲学の上だけにとどまり，決して造形芸術には及ばなかった。一般の見方とは逆にそれは，「プリミティヴ」な生活を理想化する傾向にあり，まずポリネシア，特にタヒチのイメージにインスピレーションを受け，地上の楽園というイメージをうちたてた。[27] こういった態度の源になるモンテーニュの文章「食人種について」にさかのぼるなら，最初からこれらの書き手たちが，自分たち自身の社会を批判するための道具として「プリミティヴ」なものに関心を示していたことがわかる。彼らは自身の社会に，人間に本来備わっている称賛すべき精神のひずみを見ており，その精神はまだ楽園の島に残されていると思っていたのである。

言うまでもないことだが，これら書き手の大部分はポリネシアや他の遠い地域の生活についてほとんど知らなかったのであり，彼らが生みだした考えの主要な部分はまさしく「プリミティヴなものの神話」として性格づけられるだろう。実際，「部族社会」の人々と直接接触した人たちの間でさえ，「プリミティヴ」なもののイメージはしばしば現実を無視していた。例えば，フランスの探検家ブーガンヴィルは，タヒチの発見者の一人であるが，そこに人食いの習慣がある証拠を見た。しかしそういったことは何もかも，「新しいシテール島」としてその島を記述した彼の古典的著作では一切忘れられている。タヒチを，ヴィーナスが支配し，人間たちが永遠の調和と美と愛とのうちに生きているあのギリシア神話の島と同一視することで，ブーガンヴィルは，「プリミティヴなものの神話」を，すでに長年にわたって築き上げられてきたが，ほぼ同じくらい非現実的な「古代の神話」と同じにみなしていたのである。しかしながら，今述べてきた「プリミティヴ」なものを肯定的に捉えるという見方が，否定的な見方と同じくらい，現実からずれていたとしても，それはたいして重要ではなかった。この神話は当初から状況を左右する因子であり，20世紀も20年代になるまで，神話は「部族」の生活のどんな事実よりもはるかに大きな影響を，芸術家や作家に与えていたのである。もっとも，初期の社会科学者自身が，「部族」の生活についてはほんの僅かしか知らなかったのではあるが。

批評の手段としての「プリミティヴ」なものへの関心，要するに自文化に対する鉄鎚としての「プリミティヴ」なものへの関心は，20世紀初めの前衛的な芸術家たちが焦点を「プリミティヴ」な生活から「プリミティヴ」な芸術へと転換させると，また別の形で続くことになった。モダニズムは，過去

の様々な社会の芸術的な態度と比較した時，その本質的に批判的な姿勢において，極めて独自なものである。そしてその一部であるプリミティヴィズムにも，そうした傾向は一貫している。自文化の集団的，制度的な価値の賛美を旨としていたそれ以前の芸術家たちとは違って，先駆的なモダン・アートの作家たちは賛美する時でさえ，少なくとも暗黙のうちに批判していた。例えば，ルノワールの《舟遊びの人々の昼食》は，楽しみ，喜び，そして形式ばらないことなどの重要性，要するに，感覚的生活を肯定していた。だが，まさにその事実によってルノワールの作品は，当時のヴィクトリア朝的道徳に基づく，人々を圧迫し，かつ高度に階級を意識させるような慣習を批判していたのである。「部族社会」の人々の彫刻――その外観と前提とが通常の美的規範とは完全に対立している芸術――から学ぶべき何か大切なものがあるというキュビスムの作家の考えも，ブルジョワ文化の側からは彼らが信奉する諸価値に対する攻撃としてのみ受けとられたであろう。

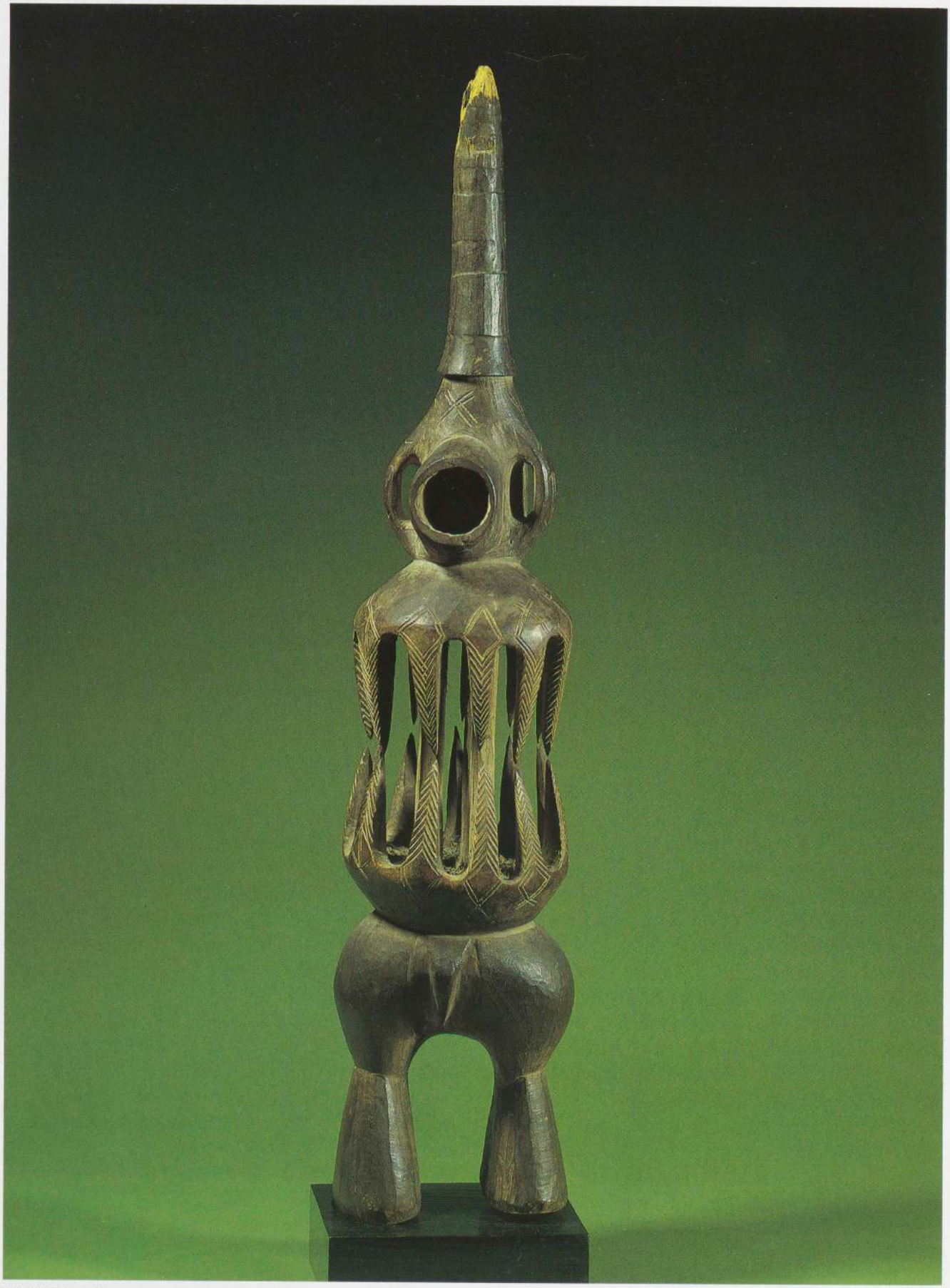
「部族社会」の作品へのモダニストたちの称賛が1907年から14年の間に大きく広まったというのは，アトリエの写真，本人自身の著作，関係者が伝える作家の発言，それにもちろん彼らの作品それ自体によって，十分(非常によくとはいかないが)記録されている。ピカソ，マティス，ブラック，ブランクーシといった芸術家たちは，最良の「部族美術」のもつ概念的な複雑さと美的な精妙さとに気づいていた。その芸術は，余分なものを省いていくという意味においてのみ単純なのであり，一般に思われているように，単純な精神をもっているという意味で単純なのではない。[28] 今日多くの人が「部族社会」の彫刻を，世界の芸術の主要な部分をなしているとみなしているということ，「美術館」の中でもそれに充てる陳列室を設置し，建物の一つの棟全体をさえ充てる館が増えているということは，前衛芸術それ自体の勝利の現れである。[29] 西洋にこのような作品がもたらされたのは，旅行家や植民地行政官，民族学者に負うところが大きい。しかし，それらの作品がただの珍奇なものや器物のランクから主要な美術のランクへと引き上げられ，芸術作品という地位を獲得したのは，何よりもまず先駆的な近代の芸術家たちの功績なのである。

ゴーガンは，モダン・アートにおけるプリミティヴィズム研究のまさに出発点と考えられるが，そのプリミティヴィズムが美的であるより，むしろ哲学的であったために，彼の役割は非常に単純化されすぎ，誤解される傾向にあった。先に見て来たように，ゴーガンは自分が暮した太平洋の人々の美術にほんの僅かな関心しかもたなかった。[30] 丘の上に変形して配されたマルケサス諸島のティキ(p.193参照)にしろ，人物像の背景に拡大して使われたイースター島の「話す板」(ロンゴロンゴ，p.188参照)にしろ，ポリネシアの美術作品はゴーガンにとって，自分の様式に影響を与えたものとしてというよりも，象徴と装飾的な意匠として機能していた。確かに，彼の彫刻にはポリネシアの美術を参照したものがいくつかあり，絵画にも2点ある。だが，今日では「プリミティヴ」と呼ばないエジプトやペルシア，カンボジア，ジャワといった非西洋の宮廷美術の諸様式への目配りに比べれば，それは彼の作品の中で中心を占めているとはいえない。ゴーガンはこうした多様な関心をある折衷的なイメージの中に総合する。そこでは同時代のタヒチの女性たちがジャワの彫刻から取ったポーズで立っていたり(p.178参照)，エジプトの絵画から取ってきたポーズで座っていたり(p.190参照)するのが見られる。彼が時に引用するポリネシアの作品よりも，それらの「部族美術」以外の作品の方が，ゴーガンの様式に影響力をもったことは明らかである。フランスの植民地化の結果，タヒチの生活が衰弱し崩壊したことを考えると，ゴーガンが視覚的手段を用いて「楽園の島」を提示しようとしたのは，現実が文学を模倣しようとした幾分絶望的な例，あるいは「プリミティヴなものの神話」の再演だとみなせると言っても言いすぎではないだろう。

この神話は程度の差こそあれ20世紀初頭，フォーヴの美術まで続くことになった――1906年に完成し，異国趣味の様式が交じりあったドランの《ダンス》(p.217参照)がその例である。この例にも見られるようにフォーヴの作家たちは，「部族社会」の作品を集めていたにもかかわらず，様式一般に関してと同様にプリミティヴィズムに関しても，先鋭的な出発点というよりは19世紀後半の諸観念の総合という性格を示している。プリミティヴィズムがその20世紀に固有の局面を迎えるのは，なんといってもピカソとキュビスムの作家たちによってであった。彼らの作品は作家が特定の「部族」の作品の表現上と造形上の双方の特徴に直接的な関心をもったことを反映している。キュビスムの作家の作品はフォーヴの作品以上に，「プリミティヴ」という語に，新しく，より具体的で焦点が定まり，しかも美的な含意の強い意味内容を与えた。しかしながら，1906年から翌年の冬，フォーヴィスムが最高潮を示していたその時には，「プリミティヴ」という語の意味はまだ，「アルカイック」美術から離れていなかった。その時のドランのブロック状に造形された《うずくまる男》(p.215参照)は，彼が見たかもしれないアフリカやオセアニアの彫刻のどれかに似ているというよりは，例えばアステカのようなプレ=コロンビア期の王朝美術に似ているし，[31] また，1906年前半に描かれたピカソの《馬を引く少年》は，ギリシア・アルカイック時代のクーロス(若い男性像)と響き合うものをもっている。一方，1906年後半から1907年初期の作品は，古代イベリアの諸地方から出た「アルカイック」な彫刻への彼の関心を反映している(p.251参照)。

フォーヴの作家たちが1906年にアフリカの美術を「発見」し，主として骨董品の業者からいくつかの彫刻を購入した，というのは本当である。しかし，別に驚くべきことではないが，最初に彼らの興味を引いた作品の大部分は，例えばヴィリ族とヨンベ族の小像(pp.15, 214参照)，シラ族=プヌ族系の仮面，ヨルバ族のエジプト風に見えるゲレデの仮面(p.10参照)など，比較的写実的な表現をもち，アフリカの作品の中でも，「プリミティヴ」について受け継がれてきた定義に最も適った作品であった。ヨンベ族の彫刻に見られる様式化されたリアリズムと像の型とが，それ自体，初期の西洋人宣教師に幾分か影響されたものであることは示唆されてきており，初期の人類学者たちはその表現の中にエジプトと西アフリカとのつながりを見ていた。[32] ゴーガン的な異国趣味にぴったりと沿ったシラ族=プヌ族系の仮面に見られる東洋的な性格から考えると，こういった初期の選択はうなずけるものである。1906年の秋，マティスから初めてアフリカの彫刻を見せられた時のことを回想して，ピカソが「彼はエジプトの美術について語った」と言ったとしても，さもありなんと思われるのである。[33]

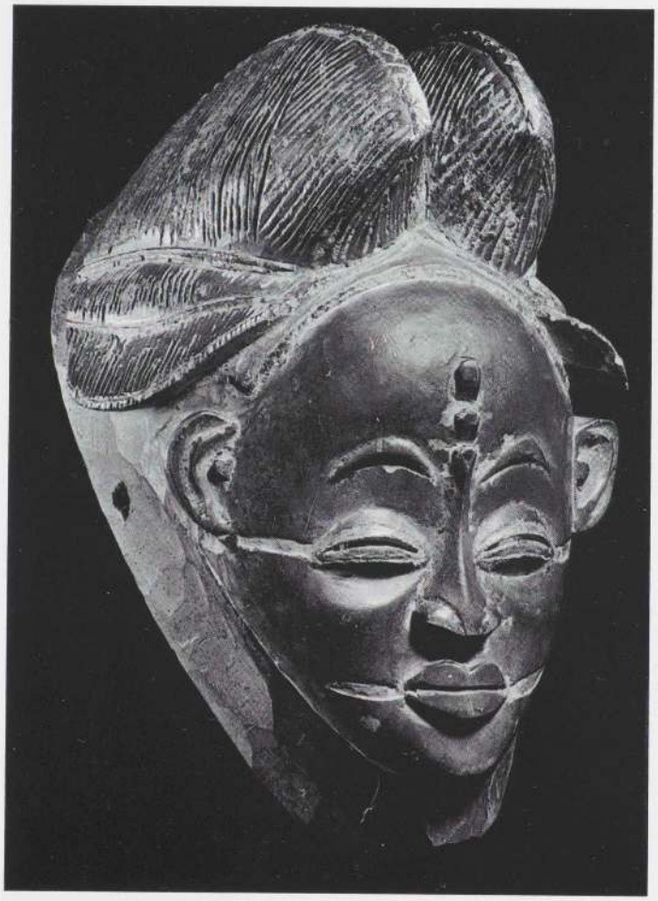
確かに，パリの骨董品店やのみの市にあったアフリカの(そしてオセアニアの)作品の数は，まだ限られていた。コタ族の遺骨容器守護像(pp. 266, 270, 302参照)のような，それほどなじみのない，より抽象的な作品のいくつかは，それでも，世紀の変り目以前でも簡単に見かけられたが，1906年の時点でこれらの作品があったとする情報は何もないし，またその時の前衛芸術家たちの作品にも反映はされていない。1907年の6月終りか7月初めに完成した，ピカソの革命的な《アヴィニョンの娘たち》が衝撃を与えた後になって初めて，先鋭的な嗜好の持主たちがより挑戦的な「部族社会」の作品に向かい始めたのだった。1906年のフォーヴィスムの最盛期には，「プリミティヴ」という語がまだ「アルカイック」な宮廷美術と(第二義的に)より自然主義的なアフリカの様式とを指していたとしても，第一次世界大戦までには，キュビスムの作家たちがその語を主にアフリ



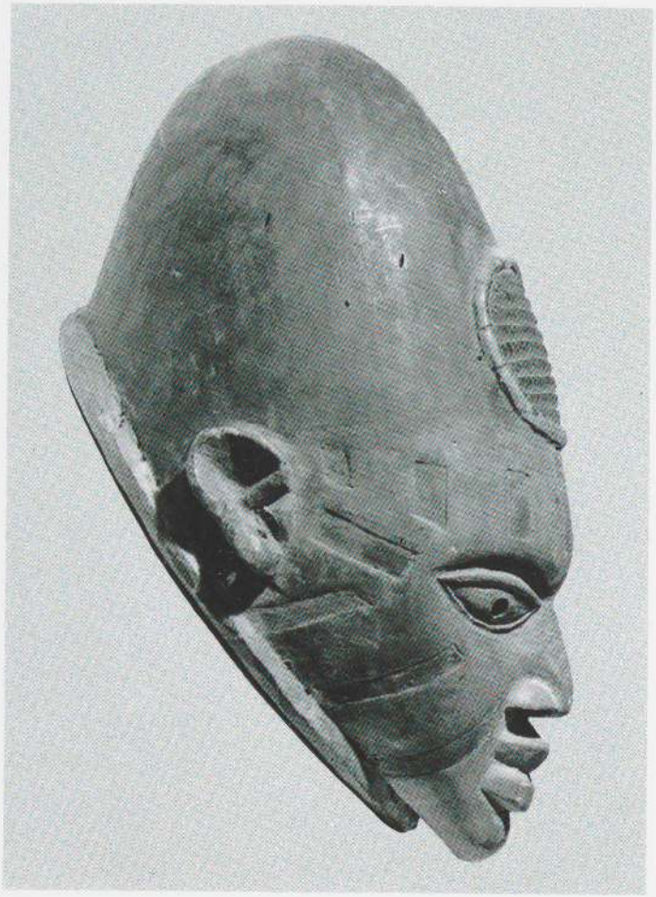
「立像(楽器)」 ベレ族 ザイール共和国 木・鉄 高さ79.5cm City of Antwerp, Ethnografisch Museum



「立像」ヒュオン半島、パプアニューギニア　木に彩色　高さ47cm　Collection SERGE BRIGNONI, Bern



「仮面」シラ族=ブヌ族系　ガボン共和国またはコンゴ共和国　木　高さ28cm
Private collection, Paris(モーリス・ド・ヴラマンク旧蔵)



「ゲレデ結社の仮面」ヨルバ族　ベナン共和国　木に彩色　高さ17cm
Musée de l'Homme, Paris

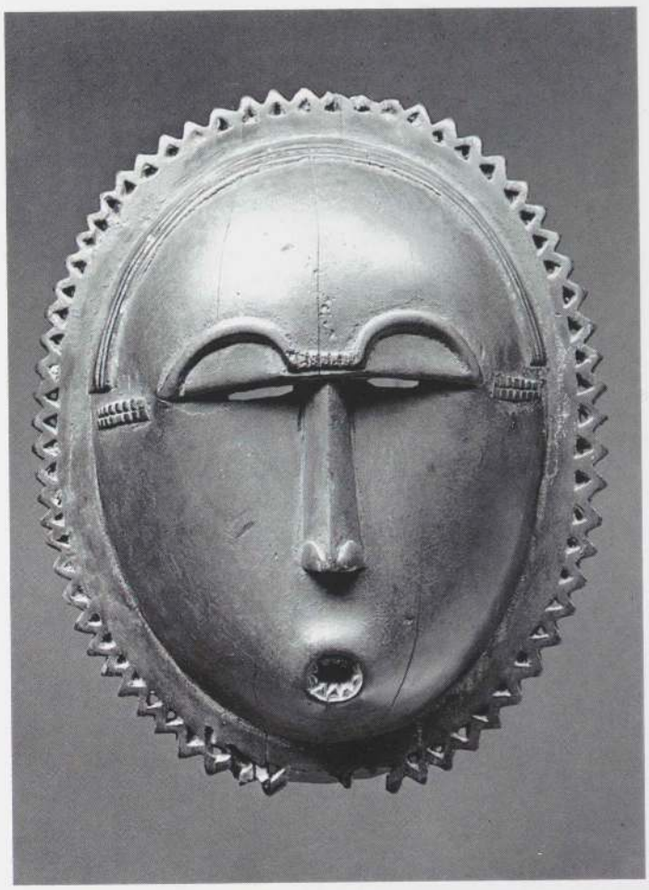
カとオセアニアの美術を意味するものに変えただけでなく，これらの文化が生みだしたもののうち最も挑発的，抽象的なフォルムの探求に向かったのである。とはいうものの，モダン・アートの作家たちに典型的に見られる折衷的な表現の手法においては，「部族美術」の影響はともすれば，外来の諸様式，民衆美術，そして西洋の古い時代の美術などからの影響と混ざり合っていた。例えば《アヴィニョンの娘たち》には，アフリカとオセアニアとの彫刻ばかりでなく，「アルカイック」美術(古代イベリア)，マニエリスム(エル・グレコ)，そして初期モダニズム(セザンヌとゴーガン)をはじめ，様々な源泉とのつながりがうかがえる。したがって，個々のモダン・アートの作品の源泉としてあげられる「プリミティヴ・アート」の作品が，研究者によって全く異なり，互いに矛盾するように見えるとしても，それは必ずしも研究者のせいばかりとはいえない。モダニズムの折衷的表現法の性格からして，そのような見解の相違は予測されることなのである。

「部族美術」の個々の作品との対応を指摘できるようなかたちの20世紀のプリミティヴィズムは，第二次世界大戦以後衰え始めた。芸術家たちは，「部族社会」の彫刻を集めたり，それに発想の源泉を求めたりすることを完全にやめたわけではない。だが，特にここ15年の間に，このモダン・アートの作品と「部族美術」の作品との間に一対一の対応が指摘できるような関係は大部分が消え去り，それに代って，より微妙で，より省略的で，何よりもいっそう知的になったプリミティヴィズムが支配的になってきた。そのプリミティヴィズムは，「部族社会」の作品がいかに機能し，またその作品を生みだした社会がどのような社会なのかという，美術や社会についてこれまで得られた諸々の概念からインスピレーションを受け取る。「コンセプチュアル(概念的)・プリミティヴィズム」とでも言うべきこうした傾向は，すでにシュルレアリスムの「プリミティヴ」なものへの態度にある程度は準備されていたものである。一部のハイブリッド・オブジェやアースワーク，エンヴァイロメント，ハプニング(様々な「シャーマニスティック」な上演)を含む，この「コンセプチュアル・プリミティヴィズム」は，そのインスピレーションを美術作品よりも，むしろ書かれたテクストから，特にバタイユやレリスの著作，そしてとりわけレヴィ=ストロースの構造主義から引きだしている。

私が先に，「ジャポニスム」を参照することでプリミティヴィズムの意味を明確にさせようとしたのは偶然ではない。19世紀後半を通じてフランスで日本の美術が非常に流行したことが，印象主義とポスト印象主義との美術にある役割を果したが，それは表層，深層いずれの面においても，20世紀前半に「部族美術」が流行したことと比較し得る。どちらの場合もその役割は，過小評価されるか，あるいは誇張されすぎた。覚えておかねばならないのは，モダン・アートが他に類を見ぬほど広範で多様な発想の源をもっていることである。19世紀以来の博物館の増加，さらに写真を記録のために使用することによって，それ以前の芸術家たちが決して見ることのできなかったイメージの世界が身近なものとなったのであり，その傾向はマルローの「空想の美術館」の構想で一つの極に達した。モダンという時代を他から分ける，このあらゆる歴史的な源泉に同時に接近できるという性格は，ピカソの仕事に要約されている。



「仮面」 バウレ族 コートジボアール共和国 木に彩色 高さ34.9cm
Private collection, New York



「仮面」 ヤウレ族 コートジボアール共和国 木 高さ23cm Private collection

モダン・アートの作家たちが受けた無数の影響のうちで，日本の版画家(19世紀)と「部族社会」の彫刻家(20世紀)からの影響は，その深さと重要性とにおいて際立っている。[34] しかし，その重要性はどれほど大きなものであったのだろうか。その答えは，少なくとも「部族美術」に関してははっきりしない。その問題の研究はまだ端緒についたばかりだからである。なるほど，芸術上の影響関係の内容を正確に把握することは困難であり，その間の経過を推定することはもちろん，評価することも難しいのであるから，この問題を明らかにすることは完全にはできないと言わざるをえない。しかし，一方で「部族美術」が20世紀の歴史における最も重要な非西洋からの影響であることを認めるとしても，他方で，しばしば聞かれる次のような主張，「ニグロ美術がキュビスムを生んだ」とか「プリミティヴ・アートがモダン・アートの全過程を変えた」といったような主張を退けなければならないことも確かである。あとで見ることになるように，ここで問題となっているモダン・アートの変化は前衛的芸術家たちが最初に「部族美術」を知ったその時に，すでに進行していたのである。実際，彼らが「未開社会」の作品に関心をもつようになり，収集し始めたのは，まさに彼ら自身の探求の結果突然そういった作品が自分たちの制作活動と関連のあるものとしてみえてきたからにほかならない。その始まりにおいて，「部族社会」の彫刻への関心は意図的に選択された親縁性という性格を有していたのである。

1906年から1908年にかけてのモダン・アートの性格上の転換は，なぜ「アール・ネーグル」が，それより早い時期ではなく，その時になって初めて，パリで前衛的な芸術家たちによって「発見された」かを説明してくれる。想起されるべきは，「部族美術」が決して未知の宝物ではなかったことである。1882年に開館したトロカデロ民族誌博物館(現在の人類博物館)は，世紀の変り目よりもずっと以前に，アフリカやオセアニアの作品もかなり収集していた。1889年と1900年に，パリで開催されたような万国博覧会は，「部族文化」——実際，それはあらゆる「部族」の寄せ集めであった——の教育的な展示を含んでおり，多くのアフリカの彫刻や(それよりは数は少ない)オセアニアの彫刻はモダン・アートの作家たちが取り上げる何十年も前から，骨董品店で見ることができたものであった。といっても，ゴーガンを除けば，「部族美術」は基本的に写実的な印象主義やポスト印象主義の世代の画家たちにとっては，何ら美的な重要性をもたなかったであろう。アフリカ美術の「発見」が起こったのは，その時代の状況に併せて，まさにそれが必要とされた時であったと結論づけねばなるまい。ジェロームと共に北アフリカに旅行した19世紀のサロン画家であるギュスターヴ・ブーランジェのアトリエ写真に示されているように(p.12参照)，モダン・アート以前の作家たちは明らかに，時折手に入る「部族社会」の作品を購入していた。だがそういった品々は単にアトリエを彩る一要素でしかなかった。この種の作品への美的かつ真摯な関心は，当時行きわたっていた芸術上の諸因習のために，未だ芽生えていなかったのである。

これまでの議論ではもちろん，1906-07年に突然芸術家たちが「部族美術」を受け入れるようになったそのモダン・アートの革命において，正確には一体何が起こったのかという疑問は残されたままである。正しい答



「仮面」 ファン族 ガボン共和国 木に彩色 高さ48㎝ Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris (モーリス・ド・ヴラマンク, アンドレ・ドラン旧蔵) p.213にカラー図版



「仮面」 左の仮面の複製からF.ルディエ(F. Rudier)によってブロンズ鋳造されたもの 41.5×29×14.5㎝ Musée de Arts Africans et Océaniens, Paris (アンブロワーズ・ヴォラール旧蔵)

次ページ:「仮面」 ファン族 ガボン共和国 木に彩色・繊維 高さ63.5㎝ Collection Gustave and Franyo Schindler, New York



ギュスターヴ・ブーランジェのアトリエの片隅, パリ, 1880年頃。

芸術家たちは1906年頃にアフリカの「部族社会」の仮面や人像を発見したとよく言われる。これは作家たちが作品の美的価値を発見したという意味では正しいが, 19世紀の芸術家たちもアトリエの備品や土産物に混ざって, アフリカの品々を所有していた。そのような品は西アフリカや中央アフリカの港から直接もたらされたものもあれば, 北アフリカのイスラム人貿易商を通じて入手されたものもあった。この写真では, 美術品, 石膏像, 衣装その他のアトリエの備品のただ中に, ボボ・フィン族あるいはマルカ族のものと思われる仮面(矢印のある部分)が見られる。

えが二つ以上あることは疑いない。しかし, 私の確信するところでは, 最も重要な理由は, 最前衛にあった芸術の性格が視覚的認知に根差した様式から, 概念化に基づいた様式へと根本的に転換したことと関係している。印象主義とポスト印象主義の作家の様式は(再度言うが, ゴーガンは除いて), 現実の世界を意識を集中して観察することから生れたのであり, ある面で彼らは, 彼ら自身の視覚の鋭さによって, 古い画家たちを超えたリアリズムの効果を出すことができた。確かに, 純粋に知覚的な絵画というものなどありはしない。網膜に映じた情報は精神を通してのみ知覚されるのだから。しかし, モネのような画家ができるだけ視覚という感覚の真実に近づいた美術を作ろうとしたことを指摘するだけで十分であろう。ポスト印象主義の作家にはそこまでの意識はない。モティーフを前にした感覚の真実をセザンヌが強調するにしても, 特に彼の水浴する人たちの作品は自然から取りだされたものではなく, 想像力のうちで, 時には別の芸術や写真の助けを借りて作りだされたものである。

概念的でそれゆえにより「綜合主義的」で高度に様式化された美術への, 最初の重要な一歩を踏みだしたのは, むしろゴーガンであった(視覚的な事物の概念化というのも程度の問題でもあることを心に止めておかねばならない。「自己完結的な」知的操作を重んじる盛期分析的キュ

ビスムにあってさえ，多くの感覚的要素がある)。ゴーガンは決して印象主義のリアリズムを放棄しなかったが，少なくとも彼の絵画の秀作においては，そのリアリズムと，平面的で装飾的な効果や様式化された形態とを融け合せることができた。そのような効果や形態の先例は，西洋のリアリズムにあったのではなく，エジプト，中世，ペルシア，ペルー，それにブルターニュ地方などの(民俗)絵画や装飾美術(民衆的なエピナル版画など)といった多様な非イリュージョニスティックな美術にあり，またカンボジア，ジャワ，ポリネシアの彫刻にあったのである。このことは，ゴーガンを「中国の」イメージの作り手であるとしてはねつけたセザンヌには，手におえないところであった。[35] したがって，ピカソとブラックのキュビスムという，20世紀の最初の数十年でみられた概念化の傾向の極が，他の何よりもセザンヌの芸術に基づいていたというのは，随分と皮肉なことである。だが，キュビストによるセザンヌの概念的な読み換えは，キュビストたちが「アルカイック」美術の概念的様式を経験し，さらには「部族美術」に親しんだことによって，大きな変質を被っている。視覚による認識になおこだわっていたセザンヌにとって前者の美術は軽蔑の対象であり，後者の美術にいたってはその存在を意にも介していなかったものであった。

ゴーガンによって始まった知覚的なものから概念的なものへの転換(その兆候はすでにマネにあり，1860年代に起こった「ジャポニスム」に反映されている)は，20世紀の最初の何年かの間に勢力をつけ，ゴーガンの大回顧展がサロン・ドートンヌで開かれた後，1906年にはとりわけ目立つようになった。その年，ヴラマンクは有名なファン族の仮面(p.12参照)を買い，すぐに友人のドランに売ったのであるが，それ以後この仮面は，20世紀プリミティヴィズムにおける主要な「部族」のイコンになった。[36] 驚くべき騒ぎがこの仮面を巡ってなされ，プリミティヴィズムについての議論ではその仮面の話をすることが避けて通れないものとなった。実際あまりに有名になったので，前衛的な感覚をもった画商のアンブロワーズ・ヴォラールは，そのブロンズ版を鋳造させた。この一連の出来事には，何か少々ばかげたところがある。その仮面の質の低さはさておき，ドランとヴラマンクの絵画は，その直後の何年かを見ても，全くといってよいほどその仮面の，いや一切の「部族美術」の影響を示していないのである。[37] 新展開の端緒は，《アヴィニョンの娘たち》——それはピカソがすでに，彼のイベリア時代に始めていた概念化の試みが，一つの新しい局面に達したことを表すものであった——において，ピカソが「部族美術」からインスピレーションを受けたことにみられる。この絵画の名声は，1907年末にたちまち少数の進歩的な芸術家たちの間で広まり，それとともに「部族美術」が一つの緊急課題となった。

ドランのファン族の仮面の重要性は，《アヴィニョンの娘たち》の制作直前の状況をその仮面が示しているという点にあると思われる。第一に重要なのは，ピカソとブラックが少し後で購入したような，抽象化と様式化の進んだより正統的なファン族の仮面(pp.300, 307参照)や，ファン族の仮面の傑作とされる作品(pp.13, 290参照)と比べた場合の，その相対的なリアリズムである。ドランの仮面に見られる典型とは言いがたいリアリズムは，その仮面がたちまち芸術家の間に取り込まれて人気を博していった，その決定的な要因である。それは，シラ族=プヌ族系の仮面(p.10のヴラマンク所蔵の仮面はそのすぐれた作例である)やヴィリ族，ヨンベ族の小像(pp.133, 141参照)が早い時期に注目を浴びたのと並行している。第二に，ドランのファン族の仮面がどう見ても凡庸な作だという点も重要である。この種の作品はすでに世紀の変り目頃にはガボンで大量に作って売られていた。[38] つまりこの仮面が早い時期に名声を得たことは，世紀の初めに市場に出ていた良質の作品がいかに少なかったかを示す





ホワン・グリス《遺骨容器守護像》1922年　厚紙　後に破壊された

指標でもある。[39] 実のところ，「ドラン旧蔵」とか「マティス旧蔵」――後に明らかになるように，それはしばしば誤っているのだが[40]――といった出所は美術市場で大きな価格効果をもつにしても，今世紀初め主な画家たちがもっていた作品の大部分は，今日我々が知っているのと同じタイプの最良の作例と比べても質が非常に劣っている。そしてそれらの作例のほとんどは，後になってアフリカからもたらされたものである(重要な歴史的意義をもった作品はさておき，我々のこの展覧会では，これら初期の芸術家たちの「部族美術」のコレクションから最良の作品だけを展示している。一方，本書には，記録のためにより凡庸な作品の図版も資料として掲載した)。

先駆的なモダニストたちのコレクションの質が比較的貧弱なものだったのは，一つには，当時の市場に「プリミティヴ」な彫刻の秀作が少なかったからであり，一つには，芸術家たちに金銭的余裕がなかったからである(例えば，ホアン・グリスは特に経済的に困窮していた――おそらく，それゆえに彼はコタ族の遺骨容器を段ボールを用いて自分で作った)。さらに重要なのは，この質の凡庸さが，これらモダニストたちのほとんどが，本来の意味での収集家ではなかったことを反映している点である。ピカソがその適例である。私は彼のアトリエで――後には，彼の相続者のコレクションを通じて――彼が所有していた100点ほどの「プリミティヴ」な作品のうち約70点を見る機会を得，写真を通してその残りの30点の最良の作品もよく知っている。概して，ピカソの仮面と人像彫刻とは凡作かそれ以下であった。100余点の作品の中で真に素晴らしい作品は6点かそこらであった。しかしそれらの作品も，質の悪い彫刻や，非正統的な[41]「旅行者向けの」(「部族社会」の作者によって，儀礼用ではなく販売用に作られた)作品によって相殺されている。実際，ピカソ所蔵の「部族美術」に関する最も初期の写真資料である，1908年のアトリエの写真(p.299参照)には，まぎれもなくヨーロッパ人のために注文して作られたヨンベ族の彫刻が写っている。[42]

しかし，ピカソにとってはそのようなことはどうでもよかったのであろう。彼が一つの凡庸な作品について私に述べたところでは，「アイディアを得るのに傑作は必要としない」のだという。まさに，それが核心的な点である。ある様式特有の概念や構成要素は，二流の例でも十分に把握できるし，ピカソ自身がその時述べたように，贋物でもかまわないのだ(実際，シュルレアリストのヴィフレド・ラムのコレクションは，本人は知らなかったが，そのほとんど全部が贋作であった)。ピカソは「部族美術」を収集していたというよりもかき集めていたのであり，収集品を大切にするというよりは，それらに情熱を傾けていたのである(「私は収集家ではない Je ne suis pas collectionneur」と彼は，軽蔑を示すように最後のｒを昂然ところがすように発音しながらそう言った)。収集家は作品をあらゆる面で知ろうとし(それが「目利き connoisseur」という語の語源である)，作品をそれ自体で味わう。主要な作家の中ではマティスがこの味わいの精神に最も近かった。アフリカ美術とオセアニア美術との区別さえたいていの場合しなかったピカソにとっては，「部族社会」の彫刻は，第一には自らの作品と，ある選ばれた点における親縁性を宿す対象であり，第二には貪欲に自分の芸術に吸収してしまうための素材であった。優れた収集をするためには，作品を丹念に探し，追跡し，研究比較せねばならない。ピカソはそのための時間も忍耐力ももっていなかった。ピカソが私に語ったところでは，1912年マルセイユを訪れた時などに僅かに「ニグロ美術漁り」をしたのを別にすれば，早い時期に集めた「プリミティヴ」な彫刻のほとんどは，フェルナンドと一緒にのみの市を日曜日にぶらついて買い求めたものであった。[43] 真剣な収集家とは違って彼は，ただ耳の形や鼻の側面がおもしろいという理由だけで，あるいは全体の様式化のさまがおもしろいという理由だけで，いや時には友人を喜ばせるそのためだけで仮面を買うこともあったという。

この結果，ピカソ所蔵の大量の「プリミティヴ」な彫刻は，「部族美術」の個人博物館を構成するどころか，彼が視覚的におもしろいと思った他のもの，つまり「部族」のものも現代のものも含めた絵画，彫刻，織物から楽器，小さな飾り物，みやげもの，おもちゃなどに混じって，アトリエ中に散在していた。ピカソは生涯を通じてフェティッシュな愛情をもって，こういった品々を手放さなかった。例えば，1908年の写真にある2点のアフリカの作品は，半世紀以上もの間アトリエから姿を消していたが，彼がそれらを手放すわけがないという私の推測は，その作品が再び彼の遺産の中に現れたことによって確かめられた。

ピカソは実のところ，長年の間に何点かの正真正銘の「部族美術」の秀作を手に入れたが，それは特別な努力のたまものではない。ほぼ1908年から第一次世界大戦勃発までの間に，「アール・ネーグル」を最初に取り扱ったパリの美術商たちがその地位を確立していく。すでに1880年代に活動を始めていたエミール・エイマン(マティスの「レンヌ街のニグロ美術商」)，ジョゼフ・ブリュメル(彼については後述，pp.143-44参照)，ポール・ギョームらがその例であるが，彼らが自分たちの手元に集まってきたより質の高い作品を，ピカソに買うように申しでた。[44] しかし，マルケサス諸島の見事なティキ(p.283参照)とおそらく2点のグレボ族の仮面のうちの良い方の仮面(p.305参照)を除けば，ピカソの最上級の作品のすべては，第一次世界大戦後の数年の間か，それ以後に入手されている。それらはたいてい，ギョームやルイ・カレらモダン・アートの作品と「部族美術」の作品双方を扱う美術商が，ピカソ自身の作品と交換で提供したものである。

ピカソと他のモダニストたちが「部族美術」に接近したその目的と精神とからすると，彼らの収集――もしそう呼べるならば――が「アール・ネーグ



「母子像」ヨンベ族　ザイール共和国　木　高さ30.5cm
Collection ARMAN, New York



「王の座像」クバ族　ザイール共和国　木　高さ54.5cm
The Trustees of the British Museum, London



「腰掛け」ルバ族　ザイール共和国　木　高さ57.2cm　Private collection



「人像」バウレ族　コートジボアール共和国　木　高さ59.7cm
Private collection



ル」の愛好家が行った収集と違っていても，驚くべきことではない。実際，とりわけピカソの場合に顕著なこの趣味の相違こそ多くのことを物語ってくれる。そこで問題となるのは，質よりは特徴と様式である。芸術家と収集家という違いに応じて，選ばれる「部族」の地域と類型とに偏りがみられるばかりでなく，むしろそれ以上に選ばれた作品の特徴や仕上げにも無関係とはいえない対照がみられることにも驚かされるのである。[45] ファン族(p.293参照)，コタ族(pp.268, 270参照)，バンバラ族(p.272参照)とセヌフォ族(pp.130, 131参照)の美術は芸術家にも収集家にも好まれている。しかし，収集家は一貫して「古典的な」バウレ族(p.223参照)，グロ族(vol.II, p.419参照)，クバ族，ルバ族，ヴィリ族(p.214参照)の作品を称賛する一方，それに対して，今世紀の初めにパリで容易に手に入れることのできたものに限るなら，バガ族(p.276参照)やグレボ族(pp.20, 305参照)の作品に代表される，ピカソの好むような抽象的で大胆な変形を施された様式を一般に見下していた。収集家に好まれた「古典的な」アフリカ美術(pp.10, 11, 15, 38, 223参照)というのは，それが様式化を伴うリアリズムをもつという点で，ピカソ以前の時代に「プリミティヴ」という語で言及されていた「アルカイック」な美術に近いものばかりである。

最近の多くの収集家が，想像力豊かに変形され，高度に抽象的なソンゲ族のキフェベの仮面(p.16参照)に惹きつけられていることは事実である。この仮面は第一次世界大戦後，数年して初めてフランスで入手できるようになった。しかし，こうした仮面は1950年以前にはほとんど収集家の興味を引かなかった。実際，この種の仮面が1930年代後半にパリでいくつか出回り始めた時，収集家たちはむしろまともに取り上げなかったのであり，それは多分に，《アヴィニョンの娘たち》(p.240参照)——この作品はキフェベの仮面と幾分かの親縁性がある——が，1939年にモダン・アートの愛好家に初めて公開された時，醜悪だとみなされたのと同じ理由による。[46] キフェベの仮面が現在人気を博しているのは，まさしくこの50年間の趣味の変化によるものであり，その趣味の変化こそ，《アヴィニョンの娘たち》を歴史上の記念碑的作品の地位に押し上げてきたのである。

アフリカ美術に対する「古典的な」趣味——それは「アール・ネーグル」を扱う二人の最も重要なパリの美術商，ポール・ギョームとシャルル・ラトンに典型的にみられる——は，ピカソの好みとは相容れないものであった。ピカソは概してさほど写実的ではなく，何よりも「仕上げ」の手のあまり入っていない彫刻を選んだ。彼は，彫刻家の「手」の跡を見ようとし，その彫りを決めて行く過程を知ろうとした。ギョームとラトンの趣味[47]は，多かれ少なかれ，当時フランスとベルギーで支配的だった価値観を反映した趣味と同じものであって，高度に洗練され，精妙な仕上げを重んじ，美しく磨かれた，あるいはつやの出た表面や，抑制的で様式化されたリアリズムを重視する。生硬さや，仕上げられていない状態，幾何学性，そして多くの前衛芸術家の「部族社会」の彫刻の好みを決した点でもある，極端な創意といったものはその趣味の対極にある(一部の美術商や収集家は，儀礼に用いられたアフリカの作品の粗く「不愉快な」表面を取り除こうと，その表面を削って元の木目を出したり，蠟を塗って家具のようなつやを出したりまでした)。その「古典的な」趣味がいかに根強いものかは，ムムイェ族の彫像の傑作(p.43参照)やウルクン族(かつてワヤ族と呼ばれていた)のくびきの形をした仮面(p.146参照)など，最も意外性に富み，最も創意に満ちた仮面の評価が，繊細なバウレ族の仮面やルバ族のカリアティードの腰掛けに比べて希少価値があるにもかかわらず，今日でも低いことを見ても明らかである。[48] そしてそのことはまた，オセアニアの彫刻よりもアフリカの彫刻を選び，同じオセアニア地域でもメラネシアの作品よりもポリネシアの作品を選ぶといった収集家の顕著な好みをも，ある程度まで説明してくれる。

多くの収集家が，西洋と中東文化の中で見慣れたものに明らかに近いこの「古典的な」趣味を維持しているということは，それ自体ではそれほど驚くべきことではない。収集家の好みというのはもともと不確かであり，美術商によって作り上げられていくことが多いからである。むしろ驚くべきは，その古典的な趣味が，前衛美術の主要な美術商であるギョームや，前衛芸術に精通しているラトンのような目利きたちによって支持されてきたことであろう。実際，アフリカ美術の中でどれが最高傑作であるかに関する，このフランス=ベルギー流の偏見は余りに強く，近代の絵画の選択では今世紀で最も大胆で鋭いセンスをもつ収集家の一人，ルネ・ガフェでさえ，「部族美術」の購入では途端に保守的になってしまうのである。例えば，彼は1945年のコンゴ(現ザイール)の彫刻についての著書において，ルバ族とクバ族の作品のうち，もっぱら表面がなめらかに仕上げられ，比較的写実的なもの(p.15参照)ばかり取りあげているのに，同じルバ族とクバ族の作品でもより創作的な彫刻(vol.II, pp.470, 485参照)の方は省略してしまっている。ソンゲ族(pp.72, 134, 135参照)，ベンベ族(p.127参照)，ペレ族(p.8参照)，ムボレ族(vol.II, p.526参照)とザンデ族(p.173参照)などコンゴ(現ザイール)でも，よりいっそう大胆で抽象的な作品を生む諸民族の傑作にいたっては完全に無視しているのである。[49]

ギョームやガフェ自身は，間違いなく自分たちの好んだ「古典的な」様式こそアフリカの生んだ，質の上で最高の作品なのだと主張するだろう。しかし私は，そうではないと思う。それだけではなく彼らの判断は，より写実的な作品——それは西洋に近く，それだけに親しみやすい——に最高の価値を与えるという古い進化論的偏見を無意識に隠そうとするもののように思える。もし，本書で示したヤウレ族，バウレ族(ともにp.11参照)，グロ族の仮面(vol.II, p.419参照)やヘンバ族(p.38参照)，クバ族(p.15参照)の彫像のような，「古典的」で優美な彫刻が，この大陸の「部族美術」のすべてだとしたら，アフリカは世界の美術の美的な語彙に，これほどには貢献することができなかったであろう。

別に驚くことではないが，芸術家たちの関心は「古典的な」作品よりも，同じアフリカの彫刻でも西洋や東洋の美術と共通点の少ない作品，つまり，美術の歴史全体からみてアフリカ美術の中でも最もアフリカ的な作品に集中してきている。[50] キュビスムとともに始まるモダン・アートの作家たちは，単純な味わい深さよりも，作品が体現している造形上の理念により惹きつけられているのであるから，今世紀初めに広く出回った創意に富んだ形式の作品が，あまり出来の良いものでなくても，さして問題ではなかった。しかし30年代までには，このようなより抽象的な様式の作品にも傑作をみつけることが可能になった。しかし「古典的な」趣味は，通常モダン・アート自体を通してアフリカ美術に興味をもつようになった少数の収集家を除けば，アフリカ美術の収集における支配的な感覚であり続けたのである。

「部族美術」がピカソと彼の多くの仲間に，重要な影響を与えたということは疑問の余地がない。しかしそれと同時に，「部族美術」がモダン・アートの方向に何ら根本的な変化を引き起こさなかったということも事実である。ピカソ自身が，「私のアトリエのあちこちに……ぶらさがっているアフリカの彫刻はモデルというよりもむしろ証人である」[51]と語っているが，それはこのことを簡潔に指摘したものである。即ち，アフリカ彫刻は彼の想像力の出発点として役立ったというよりも，彼の制作活動の証人だった

「キフェベ仮面」ソンゲ族　ザイール共和国　木に彩色　高さ63cm　Private collection



「遺骨容器守護像」 オングウェ族 ガボン共和国 木・真鍮・銅 高さ53cm
Private collection, Paris p.352に裏面の図版

というのである。マネやドガを魅了した日本の版画同様，「プリミティヴ」な作品は近代の絵画史の方向を修正するというよりは，すでに始まっていた展開を強化し，それに裁可を与えるものであった。それでもなお，適切な言葉遣いに対して天性の才をもっていたピカソは言葉を慎重に選んでいて，彼の「……よりもむしろ」という表現には注意しなければならない。「モデル」というよりも「証人」だとはいうものの，その彫刻は一般に認められているように，ある程度まではやはり制作上のモデルであった。かくして，最初は作家の目的に一定の親縁性をもつゆえに選ばれても，いったん彼のアトリエに入るや，その「部族美術」の作品は二重の役割を果し，少なくとも何らかの影響を及ぼしたのである。

これらの作品が及ぼした影響がどれほど大きく，どのような性格のものであったかについては，先に述べたように，それを厳密に測るのは極めて困難である。この問題については，ゴールドウォーターは，すでに古典的ともいえる著作において，非常に保守的な見解をとったし，ロードもゴールドウォーターの説を大部分踏襲している。極めて一般的な用語（「暗示と示唆」）を用いて「モダンに対するプリミティヴなものの相当に大きな影響」[52]を論じながら，ゴールドウォーターは20世紀美術への「プリミティヴ・アートの形態上の直接的影響はほとんどみられない」と主張した。[53] 我々の研究が示すように，ゴールドウォーターは，この問題の当該の側面をかなり過小評価していた。さらにそのうえ，彼は「部族美術」の影響は大部分が詩的，哲学的，心理学的なものだとみなしており，「直接の形態上の影響は非常に限定されたもの」としか認めなかったのである。[54] 例えば，ブランクーシは「ニグロ彫刻に特有の形態は」決して採用しなかったし，「その作品はどのような個々の部族の様式とも関係がなかった」というのが彼の見解であった。しかし，ブランクーシの《マダムL.R.》(1914-18年)の頭部の向き，形態，凹凸のある構造，長く伸ばされた首の形態（さらには斜めに突きでた髪形もしくは「櫛」）などは，私には疑いなく，オングウェ族の遺骨容器の上に乗せる像に由来するように思える。さらにガイストが示したように，1913年制作の《最初の一歩》の，破壊を免れて僅かに残った頭部の独特の形をした口は，まず間違いなくトロカデロ民族誌博物館にあるバンバラ族の彫刻(vol.II, p.349参照)から取ったものである。ゴールドウォーターの著作の中では，ただ一般的な用語でそのプリミティヴィズムが論じられるだけの多くの芸術家の作品にも，これらに匹敵するようないくつかの例があげられるのである。

上述した例においては，モダン・アートの作品とアフリカの作品とを並べてみれば，両者の関係は自ずから明らかである。しかし，私は，別の形の様々な影響関係，つまり特定の「部族美術」の作品の特定の形態にまさしく依存しているにもかかわらず，当該のモダン・アートの作品と「部族美術」の作品を単純に比較するだけでは，その両者の関係が明らかにならないような，様々な影響関係が存在すると確信している。実際，私は「部族美術」の作品を称賛し，収集したモダン・アートの作家たちの間にみられる「アール・ネーグル」の最も重要で深遠な影響の多くは，我々には認識できず，おそらく今後も知りえないと思うが，それは自明のことだと考えている。あらゆる時代の芸術家が別の芸術家の作品から，頭部の形や体の姿勢，特定の模様を借用して来ているが，仲間の作品からの吸収は，しばしば，より複雑でわかりづらい形態をとる。その傾向は20世紀に入るとますます顕著である。モダン・アートの諸様式においては造形上の素材が大幅に変貌させられるからである。[55] 意識的であれ，無意識的であれ，借用された造形上のアイディアは，それが借り手の手で十分に消化され，もとの様式とは全く異なった彼自身の様式の中で再び具現化されてしまう頃には，まず「目に見えない」ものになっている。「部族美術」の影響もこの原理の例外ではない。

この種の直接の影響は，当該の作品を並置したところで（少なくとも何らかの導きがなければ）認識し得ないものであるので，読者は当然，私がどのような根拠に基づいて「直接の影響」などと言うのかとたずねるであろう。少数の芸術家の証言があるのを除けば，それは，芸術的精神がどのように作用するのか，どんな脇道と間接的な通路を通って目的に到達するのかについての私の理解に基づいているとしか言いようがない。幸いなことに我々は，ピカソの作品の一つ，即ち彼の最初の構成的彫刻の一つである金属板でできた《ギター》(p.20参照)の形成に，彼の所有していたグレボ族（コートジボアール）の仮面の一つ(p.20参照)[56]が果した役割を通して，この種の影響関係の具体例を理想的なかたちで示すことができる。しかし我々はただ，例外的にピカソ自身がそれについて語ったゆえに，この「目に見えない」ケースについてうかがい知ることができるのであって，こうした証言が得られるのは，芸術家の間では稀なことである。後には，ヘンリー・ムーアが1964年の《月の頭》をママ族の仮面(vol.II, p.610参照)に結びつけて直接の証言を残している。

ピカソの《ギター》は直接グレボ族の仮面には似ていない。その形態と構成は明白にキュビスムの作品である。では，その仮面はどこに組み込まれているのだろうか。《ギター》が作られたのは，1910年から12年にか

けてのピカソの盛期分析的キュビスムの絵画のもつ透明でイリュージョニスティックな名残をとどめる面が，コラージュの衝撃のもとに，より大きく単純で，何よりもより不明瞭な形態に道を明け渡したその時期(1912年後半)[57]であった。そこに見られる形は，描写対象を記述したものであるというよりもそれを表す記号だったのであり，今日綜合的キュビスムと呼ばれる概念的造形言語の構成要素であった。この時点でピカソは，自分のアイディアを三次元的レリーフに移し変えようとしており，そうすることで，彫ったり肉付けしたりする代りに，(主として美術の世界では新しい素材を用いて)構成される彫刻という全く新しい彫刻形態を創始したのである。その経過の中で彼は，古代以来の彫像・塑像に多かれ少なかれ共通に見られる，堅固な核や「一枚岩的量塊性」を放棄して，我々の時代の優れた彫刻の多くを特徴づける「開かれた」形態を導入したのである。

ピカソがアフリカ美術に惹きつけられたのは，一つには，彼がアフリカ美術を「合理的」——つまり論理的な思考過程の結果——と見，それゆえ概念的だとみなしたからであった。グレボ族の仮面では，一対の突きでた円筒と水平に重ねられた横木とは，目と口とに似ているというよりは，それらを表意的に表している。同じことは，しばしば額の役割を果す，上向きに湾曲した装飾つきの突起にもいえる。このようなアフリカの仮面に見られる，余分なものを取り除いた記号的言語は，どんな場合でもピカソに訴えかけたに違いない。だが，ピカソのこの時期の展開を考える上で特に重要な，グレボ族の仮面の特徴の一つは，突出した目や鼻や唇の土台になっている「顔」が，仮面というものに一般にみられるような浮彫り状の三次元の形態ではなく，《ギター》の表面のような起伏のない平板な板だという点である。ピカソはグレボ族の仮面について，特にこうした特徴に力点をおいて話していたが，それに続けてこの仮面で最も関心をもった部分は円筒形の目だと述べている。

ピカソは次のようなことを書き留めている。顔の造りの中で鼻と唇とはどう見ても突出した要素である。しかし目については，自分は彫刻において，特に目そのものよりも「眼窩」——目の穴——を造形するような場合には，常にくぼんで「空ろ」になった部分として捉えてきたと。彼は自分が若き彫刻家として粘土を用いてモデリングに精を出していた頃，親指を粘土に押し込んで目を形作っていたことを思いだしていたのである。かたや，グレボ族の彫刻師は，ピカソが指摘したように，突出した形を用いて，顔の突きでた部分及び陥没した部分との双方を表していた。これが可能になったのは，作者が顔を描写したのではなく，表意的言語を用いて「再=現」したからである。そしてこれこそピカソが「部族美術」に見た「合理的」なものの完璧な例といってよい。

ピカソが(最初はカーンワイラーに，そして後により詳細に私に)[58]語ったように，《ギター》の胴の穴を，平らな黒い面から突きでた円筒形で表すという解決法は，グレボ族の仮面から思いついたものであった。《ギター》の表の面は，右側と下部だけが作品に残されて，この「楽器」の中心部分で大きく切開されている。この作品の制作上の課題は次の一点であったに違いない。即ち，(《ギター》の表の)面の上の，文字通り存在しない穴をどうやって示すのか。その解答はグレボ族の仮面のように，ネガをポジに反転して，穴を前方に突きだし，中空の円筒形にすることであった。ピカソが作りだしたその中空の円筒形は，グレボ族の彫刻師が円筒形の目の正面に施した円い縁取りによって，すでに先鞭をつけられていたのである。[59]

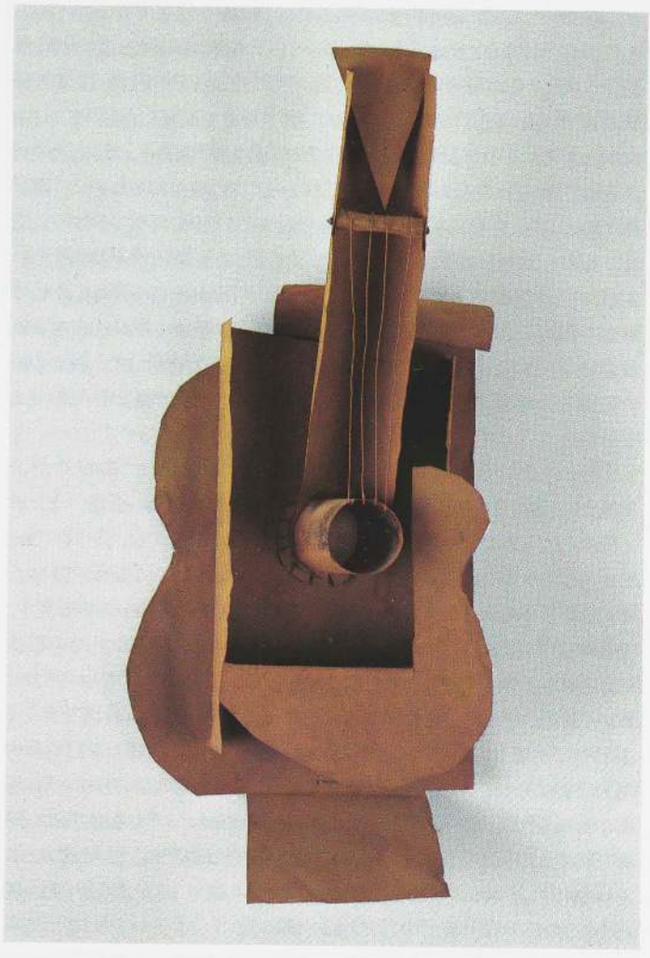
さて，ピカソのこの解決法は，《ギター》の制作にあたってなされた他の構成上の解決法とも完全に一致している。ただしそれは，綜合的キュビスムを可能にした諸々の処理法すべてと一致するものとまではいえな



コンスタンティン・ブランクーシ《マダムL.R.》1914-18年　木　高さ約94cm　Private collection
p.353に他の角度からの図版



「仮面」 グレボ族 コートジボアール共和国またはリベリア共和国 木に彩色・繊維 高さ64cm
Musée Picasso, Paris(パブロ・ピカソ旧蔵)



パブロ・ピカソ《ギター》1912年 金属板・針金 77.5×35×19.3cm
The Museum of Modern Art, New York; gift of the artist p.304に他の図版

い。というのも，綜合的キュビスムはすべてが，それぞれの処理の内的論理に従うことを旨とするからである。それゆえに，この作品がいかに彫刻上の革命を引き起こしたとはいえ，そこで特定された「部族美術」の介入の重要性を過大評価することは愚かなことであろう。重要なのは，「部族美術」が《ギター》にこのような特定のかたちの影響を及ぼしたということよりも，むしろこの例によって概念的形態というレヴェルでの「部族美術」とモダン・アートの親縁性が浮かび上がってくるという点であり，さらにはいかにモダニズム的な読解が，キュビスムの時代には「部族美術」の中にある種共鳴するものを見出したのか，ということが具体的に証明されたという点であろう。この極めて特殊な「フォーマリズム的」読解——多くの場合，ピカソをはじめとするモダニストたちの「部族美術」の作品の読解は，決してその形態のみを取り上げたものではなかった——は，くだんの作品を作ったアフリカの彫刻師が心に抱いていたものとは，おそらく全く無関係なものであるに違いない。もちろん，我々はどのような芸術的直感がグレボ族の様式を生みだした彫刻師たちを突き動かしていたのかについて何も知らない。[60] アフリカの彫刻師たちは通常宗教的な目的や価値の枠内で仕事をするものだと主張してみても，同じことがいくつかの西洋の様式にも見られる以上，何も言ったことにはならないし，アフリカの彫刻師たちの造形上の処理法——彼ら自身がこのような概念をもっているとは思われないが——についても未解決のままである。

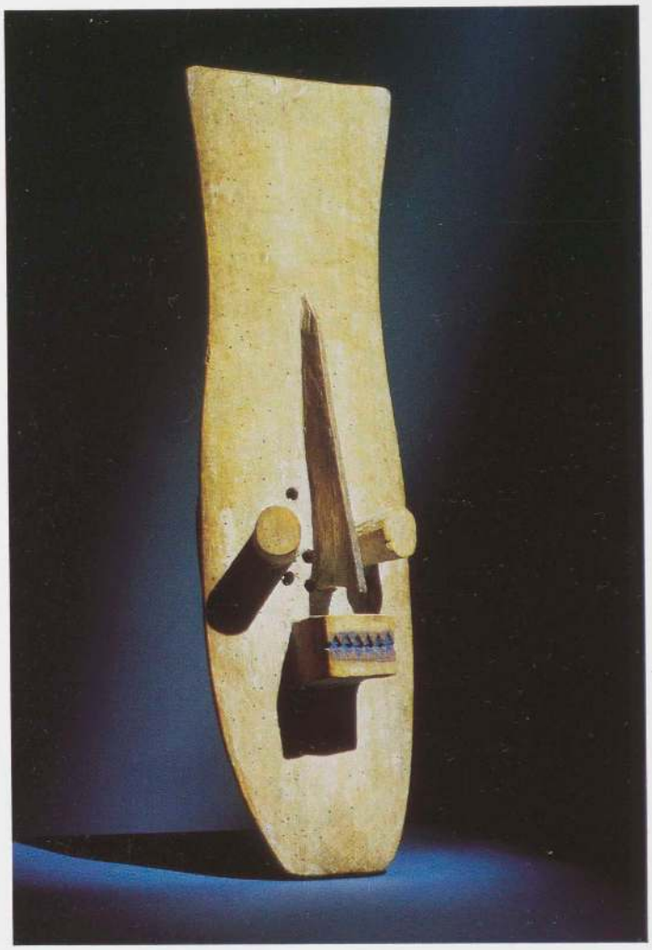
さらに言えば，カーンワイラーが《ギター》とグレボ族の仮面との関係を論じる際に初めて「透明性」という言葉を用いて以来，何度となく指摘されてきたことであるが，このグレボ族の仮面はいわゆる「開かれた」彫刻ではない。ただし，1912年のパリにはまだ紹介されてはいなかったが，アフリカの人々がむこうが「透けて見える」彫刻を作ったのは事実である。私がこのように言う時第一に念頭に置いているのは，デイヴィッド・スミスのいくつかの「透明な」彫刻(vol.II，p.622参照)との親縁性を示す，現在ではかなり一般に知られるようになったセヌフォ族の頭飾りではない。このセヌフォ族の大きな頭飾りのついた仮面は，すべてが一つの面におさまっているが，これはニューアイルランド島のマランガン像の透かし彫り細工(p.54参照)同様，一つの木塊から彫りだされたものである。一方，数の上ではるかに希少であるが，時に異様なまでに複雑な構成を見せるバガ族の鳥の頭飾りの場合には，1本の木材から彫りだした部分に後から別の部材を加える，いわゆる寄木の方法で作られている。複雑な空間構成を見せるその透かし彫りの彫刻には，装飾的で派手な彩色が施されている。そこには，ピカソの発見に触発されて，バラノフ＝ロシネをはじめとするパリの作家たちが，その後間もなく制作した綜合的キュビスムの構成を思わせるものがある(pp.22，23，163参照)。本書で示したようなバガ族の鳥の頭飾りがもしピカソの目に触れていたら，どれほど彼の興味を引いたことだろうか。だが，この珍品をはじめバガ族の作品がパリに初めてもたらされるのは，1930年代になってからのことである。

世紀の変り目頃に手に入るようになったグレボ族の他の仮面と比べて

みても(ピカソは1901年にトロカデロに入った精巧な仮面[p.260参照]を見たであろう)，先に見たピカソのグレボ族の仮面は，ありきたりの作品である[61](1912年に手に入れたと思われる，もう一つのグレボ族の仮面はずっと質が高い。1917年のドローイングに，その仮面がピカソのアパートメントの壁にかかっているところが描かれている[p.305参照])。しかしながら，「部族美術」の作品に対するピカソの態度についての我々の知見からすれば，凡庸な作品であるにもかかわらず，ピカソがそれらの作品を高く称賛したことは決して驚くにあたらない。それらの作品は，何よりもまずその「理念」が完璧なまでに明白なのである。とはいえ，ピカソのグレボ族の仮面のうち，この凡庸な作品の方を，例えばメトロポリタン美術館にあるような(p.21参照)，[62] 創意に富んだ彫刻師の手になる作品と比べてみることは無駄ではない。グレボの仮面の様式上の基本的な構成要素——即ち，鼻孔のない「へぎ板状」の鼻，円筒形の目，平行な唇。それらはすべてが概ね平らな面から直角に突きでている——は両者に共通している。しかし，なんという違いのあることか。メトロポリタン美術館の作品の方は，それらの共通要素の大きさの比率と配置，色遣いにおいて，さらには顔の面につけられた僅かなふくらみにおいて，繊細な配慮がなされている。そればかりではない。この作品は，真に芸術的な想像力の飛躍とでも言いうるものを備えている。ここでは作者は，角を表現するよりもむしろ，顔を形作る面を延長してその中に吸収させ，ただ角の存在を推しはからせるにとどめている(言うまでもなく，この芸術的「飛躍」がどの程度のものかは，ピカソ所蔵の角のあるグレボ族の仮面とメトロポリタン美術館蔵のグレボの仮面との間をつなぐ，西洋にはまだ紹介されていない仮面の存在とその様式如何によって決ってくる)。[63]

今でも伝統的な「部族美術」は個人の創作行為の産物であるよりは，集合的な創作行為の産物であるとよく言われる。そこでは，すでにでき上がった形式が繰り返し反復され，彫刻師個人が職人的技術を超えたものを新たに生みだすことはほとんどないというのである。しかし私は，「部族美術」との様々な関わり合いを通じて，優れた作品は才能ある個人によってのみ作りだされると確信している。実のところ，私は(少なくともヨーロッパ人の趣味に合せて標準化されていない「部族美術」については)，[64] 同じ様式をもつ「部族美術」の作品の間の類似点よりはむしろ相違点に驚かされるし，傑作と呼ぶに値する作品の独創性に衝撃を受ける。例えば，私が見た十数個のグレボ族の仮面は，どれも基本的な要素を含んでいるにもかかわらず，一つとして同じものはなかった。[65] とりわけその最高傑作といえるメトロポリタン美術館蔵の仮面は他のどの仮面とも似ていない。同じ民族の仮面の間に見られるこうした相違は，例えばロマネスクの彫刻家の諸流派のような，西洋中世に各地で成立した各流派に属する無名の作家たちの作品間の相違に比すことができる。どちらの場合も，最高の作品はその表現性や独創性によって他から傑出しているのである。メトロポリタン美術館蔵のグレボ族の仮面ほど優れた彫刻は，「プリミティヴ・アート」の作品の中では非常に稀だとか——特に現代がそうだとは言わないにしても——，「部族美術」の大半はあまり出来がよくないなどといってみても，それは我々の時代も含めてあらゆる時代の作品に当てはまることであり，「部族美術」の特質を指摘したことにはならないのである。

どんな文明においても極めて才能ある芸術家は稀にしか現れず，しかもその芸術家に活躍の道を用意してくれる文化は限られている。例えば彫刻は，その質の如何を問わず，アフリカ大陸でもある一部の地域[66]でのみ制作されているが，その事実は，他の地域では芸術的才能をもった個人が生れなかったということを意味しているのではない。そうではなく，その地の社会的，宗教的な伝統が，彫刻活動を必要としなかった，あるいは許さなかったのである(それらの地域のいくつかでは，建築やボディ・ペインティングなど，造形芸術の他の分野で高度な芸術的達成がみられる)。



「仮面」 グレボ族 コートジボアール共和国またはリベリア共和国 木に彩色 高さ69.9cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, bequest of Nelson A. Rockefeller

少なくとも西洋で保存されている「部族美術」の大半の質が低いのには，多くの理由が考えられる。例えば社会によっては，少なくとも一定の儀礼で伝統的に用いられる仮面は，修練を積んだ芸術家ではなく，「部族」の男性全員の手で作られた。[67] さらに重要なことは，「部族美術」は西洋美術に比べて消滅してしまう可能性がずっと高く，しかも西洋にそれがもたらされて，保存されるかどうかはほとんど偶然に任されていたという点である。熱帯性の気候下での木彫作品の耐久性はもともと限られている。しかも多くの「未開文化」では，儀礼がすむと，一度使用しただけで彫刻を廃棄してしまうという習慣がみられる。この結果，アフリカや西洋に現在残っている木製の「部族美術」の作品は，せいぜい1世紀ほど前かそれ以降に制作されたものに限られる。したがって我々が目にすることのできるのは，古くから伝えられ，植民地時代以降は解体への道を歩んできた(あるいは少なくとも変化を蒙った)長い伝統の最後の一場面にすぎないのである。[68] もちろん，アフリカの木製作品の中にはより古いものもいくつかある。それらの作品はエジプトの木彫同様，サハラ南縁の乾燥地帯で保存されるか(「テレム」人の作と伝えられるドゴン族の彫像がその例である)，もしくは宗教や国家がその維持と保存を保証したものであ





上:「鳥をかたどった頭飾り」 バガ族 ギニア共和国 木に彩色 高さ52cm
Musée de l'Homme, Paris

前ページ:ウラディミール・パラノフ=ロシネ《交響曲第1番》1913年 木に多彩色・ミクストメディア 161.1×72.2×63.4cm
The Museum of Modern Art, New York; Katia Granoff Fund

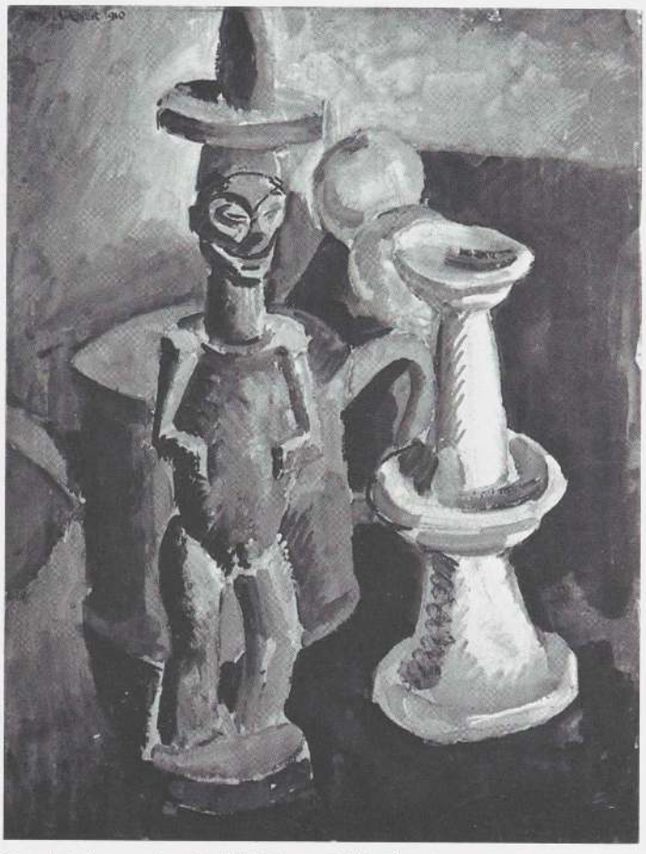
る。

古い時代の作品には秀作もあるが，そうした作品が保存される過程で働いた淘汰の基準は決して美的なものではない。最も初期にヨーロッパにもたらされたアフリカの彫刻は，ヨーロッパ人を受け入れた共同体が自分たちの神聖な作品を手放さずにすむように，ヨーロッパ人向けに急遽彫刻師に作らせた「代用品」であったというのはよく言われることである。[69] その後にはまた，多くの重要な作品が，キリスト教の神聖を汚すものであるとして宣教師の手で破壊されるという，いわば「負の淘汰」も働いた。[70] もちろん，ルネサンス初期以来ヨーロッパで作られた美術作品の多くもやはり消えてなくなってしまっている。しかし，今日伝えられている作品というものは，概ね(もちろんすべてとは言えない)芸術的価値に関する継続した集合的判断に支えられて保存されてきたものである。そこでは，集団の合意というものがふるいの役割を果してきたと考えられる。そのふるい分けが進行するためには，その社会に才能に恵まれた芸術家が必要とされたのはもちろんであるが，それ以外に批評の伝統に裏打ちされた「美術」という概念も必要になる。そして，この批評の伝統のために今度は文字が必要となる。アフリカやその他の文字をもたない「部族社会」における彫刻をめぐる言説は，この最後の点で，ここでいう批評と呼べるものにはなっていない。[71]

1950年代にいたるまで，現在も西洋に残されている「部族美術」の淘汰は，その作品の美術としての質に関する限り，基本的に偶然に委ねられていた。船乗りや旅行者，あるいは宣教師によって骨董品として持ち



「人像」 ヤカ族 ザイール共和国 木 高さ26cm
Collection Joy S. Weber, New York(マックス・ウェーバー旧蔵)



上:マックス・ウェーバー《コンゴの小像》(《アフリカ彫刻》の名でも知られる) 1910年
グワッシュ・板 高さ34.2×26.7cm Private collection, New York
p.454にカラー図版

次頁:マックス・ウェーバー《女たちのいる部屋》1917年頃 油彩・カンヴァス 46.3×59.7cm
Forum Gallery, New York p.455にカラー図版

帰られた初期の「プリミティヴ・アート」の作品の中にも傑作は含まれていた。美術品を見る目のこえた人物が，多くの作品の中からそれらを選んだということもあったであろうが，そのようなことはまず稀であった。また，植民地に移り住んだ人々が審美眼を発揮してみやげものとしてそれらの作品を持ち帰ったとも思われない(中にはその地の美術の専門家になった人物がいるにはいるが)。初期の民族学者の場合は，状況は幾分かはよかった。とはいえ，民族学者は概して美術と器物を区別せず，未だに美的評価を非科学的で民族学とは相容れないものとして拒絶する者もいるほどであるから，彼らが持ち帰った作品の大部分は美的に興味をそそるようなものではない。ただ，彼ら民族学者は否応なく選択を迫られるものであり，旅行家や植民地入植者たちよりは明らかに豊富な経験と時には洗練された趣味をもっていたため，民族学者の持ち帰ったものの方が幾分かは質が良いということはあった。最近の民族学者の中には，かなりの芸術的素養をもつ者も多い。しかし，彼らはアフリカや太平洋地域で，植民地主義や近代のテクノロジーによって大なり小なり変形された「部族文化」を相手にしており，その中で，より伝統的な芸術形態が誇張され，さらには学問的保証を与えられて固定化されてしまいがちである。[72] 古い時代の優れた作品が今でも「部族」の人々が生活する地域で時に手に入ることもあるが，民族学関係の博物館にはたいていの場合，それらを競争して購入するほどの経済的余裕はない。

読者の中には次のように考えている方がいるかもしれない。第一次世界大戦前後に現れたギョームやラトンら，鋭い鑑識眼をもって「部族美術」を扱った美術商たち自身が「部族社会」へ行って作品を買い付けることによって，それまでは全くの偶然によって作品が西洋の市場にもたらされていたという状況を一変させたと。しかし，それはそうではない。私が知る限りでは，ピカソの時代の美術商もそれ以後の美術商も決して自らアフリカの地に足を踏み入れてはいない。[73] 彼らは旅行者や宣教師，植民地入植者，買い付けのために雇った「仲介人」の手でもたらされる作品の中から，自分たちが仕入れる作品を選ぶことによって，その美的判断を行った。第二次世界大戦後に中堅として仕事をするようになった美術商は，「部族社会」を広く旅して，以前はめったに手に入らなかった，あるいは知られてもいなかったような「プリミティヴ」な彫刻(pp.43, 155参照)をヨーロッパにもたらしたというのは事実である。しかし，1970年代までには，彼らが長い間果してきた役割の重要性は大幅に減少し，時には論議の対象にまでなった。というのも，現地の政府が共同体のもっていた古い作品の美術的価値を認識するようになり，アフリカや太平洋で新たに生れた国家ではそれらの美術作品を国宝として扱うようになっていったからである。

ピカソのグレボ族の仮面で見たような，モダン・アートの歴史への「部族美術」の「目に見えない」関与が，大部分まだ仮定のままで残らざるをえないとしても，我々のプリミティヴィズムの定義を具体的に示す，極め



て明快な例は十分すぎるほど存在する。マックス・ウェーバーの初期の2点の絵画などがそのような作例の幅の広さを示してくれるだろう。[74] 1点は，1910年のウェーバーによるマティス風の静物画《コンゴの小像》(p.24参照)であり，そこにはヤカ族の小さな人像が極めて写実的に描かれている。この点についてはモデルになった彫刻そのものが残っているだけに疑問の余地がない。多くのドイツ表現主義絵画において「部族美術」の作品がそのまま描出される場合にもあてはまることであるが(vol.II, pp. 388, 392参照)，この絵画ではウェーバーが「プリミティヴ」なものへ興味を示したことはうかがえても，「部族美術」が彼の作品の様式に(少なくとも直接的な)影響を与えたことの証しは何ら認められない。この意味で，この場合の「プリミティヴ」な彫刻は他の静物と同様の機能しか果していないと言わざるをえない。しかしながら，ウェーバーの1917年頃の綜合的キュビスムの作品《女性たちのいる部屋》(p.25参照)においては，アフリカの素材はただそこに描かれているというよりは，1907年から08年にかけてのピカソの「アフリカ的」絵画を回顧することでいっそう豊かになったウェーバー自身の当時のキュビスム的様式の中に溶け込んでしまっている。一つ例をあげるとすれば，中心に座っている女性の顔は，面長で中央のくぼんだファン族の仮面(vol.II, p.406参照)と円錐形の目をもつクバ族の仮面(vol.II, p.485参照)の要素が融合されて生れたものである。

これら2点のウェーバーの絵画は，それぞれウェーバーの「部族美術」に対する関心と，「部族美術」がウェーバーに及ぼした影響を明らかにしてくれる。このような直接的な影響に関して，文献や展覧会(例えば，ミュンヘン・オリンピックの時に開かれた野心的な展覧会)[75]を通じて今日までなされてきた指摘の多くは人を誤解に導くものでしかない。というのも，当のモダン・アートの作家が，そこで引き合いに出されている「部族美術」の作品を，たとえ図版の形にしろ目にした可能性がほとんどないからである。それらの例では，特定の「部族美術」の作品が，今世紀初頭のモダニズムの作品に影響を及ぼしたものとして想定されている。しかし，当時は，今なら身近なタイプの「部族美術」の作品も，その多くが，作家たちが活動したり，旅行したりした範囲の都市では，実物はおろかその図版も目にすることができなかったのである(なお，例外的な情報源として，希少で高価な民族学の書物をあげることができるが，シュルレアリスム以前の世代の人々は，ドイツの一部の作家を除いて，それらに目を通すことをしなかった)。

このように歴史的事情を考慮せずにただ作品を並べて，見た目によく似ているという場合，そこで浮び上がってくるのは影響関係ではなく親縁性である。しかし，ここで親縁性というものを軽視してはならない。そのような親縁性が各所で指摘されるのであれば，それは長い目で見れば，極めて稀にしかみられない直接的影響関係の例以上に，20世紀美術についてのより核心的な事実を我々に開示してくれるものとも考えられるからである(直接的影響関係というものも，そこに近接性があることの証しとして受けとるべきなのかもしれない)。本書出版の契機となった展覧会の第

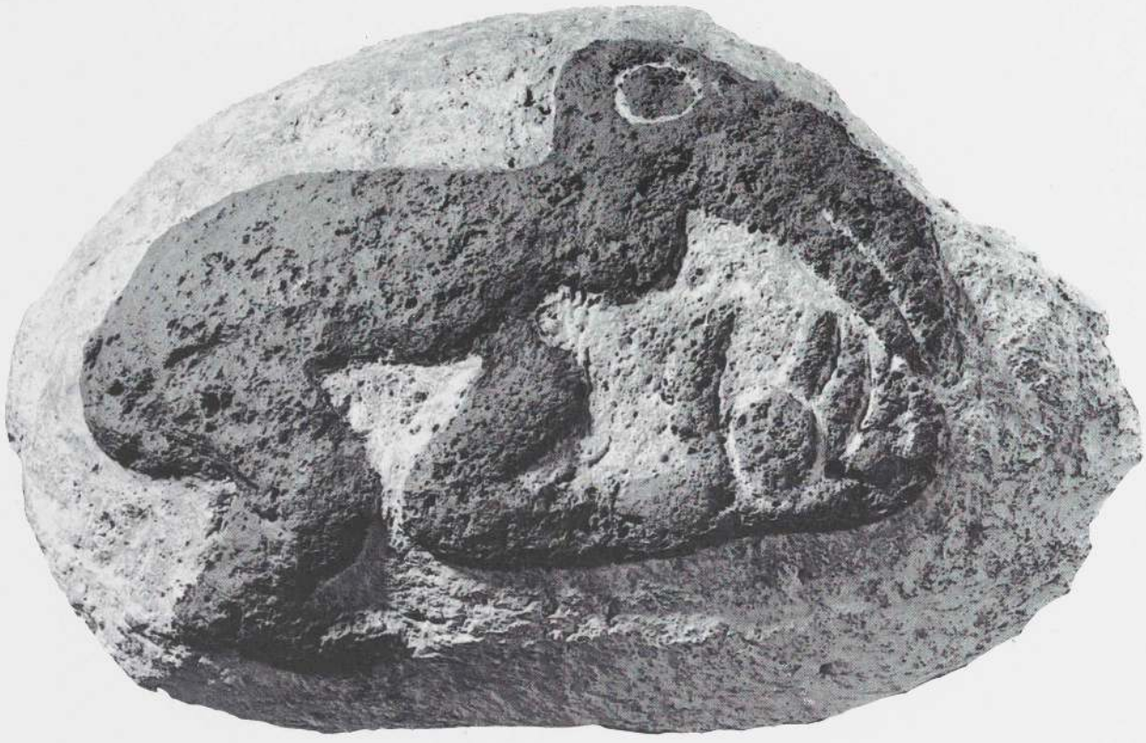




上：マックス・エルンスト《鳥＝頭部》1934-35年　ブロンズ（1955年鋳造）　53×37.5×23.2cm　Galerie Beyeler, Basel

前ページ：「仮面」　トゥスヤン族　ブルキナファソ　木・繊維・種　高さ67cm　Musée Barbier-Müller, Geneva

3部は，多くのモダン・アートと「部族美術」との間に存在する広範な親縁性を探求するのにあてられている。そこにみられるのは，ピカソがみてとった通り，イタリア・ルネサンスの絵画と古典古代との間にある，親縁性と軌を一にするものと言える。[76] キュビストたちが「部族美術」に精通していたわけではないように，ルネサンスの画家たちも古代美術について多くの知識をもってはいなかったにしても。影響と親縁性とのきちんとした区別は，ルネサンス美術にとってばかりでなく，モダン・アートの研究にとっても重要である。しかし，最近まで，「部族美術」は美術史の対象とされ



「鳥人の浮彫り」イースター島　石に彩色　高さ36cm　The Trustees of the British Museum, London

てこなかったため，モダン・アートの研究者たちは，ルネサンス美術の研究者であれば決して陥らないような過ちを繰り返し起こしてきたのである。

親縁性と影響との区別をはっきりさせるために，ここでマックス・エルンストの作品と，それに驚くほどよく似ているとされる「部族美術」の作品を比較してみようと思う。エルンストの《鳥=頭部》とアフリカのトゥスヤン族の仮面を比べてみると(pp.26, 27参照)，幻想的であるという全体的な雰囲気以外に平板な矩形をした頭部，細部にまっすぐで水平な口，丸くて小さい目，額から突きだした鳥の頭など，いくつかの共通点を見出すことができる。また，同じ年(1934年)のエルンストの線刻による石彫《楕円形の鳥》は，大英博物館に収められているイースター島の鳥人の浮彫りと比べることができる(pp.28, 29参照)。《楕円形の鳥》もイースター島の石彫も外形が卵形をしており，その中に鳥と人間を融合させたような像を描きだしているが，その像の輪郭もまた卵形になって地の石の外形と呼応している。[77] どちらの像も上腕が曲線を描いて下に下がり，手が前方に突きでている。どちらの鳥人も大きな丸い目をもっている。イースター島の像のアンバランスに大きな手に対応するのはエルンストの石像では別の鳥の頭である(ただし，エルンストの他の作品には大きな手をした鳥人の像が見受けられる)。また，エルンストの「人間(ペルソナージュ)」の頭部は，イースター島の浮彫りの頭と同様，前方へ突きだしているが，その形はイースター島のもののようには嘴の形になっていない。しかし，そうはいってもイースター島の浮彫りの形態は，《視覚の内側——卵》という絵画(p.29参照)で，エルンストがやはり卵形の区画の中に描いた，もう一つの鳥の頭にそっくりである。

ポリネシアの美術作品の中でも最も称賛されている作品の一つであるこのイースター島の鳥人の浮彫りは1915年に収集され，1920年に大英博物館に収められた。この作品は1919年以降いくつもの出版物で紹介されている。エルンストは，彼にとってのキュビスムの先輩たちとは異なり，またシュルレアリストの仲間たちの誰よりも，民族学の大の愛好家であり，民族学に関する膨大な書籍を蔵していた。その中には，モーラーやシュピースも考えている通り，[78] イースター島の浮彫りを紹介したものが少なくとも1冊はあったはずである。それゆえ，彼の作品への鳥人の浮彫りの影響については確固たる根拠があるということになる。これに対して，エルンストの《鳥=頭部》とトゥスヤン族の仮面は驚くほど類似しているにもかかわらず，その類似は全くの偶然であり，したがって単なる親縁性を示すものとみなされなければならない。《鳥=頭部》が制作されたのは1934年であるが，第二次世界大戦前のヨーロッパにはまだトゥスヤン族の仮面はもたらされても，また図版として複製されてもいなかったのである。

両者の間にこのように驚くほどの親縁性がみられることは，モダン・アートの作家と「部族美術」の作者とが共に概念的で表意的な手法で制作を行っており，その結果同じ問題と可能性を共有しているということで部分的には説明できる。我々の時代であれば，問題解決のために芸術活動を行うということは容易に理解できる。しかし，このことは「部族美術」の作者たちにも基本的にはあてはまる。ただ，後者の場合——多くの西洋美術においてもそうなのだが——，その解決法というのが何世代にもわたる積み重ねのうちに見出されてきたものだという点だけが異なるのである。[79] 民族学者なら，「部族社会」の彫刻師は彼らの信仰に基づいて儀礼用の道具を作ったにすぎず，そこには美的課題の解決という意識など作用していないとして，私は誤って西洋的な芸術活動のあり方を「部族美術」の作者たちにあてはめて考えていると異論を唱えるかもしれない(こうした考え方は，多くの「部族文化」が「芸術」という言葉をもたないという事実に根ざした憶測に過ぎない)。[80] 仮に「部族美術」の作者たちが



マックス・エルンスト《楕円形の鳥》1934年　石　約30.5cm　所在不明

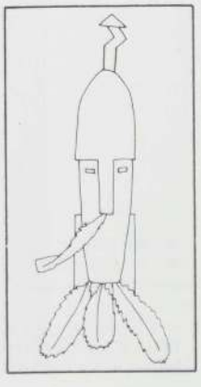


マックス・エルンスト《視覚の内側――卵》1929年　油彩・カンヴァス　100×81cm
Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris

自らの美的課題の解決に携わっているという意識をもっていないことが具体的に示されたとしても，それによって芸術的課題の解決の実現が究極的には知的な営みであるよりは，むしろ直観的なものであるという点では，私の見解を否定するものではない。世界のどこにおいても芸術作品の制作活動には共通の基盤が存するのであり，偉大な民族学者ロバート・ローウィが看破したように，人類にとり「美的衝動は他に還元できない構成要素の一つなのである」。[81] 「部族美術」の最良の作品に認められる「芸術性」は，それだけで偉大な芸術家がそこに存在したことを示しているし，様々な美的課題の解決がそこで計られたことを示している。そのことと作者自身がその課題解決のプロセスについて，我々が試みた記述に同意するかどうかはまた別問題なのである。ここでいう解決法というのが，例えば「鼻」をどう表すかといったような，誰もが等しく直面する問題の解決法であるかぎり，それは他からの影響や伝統とは無関係に進められるという点で，結果として互いに類似したものになることが予想される。ニューヘブリデス諸島（メラネシア）の木生シダ彫刻の頭部とアフリカのルワルワ族の仮面（p.33参照）のように，全く無関係な地域の「部族美術」の作品が似てくるのはこのためである。そのように考えてみれば，ピカソの《アヴィニョンの娘たち》における右上の女性の頭部の表現が，彼が一度も目にしたことのない型のアフリカのエトゥンビ地方の仮面（p.263参照）に似ているというのも，はたして驚くべきことと言わなければならないのだろうか。[82]

ピカソの解決法とエトゥンビの彫刻師の解決法が似ているからといって，単純に両者を同一視することはできない。ピカソの頭部は描かれたものであり，エトゥンビの仮面は彫刻であるので，当然そこには異なる美術上の慣習が作用している。しかし，それ以外にも，西洋美術のあらゆる系統を一つの作品の中に前提として組み込もうとしたピカソの絵画には様々な側面がある。その上，作品という「意味するもの」の間に美的親縁性があるからといって，そこに込められた「意味されるもの」のレヴェルでも同じような関係があると考えることは誤りである。ハーバート・リードが，表現主義者たちの間にみられる近代人の精神特有の不安を，アフリカの彫刻の中に指摘したことで，非難を受けたのももっともである。[83] また，ピカソがアフリカの美術にみられる悪魔祓い的性質を指して，人々を（個人の心理的解放という意味で）「解放」するものであると言っているが，そのような主張は「部族社会」の人々には何の意味もなさないものであろう。

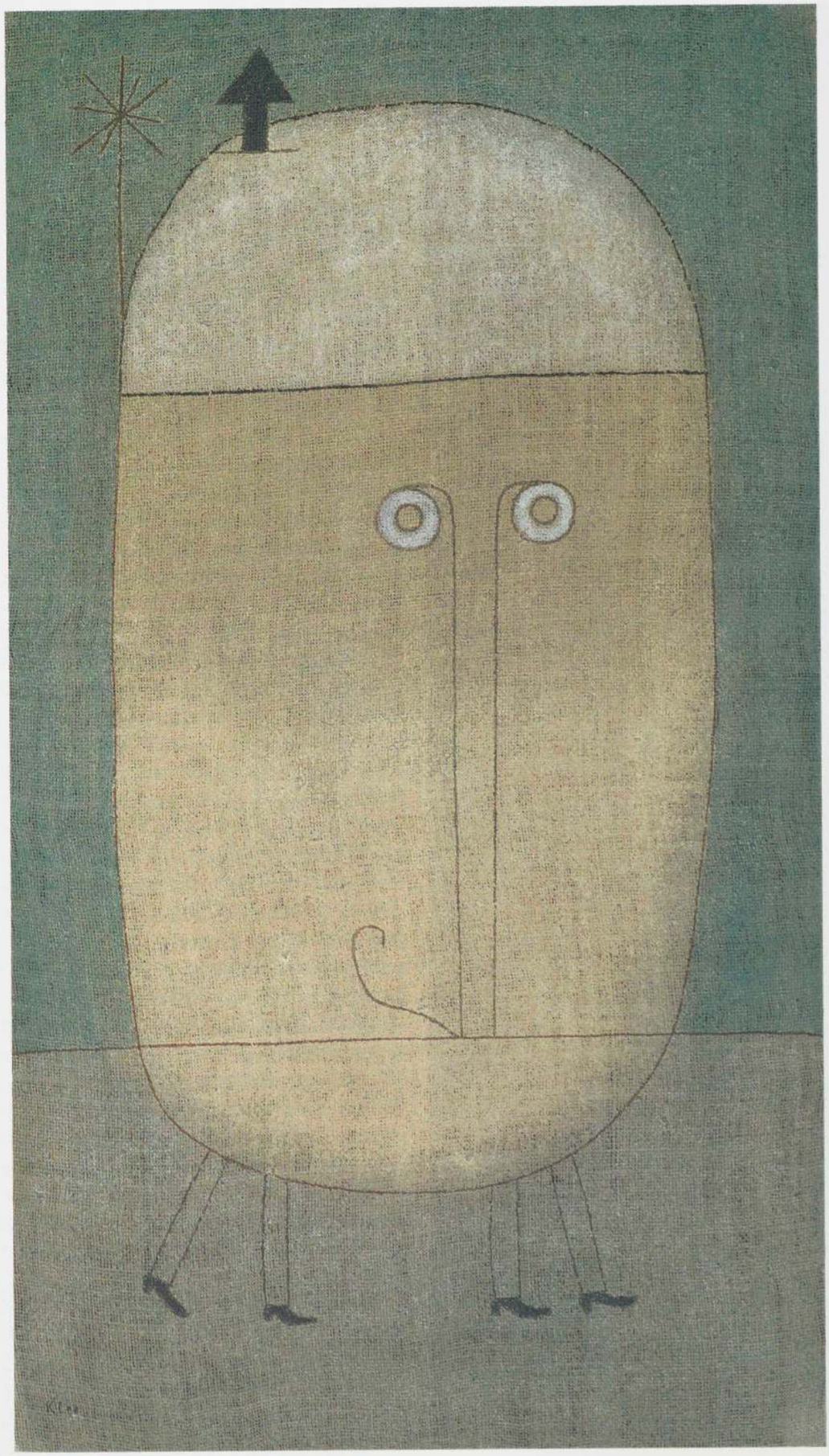
イースター島の鳥人の浮彫りは，おそらくマックス・エルンストに影響を及ぼしているが，一方，トゥスヤン族の仮面とエルンストの作品との間には親縁性がみられるだけである。このように結論づけるには学問的な調査を要するが，残念なことにたいていの場合は事実関係の確認すらできないのが現状である。例えば，我々には特定のタイプのアフリカの彫刻





「人像」(戦いの神) ズニ族 アリゾナ州またはニューメキシコ州 木に彩色・その他 高さ77.5cm
Museum für Völkerkunde, Berlin

次ページ:パウル・クレー《恐怖の仮面》1932年 油彩・麻布 100.4×57.1cm The Museum of Modern Art, New York; Nelson A. Rockefeller Fund





が最初にパリや他の大都市にもたらされたのが，いつかも定かにはわからない。ただ，関係のある博物館や初期の個人コレクション，出版物，日付の入った写真，オークションや販売セールスのカタログなどを調べることで，かなりの程度の情報を得ることは可能である。[84] 20世紀のプリミティヴィズムを研究する歴史学者にとっては不可欠な資料，即ち，様々なタイプの「部族美術」がヨーロッパへ到来した時期を示す表すら，未だに存在しない（なお，私はジャン＝ルイ・ボドラにアフリカ美術についてのこの種の基礎的な一覧表を作製するよう依頼した。それは今回，アフリカ美術の西洋への到来と伝播について彼が担当した章の末尾に掲載することができた）。[85]

たとえモダン・アートの作家が特定の「部族美術」の作品，ないしはその図版を目にしていたことが確実だとしても，作家自身がそれを認めている場合を除いては，そこにみられる類似が絶対に影響関係を反映したものだとは断言できない。手に入る証拠もほとんど状況証拠に限られる。しかし，美術史における証拠というものは元々そのようなものである。例えば，ラファエルロが「メレアグロスの死」を描いた古代ローマ時代の特定の石棺を見たという記述は，当時の文献のどこにもない。にもかかわらず，ラファエルロの《墓葬》（ボルゲーゼ美術館）の構図とその石棺との類似は，その石棺の彼の絵画への影響として，美術史家の間では一般に受け入れられている。[86]

状況証拠に基づいて影響関係について述べることは極めて個人的で，しかも様式の目まぐるしく変化する20世紀美術の場合，とりわけ大きな問題をはらんでいる。その上，ドイツ表現主義の作家を除いて，自分の気にいった作品をそのまま自作の中に引用するような作家はほとんどいない。ヘンリー・ムーアによる，大英博物館にあるアフリカのムムイェ族の彫像の研究デッサン（vol. II, p.597参照）や，ジャコメッティが『カイエ・ダール（*Cahier d'art*）』誌上や美術館で見たオセアニアの作品を素描したもの（vol. II, pp.520, 521参照）など，モダン・アートの作家による「部族美術」の作品の多くのスケッチが残されている。しかしそれらのスケッチの中に，それぞれの作家の作品に直接移植された要素を見出すことは極めて稀である。確かにピカソも，《ロングドレスの女》と題する作品にイースター島で作られた腕の木彫を文字通り取り込んでいる（p.330参照）。この《ロングドレスの女》という彫刻は，洋裁師が使うマネキンをそのまま用いたものであるが，イースター島の腕もまた，そのマネキンと同じように発見されたオブジェとして扱われている。しかし，この種の「引用」は，これまで述べてきたこととはまた別種のものである。

影響関係を追求していくと，「部族美術」の作品とモダン・アートの作品との間に類似がみられるといっても，それは先ほど見たエルンストの鳥の彫像とイースター島の石彫浮彫りの場合よりは，一般にもとの作品を大幅に省略したかたちになっているものだということがわかってくる。クレーの《恐怖の仮面》とベルリンの民族学博物館にあるズニ族（アメリカ・インディアン）の「戦いの神」との関係などがよい例である（pp.30, 31参照）。クレーのその絵画では，意識的にしろ無意識的にしろ，ズニ族の彫刻の記憶が反映されていると私は確信している。クレーは1906年の早い時期[87]にベルリンの民族学博物館を訪れている。その後，1913，17，18，22，29，30年のベルリン滞在中にも折にふれてそこへ足を運んだことはまず間違いない。博物館のアメリカ関係収蔵品の中でも，最も重要なものの一つであるこのズニ族の彫刻（1880年収集）は，博物館当局により，この時期を通じて展示されていたことが確かめられている。とすると，クレーがそれを見た可能性は極めて高いわけである。

その二つの作品の比較から，モダン・アートの作家による元の作品の変形の興味深いプロセスが見事に浮び上がってくる。ズニ族の彫像は，



クレーの他の作品にしばしば見られるような装飾的で平面的な色面を用いて彩色されている。地味でモノクローム的な色合いの《恐怖の仮面》は，ズニ族の彫像ばかりでなく，クレーの他の絵画の多くとも相容れないもののように思える。しかしながら，ズニ族の像の上半分だけを見てみると，両者は驚くほど似ている。頭部の上半分が楕円形になっている点や，そこから矢印が突きだすという点はもとより，どちらも同じように細長い鼻をもち，その一方で口がないなど，その類似には目を見張るものがある。しかも，クレーの人物の額を横切る水平の線は，戦いの神の同じ位置に見られる稜角の線と対応しているし，クレーの絵の下方を横切って人物の鼻の下部と地平線を巧妙に同時に表し，さらには口をも暗示するとも見える線にも，ズニの人像の顎の部分の水平線を思わせるものがある。「戦いの神」の顎から出ている鳥の羽根に関しては，さらに微妙な変形が行われているように思われる。それはおそらく，クレーの「人間（ペリテーア）」の何本もの足の着想のもとになったと考えられ，一方その人物の右の鼻翼を示す曲線は，「戦いの神」の鼻孔から右側に突きだしている羽根に触発されたとも推定できるであろう。

「部族美術」に通じている者には，顎や鼻孔から羽根が出ていることは，さほど珍しくもなかろう。しかし，彼が頭部から矢印をわざわざ突きだしてみせたところをみると，私はあえて，若きクレーはその羽根を特に魅力的なものと受けとめ，それゆえ心に焼きつけたのだと考えたい。彼が《恐怖の仮面》を制作する際に，ズニ族の彫像を意識していたかどうかはわからない。しかし，クレーの造形が，ある程度，「忘れられた」イメージが貯えられている無意識の領域から自動記述によって引きだされることを考えれば，それはさして重要ではない。

ズニ族の彫像とクレーの絵画との関係は，我々に単なる形の変形以上に，芸術的な伝播・移行の本質を語ってくれる。《恐怖の仮面》は，ドイツにおいてヒトラーが政権を取る直前の1932年に描かれている。すでに「SS[Schutzstaffel：(ナチの)親衛隊]」をはじめファシストの親衛隊員た



左：「階梯制結社の人像」 バンクス諸島，バヌアツ(旧ニューヘブリデス諸島)
木生シダ 高さ185.5cm
Museum für Völkerkunde, Basel

上：「仮面」 ルワルワ族 ザイール共和国 木に彩色 高さ30.5cm
Musée Barbier-Müller, Geneva

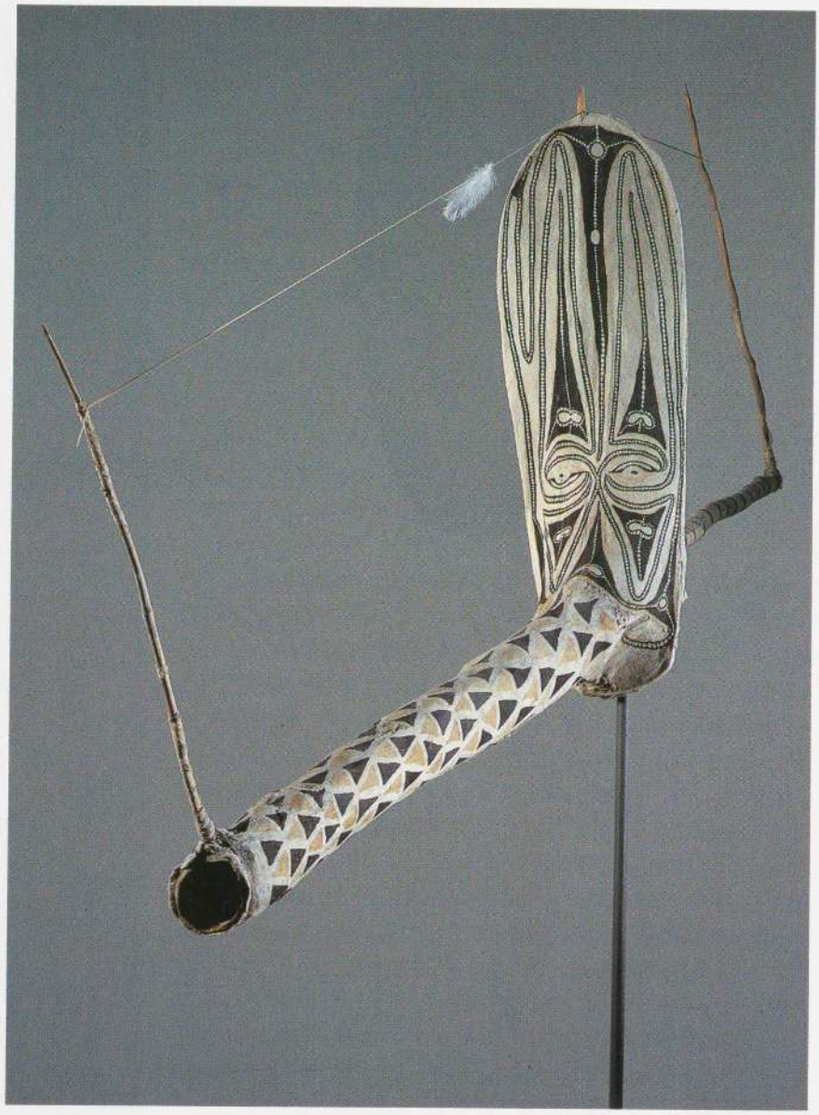
右：「階梯制結社の人像」 バンクス諸島，バヌアツ(旧ニューヘブリデス諸島)
木生シダ 高さ182cm
Musée de l'Homme, Paris

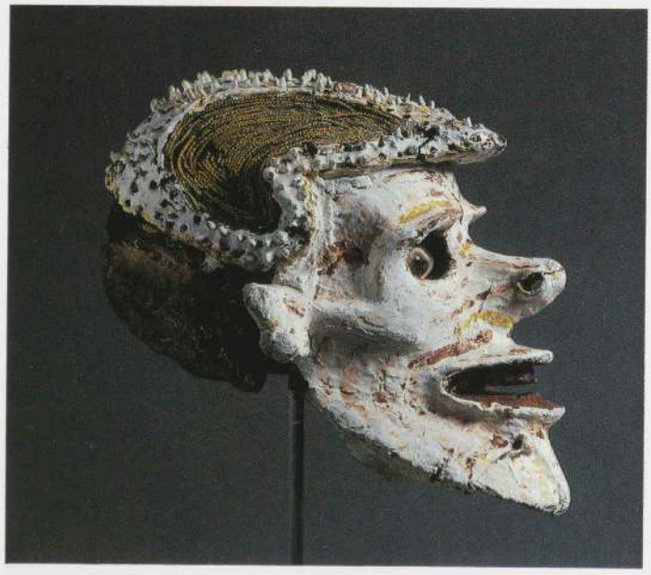
右:「ヘルメット型の仮面」 バイニング族 ニューブリテン島
竹に彩色・樹皮布・羽毛 高さ80cm
Museum für Völkerkunde, Basel

次ページ:アルベルト・ジャコメッティ《鼻》1947年
金属・コード・石膏に彩色 82×42×40.5cm
The Alberto Giacometti Foundation, Kunstmuseum Basel

下:アルベルト・ジャコメッティ《棒の上の男の頭部》(部分) 1947年
石膏 高さ59.7cm
The Alberto Giacometti Foundation, Kunstmuseum Basel



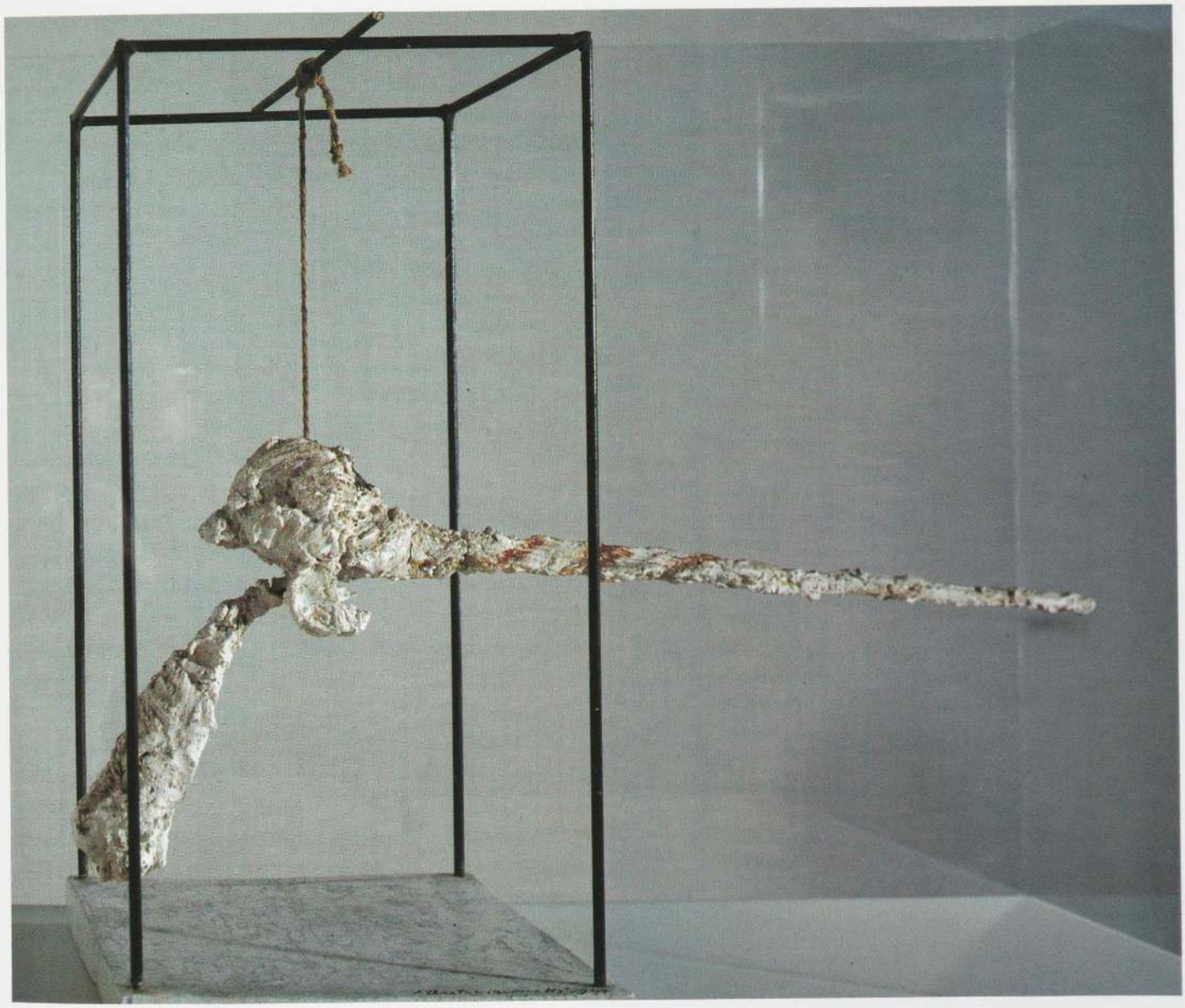




「肉付けした頭部」 ニューアイルランド島 人間の頭蓋骨・蠟・チョーク・絵具 高さ17cm
Museum für Völkerkunde, Basel

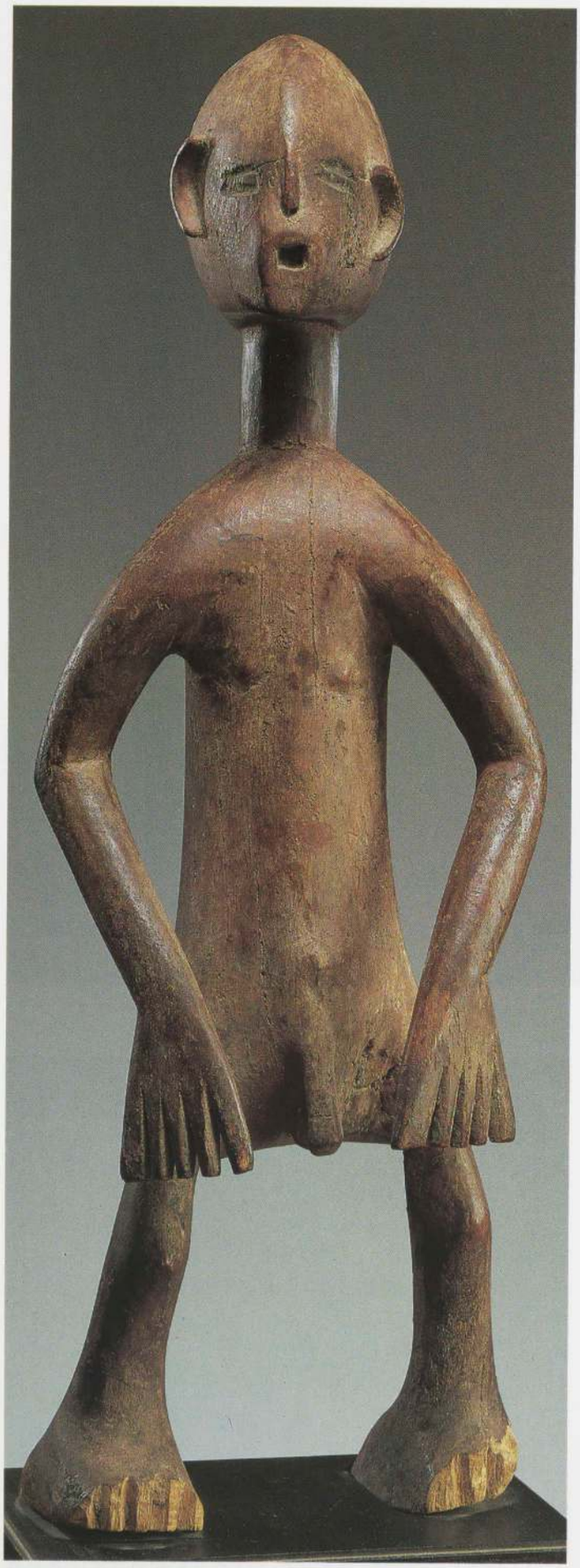
ちが胸にギザギザの「稲妻」バッジをつけ，巷で人々を怯えさせていた頃である。[88] そのような時代だからこそ，クレーがそのバッジをジグザグの矢印の飾り(ズニ族では稲妻を表す)をつけた戦いの神のイメージと結びつけたのではないだろうか。毛虫のような足をもって通りを這い回る，この恐怖に満ちた小さな人物は，さらにアンテナを突き立てている。明らかにこの装置によって，矢が象徴する恐怖をかぎまわっているのである。そしてそれはとりもなおさず，クレーの文字通り心の中にあるものの表現，つまり隠喩として彼の懸念を表現するものなのである。[89]

ズニ族の彫像とクレーの絵画の間にみられるような影響関係は，イースター島の石彫とエルンストの鳥人の石彫の間にみられるような，一見して明らかなタイプの影響関係と，ピカソの《ギター》におけるグレボ族の仮面の影響のように「目に見えない」タイプの影響関係を両極とした場合の，ちょうど中間に位置するものと言えるであろう。この3つの関係についてはかなりはっきりと断言できると思うが，一方，影響関係があるとは考えられても，そこにある類似性を確証する文献などが不足のため，それがどんなに説得力があるものでも仮説が勘のよい憶測の域を出ない場合もある。ラインホルト・ホールがジャコメッティの石膏像《鼻》とバーゼルの



民族学博物館にあるニューブリテン島のバイニング族の仮面(pp.34, 35参照)を結びつけているが，彼の説がその一例である。[90] ただ，この組合せは以前は仮定に過ぎなかったものの，近来新たな情報を得てかなり確実なものになってきた。そしてその結果，モダニズムの「部族美術」の作品に対する反応の奇妙な側面，即ち「創造的誤読」とでも呼べるような一連の現象が浮び上がってきた。ジャコメッティが，バーゼルの民族学博物館も含めて，いくつかの民族学博物館を訪れていたことはわかっており，彼の《匙の女》(vol.II, p.509参照)のような彫刻は，明らかに「部族社会」の作品——この場合はアフリカのダン族ないしその近隣の部族の人像形の米用匙(vol.II, pp.508参照)——の影響を受けている。《鼻》がバイニング族の仮面を反映したものであることは，次の点から推測できる。つまり，両者にみられる長く伸びた鼻(そうしたモティーフは彼の他の作品には見当たらない)，その鼻の装飾的な彩色(この例が唯一とは言えないが，やはりジャコメッティの彫刻には稀である)，頭部についた大きな飾りあるいは構造物などである。さらに《鼻》が制作された1947年にバイニング族の仮面と並んで展示されたニューアイルランド島の彩色頭蓋骨(p.34参照)と，この《鼻》の頭部が似ており，さらには同じ年に制作された関連作品《棒の上の男の頭部》(p.34参照)と酷似していることも注目される。[91] しかし，ジャコメッティはおそらくバイニング族の仮面を誤解したのであろう。我々が仮面の鼻と呼んできた部分は実は拡声器の役割を果すものであり，その意味では仮面の口に当たる。[92] 実際，ごく普通の大きさの鼻と鼻孔が，この拡声器の少し上に描かれている。同様に，後に述べる通り，ピカソが「アフリカ時代」に描いた，いわゆる「踊る人物」の脚はコタ族の遺骨容器守護像(p.268参照)に触発されたものであるが，これは遺骨容器守護像の頭部を支えている菱形の支柱を，膝を曲げた両足と読み違えたところからきており，この種の読み違えは全く理解できるものである。どうやらこの類いの読み違えが珍しいものではないことは，やはりこの種の遺骨容器の守護像から着想を得たクレーの《偶像》(vol.II, p.499参照)にも同じ読み違えがみられる点からもわかるであろう。[93]

モダニズムにおける「部族美術」の作品の読み違えの中でも，最も一般的なものは，アフリカの人像の，堅固で，正面性と左右対称性が強く，どことなくぎこちない姿勢を表現主義の例とみなすものであろう。先にあげた，アフリカの彫像を不安と結びつけたリードの解釈などが，その最たるものである。リードは，モダン・アートの作品と「部族美術」の作品の「類似性」を「両者に共通の心理的背景」としての不安に基づくものとして



「人像」 チャンバ族 ナイジェリア連邦共和国 木 高さ57cm
Australian National Gallery, Canberra

いる。[94] 「部族社会」の生活についての，19世紀的な時代遅れの認識に基づいたこうした誤った解釈が広く受け入れられていることは，現代でもある種の芸術家や精神医学者，収集家の間でアフリカ美術がもてはやされている理由の説明にもなる。もし芸術家にとってその誤解が有効なものであるのなら，彼らが「部族美術」の作品を読み違えていようがいまいが，それはたいした問題ではない。ただ，「部族美術」とモダン・アートの違いについて考察する上では，それが誤解であることを認識しておく必要がある。

近代の表現主義の作家たちの描く人物に見られる歪曲や誇張は，メイヤー・シャピロが解説しているように，視覚を通じて把握された身体ではなく，「内観的」ないし「感得された」身体のイメージに依拠している[95]（例えば歯が痛い時，顔のふくらみが実際よりはるかに大きなものに感じるが，そのような感覚がもとになっているというのである）。このような「感得されたイメージ」は表現主義の美術においては，身体そのものの状態ではなく，心理的状態を表す指標として取り扱われている。例えばヘッケルの《道化と人形》(p.37参照)では，トルソ(胴体)に対して頭部，手，足を極端に大きくするという，表現主義に典型的に見られる身体の各末端部の誇張によって，緊張感が醸しだされている。愉楽や優雅さを強調するフランス風のダンスの描き方とは異なり，この絵の男性はいかにも懸命にダンスを踊っており，そのさまは彼が踊りのパートナーにしている，鋭角的に歪曲され，重量感のないこの等身大の人形の奔放な動きと裏腹の関係にある。このヘッケルの絵に潜在しているのは，一般的な意味での不安感だけではなく，男女の間の疎外感であろう。[96]

チャンバ族の人像(p.36参照)は，このような表現主義特有のテーマの多くを体現しているものとして，誤解されやすい。拡大された手や頭や足(しかも片足は解剖学的に見てありえないことだが，内側に曲がっている)はもちろん，その正面性が強く，硬直して見るからにぎこちない姿勢は，緊張の表現ととれなくもない。また，誇張されたペニスはその緊張が性的な問題からくるものであることを示唆し，丸く開いた口は(表現主義の代表的作品の一つであるムンクの《叫び》の開いた口のように)苦悩を「言表化」するものとも受けとれる。

しかし，このチャンバ族の彫像はもとより，ムンクの口を思わせる開いた口を顔の造作の要としているソンゲ族の仮面(p.16参照)やイビビオ族の仮面(p.37参照)なども(ただし，これらの仮面の口はムンクのそれよりもはるかに形が整っている)，決して苦悩や疎外を表すものではない。チャンバ族の人物像における性器の強調は，「部族美術」ではよく見られるモティーフであって，性的不安を表すのではなく，性別や多産性の印である。また，チャンバ族の人物像をはじめ，ほとんどすべての「部族美術」に見られる正面性は，ムンクやキルヒナーが特に街角の風景を背景にして正面観の人物によって表現しようとしたものとは全く正反対のものを表している。絶え間なく動き，細分化された近代都市の街角という文脈においては，ムンクの描く人物像の正面性は，群衆の中での不安や社会からの疎外(それこそ近代特有の広場恐怖症の症候である)のメタファ

次ページ左上:「治療儀礼用の人像」 モントイル族 ナイジェリア連邦共和国 木 高さ37.5cm
Indiana University Art Museum, Bloomington; on loan from the Raymond and Laura Wielgus Colection

次ページ右上:エーリヒ・ヘッケル《道化と人形》1912年 油彩・カンヴァス 100×70cm
後に破壊された

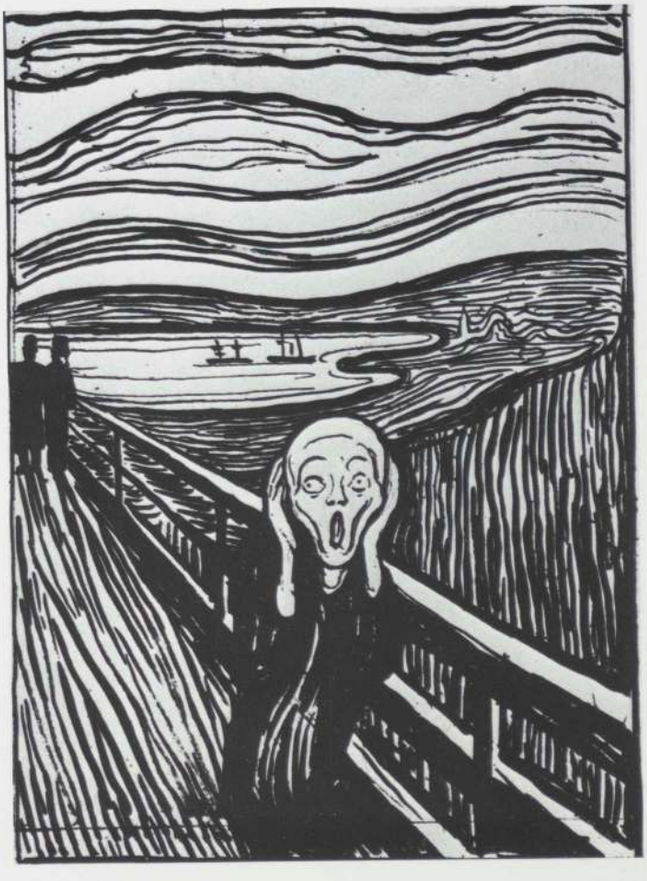
次ページ左下:「仮面」 イビビオ族 ナイジェリア連邦共和国 木 高さ20cm
Collection Jacques Kerchache, Paris

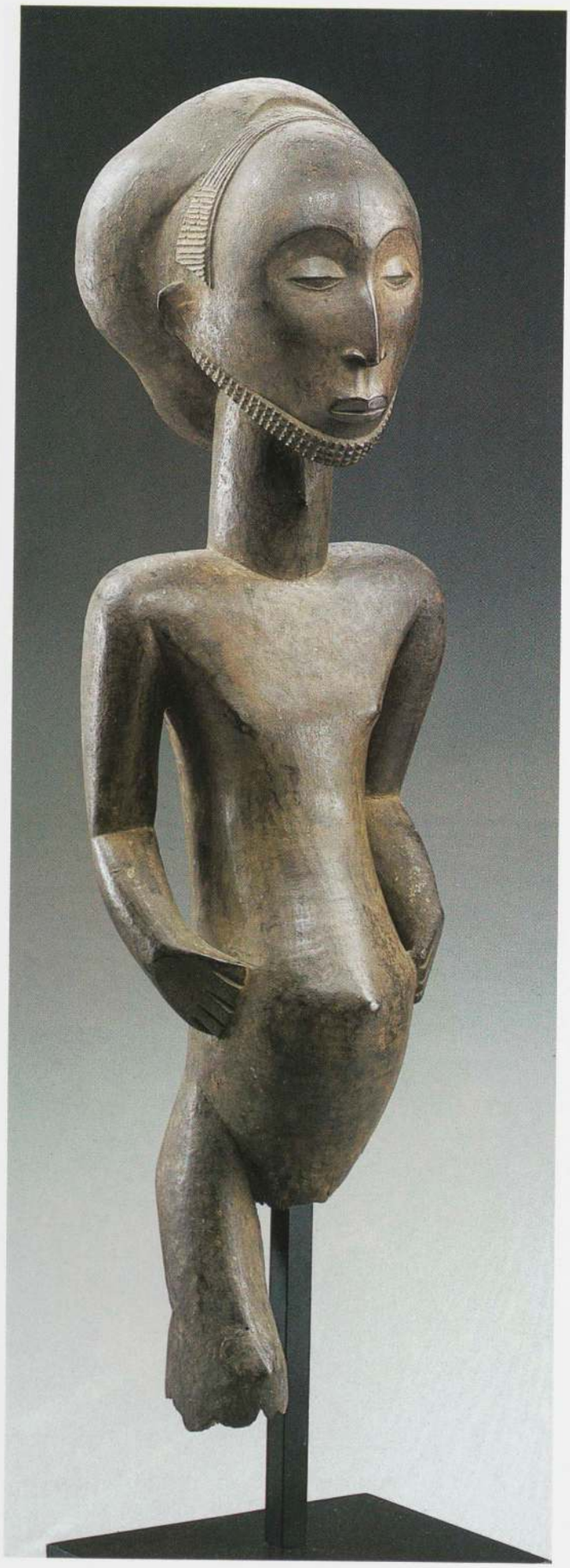
次ページ右下:エドヴァルト・ムンク《叫び》1895年(1896年の署名) リトグラフ・黒刷り 35.4×25.4cm
The Museum of Modern Art. New York; Matthew T. Mellon Fund











ーとなる。正面性は近代人にとっては異常のイメージを作りだし，一方「未開人」(もしくは「古代人」)にとっては正常のイメージを喚起するのである。「部族美術」では，形式化され，儀礼的に組織化された「部族」の生活のパターンが示唆されており，そこでは個人的感情というよりもむしろ集団の感情が表現される。つまり，「部族美術」における慣用的手法としての正面性の強調は，その作者の属する社会の構造を背景として採用されている。それに対して，ムンクの人物像の正面性は，絶え間なく変化し流動的な近代の生活と相容れないものである。

ダーウィンは「未開」民族を，彼らをとりまく宇宙を真に理解する能力がないため，常に恐怖にさいなまれびくびくしている，全く不自由な人々であると捉えた。これはリードの見解にもつながる時代遅れの認識である。しかしながら，ダーウィンの仮定が正しいものであるためには，「未開人」が宗教的信念なしで生きていなければならないだろう。レヴィ=ストロースが述べているように，[97] 「部族」共同体が堅固な信をおく儀礼は，他方において人々に確かな心理的安心感を与えるものでもある。実にその安心感こそ，表現主義の作家たちが近代の社会に欠けているとみなしたものであった。[98] もちろんだからといって，「部族社会」の彫刻に見られるこうした秩序，対称性や正面性は，「部族社会」の生活の「描写」ではない。それは「部族美術」よりいっそう堅固な様式を備えたエジプトの彫刻が醸しだす静的雰囲気が，エジプト社会の静止性の「描写」でないのと同じである。どちらの文明においても，いや，すべての文明において，生活というものは予想外の事故や変化，混乱に満ちたものである。それゆえ，これらの彫刻は実際の出来事そのものを描写しているというよりは，その社会がどのようにその出来事を受け止め，評価しているか，あるいはその社会の人々が物事がどのように進むことを理想として望んでいるかを示していると言わなければならない。そしてその理想は，部分的には美術作品そのもののもつ呪術的な性格を通じて達成されるのである。

チャンバ族の人像の中の，表現主義の作家たちの読み違えを招いた諸要素は，実はアフリカ美術，というよりは「部族美術」全般によく見られるものである。しかも，モントイル族の治療儀礼用の人像(p.37参照)やペンデ族の「病いの仮面」(p.264参照)などアフリカの作品の中には，さらに顕著な「表現主義的」特質を備えているものもある。慣用的な左右対称の姿勢を取り入れながらもモントイル族の彫刻師は，その手や腕の位置どりをほんの僅かに非対称にし，身体の個々の部分の表現を比較的あいまいにすることによって，ある種の緊張感やぎこちなさを表現しようとしたかのようである。その印象は粗い表面や上方に向けられた頭部とその痛々しい表情によってさらに強調されている。作者が表現主義者の重視する不快感など全く意図していなかったチャンバ族の彫像の場合と異なり，モントイル族のこの作品は，肉体的不快感の表現を意図した，「プリミティヴ・アート」の作品の中では数少ない例と言えるかもしれない。その限りにおいて，モントイル族の人像のほとんど麻痺したようなポーズには，近代の表現主義の作品と比肩しうるものが認められる。しかし，両者の間には決定的な相違もある。モントイル族の作品は(私の理解が正しければ)，本質的には写実的である。この像は，治療の際に宗教的職能者が用いる道具であるから，病気の人物を表したものとも考えられるだろう。像が示唆するような身体の麻痺する病気が実際に存在したのである。一方，近代の表現主義の作品の場合には，人の内面の状態を示すために現実を歪めて見せている。《アヴィニョンの娘たち》の右下の女性の顔(p.264参照)と多少なりとも似ている，左右非対称のペンデ族の仮面の「歪み」は，ピカソの場合とは違い，心理的状態を示すために創出されたメタファーではなく，梅毒のような病気の末期にある人物の顔の描写であり(確かにその形態はペンデ族に特徴的な様式に従っては





上:「ヘルメット型の仮面」 マコンデ族 タンザニア連合共和国
木 高さ26.7cm Collection ARMAN, New York

左:「遺骨容器守護像」 ングンバ族 カメルーン共和国 木 高さ68cm
Musée de l'Homme, Paris

前ページ:「人像」 ルバ族(ヘンバ系) ザイール共和国 木 高さ68cm
Collection Jacques Blanckaert, Brussels





「人像」(二つのアングル) ムフンテ族 カメルーン共和国 木 高さ64.8cm Private collection

いるが），そのモデルになるような人物が現実に存在したのである。

もちろん，（もし我々の理解が「読み違え」でなければ）「部族美術」の作品の中には，狂暴性や恐怖，驚愕を主題とし，ある種の暴力を表現した作品も多くある。例えば，ここにあげたングンバ族（カメルーン側のファン族）の遺骨容器守護像や，なんとも不穏な雰囲気を漂わせたマコンデ族の仮面（p.39参照）などである。しかし，作品の醸しだす雰囲気とその作品が表現しようとしている心理的状況とを同一視しうる近代の表現主義の作品と違い，「部族美術」に見られるこの種の表現は悪霊を威嚇したり，遺骨容器を守る目的で作られており，基本的に外部に向けられたものである。したがって，ングンバ族の人像をヘンバ族の静謐な人像（p.38参照）――こうした静穏な表現の方がアフリカの彫刻では一般的である――と比較してみても，そこには造形の面でも表現力の面でも，ングンバ族の作品と不安や恐れを表す表現主義の作品とを比較するよりもはるかに多くの共通点が見出せるのである。

「部族美術」に見られるいくつかの特徴を「未開文化」とはかけ離れたかたちで解釈するというモダニズムの傾向，即ち20世紀美術における「意味されるもの」（記号内容）を「部族美術」における「意味するもの」（記号表現）におしつけてしまうという傾向は，我々が「部族美術」に対してとる，自民族中心主義的な接し方の一つの形態にすぎない。別の形態として解釈不足というのがある。マティスをはじめとする一部の芸術家は純粋に作品の形態の美しさゆえに「部族美術」の作品に興味を示したが，彼らはその点で個々の作品を，それが「未開文化」の中で果している象徴的・魔術的な役割から引き離してしまったのである。確かに，ピカソに始まって現代の何人かの作家にいたるまでのモダン・アートの作家の中に，多くの「部族美術」のアニミズム的な側面を直観的に捉えていた者はいた。だが，それらの作家も民族学的知識の不足という点では，他の作家とそれほど変るところはなかった。[99]

「部族美術」の作品が用いられる文化的コンテクストに関する知識不足というのは，モダン・アートの作家たちをして「部族美術」を断片的にしか見えなくしてしまう一つの要因にしかすぎない。断片的という点で言えば，西洋社会では「部族美術」の作品が文字通り不完全な形でしか手に入らないという点のほうがより直接的な問題である。例えば，仮面は，繊維製の「顎鬚」や頭飾りなどの象徴的な付属物とともに示されてしかるべきであるのに，そうはなっていない。しかもその仮面は，本来はそれと一体になった衣装（vol.II, p.549参照）からも切り離されてしまった状態で見られていく。同様にその衣装は舞踊の「一部」であり，さらにその舞踊は大きく見れば儀礼の「一部」なのである。その上，トンプソンも言うように，アフリカの美術の多くの形態は，それが動いている状態で見られることを想定して生みだされている。[100] もちろんこのことは儀礼用の彫像にはあてはまらないであろうが，いずれにせよ，近代の画家や彫刻家に大きな影響を与えた多くの「部族美術」の作品が，我々が目にするような形からは遠く隔たったものであるのは事実である。

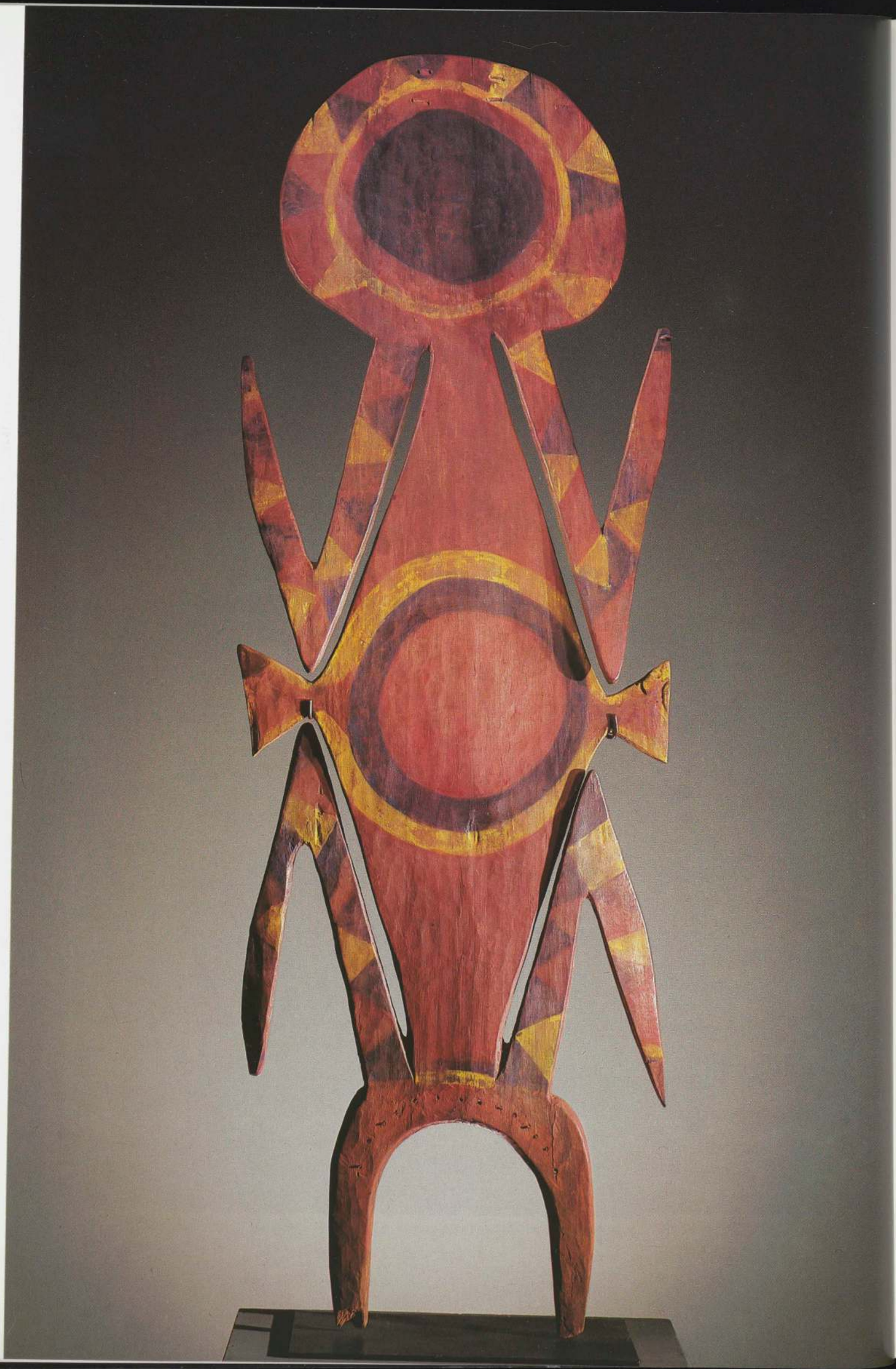
しかしながら，このような状況は決して特異なものではない。程度の差こそあれ，我々は過去のいかなる美術も断片的にしか享受しえず，特にその背景にあるコンテクストは多くの場合知りえないままである。エジプトや日本の美術を高く評価している芸術家の中で，アフリカやオセアニアの美術に関する以上に，エジプトや日本美術の作品の制作目的や文化的背景の知識をもっている作家はほとんどいない。しかしながら，このような自民族中心主義は，一面ではモダニズムの偉大なる長所の一つの要因にもなっている。というのも，それがあるからこそ，モダニズムは様々な異文化の美術を受け入れることができたからである。我々の文化は，自らのものと遠くかけ離れた文化の美術も含めて，あらゆる美術を称賛する唯一の文化である。[101] そしてその結果，それらの異質な美術を取り込むことで，モダニズムは一段と活力を帯びるようになった。それは異文化との接触による文化相互の豊饒化の産物といってよい。

キュビストたちのコレクションを見てみると，オセアニアの美術よりもアフリカの美術の方が明らかに好まれていたのがわかる。一方で，シュルレアリストたちは，オセアニア（やアメリカ・インディアンや北西海岸インディアン，エスキモーなど）の作品に熱狂した。「シュルレアリスムの世界地図」（vol.II, p.556参照）では，イースター島がほとんどアフリカと同じ大きさになっている。この明らかな好みの相違は，両地域の作品の入手状況の偏りにも関係しているかもしれないが，何よりもキュビスムとシュルレアリスムの本質的な違いに由来するものであろう。アフリカの美術と同様キュビスムは，その抽象の程度に違いこそあれ，基本的に目に見える世界の具体的な現実に根ざしている。一方，シュルレアリスムは，オセアニア（少なくともメラネシア）の美術のように，想像の世界，目に見える世界よりも空想の世界の表現をめざすのである。

キュビストとシュルレアリストの好みの違いの原因は，アフリカの彫刻の強固な三次元性――それは具象性と事実性を実現するための手段である――とメラネシア（特にニューギニア）の彫刻の本質的に絵画的な構造とを比較してみると明らかになってくる。後者の絵画性は，丸彫り彫刻ですら一つの視点――通常は真正面か真横――から見るだけでその全体が十全に把握されることにみてとれる。オセアニアの彫刻は，多くの場合相対的に平面的で「本体がない」のを特徴とするが，いきおい見る者の視線はその輪郭や表面を飾っている線画や彩画に引き寄せられる。そこには大部分のアフリカ彫刻の本質的要素をなす，触感的で立体的な量塊というものはほとんど見受けられない。またオセアニアの作品には，アフリカの作品よりも樹皮（vol.II, p.547参照）や泥（vol.II, p.636参照），その他の「柔らかな」彫刻素材を用いたものが多く，その点でも絵画性が強いと言える。

アフリカの優れた彫刻は，多くの場合どの角度から見てもおもしろい。ムフンテ族の人像（p.40参照）を前にすると，我々は自ずとその像のまわりをぐるりと回ってみたくなる。これに対して，メラネシアの作品は絵画的であり，見る側の視線をそれが一番よく見える角度に限定してしまう。例えば，マプリク山地のアベラム族の人像（p.42参照）を正面から見ると，身体の分節も定かではなく，作者の造形上の工夫もほとんど見えてこない。側面から見てはじめて，鼻の下，上唇，下唇，顎，首の5つの部分が僅かな段差をもって階段状に配され，上半身のネックレスから突きでた飾りと下半身のペニスの突起が相似形で表されているなど，そこに極めて繊細な芸術的配慮がなされていることが明らかになる。

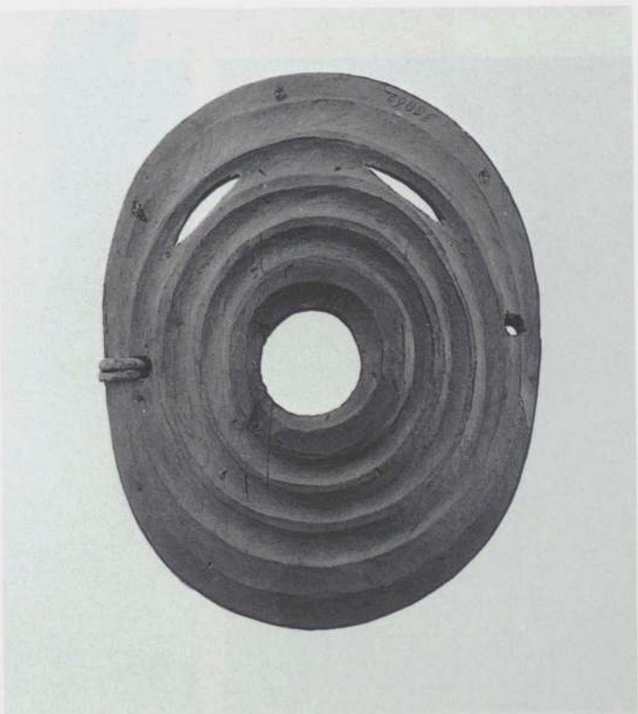
ここで，装飾的な彩色が施されたアベラム族の人像とナイジェリアのムムイェ族の彫像を並べて比較してみよう（p.43参照）。ムムイェ族の人像は，どこから見ても像の三次元的な立体性が見る者に印象づけられるように作られている。特に腕の作りには驚くべきものがある。左右の手からはじまって，腕はまず体を包むように斜め後方にあがり，その後再び前に戻って，胴の最上部で左右が一つになっている。こうして円筒のまわりに楕円形を被せたような形が生みだされている。さらに，その楕円形の上端は，神秘的に顔を覆うフード状の髪形とも呼応している。このアフリカの彫刻師は，アベラムの人像の特徴をなす浅浮彫りや表面装飾をあえて避けている。この作者が作りだす形態は要素の数を押さえ，簡潔かつ大胆であり，彫刻の量塊性を損なうようなものはすべて除外されている。優れたアフリカの彫刻では，多くのエジプトその他の「アルカイック」な彫刻の場合とは違って，彫刻の量塊の内部も決して，造形上無意味





なものにはなっていない。古代の彫刻師と同様，「部族社会」の芸術家たちも，像の正面性を出発点として彫刻にとりかかるが，古代の彫刻師とは異なり，彼らはさらにその先に進むのである。つまり，彼らはそのような決まりきった形式にとらわれることなく，像の体躯に造形上の躍動感を与えようとする。こうしたことはアルカイック美術には稀にしかみられない点である。アルカイック美術では，丸彫りの彫像も4枚の浮彫りをつなぎ合せたように見え，像全体の分節も，彫刻師が彫りを始める前に，元の木や石のブロックの表面に描いた下図に，そのまま従っているようにみえる。[102]

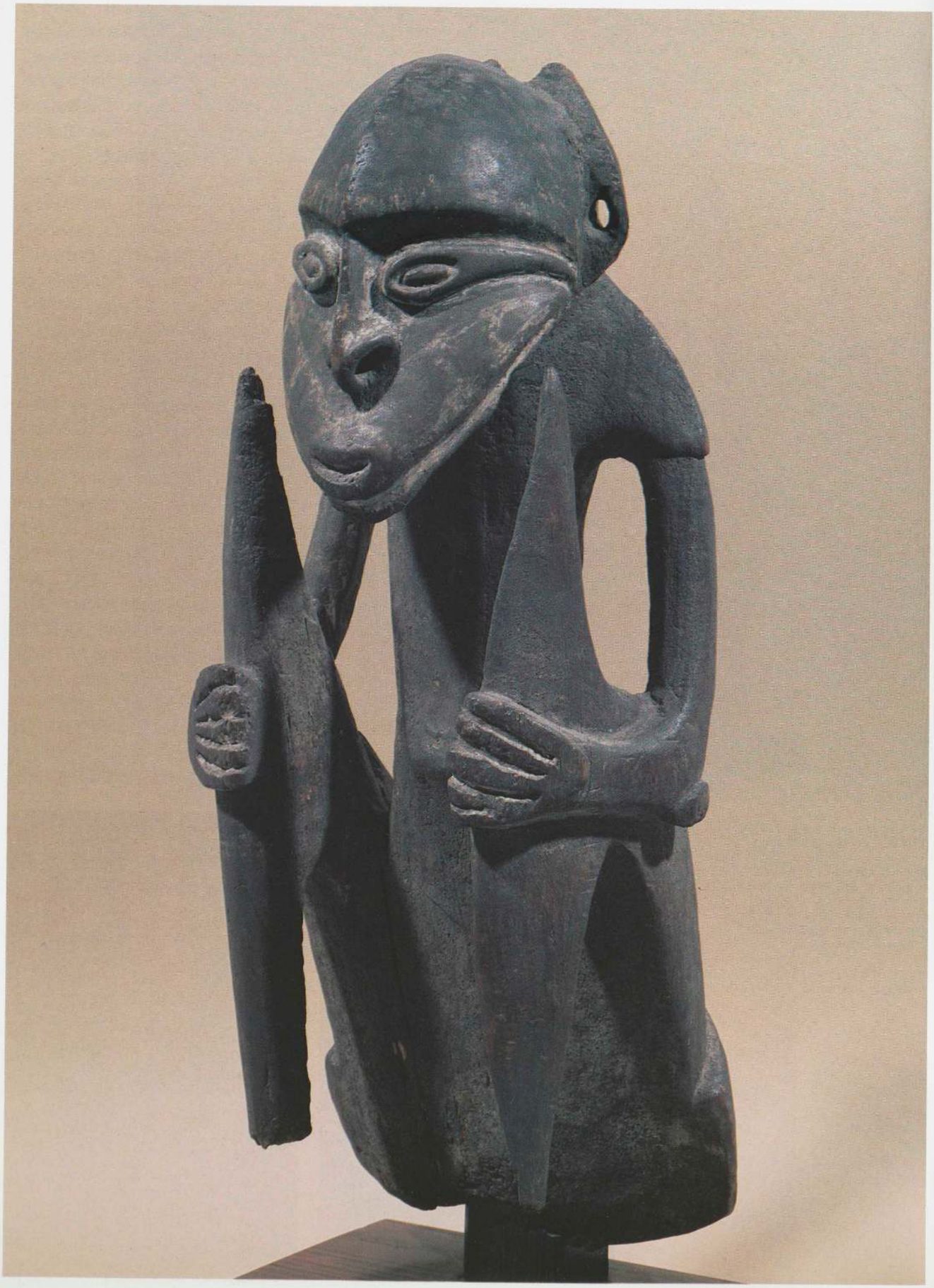
メラネシアの彫刻師が好む平面的で絵画的な形式にどのような可能性が宿されているのかは，他のどこの作品よりもニューギニア高地の彫像(p.44参照)を見れば明らかになる。すべての形が薄切りの厚板を切り抜くことによって作りだされているため，この彫刻には前と後ろはあるが，側面は全く存在しない。彫刻によって「描きだされた」，この像の輪郭は

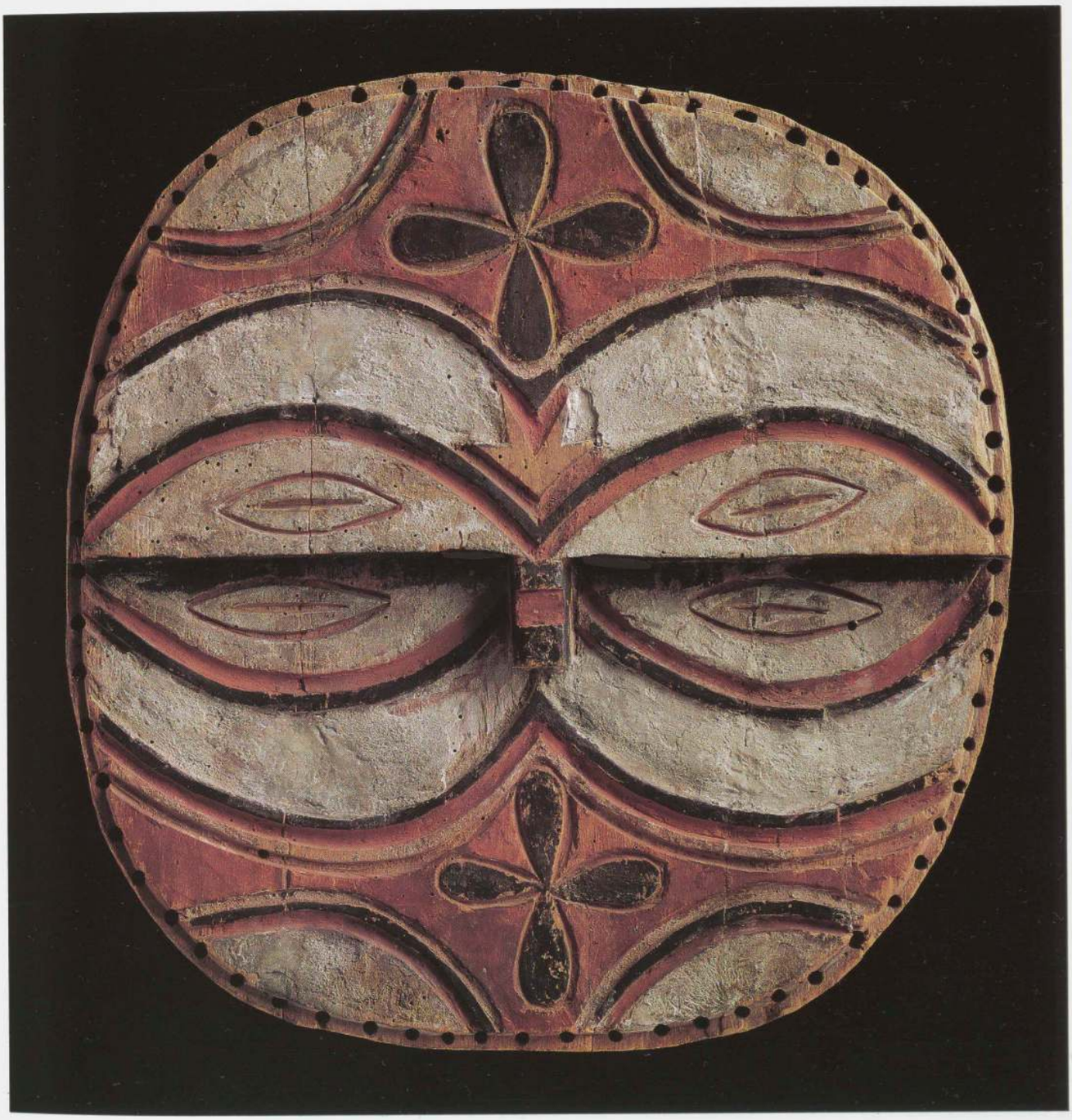


上:ケネス・ノーランド《トンド》1961年　アクリル・カンヴァス　直径148.6cm
Collection Mr. and Mrs. A.E. Diamond, Tronto

左:「人像」イースタン・ハイランズ州，パプアニューギニア　木に彩色　高さ150cm
Private collection

右:「仮面」エスキモー　ユーコン河下流地帯，アラスカ州　木・絵具・皮　高さ18.4cm
National Museum of Natural History, E.W. Nelson Collection, Smithsonian Institution, Washington, D. C.



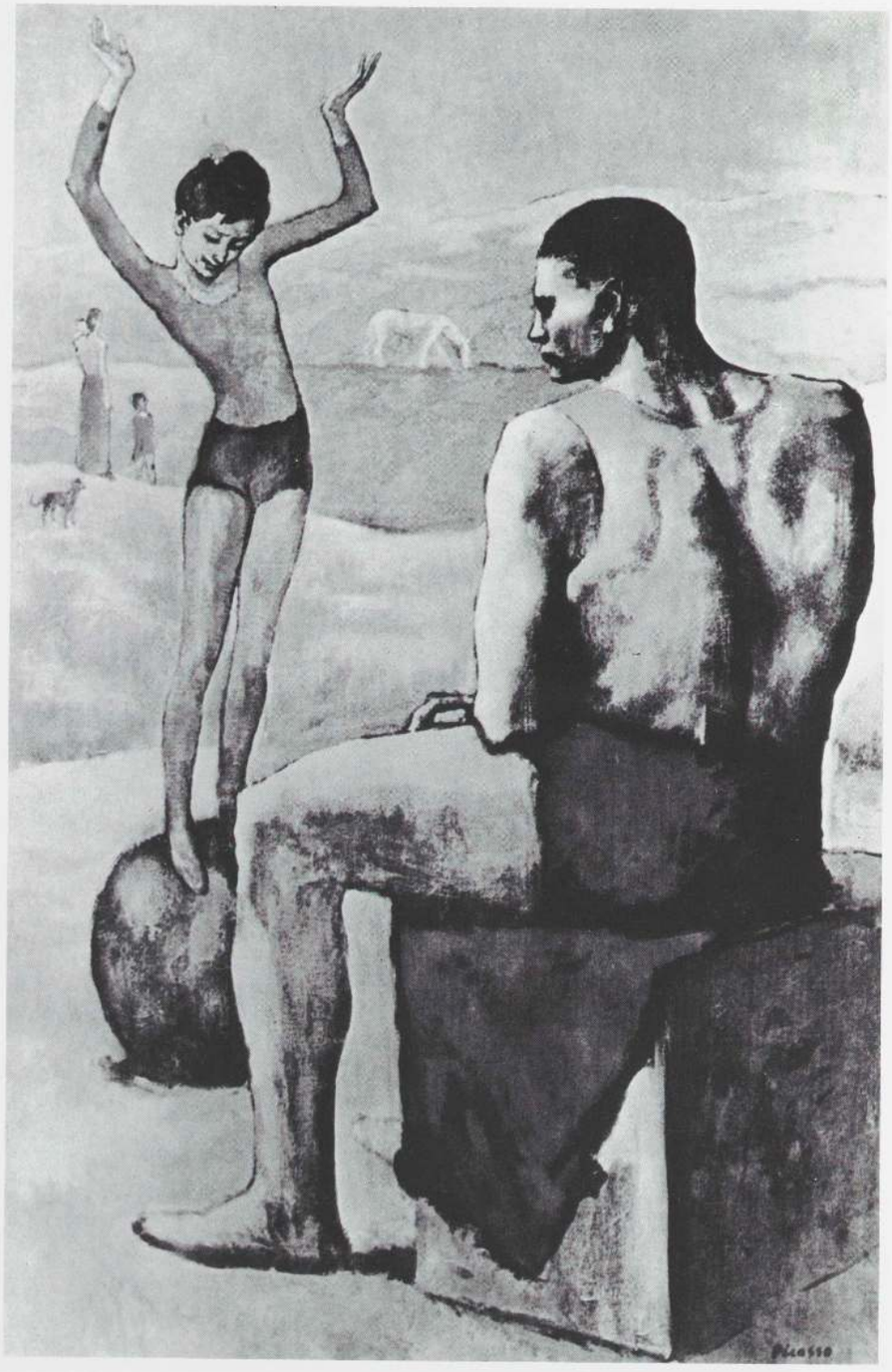


上:「仮面」 テケ族 コンゴ共和国 木に彩色 高さ34cm Musée Barbier-Müller, Geneva(アンドレ・ドラン旧蔵)

左:「人像」 東セピック州, パプアニューギニア 木 高さ45.5cm Musée Picasso, Paris(パブロ・ピカソ旧蔵)

を進めることによって，量塊を犠牲にしているとしても，彼らはその代りに像に動きを与えるような空間の活用の可能性を手にした。このようなことはアフリカ美術ではありえないことである。アフリカ美術では，彫刻師は固体性だけを考える。そこでは古代美術の場合と同様，空間は作られるというよりは，切り取られるものであり，固体性を引き立てるための脇役にしかすぎない。ところがメラネシア美術においては，空間は芸術家の美意識にとっての本質的要素となる。例えば，ニューギニア高地の彫刻師が先の人像の湾曲した両腕や両脚の間の狭い空間をいかに利用しているかを見てみるとよい。さらに印象的なのは，ニューギニアのカラワリ河地域のイプウォンの像(p.73参照)において「取りのけられた」空間が果している機能である。ここでは，絶妙なカーブをみせる「肋骨」の間の間隙が，その肋骨を明瞭に浮び上がらせるために先細りに表現された固体部同様の存在感をもっている。残念なことに，この種の像は「部族美術」の中でも特筆すべき創意をみせるものであるにもかかわらず，破損が激しかったり，一部しか残っていないことが多く，そこにいかなる彫刻の理念が込められていたのかを知りうる例は，極めて稀だというのが現状である。

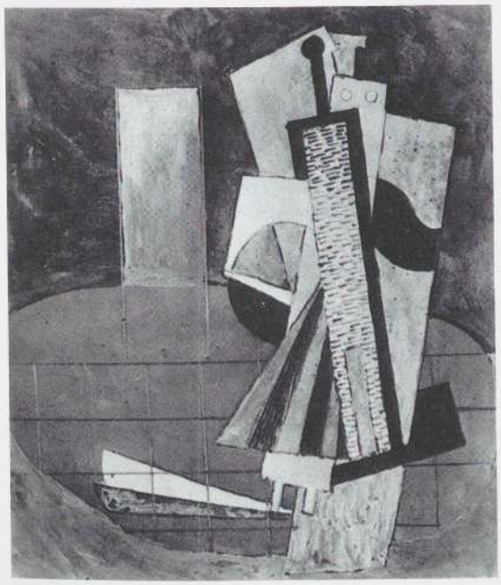
セピック河流域に住むイアトムル族の人像(p.46参照)は，そのような「取りのけられた」空間，ないし「ネガティヴな」空間の洗練された用法をみせる傑出した作例の一つである。腕と胴体の間の空間，特に脚と臀



パブロ・ピカソ《玉乗りをする若い軽業師》1905年　油彩・カンヴァス　147×95cm　The Pushkin Museum, Moscow

が，それでもそれが人体の要素であることははっきりと認識できる。同じく正面性を強調したこの2点の作品には，要素間の平行性や左右対称性が共通して認められ，両者の造形精神的な近しさがうかがわれる。リプシッツの作品の手足の位置，肩をさえぎるように入れられた線などは，ドゴン族の像の折り曲げられた脚やへそ，頭に対応するものとみなすことができる。またどちらの作品にも彫刻による「描線」は認められない。ドゴン族の像の頭髪部分や腕輪の部分に施された刻文は，リプシッツの像の手と同じような幾何学的な簡潔性を備えているし，両作品とも目が単純な円で構成されている。

リプシッツのブロンズ像は単独の人物を表したものであるが，その頭部に見られる曲線的な形態と直線的な形態の対置には，ドゴン族の彫像における男性と女性の造形上の対比を想起させるものがある。ドゴン族の男女の像でも，夫の上半身の「立方体」に対して女性の円錐形の胸部が対置され，男性の直線的な耳やまっすぐな髪の生え際の線に対して女性の曲線的な耳と湾曲した，とさか状の髪型が対比されているのである。一つの頭部において，曲線的な輪郭をもつ横顔と直線的な輪郭の横顔とを一体化させるというリプシッツの手法が，もともと男性的形態と女性的形態の対決から生じた綜合的キュビスムに特有の様式そのものであるということは注目しておいてよい。ピカソはそれを1915年の堂々たる作品《アルルカン》(p.53参照)において実践している。そこでは踊っている



パブロ・ピカソ《踊るカップル》1915年　グワッシュ・鉛筆　14×12cm
Collection Diane de Riaz, Val de l'Oise, France



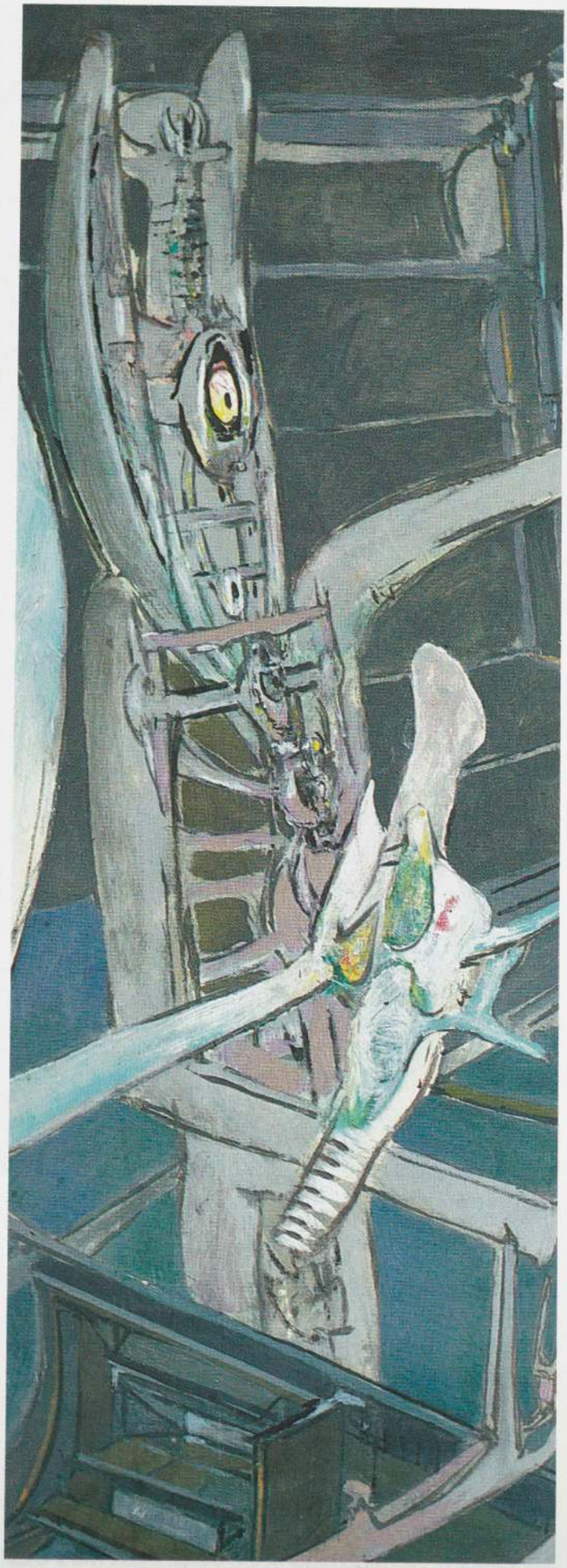
パブロ・ピカソ《アルルカン》1915年　油彩・カンヴァス　183.5×105.1cm
The Museum of Modern Art, New York; Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest

一組の男女の像(p.53参照)が凝縮され，平面化されて一人の人物の像に仕上げられているのである。

直線(およびそれを敷衍した正方形，長方形，立方体)を男性に結びつけ，曲線(およびそれを敷衍した唐草文，円，球)を女性に結びつけるという，単純な要素による表現は，ピカソ独特のものである(「口髭があればそれは男だ」とピカソ自身がその傾向を自嘲的に語っている)。さらに言えば，ピカソのこうした類比をもとに還元を進めるという思考法は，彼が「部族美術」に接し，キュビスムの創始に関わる以前から彼の身についていたものであり，それがあったればこそピカソは，アフリカ美術に対して並みはずれて鋭い感受性を持ちえたのである。例えば1905年の《玉乗りをする若い軽業師》(p.52参照)において，男性の曲芸師が立方体に腰かけ，少女がボール上に立って平衡を保っているさまが描かれているが，すでにその構図に上述の類比的表現が明瞭に認められる。

ピカソのこのような要素還元型の表現手法を，使い古された陳腐なものだと言ってしまうのは簡単である。しかしながら，まさにその手法こそ，ピカソの芸術が他のモダニストの芸術よりも広範な支持を得るにいたった機縁の核心をなすものだと言わなければならない。ごくありふれたものが，天才の精神を通じて独特のかたちで増幅された時にこそ，我々は真に普遍的な芸術を得るのである。20世紀の初頭には，すでにモダニズムはあまりに複雑で難解なものになってしまい，潜在的な観衆の数も当

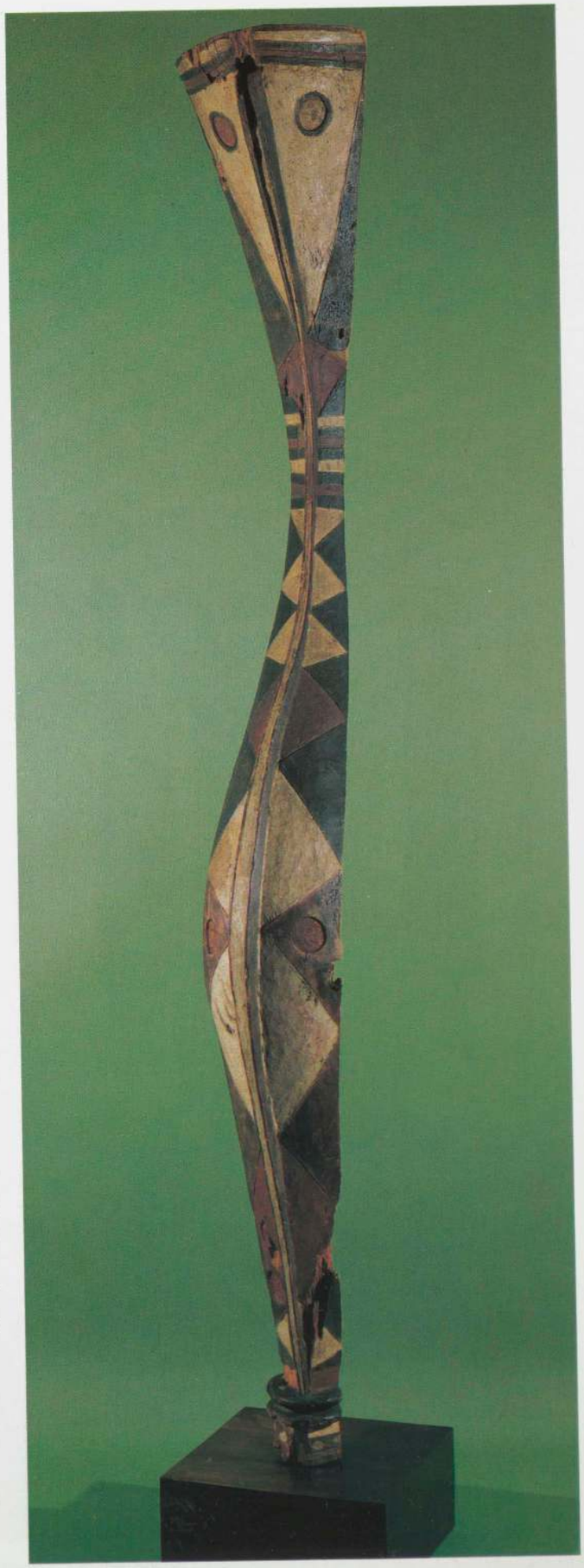




然のことながら限られてきていた。多くの象徴主義的美術において謳歌される肥大した感覚は，このようなモダニズムの展開の一つの極をなすものであるが，ピカソの青の時代と初期のバラ色の時代の作品の源泉もそこに求められる。しかし1906年までには，ピカソはそうした動向に反逆する準備を整えていた(まず初めはイベリア美術，続いて「部族美術」に注目することで)。間もなく形をなしてくるプリミティヴィズムは，その反逆のための手段として選択されたものである。「部族美術」は当時の一般の大衆にとっては，相変らず珍品の域を出るものではなかったが，その簡潔で直線的・還元的な処理法に共感をもったピカソにとっては，ごく身近なものであった。ピカソは，「部族美術」が当時の美術動向の行き詰りを解決する「下剤」として役立つと考えたばかりでなく，彼が「部族社会」の彫刻の中に認めた核心的・普遍的性格をモダン・アートの中に吹き込むためにも大きな助けになると確信していた。《アヴィニョンの娘たち》は象徴主義的世代の色あせたモダニズムを打ち破るべく格闘した18カ月間の画業の果てに完成されたものであり，その中に初めてピカソの「アフリカニズム」が登場したのも決して偶然ではなかった。《アヴィニョンの娘たち》において「要素主義」は幾重にも重なった従来の因襲的表現を一連の造形上の基本単位に切りつめることで達成されている。この手法はピカソが「部族美術」にみてとったものである。とはいえ，《アヴィニョンの娘たち》は基本的な造形単位への単なる回帰ではなかった。後に見るように(pp.248-266参照)，ピカソは基本的要素への回帰を，造形芸術に本来備わっていながら西洋の伝統でいつのまにか接触が断たれてしまっていた，と彼が考える直接の呪術的感情の再発見と結びつけている。ピカソは，この呪術の「啓示」をトロカデロ民族誌博物館の初訪問の際に受けたのであった。

シュルレアリストのマッタの《埋葬の場所》(p.3参照)とニューアイルランド島のマランガンの彫像に代表される典型的なオセアニアの彫刻(p.2参照)との間の親縁性は，リプシッツの作品とドゴン族の作品の間にみられる結びつきとは様々な点で対照的である。マランガンは絵画的，つまり「触覚的」というよりは「視覚的」であり，広がりのある形や流れるような「線描」(特に輪郭線)をもつ点で，マッタの作品と造形言語を共有していると言ってよい。こうした傾向はキュビストやアフリカの彫刻師たちの避けるところである。マッタと同様——したがってアフリカやキュビスムの彫刻家とは違って——ニューアイルランド島の芸術家たちは，彫刻本来の特質を犠牲にしてまで色彩に重要な役割を与えたのである。

とはいうものの，マッタの「人間(ルサナージュ)」とマランガンの彫刻との間には，親縁性を超えて直接的な影響関係も存在する。エルンストや他のシュルレアリスト同様，マッタもこの種の彫刻の熱心な収集家であった。マッタの「人間(ルサナージュ)」は，その「サイバネティック」な構造のゆえに一見20世紀的な外観をみせるが，作品の各所に彼の「部族美術」への愛着が反映されている。例えば，それは作品全体の透かし彫り状の構造や，硬いポーズ，何かの「信号」と読みとれる身ぶり，獰猛で攻撃的な相貌などである。マッタの像はマランガンの彫像と同じく，その作品自体が怪物じみた動物



前ページ左:「マランガンの人像」 ニューアイルランド島 木に彩色・その他 高さ108cm
Musée Barbier-Müller, Geneva

前ページ右:マッタ《巻きついた審問》(部分)1948年 油彩・カンヴァス 149.9×195.6cm
The Art Institute of Chicago; Mary and Earle Ludgin Collection
p. 582に作品全体の図版

右:「ヘビの像」 バガ族 ギニア共和国 木に彩色 高さ250cm(台座を含む)
Collection Mr. and Mrs. Jacques Lazard, Paris



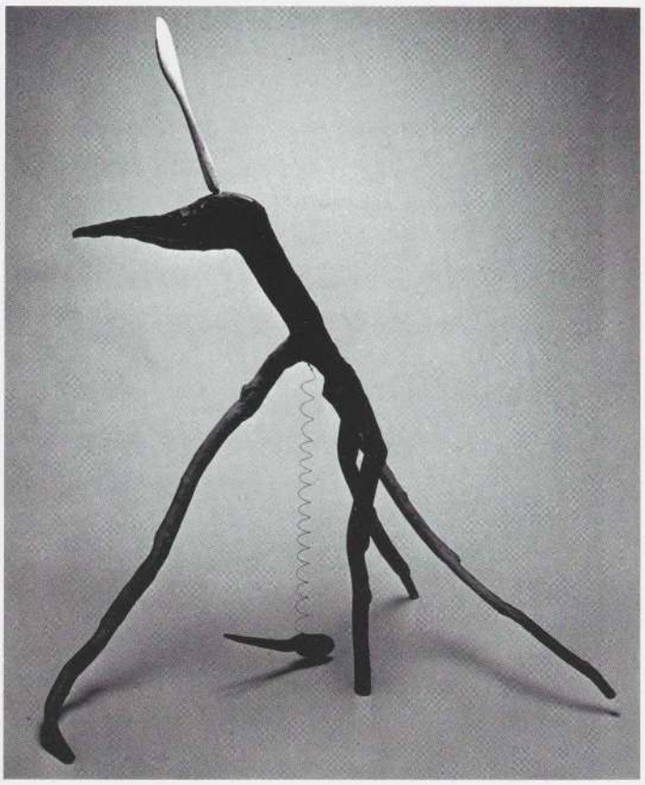
「人像」(二つのアングル) ボヨ族 ザイール共和国 木 高さ86.4cm Collection Gustave and Franyo Schindler, New York



「呪物」ヨンベ族 ザイール共和国 木・その他 高さ59.5cm Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgium



「イムヌ像」 ナマウ，湾岸州，パプアニューギニア 高さ53.3cm
Friede Collection, New York



アレクサンダー・コールダー《林檎の怪物》林檎の木の枝に彩色・スプリング
165×81.3×128.3cm Private collection, New York

によって襲撃されているかのような印象を与える。

正面性と左右対称性を色濃く示す点で，「部族美術」は一般に「叙述的」というよりむしろ「イコン的」な性質をもつ。したがって物語性という観点からアフリカ美術とオセアニア美術の違いを考えることは，あるいは冒険かもしれない。しかしながら，オセアニア美術の大部分とアメリカ北西海岸の彫刻のすべて（これらはシュルレアリストが特に好んだものである）は，アフリカ美術に比べて叙述的な言明との関係が，象徴的なかたちにせよより明瞭であるように思われる。そして，この点からすれば，本来「イコン的」な美術といえるキュビスムが芸術家たちをアフリカ美術に向かわしめ，一方，象徴的な「物語」美術であるシュルレアリスムが，芸術家たちをメラネシアやミクロネシア，南北アメリカに向かわしめたのもうなずけるのである。

別の言い方をすれば，オセアニアと北西海岸の美術は神話の表現に傾き，アフリカの美術は儀礼の表現に傾くと，あえて一般化できるかもしれない。儀礼が神話から抽出されたか，あるいは一部の文化人類学者が考えているように，神話が儀礼を通じて練りあげられてきたかというのは，我々の当面の問題ではない。単純にその存在様態の点で，儀礼は神話よりも本質的に「抽象的」である。そしてこの点からしても，儀礼とより深く結びついたアフリカの作品がキュビストに強くアピールし，一方より豊富な神話的な内容をもつオセアニアやアフリカの作品がシュルレアリストの心を捉えたのである。ただし，神話的な人物の表現がアフリカ美術に全く見られないというのではない。その例はいくつも確認される。[104] とはいえ，そうした人物は，作品の中に表されるといっても，儀礼を通じて心の中に呼び起こされるというかたちで表現されるのであり，神話のように特定の人物をめぐって一連の物語を語るというかたちで表現されるのではない。この後者の表現の形態が彫刻の中で実現される場合には，様々な要素が集成され，凝縮されてトーテム・ポールのような形式が生みだされる。そしてそれは，アフリカよりもオセアニアや北西海岸に広く認められる表現形式なのである。[105]

シュルレアリストがアフリカ美術よりもオセアニア美術を好んだのは，一つにはオセアニア美術の外観がより自然に近く，しかも自然の素材を多様かつ即興的に用いていることにある。アフリカ美術は古典主義的であり，オセアニア美術はロマン主義的であるとしばしばいわれる。もちろん，このような一般化はこれらの美術の特徴を浮彫りにするというより，あいまいにしてしまいかねない。しかし，自然界との同一化の傾向がより強いという点で，メラネシア美術がアフリカ美術よりもいっそうロマン主義的だというのは，誰もが認めるところではあるまいか。アフリカの仮面や人像には人間や動物の特徴を様々なかたちで結びつけた表現が見られるが，メラネシアの諸民族の間で広く見られる怪物の表現に比べれば，それらの表現は概念化され，自然の事物からはるかに隔てられて抽象化されている。多くのオセアニア美術に比べ，アフリカの彫刻は，神人同形論ないし人間中心主義に根ざしたものが多い（いずれも古典主義の特徴である）。[106] 一方でニューギニアの芸術家は自然そのものの中に「既成（レディ・メイド）」のものとしての怪物を見出してくる傾向がある。例えば大部分が木の枝や根でできたパプア湾地域の悪霊イムヌの像に比肩しうるような作品はアフリカの彫刻の中には見当たらない。このような「自然淘汰」は結果として偶然性をはらみ，曲がりくねった線的な作品を生みだす。その輪郭における一定の形式の欠如はアフリカの人々の美意識が理想とするものとは全く正反対のものである。

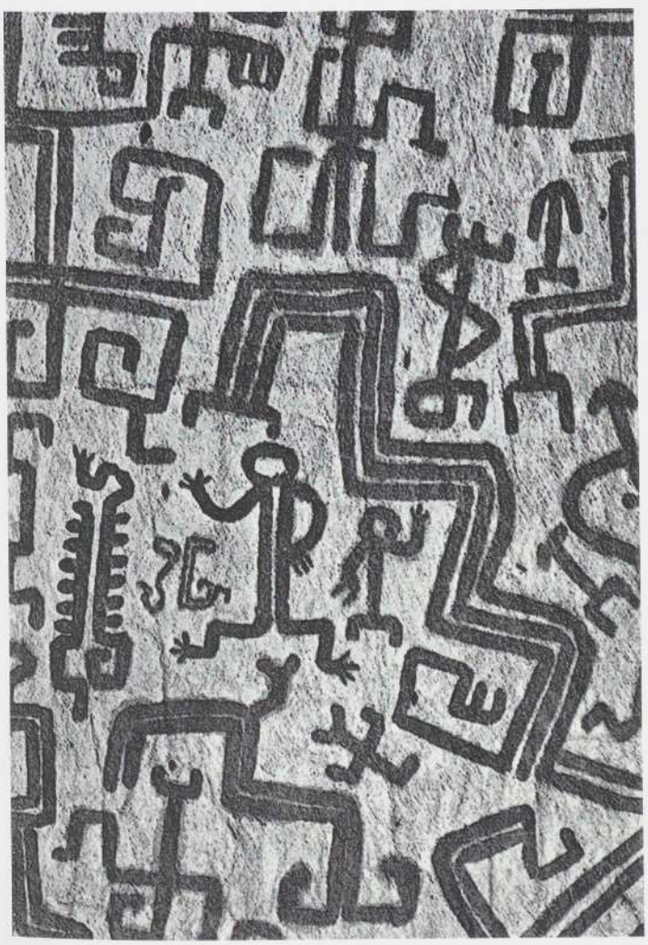
しかしこうした傾向は近代の趣味，特にこの種の作品を好んだシュルレアリストの好みに相反するものではなかった。直接的な対応は見られないにしても，メラネシアの作品の構造にはエルンストやミロ，後にはデュビュッフェらの作品（vol. II, p.637参照）の輪郭の構成のしかたとの間に親

縁性をみてとることができる。イムヌの直接的な影響が見られるのは，30年代にシュルレアリストとごく近い関係にあったコールダーの作品においてである。比較的早い時期から「部族美術」に興味をもっていたコールダーは，[107] 30年代後半までには，かなり広範囲な「プリミティヴ・アート」のコレクションを築き上げていた。コールダーは美術商ピエール・ルー[108]と親しくしていたが，ルーは当時ジャコメッティやミロらシュルレアリストの作品の展覧会を催す一方，南洋一般，特にパプアの作品の紹介に力を注いでいた。[109] 主として林檎の木の枝から作られた1938年作のコールダーの《林檎の怪物》(p.58参照)は，彼の作品の中では極めて特異な作品であり，イムヌの像(p.58参照)に魅せられたコールダーの感興を直接的に反映した作品と思われる。その「天与」の性質が前衛的な芸術家たちに強く訴えるイムヌ同様，コールダーの作品も大部分が「発見されたオブジェ」からなり，いったん選択された素材には，その後ほとんど変更が加えられていない。コールダーもニューギニアの芸術家も生の自然の素材の中にひそむ怪物を見抜くことができたのである。そのような予言者的な洞察力はとりわけシュルレアリストの興味をそそった。シュルレアリストたちはイムヌの像も《林檎の怪物》もともに「発見され，手を加えられたオブジェ」とみなしたに違いない。

とはいえニューギニアの作品には，ある種の攻撃性や真に幻想的な性格が具わっている。おそらくそれは，その作者自身が怪物の存在を信じていたからであろう。そうした敵意のようなものはコールダーの作品には見られない。コールダーの作品は，むしろ自然の力から意図的に驚異を取り除き，それをきまぐれな力として表現している。クレーやミロの怪物と同様，コールダーの作品も我々に恐怖心を抱かせたりはしない。これはコールダーも我々も，少なくとも自然の中に怪物がいるなどとは信じていないからである。1930年代にピカソが《ミノトール》によって表現したように，我々にとっては，真に怪物的なものは人間の心の中から生れてくる。肉体的な野獣ではなく，精神の中の野獣であるミノトールは，いまや消しがたく近代の精神の上に刻印されている。

モダン・アートと「部族美術」が共有している形式上の特性の大部分は，その源を20世紀において広く行きわたった概念的なイメージ形成のあり方に求めることができるかもしれない。コンセプチュアリズムは全く新たな世界を切り開き，クレーの《喜劇役者のためのポスター》における絵文字やアフリカ・ザイールの樹皮布の描画に共通に見られる表現を可能にした(p.59参照)。直接的な描写の代りに還元的な記号を用いることによって，近代の芸術家たちは，「部族社会」の芸術家たちには古くから知られていた表現様式に類するものを新たに探求する機会を得たのである。そしてまさにその記号の本性が簡略化を要求するものである以上，「部族美術」やモダン・アートの作家たちが極めて簡略な表現に到達したのも無理はない。

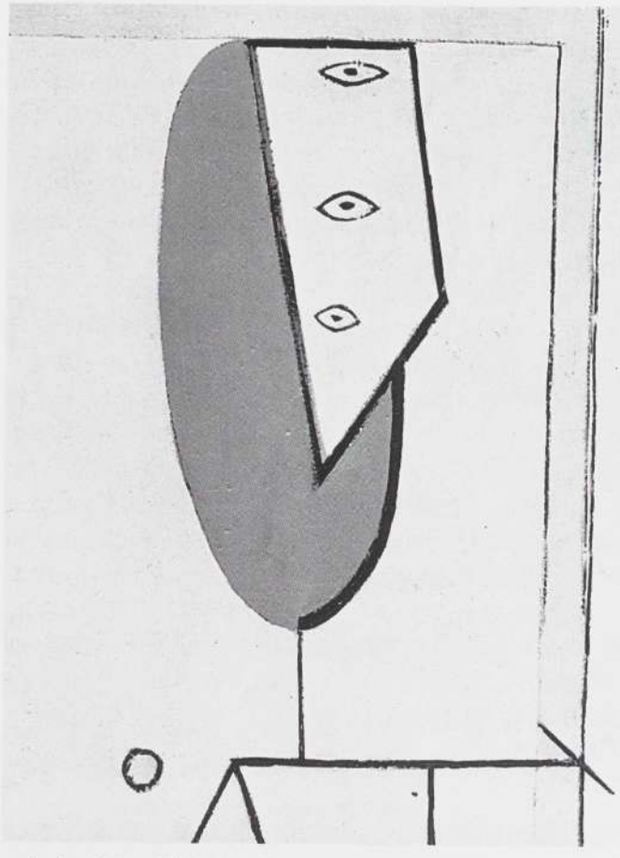
例えばクウェレ族の仮面(p.61参照)において，作者は垂直に伸びた中



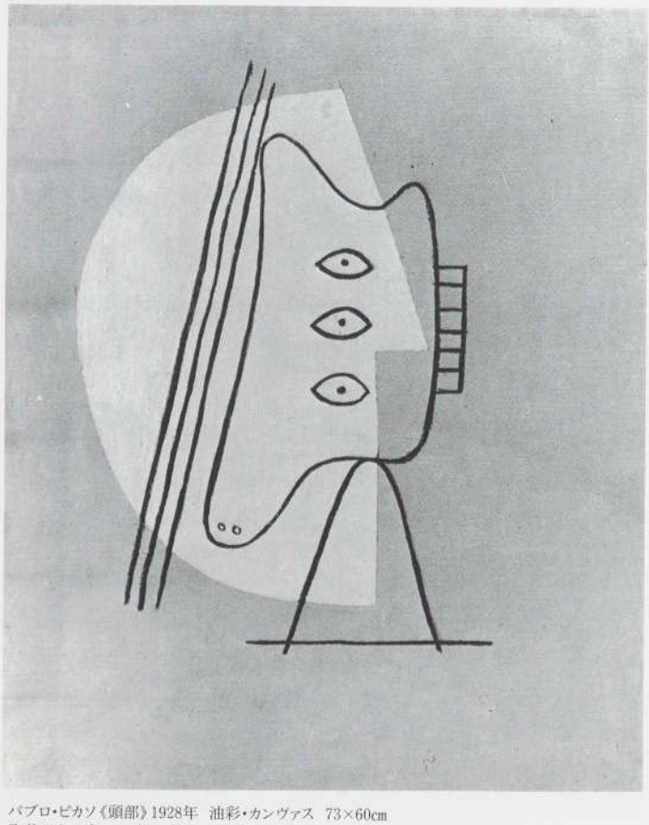
「彩色された布」(部分) マンベトゥ族(?) ザイール共和国 樹皮布に彩色 高さ145cm(全体)
Musée des Arts Africains et Océaniens, Paris



パウル・クレー《喜劇役者のためのポスター》1938年 カラーペースト 48.5×32cm
Private collection, Switzerland



パブロ・ピカソ《アトリエ》(部分)1927-28年　油彩・カンヴァス　149.9×231.2cm
The Museum of Modern Art, New York; gift of Walter P. Chrysler, Jr



パブロ・ピカソ《頭部》1928年　油彩・カンヴァス　73×60cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins

央の軸に接する一対の形象を上下に3回繰り返している。このような記号的形象の使用がクウェレ族の彫刻の特徴である。単独で見れば，多くの研究者が指摘するように，この形象は目とみなされるものかもしれないし，口とみなされるかもしれない。しかし，この形象の反復を全体として見ると，個々の形象は仮面の表面での位置に応じて個別の意味を帯びてくる。つまり，中央の軸との関係で見た場合，それぞれの形象は目，鼻腔，口を示すものと読みとれ，同様に中央の軸も鼻とみなすことができる。しかし，それらの形象自体は，目鼻や口と形が似ているわけではない。クウェレの仮面に見られる形象は，対象の描写のために記号としての自立性を犠牲にすることは決してないのである。同様な両義性がナイジェリア，イボ族の「ヤムイモの仮面」に見られる(p.61参照)。ここでは目は明らかにそれとわかる。また，超現実的なコラージュを思わせるようなかたちで仮面の上にとりつけられた，ヤムイモ切りの儀礼用小刀を象った飾りもそれとわかる。これに対して，面部に見られる3つの目釘状の突起(その象徴的意味はいっさい知られていない)は，[110] その位置関係から，特に正面から見て，それを3つの円とみなした場合には，それぞれ額ないし鼻，口，顎を連想させるだけである。[111] しかも，この場合もクウェレ族の仮面の場合と同様，こうした形象の喚起力の豊かさは，その形象が目鼻を想起させることはあっても，どれが目でどれが鼻かを同定することはかなわないという，不確実性によるものである。なるほど，「未開美術」の作品においてはあらゆるものが，特定の象徴的意味をもっていると未だによく言われる。もしこれが真実だとすると，「部族社会」の芸術家たちが独自の作品を作り上げていく自由は，実際に観察される以上に制限されているということになる。さらに，伝統的な社会において，「ヤムイモの仮面」の「目釘」状の要素のような形象の意味が，なぜもはや説明されえないのかもわからなくなってしまう。実のところ，こうした解読不可能なモティーフの多くはもともとの形が時の経過とともに変容し，その過程で当時は明らかだった意味が忘れ去られてしまったものである。例えばジュクン族の抽象的な仮面(p.320参照)の上についたスクリーン状の頂飾りは，ママ族の野牛の仮面(vol.II，p.610参照)の角の変化したもののように思われる。そこでは角が穴のあいた装飾的な卵形の頂飾りに変形され，角とは認識できなくなってしまっているが，それだけでなく，ママ族の間では頭の上にのせて被っていた仮面がジュクン族では顔の前につける仮面と帽子との中間に位置するものに変化している。[112]

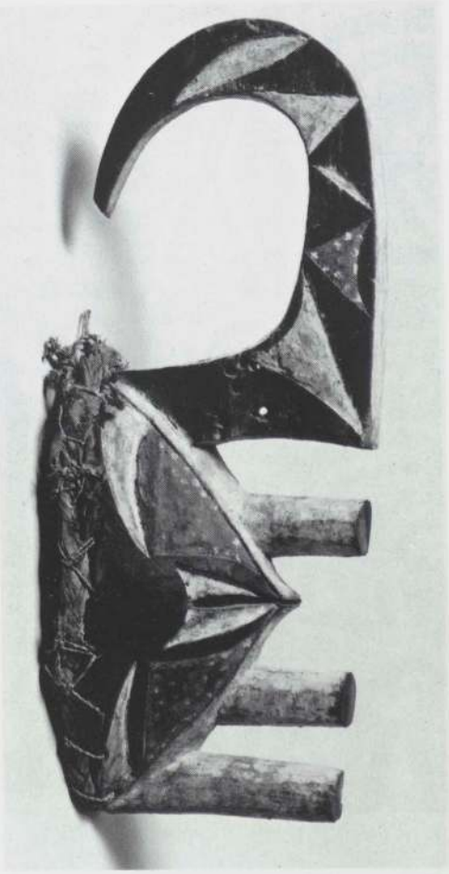
クウェレ族やイボ族の仮面に見られる同一モティーフの反復は，20年代と30年代のピカソの多くの人物の顔に登場する基本的な記号の反復に比すことができるであろう。例えば，《頭部》(p.60参照)においては，目のような形象が白く彩色された人の横顔に縦に三度繰り返して表されている。《アトリエ》(p.60参照)という作品の芸術家の頭部にも同じ方法が使われている。この反復する記号を単純に「第三の目」と解釈することもできるが，アフリカの仮面におけるように，その位置によってそれぞれ目や鼻腔，口に結びつけて解釈することもできるだろう。ただし，ピカソも，クウェレ族やイボ族の芸術家と同様，それらの形象に自立性を付与していることは忘れてはならない。なお，「部族美術」やモダン・アートの作品に見られるこうした解剖学的諸特徴の「混乱」は，フロイトが夢の分析で扱ったような人間の身体における「突起」と「穴」との関連をも思わせて興味深い。

《頭部》では，不確定性の結果として生れた詩的な可能性が，ピカソが「目」の記号を互いに異なる二つの系において同時に機能させたことでさらに豊かなものになった。「目」の記号は一方で「幾何学的」な白い横顔を作り上げながら，他方では黒い太線によって縁取られた超現実的で「生命形態的」な頭部の構成要素にもなっている。ここでは，右側に並ん

だ歯と左下に突き出た鼻が髪を表す3本の線と一体になって，3つの目があることがごく自然に見えてしまうような幻想的な画面を作りだしている。一つの画像の中に二つの視点から見た頭部を融合させるという方法――最も一般的には正面観の中に側面観を組み込むという方法――は，キュ







ビスムの中に潜在していたいくつかの可能性の中からピカソが開発し発展させたものである。《頭部》が他の作品に比べて異例であるのは，二つの視点から見た像が一方は「古典的」，他方は超現実的という，二つの異なる様式を用いて描かれていることである。二視点から見た頭部の像に同時に関与することによって，上下に積み重ねられた「目」が，本来は相容れない輪郭をもつ二つの像を統合している。

一つの記号が連結された二つの系において同時に機能するというの

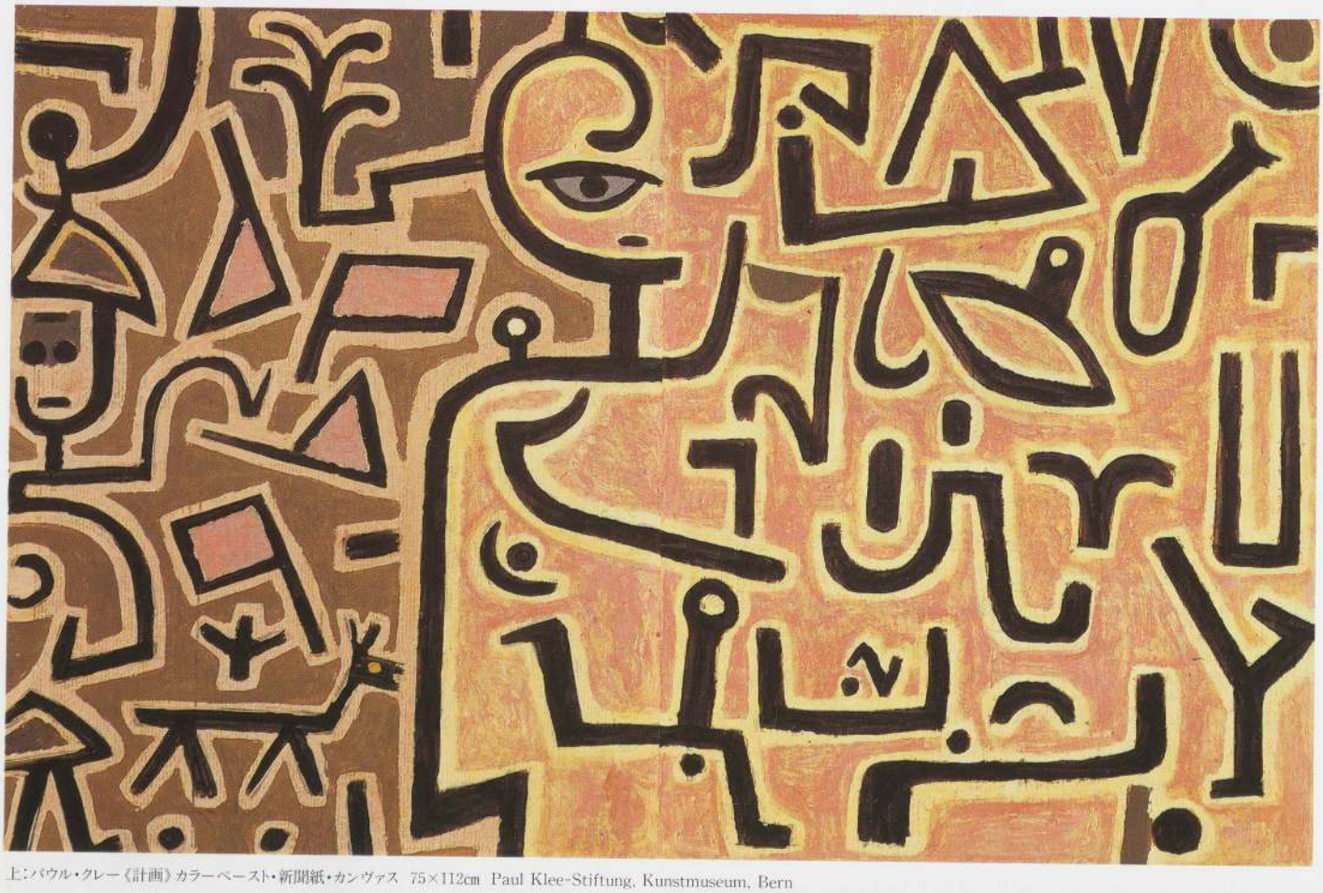
上：「仮面」 クウェレ族 コンゴ共和国 木 高さ38cm Private collection, Paris

右：「ヤムイモの仮面」（二つのアングル） イボ族 ナイジェリア連邦共和国 木に彩色 高さ37.2cm Collection Roy and Sophia Sieber, Bloomington

は，私がすでに示唆した簡略化の一つの様相でもあり，モダン・アートにおいては稀なものではない。例えば，クレーの《計画》という作品(p.62参照)を見てみよう。中央部上方に位置する目は，黒い線で描かれた絵文字状の文様群の一部をなしている。文様は，人物や木，動物，家を表すものから，何を表したものか特定できない形象を含め，絵の全面を一様に覆いつくしている。一方，ただ一つ配された目は第二の系においても一定の機能を果している。つまり，中心に配置された人物像の胴の上にのる「C」字型の頭部の目の役割を果しているのである。クレーは赤や緑，黒を用いて一様に描かれた絵の中で唯一青を使って目を描き，その二重の機能を示唆するとともに，人物像の輪郭線を境に背景の色を変えることによって，この人物像を際立たせている。

ピカソやクレーの絵によく見られる，このような二重の機能をもった記号は，「部族社会」の芸術家たちにもよく知られた表現の手段であり，アスマット族の楯(p.63参照)に見られる文様構成にも，ピカソやクレーに比較しうる「ウィット」と簡略化の才が見てとれる。楯の表面全体に見られる先が「手」になった小さなジグザグの形象は，継ぎ合せた2本の腕を表したものである。[113] しかし楯の最上部の同じ記号は二重の役割をもっている。装飾的な「ヘルメット」の下端と顔を表す太い輪郭線によって同時に囲いこまれた結果，この記号は明瞭に祖先像の頭部の鼻と上唇と読むことができ，その先端の「手」は「口」を示すものと受け取れるのである。このアスマットの楯に見られるような，類比的な連想を呼ぶ形象を高度に洗練されたかたちで配置するという手法は，「部族美術」には必ずしも珍しいものではない。性格は異なるが同様に手の込んだ構成をもつものは，いくつもあげられる。例えばドゴン族の彫像(p.273参照)においては，円錐形の乳房とへそ，鋭角的な稜角をもつ手と膝が，それぞれ対になって体躯から前方へ突きだしている。ボヨ族の彫像(p.56参照)では，目，身体装飾，腕輪が同じような円形のモティーフを用いて表されている。ペレ族の彫刻(p.8参照)では，上半身が一見空中に浮んでいるかのような見事な構成がとられる。バガ族の蛇の像(p.55参照)では，対向する三角形のモティーフを用いて，彫刻と彩色の相互作用を高める工夫がなされている。またオーストラル諸島の彫像(p.331参照)では，創造神アアの顔や体一面に子孫の像を配し，それによって像の目，鼻や乳房，へそなどが表されている。「部族美術」の作品をこのようなかたちで(類型論や統計論を用いずに)美学的に分析することには，かねてから様々な抵抗が表明されてきた。おそらくそれは，ここで見たような洗練された構成は「プリミティヴ・アート」には無縁だと考えられたためではなく，むしろこの種の美術の研究者が，これまで人類学的な問題や図像学上の問題にばかり目を向けてきたことによるものであろう。[114]

20世紀初頭に起こった知覚に基づいた美術という制限からの解放は，「部族美術」に見られるような多様な美的表現法を20世紀美術にもたらすことになった。それはヨーロッパの芸術家たちが，その様式の如何を問わずゴシックの時代からポスト印象主義の時代を経て，1905-06年のフォーヴィスムの時代にいたるまで執着し続けてきた自然な身体比例から自由になるということばかりではない。この何世紀もの間，身体の幅に対する高さの比率，全身長に対する頭部の比率は，限られた範囲の中でし



上:パウル・クレー《計画》カラーペースト・新聞紙・カンヴァス 75×112cm Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum, Bern

右:「盾」 アスマット族 ローレンツ川，イリアンジャヤ(旧オランダ領ニューギニア) 木に彩色 高さ39.7cm Friede Collection, New York





「仮面」 ファン族 ガボン共和国 木に彩色 高さ70cm
Musée de l'Homme, Paris vol.II, p.406にカラー図版



双面状の「ヘルメット型仮面」 ファン族 ガボン共和国 木に彩色 高さ29.8cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, bequest of Nelson A. Rockefeller

か変異を許されなかった。[115] 極端な身体比例への志向の萌芽は，1906年の後半にピカソが「イベリア様式」で描いた作品，例えば《二人の裸婦》(p.248参照)などに見受けられる。しかし，古い因襲からの解放が完全になしとげられるのは，1907年の《アヴィニョンの娘たち》やマティスの作品《豪奢》においてであった。そしてそれは，まもなくドイツの芸術家たちによって受容され，「表現主義的不均整」として活用されていった。メイヤー・シャピロが指摘したように，ドイツ表現主義の美術の人物像はレームブルックとバルラッハの作品に代表されるような二つの人物タイプに分極化する傾向がある。つまり背が高く，細身で「長頭の」人物と，ずんぐりとして「短頭の」人物のどちらかである。[116] なお，これと同様の分極化の傾向をファン族の仮面に指摘することができる。ファン族は卵形をした人間の顔を完全な円にしたり，あるいは極端に引き伸ばしたりしているのである。

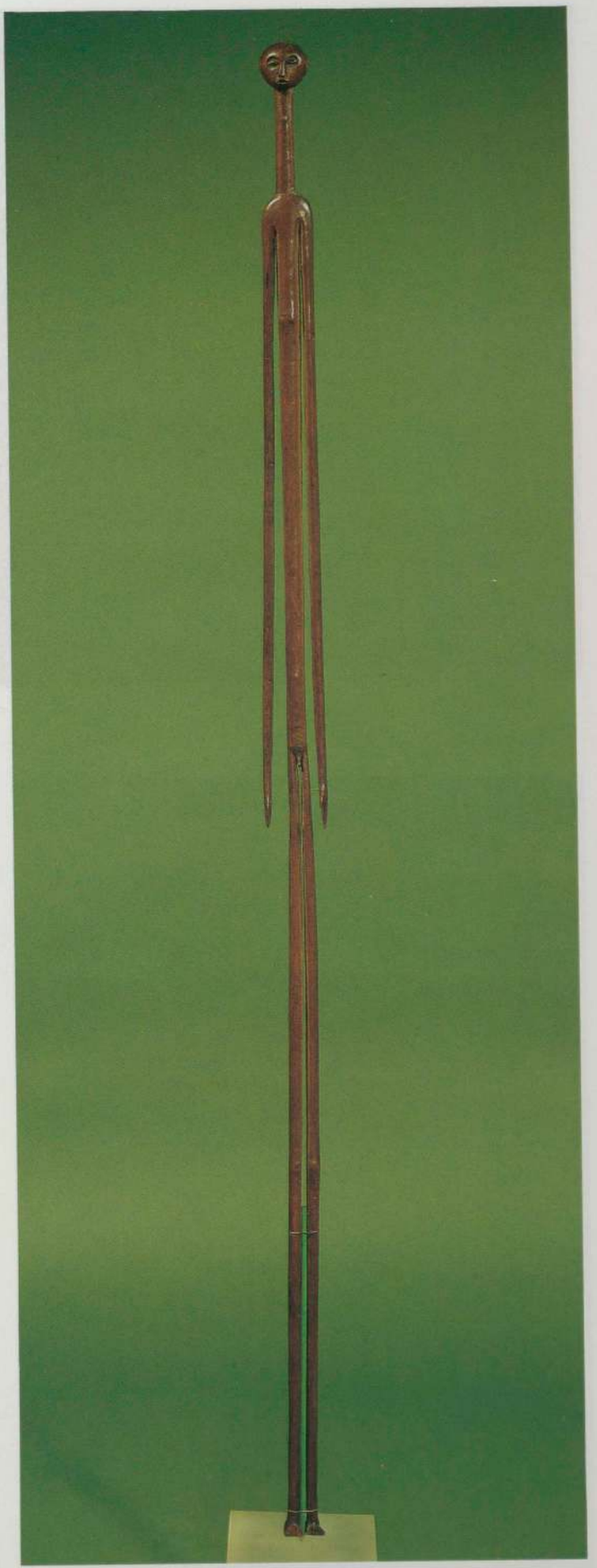
モダン・アートの作家たちのこのような両極端の志向は，一部の「部族美術」の作品に見られる大胆な身体比例に親しむことによって増幅されたと考えられる。ジャコメッティも，おそらく極端に細身のニャムウェジ族の人像(p.65参照)を目にしたに違いない。この人像はモダン・アートの収集家として知られるアンドレ・ルフェーブルのもとで，1930年代から数十年間にわたって所蔵されていた作品である。しかし，このような「部族社会」の作品はジャコメッティの細身の人物像の先行作として考えられるいくつかの可能性の一つに過ぎない。例えばジャコメッティは，ローマのヴィラ・ジューリアでエトルリアの細身の人像を何度も見ていた。1931年のピカソの等の柄状の彫刻と比較すると，先ほどの「未開美術」の作品もエトルリアの作品も，おそらくジャコメッティの後期の極端に不均整な作品の着想の源というよりも，むしろ作品の理念を補強するものとして機能したものと思われる。[117]

ピカソはコラージュを開発したその同じ年に，最初の構成的彫刻を制作したと考えられるが，この相互に依存した二種類の制作技法の展開はまた，ピカソが「部族美術」と深く関わった時期に始まったものと推測される。[118] このことは私には極めて理に適ったことと思われる。コラージュに見られる外見の単純さや生の素材感はピカソにとっては第二の「プリミティヴ化」の試みであり，この場合は，特に分析的キュビスムにつきまとう閉鎖性や「純粋絵画」に対する反抗の企てであった。それは，その6年前，彼が自らの青の時代とバラ色の時代の作品を特徴づける象徴主義的な洗練をプリミティヴィズムによって克服し，《アヴィニョンの娘たち》に結晶させたことと対応する。1912年の春，ピカソが《籐椅子模様のある静物画》の上に油布の切れ端を貼りつけ，額縁のかわりに水夫の使う「終りのない」ロープを巻きつけさせた時，彼は分析的キュビスムの洗練された絵画言語と決別しただけでなく，それまで美術とは相容れないものとされてきた素材を混ぜ合せて導入することによって，絵画の「古典的」な構造をも破壊してしまった。さらにピカソはそれに続いて彫刻を作るのにもコラージュの技法を用い，「アサンブラージュ」として知られる混成的な作品形式を生みだしたのである。

確かに西洋の造形伝統の中には，ピカソのように布やロープを使った例は存在しなかったが，混成による制作の原理は「部族社会」の彫刻を通じて，ピカソにはすでになじみ深いものになっていたはずである。というのも「部族社会」の彫刻師たちは木などの素材の他に，しばしば布やラフィアヤシ，ひも，樹皮，金属，泥，そして身のまわりの品などを合せて使用しているからである(標章や呪物[pp.66-69参照]，アポリネール旧蔵の呪物[p.313参照]，そして仮面[pp.257,261参照]などがその例である。しかもピカソのレリーフは壁に掛け，壁から突きだすかたちで飾



アルベルト・ジャコメッティ《背の高い人物》1949年　ブロンズに彩色　166×16.5×34.5cm
The Museum of Modern Art, New York; James Thrall Soby Bequest



「人像」ニャムウェジ族　タンザニア連合共和国　木　高さ149cm
Collection J. W. MESTACH, Brussles







上:「犬を象った呪物」 ヴィリ族 コンゴ共和国 木・その他 長さ80cm
Museum für Völkerkunde, Berlin

下右:「呪物」 フォン族 ベナン共和国(旧称ダホメー) 角・木・その他 高さ38cm
Collection Mr. and Mrs. Herbert R. Molner

下左:イタロ・スキャンガ《ジャガイモ飢饉 #1》1979年 角・じゃがいも・ミクストメディア
132.1×30.5×20.3cm
Collection of the artist; coutesy Delahunty Gallery, New York







上:「犬を象った呪物」 ヴィリ族 コンゴ共和国 木・その他 長さ88cm
Musée de l'Homme, Paris

下左:ルーカス・サマラス《箱#1》1962年 ミクストメディア 22.8×41.9×43.2cm
Collection Mr. and Mrs. Morton L. Janklow, New York

下右:アルマン《クール・ハンズ・ブルー》1977年 手袋の集積 121.9×76.1cm
Collection of the artist

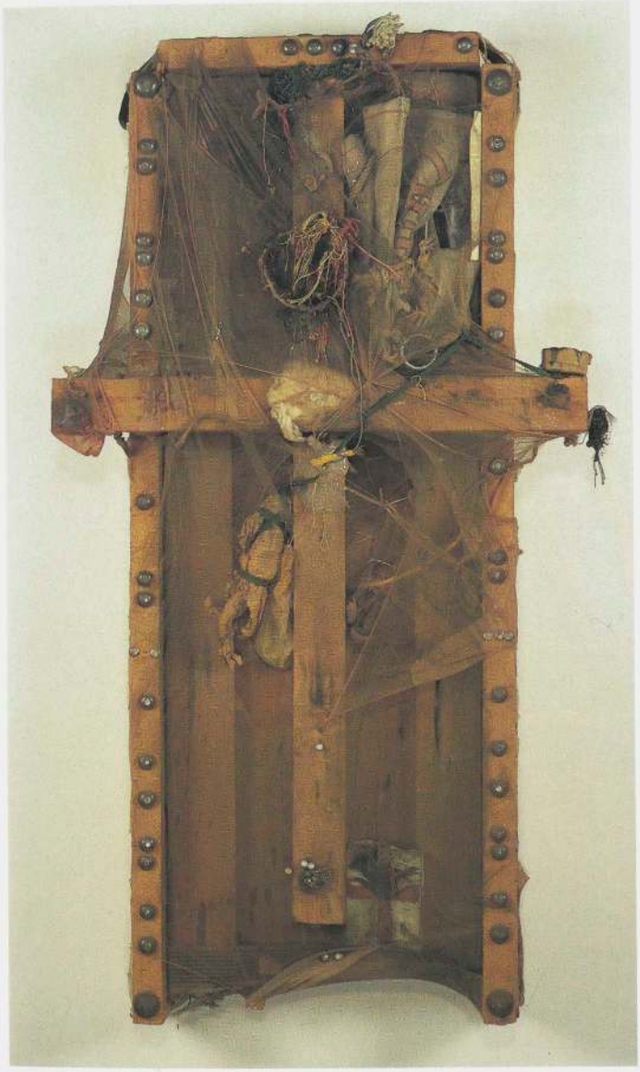


「エベ結社の標章」 エジャガム系エコイ族 カメルーン共和国 木・その他 高さ88.9cm Private collection, New York

るように作られている)。それはまさしく，ヨーロッパの芸術家たちが「部族社会」の仮面を飾ったのと同じ展示法である。もちろん，私はそうした「部族美術」の作品がコラージュやアサンブラージュの着想の源泉となったなどと言うつもりはない。特にアサンブラージュの場合，他にも先例となった可能性のあるものはいくつか想定されるのである。ただ，1912年にピカソが「部族美術」に深く傾倒していたことを考えると，彼の思考の中でそれらが重要な役割を果していたことは間違いないと思われる。

ピカソが多種多様な素材を使用したといっても，結果としてピカソの作品は「部族美術」の作品と似たものにはならなかった。彼の目的は似たものを作ることではなかった。ピカソは常にそこにある本質を抽象化し，それを彼自身の目的のために使用するのである。しかし，ダダイスト(ヤンコの《仮面》，vol.II，p.537参照)やシュルレアリスト(エルンストの《陽気な犬たち》，vol.II，p.574参照)が多様な素材を使うのは，「プリミティヴ」な原形を呼び起こそうとする意識的な欲求を反映している。同じことは，多くの現代美術の作品に関しても言えることである。イタロ・スキャンガの《ジャガイモ飢饉#1》は，その布製の吹き流しがベルリンの民族学博物館にあるヴィリ族の犬の形をした呪物を想起させるし(p.66参照)，そこでの動物の角の使用はフォン族(p.66参照)やソンゲ族(pp.134，135参照)の呪物を連想させる。アサンブラージュ風のエジャガム族の標章と比すことのできるコナーの《十字架》(p.69参照)は，キリスト教を「部族宗教」のアニミズム的な精神によって改作し，一変させている(なお，この作品はキリスト教における奉納品や聖遺骨に対する信仰の呪術的側面をも想起させている)。

アフリカの呪物は，一般に集団的イデオロギーの産物であり，その内容物のもつ意味は，イニシエーションを受けた成員には自明のものである。これに対してモダン・アートの作家たちは，より個人的な象徴を用いる。例えばルーカス・サマラスは《箱#1》(p.67参照)に非常に家庭的な素材を選んでおり，その「フェティシズム(呪物崇拝)」は，フロイトの理論を



ブルース・コナー《十字架》1961年　木・金属・ミクストメディア　94×49.5cm
Collection Robert and Lynne Dean, Los Angeles

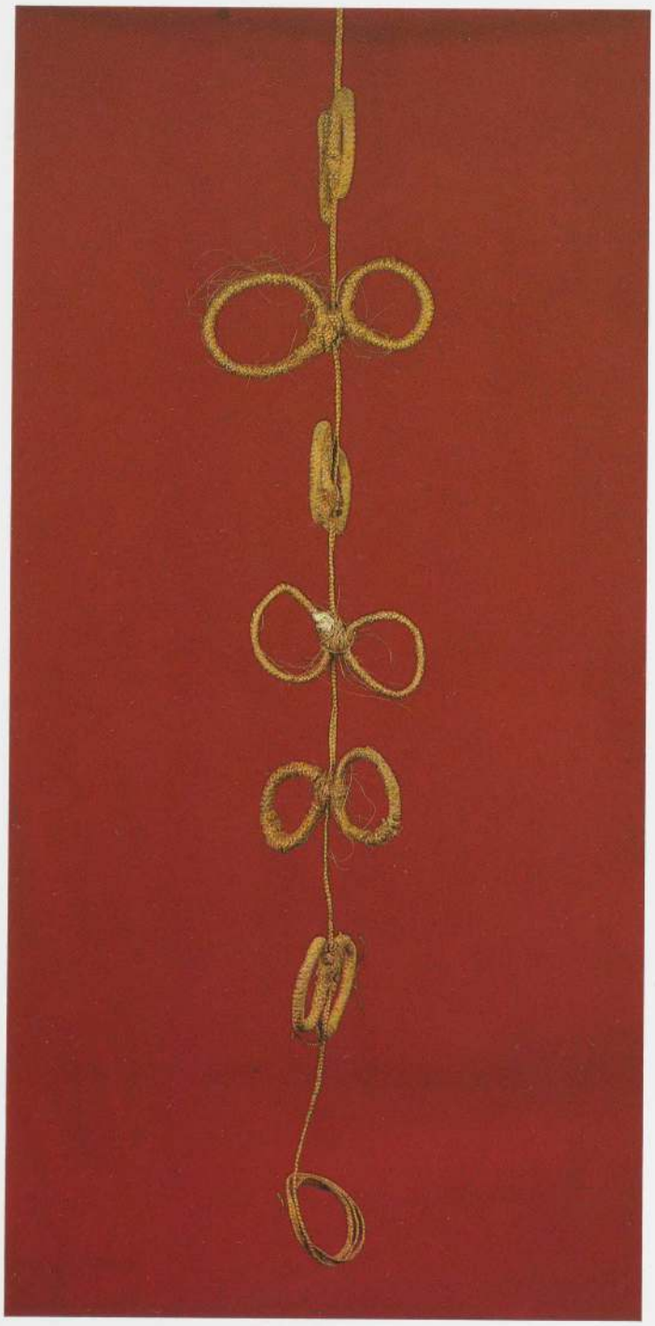


「呪物」フォン族　ベナン共和国(旧称ダホメー)「スゼ」の瓶・その他　高さ34.5cm
Private collection, Paris

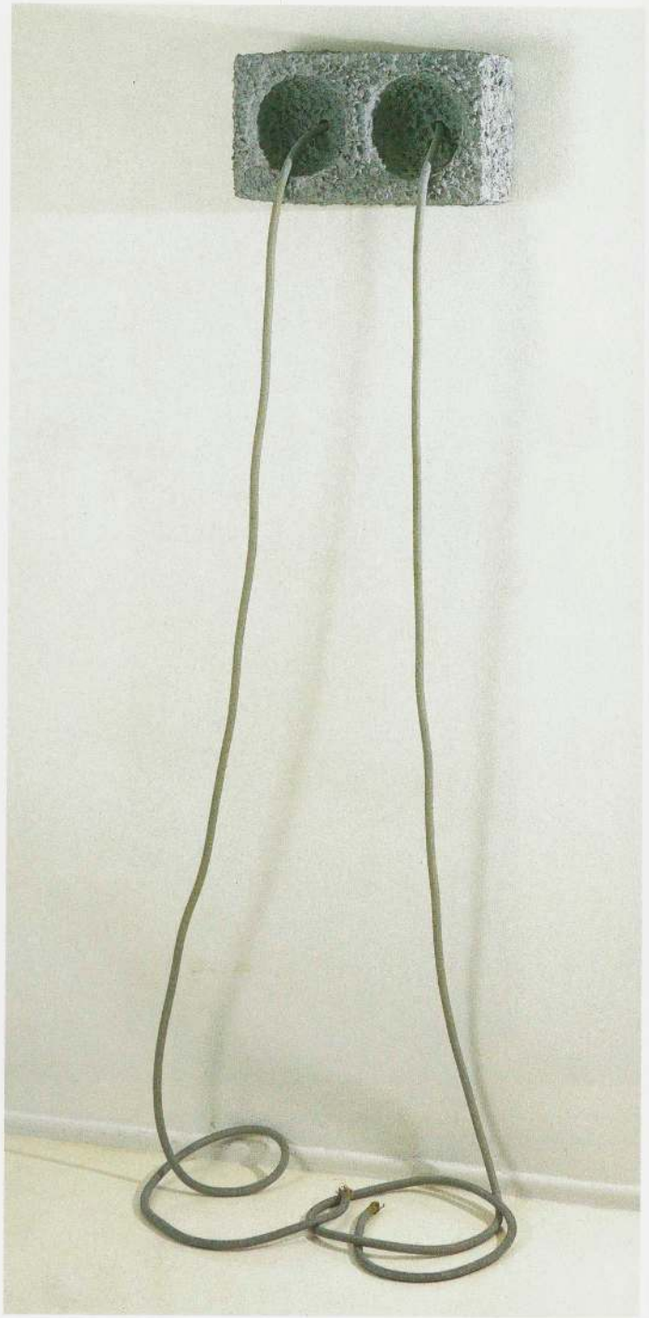
思わせるような方向に内面化していく。アルマンの《クール・ハンズ・ブルー》(p.67参照)にも，彼の「集積の作品」すべてを通じて一貫する呪物的な原理が見られるが，特にこの作品の手袋はフロイト的解釈の理論と響き合うものをもっている(フロイトの理論はデ・キリコによって絵画の世界に初めて導入された)。しかし，「オールオーヴァー」絵画から多くのものを得たアルマンの作品は，比較的整った形式を備えており，ベルリンの民族学博物館の犬形の呪物(p.66参照)よりもパリの人類博物館にある，無数の釘を打ち込んだ「古典的」な犬形の呪物(p.67参照)により近い。アフリカの美術を長年にわたって収集していたアルマンは，「部族美術」に非常な親近感を感じてはいたが，大部分の芸術家=収集家と同様，直接的にそこから何かを借用するということはなかった。とはいえ，彼がアフリカの美術を収集したのは決して偶然ではない。「アメリカの美術に興味を抱いた当初」，と彼は次のように回想している。

「様々な素材で覆われ，呪術的な力を備えた器物に私は魅せられた。それらの呪物は，集団の『積み重ね』の感覚を反映したものであるが，構成要素が作品の全面にわたって増殖を繰り返し，その結果，強烈な喚起力をもつという点で私自身の作品に似ているという気がする。収集家としてアフリカの彫刻と長い間関わってきたことで，私は本当に良い美術作品とはどうあるべきかが，よりはっきりと理解できるようになった」。[119]

60年代初頭から，多くの若い芸術家たちが，ジャクソン・ポロック，デイヴィッド・スミスやアンソニー・カロの作品は言うに及ばず，アルマンの作品も含めて，キュビスムに由来する抽象的な形式を避けた作品を制作するようになってきた。当初は「特殊な物体(スペシフィック・オブジェクト)」と呼ばれた，これらの非具象的ないし半具象的なミニマリズムやポスト・ミニマリズムの作品には，しばしば深遠な詩情が漂っている。例えばエヴァ・ヘス《1以上の1》(p.70参照)は，その形や素材が解剖学的，心理的な連想を呼び，我々に強く訴えかける。二つの半球状のくぼみは乳房を「反転して『目』のようにした



「魂を捕獲する紐罠」 プカプカ島，クック諸島 繊維 高さ約101.5cm(不定)
The Trustees of the British Museum, London

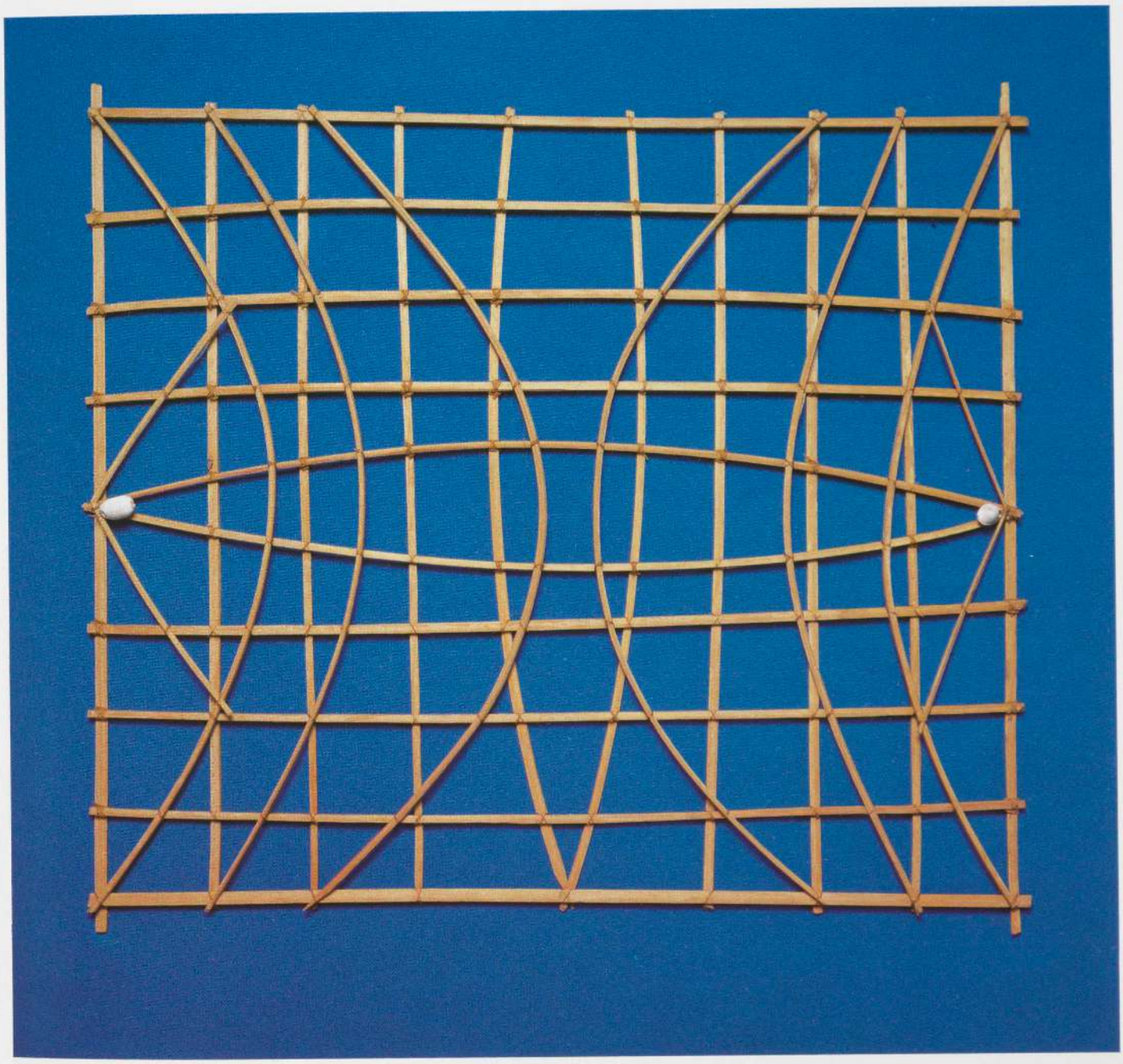


エヴァ・ヘス《1以上の1》1967年 木・プラスティック・紙粘土・コード・アクリル
箱:20.3×38.1×12.7cm 床上165.1cmの場所に設置，コードをたらして床上におく
Collection Naomi Spector and Stephan Antonakos

もの」と言われ，そこから垂れ下がる細いゴムのチューブは「涙」と記述されてきた。[120]

本書の中で取り上げた「部族美術」の大部分は具象的形態をもっている。匙や杖，楽器といった実用的なものでさえも多くは人の姿を象っていたり，動物や怪物のイメージを表している。しかし，同時に，「部族社会」にも，「特殊な物体(スペシフィック・オブジェクト)」と呼べるような作品が数多く存在する。即ち，作品の形状や素材，そしてそこに宿された豊かな詩情の点で，ヘスの世代やそれに続く世代の作品に近い親縁性をもったものがいくつも存在するのである。例えば，クック諸島プカプカ島の「魂を捕獲する紐罠」(p.70参照)は，のびやかに垂れ下がった縄に対になった輪を結びつけたもので，夢みるような詩情を漂わせているが，その点で，ヘスの作品と即興性を共有していると言わなければならない。この「罠」は，「聖なる者たち」が自分たちに危害を加えた者の魂を捕獲するのに用いるものと言われている。この「罠」の輪の中を飛んだ虫や鳥が敵の魂とみなされ，敵は自分の魂の返還を求めて罠を仕掛けた男たちのもとへ懇願しにくるとされているのである。第一次世界大戦以前に，すでにこの種の「罠」はダダの画家の一人で風刺画家でもあったマリウス・デ・サヤスの心を捉えていた。サヤスはこの「罠」から着想を得てスティーグリッツの肖像画(vol. II, p.464参照)を制作したのである。[121]

マーシャル諸島で作られた「ひご製海図」(p.71参照)は現代彫刻と見ま

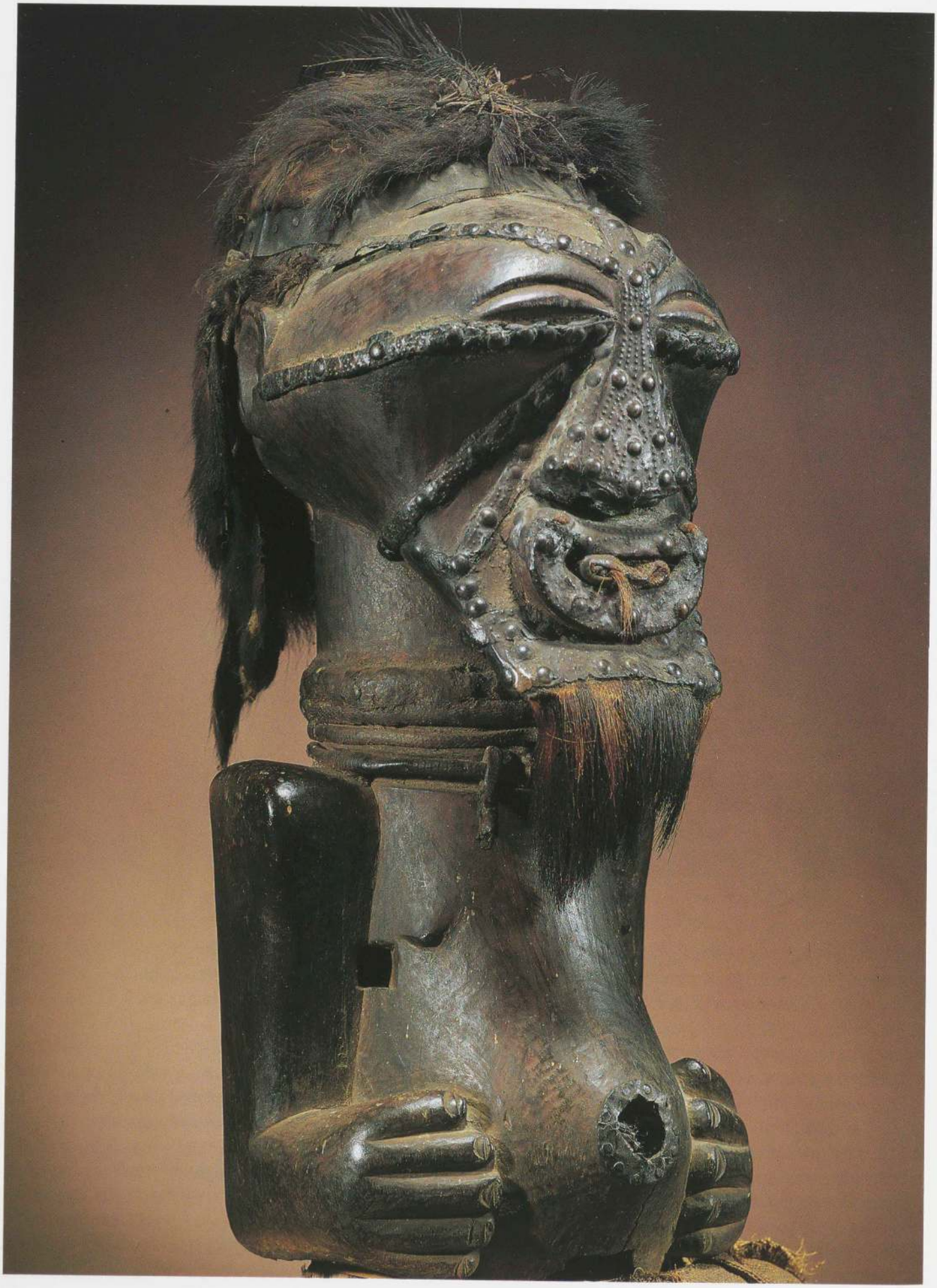


「ひご製海図」 マーシャル諸島 木・繊維・貝 高さ58cm The Trustees of the British Museum, London

がうものであるが，これは環礁と環礁をつなぐ，航海に欠かせない波のうねりの反射や屈折，相互干渉などを表した極めて精緻な航海図である。この地域には，低い島が点在し，数マイルも沖に出ればもう島影は見えなくなってしまう。そのような海原に出ても，熟達した航海者なら，特定の波のうねりの型を見て，自分のいる位置を概ね把握できるという。まっすぐに伸びたひごと，弧を描くひごとで形成された格子は，特定の二つの環礁の間の波のうねりのパターンを示したものである。なお，その二つの島は，海図の上では小さな貝殻で表示されている。

このように「部族社会」の作品に，思いもかけないような詩情や美しさ，知的魅力が備わっていることを考えれば，現代の若い芸術家たちが民族学博物館で自らの制作の着想を得るというのも十分にうなずけよう。ニューヨークの自然史博物館，パリの人類博物館，ベルリンの民族学博物館，そしてロンドンの人類博物館(大英博物館)をめぐった芸術家たちは，今世紀初頭にマックス・ウェーバーやパブロ・ピカソ，エミール・ノルデ，それにヘンリー・ムーアらによって固められていった道を今一度辿ろうとしているのである。もとより，彼ら現代の芸術家たちが，今世紀初頭の作家たちとは異なる作品に注目し，異なる反応を見せていることはいまさら言うまでもない。

今回，この展覧会を開催し，それに伴って本書のような出版物を刊行することは，準備に要する時間や労力，費用も莫大なものになる。このため，キュレーターたちの間から数々の疑問が提出された。また，キュレーターたちはここで紹介した作品を以前から何度も目にしていたのであるが，それはあくまでも今回とは別の視点で見ていたのであり，それらを一堂に集めることで何が起こるか――即ち，20世紀美術と「部族美術」が接触することで，何が明らかにされるのか，あるいは何も明らかにならないのか――を予見できるものなど一人としていなかった。いや，実のところ，キュレーターというものは，何が起こるかを見るために展覧会を組



織するものなのである。とはいえ，今回の企画にあたって，この展覧会が，モダン・アートの歴史についてのこれまでの通念を大幅に修正し，さらにはモダン・アートの愛好家たちの目を，なじみが薄いとはいえ，モダン・アートと密接に関連のある異文化の傑作に向けさせることになると確信していなかったといっては嘘になる。また，すでに十分な知見が蓄積されているモダン・アートの作品についても，新たな視点から見直すことで，その作品をより豊かなものとして受けとることができるようになるという考えがあったのも事実である。あつかましい主張かもしれないが，私の中にそのような目論見があったことは否定しえない。

ただ，私が期待していた事柄の中には，もっと漠然としていて，言表化できないようなものも含まれていた。それは，あえて言うならば，この展覧会の場で実現されたモダン・アートの作品と「部族美術」の作品の特別の出会いが，ただ我々の芸術理解を促進するだけではなく，極めて特異なかたちで，より広く人間性の理解を促すことになるのではないかという期待である。我々の精神の片隅には，未だにかつての進化論的な「神話」の痕跡が生き続けている。前衛的芸術家たちは，何十年も前に，「部族社会」の人々は複雑なものを単純な形態に還元して作品を生みだすのだと指摘した。したがって，人類学が当該文化の複雑性を明らかにしたからといって驚くにはあたらない。[122] 私たちとしても，今回の努力が人間の精神の産物に関するかぎり，進化論的偏見は全く唾棄すべきものであることを示すことができればと願っている。ピカソの《アヴィニョンの娘たち》が制作の過程で様々な変容を重ねたということは，作家の精神の中で進行する探求が目に見えるかたちで現れたものである。こうした自己分析，即ち意識の層を一枚一枚剝がしていく作業は，人間が自らを描くようになった起源の探求にもつながっていく。イベリア美術の研究を通じて「アルカイック」な作品の辿った歩みを一つ一つ辿っていったピカソには，トロカデロの博物館で「プリミティヴ・アート」からの「啓示」を受ける素地がすでに備わっていたと言わなければならない。そして，「プリミティヴ・アート」との接触以降，ピカソは自らが捜し求めてやまなかった，より深く，より根源的な表現方法に導かれていくのである。トロカデロにおいて，ピカソは，ゴーガンが南洋でみつけることのできなかった，人間の精神の奥深くにある重要な何かを見出したのである。

ピカソは《アヴィニョンの娘たち》を自分にとっての「最初の悪魔祓いの絵画」と呼んだ。このことはピカソが《アヴィニョンの娘たち》の制作を，トロカデロの博物館で目にした作品の背景にあると彼が考えた精神的＝霊的経験や通過儀礼と類似したものとみなしていたことを示唆している。人類学者なら即座に指摘するであろうが，《アヴィニョンの娘たち》を制作する過程でピカソが経験した一個人としての自由，言い換えればピカソが「部族美術」の作品の本来の機能とみなした束縛からの解放の力というものは，「部族社会」の人々には無縁のものであるかもしれない。しかし，そこには，間違いなく一定のつながりがある。「部族社会」の彫刻の中にピカソが見出したものというのは，究極的には彼自身の一部であり，彼の精神の一部であり，そしてそれゆえに彼が「部族社会」の彫刻家と共有している人間の本性の証しであった。さらに，ピカソは，「部族社会」の彫刻に具現されている，人間の内面に訴え，人間の内面を変革する



前ページ：「呪物像」（部分） ソンゲ族 ザイール共和国 木・その他 高さ78cm（全体）
Collection P. Dartevelle, Brussels

右：「イプオン像」 アラムブラック族 カラワリ河，東セピック州，パプアニューギニア 木 高さ215cm Friede Collection, New York（マッタ旧蔵）

力の多くを，すでに西洋美術の伝統が失ってしまっていることにも気づいていたのである。

優れた芸術作品の常として，「部族社会」の彫刻の優作も，その作者の個人的な生や時間を超越した普遍的な人間のイメージを表現している。とはいえ，我々はアフリカの彫像の頭部には，一見してショッキングなまでの心理的違和感を覚えるし(p.72参照)，ニューギニアの彫刻にも我々の身体観とは相容れない違和感を感じずにはいられない(p.73参照)。西洋美術にも(そして東洋美術にも)同種の作品は見られず，それだけに我々はこのような作品を受け入れる用意が整っていないのである。しかし，それにもかかわらず，これらの作品は我々の心を動かす。それはまさに，我々がこれらの作品の中に自分自身がもっている何ものかを見ているからである。そして，その何ものかとは，西洋の文化が20世紀になるまで(想像だにしなかったとは言わないまでも)決して認めようとしなかった，我々自身の一部である。もしも，「部族社会」の作品の異質性が我々の人間性をより豊かにすることに資するとするなら，それはそれらの作品が我々自身の内面にある他者性を気づかせてくれるからである。ランボーが気づいたように「私は他者」なのである。

先に私は，ピカソが抱いていたモダン・アートと「部族美術」との間の親縁性の認識を，いくつかの点で，ルネサンス美術と古典ギリシア美術との間の関係に比すことができると述べた。しかし，この類比は，本書の探求によって明らかになってきた親縁性の奥深い意味にまで光を当てるものではない。15世紀のイタリア人は，物理的な面でも精神的な面でも紀元前5世紀のギリシア人を凌駕するにはいたらなかったが，現在の我々は，少なくとも技術のうえで，その両者をはるかに凌いでいる。そして，その意識があるだけに，我々はともすれば，自分たちが「部族社会」の人々よりもはるか先を行っているように思い込んでしまう。しかしながら，芸術が文明の精神的達成度の具体的指標であるかぎり，「部族的」なるものと「モダン」なるものとの間に親縁性が存在するという事実は，我々に再考を促すものと言わなければならない。

註

1) 過去20年の間，単純なテクノロジーをもち，中央集権的政治制度があまり発達しなかった社会の様々な美術を特徴づけるのに，しばしば「未開の(プリミティヴ)」よりも「部族の(トライバル)」という言葉が使われてきた。どちらの言葉も重大な問題点を含んでいる。この書においては，我々が取り扱っている美術を統括できる言葉がぜひとも必要なため不本意ではあるが(相互に交換可能な言葉として)，これらの言葉を使用する。「部族」にしても「未開」にしてもその本質を説明するのに適切で一致した見解があるわけではない。専門家の中には，「未開(プリミティヴ)」はあまりにネガティヴで進化論的に見て遅れているといった意味合いを含むので，「部族」の方が好んで使われているのだとする者もある(pp.5-6参照)。また，「部族」という語を総称して用いても，(特にアフリカの場合)その語で指し示される多くの文化は民族学的意味での「部族」とは異なるとして，「部族」よりも「未開(プリミティヴ)」を用いる者もある。

　我々が使用する「部族」は，明らかにその意味は文化人類学的なものとは異なる。それは大まかに言えばウェブスター辞典(*Webster's New International Dictionary*:第2版)の「部族」の第3項，〈より漠然と:民族の集団，特に未開のあるいは遊牧民族を指す場合に用いられる。族長や首長といった中心権威を擁する同血統の人々〉という定義に準ずる。「部族」という言葉は，つまり単に慣用的に用いられてきた便宜的な語にすぎないと理解するべきである。アフリカ研究者レオン・シロトは以下のように述べている。

> ここでいう「部族的」とは，最も狭い意味で使われた場合の「未開(プリミティヴ)」という語のもつ落し穴を避けるための便宜的な慣用語である。この語は久しくしかも広範囲に用いられてきたため，その意味についての大方の合意はできていると思われる。留意点として，その言葉で指し示される(大部分とは言わないまでも)多くの民族は，厳密な意味での部族を形成してはいない。彼らは同じ言語を話し，同じ習慣をもつかもしれないが，政治的に統括されているわけでも，自認や共同体意識があるわけでもない。さらにこうした理由から，同じ民族の中にも，その美術を「部族美術」，つまり民族的に単一で明快な特徴をもった集団の美術と呼ぶにはためらわれるような多様なイコノグラフィーがみられたり，両極端ともいえる様式が併存していることもある。……部族という集団は，事実に基づいているというよりは，西洋が創りだしたものであるとする見解を文化人類学者はもつ傾向にある(W. ルービンへの手紙，1983年11月)。

　1960年代まで「部族」という言葉は，世界中の文化，文明に適用できる言葉の必要性に対応するため文化人類学者の間で広く用いられてきた。それゆえ例えば，ダニエル・ビービュイック編のカリフォルニア大学出版発行(1969年)の論文集のタイトルは『部族美術における伝統と独創性』(Daniel Biebuyck ed., *Traditional and Creativity in Tribal Art*)となっている。今日なら違うタイトルがつくかもしれない。しかし未だその名称の問題は解決されていない。ウィリアム・ファッグは「アフリカ美術における部族性」の概念の最も巧みな提唱者である。この種の美術は「部族のシステムの産物であり，また要素でもある」と彼は主張する一方，「部族とは固定した概念ではなく，ダイナミックなものであり，そのスタイルは常に変化するものである」とも述べている(William Fagg, "The African Artist," in Biebuyck ed., p.45)。

　アフリカ人研究者は，「部族」を「西洋中心主義」の産物と批判してきた(Ekpo Eyo, *New York Times*, October 12, 1980, p.70に引用)。この主張は広く受け入れられている。アフリカにおけるこの言葉への反発(ある国の議会はこの言葉を文字通り使用禁止にした)は，おそらく多数の民族の対立を乗り越え，国民国家を建設し，国民意識を醸成するという政治的要求から出たものであろう。「西洋中心主義」が，それを克服しようという努力にもかかわらず未だに存在しているのは，美術史にしても文化人類学にしても西洋の発明物であることを考えれば驚くに値しないのかもしれない。

　個々の文化を検証する際には，美術史家は「部族」という問題の多い言葉は容易に避けることができる。しかし世界の異なる地域の多様な文化における(西洋の視点から見ての)ある程度共通の特徴を表すには，包括的な言葉が必要になってくる。今日の世界の美術史は未だに(慎重にではあれ)，「部族」と「未開(プリミティヴ)」という言葉を採用している(例えば Hugh Honour and John Fleming, *The Visual Arts: A History* [Englewood Cliffs, N.J., 1982] p.547)。文化人類学者なら，「部族」という言葉を用いるときに共通するとみなされている特徴は，実はフィクションであるとするかもしれない。だからこそ，その言葉は文化人類学的な文献からほとんど姿を消してしまったのである。しかしながら，もしそうだとしても，その語が現代のプリミティヴィズムを研究するのに不適切だとは限らない。それどころか，厳密に言うと我々はその文化を取り扱っているのではなく，過去数世紀の間に「西欧世界でそのアイディアがどのように転用されたか」を探求しているのであるから，「部族」という言葉――それはアイディアやコンテクストが形成されていく要素の一つである――を用いることは必ずしも誤用ではない。むしろ結果的に，その言葉の民族中心主義的な欠点を浮上させるものである。なぜならその欠点こそがプリミティヴィズムを特徴づけるものだからである。

2) ゴールドウォーターの『近代絵画におけるプリミティヴィズム』(Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*)の初版が出版されたのは1938年，改訂増補版が1967年『モダン・アートにおけるプリミティヴィズム』(*Primitivism in Modern Art*, New York: Random House, Vintage Books)というタイトルで出ている(ロバート・ゴールドウォーター，日向あき子訳『二十世紀美術におけるプリミティヴィズム』，岩崎美術社，1971)。ロードの『フランス絵画(1905-1914)と「アール・ネーグル」』(Jean Laude, *La Peinture française(1905-1914) et "l'art nègre,"* Paris: Editions Klincksieck)が出版されたのは1968年のことである。この2冊のみがこの主題について総括的に取り組んでいる書物である。チャールズ・ウェンティックの『近代美術とプリミティヴ・アート』(Charles Wentinck, *Modern and Primitive Art*, Oxford:Phaidon Press, 1979[オリジナル版は*Moderne und Primitive Kunst*として1974年にオランダで出版されている])は，実際の(あるいは可能性としてありうる)歴史的影響関係と偶然の類似点の区別が満足になされていない。同じくこのような重大な区別に失敗しているのが，第20回オリンピック大会(ミュンヘン，1972年)の際の展覧会(ミュンヘン，芸術の家，1972年6月16日-9月30日)のカタログ『世界諸文化とモダン・アート: 19,20世紀におけるヨーロッパの美術・音楽とアジア，アフリカ，オセアニア，アフロ=アメリカ，インド=アメリカの邂逅』(*World Cultures and Modern Art. The Encounter of 19th and 20th Century European Art and Music with Asia, Africa, Oceania, Afro- and Indo-America*)のモダニズムとアフリカ，オセアニア美術の章である。我々の扱っている主題について，特に彫刻に限った場合貴重な参考となる著作としては，展覧会カタログ『ゴーガンからムーアへ:現代彫刻におけるプリミティヴィズム』(*Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*, by Alan Wilkinson, Toronto: Art Gallery of Ontario, November 7, 1981-January 3, 1982)がある。ヴェルナー・シュマーレンバッハの『1900年までのプリミティヴ・アートの西洋美術への影響』(Werner Schmalenbach, *Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900*, Cologne: DuMont-Schanberg, 1961)および同著者の「プリミティヴ・アートの本質」("Grundsätzliches zur primitiven Kunst," *Acta tropica* 15, no.4, 1958, pp.289-323)をこれらに加えることも可能であろう。

3) 後述するように(pp.5,6および註19)，我々は「プリミティヴ」という単語を採用するが，厳密に意味を限定した言葉としてではなく美術史の名称として様々な意味を含んでいる側面を強調するために，(引用符でくくる場合以外は)常に大文字で始めることとした[訳文では大文字で始められた場合のみ「未開」と訳さず，そのままかぎかっこでくくって「プリミティヴ」とすることで区別している]。

4) 本書pp.259-65参照。

5) アフリカ美術研究の権威の一人が，アフリカの仮面をそれらが直線的で幾何学的な構造をもっているという理由だけで「キュビスム的」だとみなしてしまうなどというのが，この傾向の一例である。

6) とりわけ，「部族美術」の作品を「美術」として捉えることは自分たちの仕事とは無関係であると考えている文化人類学者たちは，しばしばこれらの作品の中の，人類学の立場で科学的に検証可能で，言語化できる要素のみが意味をもつかのように書いている。美術史家の興味はしかし，当然これらの作品に潜在する芸術性や表現性にある。一般に芸術家は後者の側面を非常に意味深長なものとして，その直接的な理解のみを考慮に入れる。私に以下のように語ったピカソがその典型例であろう。「アフリカについて私が知りたいことのすべては作品の中にある」。

7) *Nouveau Larousse illustré*, 7 vols. and 1 suppl. (Paris: Librairie Larousse 1897-1904) vol.7, p.32.

8) *Webster's New International Dictionary*, 2d ed., s.v. "primitivism"の項参照。

9) エクポ・エヨ(Ekpo Eyo, *Two Thousand Years of Nigerian Art*[Lagos, 1977], p.28)は，「プリミティヴィズム」という言葉を誤って，非西洋圏の美術について西洋人が「プリミティヴ」と形容することをさすものとして捉えている。同様の用い方の例として，例えば彼はニューヨーク・タイムズに次のように書いている。西洋の学者が「プリミティヴィズムという概念を創造し，それをあらゆる分野に広めた」。

10) これは彼らがそのような美術品を「骨董品」として収集したことを意味するのではない。本書pp.11-12を見よ。
　ゴーガンのポリネシア美術に対する興味は限られていたが(註30参照)，そのほか彼は2体の小さなアフリカの像を所有していた(p.207の註49参照)。

11) これは第一次世界大戦前のことである。
　一般に"art nègre"「アール・ネーグル」の英訳としての"Negro art"「ニグロの美術」はフランス語の"nègre"が有する蔑称的な意味合い(例えば"travail de nègre"「ニグロの仕事」にみられる)はなくなっている。多くのフランスの知識人は今日でも"art nègre"を使うが，美術以外の文脈では"nègre"を使用することを避けるようである。

12) 今世紀の初頭，「アール・ネーグル」といえば一般的にオセアニアとアフリカの美術を指していたということを念頭において置く必要がある。ドイツ語の"Negerkunst"やその変形も同様である。カール・アインシュタインの1915年および1920年版の『ニグロの彫刻』(*Negerplastik*)にはオセアニアの美術のいくつかの例があげられている。「アール・ネーグル」という名称はベニン王国の宮廷美術と部族スタイルの美術両方に使用されている。

13) 両大戦の間および戦後しばらくの間，「プリミティヴ」は書物のタイトルや大学のコース，美術館の分類(メトロポリタン美術館の旧マイケル・C.ロックフェラーの翼棟はプリミティヴ美術館として知られ，現在でもメトロポリタンの関係部門はプリミティヴ美術部門と呼ばれている)などに使われていた。ごく最近になるまでのその言葉は(不本意であるにしろ)文化人類学者の間でも用いられていた(レヴィ=ストロースからの引用を参照，pp.5-6)。それを訂正する文化人類学的な書物『プリミティヴ・アートと社会』(Anthony Forge, ed. *Primitive Art and Society*, Oxford University Press)が出版されたのは1973年のことである。

14) 芸術家をはじめ多くの人々にとって，プレ=コロンビア文明(コロンブスの到来以前の文明)とは，中央アメリカのマヤやトルテカ，アステカ，ペルーのインカ文明など，スケールが壮大・複雑で，神権政治に基づく社会の文明をまず連想させたし，今でもそうである。これらの社会は職能分化と，社会的，経済的，政治的階級化によって特徴づけられる。それは彼らのモニュメンタルな建築物や彫刻に反映されるが，こうした美術は本質的には「プリミティヴ」(「未開」の意での)というよりは「アルカイック」であると私はみなしている。それらほど広く紹介されてはいないが，一部の芸術家の間では，コロンブス以前から，国家規模の政体やモニュメンタルな公共建造物，文字をもたない(これらをもつのはマヤ文明に限られる)，より単純な社会文化的集団が数多く存在することが知られていた。その中で有名なものとしては，中央アメリカやアンデス地域のクロテガ，チリクィ，チブチャなどの首長国があげられる。美術に関して，もしマヤやトルテカ，アステカ，インカの文明がカンボジアやエジプトの文明と同グループに分類されるべきなら，それらの文化は宮廷文化よりも「未開文化」に結びつけられてしまうことの多い特徴をもつプレ=コロンビアの文化の間では，社会や宗教組織に関して例外を示すことになるだろう。しかし近代の芸術家たちはそのことについて全く，あるいはほとんど知らず，美術作品(あるいはそのレプリカ)を通してのみプレ=コロンビアの文明に接していたため，19世紀後半の時期，それらの作品は，アフリカやオセアニアの「部族美術」



「人像(ショチピリ像)」 アステカ族 メキシコ
1300-1521年頃 石 高さ55cm
The Trustees of the British Museum, London

(当時芸術家はそれらを見過ごしていた)とではなく，エジプトその他の宮廷美術のような「アルカイック」美術(ゴーガンやファン・ゴッホらはそれを「プリミティヴ」とみなしていた)と一まとめにされて近代社会に受容された。プレ＝コロンビア期の技術や社会，交通通信手段の「未開」な側面をもって，未だ多易に彼らの美術までが「プリミティヴ・アート」の中に含められている(メトロポリタン美術館やその他大部分の美術館で，それらとアフリカ・オセアニアのコーナーが一緒にされていることをみてもそれは明らかである)。

モニュメンタルな中央アメリカの建築物や彫刻は博物館や世界博覧会(1889年のパリ万国博覧会では「アステカ・ハウス」が復元された)などでも特に目につき，「アール・ネーグル」を知る前の芸術家の関心を集めていた。博物館も同じプレ・コロンビアの美術でも，より遠隔地にあり，中央集権的な政治制度の未発達な地域の作品(それらはより「部族美術」の作品との共通点をもつ)を多く収蔵していた。しかし1920年代と30年代にどれだけの芸術家が「部族美術」の作品を目にしていたかは疑問となるところである。

プレ＝コロンビア美術がモダン・アートに影響を及ぼしていることは疑うべくもないが，その影響のほとんどはアステカやマヤ，トルテカ，オルメカ文明の「アルカイック」彫刻からのものである。ゴーガンやゴッホ以降，それに対する興味は1930年代の芸術家たちに受け継がれる(ただし最初の芸術家はプレ・コロンビアの文明の美術の面だけではなく観念の面に惹きつけられているが)。この影響がどの程度であったかを計るには，単純な類似とは異なる実質的な影響を正確に示すことができる研究が必要であろう。「20世紀美術における『プリミティズム』」展を私と共同で組織したバーバラ・ブラウンは現在モダン・アートにおけるプレ＝コロンビア文明の影響についての著書の執筆に取り組んでいる。

大部分の自然史博物館はプレ＝コロンビア期の作品以外に中央アメリカや南アメリカの「部族美術」を収蔵している。最近の作品としては，ノルデが《仮面》(vol. II, pp.378-79)で描いたムンドゥルク族の戦勝像頭部やウィト族の仮面(vol. II, p.636)などがある。

15) ピカソは彼が呼ぶところの「アステカ美術」(彼にとってはプレ＝コロンビアの美術全般をさす)に関して，矛盾した感情をもっていたようである。私の彼との会話のメモに古美術について彼が語ったことが残っているが，私の記憶によれば，彼はそれを「退屈で，柔軟性がなく，あまりに巨大な……何の独創性もない像」だと言っていた。しかし彼はまたブラッサイとの会話の中で「アステカの頭部」の美しさについて語っている(*Picasso and Company*, trans. Francis Price from the French, *Conversations avec Picasso* [Garden City, N.Y.: Doubleday, 1966], p.242)。ブラッサイの記録によると(1960年5月18日)ピカソと彼はブラッサイの写真集を見ていた。その章のタイトルは「プリミティヴ・イメージ」とあり，「アステカの頭部のところでピカソは目を止め，こう叫んだ。『これは大聖堂のファサードのような豊かさをもっている』」。

ピカソがイメージする「部族美術」の独創性とは，現実への反応のことである――アフリカやオセアニアの美術は，プレ＝コロンビアの美術よりも多様性と独創性に富んでいる。それはメキシコシティの国立人類学博物館やベルリンの民族学博物館のオセアニアの展示場(私が知る限りでは，両者はこれらの美術を最も美しく巧みに展示している博物館である)を訪れてみれば明らかである。しかしピカソの態度はまた，彼自身の視点の問題でもある。それゆえ私は彼のいう独創性を「認知された独創性」と呼ぶ。彼がトロカデロや骨董品屋で「レ・ネーグル(les nègres)」の美術の中にみてとったものは，アフリカという単一の文化的統合体から生れ，見る者に語りかけてくるものとして捉えられた。しかし実際のところ，アフリカ美術の様式は，西洋よりもずっと広大な地域に展開する，宗教，言語，伝統を異にした数多くの民族の間で多様な変異をみせているのである。

16) ここで私が，古王国時代と中王国，新王国時代とを区別していることに注意されたい。古王国時代の美術は，豊かな独創性をもっているのに驚かされる。エジプト美術における「アカデミズム」(単なる「伝統主義」とは異なる)は，この古王国時代のあとになってみられるようになったものである。しかし，豊かな独創性といってもそれは量の問題であって，その質とは必ずしも関係しない。後の芸術家よりも古王国時代の芸術家の作品に，より独創性が見出せるからといって，中・新王国時代の多くの傑作の質までも否定しているわけでは決してない。

17) P.J.L. Vandenhoute, "Classification stylistique du masque dan et guéré de la Côte d'Ivoire Occidentale (A.O.F.)," *Medelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden*, no.4 (Leiden: E.J.Brill, 1948). 1948年に出版されたとはいえ，印象的なこの研究は，第二次世界大戦前の調査に基づくものである。

18) ゴールドウォーターは『モダン・アートにおけるプリミティヴィズム』(前出註2，p.150)の中で，ピカソの関心を引き，後に「ニグロ絵画へと導いた」イベリア彫刻を説明するのに「アルカイック」という言葉を用いているのは実に適切である。その彫刻に対するピカソの関心は，エジプト美術への関心に遡る。エジプト美術は少なくとも19世紀後半から20世紀初頭の芸術家にとっては，非西洋圏の宮廷美術の一種であった。それらを総括する言葉として「アルカイック」が他のどんな形容詞よりも適切であろうと思われる。

19) 1897-1904年の『図解新ラルース事典』(その中に初めて「プリミティヴィズム」という言葉が現れた。本書p.2および註7参照)において「プリミティヴ」には(形容詞および名詞として)，代数・幾何学から歴史・宗教用語にいたるまで実に16種類の定義が与えられている(pp.31-32)。16種類のうち二つは蔑視的意味合いを含み，一つは明らかに「民族学的」用法の「まだあまり文明化されていない人々」であり，美術用語としての定義は単に「グラン・エポックの巨匠たちより以前の芸術家たち――画家，彫刻家たち」となっている。

20) ロヤンのヴィラ・ル・ヴォイリエの彼のアトリエにおけるサバルテスとの会話(1940年)，(Jaime Sabartès, *Picasso, An Intimate Portrait*, trans. Angel Flores from the Spanish *Picasso, Retratos y Recuerdos* [New York, 1949], p.213参照)。

21) 西洋美術の古典的批評において「ゴシック」は長い間「野蛮」という意味で使われていた。現在のような位置づけを獲得し始めるのはようやく19世紀になってからのことである。蔑称的な意味合いがどれほど遠く美術史から取り除かれてゆくかは，メイヤー・シャピロが指摘しているように，「印象派」という名称が，職人仕事の家の装飾("peinture d'impression"「ペンキの下塗り絵画」)という軽蔑のこもった言葉であったにもかかわらず，一般および画家たちの間にさえも急速に受け入れられたことを考えてみるとわかるであろう。

22) Robert Goldwater, "Judgments of Primitive Art, 1905-1965," *Tradition and Creativity in Tribal Art*, ed. Biebuyck, p.25。

23) 「民族の(エスニック)」，「土着の(インディジナス)」などの他の候補がみられるが，それらは美術史あるいは社会学両方の欠点を多く含んでおり，「プリミティヴ」の代りにそれらを使用するための，そうした欠点克服の努力は全くなされてこなかった。

24) William Fagg, "The Dilemma Which Faces African Art," *The Listner*, September 13, 1951, pp. 413-15.

25) このことは，註1で述べたような政治的な理由から特にアフリカの彫刻家に当てはまる。

26) Lévi-Strauss, *Structural Anthoropology*, trans. C. Jacobsen and B.G.Schoepf (London, 1963), pp.101-02.(レヴィ＝ストロース，荒川幾男他訳『構造人類学』，みすず書房，1972, pp.113-14)。

27) 本書pp.180-81を参照。

28) 「単純さ」とは，私と話していた時ピカソが，彼自身の作品，あるいは(それより頻繁に)他の芸術家(例えば，マティス)の作品に関してしばしば繰り返した言葉であり，「アール・ネーグル」に関して語ったときも2回ほど使っている。この語によって彼が意味したのは単なる技巧的効果の欠如ではなく，複雑さの本質だけを抽出した簡略化のことである。「単純さ」とは，一般に彼の会話の中では，19世紀のサロン絵画のイリュージョニズムの複雑さの反意語として用いられている。彼の青年時代に主流であった美術に対する彼の批判は，芸術家がいかに単純であるべきかを忘れてしまっているということに尽きる。私やサバルテスとの会話の中で彼は，「未開社会」の芸術家の単純さを称賛していた(Sabartès, *Picasso, An Intimate Portrait*, 前出註20, p.213参照)。

29) メトロポリタン美術館のマイケル・C.ロックフェラー翼棟は，この古典的な例である。それは，ネルソン・ロックフェラーの「部族美術」に対する情熱を直接受け継ぐものであり，その情熱により彼はそれより先にプリミティヴ美術館を創設することになった。またこれは，彼の関心や20世紀美術との関わり，あるいは多くの近代の芸術家にとって「部族美術」がいかに重要であったかに基づいている。

30) 《そこにマラエがある》(p.193)以外は，ゴーガンのどの作品もタヒチやマルケサス諸島(彼が暮らしたポリネシアの二つの地域)の美術を直接的に参照してはいない。彼の絵画はむしろ非西洋の他の美術の様式に満ちている。《テハマナは多くの先祖をもつ》(p.188)には，彼が訪れたことのないイースター島の絵文字を拡大したものがみられる。また彼の木彫作品にはイースター島，マルケサス諸島両方の様式の混合もみられる。しかしそれらの例においてさえ，その影響は支配的なものではない。

31) これに関してフラム(p.218)も私と同意見である。《うずくまる男》の発想の源となったであろう作品は当時のトロカデロ民族誌博物館にはなかったが，彼の作品と類似点をもつくつかのプレ＝コロンビア期の作品をドラン自身が1906年に大英博物館を訪れた際に目にした可能性はある。ここにそれを紹介しておく。

32) コンゴ美術へのポルトガル・キリスト教徒の侵攻の影響に関しては，Paul S. Wingert, *The Sculpture of Negro Africa* (New York: Columbia University Press, 1950), p.54および William Fagg and Eliot Elisofon, *The Sculpture of Africa* (London:Thames and Hudson, 1958), p.157参照。

デラフォースはバウレ族の彫刻をエジプト美術の影響を受けたもの(移住や交易を通じて)とみなすうちの一人である。彼の主要論文は，Delafosse,"Sur les traces probable de civilisation égyptienne et d'hommes de race blanche à la Côte d'Ivoire," *L'Anthropologie*, vol. 2, 1900, pp.431-51を参照。

33) André Malraux, *La Tête d'obsidienne* (Paris: Gallimard, 1974), p.17を典拠としてあげるが，ピカソはこの点について私にも語ってくれたし，他の人にも語ったに違いない。ただ，少なくとも私との会話の中で彼が言おうとしたのは，マルローがここで理解していたことと同じではなかった(p.296 および p.339の註142参照)。

34) 勿論ここで論じているのは非西洋社会とルネサンス以前の美術の影響についてである。ルネサンス以来のイリュージョニズムに対して強烈な抵抗がなされたにもかかわらず，近代の絵画は最終的には，他のどの伝統よりもルネサンス美術の諸要素を受け継いでいる。モダン・アートの作品がどんなにエジプトやロマネスクやビザンチン絵画，あるいは「部族社会」の彫刻と共通点をもっていようとも，両者の間には，モダン・アートの様式が変更し，簡略化しようとしてきたのは西洋のイリュージョニズムだ，という厳然たる事実がある。より古い様式は必然的に，この常に干渉して止まない伝統によって形成された視点を通じてのみみられるのである。

35) Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne* (Paris, 1925), p.31.

36) この仮面についての議論に関しては，Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, pp.86-87, 102, 註4および，Laude, *La Peinture française*, pp.104-05, 109参照。本書の中ではボドラ(p.139)，フラム(p.214)，バサーニ(vol. II, p.406)がこの仮面について論じている。

37) 私自身数年前までは，ドランの1907年の《浴女》(p.218)の人物の一人の頭部がアフリカ美術の影響を受けているというゴールディングの見解を支持する一人であったが，「部族美術」に接近して以来その見解を改めるようになった。現在では，この絵画には全く「部族美術」の影響はみられないというフラム(p.219)の意見に賛同している。フラムはヴラマンク(p.213)とドラン(p.219)両者の1908年の水浴の図にアフリカの仮面からの影響が見受けられるとしている。もしそうであれば，その絵画はそのような影響が僅かながらもみられると，かろうじて主張できる数少ない例ということになる。

38) ヴラマンクおよびドランが所有していたとされる仮面のうち少なくとも6点を私は見ているが，美術商や個人コレクションにもまだ存在するはずである。オハイオ州コロンバスの美術館は，誤って収蔵品をヴラマンクとドランの仮面として出版してしまったが，他に少なくとも1点アントウェルペン市立民族誌博物館が収蔵している。

39) ヴラマンクやドランが所有することができたファン族の質の悪い仮面は別として，今世紀の初頭に入手可能であった作品の一般的な質に関しては，マティスが所有していたヴィリ族の像(p.214)，1908年後半にピカソのアトリエで撮った写真に写っている4つの作品(p.299)，ピカソのコタ族の遺骨容器の守護像(p.301，左)やバガ族の彫像(p.276)などから推察できる。マティスもピカソも，比較的早くからブヌ族の仮面を所有していたことがわかっている。今世紀の初頭に前衛的芸術家によって所有されていたこれらの作品やゲレデの仮面が，おそらく当時の注目に値する収集品の代表であろう(当時としてはそれらの作品の質は高い方であった)。ブリュメルやギョームが仲介人に報酬を払って作品を集めるようになって以来，作品の一般的な質も向上するようになった。それ以前は(民族学の探検隊が集めた資料を除いて)その品質は全く偶然に委ねられていた。

40) 多くの美術商や収集家が，数々の「部族美術」の作品を偽って有名な前衛的芸術家のアトリエにあったものだとしている。このことによって，その作品にまつわる物語性や興味が高まり，明らかにその価値がつり上げられている。私が落札した「ピカソが所有していた」(彼が死ぬ時には彼の手元にはなかった)とされる6つの作品はすべて，ピカソとは全く直接的なつながりのなかったことが明らかになった。マティスのコレクションであったとして購入を勧められたいくつかの作品も同様であった。ドランとヴラマンクの場合はさらに問題が複雑である。彼らは生涯の様々な時期に「部族美術」の作品を取り引きしている，つまり，あらかじめ後に売却することを前提に購入しているのである。

41) 「正統性」の問題はここで扱うにはあまりに複雑すぎる。しかし，次のような基準は有効である。正統な作品とは，作者が自らの社会のために作り，伝統的な目的に使用されるものである。ゆえに部外者――船乗りや移住者あるいは民族学者――に売る目的で作られたアフリカやオセアニア地域の作品は正統でないということになろう。しかし，近代のテクノロジーや西洋の社会・政治・宗教の形態の圧力のもとで「部族社会」の生活が変化を余儀なくされてしまった状況では，伝統自体の持続性の問題が浮上している。

42) ピカソのヨンベ族の彫刻の特殊性については，pp.300-05を参照のこと。

43) "La chasse aux œuvres nègres devint un réel plaisir pour lui" (Fernande Olivier, *Picasso et ses amis* [Paris: Stock, 1933], p.169).

44) そのような売り込みの手紙は今も残っている――1909年エイマンからの手紙。

45) アフリカやポリネシア美術がなめらかに仕上げられているのに比べ，ピカソが収集した作品の大部分の表面は仕上げの手の入っていないままのものである。

46) アルフレッド・バーが私に語ってくれたところによると，《アヴィニョンの娘》が最初に発表された当時の反応は，前衛的芸術家を除けば，好意的などとは世辞にもいえるものではなく，その購入をニューヨーク近代美術館が決めたときも，館内から反対の声があがったほどだという。

47) ボドラの見解のように(p.162)，ラトンはギョームよりも好みの上でより冒険的であったが，両者をあわせてみると結局は共に「古典的」好みをもっていたと言わざるをえない。

48) 当時の好みに関して私が言う「評価」とは，最終的には作品の値段に反映されていたものである。

49) René Gaffé, *La Sculpture au Congo Belge* (Paris: Editions du Cercle d'Art, 1945)参照。ガフェの現代美術収集家としての最大の冒険は，ミロの《世界の誕生》を1925年の発表の翌年に購入したことであろう。彼はまたかつてピカソの《マンドリンを持った少女(ファニィ・テリーの肖像)》とシャガールの《私と村》も所有していたことがある。

50) しかしこれは，「アフリカ美術の最大の『特徴』は何か」という疑問とはまた別である。比較的自然主義的なヨルバ族(人口1千万人ほどの民族)の美術は，(私の意見では，アフリカ美術を他の主要な地域の美術から区別する)特徴的様式をもつとされるどの民族の美術よりもはるかにアフリカの「典型」である。

51) フロラン・フェルスによって出版された「インタヴュー」にまとめられた一連の対話の中における言葉(Florent Fels, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, no.42, August 4, 1923, p.2)。「すでにあなたには『アール・ネーグル』についてこれ以上語れないくらい話している。……私はあまりにそれらに慣れ親しんでしまったからです。私の家のあちこちに散らばっているアフリカの彫像は，モデル，というよりは証人です」。

この会話の詳細は本書pp.260, および p.336の註63, 64参照。

52) Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, p.xvi.

53) 同上書，p.xxi。

54) 同上書，p.254。

55) 以下に示すように，モダニストたちがプリミティヴィズムに傾き「部族美術」に由来するような様式を導入したのが，1907年の《アヴィニョンの娘たち》においてモダン・アートの形式的構造が根本的に変革されたのと時期を同じくしているのは決して偶然ではない。「プリミティヴ・アート」と20世紀美術に共通する概念化のプロセスが，前者と後者の間の影響関係の判別を困難にしているのである。

56) かつての文献においては間違って「ウォベ族」のものであるとされていたこの二つの仮面は，ピカソが《ギター》を制作した頃にはおそらく両方とも彼のもとにあった。本書p.305に示した仮面は，ピカソとブラックが1912年8月にマルセイユで「部族美術」を買いあさった時に購入されたものである。一方，p.20に示した，もう一つの仮面は明らかにそれより早く手に入れられている(pp.307-09参照)。

ピカソが《ギター》を美術館に寄贈した折り，私はピカソに「ウォベ族」の仮面について尋ねてみた(註58に引用したカーンワイラーの論文中の同作品に関する見解に私は示唆を受けたのである)。ピカソはその時その質問を退けてしまった。しかし，何か月もたってから彼は私に「ウォベ族」(グレボ族)の仮面を見せてくれ，我々は詳しく語り合った。その会話を通じて，カーンワイラーがピカソその人とのやりとりの中で導き出した事実が改めて明らかになったのである。その時の会話の要約は以下の通りである。

ピカソが私に見せてくれた仮面には円柱形の目と顎鬚と角があった。当時の私は全くアフリカの美術にはうとかったので，私のその仮面についての視覚的な「記憶」はあまり定かなものではない。ゆえにそれがp.20に示した仮面と同一であるかどうか確信はもてないが，そうであったと思う。この仮面は当時，ピカソの秘書のミゲルが住んでいたヴィラ・ラ・カリフォルニーに保存されていた(この家は，ピカソが1955年に購入したものである)。その後，ピカソの指示によってミゲルがムージャンのノートル＝ダム＝ド＝ヴィ荘(ピカソはそこに1961年から亡くなるまで住んでいた)へ移したようである。私が最初にこの仮面について彼に質問した時にそれがノートル＝ダム＝ド＝ヴィ荘になかったのは，ピカソがこの仮面について触れられたくなかったからであろう。

クロード・ピカソが，私の見た仮面は，ピカソ所蔵のグレボ族の仮面のうちの，第三者が求めた仮面ではなかったかという疑問を呈したことがある。もしもそうなら，それが出てきたはずはない。そのような仮面はピカソの死後まとめられた「第三者の作品」(ピカソ以外の人の手によってピカソのアトリエにもち込まれた作品)には少なくとも載っていない。このリストは粗雑で不完全で間違いも多いが，実は私もその制作にあたっては，クロード・ピカソから相談をうけている。そのコピーはリディア・ガスマンの好意によって入手することができた。

ピカソの二つのグレボ族の仮面のうち彼が私に見せてくれたのは，できの良くない方(p.20)であることはほぼ間違いがないが，それは(二つのうちの)この一つをミゲルがたまたま持ってきていたからであろう。《ギター》に関してはこの仮面はp.305の仮面ほどは重要な役目を担っていなかった。しかし二つの仮面の本質的特徴は同じであるし，ピカソはそのような仮面の特質よりは，そのコンセプトを扱っていたのであるから，《ギター》について議論する目的においては両者を一つとみなしてもよいだろう。

57) ピカソが《ギター》の完成時期を1912年の前半に改めたのは，《籐椅子模様のある静物画》の発表に先んじている(筆者の*Picasso in the Collection of The Museum of Modern Art*, exhibition catalog [New York: The Museum of Modern Art, 1972], pp.74,207-08，註4参照)。しかしそれ以後，エドワード・フライは講義の中で(Edward Fry, "Picasso's 1912 *Guitar*," paper delivered at the 65th annual meeting of the College Art Association of America, San Francisco, February 25-28, 1981)，1912年秋に，まずダンボールに描き，それを金属板に置き換えたのが1913年の初めであったとしている。実際の確証はないにもかかわらず，フライは本書p.305のグレボ族の仮面が1912年8月にマルセイユで購入され(確かにそれは大いにあり得る)，それが《ギター》制作の引き金になったと確信している。後者の意見の問題点は，ピカソがその時期すでに他のグレボ族の仮面(p.20)を所有しており，p.305のものはより優れた作品ではあるが，作品のコンセプトの面では両者は何ら異ならないということである。ピカソはまた1907年に最初に民族誌博物館を訪れて以来，そこに展示してあったグレボ族の仮面(p.260)に親しんでいたはずである。

58) Kahnweiler, "Negro Art and Cubism," *Horizon*, London, 18, no.108 (1948), p.418は，特に円筒形の目に関して，ピカソが所有していた「ウォベ族」の仮面と《ギター》とを結びつけている。カーンワイラーはまたそのような仮面の構造がキュビスムの「透明性」(後にピカソは放棄してしまった)に示唆を与えたとみなしている。ピカソと話していた時に私が，そのような仮面と《ギター》を結びつけたカーンワイラーの洞察力はみごとだと述べると，ピカソは笑って，彼自身がカーンワイラーにそのことを語ったのだと言った(カーンワイラーはその点は明言していない。おそらく様々な配慮が働いたのであろう)。

59) ピカソが所有していた二つのグレボ族の仮面にも，このように彩色された縁取りがある。

60) ゴールドウォーターはその円筒形の目は「その仮面によって象徴される，あるいは一時的にその仮面に宿る精霊の千里眼を表現する」としている(Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, p.161)。

61) もしこれが，私が思っているように，ピカソが私に見せてくれた仮面であるならば(註56参照)，いかにその作品がありきたりの作品であったとしても，それはこの仮面に対するピカソの関心や，愛着にとって何の妨げにもならなかったと思われる。そのことはこの仮面を扱う時のピカソの態度や，話し振りからして明らかである。

62) 今世紀の初頭においては，グレボ族の仮面は決して珍しいものではなかった(オルドマンのカタログに二つが売りに出されている)。カーンワイラー(p.301)やアポリネール(p.312)といったピカソの多くの友人たちもそれを所有してはいたが，その質においても個性の面でも，私が知っている限り，メトロポリタン美術館のグレボ族の仮面にまさるものでは決してない。

63) フロベニウスによるグレボ族の仮面についての著作(Leo Frobenius, *Masken und Geheimbünde Afrikas* [Halle, 1898])および Bernard Holas, *Tradition des Kru* (Paris, 1980)は様々なタイプの仮面を紹介しているが，やはりメトロポリタンのものに比較しうるものは見受けられない。

64) ファン族の仮面(p.12に写真，p.13および註38で論じられている)にみられるようにアフリカ美術のある種のものは，販売を目的として様式が標準化されたものであるが，そこにみられる造形的要素の中には，宗教的目的に使用される仮面にとり込まれたものもある。

65) 基本的要素には円筒形の目，平板な顔面，平行な唇，および(多くの場合)へぎ板状の鼻が含まれる。角は基本要素ではない。角は様々な形に造形されるが，ある場合には暗示されるだけのこともあり，さらに全く存在しないこともある。

66) この地域というのは，アフリカ中央部を西から東へと横断する広大な帯状の地域を指す。彫刻の地域区分地図については，Elsy Leuzinger, *Africa: The Art of the Negro Peoples*, 2d ed. (New York: Crown, 1967)の綴込みを参照。

67) 「芸術」を意味する言葉をもたないアフリカの人々は，そうした修業を積んだ作家たちを鍛冶屋や彫刻師など，職人をさす用語を用いて呼んでいる。

68) 本格的に植民地活動が始まる19世紀以前のアフリカの「部族美術」について，我々は僅かの知見しかもっていない。専門家の間にも植民地時代以前の変化の程度や，新たな形式の発展についての意見の食い違いがみられる。極端な論者は我々が真正の「部族美術」だとみなしている作品の大部分も，すでに西洋との接触で影響を受けていると主張する。アフリカは今も昔も広大であり，多様な宗教や政治的形態を包含し，植民地時代以前の伝統の変容のあり方も地域によって大きく異なっていた。沿岸地域では，世紀の変わり目よりはるか以前から外部とのつながりがあった。それに対して，内陸地方では，伝統的なアニミズム信仰やそれに伴う美術が，未だに大きな変容を蒙ることなく維持されている。しかしそうした社会においても，西洋との接触が増え，その影響が重なってくるにつれて，伝統的な生活様式の維持は日増しに困難になってきている。こうした状況のもとで作られた美術作品の一部には，文化人類学者の目からは価値の高い作品とみられても，美術的にみて不毛なものもあるように私には思える(例えば Simon Ottenberg, *Masked Rituals of the Afikpo: The Context of an African Art* [Seattle and London: University of Washington Press, 1975])。オッテンバーグの著書で紹介されている仮面は，私が見たところでは，同じタイプの古い仮面に比べずっと劣るが，そのことは彼の明晰で豊かな情報に満ちた著書では触れられていない。

作品を社会的宗教的資料としてではなく芸術として扱い，植民地化以前の美術の問題に作品そのものから迫る人々は，最近の作品をほとんど「死んだ」もの，つまり初期の「正統な」作品がもっていた表現力や美的信念に欠ける作品とみなす傾向がある。そのような人々にとっては，1950年代に作られたファン族の仮面は，たとえそれがファン族の彫刻師の手で作られ，信仰の目的のために使用されたものであっても，かつての作品に比べて劣った作品なのである。1930年代のファン族の仮面が高く評価される理由は，当時はまだファン族の人々の宗教に



「リズム・パウンダー(拍子刻みの儀礼用杵)」
セヌフォ族 コートジボアール共和国 木 高さ115cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins
1962年頃ジャン・レイマリーよりパブロ・ピカソに贈与

対する信念や信頼が，揺るぎなく残っていたということにあるのかもしれない。ファン族の領域に西洋人が入り込む以前の作品と証明されるような作品がみつかれば，その作品がさらに高く評価されるのはまず間違いない。

これは私の印象であるが，「部族美術」の収集家の大部分はあまりに作品の来歴にこだわりすぎていて――もちろん，偽物かどうかや，ヨーロッパの作品かアフリカやオセアニアの作品かという問題にこだわるのは当然だが――しばしばそれを美術的価値よりも偏重しがちである。古くて疑いなく「正統な」作品がほとんど，あるいは全く美術的価値のないものであることも多い。また逆に西洋との接触が始まってからの過渡的時代に偉大な作家が登場し，伝統的な様式とは多少異なるにせよ，優れた作品を生みだすということもある。1920年代にピカソが入手したトレス海峡の仮面などは，そうした作品の例である。この地域の伝統的な仮面は亀甲や木でできているが(p.108)，ピカソ蔵の作例(p.315)は，おそらく海岸へ漂着したものと思われる金属で補強されている。にもかかわらず，この作品はみごとな美術作品である。この仮面は植民地時代の作とされるが，トレス海峡の伝統的生活がまだ大きな変容を蒙らない時期の作品と思われる。最近，このトレス海峡の様式を用いてニューギニアの彫刻師が販売用に作った作品が，ポートモレスビーの土産物屋の店頭に並んでいるが，それがここで述べた仮面とはまた別物であることは言うまでもない。

69) Jacques Kerchache, *Chefs-d'œuvre de l'art africain*, exhibition catalog (Grenoble: Musée de Peinture et de Sculpture, November-December 1982) n.p.参照。

70) キリスト教宣教師による「異教の偶像」の破壊は，ベルティエが本書の中(p.100)で述べているような大規模な焼却の例は頻繁でないにせよ，継続的に行われた。宣教師が手元に残した作品というのは本国での集会で自分たちの撲滅したおそろしい迷信の証拠にするために選びだされたものである。オーストラル諸島の堂々とした人物像(p.331)もそうしたものの一つである。

時代が下ると，宣教師は「部族美術」に対してより好意的になり，学術的な興味さえ抱くようになってくる。フランソワ・ネート神父はコンゴ地域の美術に関する多くの著作を著している。近著としてはFather François Neyt, *Arts traditionnels et histoire au Zaïre: Cultures forestières et royaumes de la Savane* (Brussels: Société d'Arts Primitifs Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art in conjunction with the Université Catholique de Louvain, 1981)。ヨーゼフ・コルネ神父もコンゴの美術の重要な著書を著している(Father Joseph Cornet, *Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaïre* [Brussels: Arcade, 1972])。コルネ氏はまたザイール国立博物館の館長でもある。

71) 「部族社会」の言語には，西洋におけるファイン・アートの意味での「美術」にあたる言葉がないという理由から，多くの人々の間に行き渡ってしまった信念とは逆に，彼らの社会でも美術作品の質や性格に関して多くの議論が交わされている。この点をロバート・ファリス・トンプソンやスーザン・M.ヴォーゲルが最近の研究の課題としたのである。Robert Farris Thompson, "Yoruba Artistic Criticism," *The Traditional Artist in African Societies*, ed. Warren L. d'Azevedo (Bloomington, 1979), pp.19-61,および Susan M. Vogel, "Baule and Yoruba Art Criticism: A Comparison," *The Visual Arts, Plastic and Graphic*, ed. Justine M. Cordwell (The Hague, Paris, New York: Mouton, 1979), pp.309-25。この二人との会話から，私はこの問題について多くの示唆を受けた。

しかし，現地の人々の間で交わされるこうした議論については，西洋にみられるような，長い蓄積の上に立ち，識見に富み，しかも自己啓発的な批評と混同すべきではない。この見地からすると，伝統的な生活を営むアフリカ人の美術についての論議を「批評」と呼ぶのは当たらないだろう(例えば「ヨルバ美術の評論家は強い意志をもった専門家で……」, Thompson, p.19)。実際，アフリカにおける「美術批評」として紹介されたもののいくつかは，私には西洋の研究者によって引きだされ，色づけされたものに思える。

72) ここでセヌフォ様式のそうした「誇張」の例を紹介しておく。それは1960年代にジャン・レイマリーがピカソに譲り渡した「リズム・パウンダー」である。この作品をpp.130-31のセヌフォ族のリズム・パウンダーと比較されたい。

73) おそらく，自ら「部族社会」に足を踏み入れて作品を探し求めた最初の人物はヴィルツであろう。彼はバーゼルとニューギニアの間をしげく往復していた。両世界大戦間に活躍した彼は，バーゼルの民族学博物館へ多くの作品を売却している。

74) これらの作品に私が注目したのは，ゲイル・レヴィンのおかげである。彼女は，アメリカにおけるプリミティヴィズムの文脈でそれらについて論じている(vol.II, pp.54-55)。

75) *World Cultures and Modern Art*，上記註2参照。

76) 筆者との会話において。

77) イースター島の石彫の場合，このことは浮彫りと彩色が施されている部分の表面にのみ当てはまる(p.28写真参照)。エルンストの石彫と違い，このポリネシアの石彫全体の外形は不規則である。

78) モーラーとシュピースとの筆者の会話より。最初にイースター島の石彫とマックス・エルンストの作品を結びつけた例は，私が知っている限りでは，展覧会カタログへのルーシー・リッパードによる序文 Lucy Lippard, "The Sculpture" for the exhibition catalog *Max Ernst: Sculpture and Recent Painting*, ed. Sam Hunter (New York: The Jewish Museum, March 3-April 17, 1966), pp.38-39 にみられる。そこでは，1934年のエルンストの無題の彩色花崗岩彫刻とイースター島の鳥の頭をもつ人間の彫刻が，本文中での言及はないものの，向い合って掲載されている。

79) これは，普遍的に受け入れられている仮定である。しかし，必ずしも我々は明らかに植民地時代以前の作とわかる『部族社会』の彫刻を十分な数だけ入手することができないし，残された作品の年代を正確に同定できない以上，何世紀もの間に「部族美術」がどの程度変化したのかを知ることは難しい。

80) 上でも言及したように，「部族社会」の人々の間でも，信仰目的に作られた作品の美的側面について，少なくともある程度は議論がなされている――あるいは，されていた――というのは確かである。一方，「部族社会」の芸術家たちが美的な問題を解決してきたことは，その作品自体が物語っている。芸術家の大半は，すでに知られている着想をただ模倣しているに過ぎないということはあらゆる文化においていえることである。ただ，最近の西洋の芸術家たちの多くは，この事実を巧みに「隠蔽」してきたのである。本当に違いがみられるのは，自らが美的課題の解決に取り組んでいることをその芸術家自身がどれだけ意識しているかという，その点においてである。本来，造形芸術における天才的処理というのは直観的なものであり，芸術家個人やまわりの芸術家，あるいは評論家や歴史家が，事後的に作り上げていく知的な説明づけとは全く無縁なものである。

81) Robert Lowie, *Primitive Religion* (New York, 1924), p.260.

82) この仮面の歴史については，当美術館のコレクションの未出版ファイルのメモと次の書物を参照。Leon Siroto, "A Mask from the Congo," *Man* 54, October 1954, pp.149-50. 本書pp.262-63も参照のこと。

83) Herbert Read, "Tribal Art and Modern Man," *The Tenth Muse: Essays in Criticism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1957). この評論は*The New Republic*, September 1953に初出。

84) これはおそらく「部族美術」の歴史にとっても，モダン・アートの歴史にとっても現在最も研究が必要とされている分野である。この方向への一歩は，マリー＝ノエル・ヴェルジェ＝フェーヴル(Marie-Noël Verger-Fèvre)による次の書の中の論文において記された。Jean Laude, "Présentation des objets de Côte d'Ivoire dans les expositions universelles et coloniales de 1878 à 1937" (Université de Paris I, 1981-82). これは，コートジボアールの作品の欧州への到着と離散の詳細を記した研究である。

85) 本書pp.166-67参照。

86) Giovanni Becatti, "Raffaello e l'Antico," *Raffaello: L'opera, le fonti, la fortuna*, ed. Mario Salmi (Novara, 1968), pp.507-08参照。これはクレイトン・ギルバートの示唆による。

87) 1906年4月14日土曜日の日記においてクレーは，民族学博物館を訪れたことを記している([ベルリン]4月14日土曜日……「午前中は動物園，午後は民族学博物館」Felix Klee, ed., *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918* [Cologne: M. DuMont Schauberg, 1957], p.213)。

88) 1929年ヒトラーはハインリヒ・ヒムラーをSS，つまり親衛隊の長官に任じ，ナチスの黒服のエリート軍人たちは，ますます非道を尽くすようになっていく。1932年には彼らの姿は街頭のいたる所にみられた。

89) もちろんクレーの作品において矢は，多様な象徴的な意味をもち，ここで示したものとは異なるものもある(Mark Rosenthal, "Paul Klee and the Arrow" [Ph.D. diss., University of Iowa, 1979])。ローゼンサール氏は，1932年のクレーの作品のタイトルの多くがヒトラーの台頭と彼の軍隊の遍在に対する不安感に結びついていることを私に指摘してくれた(例えば《野蛮人の隊長》，フェリックス・クレー所蔵，ベルン)。

90) 本書pp.34-35のジャコメッティの作品と，バーゼル民族学博物館の「部族美術」の作品とは，やはり並置した形でラインホルト・ホールの著作の中にも示されている。Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, trans. H.-Ch. Tauxe and Eric Schoer (Lausanne: La Guilde du Livre et Claire-fontaine, 1971; English and German editions, Stuttgart: Gerd Hatje, 1971), p.295, 図版61-62, 63-64。また本書pp.138, 302，註50参照。

91) ジャコメッティの《棒の上の男の頭部》とニューアイルランド島の頭部の彫刻との関係(ホールの著作中では私は見逃していた)を初めて示唆してくださったバーゼル民族学博物館のクリスチャン・カウフマン博士に感謝の意を表する。

92) 筆者に対するカウフマン博士の説明による。

93) この関係は次の論文においてはじめて指摘された。James Smith Pierce, "Paul Klee and Primitive Art" (Ph.D. diss., Harvard University, 1961; revised version, New York and London: Garland Publishing, 1976), pp.42-43, 165.

94) Read，註83の評論において。

95) コロンビア大学での講義より。シャピロはまた後述のヘッケルの《道化と人形》についても論じている。

96) 「現実が芸術を模倣」しようとした興味深い例であるが，この数年後オスカー・ココシュカは，アルマ・マーラーとの交際の破綻による心の傷や孤独を，彼女に似せて作らせた等身大の人形を連れ歩くことで表現していた。女性をまさにオブジェにまで還元してしまうことによって，女性からの疎外を表現するというこうしたメタファーは，イゾルデに裏切られたトリスタンのために彼の職人たちが作った女性のマネキンに始まり，文学では古くから使われている。

97) これはレヴィ＝ストロースによる『構造人類学』の第3部「呪術と宗教」で一貫して主張されている論点である。「(それは)非直接的な夢であり，それによって部族社会の人々は保護され，一定程度束縛から解放されるのである」(レヴィ＝ストロース，『悲しき熱帯』*Tristes Tropiques*, 1955, p.513)。

98) 即ち，宗教的なものにせよ，社会的なものにせよ，安定し，権威づけられた共同体共有の信念が崩壊していることをさす。印象主義やその他多くの20世紀フランス絵画の作家たちは，社会のこうした分裂を自由に付帯する一側面と見，自らの芸術において肯定的な価値を付与していったのであった。

99) 民族学の文献を読んだモダン・アートの作家はほとんどいなかった。ノルデやキルヒナーは当時出ていた専門書のいくつかにあたったようだが，純粋に美的な見地から「部族社会」の彫刻を取り扱ったカール・アインシュタインの『ニグロ彫刻』(Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915)の方が彼らにははるかに興味深かったようである。マックス・エルンストは例外的に民族学関係の文献に広く目を通していた。一方ピカソは，トロカデロの民族誌博物館の「部族美術」の作品の機能について，作品のキャプションや自分の印象からつむぎだしていった。リディア・ガスマンの主張(Lydia Gasman, "Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938" [Columbia University, 1981], pp.476-82)とは異なるが，ピカソはモースをはじめ20世紀初頭のフランス人民族学者の著作を全く読んでいない。美術史に関してであるが，ピカソは学者の研究論文は，自分にとってはどうも退屈だと私に語ったことがある。さらに，その時期(1907-08年)のピカソのフランス語力は，モースの著書を読解できるほどのものではなかった。ただ，メシーラ・ゴルベルやJ.デニカーとの接触を通して，より一般的でお粗末な民族学的知識をピカソが吸収した可能性は十分ありうる。その点ではガスマンの主張は正しい。40年代後半から50年代にかけて，ニューヨークで「実存主義」が芸術家のアトリエでの合い言葉になり，抽象表現主義の作家たちの間でもてはやされたのと同じようなかたちで，当時のパリの一部の前衛的芸術家のアトリエではフランス文化人類学の知識をピカソが「流行」していた。しかしピカソの「部族美術」の性格に対する理解は，間違いなく直観的なものである(本書pp.255, および p.336の註53参照)。

100) これは以下の書の中で強調されている説である。Robert Farris Thompson, *African Art in Motion: Icon and Art in the Collection of Katherine Coryton White*, exhibition catalog (Washington, D. C., National Gallery of Art, and Los Angeles, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, 1974), 特にpp.xii-xiv, 1-5, 47-48, 111-12, 117, 152, 154参照。

101) 西洋近代社会が他の文化の芸術を称賛した最初の社会であったというわけではないが，(ルネサンスが古代美術を称賛したのとは異なり)自らの伝統とは異なる文化を初めて称賛したことは間違いない。また，互いが矛盾する価値をもつ複数の文化を同時に評価したのも近代西洋社会が最初であった。

102) 現存する未完成のエジプト彫刻から，彫刻師たちがまず石のブロックに側面と正面の下図を描いてから作業を始めたことがわかる。ピカソは同様の手順で《カリアティード像》(p.289)を作っている。アフリカやオセアニアの彫刻師は，大方の当たりはつけても，下描きをせずに直接彫り始めることが多い。

103) リプシッツが《座る男》を制作する以前に，トロカデロの民族誌博物館で幾何学的なドゴン族の人像を何点か目にしていた。トロカデロの博物館は今世紀初頭にはドゴン族の作品を何点か収集し，展示していたのである(p.273)。しかしここで私が論じている両者の親縁性は，そのような影響関係を超えて存在するものであり，より一般的な側面に関するものである。

104) アフリカ彫刻において神話的人物がどれほど多くとりあげられているかに関しては，アフリカ研究者の間でも意見が分かれるところである。「神話上の人物」は図像の中では余り重要でないとみなすのが大勢のようである。例えば，レオン・シロトは，「神話上の人物」と解釈されたものの大部分は誤解によるものであり，実際に「神話上の人物」を表現したものはほとんどないと主張している。

105) ここで私がトーテム像と，トーテム・ポール状の集成的彫刻を区別していることに留意されたい。後者は物語性を

そなえた構造をもつものの，必ずしも実際の「部族」のトーテムを表現したものではない。

106) スーザン・ヴォーグルはファッグ(Fagg, "The African Artist")をはじめとする研究者が指摘したアフリカ彫刻と古典古代の彫刻との間の類比をさらに一歩踏み込んだ形で論じている。「ブリの名工と他の職人たち」(Vogle, "The Buli Master and Other Hands," *Art in America*, no.5, May 1980, pp.132-42)と題する論考の中で，彼女は以下のように述べている。「伝統的なアフリカの美術は……秩序や伝統との調和を重視し，急進的な変革や個人的感情の表現を嫌うという点で，まさに古典的美術の一つである……アフリカの美術は制御のきいた感情，均整や比例を重んじ，全般に抑制的表現を旨とするが，そうした傾向のゆえに根本的に古典的なものになっている。

一方，『アフリカの美学』(Vogle, *African Aesthetics*, [Milan, 近刊])において彼女は，芸術作品との関わりで用いられる「美」に当たるアフリカの諸言語の語彙が，美と善とを同時に意味するギリシア語のカロカガティアと同様，道徳的な含意をもつという事実を強調している。彼女はまた，「アフリカの美意識の体系全体に通底する基本的価値」としての「中庸」の重要性も強調している。彼女によれば，その価値はギリシアで理想とされるソフィロスニ(節度)に対応するものだという。

107) 本書，レヴィンの論考，vol.II, p.465参照。

108) ピエール・ルーに関しての詳細は，本書，ペルティエ，pp.111-12参照。

109) ルーはジャック・ヴィオによるオセアニア，とくにセンタニ湖への旅行の資金調達にあたった人物である。

110) この「ヤムイモの仮面」の特徴的な突起については，この仮面について詳細に論じたオッテンバーグの著書Ottenberg, *Masked Rituals of the Afikpo*（註68参照）においても論じられていない。

111) このタイプの仮面は，ダンスの時には帽子のように頭の上に被るのでここで述べたような角度から見られることはあまりなかっただろう。

112) ジュクン族は，この仮面を，顔の前につける仮面とママ族の例のように頭の上に横にしてのせる仮面のちょうど中間くらいの位置に，斜めに被るという。ただし，ジュクン族ももともとは，この仮面をママ族同様，頭の上に横につけていたものと思われる。この問題については美術史家アーノルド・ルービンが研究を続けてきた。ルービンの博士論文からの関係箇所と，ジュクン族の仮面についての他のテクストのコピーを私に提供してくれたロイ・シーバーに感謝の意を表しておきたい。

本書ではピカソの《頭部》との並行性を示すため，ベルリンにあるジュクン族の仮面を(ベルリンで展示され，写真でも紹介されているような斜めの位置ではなく)，縦位置に置いた状態で示してある。このため，この仮面が顔の前につける仮面のように見えるのも事実である(「部族美術」の作品が本来どの位置で見られるように作られていたかは芸術家にとってはさしたる関心事ではないに違いない)。しかし，少なくともジュクン族の仮面の一部が，このようなかたちで使われていたことを示す証拠がある。p.320の仮面は，私がベルリンを訪れた時には，ガラスケースの中に展示されていたので詳しく調べることができなかったが，多少質は落ちるがそれと対をなすジュクン族の別の仮面を手にとってみることができた。そしてこの仮面を被ってみて，この仮面の飾りが前に突きだした状態で仮面についた衣装の目印と目の位置とがちょうど一致することに気づいた。

113) この情報はダグラス・ニュートンが，次の文献に基づいて提供してくれたものである。Adrian A. Gerbrands, ed., *The Asmat of New Guinea: The Journal of Michael Clark Rockefeller* (New York: The Museum of Primitive Art, 1967; distr. New York Graphic Society), p.349.

114) 残念ながらこのことは，文化人類学者だけでなく「プリミティヴ・アート」を専門とする美術史家の著作にも当てはまる。

115) この制限の中で限界にまで挑戦したのがマニエリスト，特にエル・グレコである。今世紀の初頭に，特にエル・グレコがもてはやされた。ソールモンのような評論家が特に彼を取り上げ，エル・グレコの作品の直線性や歪曲がピカソの1906年のゴソルでの作品や《アヴィニョンの娘たち》にも影響を与えたが，これはエル・グレコがプリミティヴィズムに傾倒した作家たちに通じるものをもっていたからである。

116) カーク・ヴァーネドーは人間の身体比例の類型的な扱いが，ナチの「科学」において事実上パロディ化されて示されていることを指摘している。そこでは，近代の彫刻に見られるずんぐりした身体比例が象皮病の患者の症状にみたてられているのである。Helmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship* (New York, 1954), pp.38-41を参照。

117) 芸術作品の中に溶けこんでいる多様な影響を，その重要性の順にランク付けをするというのは不可能であるし，また誰もあえて試みようとはしないであろう。これまでほとんど指摘されていないことであるが，私が「箒の柄」と呼んだ彫刻――ヴェルナー・シュピースによれば，ピカソはカンヴァス台の木を直接削りとったという――は，ジャコメッティにとって非常に重大な意味をもっていた，というのが私の印象である。ピカソのこのタイプの彫刻(William Rubin, ed., *Picasso: A Retrospective* [New York: The Museum of Modern Art, 1980], p.284を参照)は，1931年のジャコメッティの作品と同様，想像力を駆使して発案されたものというより，自然の中にあるモティーフを縮約して生みだされたものであるが，結果的にそれらの作品は，セザンヌの作品と並んでその後の作家たちの細身の彫刻のモデルとなった。もしも，ジャコメッティの作品が私の観察どおり，(少なくとも身体比例に関して)アルカイック美術(特にエトルリア美術)や「未開美術」から影響を受けているとすれば，同じことはピカソの彫像にもあてはまることであろう。ピカソの細身の彫像は，ピカソがバガ族の彫像(pp.326-27参照)に興味をもって，大型の彫像を作ったのとほぼ同時に制作されているのである。

118) pp.314-18参照。

119) ウィリアム・ルービン宛の手紙，1983年9月。

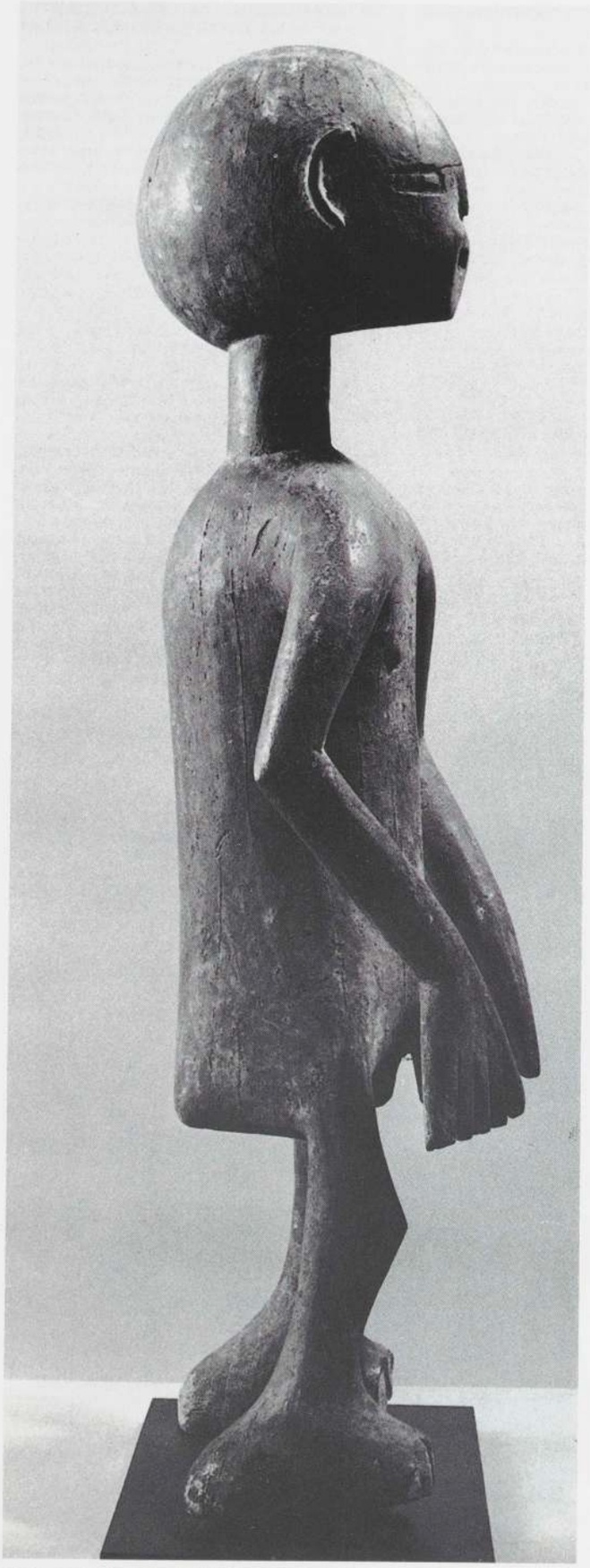
120) Lucy Lippard, *Eva Hesse* (New York: New York University Press, 1976), p.86.

121) 本書，レヴィン，vol.II, p.464参照。

122) これは，部族の言語や血族関係のパターンや神話のレヴィ=ストロースの構造主義的な解釈による(C.Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, 1963, p.230[荒川幾男他訳『構造人類学』，みすず書房，1972，p.254]の「未開」の心性と科学的思考の働き方の比較の議論を参照)。



「猿の頭部」フォン族　ベナン共和国(旧称ダホメー)　猿の頭蓋骨・ワニの顎骨・貝・より糸・その他　長さ30.5cm
Collection Mr. and Mrs. Herbert R. Molner



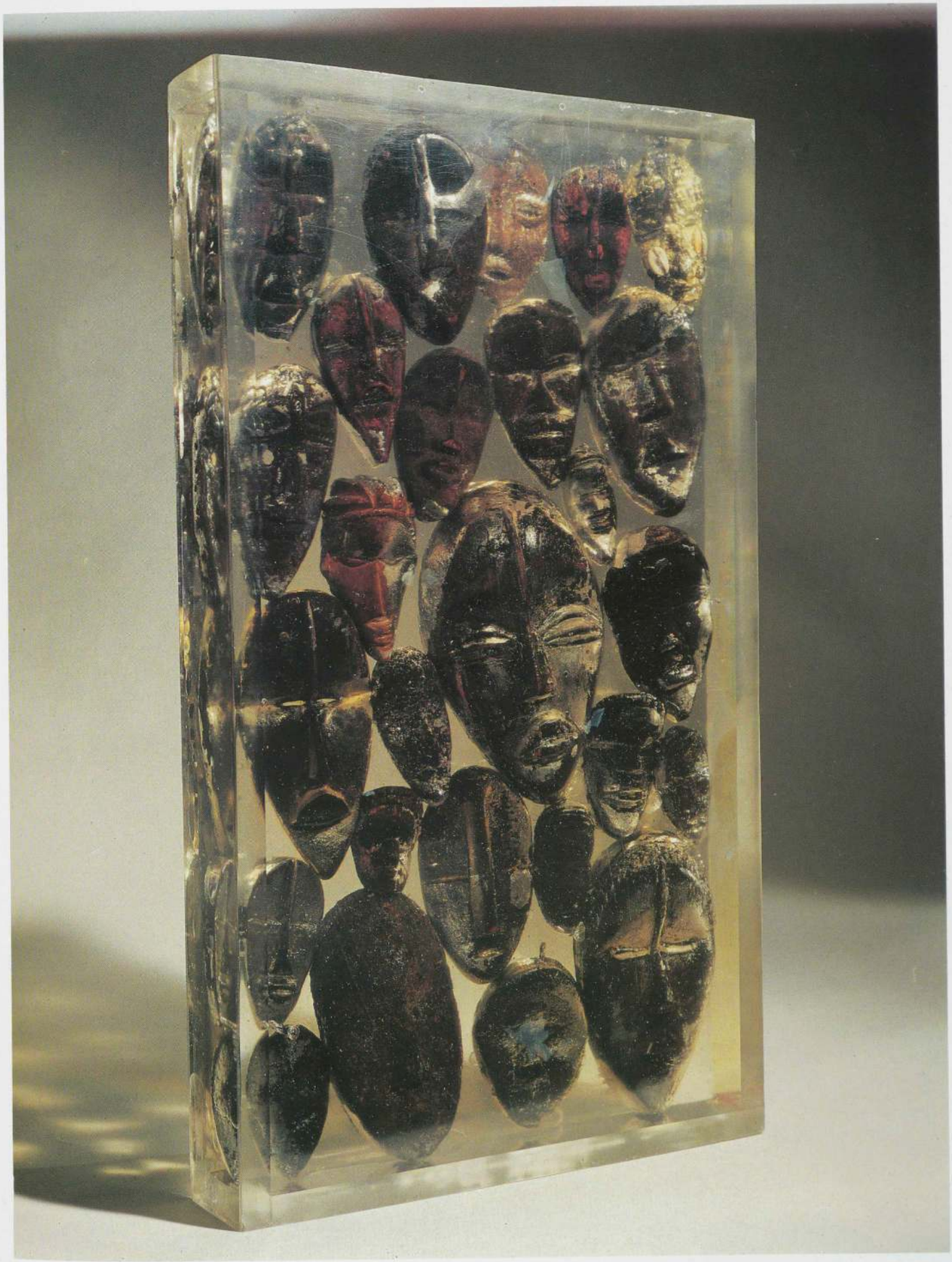
「人像」チャンバ族 ナイジェリア連邦共和国 木 高さ57cm
Collection Philippe Guimiot p. 36に他の角度からのカラー図版



「仮面」カラバリ系イジョ族 ナイジェリア連邦共和国 木 高さ38.1cm
Collection Ernst Anspach, New York



「仮面」クバ族 ザイール共和国 木 高さ33cm
Private collection, New York



アルマン《霊魂の集積》1972年　ダン族の仮面をポリエステルの中に固めたもの　52×29×6.5cm　Private collection



「シュルレアリスムの世界地図」 *Variétés*, 1929に所収

西洋への「部族社会」の品々の到来





「仮面」 エスキモー クスコクウィム川, アラスカ州 木に彩色・羽毛・皮革 高さ115cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; The Michael C.Rockefeller Memorial Collection, purchase, Nelson A.Rockefeller gift

北アメリカから

クリスチャン・F.フィースト
真島一郎 訳

北米インディアンの制作品は，白人が初めて北米インディアンと出会って以来，今日にいたるまでたえず収集・鑑賞され続けてきた。それは，異民族への対応として，初めて経験する世界について何一つ確かなことがいえず，見知らぬ遠くの人々に古くさい偏見をもつような側面とも切り離せない歴史である。新世界に自ら出かけてしまうとか，ヨーロッパに連れてこられた「原住民」の生身の――だがしばしば短命な――標本にぼかんと見とれるなどの方法を別にすれば，彼らの制作品を目にすることこそ，（植民地権力にあずかる者には）植民地の経営ぶりや，（植民地の外に住む者には）拡張する世界の辺境の情報に接していくうえで，一番危険が少なく，てっとりばやい方法だったのである。

北アメリカは，アメリカ大陸でも利得の高い南方の土地がスペインやポルトガルに奪われた後でやっと注目され始めた，いわば第二義的目標であった事実をここで想起しておくべきだ。そこは金銀よりも魚と毛皮の土地だったのである。しかしヨーロッパが新世界をまず南方で経験したせいで，新世界のイメージや新世界全体に対する期待がその南方経験に基づいて形づくられてしまった。例えば，アメリカ先住民の最大の象徴として必ずあげられる羽毛の頭飾りは，もともとブラジルを起源とし，その後北アメリカに普及していった制作品である。この頭飾りは，すでに『マクシミリアン1世の勝利（*Der Triumph Von Maximilian I*）』に掲載されたハンス・ブルクマイアの版画（1519年頃，p.86上参照）に描かれている。飾りの着用者は当時まだ「カリカットの民」などと呼ばれていたが，16世紀ヨーロッパ美術に登場する「インディアン」の図像は，この頭飾りによってそれなりに認知されていた。また，プロの画家が本物のインディアンをモデルに描いた油彩肖像画は17世紀中葉までみられないものの，若干の事実に多くの先入見を混ぜ合せたたぐいのインディアンの絵は，かなり以前から描かれていた。悪の具現と豊饒をともに示す象徴として，この種の作品はヨーロッパ美術でも重要な位置を占めていたのである。

コルテスが先住民の制作品を詰めてメキシコから届けた最初の船荷――このすぐ後にはさらに多くの資料が届いたが，現存するものは数十点にすぎない――には，ありとあらゆる種類の羽毛細工をはじめ，大量の貴金属の細工品，トルコ石のモザイクで飾られた品々，先住民の絵文字資料などがあった。これらの収集品が1520年にブリュッセルで展示された際，アルブレヒト・デューラーが見学に訪れ，記述を残している。彼はこの時自らの美的判断を表明したものと常に誤解されてきたが，実のところ，彼はこうした作品のもつ莫大な価値や，時に異国風なその素材，作品に明瞭に表出した制作者の技巧などに感銘を受けていたのである。

見る者の理解を拒み眩惑するかのようなメキシコの収集資料に比べれば，ジャック・カルティエが1530年代に北アメリカから持ち帰ったインディアンの資料は，実に日常的で素朴なものであった。現存するうちでは最古のものとされるこの資料は，染色されたヤマアラシの針で飾られたモカシン2足である。北米インディアンの制作品は全く実用本位のものなので，単にその「精巧さ」が感心されることはあっても，ヨーロッパ的な意味での美術作品と混同されることはまずなかった。

ヨーロッパでは，インディアンに関する若干のイメージが国境を越えて作り上げられ普及していった半面，新世界の住民に対して国ごとに違う対応も生じてきていた。例えばドイツでは，新世界を題材とする書物が16世紀初頭に多数出版されたが，これはアメリカの産品に対する極めて強い関心を示している。植民地の利権配分からその後何らかの理由で除外されてしまった国々は，アメリカの産品への執着をその分だけ強めていくのだが，16世紀のドイツに生じた欲求はこうした将来の状況を予示するものであった。一方フランスでは，インディアンと宴を共にするという（少なくとも紋切り型の）態度が生じ始めていた。1550年，スオウ村の重要な搬入港ルーアンをアンリ2世が訪れた際，そこにブラジル・インディアン（トゥピナンバ系）の村が建てられたことなどは，このフランス的な態度の好例である（p.86下参照）。現実の権力関係によって規定された枠を越え出ない限り，インディアンとつきあったからといってフランス王権の品位が落ちるとは思いもしなかった。王太子時代の若きルイ13世なども，カナダから1604年に連行されてきたインディアン「カナダ」を自分の友人とするほどであった。

エスキモーは，ヨーロッパで人々の目にふれる機会が最も多かった北米先住民だが，もてなす側の誠意はいっそう乏しかった。エスキモーがしばしば家族全員で乗り込むカヤックは，キリスト教航海諸国の船に礼儀もなにもなく海原でまるごと捕えられ，ヨーロッパに運ばれた。彼らはまず居住地に関する尋問を受け，人喰いを自白した者というふれこみで，喜ぶ公衆の前にさらされた。例えば，1566年にバイエルンで巡業させられたエスキモーの母子（父親はその前に殺されていた）について，その到来を告げる当時のビラ2枚が現存するし（p.87参照），バイエルン選帝侯の旧蔵品で，現在はミュンヘンの民族学博物館にあるカヤック1隻の由来も，1577年の同様の拿捕にたどりうる。また，17世紀ドイツの一小説家が「グリーンランド人とサモイェード人」の定期興行について論評を残しているのをはじめ，同様の記述は19世紀に入ってもとだえていない。つ

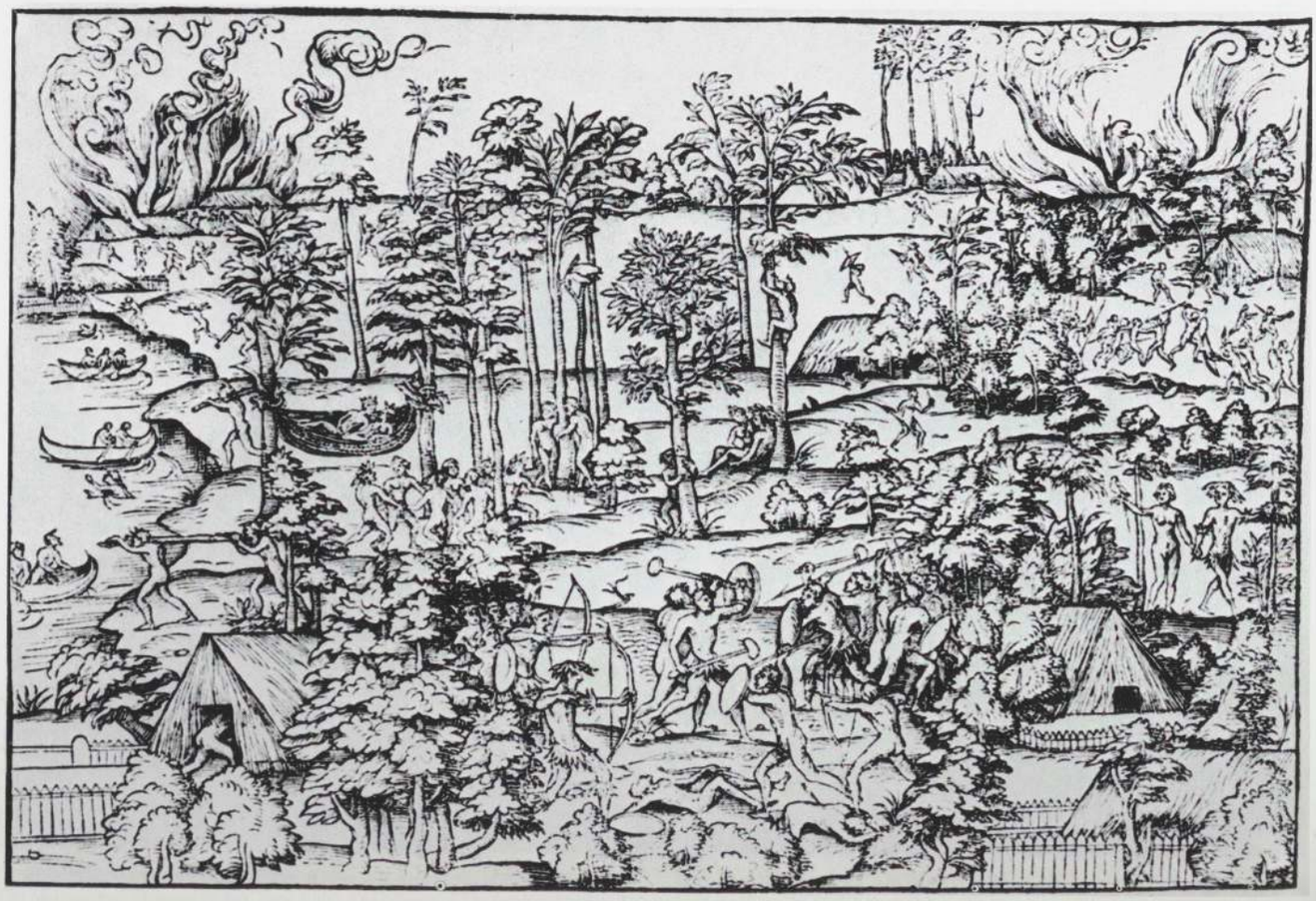


ブラジル、トゥピナンバ系インディアン、ハンス・ブルクマイアの版画《カリカットの民》
The Triumph of Maximilian I (c.1519)に所収

まりこの間のドイツでは，生きたエスキモーがごくありきたりの見世物となっていたことがうかがえるのである。

16世紀を通じてヨーロッパの植民地下にあった北米大陸唯一の地域は，フロリダである。この事実を鑑みれば，16世紀の王侯や個人による北アメリカの収集品の大半がフロリダ由来の物品とされていても不思議ではない。しかし，先住民の制作品にはおそらく悪魔が宿るという理由から，16世紀後半の宗教裁判はその収集行為を公然と否定してしまった。この決定にしばられたスペインでは，北アメリカの物品もかなり細々としか流通しなかったが，同じカトリックでも，イタリアではこの障害がずっと小さかった。ボローニャのギガンティやアルドロヴァンディのような収集家は，フロリダの羽毛細工を誇らしげに目録に載せているほか，バイエルン選帝侯やスペインの収集家ラスタノーサも，フロリダの木製偶像を所有していた。ただこの偶像に関するラスタノーサの記述――「あまりに醜悪で記述に耐えない」――などをみれば，それが美的理由から所有されたのでなかったことは明らかである。当時は希少性と物珍しさこそが，民族誌資料を収集するにあたっての評価基準だったのである。

大西洋岸にイギリス，フランス，オランダ，スウェーデンの植民地が創設されると，新旧両世界におけるヨーロッパ人とインディアンの接触は激増した。また，北米インディアンをめぐる民族誌標本の収集も著しく活発となっていった。だが，アメリカ先住民に対するヨーロッパの先入見は大して変わらなかったし(結局は強まりさえした)，現地産品の標本を収集する根本理由にも変化は生じなかった。収集にあたり，植民地指揮官の場合は，公式の植民行為を通じて得られた潜在価値のある制作品や物品(「絹の草」でできた袋，貝貨，舟，現地の武器，貝殻玉で飾られた帯など)に特別の注意が払われ，宣教師の場合は先住民の宗教用具や，教区民がキリスト教に帰依したことを反映する物品にもっぱら注意が向けられた。また，単に不思議で奇異な品を収集する者もおり，美術上の質はまだ物品収集の第一の動機になっていなかったのである。例えば(下記のポカホンタスを洗礼した)アレクサンダー・ホイッテイカー師が1615年に持ち帰ったヴァージニアの偶像は，「毒きのこに醜く彫られた」品などと表現されていた。



アンリ2世のルーアン訪問のために建てられた「トゥピナンバ村」で，ブラジルの二つの「部族」が演じた模擬戦，1550年



1566年のバイエルン巡業で公衆にさらされたエスキモーの母子。このビラは，エスキモーを描いた，現存する最古の印刷物である。

インディアンを「高貴な/下劣な野蛮人」とする両義的な見方も変化しなかった。イギリス風の衣装と作法を身につけたポカホンタスが，黄褐色の貴族とでもいうべき待遇をうけて女王に接見した(p.88左上参照)のとほぼ同じ頃，西洋化されていない二人のヴァージニア先住民が，生きた動物学標本としてロンドンのセント・ジェームズ・パークの動物園で見世物になっていた(p.88右上参照)。インディアンがイギリス人の流行や趣味に影響を与えたことは明らかだが，フランスでも17，18世紀を通じ，貴族層が「アメリカの王様」の仮装に興じていた。その点イギリスの「インディアンごっこ」は，むしろ子供の遊びとされていたようである。例えばヴァージニアの一毛皮交易商などは，1689年に「貴兄のご子息がこれで遊べますように」と現地の衣装1点をイギリスの友人に送っている。

イギリスでは，王室がインディアンの物品収集に真剣な関心を向けていた様子はない。初期のコレクションはウォルター・コープ卿，ジョン・トレイズカント(父子)など，いずれも個人が築き上げたものである。トレイズカントが収集した「ポーハッタン族のマント」(オックスフォードのアシュモール美術館に現存するが，これはおそらく「ポーハッタン族」の制作品でも「マント」でもない)などは，当時，「蛮族」の地で物品の記録も採取する傾向が強まっていたことを例証している。一方，フランス，スカンディナヴィア，また後のドイツ諸侯国では，インディアン制作品の収集に王家が顕著な役割を演じている。フランスには，ニコラ=クロード・ファブリ・ド・ペレスクの個人コレクション(パリのサント=ジュヌヴィエーヴ図書館に一部現存)などもあったが，これも国王の収集品に比べれば微々たるものにみえる。またデンマーク王は，コペンハーゲン，オレ・ヴォームの自然誌・民族誌関係の個人コレクションを1654年に入手し，以後もゴトー公爵のコレクションを(オランダの医師パリュダヌスの17世紀初頭のコレクションも含め)入手している。

ヨーロッパ人による初期の全く雑多な収集品は，北米インディアン自身が同時期に収集していたものと大して変らなかったのかもしれない。パタウォメケ村の跡地(ワシントンD.C.の南方)には，彼らが化石を収集していたという考古学的な証拠があるし(だから理屈からいえば，これはスミソニアン研究所の先駆である)，ヴァージニアとメリーランドの沿岸一帯にみられる現地貴族層の宝物庫には，貴重品や異国風で好奇をそそる



レベッカ・ロルフ夫人の名でイギリス女王に謁見するべく正装した，ポーハッタン族の娘ポカホンタス。



ポカホンタスがインディアンの王女として王室に謁見する一方，エイアキントミノは彼女と同じヴァージニア沿岸のインディアンでありながら，セント・ジェームズ・パークの動物園で，イギリス内外の動物と共に呼び物となっていた。ミハエル・ヴァン・メールの水彩画
University Library, Edinburgh

品(イギリス国王がポーハッタン族に送ったベッドや洗面器など)が保管されていた。また，ヨーロッパの植民地列強がインディアンとの交易専用の品物を製造し始めたように，現地の職人も初期の旅行家向けの品物を制作しだしていた。白人の顧客たちはこの事実にすぐには気づかなかったようだが，いかにも贈呈品らしく入念に彫られた木製棍棒や交換専用の他の制作品など，その装飾や仕上げにヨーロッパ美学の影響が入りこんでいる事例がみられるのである。北米インディアンの資料を収集するにあたり，美学は確かに二次的な基準でしかなかった。だがこの同じ美学が，今度は収集されるべき資料そのものに対して二次的な影響をもち始めていたのである。

ヨーロッパを訪れるインディアンの数は，18世紀を迎えてから特に増えていった。彼らは珍種の標本としてむりやり連行されてくるのではなく(ただし，彼らはまだかなり好奇の対象とされていたし，おそらくたいていの収集品以上に公衆の関心を引いていたうえ，収集品の多くは個人コレクションであった)，同盟国の政治的な使者として来るようになった。この傾向はイギリスでとりわけ顕著であり，1710年に「カナダの4人の王」(モホーク族3人とマヒカン族1人)の訪問があり，これを皮切りに以後もチェロキー族やクリーク族など，同様の訪問が続いている。モホークの3人はイギリス人に非常に強い印象を与えたので，「ロンドンの通りを荒らす悪徳貴族団」を意味する単語「モーホック(Mohocks)」の由来となった(「アパッチ」がパリで同様の意味をもつのは2世紀後のことだ)。その点，この単語をもとにしてイタリア語の「インディアーニ・メトロポリターニ(indiani metropolitani)」(1977年以降)や同種のドイツ語の「シュタットインディアナー(Stadtindianer)」などの先駆となったかどうかはいまだ不明である。ただ，モホーク族の髪型が(ロンドンを訪問した3人は違ったが)一般に中央をアーチ型に刈り残したものであり，それがヨーロッパ全土で現代「パンク」ファッションの手本となった点は付記すべきであろう。

モホークの3人は，怪しげな評判をこうむりながらもイギリスで存分にもてなされ，アン女王に会見し，数名の画家に肖像画を描かせている。アトリエで生身のアメリカ・インディアンに対面する(ジョシュア・レノルズ卿などの)職業画家がこうして増えていった。またヨーロッパには，「4人の王」のような訪問者が持ってきた先住民の制作品に興味を示す者が常にいた。自らアメリカに行けない者にとり，それは物品収集の絶好の機会であった。例えば，ハンス・スローン卿の莫大なコレクションにも「4人の王」関連の品3点が含まれており，それらは最終的に大英博物館に収蔵されている(p.88下参照。またレイズカント・コレクションは，オックスフォードのアシュモール美術館に移管された)。スローン・コレクションにおいて民族誌の資料は400点ほどにすぎず，しかも独立の分類項目を形成しないで「雑品」の中におしこめられていた。このうち半数をわずかに超える品目が北アメリカの資料であり，制作地が示された資料の3分の1が，エスキモーの品とされている。このように，スローン・コレクションはアメリカ・インディアンの制作品に限定されておらず，また現地での直接収集を原則とする代りに現地収集家からの提供をあおいだ点で，ヨーロッパの大多数のコレクション(彼よりわずかに早く収集を始めた英国学士院のような学術機関のコレクションも含めて)の典型といえる。こうした寄せ集めの資料は多少とも全般的なコレクションであったため，世間がインディアンに抱いていた特定のセンチメンタルな関心を必ずしも反映してはいなかったのである。

この種の関心は，植民地の前線に配置されたイギリス陸軍士官によるインディアンの制作品収集などに，ずっと顕著に表れていた。五大湖地方に配属されていたジョン・コールドウェル卿は(彼のコレクションは近年散



「オオジカの毛を似せた刺繍入りの荷造り用紐」 1710年にロンドンを訪問した「カナダの4人の王」から得た収集品の一つ
モホーク族 ニューヨーク州 麻・羽軸・オオジカの毛 高さ4cm
The Trustees of the British Museum, London

逸してしまった)，自分が集めたインディアンの品を自ら身にまとったところを肖像画に描かせているし，アレント・シュイラー・ド・ペイスター(王室連隊直轄の彼のコレクションはリバプールに現存)はインディアンの友人たちを題材に，私的でとても愉快な詩を書いている。

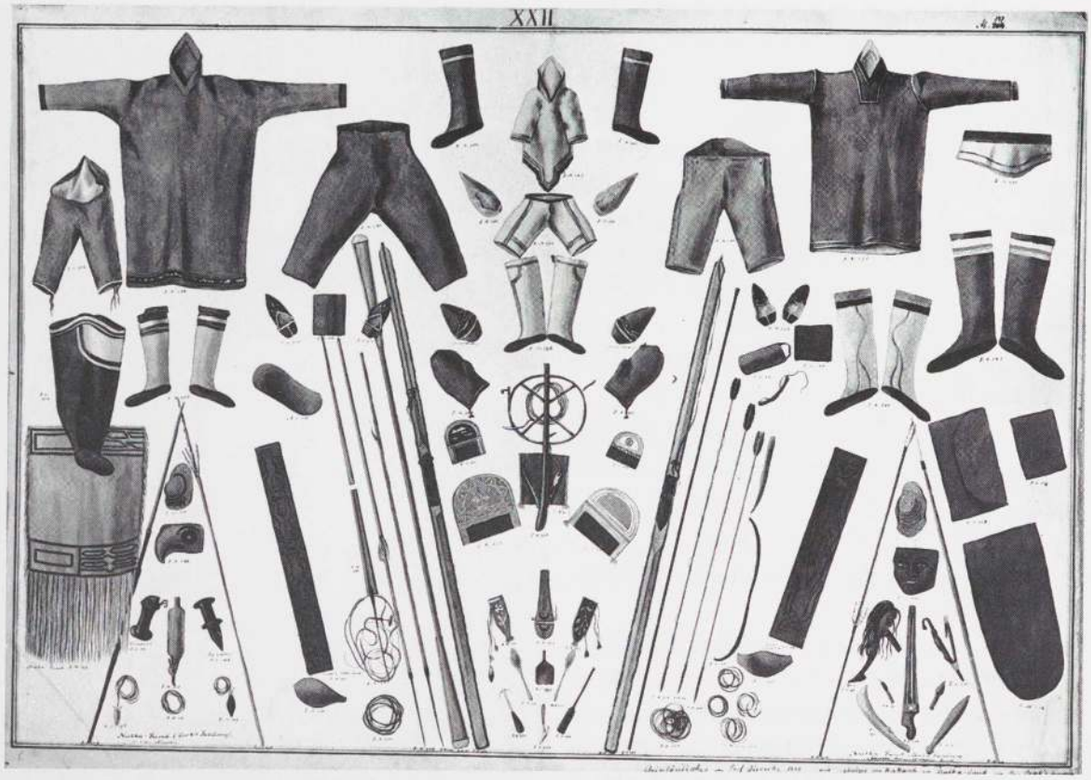
一方，インディアンをめぐるフランス人の関心は，自国の植民地領土も物品収集の機会も減少していった当然の結果として，しだいに感傷の度を強めていった。ただ，こうした関心のもち方が文学では支えとなり，素朴で善良で幸福な生活の模範というインディアンのイメージが普及したほか，ヨーロッパ文明の悪習や欠陥を浮き彫りにしてしまうほどに道徳的な現地の慣習が描かれていった。フランス人の関心の向け方は，当時イギリスで社会や経済を論じていた哲学者たちの思想と(強調点に重大な相違はあるが)基本的に合致していた。イギリス流の当時の進化論図式においても，アメリカ・インディアンは最初期の，最も原始的で未開の段階に置かれていたのである(「初め，全世界はアメリカであった」などとも言われていた)。インディアンに対するフランス人の関心は，北アメリカで領土を失った後も続いていた。例えばセラン侯爵などは，王家の子弟教育のために，カナダ・インディアンの制作品を対象とする初期のジオラマ式展示をヴェルサイユに設置している。

アメリカの独立戦争は，18世紀におけるドイツ人のアメリカ移住を促しただけでなく，ドイツ諸侯国による北米インディアン・コレクションの数も著しく増大させた。ヘッセンやブラウンシュヴァイクからの傭兵たちは，ドイツにおける将来のインディアン・コレクションの基礎を築く品々を祖国に頻繁に送り届ける一方，現地ではアメリカ先住民に友好的な態度で接していた。アメリカで傭兵経験をもち，インディアンを題材に詩作を行ったドイツの詩人ゾイメには，いまだに引用される詩の一行がある。彼はそこで，一人のカナダ先住民に「われら蛮人は，まことに，より善良な人間なのだ」と叫ばせているのである。ちなみに，アメリカ人によるインディアンの資料収集も，大局的にみれば独立戦争があればこそ実現したということができる——つまりアメリカ人の収集活動は，ヨーロッパ人が初めて収集を試みてからほぼ3世紀を経た時点で開始されたことになる。

その間にも，以前とは異なる収集方式が生れつつあった。自然界の分類体系(リンネの体系など)が発達して，真に体系的な収集への道が開かれたうえ，18世紀の大探検航海がこれを世界規模で実践する機会を生んだのである。民族誌資料の収集もしだいに博物学者たちの手に任され，彼らの新たな取り組み方に左右されていった。これに伴って博物学標本の取り引きが生じ，18世紀後半には，民族誌資料を扱う初の定期市も催されている。当時の探検航海(かつては一つの技術であった旅行が，これでついに一個の科学となった)や新たな収集のスタイルと合せて一般に最もよく言及される人物の名に，ジェームズ・クックがある。クックによる三度の航海のうち最後のものは，ヨーロッパ諸国の科学者が多数同行する航海となった。この時彼は北アメリカの北西海岸を訪れており，この地域のインディアンの美術工芸品が初めて大規模に拡散する結果を招いた。収集品の大半はイギリスにもたらされたが，中にはカムチャッカのロシア人将校に贈られたり(これは後にペテルブルグで保管された)，航路の途次でケープタウンに置いていかれた品もあった。また，キャプテン・キングは祖国アイルランドに収集品の一部を持ち帰っているし，最終航海に画家として加わったジョン・ウェバーも父の出身地ベルンに何点かを寄贈している。商人たちも収集品の一部をドイツやイタリアに売っていた。さらに制作品の一部は，まだ創設したばかりでひどく混乱していた時期の大英博物館に送られ，残り大多数の品はアシュトン・レヴァー卿の私設博物館におさまった後，1806年に競売に付されている。クックの航海による収集標本という評判が手伝い，これらの競売品はイギリス



「棍棒」 イロクォイ族もしくはデラウェア族 アメリカ合衆国北東部 木・貝殻玉の象嵌 高さ66cm
The National Museum of Denmark, Copenhagen, Department of Ethnography



ウィーンの帝国民族学博物館でグリーンランドのエスキモーの資料とともに展示された，キャプテン・クック1778年収集の北西海岸インディアンの資料，1838年。トーマス・エンダーによる水彩画。

内外で高い関心を呼んだ。例えばオーストリア皇帝は，この機に乗じて自身の博物学コレクションに相当量の品目を購入し，新たな民族誌コレクションの中核を築いている(p.90参照)。

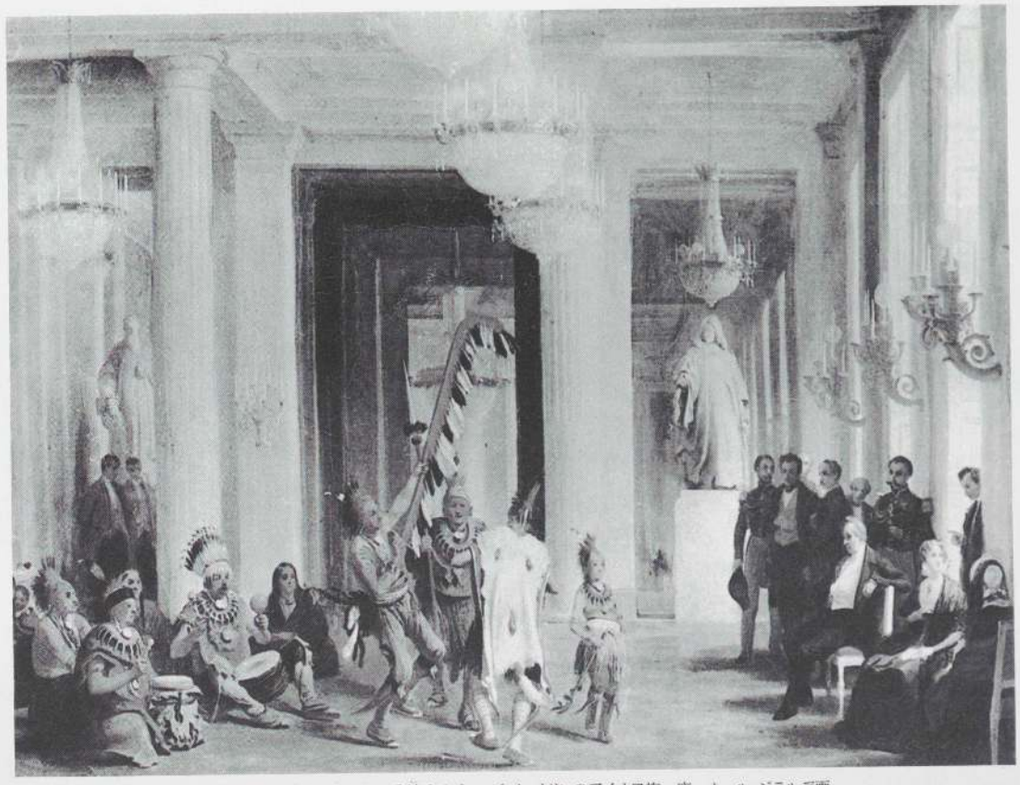
クックの探検や，フランスが同じ頃オセアニア航海を企ててからは，他の国々も自ら学術航海を組織するようになった。1791-92年には，アレハンドロ・マラスピーナ提督が北西海岸を訪れている。北西海岸はクックの訪問以来，中国とのラッコ交易に連動して特に経済的な魅力があり，スペインは自国の植民地を北アメリカ南西部からここまで拡張する要求をなおもかかげていた。マラスピーナのコレクション(現在はマドリードのアメリカ博物館蔵)が築かれた時代とは，スペインが啓蒙運動の光に導かれてメキシコの遺物にも初めて真剣な関心を向けだした時代であり，ミシシッピー川以西の支配を通じて平原インディアンの初期の収集資料を獲得した時代であった。

1805年，アダム・フォン・クルーゼンシュテルン率いる「ロシア大発見航海」(この後悔は以後も継続した)も，北アメリカの北西海岸に立ち寄っている(このうちG.H.フォン・ラングスドルフの収集品はミュンヘンに，リシアンスキーの収集品はペテルブルグに現存)。シベリアにおけるロシアの東進行動は，18世紀中葉以降ベーリング海峡とアリューシャン列島を越えていたので，船はこの時ロシア領(アラスカ)に立ち寄ったことになる。アッシュ男爵などのコレクション(ゲッチンゲンに現存)は，クックの第三次航海とほぼ同時代の収集品でありながら，アジア大陸の陸路を経由してヨーロッパに届いている。

ロシアが収集したアレウト族，アラスカ・エスキモー，アサバスカ語族の資料は，おおむねペテルブルグに届けられたが，中にはロシアに仕えていた外国人を通じ，また王家の婚姻を通じ，他のヨーロッパ・コレクションに流出した品もある。前者の例としては，ロシア領アメリカ(アラスカ)総督アルヴィッド・エトレンのヘルシンキ・コレクションなどがあり，彼の前任者コウプリアノフ大佐の，現在オルデンブルクにあるコレクションなどは後者の例にあたるものである。一般にロシアのコレクションには——品目に関する民族誌的な報告書と同様に——質問表や照合表を使用するなど，細心の計画性がうかがえる。

ルイスとクラークによるアメリカ大陸横断遠征は，冒険の偉業，政治上の含意，学問的な努力を兼ね備えていた点で，他国の発見航海に類似する試みとみるべきである。この遠征により，インディアンの制作品に的をしぼったアメリカ初の博物館の一つが設立され，アメリカ西部を旅行するヨーロッパ紳士たちが何世代にもわたって参照し続ける模範が示されたのである(彼らに大きな影響を与えた人物として，他にアレクサンダー・フォン・フンボルトもあげられる)。これらの旅行家のうち，おそらく最も万全の準備で事にあたった経験豊かな人物の一人にヴィート公マクシミリアンがいた。彼のコレクションは主にベルリンとシュトゥットガルトに現存する。ドイツが19世紀を通じて北アメリカ(とインディアン)に強い関心をもちつづけたのは，アメリカへの移住者が増えたせいもあったが，陳腐なインディアン小説が年を追うごとに大量に出版されていった状況にも確かに負っていた。この種の小説はフランス文学を手本にしていただけでなく，ジェームズ・フェニモア・クーパーなどの作品にも感化されていた。

マクシミリアン公がスイスの画家カール・ボトマーを連れ，ミズーリ川を遡って平原インディアンの中核地域を訪れたちょうど1年前，法律家からジョージ・キャトリンの名で画家に転じた一人のアメリカ人が同じ土地に赴いていた。彼の抱いた計画とは，「消滅しつつある種族」の最後の日々を画布と絵筆で記録することであった。画家としての自分に欠けていた



1845年，テュイルリー宮殿でルイ・フィリップ国王のために公演するジョージ・キャトリンのアイオワ族一座。カール・ジラルデ画。
Musée National du Château de Versailles

技能や素質を，彼は制作への熱意と作品の量で補った。合衆国政府が彼の「インディアン・ギャラリー」の購入に関心を示さないとみるや，彼はヨーロッパに渡った。ヨーロッパならば自分の作品（とインディアンに関するあらゆる物品）がさらに歓迎されるだろうと正当にも考えたからである。インディアンの様々な一座（オジブワ族，アイオワ族）を引き連れ，彼はまずロンドンで，続いてパリで名声を博した（p.91参照）。パリではルーヴルが彼の絵を展示し，国王ルイ・フィリップもフランスのルイジアナ発見にまつわる連作絵画を彼に依頼したのである。19世紀の多くの（ヨーロッパ人やアメリカ人の）芸術家が，ボトマーやキャトリンのようにアメリカ西部を旅行し，絵画によって（平原）インディアンのイメージをふくらませたのであり，中には資料収集をする者もいた（キャトリンは，インディアンの土地から持ち帰った品のいくつかを「改良」さえしたようだ。つまり自分は芸術家としてインディアンより分別があると思っていたのである――これは官僚，宣教師，一部の人類学者さえもが共有する態度である）。

体系的な観察と収集の方法によって，人類学は19世紀に一学問分野として確立する基盤を築いた。民族誌専門のコレクションは，大学の一施設として（1780年代以降のゲッチンゲン），あるいは自然史資料の陳列室（1806年以降のウィーン）や美術品陳列室（1829年以降のベルリン）の一独立部門として，小規模ながら（そして通常はアメリカ・インディアンの資料もそこに含まれていた）以前からあった。だが19世紀後半になると，ヨーロッパの人類学・民族学博物館の大半が（パリ人類博物館のように）自然史博物館の一部門として，もしくは（大英博物館のような）より包括的なコレクションの一部として発足していく。独立の民族学博物館が1873年に設立されたベルリンのようなケースはむしろ例外であり，大半の博物館は（実際に独立できた場合でも）今世紀になって初めて母体組織から独立した経緯をもつ。これらの博物館はいずれも自国政府の資金で実質的に運営される公立機関であり，その多くが国内の人類学者に最初の仕事を提供することとなったのである。

とはいえ，こうした新設の博物館が入手したコレクションのすべて，または大半が，体系的・科学的な性質を備えていたとみなすべきではない。設立資金の大半が威風堂々たる建物の建設や館員の俸給に消えたため，コレクションの充実については一面で，個人の後援に頼るような場合がかなりあった。当時増えつつあったアメリカ人の現地収集家が博物館に体系的なコレクションを提示しているのに，博物館がその購入費用を集められないこともよくあった。そのため，旅行家たちが好奇心から手に入れ，いまや無料で処分する気になっているような品だけで満足しなければならない博物館も出てきたのである。そのような資料は，むろん現地の文化なり美学なりを十分映しだせる代物でなかったにもかかわらず，大衆はこれらの展示品をもとに先住民への認識を形づくってしまった。

ヨーロッパ植民地列強の大半は，自国の植民地領土を主な対象とする研究調査団に資金をつぎこんでいった。植民地のない国ですら，アメリカやカナダの調査団を支援するより，むしろ植民地創設の見込みがまだありそうな地域をしきりに調査していた。ただ，時にはヨーロッパ人もアメリカの調査団に参加することがあった。例えば，オランダ人H.F.C.テン・カーテは，1887-88年にヒーメンウェーの南西部調査団に協力している（彼のコレクションはライデンとロッテルダムに現存）。北アメリカ西部を調査したフランス人としては，アルフォンス・ピナールが有名である。彼が1871年に収集したアレウト族の資料（ブーローニュ＝シュル＝メールに現



「馬用の仮面」シャイアン族　ワイオミング州　羽毛・繊維　高さ53.3cm　Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York

存)はフランスの芸術家に強い衝撃を与えた。彼はその後も，レオン・ド・セサックと共にカリフォルニア南部を訪れている(このコレクションはパリに現存する)。

学術的コレクションは，なるほど知識の増大に貢献したかもしれないが，必ずしも見栄えのするものとは限らなかった。これに対し，ノルウェー人船長アドリアン・ヤコブセンが北西海岸と北極圏で収集し，故郷オスロやドイツの様々な博物館(ベルリンを筆頭に，ライプツィヒ，ケルン，リューベックの各博物館)に提供したコレクションは，学術性にこそ欠けるものの，かなり豊富な記録がとられ，そして何より膨大であった。1885年に彼が1年間ドイツに連れてきたベラ・クーラ族の一座(p.93参照)は，舞踊だけでなく，どうやら彫刻もしたようである。ちなみに，ドイツ生れのフランツ・ボアズも，この時ベラ・クーラを通じてアメリカ北西海岸に魅了された一人である。アメリカの人類学者たちから後に始祖の一人と仰がれ，名著『未開美術(*Primitive Art*)』を執筆することになる人物こそ，このボアズであった。

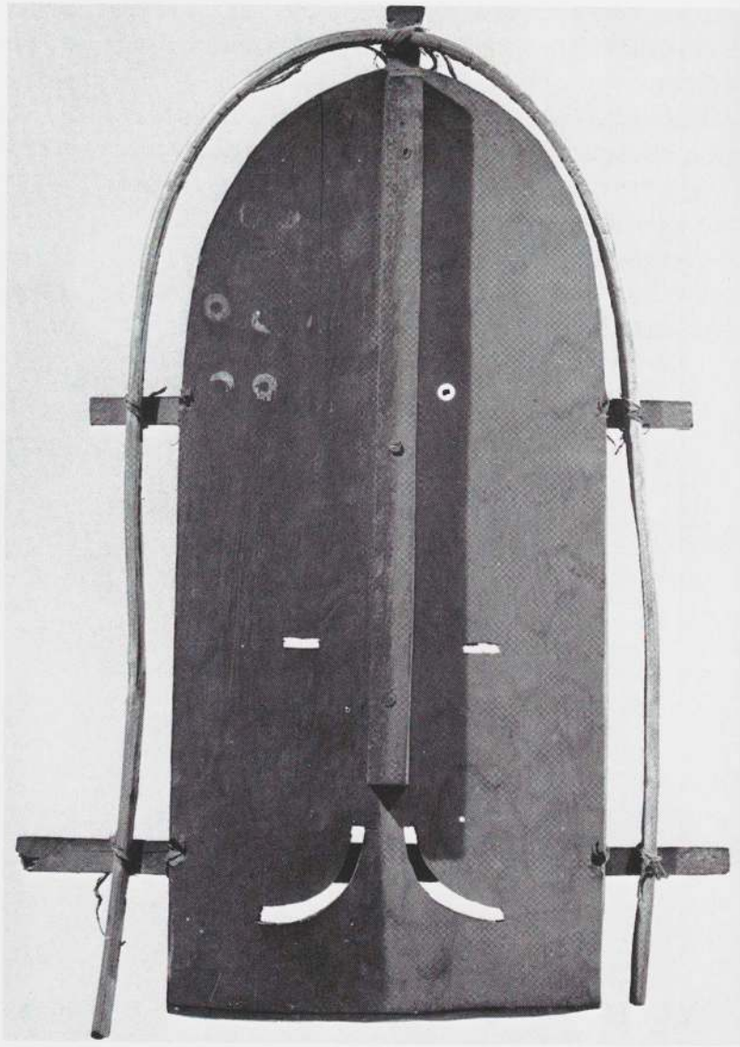
ベラ・クーラ一座がドイツの観衆に与えた途方もない衝撃(特に淑女たちがこれに魅惑された)にもかかわらず，インディアンをめぐるドイツ(およびヨーロッパ)の観念は，依然として平原インディアンのイメージのみに強くとらわれていた。博物館はこうしたイメージの歪みをほとんど是正できなかったが，展示品に関心を示す一部の(芸術家も含めた)人々に対



ヤコブセン船長がドイツに連れてきたベラ・クーラ・インディアンが，冬の儀礼期間用のダンスを演じているところ。ベルリン，1885年。



「仮面」アンマサリック族のイヌック・エリオによる グリーンランド東部
1934年 高さ38cm Musée de l'Homme, Paris



「仮面」エスキモー コディアック島，アラスカ州 木 高さ32.5cm
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Boulogne-sur-Mer, Collection Pinart

しては，アメリカ先住民の「部族美術」がもつ多彩な広がりを示してもいた。例えばベルリン民族学博物館などは，第一次大戦の勃発までに，北アメリカのあらゆる文化領域から一流のコレクションを獲得している——ホピ・インディアン監督官のトーマス・V.キームによる南西部の資料，サミュエル・パレットとウィルコームによるカリフォルニアの籠細工，クラーク・ウィスラーによる平原インディアンの比較的新しい時期の制作品などである。ちなみに，ベルリンの動物園でアメリカ・バイソンを収容していた施設には，北西海岸美術の様式で彫刻が施されていた事実もここで付記しておこう。

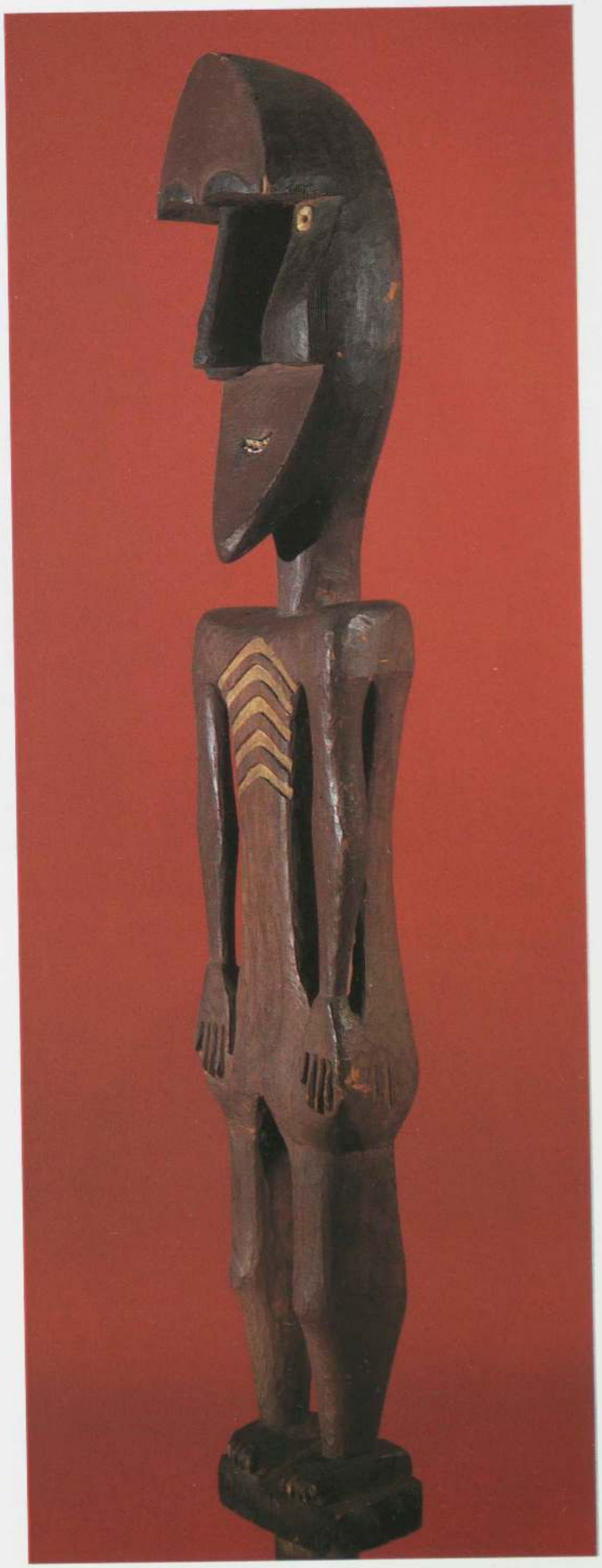
しかし今世紀を迎える頃には，ヨーロッパ諸国の博物館もインディアンの資料収集について不利な立場に置かれていた。かつて独立の国家からなっていたアメリカ先住民の諸社会が外来の政府の下で単なる保護区と化したショックに苦しむ一方，国内各地に設立されてまもない博物館のために，外来のアメリカ人がこうした保護区の内部で猛烈な現地収集を始めたからである。このためヨーロッパの博物館の多くは，現地の収集品やインディアンの最新の資料を購入し続けることができなくなったり，購入の必要はないとみなすようにもなっていった。そして資料の供給源は，定期的に目録を出すウェブスターやオールドマンのような美術商や，19世紀旅行家の相続人たちに限られるようになった。これに対し，個人によるインディアンの制作品の収集は，いまやヨーロッパ全土でかなり普及し，とりわけ両大戦間期には，いくつかの重要なコレクションが形成されている。ただ，彼らがインディアンの資料を特に収集したのは，たいていインディアンの文化や生活様式にいまだロマンティックな興味を抱いていたからであり，美の基準は彼らにとって二次的なものでしかなかった。インディアンの文化だけに対象をしぼった博物館の設立も，これと同様の現象とみるべきである。この種の博物館のうちヨーロッパで最初のものは，ドイツで最も有名なインディアン小説の作家を記念してドレスデン近郊のラーデボイルに(バッファロー・ビル・ショーに出演していたインディアン女性を妻にもつドイツ人により)設立された，カール=マイ博物館だったようである。開館は1928年のことだが，ニューヨークでもその12年前にアメリカ・インディアン博物館が設立されている。

ヨーロッパ人がなおも現地収集を続けていた北アメリカ唯一の地域は，

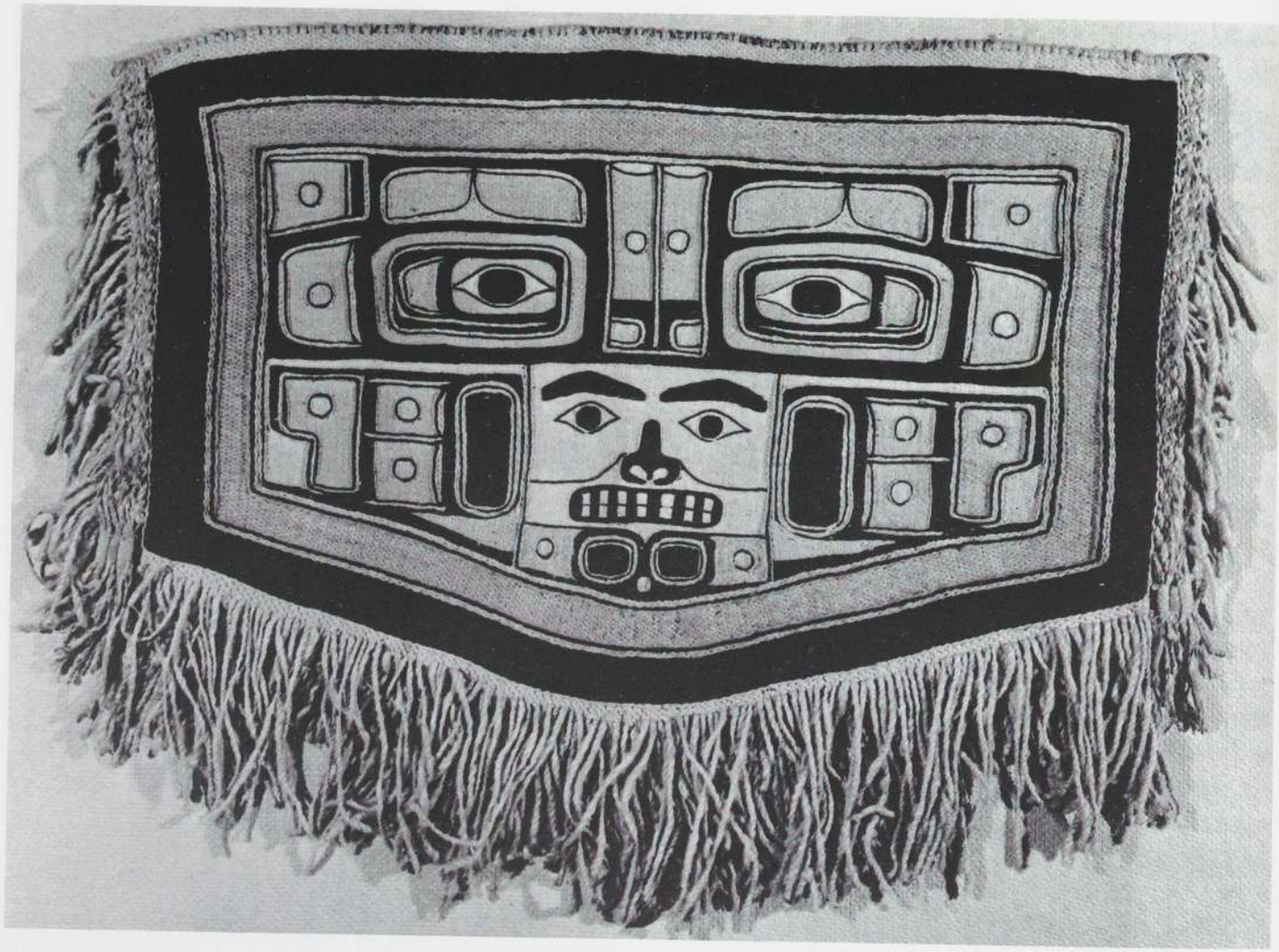
北極圏，とりわけグリーンランドであった。むろんそこはデンマーク人の拠点だが，フランス人もグリーンランド東部に人類学の現地施設を設立し(この施設は現在も活動している)，ここで博物館収蔵用の資料を得ていた。グロテスクに歪んだ表情を特色とするアンマサリック族の仮面(p.94左参照)の見事なコレクション——アンドレ・マルローの空想美術館にもこのうち1点の出品が許されている——などがこの一例である。

アメリカ・インディアン美術の「発見」は，アメリカとヨーロッパでほぼ同時に，しかも別個に生じたようである。例えば，アメリカの画家ジョン・スローンが，南西部のインディアンによる初の絵画展をニューヨークで企画したちょうどその頃，インディアンの制作物を初めて美術品とみなす数冊の書物が，一般書として出版されていた。しかし，アメリカ人の研究が現地社会に現に生きている美術品に基づき，南西部を主な対象地域としているのに対し，ヨーロッパ人の研究は，博物館の標本資料に基づき，北西海岸部を主な対象地域としていた違いがある。特にレナード・アダムの『アメリカ北西部のインディアン美術(*Nordwestamerikanische Indianerkunst*)』は，ベルリン・コレクションに基づく北西海岸美術の研究として先駆的な著作であった。1920年代には，この書とほぼ同時に，北西海岸美術に関するフールマンの著作も刊行されている。この書は，アダムのものに比べれば構想の点でかなり見劣りがするものの，ベルリン以外のヨーロッパ・コレクションが網羅されている点や，エッセンの美術・デザイン学校/画廊であるフォルクヴァングから刊行された点で，特筆すべき著作である。

ヨーロッパで人類学・民族学博物館の大半が設立された時代は，文化進化論が幅をきかせていた時代であった。それゆえ，「未開」から「文明」への段階的発展という発想が，展示の全体方針にも反映する場合が実に多かった。その後人類学の主流が，このいくぶん単純化されたモデルに見切りをつけた時も(博物館は全般に1，2世代遅れて同じ道を辿った)，多少とも教育のある人々ですら，それほどすんなりとこのモデルに見切りをつけられなかったほどである。「エキゾティック(Exotic)」という語は，概して「プリミティヴ(Primitive)」「アルカイック(Archaic)」の双方または一方と同義であり続けたのである。なるほど，芸術の古くて新しい故郷を探し求めるたぐいの芸術家ならば，文化相対主義をものともせず「部族」の美術や文化に安直な答えを見出すこともできるだろう。だがその場合ですら，生気あふれるアフリカやオセアニアの「部族文化」の方が，郷愁やロマンに訴える北米インディアンの美術よりも明らかに好まれていた。つまりヨーロッパの芸術家は，かつて確かにインディアンの美術から影響を受けていたにもかかわらず，最も親密な情事の相手を，こうして別にもっていたのである。



「人像」 セイリッシュ語族 ワシントン州，木に彩色・貝・骨 高さ91.4cm
American Museum of Natural History, New York, Department of Anthropology



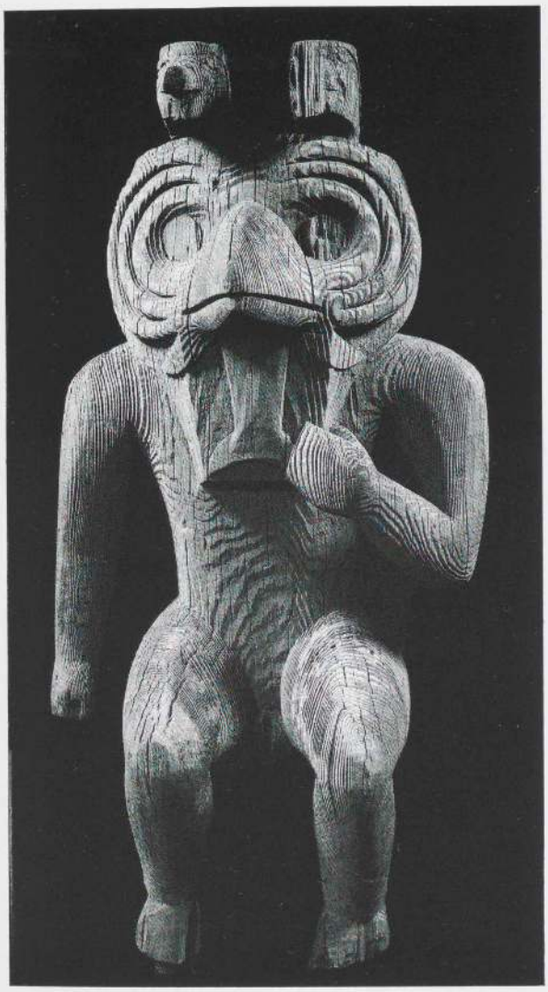
「毛布」トリンギット族 アラスカ州 毛に染色・スギ材の樹皮繊維 高さ55.9cm Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York



「仮面」エスキモー ポイントホープ，アラスカ州 木 高さ19.6cm
The National Museum of Denmark, Copenhagen, Department of Ethnography



「仮面」エスキモー ポイントホープ，アラスカ州 木 高さ20.8cm
The National Museum of Denmark, Copenhagen, Department of Ethnography



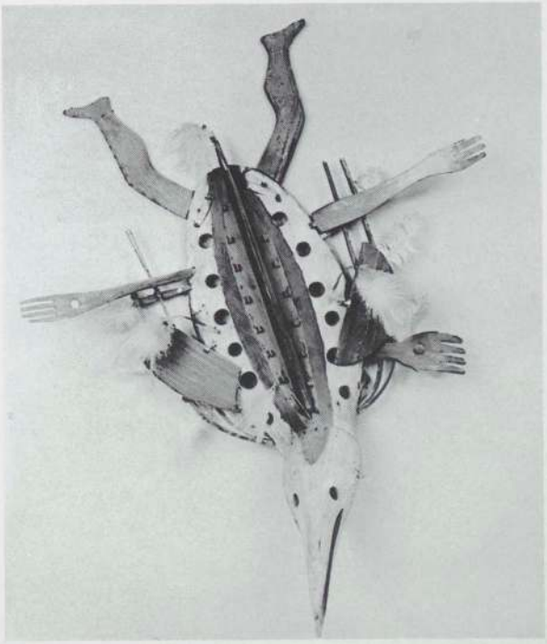
「人像」北西海岸，ブリティッシュ・コロンビア州　木　高さ117.5cm
Museum für Völkerkunde, Berlin



「仮面」エスキモー　コディアック島，アラスカ州　木に彩色　高さ60.3cm
National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C.



「ヘルメット型仮面」ズニ族　アリゾナ州もしくはニューメキシコ州
木に彩色・羽毛・その他　高さ53.3cm
Collection Elaine Lustig Cohen and Arthur A. Cohen, New York



「仮面」エスキモー　セントマイケル，アラスカ州
木に彩色・羽毛・その他　長さ80cm
Sheldon Jackson Museum, Sitka, Alaska



「仮面」ウィトウ島，ニューブリテン島　樹皮に彩色・その他　高さ65.4cm　Musée Barbier-Müller, Geneva

オセアニアから

フィリップ・ペルティエ
内海涼子 訳

1512年，マゼランは最初の太平洋横断を果したが，航海の途中で島には全く遭遇していない。16世紀末になって初めて，ポルトガル人やスペイン人が太平洋の島々を次々と発見したのである。これらに続いて太平洋の島々を発見したオランダ人は，1602年にフィリピンにオランダ東インド会社を設立し，マルク諸島などにおいて競合するポルトガル人やスペイン人を追いだしている。また1642年，タスマンは，上陸は果さなかったもののニュージーランドへ到着している。こうした遠征は期待ほどの利益をもたらさなかったため，これらの島々は一世紀の間ほとんど注目されなかった[訳註：オランダ東インド会社はオランダで設立され，その活動地はインドネシアを中心とする。フィリピンには商館も設けられていない。インドネシアのマルク諸島からはポルトガルを追いだしているが，フィリピンにおけるオランダ人とポルトガル人，スペイン人の競合の記録は見つけることができない]。

18世紀初頭，航海がいっそう盛んに行われるようになった要因としては，ルネサンス時代の(しばしば脚色された)航海記の出版，航海術の進歩，啓蒙運動による科学的な関心の高まりなどのほか，北半球の大陸に対応する南半球の大陸「テラ・アウストラリス」の存在を唱える説が，シャルル・ド・ブロッスによってフランスで再紹介されたことがあげられる。当時の航海は表向きは学術探査であったが，ヨーロッパに利益をもたらす新たな経済的資源の発見も同時に重要な目的であった。1765年に航海したジョン・バイロン，2年後に航海したサミュエル・ウォリス，フィリップ・カートレット，ブーガンヴィル，そして，1768年から1779年までの間に3回の航海を行ったキャプテン・クックたちは，この伝説的な南の大陸を発見することはできなかったが，太平洋の海図を作り上げている。しかし，ここに新たな伝説が生れてきた。

クックやブーガンヴィルの航海記は，18世紀の啓蒙思想家たちが人間の自然状態について議論をする際には必ず参照された。彼らはこれらの航海記を読み，ポリネシアについての記述のみを記憶にとどめた。ブーガンヴィルは，「野蛮人」の道徳性についてはある程度慎重な態度をとっているが，帰国後，彼の航海に同行したコメルソンは現実を潤色している。タヒチは新キュテラ，あるいはユートピアとも呼ばれ，高貴な住民，素朴な習俗，愛の神の崇拝，住民の言語などによって，ウェルギリウスの『農事詩』を想起させる，牧歌的な世界のように表現された。[1] ポリネシアは太平洋におけるエーゲ海とみなされ，画家たちはその住民の姿を古代人のように表現した。ディドロの記した『ブーガンヴィル航海記補遺(*Supplément au voyage de Bougainville*)』には，レチフ・ド・ラ・ブルトンヌが中世の寓話から発想を得て記した小説『南半球の発見(*La Découverte Australe*)』と同様に，伝説的な内容が満ちている。ブルトンヌの小説では，ヨーロッパの裏側にある南の国々では，何事もヨーロッパとは逆転しているという。

しかし，やがて楽園にも問題が生じた。「高貴な野蛮人」たちの子供っぽくて，気まぐれな性格が原因で，歯止めを失い最悪の事態を招いてしまった。1779年ハワイ諸島で，クックが島民との小競り合いで殺され，またフランス人のマリオン・ド・フレンがニュージーランドで死亡したことによって，「下劣な野蛮人」というイメージがもたれるようになった。

生れつき健康に恵まれ，その能力が最も発揮されるはずの自然な環境における人間をめぐり，博物学者たちの関心は，「野蛮人」のつくる器物よりも，彼らの慣習や性格に向けられていた。旅行記の挿絵では，器物は住民が実際に手にしている様子としてではなく，単独に描かれた。これらの器物はヨーロッパの人々を夢中にさせたが，基本的に「珍奇な品物」にすぎなかった。それらについての美的な価値判断は観る者によって異なっていた。彫刻技術を高く評価する者もあれば，船乗りの作品となんら変らぬ粗雑なものであるとみなす者もあり，他方ヴィンケルマンの労作を通してヨーロッパ人が再発見しつつあった古代ギリシア・ローマ美術と同等の評価をくだす者もあった。[2]

世紀の変り目，ヨーロッパは自らの起源を探し求めていた。そして，悲壮さと崇高さにとりつかれたロマン主義時代には，ヨーロッパは古代の「野蛮人」よりも，「人食い人種」にいっそう魅了されたのである。それは，この世で自分たちがどれほど進歩しているかを実感することにほかならなかった。革命期と帝政期にかけてのフランスの思想家たちは，「野蛮人」は生れつき薄弱で未発展な段階にあり，そうした段階においては社会も未熟な状態にあると考えていた。このような考え方が，イギリスやフランスでは，「野蛮人」のつくる器物についても適用されていた。ボーダンによる1800年から1804年の南半球への旅行に同行したペロンは，ニューギニアで収集した品々を，西洋古代文明の作品と比較している。[3]

探検者たちによって集められた資料は，ヨーロッパの様々な機関に分散したものもあるが，最初の収集者がそのまま所蔵した例もある。ただし，16世紀に収集された資料は，少なくともフランスのコレクションには現存していないと思われる。フランスではジョフレが，多様な文明を実証する品を一堂に展示する自然史博物館を設立しようと考えたが，このあまりに理想主義的な企画は実現しなかった。ブーガンヴィルが持ち帰った資料は，パリのサント・ジュヌヴィエーヴ修道会の図書館に寄託されて

いたが，革命のさなかに略奪された。[4] ペロンがジョゼフィーヌ・ボナパルトに贈ったコレクションも同様の運命をたどっている。[5]

まずイギリスにおいて，サー・アシュトン・リーヴァーの努力により，イギリス人旅行者の持ち帰った資料の一部を集めた最初の博物館が創設された。このリーヴァリアン博物館は最初マンチェスターに設立され，1775年にロンドンに移った。その後，1806年には公開競売され分散したが，収蔵品の多くはウィーン博物館に収められた。[6]

まもなく太平洋では，交易や布教活動が非常に盛んになり，そのために航行する船舶による収集品が，初期のコレクションに追加されていった。そのような船舶のうち最初のものは1799年に創設された東インド海洋会に属するヨーロッパやアメリカの捕鯨船で，その収集品はセイラムのピーボディ博物館の基礎になっている。これらの捕鯨船は，ハワイ諸島を母港としてポリネシア全域を航行した。船員の中には，厳しい規律を嫌って，はるかに親切に歓待してくれる島々に逃亡する者もいた。18世紀末までにロンドン伝道会がポリネシアにおいて地位を確立し，カトリックと争うようにして，すぐに太平洋全体に広まっていった。伝道者たちは，教化のために，あるいは彼らが「救済」を果した証として現地の器物を持ち帰った。改宗者の数は増加し，タヒチ島では1815年2月15日，ハワイ諸島ではその2，3年後に山積みの「偶像」が燃やされた。このひどい大量破壊を免れた像はロンドンに送られ，1890年に大英博物館に移されるまで，伝道博物館に陳列されていた。ほかにもヨーロッパにはいくつかの伝道博物館が創設されている。当時，これら以外に収集品をもたらしたのは，まずフランス，プロシア，イギリスの学術探査船，そして属領化しようとする地域に在留する自国民を護衛する軍艦，さらにプランテーションに低賃金労働力を補充するための人員輸送船である。

つまり，学術的航海が進むと同時に，ありとあらゆる冒険家や交易者たちが南洋へと惹きつけられたのである。1804年，フィジー諸島で白檀が発見されたのをきっかけに，ハワイ諸島では1820年代に，ニューヘブリデス諸島では1825年に，ニューカレドニア島では1840年に略奪が盛んに行われた。次に，ナマコが採取され，中国へ売られた。1850年以降，ヨーロッパとの通信が容易となり，多数の入植者が現れた。1868年以降，コプラの交易が着実に伸び，特にクィーンズランド，フィジー諸島，ニューカレドニア島，タヒチ島，ハワイ諸島，サモア諸島などにおいては，プランテーションが拡大され，先住民たちは過酷な労働を強いられた。1863年頃には，こうしたプランテーションでの低賃金労働力の需要を満たすため，ニューヘブリデス諸島，ギルバート諸島，ニューカレドニア島などで男性住民の強制就労が行われている。徐々に，島々はかつての自立性を失い，宣教師，交易業者，領事らがそれぞれ自分の都合によって事を取り仕切るようになっていった（一例としてはハワイ諸島）。こうした状況のもと，ニュージーランドとフィジー諸島は1840年に，ニューカレドニア島は1853年にそれぞれ本国に併合されている。しかし，ソロモン諸島，サモア諸島，ニューヘブリデス諸島は，後にいくつかの国によって分割されている（第1回目は1877年，第2回目は1879年，第3回目は1887年）。トンガ諸島は，度重なる内戦の後，19世紀末に保護領になっている。ミクロネシアの島々は，様々な運命をたどったが，結局1880年代には併合されている。労働力の供給源とはなっていなかったニューギニアは分割された。その西部は1828年にオランダに併合されており，北東部と南東部は1884年にそれぞれドイツとイギリスの保護領となっている。

19世紀初頭に多数の旅行者，船員，学者，植民地入植者，冒険家たちが，地質学，植物学，動物学などの標本と共に，民族誌的資料のいくつかを，あるいはよりまとまったコレクションを主にポリネシアから持ち帰った。しかし，当時はこれらを受け入れるべき民族学関係の博物館はまだなかった。これらの収集品は，王や貴族，あるいは遠征の費用を負担した学者らの奇観品コレクションとなったり，あるいは自然史博物館に収蔵されたりすることになった。初期には，収集品は主に港湾都市や首都にある博物館に寄贈されたようである。例えば，フランスでは，ブーローニュ博物館，ドュモン・ドュルヴィル・コレクションを寄贈されたカーンの自然史博物館，パリ国立図書館のメダル部門，王室コレクションを受け継いで1850年に設立された海事博物館などがあげられる。[7]

ヨーロッパが植民地支配を拡大し始めた1860年代以降になって，ようやく民族学博物館が増えてきた。[8] ウィーン，コペンハーゲン，ハーヴァードなどの博物館のように，開館当初の収蔵品がオセアニアからの収集品である例が多い。しかしながら，定期的に開催され，産業の進歩を公表し，植民地の産物を展示する万国博覧会の役割も重要であった。そこではオセアニアの作品も見ることができ，1851年のロンドン万国博や1855年のパリ万国博では，オーストラリアのアボリジニ絵画も展示された。[9]

1878年1月，学術調査団民族誌博物館がパリに開館し，当時，ホノルルでフランス領事を務めていたバリューが所蔵するハワイ諸島からの収集品が展示された。この博物館は，同じ1878年にE.アミィの指揮によって創設されたパリ民族誌博物館の先駆となった。ただし，パリ[訳註：トロカデロ]民族誌博物館は1882年になってようやく開館された(pp.102, 258参照)。

1878年のパリ万国博では，人類科学館，植民地館，トロカデロ宮での「古代美術展」という3つの会場で「プリミティヴ・アート」が展示されたが，それらの展示には3通りの解釈が表れていた。

まず人類科学館では，太平洋からの資料は先史時代の頭蓋骨や石器の隣に展示された。主にニューカレドニア島やニュージーランドからの武器が装飾的な形に陳列され，ほかにオランダ領ニューギニアのコルワル族による像やニュージーランドの翡翠のティキ，トンガ諸島からの資料が展示されていた。[10] ここでは，太平洋全域から収集された多数の武器が展示品の大半を占めており，ほかには日常生活用品があるだけという貧弱な資料で，オーストラリアのアボリジニを最も未発展な社会に位置づけ，ポリネシア西部の社会を最も貴族的な社会に位置づける段階的分類が行われていた。

植民地館ではより多くの資料が展示された。イギリスは，オーストラリアとニュージーランドからの，フランスはフランス領ポリネシアとニューカレドニア島の産品を展示した。しかしニューギニアからの資料がイギリスの区画に展示されていたり，ギルバート諸島やソロモン諸島のものがフランスの区画に展示されていることもあり，しかも，それらの制作地についての判断が誤っている場合もあった。すべての資料がヨーロッパの既存の分類に当てはめられていた。例えばニューカレドニア島からの仮面は「おもちゃ」に分類されており，他方，「日用品」と一括にされた彫刻もあった。[11] オセアニアの器物が，西洋人による製品の優秀性や植民地化の進展を証明するために使われていた。

最も典型的な展示は「古代美術展」において構成されていた。歴史画家ジャン・レオン・ジェロームが「ヨーロッパの外に住む諸民族の民族誌資料」に割り当てられた区画を担当していた。ポリネシアについては，タヒチ島のティキ，クック諸島の斧，マルケサス諸島の棍棒，そして特に賞賛の的となったニュージーランドのマオリ族の舟などが代表的な展示品であった。メラネシアについては，ソロモン諸島の彫刻，ニューカレドニア島からの仮面と儀礼用の斧，オランダ領ニューギニアのヘールフィンク

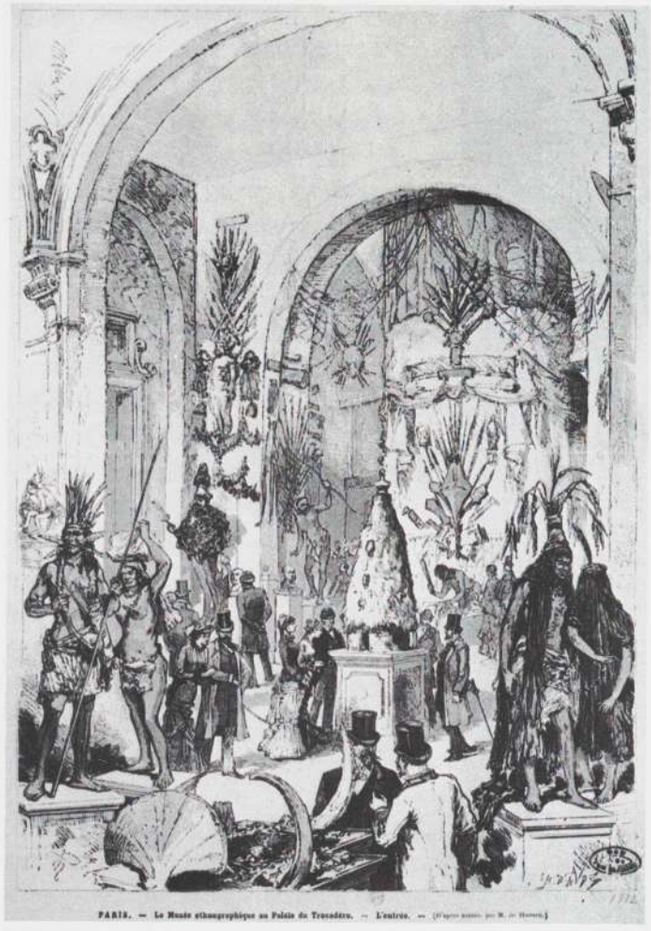


カナカ族首長の仮面(ニューカレドニア島)をつけたマネキン
パリ万国博，1878年　M.ヴィエルジュの原画による版画
Le Monde illustré, 1878年12月14日号に掲載

湾からの品々があり，武器が装飾的な形に陳列され，その間に「椀，皿，冠」が配されていた。しかし，評論家たちは，この「子供っぽく，野蛮で，素朴で，ぞっとさせるような」美術から「上質の木材，仕上げ，細工，装飾の豊かさ」を見出し，これらの作品と東洋美術との結びつきを確認した。[12] 即ち，造形的な要素よりも装飾的な要素が注目されたのである。1869年，ラシネが『多彩な装飾(*L'ornament polychrome*)』を出版した時，中の一枚の図版はオセアニアの美術作品とニュージーランドの彫刻に発想を得たモティーフであった。ニュージーランドの彫刻は最も頻繁に取り上げられ，かつ高く評価されていたが，それらは，その極めて複雑に絡み合った図柄には全く再現的な要素がなく，完全に想像力によるものであり，したがって純粋に装飾的なものであると捉えられていたからである。[13]

万国博覧会では展示品は文明の起源と水準を示すためのものであった。会場に設置された公式の絵画は，熟成されてきた美と真の理念に基づき，「ヨーロッパの外に住む諸民族」を描出しようとする際には，古典的伝統に従い，相貌や性格的特徴の研究に多大な努力が払われた。1886年，ロシェは「今後，歴史絵画は民族誌的なもの以外ありえない」と宣言し，民族誌博物館のようなものではなく，人類学的な真実に基づく人種の類型だけを展示する博物館の設立を考えていた。[14] そこで展示，研究されるべき資料として彫刻よりも望ましいとされたのは，未開人の写実的な肖像，ないし未開人の自己イメージに基づく肖像であるとされていた仮面であった。このような考えに基づき，1878年の博覧会のために再構成されたアンヴァリッド砲兵博物館では，仮面をマネキンの戦士たちに装着して展示していた。[15]

各島の展示には資料の種類や数において非常にばらつきがあった。それは資料の提供者が地方のコレクションか，個人コレクションか，あるいは作品の流通に重要な役割を果していた植民地の機関であるかによって異なっていた。また各国は自国の植民地からの資料を好んで展示し



1882年，パリ，トロカデロ宮の新しい民族誌博物館玄関ホールの展示。ド・アエノンの原画に基づく版画 *Le Monde illustré*, 1882年5月16日号に掲載

ていた。

ニューカレドニア島に設立されたサヴ商会という会社が，1878年，トゥルーズで「奇観品」を販売した。同じ頃，ル・マスカンは，ニューカレドニア島（仮面，扉上部の横木）やニューヘブリデス諸島（木生シダ製彫刻，成形頭蓋骨などを含む）からの資料を収集しており，それらを1895年に，ブラックの生地であるル・アーヴルの博物館に寄託している。1857年，ハンブルクのゴドフロワ商会は，サモア諸島に最初の商品倉庫を設立し，ついで1874年にはビスマルク諸島にも商品倉庫を置いて，太平洋を航行する自商会の船が持ち帰った収集品の一部をもとに1881年に私設博物館を創設している。1876年にニューアイルランド島に設立されたヘルンスハイム商会は，ベルリン博物館に仮面を寄贈しているが，それらはベルリン博物館の収蔵品のうち最も古いものに属する。[16]

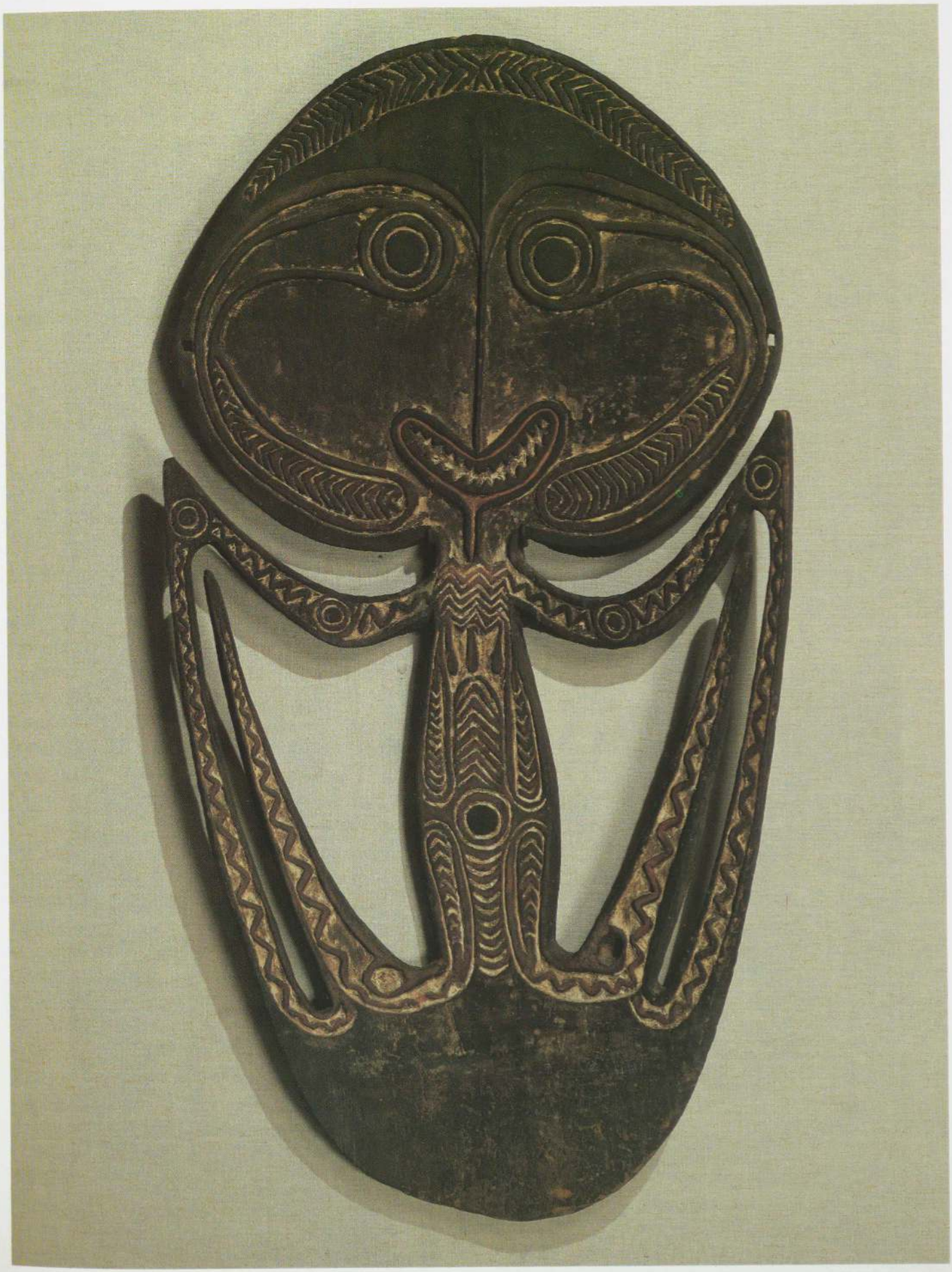
寄贈品や競売品を獲得したのは博物館ばかりではない。その例として，1878年のパリ万国博の際トロカデロ宮で展示され，1887年にパリで競売されたベルタン・コレクションがあげられる。ベルタンは，タヒチ島からの収集品のほか，ドイツ領およびオランダ領ニューギニアからの一連の重要な資料を所蔵していた。競売に際しては目録が出版されたが，これはフランスでは滅多に行われない事で，異国の品物に対する関心の高まりがうかがわれる。コレクションは，数人の買い手に購入されたが，それらの中には民族誌博物館館長アミィや，マティスが初めてアフリカ彫刻を購入したというレンヌ街の商店主エイマンがいた。当時すでに数人の骨董商たちが人類学とは必ずしも関係がない収集家たちに異国の作品を販売していたと思われる。ベルタンは宝石卸業者である。[17]

1882年4月，パリの民族誌博物館の展示場が一般公開された。その収蔵品は，イギリスやオランダによって出展されたものを含め1878年の万国博に展示されたかなりの資料，およびラグレーズやラフレによるニューギニア北東部探査や，ブルディルによるニューギニア南東部探査による収集品で構成されていた。やはり装飾的に陳列された武器が展示の大半を占め，それらが太平洋の主要な島々を代表するものとなっていた。より包括的な収集品が展示されていたのはポリネシアとニューカレドニア島のみであった。そこで，1884年に大きな彫刻を含む，ニューヘブリデス諸島からのヒギンソン・コレクションの資料が民族誌博物館の玄関ホールに陳列された。1890年には，フランソワ・コレクションの一部が，自然史博物館のオランジェリー館での展覧会の後，この玄関ホールに展示され，より充実したものとなった。この二つのコレクションを得て，民族誌博物館は，ニューヘブリデス諸島からの資料に関しては，当時最も揃ったコレクションを所蔵することとなり，その中には彫刻，仮面，太鼓，階梯制結社の人像，葬送用彫像などがすべて含まれていた。[18] 1887年，ベルタン・コレクションが，ロラン・ボナパルトによって寄贈され，民族誌博物館は，ドイツ領およびオランダ領ニューギニアからの収集品を展示できるようになった。[19] ボナパルト王子は，1883年にアムステルダムでの植民地博覧会を訪れた後，オランダ領ニューギニアからの収集品，特に1882年に常設の倉庫が建てられたヘールフィンク湾からの数々の品を購入している。[20] 1886年のロンドンでの植民地博覧会では，パプア湾からのタパの仮面が初めて展示された。ニュージーランドについては，ビュラー・コレクションの一群の重要な品々が展示され，また，キャプテン・クック回顧展も催されていた。

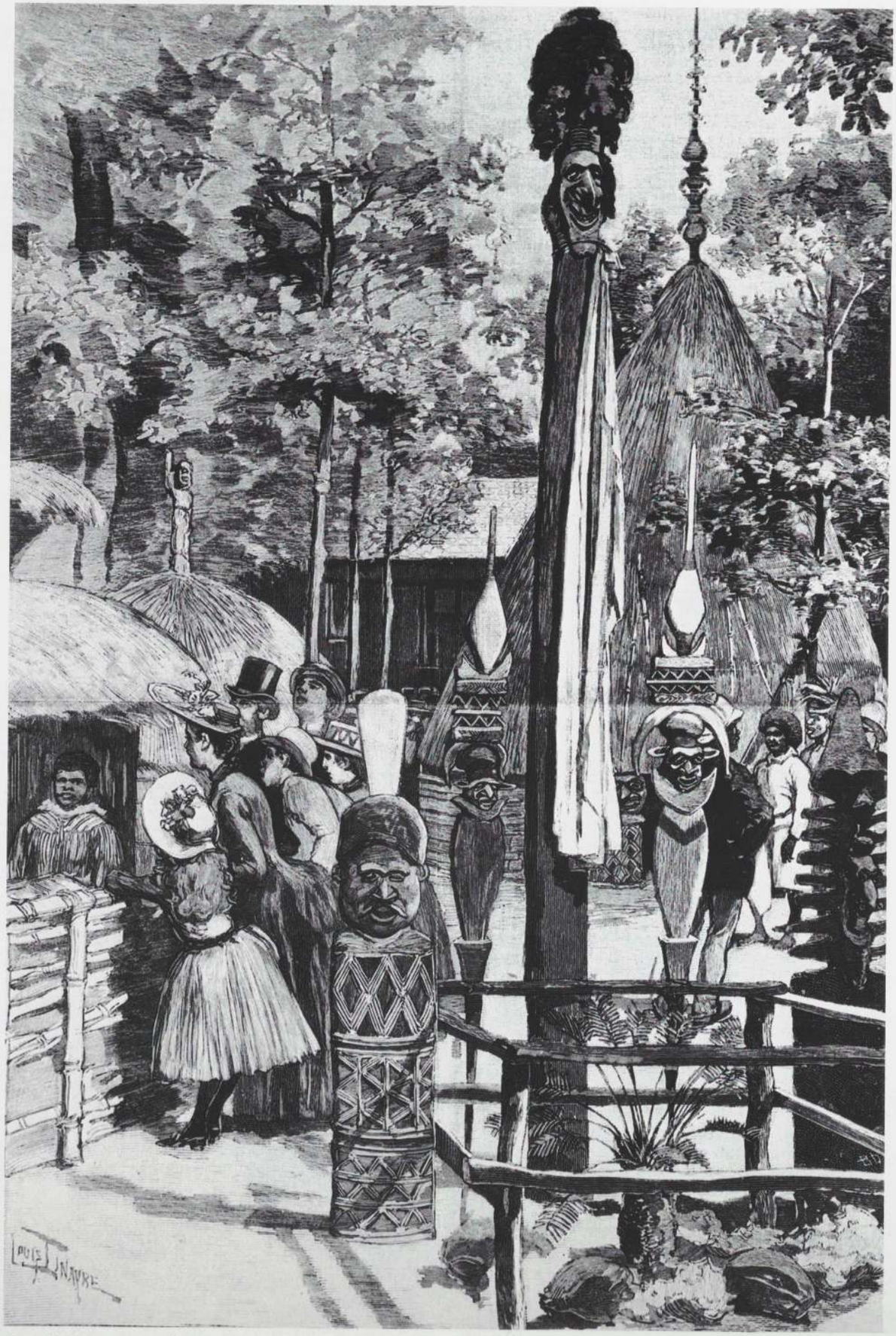
ドイツでは，現地行政も任務とする交易部であるドイツ領ニューギニア会社が1884年にニューギニアとビスマルク諸島を公的に接収した後，この現地会社による収集品の展覧会がベルリンで開かれた。[21] 当時まだよく知られていなかったこの地域は，すぐに重要な探査地となった。初めてニューギニア北岸に滞在したのはロシア人ミクルーホ＝マクライで，ここで彼が収集した品々は，1886年，サンクト・ペテルブルグで展示された。ハンザ同盟都市やベルリン，ゴドフロワ・コレクションの一部を1885年に購入したライプツィヒ，ドレスデンなどの都市は，パラオ諸島，カロリン諸島，ニューアイルランド島，ニューブリテン島など，最も植民化の進んだ地域からの収集品を獲得した。ニューアイルランド島からの石彫は特に注目された。ニューギニアからの収集品は北東部のものだけであった。ニューギニア奥地の探検は遅れており，また困難を伴ったので，収集品は主に沿岸部および周辺の島々からのものであった。1895年以降，学術探査は以前ほど進展しなくなった。[22] 1876年，フライ川を初めて遡ったダルベルティスによる収集品は，ローマの民族誌博物館に展示された。パプア湾からマッシム地方に至る地域からのかなりの数の収集品が，1884年オックスフォードに建てられたピット・リヴァース博物館や，1888年の「トレス海峡展」の出展品を受け継いだケンブリッジの博物館など，イギリスの博物館のものとなった。

ブダペストの博物館は1896年に展示されたネプライツィ伝道会の収集品や，1896年から1902年の間にニューギニアとビスマルク諸島で収集されたラホス・ピロのコレクション，さらに1895年から1896年にかけて自前のヨットで世界一周したロドルフェ・フェステティクス伯爵の収集品によって充実した。[23]

以上を概観すると，従来のポリネシアからのものに新たに加わったメラ



「頭蓋骨掛け」 ケレワ族 ガルフ州, パプアニューギニア 木・籐に彩色 高さ142.2cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, gift of Nelson A. Rockefeller



「カナカ族の村(ニューカレドニア島)」1889年，パリ万国博　ルイ・ティナイルの原画に基づく版画　*Le Monde illustré*, 1889年6月27日号に掲載

ネシアからの資料がどれほどの種類におよぶものであったかがうかがわれる。新たな富や鉄の導入によって現地における制作品の数そのものが増加したため，その種類もより多様なものとなっていたのである。[24]

1880年から1895年にかけて出版物が非常に増えている。それは「プリミティヴ・アート」について二つの解釈が対立するようになった重要な時期を示している。ハッドンは，進化論の立場から，モティーフと，その変容や呪術的側面にのみ注目し，作品そのものには関心を示さなかった。これに対し，グロスは作品に表された形象を解釈するのではなく，作品を社会的な文脈において解釈した。そのため，あらゆる形態の作品の考察が可能となった。

この時期フランスでは，アフリカやインドシナでの植民地拡大が民衆の関心をとらえていた。1889年のパリ万国博では，植民地展示の会場アンヴァリッドのシャン・ド・マルスに設けられた「土人の村」に，タヒチ島とニューカレドニア島の住居が再現され公開された。この時，オセアニアの資料が初めて実際の使用状況に即して展示された。しかし，それらは「まぼろしの国」の一部にすぎず，物珍しさをかき立てるにすぎなかった。そして異国趣味や，古代世界への夢，文明の揺籃期への回帰の夢，失われたエデンへの夢に満ちていた。シンクレティズムと「異質なるものの美学」から生じたのが異国趣味である。[25] ルウィーズ・ミシェルからゴーガンに至るまで，石器時代の伝説への憧れが作品のフォルムに優先している。ロティは，キャプテン・クックにとってすでに太平洋における「死の象徴」であったイースター島に，具現化された失われた文明を求めていた。[26] また，異国的な装飾も大流行した。例えばサラ・ベルナールは，彼女が世界一周した際に贈られたマオリ族の彫刻で立食用のカウンターを作った。

1889年の万国博の後，パリの民族誌博物館の再構成が行われた。階段上のホールにひしめいていたオセアニアからの展示品が，1892年に新しい展示場に移された。しかし，博物館の財源は乏しく，新しく管理者を雇うことはできなかった。この新しい展示場は，陳列されてはいたものの，1910年まで一般公開されなかった。[27]

ドイツやイギリスとは異なり，フランスの場合，新たな収集品はほとんどもたらされなかった。太平洋の一部の島々では人口が激減し，[28] 資料の供給源は涸渇した。ソシエテ諸島では西洋化が進められていたにもかかわらず，祖先伝来の慣習を禁じた伝道者たち自身が，伝統的作品の複製を作らせていた。1900年のパリ万国博では，タヒチ島をはじめとする植民地館において「奇観品」が陳列されていた(p.106参照)。[29] 植民地の拡大によって大きな地方都市での展覧会の開催や植民地代理事務所の設立は増加した。そうした地方都市では，商品ばかりでなく，博物館の展示品の中にも，注文生産されたのではないかと疑いたくなるようなものがあった。パリでは植民地代理事務所が1901年にパレ・ロワイヤルに移り，ここにマルセイユやボルドーに続いて常設の博物館が創設された。[30]

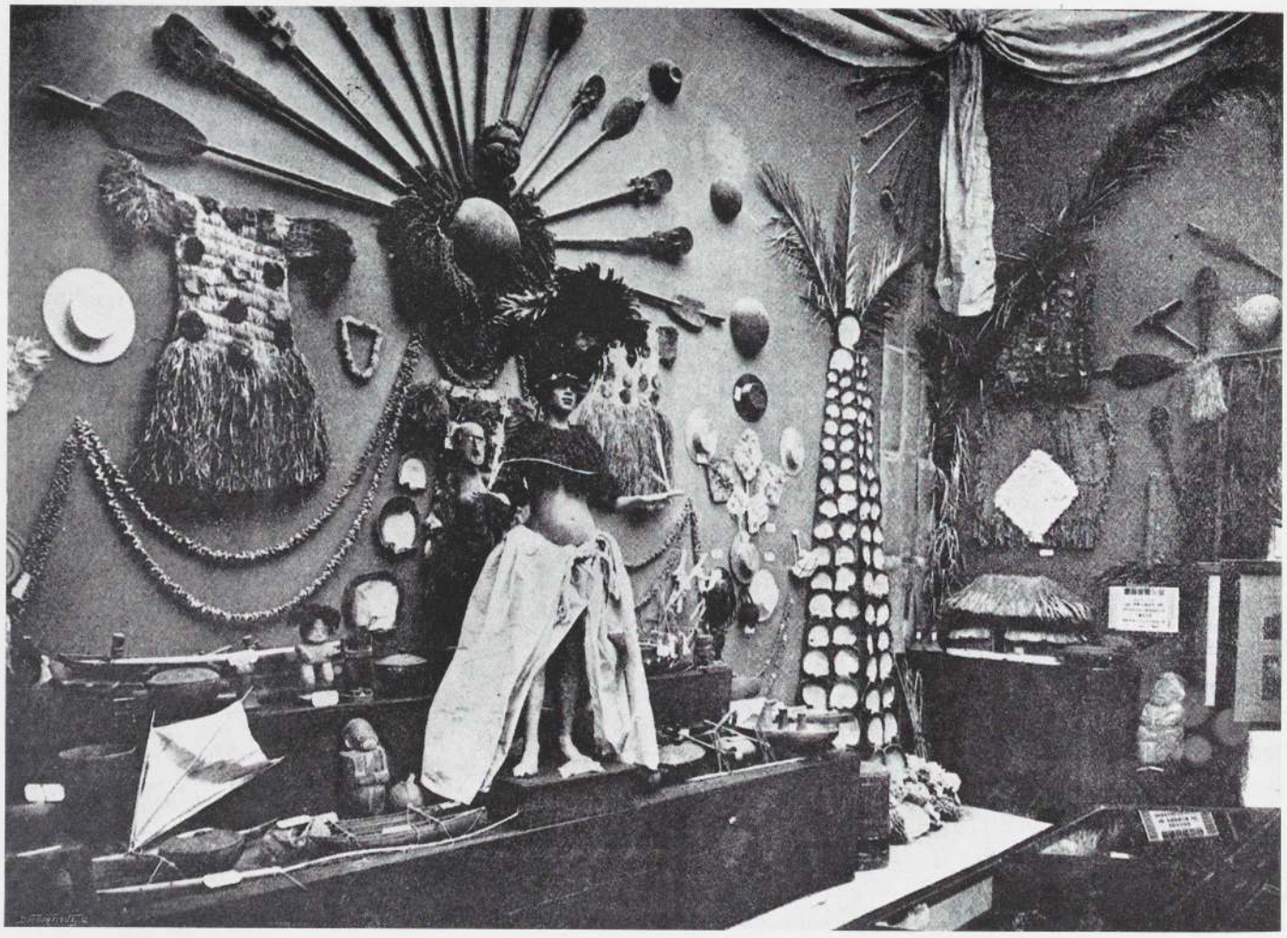
他方，イギリスやドイツでは多様な活動が繰り広げられた。ドイツでは，ハンブルクやベルリンなどの都市の組織した探査隊の派遣が1905年に再開された。優れた組織編成により，ニューギニア奥地のものを含むかなりの量の品々が太平洋西部から収集された。例えば，1910年から1911年にかけてのハンブルク探査隊の収集品は，ハンブルク市に持ち帰られたものだけで6,667点にのぼる。ホノルル博物館の館長ブリガムが1913年にハンブルクに立ち寄った時，ハンブルクの博物館は閉まっていた(展示場が手狭になり，新館へ移転中であった)が，「美術商ウムラウフ」でゴドフロワの所蔵品を見た。一方，ベルリンにある作品は非常に多く，彼はそれらすべてを研究することは不可能だと判断したほどである。[31] また，学術的出版物も非常に増えた。1907年に出版されたエミール・シュテファンの『南洋美術(*Südseekunst*)』は思想史において画期的なものであった。この著作では，自然への忠実さと様式化の概念が初めて関連あるものとして論じられた。



「イースター島」 ピエール・ロティが描き，サラ・ベルナールに1872年1月7日に贈った絵

ブリガムは先の旅行中にロンドン，オックスフォード，ケンブリッジなど，イギリスのコレクションを調査し，またフュラー，ピアズリー，エッジ=パーティントンなどの収集家を訪問している。航海と植民地の長い伝統をもつ大英帝国は，オセアニア美術の収集家にとってはまさに理想的な国であり，その市場もやはり活気のあるものであった。美術商のウェブスターと，武器を専門に取り引きしていたオールドマンが目録を出版している。それらの目録を調べてみると，太平洋全域からの収集品があるが，イギリス植民地，中でもニュージーランドやパプア湾からのものがとりわけ多かったことが確認される。ハワイ諸島やフランス領ポリネシアからの品々はわずかで，またニューギニア奥地のものはない。また，市場に現れるものでは，彫刻に比べ，盾など武器が多かった。[32]

この頃フランスでどのような種類のものが流通していたかについては，充分な関連資料がなく，はっきりとしたことはわからない。[33] 1906年から1919年に芸術家や専門家が集めた初期のコレクションでは，数の上でアフリカの作品がオセアニアからのものをしのいでいた。最初にオセアニアからの作品に注目し，集めだしたのは，パリのフォーヴィストやキュビスト，あるいはドレスデンやベルリンの表現主義の画家や芸術家たちであっ



タヒチ展示館，パリ万国博，1900年

た。ノルデやペヒシュタインらのドイツ人芸術家は，1913年から1914年に2回の学術調査に同行しているが，[34] ゴーガン以外のフランス人芸術家は自ら太平洋を訪れることはなかった。ただし，ゴーガンの絵画や彫刻のかなりの数が，ピカソの友人である陶芸家パコ・ドゥリオのアトリエに保管され，またそれらの絵画が1906年のサロン・ドートンヌに出品されたため，これらの作品は芸術家たちをポリネシアに惹きつけた。美術商ポール・ギョームによると，ティキの建築的特質を最初に強調したのは画家フランク・バーティー＝ハヴィランドであるという。また，マティスは，「彼のアトリエに誰か来ると，必ず講釈を始める。ニーチェやクローデルを引用し，ドゥッチオ，セザンヌ，それにニュージーランド人についても述べた」という。[35] ピカソは1907年にマルケサス諸島のティキ1点(p.283参照)を手に入れており，また1908年には彼のアトリエには二つのニューカレドニア島の彫刻(p.299参照)が掛けられていた。[36] ヴォラールは二つの大きなマルケサス諸島のティキを所蔵しており，それを彼が画家や著作家を晩餐に招いた時に使う地下室に飾っていた。このようにフランスでは，芸術家たちが最初に注目したのは，主にポリネシアのものであった。初期の収集家の一人であるルヴェルは，ピカソや，ベルネーム画廊で働いていたヘッセルと親しく，また同画廊のフェネオンとも親交があったと思われるが，彼がどのような作品を購入したかを正確に判断することはかなり困難である。当時の全体的状況を幾分なりとも把握するには，初期の展覧会とそれらに続いて出版された書物を検討することが必要である。

この頃には，オセアニアに関する手引書は全くなく，民族誌博物館のオセアニア展示室は1910年まで公式には閉鎖されていた。ただし，オセアニア展示室は守衛やキュレーターの許可さえあれば観覧することができたし(p.335, 註49参照)，またアフリカとオセアニアに当てられた玄関大ホールでも，オセアニアの資料のいくつかは見ることができた。砲兵博物館や，また1907年まではルーヴルの海事博物館にも，数多くの資料が展示されていた。海事博物館の収蔵品は，民族誌博物館に寄託されたハワイ諸島のもの数点を除き，パリ近郊のサンジェルマン＝アン＝レーの先史博物館に移され，そこの比較展示室に1910年から陳列された。[37] 民族誌博物館には来館者の正確な記録が残っている。旅行者や人類学者のほか，最も目を引くのは1907年にメキシコの石柱の図柄を写しにきたフランティシェク・クプカや，1909年10月16日に数人で来てオセアニア展示室を観覧したロベール・ドローネーである。[38]

ロンドンにあるコレクションは当時，ドイツのものよりも代表的なものとして紹介されることが多かった。エリー・フォールは，その著書『美術史概論(*Histoire générale de l'art*)』の第二巻で一章を「熱帯の美術」にあてているが，そこに掲載された図版はすべて大英博物館のものであり，

大英博物館が1910年に出版した『民族誌コレクション・ハンドブック(*Handbook to the Ethnographical Collection*)』は，「プリミティヴ・アート」の初期愛好家たちにとって数少ない参考書となっていた。[39] このハンドブックは主観を避けた民族誌学的なものであった。他方エリー・フォールの著述は18世紀以来の観点に再び立ち，東洋のエーゲ海，オセアニアの美術は，自然と調和した色彩によって高められているが，歪んだともいえる過激な美術であると記している。彼はオセアニア美術を曲線の美術，装飾の美術であるとみており，それはニュージーランドで極限にまで発展しているという。ニュージーランドでは，野蛮性と食人の慣習のために，「バランスと建築的リズムに対する強い欲求」がかきたてられているが，それは，イースター島の聖なる彫刻にその先史時代の痕跡がみられるような，より発展した美術の萌芽であるとする。[40]

この著述は，ポール・ギョームが自分の画廊の開設記念に催した「プリミティヴ・アート」の展覧会にあわせ1917年に出版した『ニグロ彫刻』にも反映している。[41] 『ニグロ彫刻』の序でアポリネールは，作品の制作地や機能について正確な資料がない場合には，分類や解釈は誤ったものとなりかねないとして，完全に避けている。他方，ポール・ギョームは，オセアニア美術とヨーロッパの新石器時代美術を改めて比較している。オセアニアの諸種族は「悪霊を取り押さえたり，追い払ったりすることのできる怪物のような顔を創りだす。彼らにとっては，すべてのものが不安の種となり，悪霊を追い払うことで頭がいっぱいである。……そこで，これらのいかめしい顔が彼らの小屋の入口や屋根の頂上に置かれる。その顔が恐ろしいほど，より強力なのだと考えられている」。[42]

1910年から1917年の間に，パリで催された二つの展覧会でオセアニア美術が展示された。一つはルヴェスク画廊で1913年6月に催されたもの，もう一つは「リール・エ・パレット」協会の援助によって1916年11月から12月に催されたものである。1913年の展覧会ではニューギニアからの作品が1点，1916年の展覧会ではマルケサス諸島のティキと，「装飾的彫刻」，偶像，カナカ族の仮面がそれぞれ1点ずつ展示された。[43] オセアニアの展示品はわずかにすぎなかったため，アフリカからの展示品に比べほとんど目立たなかった。したがって，ポール・ギョームの1917年の図版集には，アフリカの作品が20点も掲載されているのに対し，マルケサス諸島のものは4点しか掲載されておらず，しかもギョームがアフリカの彫刻に比べオセアニアの彫刻は，形の種類が限られていると結論づけているのも，驚くにはあたらない。

1919年のドゥヴァンベ画廊での展覧会はポール・ギョームの企画によるものである。クルーゾとルヴェルが目録の序文を記し，別に『ニグロ美術とオセアニア美術』も出版した。[44] これらの出版物からコレクションの状況がよりはっきりとうかがわれる。ルヴェルはこの展覧会にオセアニアの作品14点を出品しており，そのうちポリネシア(ハワイ諸島，イースター島，マルケサス諸島)のものが7点，メラネシア(ニューギニア，ニューカレドニア島)のものが7点であった。ほかにポール・ギョーム所蔵のティキが1点と，レオンス・ローザンベール所蔵の彫刻1点が展示された。クルーゾとルヴェルは，ギョーム・アポリネールの見地とはかけ離れた説を展開させている。アポリネールは分析的な研究方法を避けているが，クルーゾらの解釈は，フォルムを重視した判断規準とメラネシアは霊に支配されているという西洋的な思いこみが混じりあい，一貫性を欠くものである。彼らはより幾何学的なものに高い評価をあたえる造形的価値づけと，制作した社会について想定される野蛮性の度合によって作品を分類している。その分類で最下位とされたのはオーストラリアである。彼らによるとオーストラリアの先住民アボリジニは芸術を全く知らず，その才能がみられるのはブーメランの発明だけだという。次はビスマルク諸島で，その作品はより装飾的であると評価されている。続くニューカレドニア島とニューヘブリデス諸島は，「多様なフォルム」をもつ作品が特徴で，「彫刻された怪物」の顔は「現住民の想像の産物である架空の怪物を脅かそうと，しかめられている」。最後はポリネシアで，「マルケサス諸島のティキは，より穏やかで，平和的で，幾何学の世界から生れた怪物である」。ポリネシア美術は，「抽象と一種の純粋性を追求した」フォルムによって，この分類の最上位に位置づけられ，「昔からティキをよく知っている」ピカソをはじめとする若い芸術家の作品にたとえられている。[45] クルーゾとルヴェルは，ポリネシア美術の優秀性はこの地域の島々に移住してきたコーカソイドの一種族に由来するということを，ポール・ギョームよりも強く示唆している。こうした解釈は，1922年に出版されたオセアニア美術についての著書の中でレアルがさらに発展させており，また当時提唱されていた学説とも一致していた。[46]

ドイツの美学者たちにならって，作品をフォルムによって分析したのがカール・アインシュタインである。1915年にライプツィヒで出版された彼の『ニグロ彫刻』はアフリカ美術に関するものであったが，誤ってオセアニアのものが数点含まれていた。しかし，解説文にオセアニアについての記



2体の「ティキ」マルケサス諸島　木材　Private collection (アンブロワーズ・ボラール旧蔵)
Apollinaire and Guillaume, *Sculptures nègres*, 1917に掲載



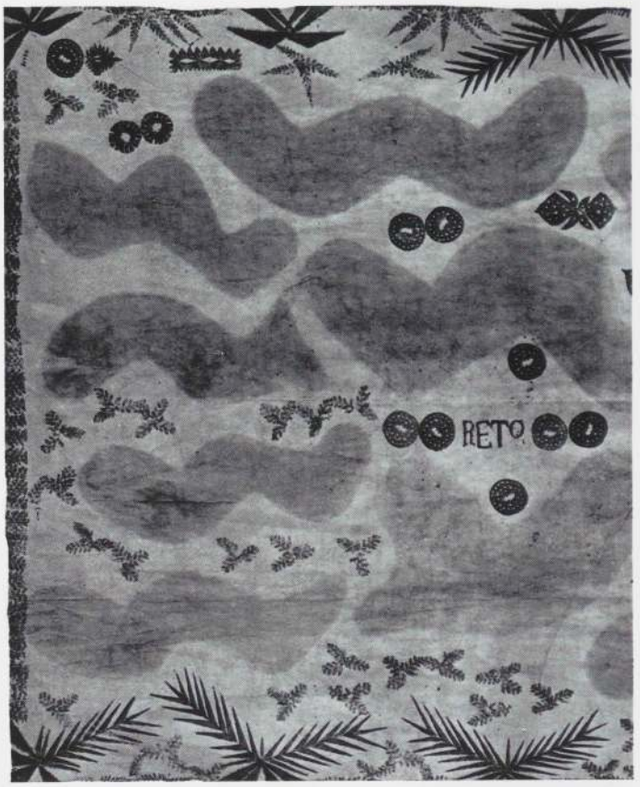
「仮面」サイパイ島，トレス海峡，パプアニューギニア　木・貝殻・繊維・人髪　高さ69.3cm　Friede Collection, New York

述はなかった。この書が1920年に再版された時には，オセアニアの作品のいくつかは省かれている。[47]

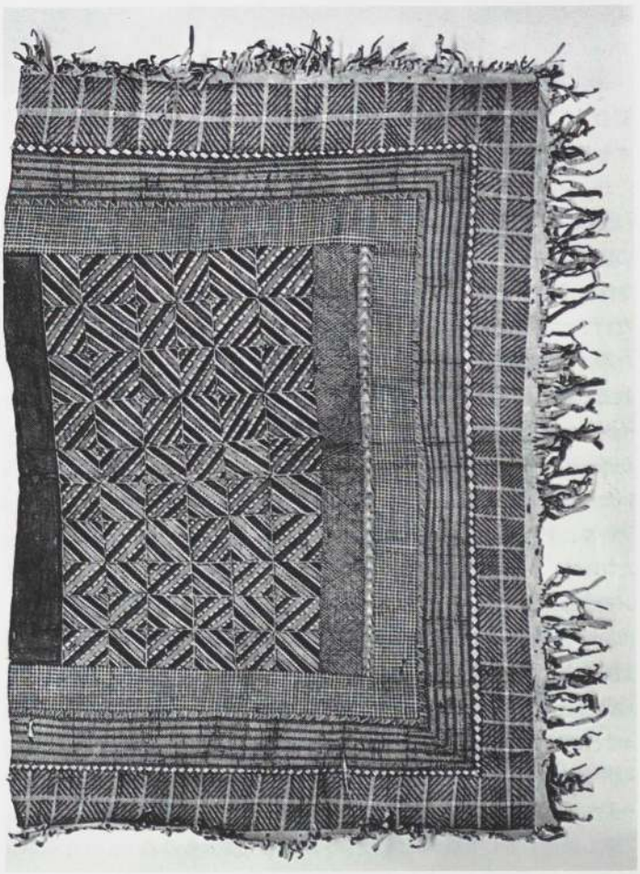
他方，フォン・ズィドウは，1921年にライプツィヒで出版された著作と，1932年にベルリンで出版された著作で，「プリミティヴ・アート」をより包括的に捉えている。彼によると，アフリカ美術に比べオセアニア美術は装飾意欲に満ちており，それが太陽崇拝や祖先崇拝のための器物の表面を，絶え間ない振動を醸しだす線と色の体系に変えるのだという。[48]

フランスのクルーゾとルヴェル，フランス人と交流の多いアインシュタイン，ドイツのフォン・ズィドウらによる「プリミティヴ・アート」の再解釈は，アプローチの違いはみられるが，当時の様々な「イズム」の美学的関心事を反映したものであった。オセアニアにおける「プリミティヴ」なものと近代における「プリミティヴ」なものの両方に交互に意識が向けられ，どちらもがモデルとして提示された。1920年代以降，ポール・ギョームが催した「ニグロの祭典」から始まった流行はアフリカ風のものである。この祭典ではオセアニア風のものはなにも登場しなかったようである。美術作品のほか，音楽，ダンス，物語の朗読なども，「プリミティヴ」なものの精神へ人々の意識を向けさせるものとなった。[49] この精神は，ダダイストたちによるパリでの活動において，1920年代の初めに再び取り上げられる。ドイツ表現主義者たちのキャバレーでの活動にはアルプやエルンストがしばしば参加し，またトリスタン・ツァラは，チューリヒでのダダの夕べにおいて朗読したマオリ族の歌の翻訳を，1917年に出版している。さらに，このような行動はグラン・パレにおいて1920年にも繰り返され，この時にはブルトンがピルピルを踊った。[50] ダダイストたちが収集を始めたのもこの時期である。エルンストは大戦中にタパを購入しており，ブルトンはすでに1916年にアポリネールによって収集を勧められ，1917年に雑誌『ダダ(*Dada*)』を読み，収集にいっそう意欲的になった。この頃，彼らはオセアニアとアフリカ両方の作品を集めていたが，後年ブルトンは，アフリカの彫刻はあまりに「彫塑的」なので感動を覚えないと述べている。エリュアールの所蔵品は，1924年の時点では「ニグロの木彫」だけであった。徐々に彼らは収集品を積極的に探すようになった。彼らのコレクションは，運よく見つけたものや，旅行，とりわけイギリスやオランダへ旅行した時購入したものなど，偶然に手に入れたもので構成された。ブルトンはすでに偶然の発見はゲームのようであると強調していたが，これはアポリネールから受け継いだ考えである。[51]

1922年にはマルセイユで植民地博覧会が催され，1923年には「フランス植民地原住民美術」展が装飾美術館で開かれた。クルーゾとルヴェル，そしてステファン・ショヴェがマルサン館でのこの展覧会の図録を作成したが，そこには，異国の産物に表されたモティーフからインスピレーションを得ようという古典的な志向が繰り返されていた。観覧者の注意は，武器や日常品，特に「美しい色の調和が完成され，非常に装飾的な効果をもたらしている」[52]タパへ向けられた。ヨーロッパとオセアニアの二つの文明に共通にみられる日用品(椀，櫛，植物製品の布)が選ばれていたために，それらが何であるかが容易にわかり，あまり変形を加えることなしにモティーフを再利用することが可能となっていた。装飾の見本として提示された場合，ポリネシア美術は幾何学的な装飾性が優っているため，メラネシア美術よりも高く評価されていた。メラネシア美術は，非常に野蛮で，性的で，けばけばしく，そのため過激で歪曲していると評価された。この企画においては，多数の作品にみられるティキの神像でさえ装飾的題材の一つにすぎなかった。ただし，オセアニアの彫刻は，西洋美術のうち最も現代的な表現様式と比較されたので，より高く評価された。クルーゾとルヴェルは，1919年には「ティキの抽象的表現は



「タパ」(部分) タヒチ島，ソシエテ諸島 樹皮布に彩色 全長200cm
Musée de l'Homme, Paris


「タパ」トンガ諸島 樹皮布に彩色 上下148.5cm
Musée de l'Homme, Paris



1928年，ルイ・マルクーシがボーモン伯爵の「海の舞踏会」のために制作した仮面
マルク・ヴォー撮影　*Variétés*, 1928年に掲載

芸術家によるさらに進んだ試みには限定的にしか適用できず，型にはまったモデルである」としていたが，[53] 1923年にはニューヘブリデス諸島の武器の様式化された頭部を「最も完璧なキュビストにも顔色を失わせるほど素晴らしいもの」と評している。[54]

クルーゾとルヴェルの解説文には図版も添えられていた。提供者のリストには新しい名前が登場している。マルクーシ，ピカソ，ルヴェル，ヘッセル，フェネオン，ギョームのほか，戦前よりモンマルトルで美術商を営んでいたモリス，芸術家たちと同様に早くから「プリミティヴ・アート」収集を始めた元教師リュパレ，数点のオセアニア作品だけを所蔵していたアンジェル・ザラガ，そしてG.ルセルフとプリュドームらである。

1926年は重要な年である。フランスのシュルレアリストの後援による展覧会と，ドイツのフレヒトハイム画廊で催された展覧会の二つにおいて，オセアニアの作品だけが展示された。

シュルレアリスム画廊は，ロラン・トゥアルの監督のもとに，マン・レイの「島々からの絵画とオブジェ」展によって1926年5月にオープンした。図録の表紙は，ブルトン所蔵のニアス島からの彫刻を，マン・レイが月に照らされた景色を背に撮影した「ニアス島の月光」と題された写真作品であった。[55] マルケサス諸島の7点を含む21点がポリネシアから出展されていたが，メラネシアのものがより多数を占め，主要な島々のほとんどからそれぞれ1点は出展されていた。中でもニューギニアからは8点，ニューアイルランド島からは5点展示された。この地域の作品は，シュルレアリストがイースター島の作品とならんで最も賞賛し，また特に熱心に収集していたものである。展示品はリュパレ，ルヴェル，モリス，ドゥルイ，エリュアール，トゥアルの所蔵品のほか，L.A.とN.S.というイニシャルで示されたコレクションに属するものであった。L.A.というイニシャルがルイ・アラゴンであることは容易に推察される。するとN.S.は，ナンシー・キュナードのイニシャルが誤植されたのではないかと思われる。彼女は，グループ24と関係があり，またこの直後アラゴンと恋愛関係にあった。二人は二度の旅行をした際にイギリスの港町で作品を探しており，またナンシー・キュナードがパリで出版社を始めた時，その店舗にはアフリカやオセアニアの作品が飾られていた。1921年以来マックス・ジャコブと友人であったトゥアルは，第一次世界大戦後すぐに収集を始めた。資金面で乏しかったにもかかわらず，彼のコレクションは最も重要なものの一つとなるが，1930年に売却されている(p.113参照)。[56]

もう一つの展覧会はベルリンのフレヒトハイム画廊で「南洋の造形」という題で催された。この展覧会は，チューリヒの美術館とデュッセルドルフのフレヒトハイム画廊にも巡回した。展示品は184点で，そのほとんどがドイツが第一次世界大戦で失ったかつての植民地(ニューギニア，ビスマルク諸島，ブーゲンヴィル島)からのものであった。これらは，フレヒトハイムの個人コレクションである。彼の画廊では，オセアニアの作品と現代美術の両方を扱っていた。カール・アインシュタインが目録の序文を記し，ドイツの人類学者の著述をもとに，地域分類と社会学的な解釈をやり直している。彼は，次のように述べている。オセアニア世界はいくつもの社会集団に分かれているが，それぞれに独自のイメージや悪魔をもち，祖先霊への崇拝だけが共通してみられる。作品には，神話や寓話，悪魔の戦いなどを物語るべくモティーフや形が組み合されている。人はトーテムの媒介により悪魔から守護を得ることもできる。イメージは死に支配されている。頭蓋骨は装飾で変形され，しばしば胴の上にすえつけられる。[57] フォン・ズィドウが述べているように，これらの像は格子状の枠の中に閉じ込められているため，一層荒々しい印象を与えるのである。

この頃，東部メラネシアの美術はとりわけフランスで一般的関心を集めつつあった。ゼルヴォスが1927年に述べているところでは，「20年前にニグロ彫刻について生じた状況が，今日メラネシアとプレ=コロンビアの美術について生じている。我々はしかし，メラネシアやプレ=コロンビアの美術に直接的なインスピレーションの源を求めているのではなく，むしろ親近感を求めているのである」。[58] メラネシア美術品の収集が一つの流行となったこともあり，コレクションの数は増えた。フランスではシュルレアリスムの絵画運動や，絵画における「秩序への回帰」に経済的な援助を与えるようになった知識階層が，この新しい様式の美術をコレクションに加えていった。そして美術商と同じように，現代絵画と異国の作品を並べて陳列した。エティエンヌ・ド・ボーモン伯爵は，マルクーシがデザインした，オセアニアの様式とアフリカの様式を合成した仮面を用い，「海の舞踏会」を催した。オセアニア美術の熱烈な愛好家であり，取り扱い業者でもあったマドレーヌ・ルソーは，ジラルダンがアフリカやオセアニアの作品を購入する際に助言をしている(彼の絵画コレクションは，パリ市立近代美術館のもとになっている)。1927年から1930年の間に展示会が催される場には変化が見られ，また新たな考え方も登場してきた。当時，作品の売買が非常に盛んであったパリなどで，1928年以降，オークションの開催は増え続け，大恐慌直前の2，3年にピークに達した。いくつか出版された書物も美術愛好家を対象とするものであった。1929年に出版されたA.バスラーによる『未開民族の美術』は，以前に登場した諸説を要約し，創造過程の説明づけを試みている。[59] 彼は，当時フォン・ズィドウが展開していたフロイトの理論には懐疑的で，空間の認知心理学に傾いていた。これは，オットー・ランクやザロモン・ライナッハの著作に基づくもので，彼らは野蛮人の視覚を子供の視覚と比較し，「彼らの現実知覚は視覚によるよりも触覚によるところが大きい」[60]としている(1930年にフランスで刊行された『未開美術』の中でリュケが示した分析では，「視覚的リアリズムと知的リアリズム」[61]という独自の理論を展開している)。バスラーによれば，美術は呪術的自然主義と一体のものであり，それはゴーガンやピカソらの試みが決してかなわないものである。なぜなら，ゴーガンらの美術は宗教美術の魂である「真理」が欠落しているからである。画家たちは，「プリミティヴ・アート」から形態の構造だけではなく，創造の過程をも取り戻そうとした。それは自らの合理的思考が障壁となり，画家たちがもはや獲得できなくなっていたものである。「野蛮人」は幼児と同等に位置づけられていたが，彼らには独自の論理があり，それは西洋世界が永遠に失ったものだ，というのである。



パリ，デポールド＝ヴァルモル街の自宅アパートで椅子に座るピエール・ルー夫人，1929年

バスラーが掲載した作品は，トゥアルや，マティスの絵画教室のメンバーであり，「グループ・ド・ドーム」とともに展覧会を開いたドイツ人画家ボンディ，そしてフランス人医師ショヴェなど，様々な収集家所蔵のものである。ショヴェは，2冊の書籍を出版している。1冊はイースター島についてのもの，もう1冊は『ニューギニアの原住民美術(*Art indegène de Nouvelle-Guinée*)』(1930年)と題されたもので，ニューギニアに関してフランスで初めて出版された多数の図版を含む著作である。ショヴェのコレクションは非常に重要なものであり，フェステティクス伯爵が持ち帰った品々によってさらに充実した。

同じく1929年，ゼルヴォスの編集による『カイエ・ダール』誌3-4月号は，オセアニア美術だけを取り上げた。[62] 少なくとも当時知られていた限りにおいて，オセアニア美術の全貌が初めて明らかにされた。トリスタン・ツァラの序文およびゼルヴォスによる一つの論稿，そしてズィドウとフィッシャーによる二つの論稿を除いて，地域別の研究論文は，専門家，博物館キュレーター(アイヒホルン，シュパイザー，ヴォルフェル)，収集家(ショヴェ)，そしてタヒチ島の司教であったジョサン師らによって記された。心理分析的解釈(フォン・ズィドウについての論文の中で解説されている)から民族学的なものまですべての理論の流れが提示された。クリスチャン・ゼルヴォスは導入部分の解説でバスラーの説に疑問を投げかけ，オセアニアの美術はモダン・アートに近い視覚的創造力の表現であるという説を擁護している。オセアニア美術の核にあるのは，フォルムの研究を超えたものであり，それは時間を知らぬことから生れた図形的記号である。こうした記号の最も明瞭な例は，イースター島にみられ，それらについての解説表がジョサン師による論文に示されている。これらの図版は当時，マックス・エルンストを刺激し(pp.29, vol.2, 560参照)，またミロの絵画にも反映した。同様の説が，ポンセットンとポルティエの著書『装飾――オセアニア』[63]にもみられる。オセアニアの作品を直接見ることや，あるいは間接的にシュルレアリスムの絵画に描かれたものを見ることによって，オセアニア美術に現れる悪魔たちも広く知られるようになり，オセアニア美術は一般に受け入れられるようになった。

『カイエ・ダール』誌やポンセットンとポルティエによる著書には，多数の作品の図版が掲載されている。それらは大きな博物館(バーゼル，ベルリン)のほか，ブルトン，エリュアール，ツァラ，フレヒトハイム，フェネオン，トゥアル，(中国美術から「プリミティヴ・アート」に移行した美術商)ドゥルイ，(画家から画商となり，画廊をモンパルナスにもっていた)アッシャー，そして当時パリで最も活躍していた美術商であるカレやラトン(ラトンは，フレヒトハイム・コレクションからいくつかの品を買い戻すことになる)，ピエール・ルーなどの個人コレクションに属するものである。ルー所蔵のタパは，この時初めて図版として掲載された。ルーは，シュルレアリスム絵画の美術商で，オセアニアの作品も扱っていた。[64] 彼の個人コレ



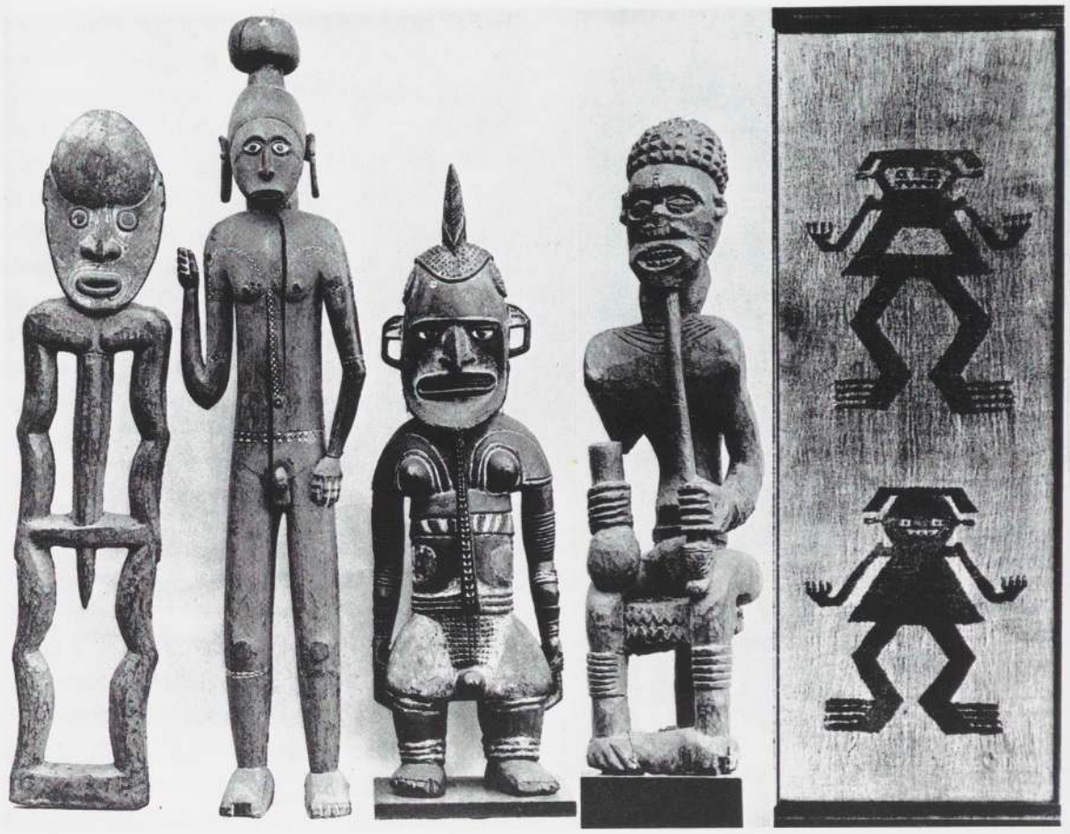
「二体像」 センタニ湖，イリアンジャヤ(旧オランダ領ニューギニア)
木 高さ176cm
Australian National Gallery, Canberra (ジェイコブ・エプスタイン旧蔵)
ジャック・ヴィオの現地撮影，1929年

クション(p.111参照)は当時最も重要なものの一つであった。ある時，彼はイースター島からもたらされた1本の腕をピカソに贈っており(p.330参照)，彼の画廊において，多くの芸術家たちが太平洋の美術と身近に接することができたのである。彼は，太平洋を巡った経験のあるジャック・ヴィオを，1929年にニューギニアへ収集のため派遣している。ヴィオは，それまでほとんど知られていなかったセンタニ湖の美術に特に関心をもち，タパや彫刻を持ち帰った。帰国後，彼は，自著から抜粋した一つの論文を雑誌『革命のためのシュルレアリスム』誌創刊号に載せている。その中で彼はダルベルティスの表現を繰り返し，ニューギニアを魔法の城であると記している。しかし，表題の「植民地に群がるなかれ」は，シュルレアリストが反対していた政府の植民地政策や1931年に開催予定の植民地博覧会に対する当てつけであった。[65]

1930年には，パリで3つの展覧会が開催された。一つは，ツァラとシャルル・ラトンの企画により(ラトンは図録の制作も行った)，ピガール画廊で催され，二つめの展覧会は，ロワイヤル街のルネサンス画廊で催された。3つめはメットラー画廊で，イースター島からの作品が数点展示された。[66] これら3つの展覧会は重要な転換期を示している。まず，これらは1930年代の大恐慌以前に民間で行われた最後の展覧会である。他方，これらの展覧会は当時入手できる限りにおいて，オセアニア美術の全貌をフランスで初めて提示したのである。さらに，特に「秩序への回帰」を唱える画家の作品を専門に扱ってきたルネサンス画廊における展覧会で，オセアニアの美術が取り上げられたのも初めてであった。ただし，報道関係者は展覧会にはほとんど興味を示さなかった。また，これらは多数の収集家の所蔵品提供により催された最初の展覧会でもある。ピガール画廊での展覧会では，オセアニアとイギリス植民地，特にニュージーランドやニューギニア南岸のものを中心に，138点の作品が展示された。それらの作品は，ルー，ラトン，ツァラ，メットラー，アッシャー，ショヴェらのコレクションから出展されたものである。ルネサンス画廊の展覧会では180点が展示され，それまで，カプカプやカヌーのへさき装飾以外はあまり知られていなかったソロモン諸島からの作品も，13点が出展されていた。メラネシアからの展示品とポリネシアからの展示品の数は同じであった。作品提供者には，ピガール画廊の展覧会と同じ顔ぶれを含め，以下のような名前がみられる。もとは弁護士であったが民族資料への情熱のゆえに人類学へ移行し，ブリュッセルのサンカントネール博物館館長となったラバシェリ，シャルドゥネ，ラマール，女性報道記者ティタイナ，画家ロート，弁護士ポマレ，版画商ル・ヴェール，タペストリーや中世美術の美術商で，弟の方が「プリミティヴ・アート」に関心の深かったストラ兄弟，骨董銀製品専門家イヴォン・エルフ，著述家ポール・モーラン，およびステファン・ショヴェ，ルイ・カレ，エドゥアール・ルー，ピエール・ルー，この分野の専門家ポルティエの仲間でポルティエのために図録の導入部を記したポンセットン，フェリクス・フェネオン，そしてパリに骨董店を開いていた元報道記者ベラ・ハイン。以上のように，出展しているのは主に美術商で，収集家は数人である。したがって，これらの展覧会の主なねらいは，それまで少数の愛好家にしか知られていなかった「プリミティヴ・アート」を宣伝し販路を開こうとする，商業的なものではなかったかと思われる。しかしながらこうした美術作品の売買も，大恐慌によって危機にさらされることとなった。

これらの展覧会にはシュルレアリストは一人も作品を提供していない(ピガール画廊での展覧会を企画したツァラは，シュルレアリストのメンバーの幾人かとは関係を保っていたが，シュルレアリスムの活動とはかなり以前に決裂していた)。ブルトンやエリュアールは，入手した作品の一部を自分の所蔵品としていたが，収集品を交換したり売ったりもした。ただし，彼らの作品選択には独特の規準があった。1929年にベルギーの雑誌『ヴァリエテ(*Variétés*)』は，特別号で「シュルレアリスムの志向」を取り上げた。これには，エリュアールがすでに1927年に彼がノートに記していた「野蛮人の美術」についての文が掲載されていた。[67] この文に添えられた地図(vol. II, p.556参照)は，一般的な描図方法とは異なり，オセアニアを中心に配置したものであった。それぞれの地域の大きさは，その地域に対する興味の度合に比例していた。より重要な地域としては，まずビスマルク諸島とイースター島，続いてニュージーランド，ニューヘブリデス諸島，ハワイ諸島，マルケサス諸島がある。ソロモン諸島は小さく表され，またニューカレドニア島は描かれていない。ブルトンは，ニューカレドニア島の美術は歪曲が過ぎると考えていた。ブルトンは，オセアニアの美術に「知覚と表現の二元性の勝利」をみていた。ブルトンが二元性に魅せられたことは，収集品の選択にも反映しており，彼が二元性の具現であると認める作品を好んでいる。彼は，「具象と抽象の統合」のイメージであるカプカプや，ニューアイルランド島の両性具有の像であるとされるウリ像，あるいは彼が「オセアニアにおける現代のアテネ」であるとみなしていたイースター島からの鳥人彫刻(vol. II, pp.556, 558, 559参照)を熱心に収集した。

1931年，植民地博覧会がパリで開催された。同時に新設された植民地博物館の展示室のいくつかは「太平洋の美術」にあてられた。古い作品と，この博覧会のために新しく制作されたものが一緒に展示された。ニューヘブリデス展示室には，戦後初めてマレクラ島からの一群の重要な塑像が展示された。技術や色彩，また大きな葬送用の彫像や仮面のゆえに，マレクラ島の作品は，ニューギニアのセピック地方の作品と同



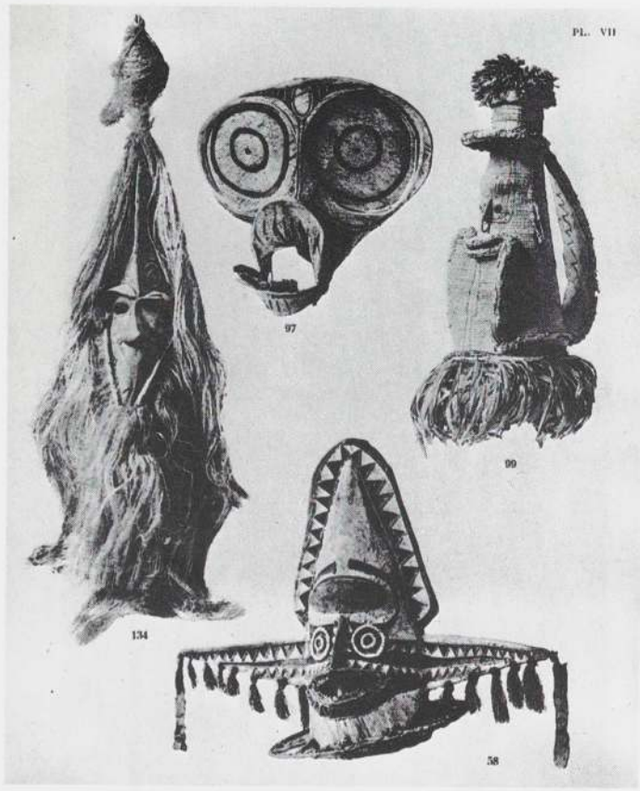
ロラン・トゥアル・サルのオークション図録の1ページ　パリ，1930年2月

様，収集家の間で重要視されていた。この植民地博覧会に対抗して多くのシュルレアリストたちが，当時，共産党員であったアラゴン，ティリオン，ザドゥルらの企画による独自の展覧会を開いた。タンギーの援助を得てアラゴンとエリュアールが展示した部屋には，アラゴンのコレクションや，おそらくエリュアールのコレクションに属すニューアイルランド島の彫刻が陳列された。[68]

1930年代の10年間において，シュルレアリストと，収集家や古典的流派の画家たちとの分裂は厳しい対立と化した。「プリミティヴ・アート」は西洋美術の解釈に深く関わるものであった。絵画は無意識にによって支配されるべきものか，あるいは「古典的フォルマリズム」によって支配されるべきものなのか。エマニュエル・パールは，呪物崇拝は「美学における悪魔崇拝」であると非難している。[69] ドイツでは1933年にベルリンの美術工芸博物館で開催された展覧会についてハンス・プールマンが評論しているが，[70] この展覧会は，「プリミティヴ・アート」が再び「野蛮人の歴史」に包括され，ヒットラーによる分類で「下等芸術」の範疇に入れられ，その典型だとされる以前に催された最後の展覧会となった。

大恐慌はフランスに苦境をもたらし，そのうえあらゆる活動を中断させた。以前は増加傾向にあった売上げが，いまや激減した。オークションにかけられる作品は，時の好みを如実に反映した。1919年に催された2，3のオークションでは，マルケサス諸島やタヒチからのタパや希少価値のある作品に，高値がつけられた。オークションの開催数は1928年には増え始めた。この頃一括して売却された優れたものの中に，ニューギニア，ビスマルク諸島，ニューカレドニア島，マルケサス諸島，イースター島，ニュージーランドからの50点の作品からなるウォルター・ボンディ・コレクションがある。1929年にも匿名の収集家によって注目すべきオークションが行われており，また1930年にはトレス海峡からの亀甲製仮面1点をふくむ119点のオセアニアの作品からなるトゥアル・コレクション(p.113参照)も売却された。さらに1931年には，ラトンの企画によるオークションが開かれ，そこでは後にピカソが手に入れることになる作品も売られていた(p.48参照)。[71] 一方，ロンドンでは，ニュージーランドやニューギニアからの作品が多数市場に現れ，売上げが維持されていた。この時期の最後の大きなオークションはブルトン＝エリュアール・コレクションのもので，ラトンの企画により1931年6月に催された。図録の表紙は，従来とは異なる活字を用い，「プリミティヴ・アート」という言葉の代りに「オセアニア，アフリカ，アメリカの彫刻」と記されていた。このような変更には，言葉の含意を減らし，「万国博物館」のようなところに売り込もうとする意図がうかがわれる。このオークションには多数のカプカプやニューアイルランド島の仮面などを含むオセアニアの作品149点が出品された。しかし，期待したほどの成果は得られなかった。売れ残った作品の一部は，ブルトンが1937年に開いた「グラディーヴァ」という画廊で再び売りに出された。また，エリュアールは，自分のコレクションを1938年にローランド・ペンローズに譲っている。[72]

新たな顧客を求め，シャルル・ラトンやルイ・カレなどの美術商がニューヨークでの展覧会を企画した。1934年にラトンは所蔵するオセアニアの作品をピエール・マティス画廊で展示し，36年には「アメリカン，オセ



1931年7月，アンドレ・ブルトンとポール・エリュアールによりオークションに出されたメラネシアの仮面



「タパ」 センタニ湖，イリアンジャヤ(旧オランダ領ニューギニア) 樹皮布に彩色 上下57.1cm
Collection Dorothea Tanning, New York (マックス・エルンスト旧蔵)

アニック，アフリカン」という展覧会を開いた。図録の序文を執筆したロバート・ゴールドウォーターは，オセアニア美術がアフリカ美術と異なる点として，オセアニア美術の装飾性と，特にフォルムの多様性をあげ，鳥と人間が合体したフォルムでは，シュルレアリスムよりもずっと以前に「パラノイア的図像」が創作されていたことを示していると記している。[73]

フランスでは，ちょうどこの恐慌の時期にトロカデロの民族誌博物館が再編成されている。すでに1929年に，ポール・リヴェの優れた監督のもとにジョルジュ＝アンリ・リヴィエールが協力し，展示が再構成された。この頃から，ここでは「偶然の出会い」に重きを置く美術的展示よりも，儀礼や聖なるものの研究に基づく民族学的展示が主流となっている。[74] 例えば1934年に開かれた重要な展覧会は「聖なる舞踊」と題されており，このような新たな方向性を示している。この展覧会を担当したのは，編集長であったバタイユによって実質的に創刊され，後にジョルジュ＝アンリ・リヴィエールも有力な企画者の一人となった雑誌『ドキュマン』のスタッフである。『ドキュマン』誌は良識からの逸脱や犠牲の重要性を主張しており，ブルトンらの理想主義に反対していた。[75] 第5号で，ルイ・クラークが，当時フランスではほとんど知られていなかったソロモン諸島の美術について論文を書いており，また第7号ではバタイユがリュケによるニューカレドニア島に関する著書を分析している。しかしながら，彼はニューカレドニア島の美術よりも，リュケの明示した「心理学的リアリズム」という理論に関心が深く，この理論によって子供の絵画の一貫性を示すことに成功している。知識階層の国際的センターとなった民族誌博物館は，一連の重要な展覧会を企画し，また多くのコレクションも受け入れることが必要となった。1933年，民族誌博物館では，ジャック・ヴィオが収集したタパのコレクションが展示された。これらのタパは，アムステルダムのコレクションに収められていたものである。タパ全面を覆う線は各所で歪み幻想的背景を描きだし，そこに半魚半虫の小さな像がいくつも配されている。この構成について，新たな解釈がシュルレアリスム絵画との比較によって示された。また1934年，マルケサス諸島に当てられた展示室が，『カイエ・ダール』誌上に記されたミシェル・レリスからの寄贈作品を受け入れられるように再構成されている。[76] 同年，フォン・デル・ハイト・コレクションも展示室に陳列された。[77] ニューギニアとビスマルク諸島からのものが充実し，20年間にわたる活動の停滞により欠落していたコレクションの一部が埋められた。地理学者オベール・ド・ラ・リュが，1934年に公的な調査行によって収集したニューヘブリデス諸島からの資料によって，民族誌博物館のコレクションは完璧なものとなった。そして，1935年にイースター島展が催された。同展は，1936年にブリュッセルにも巡回した。この展覧会では，A.メトロとラヴァシェリの率いるフランス・ベルギー合同学術調査の成果が展示された。さらに，1938年に民族誌博物館は人類博物館と名を改め，新館にラ・コリガン号での太平洋探査によって収集された資料を展示した。この収集品が加わった結果，同博物館は主としてメラネシアからの膨大な数の資料を所蔵することとなった。[78]

似たような状況がイギリスでもみられた。1935年，「未開民族の美術」展が，バーリントン美術クラブで催された。展示品はニュージーランド，フィジー諸島，ソロモン諸島，マッシム地方の島々，ニューギニアからのもので，中には人類学者グレゴリー・ベイトソンによって収集されたものもあった。図録は民族学的で，どの展示品も，経済的，社会的な文脈において捉えられていた。[79] この傾向が，翌年出版されたレイモンド・ファースの『ニューギニアの芸術と生活』にもみられる。[80] 翌年6月には，300点にのぼるモイン・コレクションの展覧会がグロウヴナー・プレイスで開かれ，フライ川やアイランデン川(アスマット)，ラム川の流域からの資料も展示された。



1934年，ニューヨーク，ピエール・マティス画廊に展示されたオセアニア美術　作品の陳列はシャルル・ラトンによる

アメリカでは，オセアニアの資料(ニューギニア，ニュージーランド，ニューアイルランド島からのものをいくつか含む)が，1895年にサンフランシスコでのカリフォルニア冬季国際博覧会で展示された。1934年，ポリネシアのものが数点含まれるだけであったが，「オセアニアとアフリカの美術」という展覧会がハーヴァードのフォッグ美術館で開かれた。1939年セイラムのピーボディ博物館での展覧会でもポリネシアの資料が展示されたが，その多くは日用品であった。同年，サンフランシスコでのゴールデン・ゲイト国際博覧会では，一区画がオセアニアに当てられた。その意図は，オセアニアで制作されたものはヨーロッパや世界の他の地域で制作されたものと対等の位置にあるという意識を，大衆に明示し確立しようというものであった。

依然ブルトンに忠実であったシュルレアリストたちは，このあまりに教訓的な流れには，原則として近寄らないようにしていた。彼らは民族学的な見地には驚異を強調する立場で対抗し，科学的な分類に対しては，そのばかばかしさを示す別の分類で対抗した。例えば，1936年のシャルル・ラトン画廊での「シュルレアリスムのオブジェ展」では，オセアニアの作品は本来の機能とは切り離され，アメリカの作品やレディメイド，数学的なオブジェなどと同列に並べられ，「発見されたオブジェ」として提示されていた。[81] 同年，ロンドンでの国際シュルレアリスム展では，ケンブリッジ大学考古学・人類学博物館から貸しだされたセピック地方(ニューギニア)からの作品が展示され，さらに入手できなかった作品については写真が展示された。しかし，これらの展覧会によって，シュルレアリストの所蔵品のすべてを見ることができたわけではない。マックス・エルンスト，パーレン，タンギーほかのシュルレアリストたちの所蔵品には全く公開されていないものがある。

初期の航海者たちはわずかな民族資料を持ち帰ったにすぎない。資料が大量にもたらされるようになったのは，ヨーロッパが植民地拡大にのりだしてからのことで，当時，それらは征服の証であった。資料は，博物館，万国博覧会，個人コレクションなどに陳列され，現地の人々の生活や慣習を伝えるようになった。それらは，異なる世界が存在することを示した。フランスのシュルレアリストたちは，「プリミティヴ・アート」の幸運な発見を讃え，作品が単に鑑賞される以上にはるかに多くの意味を帯びるデペイズマンの構造を強調した。「プリミティヴ・アート」の研究は，人類学者と芸術家の間で分かれているが，なによりもまず「プリミティヴ・アート」によって素晴らしい領域が開拓されたのであり，最初の太平洋横断に始まるその歴史は今も終っていない。



1934-36年のラ・コリガン号探検中にニューギニアで撮影　ヴァン・デン・ブルークによる現地撮影
Musée de l'Homme, Paris

[本稿は仏語原文をジョン・シープレイが英語訳したものから翻訳したものである]



「頭飾り」(および部分) バイニング族 ニューブリテン島 樹皮布に彩色・籐製骨組み 高さ720cm Hamburgisches Museum für Völkerkunde



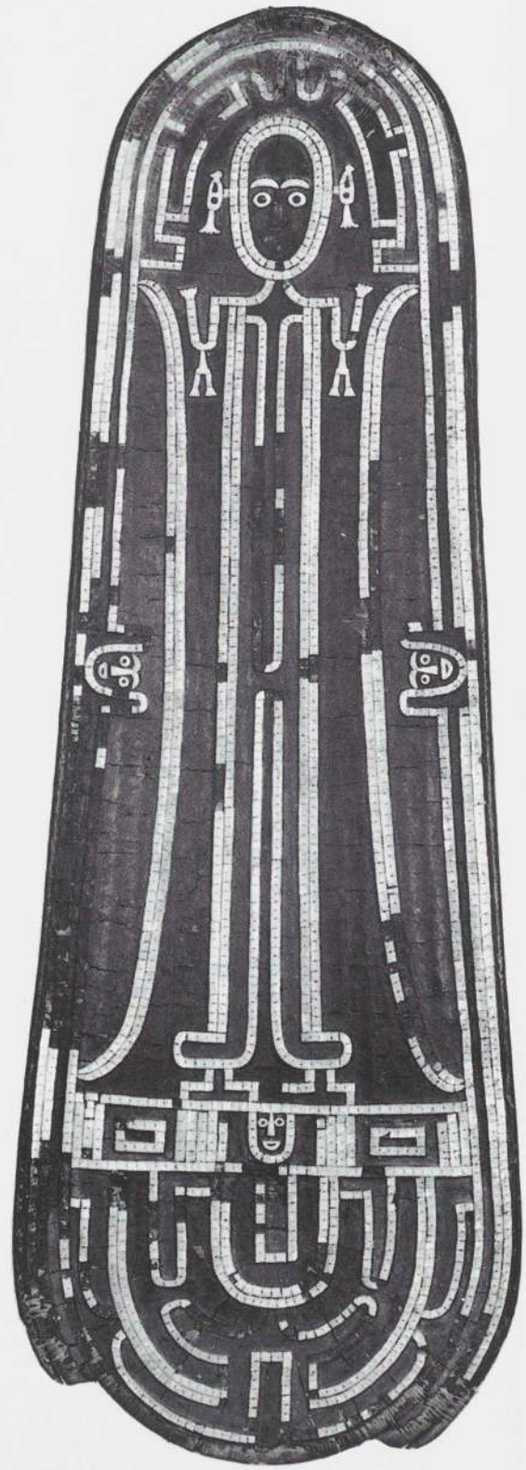
「盾」スルカ族　ニューブリテン島　木・繊維・羽根・彩色　高さ121cm　Musée Barbier-Müller, Geneva



「階梯制結社の用いる彫像」
バヌアツ共和国(旧ニューヘブリデス諸島)
木生シダに彩色　高さ203.2cm
Field Museum of Natural History, Chicago

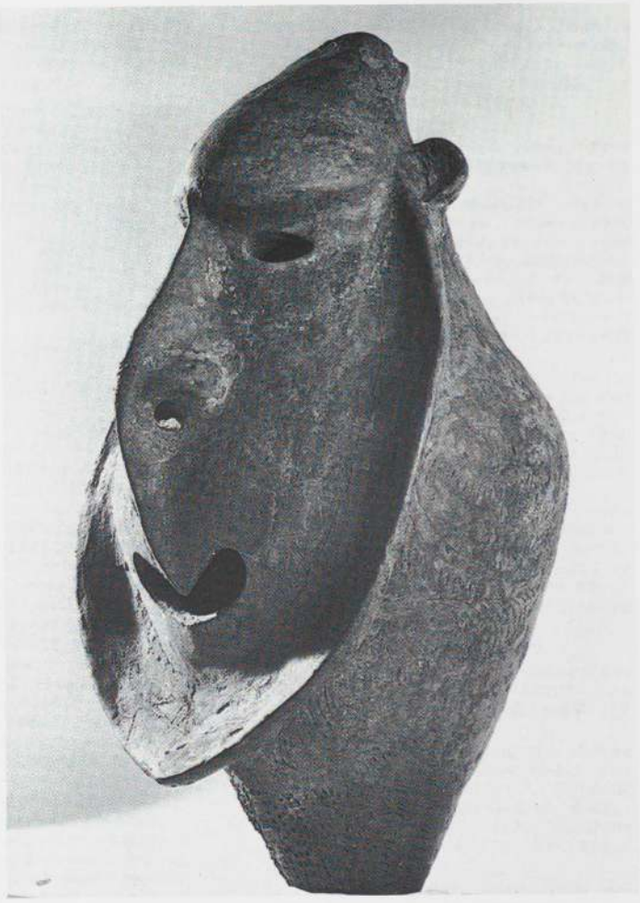


「人像」東セピック州、パプアニューギニア
木　高さ76.8cm
Collection Pierre Matisse (アンリ・マティス旧蔵)



「儀礼用盾」マライタ族　ソロモン諸島　木・アコヤ貝象眼　高さ81cm
The Australian Museum, Sydney







左:「狩猟護符」 アランブラク族 カラワリ河, 東セピック州, パプアニューギニア
木 高さ31.8cm
National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington D.C.

右上:「頭部」 クオマ族 東セピック州, パプアニューギニア 土器 高さ42cm
Private collection, New York

右下:「聖なる笛のための像」 ビワット族 東セピック州, パプアニューギニア
木・貝殻・繊維・彩色 高さ45.8cm
Friede Collection, New York

註

本論の完成は以下の方々による貴重な助力によって可能となったものである。人類博物館のフランソワーズ・ジラール，マリー＝クレール・パタイユ＝バンギギ，ジャン・ジャマン，およびロザリンド・クラウス，ジュディス・カズンズ，ジャン＝ルイ・ボドラ，ミシェル・レリス，ジャン・ロード，シャルル・ラトン。以上の方々と，原稿を閲読し，重要な助言をくださったダグラス・ニュートンに心から感謝したい。

1) de Commerson, "Post-scriptum sur les îles de la Nouvelle-Cythère ou Tayti." 初掲載は*Mercure de France* (November 1769)。再掲載は*Décade philosophique* (30 Messidor, year Ⅳ, vol, 18, pp.133-42)参照。

2) B.Smith, *European Vision and the South Pacific, 1768-1850* (Oxford University Press, 1960) では，太平洋に対する態度の変化が主にイギリスの資料をもとに分析されている。

3) この問題については，J.Copans and J.Jamin, *Aux origines de l'anthropologie française* (Paris: Le Sycomore, n.d.),およびG.Stocking, "French Anthropology in 1800," *Isis 65*, no. 180, 1964, pp.134-50を参照。

4) ブーガンヴィルの遠征の航海日誌が，最近エティエンヌ・タイユミットにより出版されている。地図，図版，描画を含む。Etienne Taillemite, *Bougainville et ses compagnons autour du monde* (Paris: Imprimerie Nationale, 1977), 2 vols.

5) すべての資料がペロンによって収集されたわけではない。160点は，海軍将軍ジョージ・バスからペロンに提供されたもので，バスがシドニー在住中に水先案内人などから受け取ったものである。コパンとジャンの上掲書には，ル・アーヴルに残っていたペロンの手描き文書をもとにした資料リストが掲載されている。

6) キャプテン・クック一行の旅行記は何度も出版されているが，彼らの収集品は，ヨーロッパの数々の博物館に分散している。A.キープラーによって，それらの資料の詳細な図録が制作されている。A. Kaeppler, *Artificial Curiosities: An Exposition of Native Manufactures Collected on the Three Pacific Voyages of Captain Cook* (Honolulu: Bishop Museum Press, 1978), and *Cook Voyage Artifacts in Leningrad, Berne and Florence Museums* (Honolulu: Bishop Museum Press, 1978)を参照。

7) カーンのコレクションは，E.デロンシャンによって出版されている。E. Deslomchamps, "Note sur les Collections Ethnographiques de Musée de Caen et sur deux haches en pierre polie provenant de la Colombie," *Annuaire de Musée d'Histoire Naturelle de Caen*, 1884. 当時，ヴュイヤール，マルク，ドゥブランシュなどのコレクションも加わり，カーンのコレクションには，太平洋からの代表的な資料が揃っていた。ニュージーランドからは，ティキ，カヌーの船板，タヒチ諸島からは，蠅はらい，装飾品，棍棒，亀甲製冠，マルケサス諸島の耳飾り，トンガ諸島やカロリン諸島の武器や樹皮布，ニューブリテン島やニューアイルランド島の珍しい耳飾り，ソロモン諸島の「鰐」，ニューカレドニア島の石製武器や竹細工，オランダ領ニューギニアの鳥の彫刻や武器，トレス海峡の亀甲製仮面，オーストラリアの武器などがあった。ルーヴルの海事博物館は，ドュモン・ドュルヴィルやダントゥルカストーら様々な旅行者による収集品や，ポンパリエやドゥアルらの伝道者やスカンディナヴィアの骨董商ラフンからルイ・フィリップに贈られ，彼が同博物館に寄託した資料によって構成されていた。メラネシアからの資料は253点，ミクロネシアからは38点，ポリネシアからは447点があった。中でも，ニューヘブリデス諸島の太鼓と仮面，ニューカレドニア島の彫刻，ニューギニアの「偶像」，ソロモン諸島の小ぶりの彫刻，ガンビア諸島からの重要な彫刻，ニュージーランドからの羽毛で装飾された箱や翡翠製品，ハワイ諸島からの羽毛で飾られた仮面，タヒチ島の蠅はらいの彫刻された柄などは注目すべきものである。

8) 民族誌博物館の増加については，R.Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (New York: 2d ed., 1967), 特に最初の部分を参照。

9) トロカデロ民族誌博物館は，1935年に初めてオーストラリアの絵画を入手している。19世紀には，探査者たちの目は，樹皮絵画よりも，砂絵や洞窟絵画に向けられていた。アボリジニの樹皮絵画を初めて分析した者の一人に，R.B.スミスがあげられる。しかし，その著書R. B. Smith, *The Aborigines of Victoria* (London: 1878)において，スミスは「現地民は野蛮な黒人ではない。彼らは，白人のすることをちゃんと観察していたのである」と記している(p.286)。1890年代，アーネムランドを横断し樹皮画を収集した最初の人物の一人に，ボールドウィン・スペンサーがいる。

10) *Catalogue spécial de l'Exposition des Sciences Anthropologiques* (Paris: Imprimerie Nationale, 1878), 展示品はカーン博物館，シャンゼリゼの産業会館の植民地博物館(この博物館は，1855年の万国博覧会の後に設立されているが，一度も図録を出版していなかったようである。1890年代には，ほとんど廃館状態となっていた)，ボルドー博物館，パリのリヴィエール・コレクションやナントのセドラー・コレクションなどから集められた。ほかに*Actes du Congrès des Sciences Ethnographiques* (Paris: Imprimerie Nationale, 1878)を参照。

11) 各国が図録を出版した。フランスについては*Catalogue des produits des colonies françaises* (Paris: Challamel, 1878) 参照。この図録に掲載されている出展者のリストは，植民地居住者と商社によって構成されている。

12) Liesville, *Coup d'oeil général sur l'Exposition Historique de l'Art Ancien*, Palais du Trocadéro (Paris: Honoré Champion, 1879), pp.82以降を参照。この書物には，「受け入れ・分類委員会」のメンバーと出展者のリストが掲載されている。

13) A.Racinet, *L'Ornement Polychrome, Art ancien et asiatique, Moyen-Age, Renaissance,* XVII, XVIII, XIX *siècle: Recueil historique et préhistorique avec des notes explicatives* (Paris: Firmin Didot, 1869), 2 vols. この著作は，1885-86年と1888年に重版されている。

14) C.Rochet, *Traité d'anatomie d'anthropologie et d'ethnographie appliquées aux Beaux-Arts* (Paris: Renouard, 1886). ロシェはパリのエコール・デ・ボザールで解剖学を教えていた。特にノートル＝ダム大聖堂の柱廊を飾る不朽のシャルルマーニュの像は彼の業績である。彼は，彼の「博識な同僚であり，すばらしい友人である」アミィ博士によって創設された民族誌博物館について，「数物や価値のないものが多すぎる」と批判していた(p.250参照)。

15) パリのアンヴァリッドの民族誌展示室には，戦闘用衣装の歴史を示す一連のマネキンが展示されていた。その後，この展示室は何度か展示替えが行われたが，つねに「野蛮人」が比較の対象として陳列されていた。この展示室は，1917年に取り壊され，残った品物(装飾品，武器など)やマネキンは民族誌博物館に寄贈された。

16) サヴ商会については，G.Astre, "Théophile et Alexis Saves, négociants toulousains en Nouvelle Calédonie et collecteurs d'objets d'Histoire Naturelle et d'Ethnographie à la fin du XIX siècle," *Journal de la Société des Océanistes*, no.18, December 1962, p.108を参照。サヴ商会は，図録を数種類出版しているが，ほんの2，3冊しか残っていない。ル・マスカン・コレクションについては，G.ルニエによって，G. Lennier, *Description de la collection ethnographique océanienne qu'a affert à la Ville du Havre M.Le Mescam, négociant de Nouméa: Notes d'Ethnographie Océanienne* (Le Havre: Museum d'Histoire Naturelle, 1886)が出版されている。ハンブルクのゴデフロワ商会は民族誌雑誌を出版しており，コレクションの図録はJ.D.シュメルツとR.クラウスによって出版された。J.D.Schmeltz and R.Krause, *Die Ethnographisch-Anthropologische Abteilung des Museum Godeffroy in Hamburg: Ein Beitrag zur Kunde der Südseevölker* (Hamburg: Friederichsen, 1881) ベルリンのニューアイルランド・コレクションについては，K.Helfrich, *Malanggan I* (Berlin: Museum für Völkerkunde, 1973)を参照。

17) ベルタンに関する文献記録は，現在のところ得られておらず，彼がそのコレクションをどこで購入したかは不明である。しかしながら，彼はダイヤモンド商人として頻繁にアムステルダムやアントワープを訪れていたと推測され，これらの街では，太平洋のフランス領以外の地域の多くから収集された品々を見出すことができたと考えられる。彼は，1821年，パリの近くに生れ，彼が死亡した年にコレクションが売られ分散した。そのオークションの案内書が，パリの人類博物館のM.C.パタイユによって発見された。その写しは，オセアニア部門のファイルの中に収められている。この資料のおかげで，ベルタン・コレクションは，アミィ(ロラン・ボナパルト王子からの寄付金によって民族誌博物館のために購入した)やエイマンのほか，ジョンシェリィ，ベスナール，ピエレ，エドワーズ，ドゥネル(またはドーネル)，クラインなど，ほかの資料からは得られなかった購入者の名前が判明した。

18) オセアニアの資料は，玄関の階段を上ったところに展示された。マネキンは「装飾品」をまとい，より貴重なものはガラスケースに納められていた。ここに展示されたニューカレドニア島の仮面は，人類博物館の現在の収蔵品のうち最も古いものではない。最も古いのは，ロシャが人類学会に1861年に寄贈し，同学会がカルチェラタンに建てた博物館に収蔵されていたものである。『ラ・ナチュール(*La Nature*)』誌1882年6-9月号には，これらの資料を謎ときの判じ絵であると解釈しようとする記事が掲載されている――「例えば，ある物に熊が乗っていて，それに熊が歩いた足跡が端から端までつけられている場合，この造形全体が意味するところは，その所有者の名前が『のぼりくま』だということである」。このような解釈は，後にジャリをはじめとするいわゆる象徴主義者による解釈に似通っている。

19) ロラン・ボナパルト王子は，後に地理学会の会長となっているが，1880年代にはニューギニアに非常に関心をも

ち，フランスがその一部を併合することを望んでいた。彼は，Roland Bonaparte, *Les Derniers Voyages des Nëerlandais à la Nouvelle Guinée Hollandaise* (Versailles: 1885)や，*Notices sur la Nouvelle Guinée* (Paris: 1887) を出版している。彼は，主に武器によって占められる品々の重要な資料を所蔵していた。気前のよいパトロンとして，彼は民族誌博物館にベルタン・コレクションの一部を含め，297点のあらゆる種類の収集品を寄贈した。

20) この博覧会については，*Catalogue de la Section Néerlandaise à l'Exposition Internationale Coloniale et d'Exportation Générale tenue du 1 mars au 31 octobre 1883 à Amsterdam* (Leiden: Brill, 1883) を参照。ニューギニアについては，ユトレヒト博物館所蔵の日常品と，コルワルと呼ばれる人像が展示された。オーストラリア展示場では主に武器が出展されていた。

21) O.Finsch, "Die Ethnologische Ausstellung der Neu-Guinea Compagnie in Königlischen Museen für Völkerkunde," *Original Mittheilungen aus der Ethnologischen Abtheilung der Königlischen Museen zu Berlin*, Jahr I, Heft 2.3, 1886, pp.92-100, および *Katalog der Ethnologischen Sammlungen der Neu-Guinea Compagnie ausgestellt in Königlischen Museum für Völkerkunde* (Berlin: Otto van Holten, 1886)を参照。

22) 収集品についての概説がK.バーンソンによって記されている。K. Bahnson, "Uber Ethnographischen Museen," *Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, Band XVIII, 1888, pp.109以降。W.M.T.Brigham, "Report of a Journey around the World Undertaken to Examine Various Ethnological Collections," *Occasional Papers of the Berenice Pauahi Bishop Museum*, Honolulu, vol.1, no. 1, 1898, pp.1-72も参照。ブリガムは，数件の個人コレクションについて言及しており，また彼がヨーロッパやアメリカで見た様々な博物館の所蔵品の簡単な目録を記している。

23) フランス語版は，T. Bodrogi, *L'Art de l'Océanie* (Paris: Grund, 1961)を参照。フェスティクス・ド・トルナ伯爵は，今世紀初頭，自分のコレクションをパリの近くの所有地に収蔵していた。彼は2冊の太平洋旅行回想記を出版しており，その中でいくつかの収集品をどのようにして入手したかを記している。

24) 例えば，1857年から1880年頃にすでにヨーロッパで鋳造された伝統的な通貨が導入されたことによって，ニューアイルランド島ではマランガンなどの制作が増大し，そのかなりの数が博物館に収蔵されている。同様に，太平洋地域では従来知られていなかった鉄が使用されるようになり，制作時間が短縮されたのみならず，一部の作品はより大型になった。

25) V.Segalen, *Essais sur l'exotisme: Une Esthétique du divers* (Montpellier: Fata Morgana, 1978). セガランは，彼がタヒチ島に到着する数日前に死去したゴーガンについての随筆も記しており，また，ゴーガンの『ノア・ノア』と同様，タヒチ島についての伝説を復活させた『太古 (*Les Immémoriaux*)』という本の作者でもある。異国趣味と絵画については，J.Laude, *La Peinture française (1905-1914) et "l'art nègre"* (Paris: Klincksieck, 1968)を参照。

26) 1898年，ロティの初期の小説『ロティの結婚(*Le Mariage de Loti*)』を脚色したものが『夢の島』という題で上演された。レナルド・ハーンによる音楽に合せて演じられたこの詩劇は，船長とタヒチの美女との苦悩の恋物語である。ロティは海軍少尉候補生としてフロール号で1872年に太平洋を横断している。イースター島で，彼は多数の品を購入しており，その一部は現在，パリの人類博物館に所蔵されている。フロール号は石の頭像を一つ持ち帰っており，それは自然史博物館に展示され，後にトロカデロ民族誌博物館に移された。

無政府論者で，1871年パリのコミューンでの活動によって植民地送りとなったルウィーズ・ミシェルは，1880年代にカナカ族について数冊の回想録を出版している。無政府論者たちのサークルが「プリミティヴ・アート」の再評価に重要な役割を果したことはいうまでもない。特に点描派を代表するフェリクス・フェネオンは，「プリミティヴ・アート」の重要なコレクションを所蔵することとなった。

27) "L'Inauguration du buste du Docteur Hamy et de la salle d'Océanie au Musée d'Ethnographie du Trocadéro," *L'Anthropologie* XXI (1910), pp.241-45参照。今世紀初頭の民族誌博物館の所蔵状態，経済状態については，Verneau, "Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro," *L'Anthropologie*, 1918-19, pp. 547-60を参照。

28) この人口の減少はヨーロッパで発生した伝染病がもたらされたこと，低賃金労働者が取り引きされ流出したこと，絶望的な状況に陥れられたという心理状態に人々が陥ったことなどが要因となっている。

29) 1870年代にはすでに，ニューカレドニア島の一部の地域では在留者や旅行者に作品を売ることが専門的に行われていた。クック諸島，ニューギニア北岸部，ニューヘブリデス諸島など他の地域でもやがて「土産品」が製作されるようになった。コレット神父は，イースター島の工作品をパペーテで模造したものを所蔵していた。ドイツのある会社では，ニュージーランドの翡翠製品の模造品を製作しており，それらは太平洋に再輸出され，現地の悪徳業者により本物と偽って販売された。

30) マルセイユの植民地研究所は，1893年にエッケルによって設立された。この研究所は商業会議所と結びついており，植民地の資源を研究することが目的であった。この協会の設立した博物館は，ニューカレドニア島やオーストラリアからの資料などを所蔵していた。これらの施設と同時に植民地庭園が作られた。パリにある植民地庭園には，カナカ族の小屋が建てられていた。パリの植民地博物館も，パレ・ロワイヤルに再設置された。フローラン・フェルの言葉を信じるならば，「そこでは本物のメラネシアの作品が安価に購入でき」たという。F.Fels, "L'Art mélanien au Pavillon de Marsan," *Nouvells littéraires*, October 27, 1923, p.4.

31) W.M.T.Brigham, "Report of a Journey around the World to Study Matters Relating to Museums, 1912," *Occasional Papers of the Berenice Pauahi Bishop Museum*, 1913. 当時ベルリン博物館は，1910-12年のセピック探査による収集品で充実した。H. Kelm, *Kunst vom Sepik* (Berlin: Museum für Völkerkunde, 1966-68), 3vols. 参照。このハンブルク探査隊は，H.フィッシャーによる最近の研究主題となっている。H. Fischer, *Die Hamburger Südsee Expedition: Uber Ethnographie und Kolonialismus* (Frankfurt am Main: Syndicat, 1981). この探査の後，ティレニウスの監修による膨大な出版が行われ，戦後にも継続していた。

32) ウェブスターは，1895年6月から1901年の秋まで，オールドマンは，1903年12月から1914年1月まで図録を出版している。第一次世界大戦後，オールドマンによる図録をみて，ブルトンやエリュアールが数点の作品を購入している。エッジ・パーティントンは，自分の所蔵品図録を自費出版している。J. Edge-Partington, *Album of the Weapons, Tools, Ornaments Articles of Dress of Natives of the Pacific Islands*, 3 vols (Manchester, 1890)を参照。これは，自分のものを含むイギリスとオーストラリアにある多数の博物館および個人コレクションについての概観的著作である。フュラー・コレクションは，すべてシカゴのフィールド博物館に売り渡された。

33) エイマンやブリュメルをはじめとする数人の美術商が，パリで「プリミティヴ・アート」を販売していた。本書のJ.L.ボドラとW.リュバンによる著述を参照。アンドレ・ワルノは，美術評論家がアフリカ美術について初めて出版したものと考えられている論文を残しているが，その中には，アフリカとマダガスカル島からの作品しか掲載されていない。A.Warnod, "Curiosités esthétiques," *Comoedia*, June 27, 1911, and January 2, 1912 参照。

34) ほかに，著述家で画家であったポーランド人ウィトキウィクスの旅行についても述べておく。彼は画家兼写真家として，1914年人類学者B.マリノフスキーに同行して太平洋を訪れた。1907年には，自ら「太陽の兄弟」と名乗る画家と哲学者のグループがニューギニアに移住した。しかし，彼らのうち二人は死亡し，生き残った者も悲惨な状態でヨーロッパへ送還されている。

35) P. Guillaume, "Une Esthétique nouvelle, l'art nègre," *Les Arts à Paris*, May 15, 1919, pp.1-3 を参照。ギョームは，初期の所蔵品のリストを掲載している。また，G. Apollinaire, "Quelques Artistes au travail," *Mercure de France*, April 16, 1911参照。Décaudin, *Oeuvres complètes* (Paris: Balland, 1966), p.308に再録。

36) Kahnweiler, *Juan Gris* (London: 1974), note 104 参照。これらのニューカレドニア島の彫刻は，ジェレット・バージェスが1908年にピカソのアトリエで撮影した写真に写っているものである。*Pablo Picasso, A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1980), p.87参照。1908年撮影のピカソ所蔵の「部族美術」の作品のより完全な写真は，本書p.299参照。

37) 海事博物館の所蔵品に関しては，上記註7参照。

38) Journal du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, 1899-1910, manuscript, Musée de l'Homme, Paris. ドローネーと同行した人の名前は記されていないが，一人はアポリネールではなかったかと思われる。アポリネールは1914年6月18日付の*Paris-Journal*に民族誌博物館についての文を寄せている。

39) 初版は*British Museum Handbook to the Ethnographical Collection*, The Trustees, 1910.

40) E.Faure, *Histoire de l'art: L'Art médiéval* (Paris: Floury, 1912), 特にpp.137-66。ソロモン諸島，ハワイ諸島，イースター島からの作品の図版掲載。

41) *Sculptures nègres, 24 photographies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume* (Paris: private edition limited to 63 copies). この著書は，おもに収集家ジャック・ドゥスおよびローザンヌ大学の協力によって出版された。アポリネールとギョームの関係と，この著書の出版については，J.Bouret, "Une Amitié esthétique au début du siècle: Apollinaire et Paul Guillaume, 1911-1918, d'après une correspondance inédite," *Gazette des Beaux Arts* 68, no.1223 (December 1970), pp.373-99を参照。フォーブル・サン=トノレ108番にあったポール・ギョーム画廊での展覧会についての報告が，M. Le Chevrel, "Devant l'Atlantide," *Le Gaulois*, December 18, 1917に記されている。

42) P. Guillaume, 上掲書，1917。

43) *Collections de Monsieur Charles Vignier*, Galerie Levesque, 109 Faubourg Saint-Honoré, May 16-June 15, 1913.

*Lyre et Palette, 6 rue Huyghens, XIV*e*, Première exposition du 19 novembre au 5 décembre 1916. Kisling, Modigliani, Ortiz de Zarate, Picasso, sculptures nègres.* ギョーム・アポリネールによる解説に「ニグロ彫刻」が紹介されれている。リール・エ・パレット画廊は，スイス出身の画家エミール・ルジュヌが管理していたが，彼は自分の回想録を『トゥリビューン・ド・ジュネーヴ (*Tribune de Genève*)』誌に1964年の1月から3月まで掲載している。

44) Clouzot and Level, *L'Art sauvage——Océanie, Afrique: Catalogue de la première exposition d'art nègre et d'art océanien organisé par Paul Guillaume*, May 10-31, 1919. Galerie Devambez. この図録はアポリネールが1917年に『ニグロのアルバム』に記した解説文を掲載している。この展覧会では147点が展示された。

Clouzot and Level, *L'Art nègre et l'art océanien* (Paris: Devambez, 1919). 図版には，大英博物館やパリの民族誌博物館のもののほか，ハワイ諸島の彫刻1点，コルワル(人像)1点，ニューカレドニア島の仮面2点，マルケサス諸島の木製竹馬の台部分1点と骨製や木製のティキ数点，ルヴェル・コレクションからのイースター島の彫像2点が掲載されている。

45) Clouzot and Level, 上掲書，1919, p.22。

46) D. Réal, *La Décoration primitive: Océanie* (Paris: Calavas, 1922). 図版にはインドネシアとオセアニアからの作品と，リュバレ・コレクションのもの数点が掲載されている。

47) C. Einstein, *Negerplastik* (Leipzig: Die Weissen Bücher, 1915, for the first edition; Munich: Kurt Wolff, 1920, for the second). オセアニアのものは図43，81，82，85，86，87に掲載されている。最後の二つの図版(図107と111)は，ニューカレドニア島の扉の柱とニューアイルランド島からの彫刻であったが，第2版ではなくなっている。

48) E. von Sydow, *Exotische Kunst, Afrika und Ozeanien* (Leipzig: Von Klinkhardt und Biermann, 1921). 掲載されている作品はビスマルク諸島とニューギニアのもので，ライプツィヒやドレスデンにある博物館の所蔵品である。

E. von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* (Berlin: Propyläen-Kunstgeschichte, 1923). 図版はオセアニア全域からのもの。

「プリミティヴ・アート」を包括的に取り上げている著作として重要なものがほかに二つある。W.Hausenstein, *Klassiker und Barbaren* (Munich: 1923), とH. Kühn, *Die Kunst der Primitiven* (Munich: Delphin, 1923). クーンの書についての分析は，R. Goldwater, 上掲書，pp.30-31を参照。

49) ポール・ギョームは，彼の雑誌『パリの美術(*Les Arts à Paris*)』第5号に，彼が企画したこの祭典のことを報道機関による評論とともに記している。フォコネの衣装デザインが掲載されたAllard, "Fête nègre," *Le Nouveau Spectateur*, no.4 (June 25, 1919)も参照。

50) G. Duthuit, "Cinématographe et fêtes," *Action*, no. 4 (July 1920). このフランスにおけるダダの活動の歴史の研究は，M. Sanouillet, *Dada à Paris* (Paris: Pauvert, 1965)でなされている。ピルピルとは，植民地居住者たちがニューカレドニア島の舞踊につけた呼称である。

51) ブルトンの形成期については，M. Bonnet, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste* (Paris: Corti, 1975)参照。エリュアールについてはJ.-C. Gatteau, *Eluard et la peinture* (Ph. D. diss Paris, 1980)と展覧会"Paul Eluard et ses amis peintres," (Paris, Centre Georges Pompidou, November 14, 1982-January 17, 1983)の図録参照。

52) Clouzot and Level, *Exposition d'art indigène des colonies françaises*, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, November-December 1923,およびS. Chauvet, *L'Art indigène des colonies françaises* (Paris: Maloine, 1924).

53) Clouzot and Level, 上掲書，1919, p.9。

54) Clouzot and Level, 上掲書，1923, p.22。

55) 図録*Tableaux de Man Ray et objets des îles*, opening of the Galerie Surréaliste, 16 Rue Jacques Callot, March 26-April 10, 1926参照。この図録には，「ニューメクレンバーグの仮面」，「ロイヤルティ諸島の彫刻された石」，「ハワイ諸島の彫刻」，「ニューギニアの仮面」がそれぞれ1点ずつ掲載されている。

56) 下記参照。

57) *Südseeplastiken,* exhibition, May 1926, Galerie Flechtheim, Berlin; June 1926, Kunsthaus, Zurich; August 1926, Galerie Flechtheim, Düsseldorf (Berlin: Das Kunstarchiv, 1926). 序文は，カール・アインシュタインによる。展示品184点のうち29点が図録の図版に掲載されている。翻訳が図版とともに，*Art and Archaeology* 1 (1927), pp.125-28に掲載されている。

58) C. Zervos, "Introduction," *Cahiers d'art,* no.7-8, 1927, p.229. この記事には，ピカソ・コレクションのトレス海峡からの仮面1点の写真が掲載されている(p.315)。

59) A. Basler, *L'Art chez les peuples primitifs* (Paris: Librairie de France, 1929). オセアニア美術についての章は，*Les Arts à Paris,* no.6 (January 1929), pp. 19-24に転載されている。

60) A. Basler, 上掲書，1929, p.23。

61) Luquet, *L'Art primitif* (Paris: G. Doir, Bibliothèque d'Anthropologie, 1930). リアリズムの問題はそれまでに何年にもわたり論議されてきた。ドイツのグロスは別として，この問題はフランスでブリュイユによる先史美術調査と彼とS.ライナッハとの論争から始まった。問題は，論理的リアリズムであるか，視覚的リアリズムであるかということであった。アミィの著述，Hamy, "La Figure humaine chez le sauvage et l'enfant," *L'Anthropologie* 19, (1908), pp.385-407やリュケのLuquet, "Sur le caractère des figures humaines de l'art paléolithique," *L'Anthropologie* 21 (1910), pp.409-23で示されている論理的リアリズムの概念は，先住諸民族の美術と子供の美術の比較を可能にするものである。つまり，リュケが1930年に再び取り上げて発展させたのは，今世紀初頭以来，先史学や人類学のみならず心理学，特に小児心理学の分野でも一般的に論議の的となった理論である。

62) *Cahiers d'art,* no.2-3, 1929, 119 pp.,189図版。

63) Portier and F.Poncetton, *La Décoration: Océanie* (Paris: Calavas, n.d. [1931]), 8 pp., 48plates.

64) ピエール・ルーは回顧録 *Voyages à travers la peinture* (Paris: Bordas, 1946)を記しており，彼の回顧展も開催されている。*L'Aventure de Pierre Loeb——La Galerie Pierre, Paris, 1924-1964* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée d'Ixelles, Brussels: 1979)参照。pp.103-110では，彼の「プリミティヴ・アート」コレクションを取り上げている。

65) J. Viot, "N'encombrez pas les colonies," *Le Surréalisme au service de la révolution,* no.1 (July 1930), pp.43-45, および*Deposition de blanc* (Paris: Plon, 1932). この書は，反植民地的風刺である。ヴィオは，"La Baie de Geelwinck," *Art vivant,* no.147 (April 1931) pp.172-73も発表している。これには，地勢写真が付されている。

66) 図録*Exposition d'art africain et d'art océanien,* Paris, 1930, 29 pp.,15 fig., および図録*Exposition des arts de l'Océanie, 23 mai-6 juin 1930, à la Renaissance, 11 rue Royale,* 16 pp. メットラー画廊での展覧会についてA.ソティエによる報告がある。A. Sautier, "Une Collection d'art d'Océanie," *Formes,* no.2, 1930, p.13. この論稿には，イースター島からの石彫2点の写真が付されている。

67) J.C. Gatteau,上掲書，1980, p.244. 当時，エリュアールはニューギニアへの旅行を計画していた。なお，彼の1924年の世界一周が，どのようなものであったかは不明である。

68) この展覧会については，充分な資料がない。展覧会の写真1点が，*Le Surréalisme au service de la révolution,* no.4 (December 1931)に掲載されているが，写真がうまく撮影されていないので，およその状態がわかる程度である。J.C.ガットーの上掲書には，この展覧会の企画について，2，3の補助的な細部事項が記されているが，展示品については述べられていない。

69) E.Berl, "Conformismes freudiens," *Formes,* no.5 (May 1930), p.3. さらにW. Georges, "Le Crépuscule des idoles," *Les Arts à Paris,* no.17 (May 1930)参照。

70) H. Purrmann, "Südseekunst," *Kunst und Künstler,* 1933, p.115. ゼルボスは，『カイエ・ダール』誌に，「イル・ライヒの計画的美学の試みについて」を記しており，その中で同時代の絵画において「プリミティヴ・アート」の果した役割についての説を展開している。

71) 1925年から1939年の間に，パリでは，図録の出されたオークションでオセアニア美術が登場したものが40回開かれている。全部で約900点の品が扱われているが，中には数回にわたり売りに出されたものもある。戦前最後の重要なオークションは，1936年のフランク・パーティー・ハヴィランドのものと，1937年のヴラマンクのものである。ルヴェル・コレクションは，1943年にオークションにかけられた。フェネオン，ティタイナ(仮名を用いて売却)，マドレーヌ・ルソー，ポール・ギョーム，ラ・コリガンなどのコレクションも戦後売却された。

72) Penrose, "Un Oeil de liberté," *Paul Eluard et ses amis peintres,* 上掲書，1983参照。

73) R. Goldwater, "American, Oceanic and African," catalog of exhibition at the Pierre Matisse Gallery, April 20-May 9, 1936.

74) このような考え方は，フレヒトマン・モースによって展開されたもので，彫刻への適用については，本書のR.クラウスによるジャコメッティについての論文を参照。

75) 『ドキュマン(*Documents*)』誌のグループと人類博物館については，J. Clifford, "On Ethnographic Surrealism," *Comparative Studies in Society and History* 23, no.4 (October 1981), pp.539-65, およびJ. Jamin, "Un Sacré Collège, ou les apprentis sorciers de la sociologie." *Cahiers internationaux de sociologie* 68 (1980), pp.5-30を参照。シュルレアリスムについては，数ある中で，E. Maurer, "In Quest of the Myth: An Investigation of the Relationship between Surrealism and Primitivism" (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1974), およびE. Cowling, "An Other Culture," *Dada and Surrealism Reviewed* (London: Arts Council of Great Britain, 1978), pp.451-68を参照。

76) M. Leiris, "L'Art des Iles Marquises," *Cahiers d'art,* no.5-8, 1934, pp.185-92. この論文は，民族誌学的なものであるが，ティキの創造について述べている。

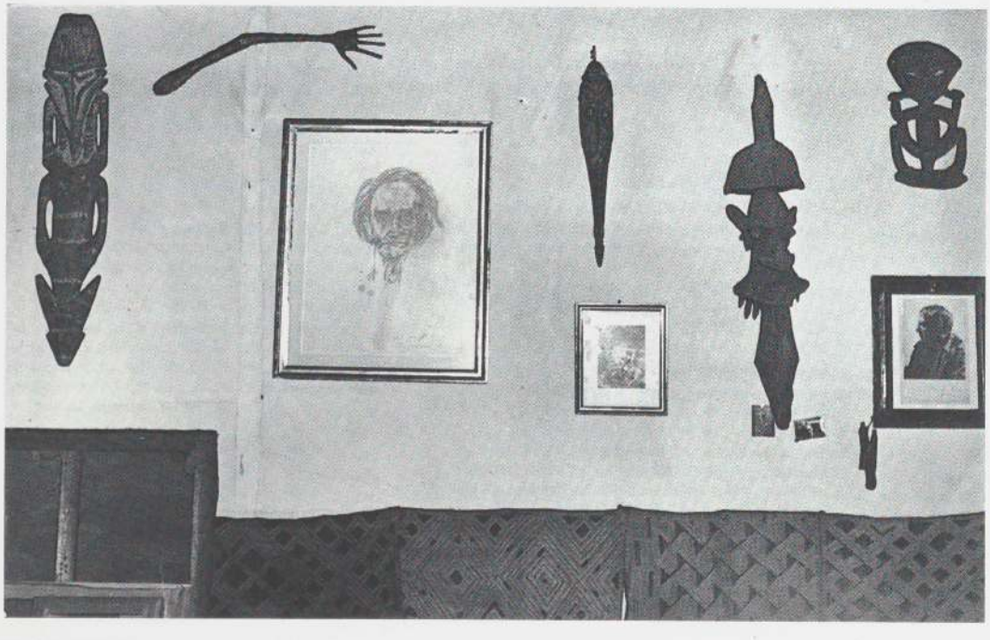
77) スイス人事業家フォン・デル・ハイトのコレクションは，E. von Sydow, *Sammlung Baron Eduard von der Heydt* (Berlin: Bruno Cassirer, 1932)によって出版されている。ただし，この出版物では，コレクションの全体がどのようなものであったかは明らかではない。このコレクションは人類博物館に寄託されていたが，戦後チューリヒに寄贈され，そこでリートベルク博物館の核となった。

78) ラ・コリガン号での探査はガナイ家とヴァン・デン・ブルーク家によって企画されたものである。両家は大企業と関係があり，ガナイ夫人は，パリでモースと学友であった。

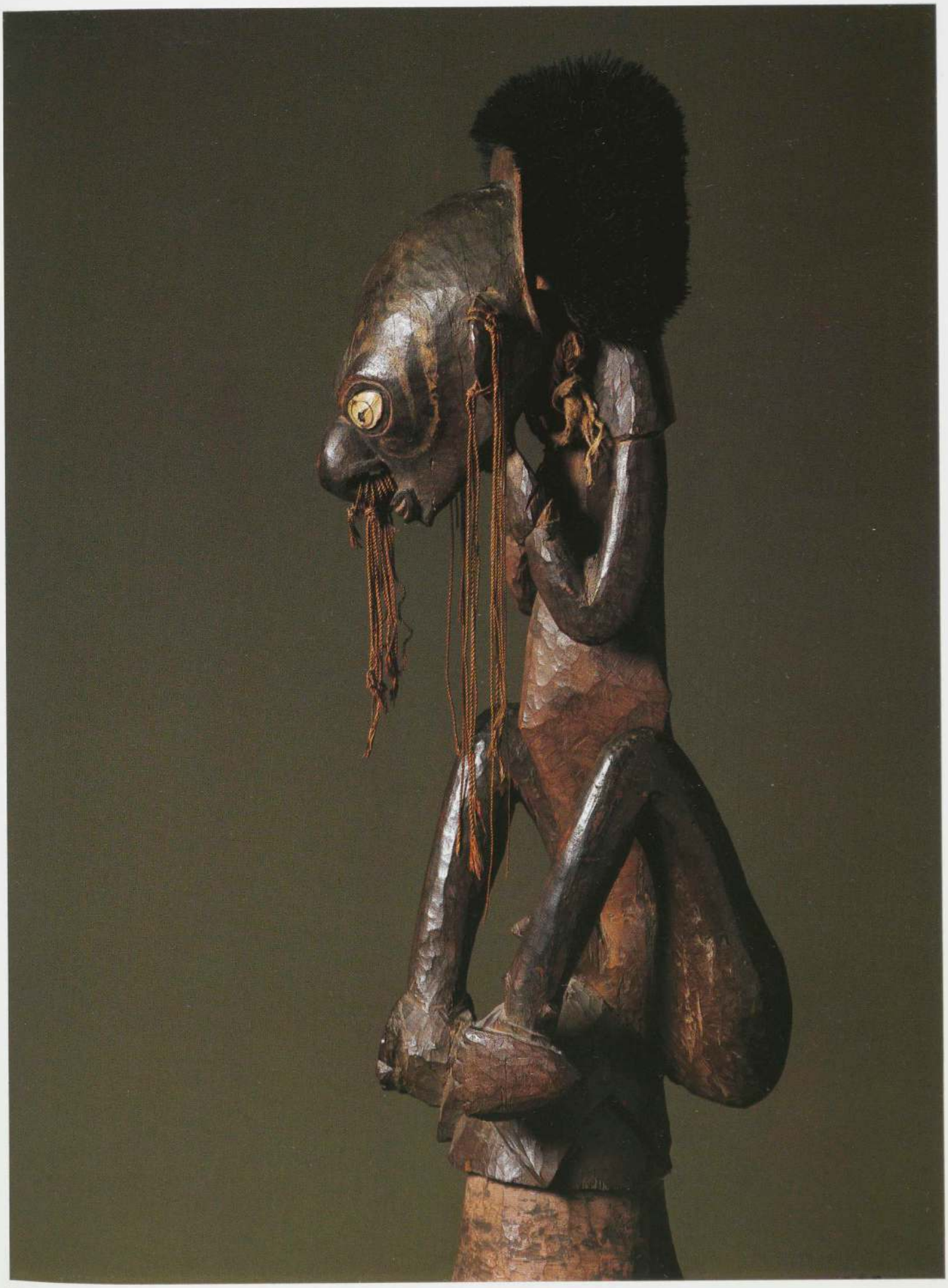
79) *Catalogue of an Exhibition of the Art of Primitive Peoples* (London: Burlington Fine Arts Club, 1935), のA.D.による序文参照。展覧会には292点が出展された。

80) R.Firth, *Art and Life in New Guinea* (London: Studio Publications, 1936).

81) この展覧会で展示された作品は，ジョルジュ・サール・コレクションのトレス海峡からの亀甲製仮面，ブルトン・コレクションの枝編み細工の仮面，ニューギニアの木製仮面，祖先像，枕，ニューアイルランド島の彫刻，ピエール・ルー・コレクションのニューブリテン島からのタパ製仮面，ニューヘブリデス諸島からの彫刻された木生シダ製仮面，エリュアール・コレクションのロイヤルティ諸島からの彫刻された小石がそれぞれ1点であった。



デニス・コロン撮影　1949年パリのピエール・ルー画廊におけるオセアニア美術と現代美術作品の展示。左から:「頭蓋骨掛け」東セピック州　パプアニューギニア／アルベルト・ジャコメッティ《手》1947年　ブロンズ／アントナン・アルトー《自画像》1946年　鉛筆／「人像」おそらく東セピック州，パプアニューギニア／サン=ジャック通りの自分のアトリエにいるヴィエイラ・ダ・シルヴァの写真　デニス・コロン撮影／「屋根にのせる神像」ニューカレドニア島／「像」おそらく東セピック州，パプアニューギニア／ピエール・ルーの両親の写真　マン・レイが1933年に撮影したパブロ・ピカソの写真に，ピカソがシルヴィア・ルーとピエール・ルーへの賛辞を記したもの



「家の屋根を飾る像」 ビワ 東セピック州, パプアニューギニア 木・貝殻・ひも・羽根 高さ122cm Musée Barbier-Müller, Geneva



「オトボ結社の頭飾り」カラバリ系イジョ族　ナイジェリア連邦共和国　木　高さ47cm　Collection Raymond and Laura Wielgus

アフリカから

ジャン=ルイ・ポドラ
真島一郎 訳

民族誌の資料がヨーロッパで美術品とみなされだした当初から，その流通の場もパリにかぎらなかった。ベルギー，イギリス，ドイツ，アメリカなどでも，アフリカの工芸品は受容され，普及していった。これらの事実がもつ特定の意義をここで軽視するつもりはないが，西洋近代の感性をかたちづくるうえで不可欠な役割をアフリカ美術にみるような思想や活動のすべてが，その後はパリに集中し，パリから波及していったことだけは認めざるをえない。

すでに数世紀来，「部族社会」の様々な資料がフランスのコレクションにおさまってはいたが，フランス植民地主義(とそれに伴う科学研究)が高揚した1880年以後は，その数も増大するにいたった。ただし19世紀後半以前に熱帯アフリカから届いた資料は，公共のコレクションにわずかしか現存しない。「目新しく，奇怪なものを産みだすことで常に知られる」[1]とラブレーの評したアフリカ，そこから届いた「風変りな偶像」[2]を収容すべく，ルネサンス期フランスの王子や船主は「奇観品陳列室」をもうけていた。だが当時の陳列品は，いまや跡形もないかのようだ。わずかに，精巧な作りの狩猟用角笛5点，食器2点，散薬入れの角1点が，シェルブロ族，エド族，コンゴ族の象牙彫り師による16世紀のアフロ=ポルトギーズとして残存するばかりである。アニ族の葬儀用の土器群は，ルイ14世時代末にアフリカから届いた可能性が高いが，[3] 目録にその記載はない。ただ，どの民族の品かは確かめがたいものの，「ギニア沿岸の小像」[4]と記載された1点が18世紀の王立図書館メダル部門に譲渡されている。1756年，ケリュス伯爵は『エジプト，エトルリア，ギリシア，ローマ古物集(*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*)』で，クランゴ族の青銅製垂飾1点の図版を掲載し，[5] ナポレオンのエジプト遠征に加わったドノン男爵も，『古今の民族における造形芸術の逸品(*Les Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*)』で，ナイル河岸からはるかに隔たった土地の品1点を掲載している。19世紀前半には，アカン諸族の砂金入れの箱数点がメダル部門に登録された。その後，ドファン美術館がルーヴルで改組され，1850年に海事博物館が設立された。1856年作成の目録によれば，[6] この施設は，海軍の保護下で活動する外地商館が送ってきた武器，農具，木工・革細工・籠細工の品々，頭飾り，楽器などからなる500点近い資料を所蔵していた。

1874年，自然史博物館の助手で医師のエルネスト=テオドル・アミィは，「様々な国家施設に散在する民族誌資料を単一の博物館にとり集める」計画を抱いた。[7] これは，すでに19世紀末にはバルテルミィが，また1828年には地理保管所キュレーターのジョマールが構想していた計画でもある。

アミィ医師は，人類の技術進化を示す最も代表的な標本を比較の観点から収集・分類する学術機関の設立に向け，これに国家資本を投ずる必要を文部省に理解させようとつとめた。そしてその最初の成果が1878年1月23日，学術調査団民族誌博物館——パリ・モダニズムの進展に極めて重要な役割を演ずることになるトロカデロ民族誌博物館の直系の祖先——の開設となって現れたのである。

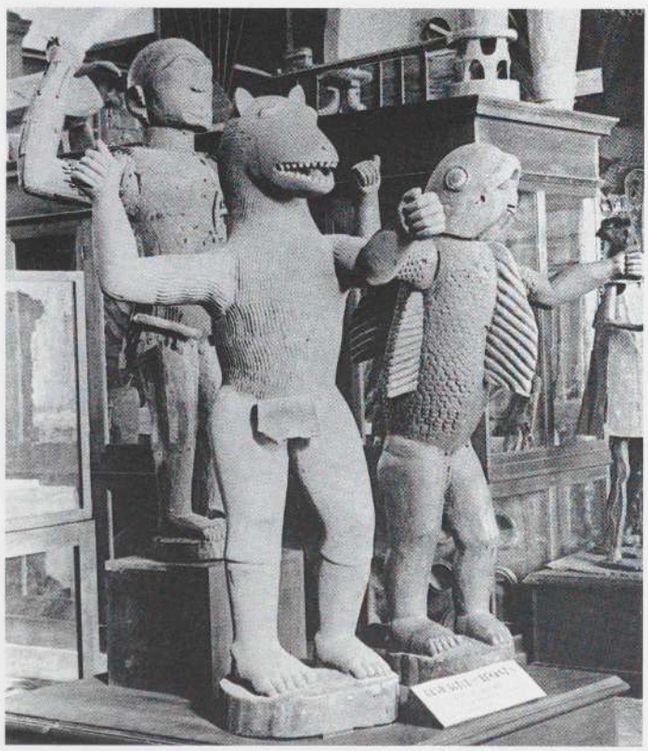
植民地常設博物館などは，1855年の万国博以来，同じ建物で展示を続けていたのに対し，急いで集められたこの時のコレクションは，シャンゼリゼの産業会館2階の3部屋を使い，6週間展示された。展示は，主としてアジア，アメリカの古代文化の器物からなるものだったが，オセアニアとアフリカの小部門も別に設けられた。アフリカ部門には，ガボンの二種類の資料群が展示された。これはアルフレッド・マルシュがオゴウェ川の第二次探査(1875/77年)で収集した資料を，アミィが手配したものである。ちなみに，数ある収集品のうち，今日もなおアフリカ美術を一手に象徴するようなムバンバ族(コタ族)の遺骨容器守護像がフランスで見られるようになったのは，おそらくこのときが最初であった。[8]

民族誌博物館の先がけとなったこの施設の成功にうながされ，科学・文学局長のワットヴィル男爵は，同年(1878年)開催のパリ万国博で「学術調査団と旅の展示室」をもうけたが，これは産業会館の展示とほぼ同じ内容のものだった。一方，トロカデロ宮の右翼棟でも，「ヨーロッパの外に住む諸民族の民族誌資料」[9]と題し，アメリカとアフリカの資料が場を同じくして展示された。ただ，やはりここでもアラスカ，メキシコ，ペルーの資料が，アフリカの資料を数で上まわっていた。アフリカ展示品は，貿易商コンキィ(父子のうち父の方)が所蔵するコンゴ族の象牙彫刻群，カザリス牧師が出品したバストランドの織物と武器数点，それにアシャンティ族の装身具数点であった。また，植民地館アフリカ部門の展示品は，おもにガボンや黄金海岸[訳註:1870-80年代に「フランス領黄金海岸」と呼ばれていた地域は，後の「フランス領象牙海岸植民地」(創設令:1893年3月10日/フランス領西アフリカへの統合:1895年6月15日)の前身にあたる]の商館から船荷で供給を受けていたが，これも衣服や種々の日用品を除けば，砂金計量用の天秤と分銅，およびファンティ族のアシニー国王がもっていた小型の「呪物」1点を含むアカン系諸族の装身具数点でしかなかった。

むしろこの万国博があげた最もめざましい成果とは，フランスがアフリ

カを植民地にする運命にあるという考えを，世論の中で強めたことにある。民族誌「学」も，アフリカ内陸への領土拡張に関わる自らの目標を，この時こそ，より明確にかかげることができた。また，一部の国ですでに設立されているものに比肩する民族誌博物館をパリにも創設するという決定が，ついに下されることになった。だがその反面，この決定的な1年に開かれた様々な催しの展示品は，アフリカといってもかなり限られたものであり，地域的にも大半は大西洋沿岸の数カ所から届いた資料にすぎなかった点が留意されねばならない。将来の博物館のためにとアミィ医師のもとに届いた寄贈品は，興味深い資料でこそあれ，数としてまだほとんどなかった。[10] 万国博で美術商ビショフェムが購入したのを譲ってもらったイボ族・オニツァ地方の彫像イケンガ1点，ソレイエがセグー旅行から持ち帰ってきた西スーダンの資料数点，また18世紀の収集品として国立図書館から寄贈されたギニア沿岸の小像1点などが，この1878年の時点で登録をみた数少ない品々である。アフリカ収蔵品のこうした当初の貧窮ぶりは，国家による他のコレクションや，国家からは独立したコレクションなどに当時みられた豊かさや多様さとは比べようもなかった。ただ，植民地常設博物館，自然史博物館，ルーヴルの海事博物館，砲兵博物館，国立図書館，さらに諸分野（地理学，人類学，動物学）の学会の陳列室などには，武器，織物，装身具，楽器，日用品，威信具など，いくぶん広範囲に及ぶコレクションがこの頃からあった点を指摘しておくべきであろう。またシャトレ座のロビーには，1879年9月から数カ月にわたり「アフリカ博物館」が設けられた。[11] 展示に混乱はあったが，アフリカ大陸を中部，東部，南部地域に分け，各資料を文化的な用途（ベルタン・コレクションの「アフリカの神々」，ブヴィエ・コレクションの「宗教祭儀用の木製仮面……供犠用のナイフ，種々の呪物，偶像，家の神像，美の標章」）によっても分けるような，民族上・品目上の類型法がここで拡張をみている。

シャトレ座での展示は，アフリカに対する態度が目にみえて変っていく兆しを，それなりに示していた。展示のきっかけとなったアドルフ・ブローの戯曲「黒きヴィーナス」は，ドイツ人博物学者シュヴァインフルトがシルック族，ディンカ族，ボンゴ族，ザンデ族，マンベトゥ族の土地を通過した際（1860/71年）の旅行記にいくぶんの色を添えつつも，それをかなり忠実になぞったものである。[12] 当の旅行記『アフリカの内奥にて（*Im Herzen von Afrika*）』も1874年に仏訳され，見事な挿し絵入りで『ル・トゥール・デュ・モンド（*Le Tour du Monde*：世界一周）』誌に11回連載された。キリスト教やイスラム教の影響が及ばぬアフリカ内陸にも高水準の文化をもつ社会が存在し，音楽，詩作，装飾技術，建築技術の才能がすでに花開いている事実を，フランスの大衆はこの書から知らされた。ただ舞台では，マンベトゥ族統治者の華麗な宮廷生活が彷彿とされながらも，住民の野蛮なふるまいが西洋文明の情け深い影響をもってしてもいまだ影をひそめていない，などといったことが脚色家によって勝手に強調されてもいた。未知の土地を発見したという報告，遭遇した社会の奇習に関する記述，勇敢な探検家の冒険譚などにこうして育まれながら，異国趣味への嗜好はたえずあおられていった。それでいて，想像上の産物を，国家の政治・経済的な利権に代表される，より実際的な現実に移し変える動きも，徐々に進められていたのである。



トロカデロ民族誌博物館（現在のパリ人類博物館）に
展示されたフォン族の立像3点，1895年

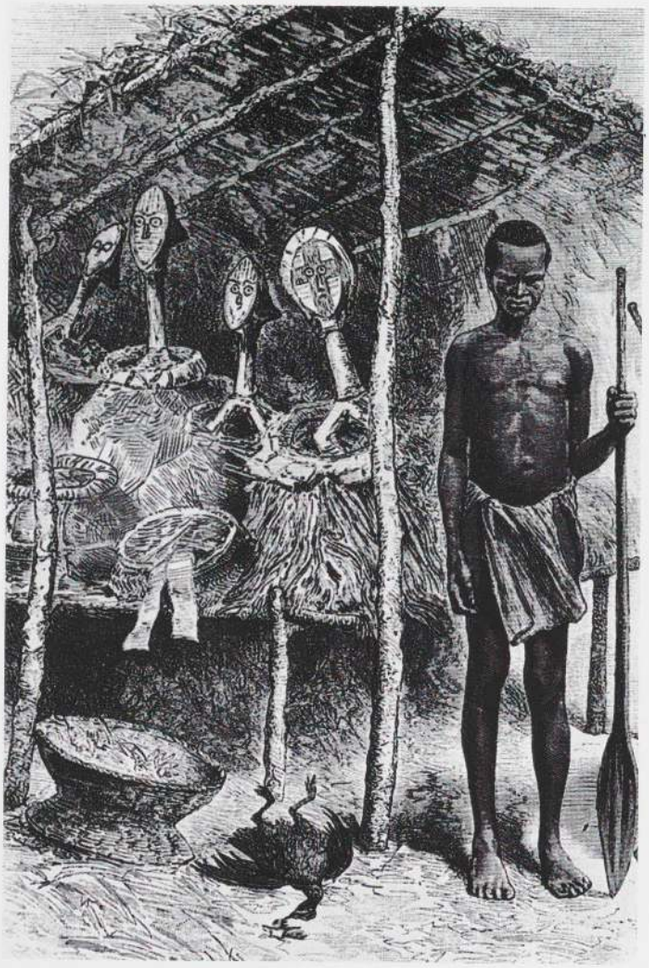
「アフリカ博物館」の後援者には，マルセイユとパリの地理学会，動物学会のほか，アフリカ沿岸部に拠点をおくマルセイユの商会の代表者らがいた。彼らは，先の地理学会議での決議を援用しながら，新たな領土征服に際しては学問とその実践が決して切り離せないことを，世論にも納得させようとしていた。動物学，植物学，民族誌学といった学問は，接収すべき土地や，その土地にひそむ危険，土地が提供する資源，また，植民地権力の推進計画に有益となるような住民の風習について，いっそう良質の情報を得るべく手をとりあえる――シャトレ座の展覧会は，こうした主張の啓蒙にあたっていたのであり，その後は民族誌博物館が，このつとめを大々的に引き継ぐことになるのである。例えば，マルシュとコンピエーニュのガボン調査団，プティのカビンダ調査団，リュカンのロアンゴ調査団等々に出資して築かれた博物学者ブヴィエのコレクションなどは，植民地の大義で活動する私的機関や国家の後ろだてで得られるものを，それ自体で例証していた。

一方，文部大臣は，パリ地理学会事務局長シャルル・モノワールや，『ル・トゥール・デュ・モンド』誌編集長エドゥアール・シャルトンなどの人物に働きかけて委員会を召集し，討議の結果，1878年以来の収集資料を最終的に保管する場所を割り当て，1882年4月12日にトロカデロ民族誌博物館の展示室を一般に公開する決定を下している。

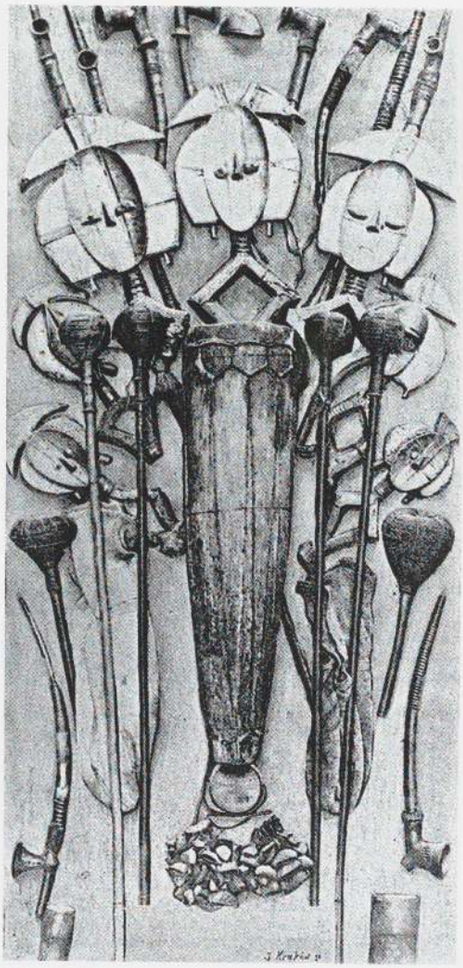
1879年以後，「西アフリカ調査団」（1883-85年）の収集品の一部が登録される1886年にいたるまで，民族誌博物館の収集活動は奇妙なほど停滞していたようである。ただ，その間に登録された資料の地理的・民族的な出所については列挙するだけの価値がある。まず西アフリカ沿岸からは，1881年にビサゴス諸島――当時はポルトガル領だった――のビジョゴ族の彫刻1点が届いた。1883年には，ギニア海岸部のバガ族から頭像エレク1点と小型の胸像のような仮面ニンバ1点，またフランス赤道アフリカ会社の総代理人マテイ司令官がニジェール川デルタ地帯で収集したイボ族の小像5点が登録された。西スーダンからは，羚羊をかたどったバンバラ族の頭飾り1点をアルシナール大佐が送ってきた後，1885年には，ベラミィ博士が入手したバンバラ族・ナマ結社の仮面1点とマリンケ族の小像1点が登録されている。ガボンからは，ピエール・ド・ブラザ第二次調査団に参加したギラール収集の，ミンドゥム族（コタ族）の遺骨容器守護像1点が登録された。



「双面型仮面」 ベンベ族 ザイール共和国 木に彩色 高さ60cm Private collection



ジャック・ド・ブラザによる「西アフリカ調査団」の収集資料に基づき，リウの描くコタ族の遺骨容器。
Le Tour du mode, 2e semestre, 1887に所収の図版



トロカデロ民族誌博物館が1883年から86年にかけて入手した遺骨
容器守護像数点を含むコタ族の資料群，パリ。
Le Tour du mode, 2e semestre, 1888に所収の
手製写真版画

上記の「西アフリカ調査団」とは，文部省の後援下で活動したピエール・ド・ブラザ第三次調査団のことである。その学術上の全成果は，自然史博物館付属植物園のオランジュリーで，1886年7月1日から15日まで，ほぼ3万人の見物客に公開された。団のメンバーが行政上・政治上の組織化をすでに始めていた地方（ロアンゴ沿岸部，クイル川=ニアリ川流域，テケ高原，オゴウェ川中・上流域，アリマ川流域，コンゴ川流域）からは，博物学や民族誌学の様々な収集標本を詰めた101個の箱が，86年春に到着した。うち一部は，博物学者ジャック・ド・ブラザとその助手アティリオ・ペシールの収集品だったが，二人は1883年に自然史博物館と資料収集の契約を結んでいた。残りの品は，下士官のショレーがクイル川流域から送ってきた「金属細工24点，楽器15点，タバコ道具5点，日用品38点，呪物15点を含む144点」のほか，技師ミショー（オゴウェ川中流域），調査団付きの医師シュヴェビッシュ博士，博物学者トロン（オゴウェ川上流域）らの収集品からなっていた。他の団員（ドリジー，シャヴァンヌ，ボーギョーム）がたまたま収集できた民族誌の標本数点を合わせれば，植物園で展示されたガボン=コンゴ・コレクションはこれで一通りそろうことになる。[13]

エミール・リヴィエールがこの時作成した「学術調査団収集品の概要」[14]を一読すれば，収集品が豊富であったわりに，その用途や由来をめぐる知識に欠けていた当時の状況が明らかとなる。著者はせいぜいのところ，ある「呪物」の顔面に刻まれた縦縞を，テケ族で慣習的になされる瘢痕文身と関連づけたり，別の「呪物」の側頭部に付けられた翼状の部分を，ムバンバ族の女性の頭飾りと関連づけたり，また眼窩にガラス片を詰めこむ技法を，古代エジプト人が用いた技法との類似から関連づける程度であった。地理学会でのアミィの講演にもみられるこうした性急な考察からは，物的な資料を持ち帰った人々が「風俗や慣習，信仰や神話をほとんど問題としていなかった」[15]状況を確認することができるのである。

仮公開を終えた展示品は，おもに自然史博物館，パリとローマの各地理学会，トロカデロ民族誌博物館の間で優先的に分配された。このうち民族誌博物館は，すでに1884年の時点でアドゥマ族の仮面1点，ミンドゥム族（コタ族）の遺骨容器守護像3点と小像2点をシュヴェビッシュとトロンから受けとっていたが，この86年には，ヴィリ族の遺骨容器3点と小像数点をジャック・ド・ブラザとペシールから，オングウェ族の遺骨容器1点をピエール・ミショーから，ヴィリ族とクニ族の大量の資料群をショレーから寄贈されるなど，収蔵品を充実させていった。同年末には，1883年以来登録されてきた遺骨容器守護像（p.128参照）の大部分が，アフリカの展示室でまとめて公開されている。[16]

翌年3月，宝石商ベルタンがほぼ30年を費したコレクションが競売に付された。[17] そのほとんどは「オセアニアの島々の異国風の珍品」であっ

たが，目録には「中央アフリカとガボンの棍棒」の記載も見られる。ここで想起されるのは，「アフリカ博物館」の展示の際も，ベルタン所蔵の民族誌標本ひとそろいを入れたガラスケースに「棍棒」「指揮棒」「アフリカの神々」数点がおさまっていた事実である。競売の買い手には，1896年にレンヌ街で民族誌的な物品の店を開くことになるエミール・エイマン，後に地理学会中央委員会の長となるロラン・ボナパルト王子などの名がみられる。トロカデロ民族誌博物館は，このボナパルト王子の施しでオセアニア・コレクションを拡張することができたのだが，チョクウェ族の儀杖2点を含め，ボナパルトの名で88年に登録されたアフリカ彫刻7点も，もともとはベルタンの競売品だった可能性が高い。

1889年のパリ万国博覧会[18]は，植民地の理念を大衆に広めようとする主催者側の意向を，前回にもまして明示していた。自国の経済的な発展および政治的な拡張は，3つの要因――教育制度の改革，応用科学の進歩，植民地化の快挙――が収斂した結果として表現されることになった。それゆえ，文部省が民主的な普通教育の美徳を学芸館の大広間でたたえあげた時には，自らが音頭をとってアフリカに送りだした初の「学術」調査団の貢献に，特別な力点がおかれることとなったのである。会場では，ガボン=コンゴの行政組織が段階をへて順に確立されていく様子を示す様々な記録と共に，「西アフリカ調査団」のメンバーが持ち帰った中でも特に重要な資料が，人目を引くように展示された。「人類学の業績と学問の回顧展」会場では，とりわけ東アフリカ(ロラン・ボナパルト・コレクション)と南アフリカ(ロンバール・コレクション)の資料により，比較の観点に基づく展示であることが明示された。一方，植民地中央館の展示室では，フランスが輸入をもくろむ現地産品の見本が紹介されながら，アフリカの部門ごとにその地域の代表とされる資料数点が展示された。例えば，スーダン部門にはマリンケ族とバンバラ族の小像群，ギニア部門にはバガ族とランドゥマ族の彫刻数点，黄金海岸部門[上記訳註を参照]にはアニ族の資料，ダホメー部門にはアナゴ族(ヨルバ族)の仮面とフォン族の彫刻数点，ガボン=コンゴ植民地部門には，多岐にわたる「呪物」47点が展示されたのである。

植民地中央館の公式目録作成者は，アニ族の彫像について「未開美術」[19]を語りうると明言していた。『万国博覧会報(*Revue de l'Exposition universelle*)』[20]に寄稿したポル=ヌヴーもバガ族の彫刻技術の洗練ぶりを力説したうえ，アフリカの彫り師一般の誠実さを，寺院装飾にたずさわった無名のヨーロッパ人芸術家の誠実さにたとえていた。さりとてこうした説明の基調となっていたのは，粗野で，古ぼけていて，幼稚としか見えぬものに対する，おもしろ半分の尊大な物言いであった。

セネガル，ガボン，コンゴの典型的な住居というふれこみでアンヴァリッド広場に復元された家屋なども，公衆の空想をとらえていた。「パウァン」村や「ロアンゴ」村の区画では，カンダ族，アドゥマ族，ヴィリ族の出身者数名が実際にダンスをして観衆を魅了した。彼らは工芸品の制作風景も再現し，ある者は注文のままに，異国趣味をそそるような精巧な象牙細工のみやげ物まで彫っていたのである。

技師エッフェルの成功が称えられたのが，この1889年パリ万国博であった。だがエッフェルだけでなく，植民地士官や，奥地の征服者，植民地組織の先駆者，平定作戦の遂行者，さらに「呪物」の権力や「風習」の暴虐に抗するキリスト教文明の戦士などの姿も，この頃から徐々に重きをなしてきていた。

アボメー王国を武力で服従させるべく，フランスが1877年以来の長きにわたりダホメーでくりひろげた血なまぐさい戦役は，国王ベアンザンの降伏をもって1894年1月25日に終結した。フランス側の報道によれば，



「双面型人像」 ザイール共和国 レガ族 木に彩色 高さ50.2cm Private collection



「リズム・パウンダー(拍子刻みの儀礼用杵)」 セヌフォ族 コートジボアール共和国 木 高さ96.5cm
Private collection

ベアンザンの降伏は「下劣な呪物崇拝」に対するキリスト教の信仰，あるいは理性の勝利を意味していた。ドッド大佐が聖都カナやアボメーの宮廷から奪ってきた権力の象徴物は，民族誌博物館に展示された。王権の玉座1点，象徴的なモティーフを浮彫りにした扉4点，始祖・父祖や王自身をかたどったものとされる寓意的な彫像3点(p.126参照)のほか，その後もフォン族の金属製の雷神像1点(p.322下参照)，大型の玉座2点が登録されている。これらの品々は，文明の啓蒙者が，宗教も政治組織ももつような異教の民から差し押さえた，いわば抵当の品々であった。ただ，こうした戦利品の展示に喚起された論評に，蔑みや，傲慢なまでの自信が常に現れていたわけではない。例えば『ル・モンド・イリュストレ(*Le Monde illustré*:世界画報)』誌のコラムニストにとり，それは「ニグロ工芸の最もすばらしい見本」であり，「これらの興味深い彫像と，ニューカレドニアの粗雑な呪物との間には，相当の懸隔が存する」ようにみえた。[21] またモーリス・ドラフォスも(後にルネ・ヴェルノーが『ラントロポロジー(*L'Anthropologie*:人類学)』誌上でまとめて再録した『ラ・ナテュール(*La Nature*:自然)』誌上の二論評で)，[22] 「呪物」を俗悪な用語と断じたうえ，ダホメー人には芸術的感性も，高遠な宗教的信念も全くないとする世間一般の理解に異議をとなえた。彼のように注意深く誠実な観察者にとって，これらの作品はそのまま歴史の証言であり，表意文字で記された王国の年代記に等しかった。つまりそれは，判読と解釈の作業を要求していたのである。だが，同じ頃ポルト＝サン＝マルタン劇場で上演された愛国的な戯曲「ダホメーにて」を成功に導いた論評，また，150名ほどの男女を囲いに閉じこめたシャン・ド・マルスでの戦士の見世物が評判となるきっかけを生んだ論評などは，ダホメー文化をめぐるドラフォスのこうした見解とは，著しい対照をみせていた。

フランスは，ベルリン会議(1884-85年)で承認された領土内を進攻する一方，すでに統制下にある領土では，行政官や商会の駐在員の数を大幅に増やしていった。だがそのわりに，1890年代における民族誌博物館のアフリカ・コレクションはひかえめな増加にとどまった。上述のダホメー(ベアンザンの秘宝が収蔵される以前にも，1889年には行政官ダルベカの寄贈品数点が，1891年にはエドゥアール・フォアがアナゴ族の土地で1886年から90年にかけて収集した大量の資料が登録されていた)と，他国が植民地化した地域(登録品は少数であった)を除けば，西アフリカの登録品は，象牙海岸(アニ族の彫像数点，アジュクル族の黄金製胸飾り1点と仮面・小像各2点，バウレ族で戦士の召集に用いられた大型太鼓1点)，スーダン(ワスルの東部バンバラ族の彫刻2点，マリンケ族の人像1点)，セネガル(バランテ族の仮面1点)に限られている。これに対し，ガボン，コンゴ，ウバンギの資料は比較的頻繁に流入し，1889年末から1900年にかけて，人や動物を象った約40点の「呪物」(釘が刺さり，鏡が貼られ，呪術的な道具を身につけた「ンコンデ」)が登録された。内訳は，ヴィリ族35点(p.67上参照)，ウォヨ族(コンゴ族)1点，テケ族4点，アンベテ族1点である。また1895年には，ヴィリ族の仮面3点，テケ族の仮面1点，サンゴ族，ミンドゥム族(コタ族)の遺骨容器各1点，アンベテ族の胸像1点，楽器ではヴィリ族の呼び笛1点，ウシを象ったヤンゲレ族の大型太鼓1点も，ピエール・ド・ブラザによって届けられている。しかし，1900年以前に博物館に入ったファン族の彫刻は，わずかに1898年の購入品1点(p.150参照)のみであったことも，ここで付記しておこう。また，ドゴン族の仮面や小像が19世紀末のトロカデロ・コレクションに入っていなかった点も指摘しておく必要があるだろう。ヴォルタ系諸文化(モシ族，ボボ族，ブワ族，クルンバ族)の資料も，象牙海岸の西部境界地域(ダン族，ウェ族)や北東部境界地域(セヌフォ族，ロビ族)の資料も登録されていなかった。ガボンとコンゴについても，クウェレ族やツォゴ族の彫

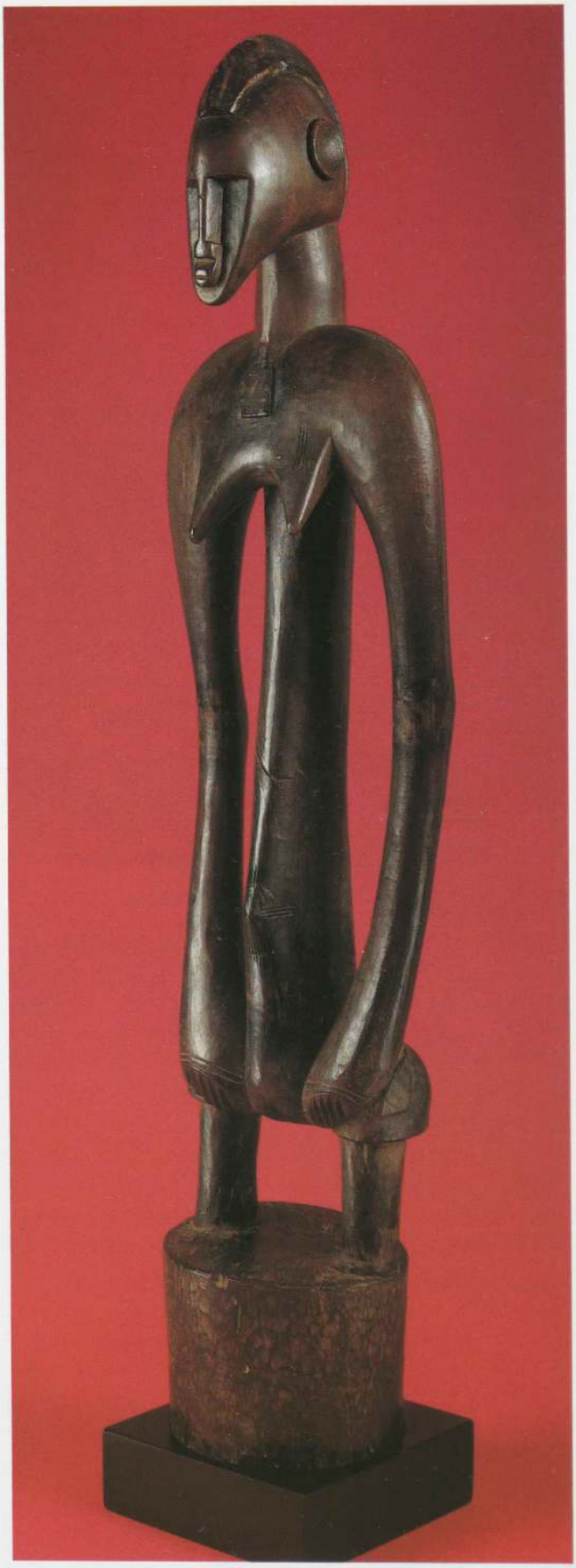
刻は全くなかったし，シラ族=プヌ族系の仮面，ベンベ族の小像，ンボシ族の多彩色の頭像なども，目録に記載がない。さらにベニン王宮の青銅や象牙の資料は，イギリスでは早くも1897年から分散し始めているというのに，トロカデロ民族誌博物館への資料流入はみられなかった。カメルーン草原地帯やベルギー領コンゴ・東部サヴァンナ地域の資料も，チョクウェ族の儀杖2点以外は，この時期の博物館コレクションにおさまっていなかったのである。

1900年のパリ万国博が閉幕した後，ギニア部門と象牙海岸部門の組織委員会は，民族誌博物館に若干の資料を寄贈した。ナル族のシモ結社加入式用の仮面1点，アカン系諸族の砂金計量用の分銅が約30点，ヒヒを象ったバウレ族の小像1点，アニ族の葬儀用のテラコッタ像4点，図版でよく見かけるササンドラ地方のグレボ族の仮面1点(p.260中参照)，なぜかバウレ族のものとされたベニンの木製頭像ウウンムゥン=エラオ1点などのほか，象牙海岸植民地の事務総長クロツェルや同植民地の副行政官であったドラフォスが寄贈したバウレ族の仮面や小像が，この時の寄贈資料に含まれていた。ドラフォスは，万国博に出品した自身の彫刻コレクションの数点を比較照合しながら，「象牙海岸にみられる，エジプト文明と白色人種の蓋然的な痕跡」[23]の仮説を，1900年の『ラントロポロジー』誌上で表明している。

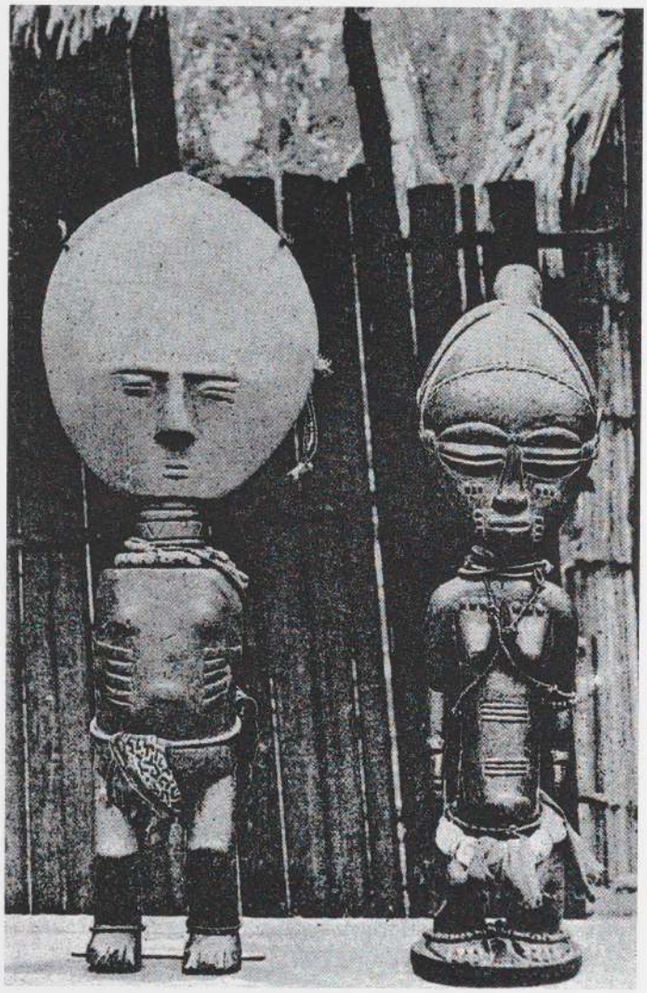
かくして19世紀末の25年間は，フランスの文献でアフリカの器物が図版掲載されることもほとんどなかった。『ル・トゥール・デュ・モンド』誌――この雑誌は，1897年に『ラ・ビブリオテーク・イリュストレ・デ・ヴォワヤージュ・オトゥール・デュ・モンド(*La Bibliothèque illustrée des voyages autour du monde*：世界一周旅行・画報叢書)』(p.132左参照)が発刊されるまで，この分野で競争相手がいなかった――が，寄稿者の通過した地域や，そこで出会った民族の活動を説明する版画を，探検記に添えて多数掲載した事実は，確かに否定しえない。ただ，大量の掲載資料のうち，日用品，装飾品，装身具，楽器などを示す挿し絵はかなり豊富に見られる一方，宗教上の品や政治的な象徴物を描く挿し絵がかなり乏しかった点も認めねばなるまい。一例として，バンジェルのつづった長編の探検報告『ニジェール川からギニア湾まで(*Du Niger au golfe de Guinée*)』をとってみよう。全2巻で翌年に刊行される前に，この報告は1891年の『ル・トゥール・デュ・モンド』誌[24]に掲載されているが，文中の100点近い版画のうち，仮面や彫像を描いたものはほんの6点しかないことが注目される。この点で，シュヴァインフルトの『アフリカ美術(*Artes Africanae*)』(1875年)[25]や，ラッツェルの『民族学(*Völkerkunde*)』全3巻(1885-88年，p.132右参照)，[26] またそれまで知られていたアフリカの全地域を代表する仮面130点を満載したフロベニウスの『アフリカの仮面と秘密結社(*Die Masken und Geheimbünde Afrikas*)』(1898年)[27]などに匹敵する書物は，当時のフランスになかったのである。

ドイツの文献資料の厚みは，言うまでもなく，この国のたいていの大都市に見られる公共の民族誌コレクションの豊かさと無縁ではなかった。ここでは，ほんの一例としてベルリンの場合をみておこう。[28]

ビスマルク時代のドイツが植民地拡張政策をとったのはわずか2年だったにもかかわらず，ベルリン民族学博物館は1886年の開館当初から，ほぼ1万点におよぶアフリカの民族誌資料を所蔵していた。その主たる基盤は，自国の大旅行家がひきいる探検遠征隊の寄贈品であった。中央スーダンに渡ったバルト(1850/55年)，トリポリとギニア湾岸の間を踏査したあと(1867年)アビシニアに赴いたロルフス，東スーダンに向かったナハティガル(1868/74年)，ナイル流域とウェレ河岸を探検したシュヴァインフルト(1868/71年)らの貢献と，博物館を創設した民族学者アドルフ・



「リズム・バウンダー(拍子刻みの儀礼用杵)」 セヌフォ族 コートジボアール共和国 木 高さ91.5cm
Private collection



「スーダン・ニグロの人形呪物」として*Bibliothèque illustrée de voyages autour du monde*, 1888に掲載された図版



アフリカの資料群。Friedrich de Ratzel, *Völkerkunde*, vol.1, Leipzig, 1885に所収の図版

バスティアンの強力な働きかけにより，大量の寄贈品がまとめて登録されていった。ドイツ赤道アフリカ探検協会のメンバー(創設者バスティアンのほか，ペシュール=レーシュ，ギュスフェルト)は，ロアンゴ沿岸で1872年から76年にかけて収集したヴィリ族の「呪物」多数(p.133参照)を，使用状況についての貴重な観察記録とともに持ち帰ってきた。[29] その後，ホーマイヤーとポッゲは，ルアンダとキンブンドゥをつなぐ探検(1875/76年)で，チョクウェ族，[30] ルンダ族，ルバ族の資料(vol.II，p.398参照)を持ち帰った。オーストリアの地質学者O. レンツは，国際アフリカ協会ドイツ支部に帰属しながらオゴウェ川を1877年に探検し，コンゴ族，アドゥマ族，カンダ族の資料群のほか，オングウェ族の遺骨容器守護像1点を送ってきた。さらに，フレーゲルは1880年の探検で，自分が旅程の目安とした地点を示すかのように，ウロボ族，ヌペ族，ティヴ族，ジュクン族，ンブム族，バヤ族の資料をそれぞれ収集している。

1881年から99年にかけて，ベルリン民族学博物館の収蔵品は際立って増加している。ここでは，当時の最も重要な入手記録を紹介するだけで十分である。まず，コンゴ国際協会のドイツ派遣員ヴィスマンは，三度の探検(1881/87年)でソンゲ族，ルバ族，クバ族，ベナ=ルルア族，ンゴンベ族(vol.II，p.399参照)の制作品を入手した。また1884年にドイツがカメルーンを併合すると，この新たな保護領に駐在する兵士や行政官ら(ザント，パッサヴァント，ツィントグラフ，ツェンカー，コンラート，コンラウ)が，ドゥアラ族，クンドゥ族，ヴテ族，バロン族，バフォ族，バングワ族の資料を送ってきた。一方，コンゴ盆地では，当時レオポルト2世の臣下だったミキッチ中尉や，ブットナー，イェースト，フィッサーらが，民族学博物館のためにスンディ族とコンゴ族(特にヴィリ族)の資料を収集している。くわえて1897年以後は，フォン・ルーシャンが私財を投じたのを皮切りに，のちにベニン作品の二大コレクションのうちの一方を築くことになる収集が開始されたのである(vol.II，p.377参照)。

ベニンには，イギリスも使節団を派遣していた。だが，うわべだけ友好的だったこの使節団は，ベニン国王オバの顧問たちに時宜を得ぬものと解され，メンバーの大半が虐殺されてしまった。イギリスはこの報復として，1897年2月，ベニンに懲戒討伐隊を送りこむ。残骸と化したベニン王宮で略奪が演じられた数週間後には，イギリス外務省は公認の戦利品をロンドンで売りに出していた。もともとベニン王宮の木の柱を飾っていた1000点近い青銅板のほか，討伐隊の兵士が個人で着服した戦利品の大部分も，やりての美術商たちを介してたちまち流通にのぼってきた。[31] ただ，この相当量にのぼる作品群は，ベニン美術を初めて熱烈に論じ，それを初めて買いあさった者たちの目には，骨董品収集とは全く違う何かとして映じていた。手に入れにくく，貴重で，耐久性もあるような素材に向かう際の，完璧な技の熟達。王権の正統性に写実的な形象をほどこす術にたけた，職人の才能。偉大な芸術がまぎれもなくア

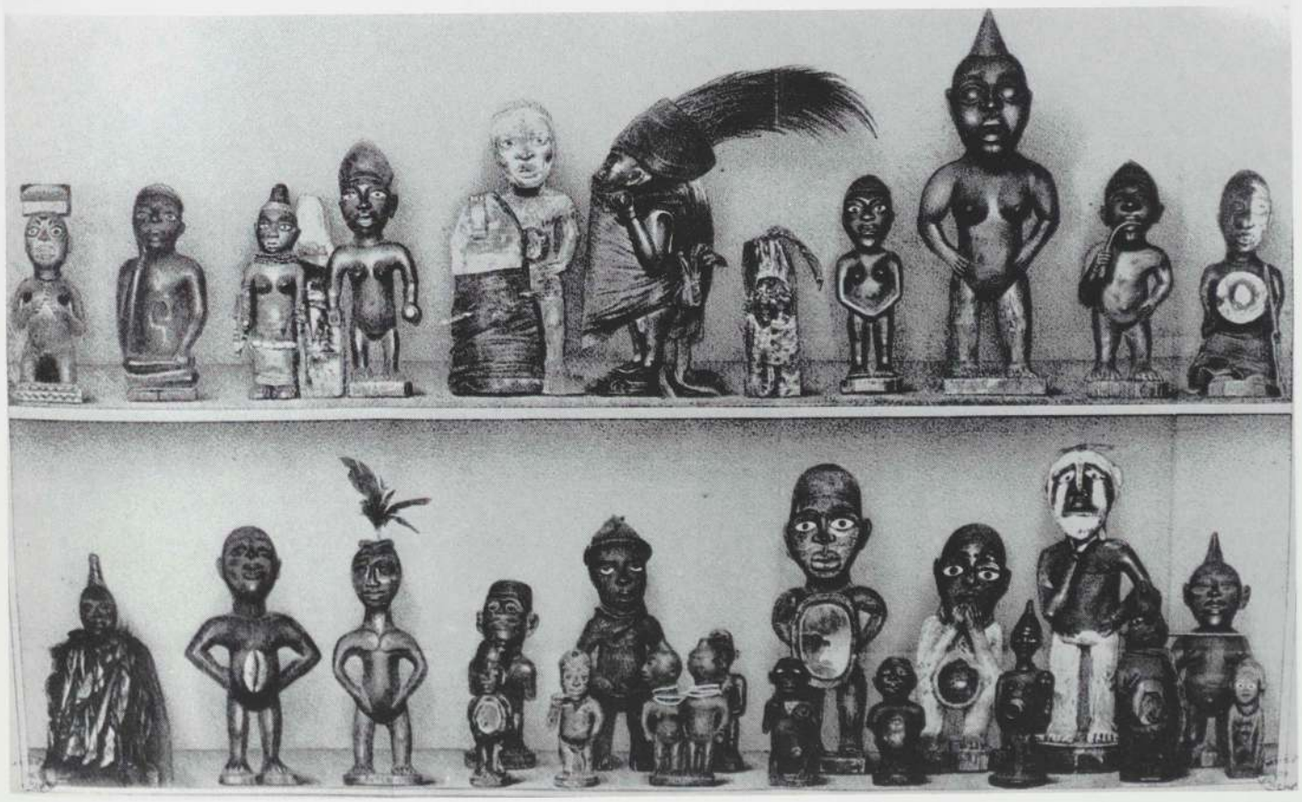
フリカに存在するしるしとして，これらの事実が驚嘆とともに認められたのである。その証拠に，ベニン美術に記述の一部を割くような学術文献は，1900年以前からすでに多数見受けられる(イギリスではフォーブズ，ピット=リヴァーズ，ロス，リード，ドルトン，ドイツではカールセン，ブリンクマン，フォイ，フォン・ハーゲン，フォン・ルーシャン，オーストリアではヘーガー，アメリカではピート)。同じ頃，この宮廷美術の特質が最も表れている作品をめぐり，博物館どうしで——民族誌関係の博物館だけではない——何らかの獲得競争が始まった様子もうかがえる。例えば世紀末の3年間で，イギリスではリバプール，グラスゴー，エディンバラの各博物館および大英博物館，ヨーロッパ大陸ではハンブルク，シュトゥットガルト，ウィーン，ベルリン，ミュンヘン，ライデン，コペンハーゲンの博物館，またアメリカではシカゴのフィールド自然史博物館などのうち，あるものは若干の作品を入手し，あるものはすでに大量の作品群を所蔵していたのである。作品の流通に際して美術商が果した役割(イギリスのウェブスター，カッター，スティーヴンズ，ベイ，また後にはオールドマン，ハンブルクのウムラウフ，アムステルダムのオッペルス)は，まさに決定的であった。この事実に確信をもちたければ，例えばW.D.ウェブスターが発行した競売目録にあたりさえすればよい。1895年から1901年にかけて発行されたこの31冊の目録には，実に546点におよぶベニン美術品が，図版つきで紹介されているのである。

ただ，西洋とベニン美術品との思いがけない出会いがいかに衝撃的であったにせよ，「この出来事は，モダン・アートへの探求が始まるうえで，はかり知れない力を及ぼしていた」とか，「部族美術を積極的に考察するような気運が，これをきっかけに生じていき……パリやミュンヘンの革新的な大芸術家も，こうした気運のもとでじかに衝撃を受けていたのだ」[32]などと述べる際のウィリアム・ファッグには，同調しがたいものがある。なるほど，ドランは1906年に大英博物館のアフリカ部門を訪れていたかもしれないが，彼が「表現によって人を狼狽させるような，途方もない」[33]力を感じたのが，ほかでもないベニン美術であったとは考えがたい。また，『青騎士年鑑』がベニン王国の青銅板1点を図版掲載したからといって，[34] 1897年にこの宮廷美術が見出された事実と，1905-06年に前衛芸術家たちがアフリカの「部族美術」を「発見」した事実との間に，密接な関係があると結論することはできないのである。

大英博物館は，ハンス・スローン卿の莫大な個人コレクションの遺贈を通じて，1753年に設立された。医師である彼の関心は，博物学の標本収集に始まり，やがて書籍，手稿，硬貨，骨董品，美術品，民族誌資料まで含むようになった。[35] 当初の民族誌資料351点のうち，コンゴ族の織物1点，ギニアの象牙製腕輪2点を含む29点のみがアフリカを出所としており，これが大英博物館においてもアフリカ地域の最初の収蔵資料となった。同博物館のアフリカ・コレクションは，これといった収集方針もないまま，以後の18世紀を通じてしだいに増加していく。資料の入手は，おもに個人の篤志にたよっていたが，それはまた，学問と植民地の双方に対する大英帝国の当時の関心も反映していた。この時期の探検として最も有名なキャプテン・ジェームズ・クックの太平洋諸島探検隊なども，現地で収集した多数の博物学標本や民族誌資料を大英博物館(およびヨーロッパの他の多くの博物館)におさめている。

19世紀前半，大英博物館は二度にわたりアフリカ収蔵品を著しく増やした。まず1819年，現ガーナの「ケープコースト城塞からアシャンティに向う使節団」から戻ったT.E.ボウディッチは，木工・金工や織物の標本とあわせて，アシャンティの王が大英博物館に保管を依頼した「黄金細工師の作品6点」をおさめた。もう一つの重要な登録資料は，あの不運な1843年のニジェール探検隊が持ち帰った品々である。

19世紀後半は，オーガスタス・ウォラストン・フランクスが献身的にキー



バスティアン，ベシュール=レーシュ，ギュスフェルトらがロアンゴ沿岸部で収集したヴィリ族の「呪物」。
A. Bastian, *Die Deutsche Expedition an der Loango-Küste*, 1874に所収



「人像」(二つの角度) ソンゲ族 ザイール共和国 木・金属・羽毛 高さ112.5cm Collection J. W. MESTACH, Brussels





「人像」 イボ族 ナイジェリア連邦共和国 木 高さ98cm Private collection, Paris

パーの職をつとめたため，民族誌の部門全体がこれまで以上の速さで拡張をとげている。この時期の資料提供者は大英帝国植民地の行政官や役人であり，特に南アフリカではバートル・フレアー卿(1877-80年)，ナイジェリアではハリー・ジョンストン卿(1885-87年)，東アフリカではジョン・カーク卿(1888年)，マショナランドではJ.T.ベント(1893年)らの名があげられる。

20世紀初頭も，独学の人類学者，旅行家，植民地官吏，宣教師らによる資料収集が続いた。1904年から10年にかけて，大英博物館は，当時のベルギー領コンゴを探検したエミール・トルデイから織物や彫刻をまとめて多数購入した。東アフリカについても，ケニアのクロード・ホリス卿(1908-10年)，ウガンダの宰相職カティキロの地位にあったアポロ・カグワ卿(1902年)らの寄贈により，アフリカ所蔵品は充実していった。ナイジェリア北部の資料は，マクラウド・テンプル夫妻のほか，ナイジェリア南東部でも資料収集を行ったP.アモーリー・トルボットから寄贈を受けた。つづく1920年代も，T.R.O.マンジャンが黄金海岸から持ち帰ってきた砂金計量用の真鍮製分銅のコレクション，H.S.スタナスが収集したニヤサランドの工芸品，タンガニイカ植民地総督府が1924年の大英帝国展に送ってきた資料などが博物館に登録されていった。1933年，民族誌部門は公式に博物館の準部門となり，トーマス・エイソル・ジョイスがその長(副キーパー)となった。同年，東アフリカと南部アフリカの資料は，H.J.ブラウンホルツが収集した石器時代の器物数千点によってさらに増加した。1934年には，C.A.ベヴィングによる西アフリカの織物のコレクションや，P.H.G.パウエル=コットン少佐夫妻が仏領カメルーンおよびアングロ=エジプト・スーダンで収集した資料も博物館に届いた。夫妻の娘たちも，ソマリランドとアンゴラの資料を30年代後半に寄贈している。

ヨーロッパの芸術家たちとそれをとりまく人々がブラック・アフリカ美術にどのような注意をはらっていたかをじかに示すような事実は，1890年(R.ゴールドウォーターによれば，ゴーガンはこの時すでに「少なくとも2点のコンゴの標本資料」[36]など，アフリカ彫刻をアトリエに置いていた可能性がある)から，1905年，即ちアフリカ美術品を私的に集めたり，それとの決定的な出会いを経て，彼らがアフリカ美術に関心を向け始めたと一般に——だが後述のように誤って——考えられている年までの記録のなかに，ほとんど見当らない。疑わしく，時には矛盾もするような例証でよければ，これまでにもなかったわけではない。例えば，ジェームス・アンソールが1897年のブリュッセル万国博でコンゴ美術を発見して(p.137参照)自作の重要部分を仕上げたとか，[37] ベルギー象徴主義のジョルジュ・ミンヌが1890年のレ・ヴァン(Les Vingt：20人会)に出品した彫刻は「蛮族の呪物」[38]と無関係でなかった，とかいった説である。しかしカルロ・カルラなどは，1899年の初のパリ滞在でトロカデロ民族誌博物館を訪れても，その凡庸さや卑賤さに心をとめただけであったし，[39] 1902年に同じ場所に立つジェイコブ・エプスタインも，みすぼらしく展示された未開彫刻の集まりをそこに見ただけであった。[40] またピカソやマティスが，1900年の万国博で植民地館にひっそりと展示されていた品々にとりわけ感性を刺激されたとする証拠など，何もないのである。

ただし，事実関係を実証する資料が世紀の変り目(1897-1903年)にないからといって，多くの浅薄な記録作家たちが我々に信じこませようとしてきたように，ヨーロッパの芸術家による「プリミティヴ・アート」の認知は不意におきた偶然の出会いの結果だとする仮説が，それで正当化されるわけでもないのである。19世紀末以前からの事実経過の中で，アフリカ美術への認知を招いた歴史的な条件を過小評価すべきではない。これとちょうど同じ理由から，我々が今日知るような意味での出会いが，



1897年の万国博覧会・植民地部門の展示風景(コンゴ資料室:現在の王立中央アフリカ博物館にて)(ブリュッセル・テルヴューレン)

現に1906年の秋以前に生じていたことの証しに持ち出される情報群にも,我々は満足していられないのである。

よく1904年が出会いの年と言われるが,事実として信頼できるものや,十分な裏づけのとれたものはまるでない。例えば,「アール・ネーグル(ニグロ美術)」の発見者を自認するヴラマンクは,その役回りを自ら偽ろうとしたわけでもなかろうが,発見を1905年のこととしている。[41] 一方,R.ゴールドウォーターのようなアメリカの美術史家は,カーンワイラーから得た疑わしい情報をもとにヴラマンクの発見を1年早めたうえ,[42] マティスが「おそらくは1904年」,どうみても「1906年以前に」[43]アフリカの物品を収集し始めたなどと推測している。しかし,この説と衝突してしまうマティス自身の証言であれば,3つは存在する。またこれとは別に,芸術家たちとも親交のある数名の愛好家が自ら1904年以来と称する個人コレクションのうち,本当にその年までさかのぼるものもないように思われる。さらにアンドレ・ルヴェルは,ゴールドウォーター宛の1934年の私信や,[44] 後の『回顧録(*Souvenirs*)』中で,「初めて見た黒人彫刻の前で,その優美さに心を打たれた」[45]のが1904年だったとする。だが彼自らも語るように,この出会いはマティスのアトリエでのことだった――したがってこの出来事はもっと後の日付,せいぜい1906年かそれ以後にずれこむはずである。またジャン・ロードは,フェリクス・フェネオンが「1904年頃」,[46] 若干のアフリカの作品を集めだした点を示唆する。だが,フェネオンの評論集を編んだフランソワーズ・カシャン[47]やジョアン・アルブラン[48]は,彼の「アール・ネーグル」収集の開始を1919年とする点で一致している。要するに,フェネオンの収集開始も,おそらく1919年以前ではあろうが,今世紀初頭の数年までさかのぼらないことは確かなのである。ルービンも後述するように(p.285参照),1907年時点のフェネオンは,ピカソの《アヴィニョンの娘たち》をカリカチュアと受けとめ,そこになんらアフリカ的なものを見ていなかったのだ。最後にポール・ギョームは,1904年にモンマルトルのとある洗濯女の部屋[訳註:この部分の仏語原文は"chez une blanchisseuse"であり,いわゆる「洗濯船"bateau-lavoir"」ではない]でポポ=ディウラソ地方の偶像1点を見つけ,それをすぐアポリネールに見せたと語っているが,[49] 当時の彼の年齢(まだ12歳半だったはずだ)と,二人が1911年まで出会っていない事実の両面から,この証言も効力を失ってしまう。

ブラック,アンドレ・ロート,ヴラマンクらがアフリカ彫刻を入手したのがどうやら1905年であったとする説の方が,上述の諸説よりは信憑性が高いように思える。確たる証拠はまるでないが,もしそうだとすれば,彼らはアフリカ彫刻の収集者として,ゴーガンに次ぐ位置を占めることになろう。まずブラックは,マノロや批評家のモーリス・レイナルとともに,オンフルールとル・アーヴルの間でその年の夏を過ごした際,ある船乗りからガボンの仮面1点を買ったとされている。[50] そしてロートも同年7月,記述からするとどうも象牙海岸西部のものと思われる仮面1点を,ボルドーのメリアデク広場で古物商から3フランで買ったという。[51] またヴラマンクは――これはよく知られた話だが――おそらくその夏の終り,アルジャントゥイユのカフェで常連たちの飲み代の支払いと引換えに「レッド・オーカー,イエロー・オーカー,ホワイトで塗りたくられたダホメーの小像2点と,全身ブラックの象牙海岸の小像1点」[52]を持ち去ったという。自分こそが発見者だと主張するあまり,ヴラマンクがここで日付を繰り上げてしまったと疑うだけの根拠は確かにない。ただ,自分が父の友人から「象牙海岸の,大型の白い仮面1点(p.213上参照)と見事な彫像2点」[53]をもらったのも1905年ならば,その仮面を友人のドランに譲ったのも同じ1905年であると明言する時のこの画家には,なおいっそう同意しがたいところがある。ヴラマンクは,真相を述べる二つの説明において,[54] 入手後ほどなくして白い仮面をドランに譲ってしまった点を強調し,うち一方の説明では,入手から譲渡まではほんの数日でしかなかったとさえ語っている。言



「仮面」 東部バミレケ族 カメルーン共和国 木 高さ76.2cm Private collection

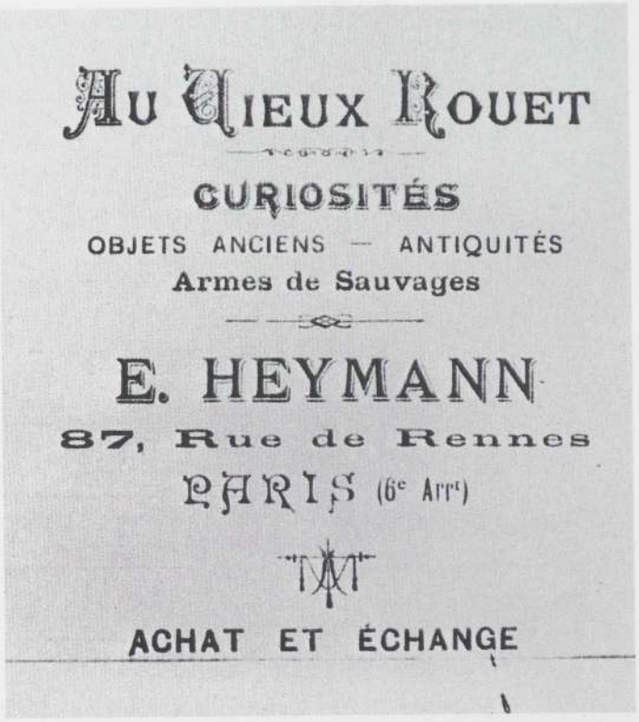
うところの「荘重さと未開の性質」に狼狽と恍惚をおぼえながら，なぜ彼がその仮面を惜しみつつも速やかに処分する気になったかについても，二つの説明は一致している。当時の自分には，財政上の問題がのしかかっていたというのである。さらに自分が譲った品をドランがトゥールラック街のアトリエに持ち帰り，ピカソとマティスがそこでその品を見て「動転し」，「心を揺さぶられ，かきたてられた」とする語りも，両方の説明に一致して出てくる。こうした情報の断片を突き合せてみると，第一の挿話（ヴラマンクによる白い仮面の入手）を1906年のどうやら3月末あたりに，第二の挿話（白い仮面のドランへの譲渡）を4月の前半あたりに位置づけても，問題はなさそうである。現にドランは，4月初めにロンドンから帰国してトゥールラック街の新居に落ちついており，ヴラマンクとその家族を圧していた不安定な経済状況も，彼が4月後半にアトリエの全作品をヴォラールに売却した後は，しばらく上向きに転じているのである。[55] ただしこの仮説に沿って，仮にピカソが5月にスペインに発つ以前にその仮面を目撃できたとしても――この点すら証明されてはいない――，マティスもそれを見ることができたと確信できない難点が残る。

マティスは，自分が当時「ニグロの」作品を購入した件について，3人の人物――1941年のピエール・クルティオン，[56] 1945年のアンドレ・ワルノー，[57] 1952年のE.テリアード[58]――に語っているが，うち一つを除いて語りの内容は一貫し，しかも互いに補い合っている。そのあらましは，原文の意味を歪めぬまま，以下のようにまとめることができる。即ち，フルリュス街のガートルード・スタインの部屋に行く途中，マティスは，エミール・エイマンが経営するレンヌ街87番の異国産の骨董品店（p.139参照）で，ウインドーに「ニグロの」作品1点があるのを見つけ，それを数フランで買った。スタインの部屋に着くとすぐ，彼はそれをピカソに見せた。ピカソは，それを眺めながらかなりの熱狂を示していた。P.クルティオンとの対話では，他の二つでふれられなかった出来事の詳細が語られている。マティスがそこで強調するのは，この時50フランで買った品こそ，自分の初の購入品だった点，また，これこそピカソが初めて真剣な注意を向けた作品だった点である。マティスによれば，アフリカ美術に関心が向かう気運は，まさにこの出会いを発端としているのであり，ドランは大型の白い仮面をヴラマンクから得て，あとからこの動きに加わっただけということになる。

ただ，彼の3つの説明は，一点でくい違いをみせる。つまり彼はこの時の購入品を，クルティオンとワルノーには小像と語り，テリアードには小型の頭部と語っているのである（ちなみに，それは仮面だったとよく言われるが，小像説と頭部説の妥協ともいえるこの異説は，ただちに排除されねばならない。この解釈は，はじめ英語で刊行されたテリアードとマティスの対話が，不正確に仏訳された産物である）。[59]

上でまとめたような彼の事実報告は，二つの間接的な証言を通じて裏づけられ，完全なものとなる。まずマックス・ジャコブは，マティスの娘婿にあたるジョルジュ・デュテュイに，日付に誤りはあるが，基本的にはマティスと同じ説明をしている。[60] またガートルード・スタインも，ピカソが自分の肖像画を描き上げたあとでマティスの訪問があったとして，時期を特定している――そうなると，これは疑いもなく1906年秋のことになるのである。[61]

また，ガートルード・スタインの部屋の出来事から明らかにほんの数日後，マックス・ジャコブ，ピカソ，アポリネール，サルモンらは，サン＝ミシェル河岸のマティスのアトリエを訪れている。この訪問をめぐるマックス・ジャコブの様々な記述[62]を点検すると，マティスの購入品が常に小像と語られていることに気づく。それゆえ，テリアードとの対話に出てくる「小型の頭部」という表現も，言葉の矛盾ではなく，むしろ全体の一部位にマティスが特に注意を集中させていたことの表れと推測するに十分である。この意味で，マティスが問題の小像をルーヴルのエジプト・コレクションにある斑岩製頭部と比較していたのも，両者に共通の項，即ち頭部の処理法をめぐる比較だったと考えれば筋が通るのである。



エミール・エイマンの骨董品店「オ・ヴュ・ルエ」の広告，パリ，1909年

もしこの作品が正確に描写されていれば，テリアードとの対話にみられる曖昧さも除けたであろう。また，一般にテリアードは思いつきで言葉を発するところがあるとされるため，それを唯一頭部と語るこの情報についても，信用が得られなかったのであろう。実際，マックス・ジャコブなどはこの作品を「舌を出して座る小型の人形」[63]と表現しているが，一見とっぴにみえるこの言葉には，作品のとる輪郭や，姿勢や，態勢などが表れており，寸法も感じとることができる。マティスの所蔵品のうち，ヴィリ族の小像（pp.141, 214参照）がこれらの記述と完璧に合致しているのだ。彼の娘マルグリットの死後，その息子クロード・デュテュイの手にわたったこの小像こそ，疑いようもなく，上述のもろもろの証言で語られていたまさにその彫刻なのである。

ドランのアトリエでの，マティスと白い仮面の出会い――ヴラマンクがしきりに強調するこの出来事は，マックス・ジャコブらがサン＝ミシェル河岸のマティスのアトリエを訪問した日付と同様，ヴィリ族の小像が購入された後のことに違いない。とはいえ，自分がヴィリ族の小像を買った後，ドランもファン族の仮面を買ったのだというマティスの言には，必ずしも従うことができない。また，ピカソが同じ年の春にトゥールラック街のドランのアトリエでファン族の仮面を目撃できたことは立証できないにしても，その半年ほど後，いまやマティスやドランと頻繁に会うようになっていた頃のピカソが，依然その仮面の存在に気づかずにいられたとするのも無理なのである。

したがって，1905年にあったかもしれない個々人の発見（ブラック，ロート，ヴラマンクらの発見）を別にすれば，アフリカ美術との出会いは，現に1906年秋まで起きていなかった。ファン族の仮面とヴィリ族の小像は



「人像」ムベンベ族　ナイジェリア連邦共和国　木　高さ74cm　Private collection, Paris

出会いの触媒だったのであり，ドランやマティスやピカソはともにその推進者として，三者三様の体験がそれぞれの出会いを準備していたのである。ピカソの場合，それはおそらく1906年の春に，ルーヴルでオスナ出土のイベリア彫刻からうけた啓示であった。彼はこの年の秋から翌春にかけてもアフリカ彫刻を見ることがあっただろうが，それにまともな関心を向けるのは，ようやく1907年の6月頃からである。マティスの場合，それは1905年の夏にダニエル・ド・モンフレーの家で，ゴーガンの作品をめぐってマイヨールと議論した体験であり，「マティスの目をニグロ彫刻に向けたのは，おそらくマイヨールであった」。[64] ドランの場合，それはより直接に1904年のトロカデロ民族誌博物館の訪問，1906年3月の大英博物館アフリカ部門の訪問であり，言うまでもなくその1カ月後の作品入手であった。

かりに将来の資料研究によって，《アヴィニョンの娘たち》を描く数カ月前のピカソが，今日想像できる以上の規模ですでに「プリミティヴ」な作品に取り巻かれていたことが立証されたとしても，1907年晩春のトロカデロ訪問が彼にもたらした意義を過小評価すべきではない。この新たな体験は，以前の経験と必ずしも矛盾することなく，これまで気づかずにいた「プリミティヴ・アート」の意味と広がりをピカソに示したからである。その点，30年後の彼がこの事件についてアンドレ・マルローに語った言葉は，啓発に満ちている。[65] トロカデロの展示室に一人きりで入った時，その場のおぞましい光景に，彼は逃げだしたい気分に駆られた。だが同時に，なにかが彼を抗いがたくひきつけてもいた。「胸がむかむかするようだった。蚤の市。臭気……その場から抜けだしたかった。が，私は去らなかった。とどまった。私はとどまったのだ」。「何かが自分に起きている……とても大事な何かだ」と彼は感ずる。そして彼は「なぜ自分が画家なのか」を不意に悟ったというのである。ドランやマティスやブラックにとり，「ニグロの作品」や「呪物」は「他のあらゆる作品と同じ……すぐれた彫刻」にすぎなかった。ところが，そもそも仮面とは，世界に遍在する「脅威にみちた精霊」と同じくらい強力な「呪術的なもの」であり，悪の暗い力と人間との間をとりもつ媒介者，「仲介者」であること，人間に重くのしかかる苦悩や危険から解かれるための「道具」であり「武器」でもあることなどを，ピカソはこの瞬間に発見したのである。「《アヴィニョンの娘たち》がこの日に生れてもよさそうなものだった。フォルムのことではなく，私が最初に悪魔ばらいをした絵だったからそう思うのだ……」。

この「ぞっとする博物館」でピカソの心に生じた動揺を軽視するつもりはないが，その動揺がある現実に基づいていたことも認めねばならない。それというのも，1907年当時のトロカデロ民族誌博物館・アフリカ展示室(pp.126, 322下参照)は，今日の我々が想像するように，正確な資料カードの付いた品々が行き届いた管理のもとで体系的に分類され，鑑賞に適した条件下で展示されているような，啓蒙活動の場にふさわしい大広間などではなかったからである。むしろそこは，かつて人間の精神が生みだしたなかでも最も驚くべき制作物が，あわただしく荷ほどきされ，でたらめに積み上げられた，とても狭いぎゅうぎゅう詰めの倉庫に近かった。この部屋の解きほぐしようもない混乱は，かろうじて四方の壁によってさえぎられ，ガラスのはまった「仮」戸棚がこの壁を背に並ぶ。陸揚げされた木箱の板をいびつな四角に切って作った棚などはざらであり，その中には一つ一つの品をほとんど見分けられないほど物品が詰めこまれている。こうした収納品の重みと，上から張りだすように積まれた様々な日用品の重みで，棚はもうぐらぐらであった。そして，あらゆる種類の武器類や，薄っぺらな標本などがこれらの棚とごたまぜに並びながら「壁ぎわの戦利品」をかたちづくる。壁ぎわから部屋の中央に向かうと，もう身動きできる余地はほとんどない。こちらでは等身大の彫像にぶつかり，あちらでは詰めすぎの陳列ケースにぶつかり，一歩踏みだすごとにつまずくやもしれぬのである。



「人像」 ヴィリ族 コンゴ共和国 木 高さ24cm
Private collection(アンリ・マティス旧蔵) p.214に別の角度の図版

この場所にうずまく混乱ぶりからすれば，なるほど客観的・学問的な作品評価は望むべくもなかった。何の意図もなくまとめられた異質な物品の集まりと，それに驚きつつも魅了される若干の訪問者たち。だがこの部屋の混乱は，代りに彼らと作品の間の決定的な距離をしだいにせばめ，単に部屋の中に隙間がないからというのではない，ある奇妙な親密さを両者の間に生みだしてもいたのである。幻想の動物寓話から出てきたような人獣混合像(p.126参照)。瘢痕をほどこされ，あるいは釘だらけにされた像の身体が喚起する暴力と苦痛。取り乱した面持ちの顔が感じさせる霊の出現への恐怖。人はこれらの作品を前にして，くだくだと言葉を並べたてるかもしれない。だが結局，人はこの時，例えば不合理な邪術の力に生命を吹き込まれていそうな物体を前にして，それを描写することにおびえているだけなのであった。

この宇宙は，時に人の心を揺るがしつつも，聖なるものの刻印を絶えず受けていた。ただ実のところ，そこに展示されていたのは，復讐の神々や悪魔的な怪物の住まう，はるかかなたのパンテオンの像ではなかった。壮大で圧倒的な作品はほとんどなく，むしろ冥界の精霊像や，生ける祖先の像，恵み深い母性像，お守りの呪物などが共存する宇宙である。だからこそ，聖なるものと経験的なるものが絡みあい，儀礼的なるものと日常的なるものとが交わりあう様子を，人はそこで感じとれるのであった。つまりこの宇宙が暗示していたのは，仲立ちにすぎないが信頼はできる世界，命の息吹きも人間味もあるようなもう一つの世界である。超自然的なもの，ただし何らかのしかたで馴致された超自然的なものへの，それは一つのいざないだったのである。

ピカソがトロカデロ民族誌博物館で見出し，彼の心に浸潤していったものは，この種の認識だったのかもしれない。少なくとも，ピカソの打ち明

け話を聴いたクリスチャン・ゼルヴォスがそこから引きだした教訓こそ，この認識であった。「ピカソは未開人の美術から，世界のあるヴィジョンを得た。それは彼独自の見方に基づく美的体験に修正を促し，一つの世界表象をもたらしてくれるようなヴィジョンであった。彼が新たに得た世界表象の中で，超自然的なるものと経験的なるものは重なりあい，互いに干渉しながら単一の現実をかたちづくっていた。未開人の美術はこのかぎりにおいて現実に彼に影響を及ぼしている。こうしてピカソは，自己をとりまく事物を，フォルムの組み合せの中で，また，超自然的なるものとも交わるような事物それぞれの生命の中で思考できるようになったのである」。[66]

セザンヌの死と，サロン・ドートンヌでの二度目のゴーガン回顧展につづく1906年最後の2カ月間で，マティスの巧みな表現でいう「芸術上の天地創造の時」[67]が開かれた。マティスが自分も含めて最も前衛的とみなす一部の芸術家たちの間では，すでに「発見」の時は過ぎていた。いまや彼らは，互いに流儀こそ異なれ，「ニグロの木彫」への嗜好をいずれも激しく抱いていたのである。マティス，ピカソ，ブラック，ヴラマンク，ドランらが1908年から14年にかけて集めた作品群が，当時の状況を雄弁に物語っている。

まずマティスの場合，カーンワイラーの証言によれば，彼は1908年の時点で「様々な地域の約20点からなるコレクション」[68]を所持していた。またアンドレ・ルヴェルは，これとほぼ同じ頃に「かなり精巧な作りの品で，見栄えがして仕上がりも良い小さな頭部の付いた指揮棒を，マティスが手にしている」[69]のを見た記憶がある。他方，ピエール・シュネデールによれば，マティスが存命中に手放したコレクションは，ピカソが譲り受けたマレクラ島南部の人像(p.333参照)や，現在ニース美術館が所蔵する「エチオピアの」腰掛けなど，彼が晩年になって入手した作品だけであるという。[70] この説に同意するなら，現在彼の相続人のうち2名が管理する作品群(p.142参照)をもとに，おそらく第一次大戦前にできあがったマティス・コレクションの再構成をここで試みることもできよう。まず「指揮棒」2点——うち1点はチョクウェ族の作品，もう1点は，人間をかたどった取っ手があるコンゴ族の象牙製の作品。遺骨容器守護像3点——うち2点はツォゴ族の品，1点はファン族の品。小像数点——うちヴィリ族の作品3点(p.141参照)，ベンベ族の作品1点，セグー様式のバンバラ族の作品1点。このバンバラ族の小像は，ポール・ギョームが1917年に図版掲載した作品である(p.229参照)。このほか，シラ族=プヌ族系の白い仮面1点。ペンデ族の仮面1点(p.239参照)。壺を両足にはさんだルバ族の女性座像1点。中をくり抜いた頭部1点——これはクバ族の作品とされるが定かではない。両腕を横に広げた女性像1点(p.229右参照)——1930年のピガール画廊の展覧会に出品された際，図録執筆者はこの作品をコンゴ川下流域の象牙細工としている。

次にブラックの場合，1911年の写真(p.306参照)[71]に見えるファン族の仮面1点，ガボンの弓形のハープ1点を，この時期の彼のコレクションに加えねばならない。これ以後の写真(p.143上参照)[72]にある作品——バンバラ族の小像3点，コンゴ川下流域の偶像1点，確実な同定のできない彫刻2点——も，1912年夏の入手品としてリストに加える必要がある。1905年に入手されたツォゴ族の仮面1点，さらにダン族の作品1点とクバ族のラフィア布数点をこれに加えれば，ブラックがこの時期に入手し，以後手元に置きつづけた作品は，おそらく網羅したことになろう。だがこれとて，ピカソが築いたコレクションの大きさには，とうてい及ぶものでない。ピカソのコレクションの集成については，ルービンが後述する(pp.296-309参照)。

ヴラマンクの場合，彼はドランに仮面を売ったばかりか，1914年には，アルジャントゥイユでの発見以来のコレクションをすべてジョス・エセルに売却したことがわかっている。[73] したがって，彼がモンマルトルの古物商から得た作品，パリの蚤の市でみつけた作品，さらに1908-09年の冬をマルティーグで過ごしていたドランを通じ，マルセイユで手に入れた作品など，その1908年以後の入手品を明らかにするのは困難であろう。

最後にドランの場合，彼は自分のコレクションから不要品をたえず抜き取っていたので，1914年以前のコレクションの規模や性格については，いかなる憶測も危険である。ただし，1912-13年の写真資料(p.225下参照)[74]から，ファン族の仮面3点——うち1点はヴラマンクの売却品(p.213上参照)——と遺骨容器守護像2点，羚羊をかたどったバンバラ族の頭



マティス旧蔵品の一部。マティス相続人宅で撮影した写真，パリ，1976年



ジョルジュ・ブラックのアトリエを撮影した写真，パリ，1914年頃

飾り1点，セヌフォ族の彫像1点がアトリエにあったことだけはうかがえる。

この1908年から14年にいたる時期の出来事のうち，本章の主題に関わる事実の多くが，あるハンガリー人の活動に源を発していた。少なくとも，そこには彼の活動がなんらかのかたちで関与していた。パリ到着後まもなく彫刻家から美術商に身を転じ，1911年頃に生れた新語「アール・ネーグル」への関心を高めるうえで，第一発見者であるひとにぎりの芸術家たち以上に貢献した人物，さらに，第一次大戦勃発前の中央ヨーロッパの主要都市に「アール・ネーグル」を着実に普及させていった人物こそ，この人ジョゼフ・ブリュメル[75]であった。

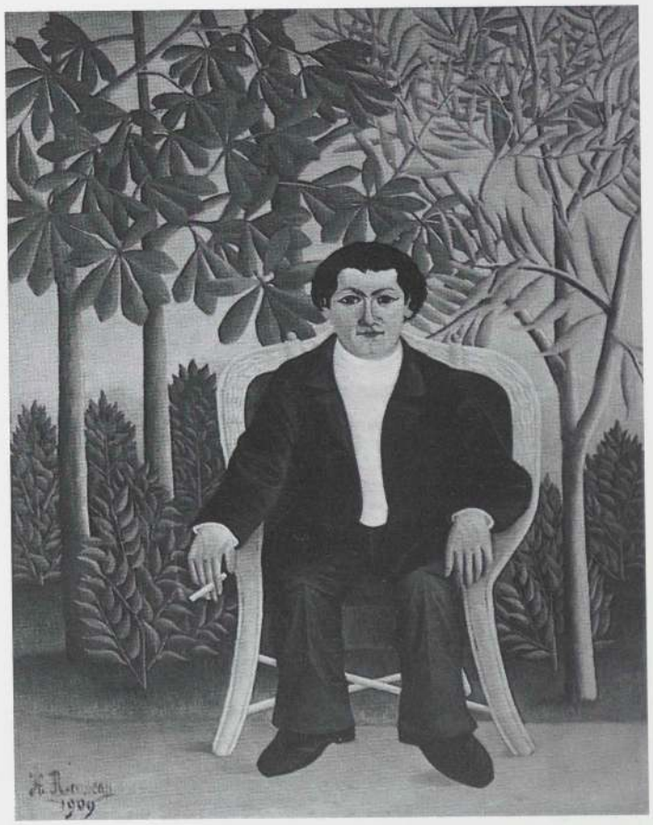
彼は最初ブダペストの装飾美術学校で彫刻を学び，ミュンヘンではリューマンから，ナジバーニャではイストヴァン・レティから手ほどきを受けた。その後パリに出た彼は，ロダンやマティスに就き，モンパルナスの美術学校にもいくつか通ったものの，さほど勤勉なわけでもなかった。やがて資金が尽きると，彼は生活の糧を求めてあらゆる種類の仕事に手を出していく。が，彼はじきに，既存の美術商に代って浮世絵の仲買人となり，その間あちこちの古物商から「ニグロの作品」も手に入れるようになる。彼はこれらの品を，美術学校のアトリエにいる自分より裕福な学生たちに調達し始めたのである。

ファルギエール街のみすぼらしい下宿でじきに始めたこうした小商いに，彼は成功の目算を抱いた。そこで彼は，おそらく1909年——この前年という可能性もあるが——に，これまでの収益を投資して，ラスパイユ通り6番の店舗を借りたのである。開店早々の店内には，アフリカやオセアニアの彫刻が，税関吏ルソーの絵画数点と隣りあわせに並んでいた。その後，彼が両大戦間期のニューヨークで最も名声を誇る美術商の一人となった時，そのめざましい手腕のほども明白なものとなったのである。

ただし我々がここで示したいのは，第一次大戦前，即ち若き芸術家たちがアメリカとヨーロッパ全土から集まり，モダン・アートの基盤について疑問を投げあっていた順境時に，彼が友人関係の幅広いネットワークを通じて，モダン・アートの重要な源泉の一つとなった作品群と作家との出会いをいかに促していたかという点である。

スタインを囲む芸術家サークルがこの時期に演じた決定的な役割は，これまで正当にも強調されてきた。ブリュメルがこの一員だったか，周縁にとどまる存在だったかは不明である。ともかく彼は，マティスがサラ・スタインやドイツ人画家ハンス・プールマンに口説き落とされて1908年1月に美術学校を開いたとき，プールマンの力添えでそこに入学している。プールマンにブリュメルを推薦したのは，グランド・ショミエールで学生仲間だったアメリカ人マックス・ウェーバーである。彼はこのウェーバーやプールマンを通じ，多くの芸術家や美術批評家と直接・間接の知り合いになったのである。ブリュメルは彼らに自分の計画を支援してもらいながら，逆に彼らの考え方を自分の見解に近づけてもいった。つまり彼らの大半が「アール・ネーグル」という西洋の宿命に，当時何らかのかたちで関わっていたようなのである。

このうち，まずマックス・ウェーバーは，3年間のパリ生活でピカソの作品もアトリエも見知っていた。彼はピカソの流儀にならい「プリミティヴィスム(primitivisme)」の概念を，アフリカ彫刻，ルソー絵画の双方と比べながら規定する人物であった。アフリカ彫刻の実例ならば，彼はずいぶん早くにそれをトロカデロで見ていたし，[76] ルソー絵画にそなわる真にモダンな本質も彼は賞賛していた。そしてブリュメルは，この彼を通じ，1908年3月にルソーに会う機会を得ているのである。これとほぼ同時期，ニューヨークのロバート・コーディーもやはりウェーバーを通じ，ルソーのアトリエの常連となっている。ウェーバーは数年後，ワシントン・スクエアと5番街にある自身の画廊を使って，また『ソイル(*The Soil*：大地)』誌上で，アフリカ文化の作例を紹介し始める。これらの作品には芸術上の価値があるばかりか，その紹介活動が，アメリカの「ソイル／大地」に根ざす平等主義の理想にとって励みにもなりえたからである。[77] 彼の友人のうち，ブリュメルが知り合えたもう一人の人物にパトリック・ヘンリー・ブルースがいた。ブルースのコレクションは質量ともに相当なものだったので，1920年代，30年代の主要な展覧会の主催者たちは，彼にたびたび出品を要請している。[78] また，ウェーバーを通じてかどうかは不明だが，



アンリ・ルソー《ジョゼフ・ブリュメルの肖像》1909年　油彩・カンヴァス　116×89cm
Private collection, Switzerland



ギョーム・アポリネール所蔵のアフリカの作品。彼の書斎をルネ=ジャックが撮影した写真，1954年頃。p.312に別の角度の図版

ブリュメルはフランス系アメリカ人の画家フランク・バーティー=ハヴィランドとも親しくなり，彼が1908年に集めだしたアフリカやオセアニアのコレクションの供給源となった。[79] 一方，プールマンの仲介で，ブリュメルはハーゲンの収集家カール=エルンスト・オストハウスや，ドイツの青年作家カール・アインシュタインとも接触している。このうちアインシュタインは，後にブリュメルの強い勧めで，アフリカ美術をめぐる初の美学論を上梓した人物である。[80] そればかりか，当時モンパルナスのカフェ・ドームに足繁く通っていた「ドイツ人」グループの中にも，テラスに腰かけるブリュメルの姿があったのだ。そこには，ラスパイユ通りの店舗でしばらく彼の相棒役をつとめていたルドルフ・レヴィや，ルソー主催の「音楽の夜会」の常連で，後に『未開人の美術(*L'Art chez les peuples primitifs*)』を著したポーランドの美術批評家アドルフ・バスラー，またチェコ人の芸術家としては画家ヴァルター・ボンディ，彫刻家エルンスト・アッシャーやベラ・ハインらの姿もあった(最後の3人のうち，ボンディはベルリンで，残り二人はパリで「アール・ネーグル」の美術商となっている)。

つぎにギョーム・アポリネールの場合，彼が1911年以前にブリュメルと知り合っていたことを明示する資料は確かに見当らないが，それでも両者の出会いが1908年末もしくは1909年初頭であったことは確実であろう。また，ブリュメルが，アポリネールを説いてアフリカ彫刻の収集に向かわせた最初の人物——たぶんそれはピカソだ——ではないにせよ，少なくともそのうちの一人であるという仮説も排除されるべきではない。

まず，アポリネールをルソーに引き合せたのはジャリである。正確な日付は不明だが，これは1906年4月から1907年11月までの間の出来事である。ところで『ソワレ・ド・パリ(*Soirées de Paris*：パリの夕べ)』誌のルソー特集号には，ルソーの1909年の作品《詩人に霊感をあたえるミューズ》の第1ヴァージョンがいかなる状況で制作されたかが記されている。この絵のモデルだったアポリネールは，1908年11月から12月にかけ，ポーズをとるために何度かルソーのアトリエを訪れている。そしてちょうどこの頃，ブリュメルは，アメリカに帰国準備中のウェーバーと共に，ペレル街のルソーのアトリエをしばしば訪れているのである。また，画家ルソーの年譜において《ミューズ》に続く最初の肖像画はまさにブリュメルの肖像画(p.143参照)であり，この絵はアンデパンダン展に出品されているから，1909年春までには粗塗りが終っていなければならない点にも注目しておきたい。したがって，この1909年初頭時点で，ブリュメルとアポリネールが未だ接触していなかったとは想像しにくいのである。

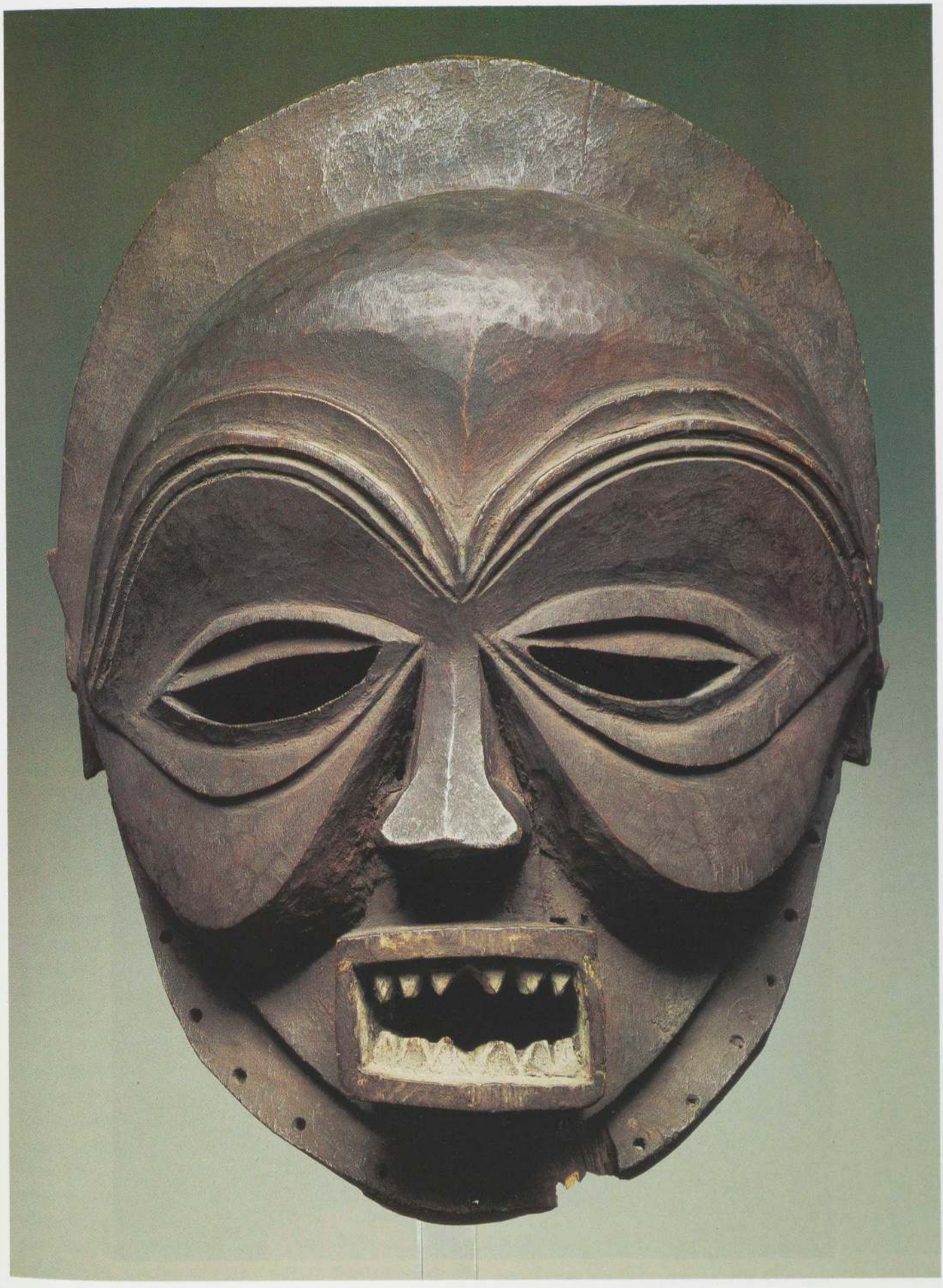
アポリネールがアフリカ美術の収集を始めた時期についても，正確なところはまだわかっていない。アポリネール全集を編集し，「アール・ネーグルを前にしたギョーム・アポリネール」[81]と題する論考をものしたフランス人研究者でさえ，この点についてはなにも示していない。1910年にアポリネールがオトゥイユのグロ街37番へ転居したくだりでも，当時の彼は「アール・ネーグル」に興味を抱き始めていた，と述べられるだけなのである。一方，アポリネールに「アール・ネーグル」を最初に提供した人物については，若干の仮説が提示されてきた。一説によると，それは彼の幼なじみで，後にルネ・ダリーズの筆名で『ソワレ・ド・パリ』誌の寄稿者となったルネ・デュピュイだという。当時この人物は海軍士官だったから，港湾事情には精通していたというのである。[82] ただ，これも資料の裏付けがないために真相とはみなしがたい。デュピュイ海軍少尉の航海を論拠とするからには，この説も彼が海軍を辞した1907年までに限定されるからである。アポリネールがすでにこの年以前からアフリカ彫刻を収集し始めていたとはとても思えないし，直接にせよ間接にせよ，これを支持する証言は見当らない。無一文のその船乗りを休暇中にたびたびもてなしたことのあるサルモンによれば，デュピュイのトランクの中には数冊の本と阿片を吸う道具しかなく，異国風の品といえば広東のパイプが1本あるだけだったというのである。[83]

これに対し「1910年頃，初めてアポリネールにニグロの作品を売りつけた」[84]のは，フェリクス・フェネオンだともされてきた。なるほど，この二人は少なくとも1904年以来の友人ではあったが，上述の通りフェネオン自身の収集時期についてもいまだ議論の余地が多いうえ，この説によれば「1910年頃」ベルネーム=ジュヌ画廊で彼と一緒に働いていたジョス・エセルも，すでに1905年から収集を始めていたというのである。それゆえ，このかなり独断的な説に同意するには，もっと確かな証明が必要である。

ちなみにこの説は，1907年の日付がある『虐殺された詩人』の初稿も引き合いに出している。周知のごとくピカソが文中で「ベニンの鳥」と呼ばれたのは，アポリネールがすでにこの時点でフォン族の真鍮細工1点をもっていたからだという。[85] しかし，このピカソの偽名が実際に文中に登場するのは，それ以後の，1911年の草稿においてなのである。[86]

さてかくいう私だが，率直に言って，自説を裏づけるだけの決定的な証拠は私にも全くない。ただ，上記の諸説よりも筋が通っていると思えるのは，おそらく1909年の末，アポリネールに最初のアフリカ彫刻を売ったか贈ったかした人物をブリュメルとする仮定である。「セーヌ河岸の散策者」は，その後まもなく，この美術商の客引き役を時折つとめるようになっていた。当時二人が関心を共にしていたことが，この点から推測できるのである。

ブリュメルとアポリネールの働きにより——この二人だけが先導したわけ



「仮面」ムブンダ族　ザンビア共和国　木　高さ43cm　Private collection



「仮面」ウルクン族　ナイジェリア連邦共和国　木　高さ175cm　Private collection, Paris

ではないにせよ――「アール・ネーグル」は1914年以前にプラハの美術界にも普及していった。[87] ただし1880年以来，アフリカ彫刻はボヘミアにも存在していた。当初は，博物学者エミール・ホルブが1872年から79年にかけて中部・南部アフリカで集めた民族誌標本だけであったが，19世紀末には，ドイツ人アルベルト・ザックスの収集したアフリカの作品群が，ヤブロネッツにある一種のガラス工芸美術館に収蔵されていた。ザックスはボヘミア北部の工場で作ったガラス玉をナイジェリアや黄金海岸へ輸出する製造業者であり，彼の収集品の中には，アフリカ駐在の部下が入手した作品もあれば，ウェブスターやアムステルダムのオッペルス商会を通じて得た作品もあった。また作家のジョー・フロウハも，大量の浮世絵コレクションに続いて，1900年からはアフリカ彫刻の注目すべき収集にのりだしている。ただし，当時のチェコの芸術家たちがこうした「国家的」コレクションから何かを得ようとしていたわけではなかったようである。

1912年，マネス同盟から離脱した画家，彫刻家，版画家，文筆家ら約23名がプラハで「造形芸術家グループ(Skupyna Vytvarny Umelcu)」を結成した。メンバーには画家ヨーゼフ・作家カレルのチャペック兄弟や，彫刻家オットー・グートフロイントらがおり，メンバーではないがグループと近い見解をもつ者に，美術史家で収集家のヴィンセンツ・クラマーシュがいた。1911年10月には，グループの活動と並行して『月刊美術評論(*Umelecky Mesicnik*)』誌[88]も創刊され，ヨーゼフ・チャペックが翌春まで編集を担当している。そうしたなか，彼らは出版活動と展覧会活動の両面において「未開」美術に目を向けていた。出版物のうち，例えば『月刊美術評論』1913年6月号には，近代彫刻をめぐってこの時期に出版された理論的な論考のうちでも最も洞察力に富むものの一つ，グートフロイントの「面と空間」に添えて，「ニグロの」作品8点の写真図版が掲載されている。うち3点はカーンワイラーの所蔵品(仮面1点，バンバラ族の小像1点，バガ族の小彫刻1点)，残り5点はブリュメルの所蔵品(マルケサス諸島の二重人像1点，バンバラ族・バウレ族・テケ族の小像各1点，ファン族の頭部像1点)と記載されている。また同年10月号にも，ブリュメルが所蔵するセヌフォ族の仮面2点の図版が掲載された。展覧会活動としても，第3回(1913年5月-6月)と第4回(1914年1月-3月)の催しで，メンバーの作品やピカソなど国外の芸術家の作品とあわせて，アフリカの彫刻が出品されていたのである。

モダン・アートの表明に「アール・ネーグル」を結びつけるような発想が，こうしてプラハではヨーゼフ・チャペック，グートフロイント，クラマーシュ，さらにエミール・フィラといった人々の間で生れていたようである。さりとて，当時の彼らがパリの芸術家や美術商たちと密接なつながりを保ち，それによって「アール・ネーグル」との出会いを駆り立てられていたかもしれないことも，また認めねばならない。例えば，クラマーシュが美術品の購入を通じてつきあっていたカーンワイラーは，商売とは関係なく数点の「アール・ネーグル」を所有していた。このことは，上述の出版資料のほか，1913年にジョルジュ・サンド街のカーンワイラー宅を写した写真(p. 301下参照)[89]からも証明できる。またグートフロイントも，1909年から10年にかけてパリのグランド・ショミエールでブールデルに学んでいる。グートフロイントが当時いかなる交友関係をもっていたかは不明だが，ヨーゼフ・チャペックについては，より正確な情報がある。1902年3月，アポリネールはプラハでチャペック家のもてなしにあずかっているので，ヨーゼフとカレルはパリに行く以前からアポリネールの文学や芸術の好みに影響を受けていたことになる。[90] 1910年から11年にかけて，今度はアポリネールがヨーゼフを客人に迎え，その良き助言者となった。若き画家ヨーゼフはこの時トロカデロ民族誌博物館を訪れ，自分の注意をひく展示品の一部を，抜かりなく撮影までしている。このうち西アフリカの作品としては，デ



「鳥像」 セヌフォ族 コートジボアール共和国 木に彩色 高さ144.8cm
Private collection, St. Louis



1911年の「東洋展覧会」の折に，ブダペスト芸術家会館(Keleti Kiàllitàs a Müvészházban)に展示されたバウレ族の仮面およびバンバラ族の人像

プラーニュ中尉がニジェール川湾曲部で収集したドゴン族の小像1点(p. 273左参照)と織機の滑車吊り3点が撮影されている。その後ヨーゼフは，「ニグロ」彫刻に関する論文を1918年の『ツェルヴェン(*Cerven*)』誌に発表し，1938年には『未開人の美術(*L'Art des primitifs*)』を出版している。トロカデロ民族誌博物館だけでなく，おそらくアポリネールの部屋やブリュメルの店でも彼は初めてアフリカ彫刻と出会い，その経験がこうした論考の源泉となっていたのである。

1911年にブリュメルの祖国ハンガリーで開かれた展覧会は，アフリカやオセアニアの美術が(非西洋の様々な美術品とともに)，芸術上の価値として古代の作品に匹敵するだけでなく，同時代の彫刻や絵画を再生する力も秘めていると紹介された点で，おそらく西洋初の展覧会だった。この「東洋展覧会(Keleti Kiàllitàs)」は，ハンガリーの前衛芸術家のために1907年に創設されたブダペストの芸術家会館で4月から5月まで催され，同会館の名誉会員ヨーゼフ・リップル＝ローナイとカーロイ・ケルンストックの二人が後援をつとめた。会場にはペルシアの細密画，日本の浮世絵，古代中国，チベット，カンボジア，インドのテラコッタや青銅製品と一緒に，オセアニアとアフリカの彫刻16点が展示された。うち6点はニューギニアの作品で，残り10点はコンゴ，スーダン，象牙海岸の作品である(p.148参照)。これらの彫刻は，作家・ジャーナリストのミクロシュ・ヴィテズと，建築家・装飾家のラヨス・コズマが，いずれも西欧旅行中に入手したものであり，しかも図録によれば，中国の作品20点はブリュメルの出品物だという。したがって，この歴史的な展覧会をパリから推進した人物の一人に，やはりブリュメルがいたのではないかと思えてくるのである。

第一次大戦前のロシアにあった「アール・ネーグル」は，[91] シチューキンのアフリカ・コレクション(p.149参照)や，マルコフの著作の掲載図版によって，その具体的な特徴を知ることができる。特にシチューキン・コレクションの入手先や，マルコフの著作に図版掲載された作品の所在地が，いずれも国外であったことを確認できる。当時のペテルブルグやモスクワに，民族誌標本を専門に扱う店はなかったようである。そのため，例えば地理学者で収集家のアヌーツィンなどは，おもにハンブルクのウムラウフやロンドンのオールドマンといった美術商から作品を入手していた。ただし，首都ペテルブルグの民族誌博物館の陳列室には，1880年代以来，アフリカ諸文化の標本資料が多数展示されてもいた。

1914年初め，ヤコフ・トゥーゲンドリトは，「セルゲイ・シチューキンのフランス美術コレクション」と題する一文を『アポロン(*Apollon*)』誌上に発表した。それによれば，シチューキン邸の一隅にはピカソの作品50点ほどが掛けられ，「マダガスカルとコンゴのすばらしい木彫作品」少なくとも7点が置かれていたという。シチューキンがパリで購入したこれらの作品は，おそらく1908年から12年にかけて，直接ブリュメルから，もしくは彼を介してフランク・バーティー＝ハヴィランドから入手したものであろう。しかもこのうち4点は，後述するアインシュタインの1915年の著作『ニグロ彫刻(*Negerplastik*)』に図版掲載されている。

画家で美術理論家のウラジーミル・マルコフは，ペテルブルグ青年同盟(Sojuz Molodezhi)の創設メンバーであった。彼の著作『ニグロ美術(*Iskusstvo Negrov*)』は，詩人のマヤコフスキーがルナチャルスキー指揮下の教育人民委員会に掛け合って，死後5年ほどして刊行されている。マルコフが1913年末から翌年初めにかけて書きためた原稿と，1913年夏に西欧諸国の博物館で自ら撮影した写真が，1919年にV.D.ブブノワとL.I.ゼルゼヴェーフの手によって校訂されたのである。『ベルギー領コンゴ博物館年報(*Annales du Musée du Congo belge*)』(1905年)から

転載された図版を除いても，この書物には72点の作品を対象とする117枚ものオリジナル図版が掲載されている。しかも1点を除くすべての作品が，ライプツィヒ，ベルリン，キール，コペンハーゲン，オスロ，ライデン，ロンドン，パリの公共の民族誌コレクションに属する作品であった——そして我々の主題にとっても重要なこの唯一の例外とは，ブリュメルが所蔵するバンバラ族の小像1点を撮影した2枚の図版なのである。これらの掲載図版を見れば，マルコフが撮影にあたって陳列ケースから取り出したのは，彼にとって「民族誌標本」などではなかったことが明らかにわかる。彼の考えによれば，それは芸術作品であり，造形上の原理が完璧に適用されたあとの完成した姿を示していた。フォルムの多様性を統合してしまう構造の単一性，オブジェの構成部分を有機的に配置する多彩な様式——マルコフはこれらの点に注意を向けつつも，作品の理解に混乱をもたらす恐れのある付属物を被写体から動かしたり除けたりして，時折故意にそれらを無視した。ただ，だからといって，一般に奇想や絵空事の世界とみなされてしまうそうした細部を，彼が過小評価していたわけでもなかった。逆に，それは彼にとっても真の造形的象徴であった。象徴の相対的な意味は，それが等質的な全体に統合される局面との関わりから，またそこに今なお暗示されている元来の用途に照らし合せながら了解すべきものと彼は考えていたのである。さらに，同一の作品を対象とする「モンタージュ」写真の手法(p.150参照)は，彼が同書第4章で展開する作品分析の方法に基づき，類比的に試みられたものである。マルコフはこの『ニグロ美術』において，アフリカ彫刻に生命を吹き込む造形上の思想が作品として具現した姿を探求すると同時に，グートフロイントやアインシュタイン流のしかたで，当時の彫刻にそなわる支配原理の若干を理論的に規定していた。

ドイツでは，たいていの都市に公共の民族誌コレクションがあり，骨董品の商売も19世紀以来普及していた。そのため，ドレスデンやベルリンの「ブリュッケ(橋)」，ミュンヘンの「青騎士」に属するような前衛芸術家は，制作上の参考にも着想の源にもなるような異国風の作品を，いわばアトリエ近くでみつけることができた。こうした状況を考えると，ラスパイユ通りでちっぽけな美術商を営むハンガリー人ごときが，この国で，たとえ二次的な役割でも演じていたとすれば驚くべきことであろう。その点，例えばルールの収集家カール=エルンスト・オストハウスがブリュメルからアフリカ彫刻の調達を受けていたことが証明できたとしても，この裕福なパトロンが1912年にハーゲンの私設博物館で「アール・ネーグル」展を開いた時，展示品の提供者がブリュメルだったことまでは完全に証明されていない。しかし，カール・アインシュタインの著作『ニグロ彫刻』がアフ



「人像」ビジョゴ族 ビサゴス諸島，ギニアビサウ共和国 木 高さ71cm
Náprstkovo Muzeum, Prague(セルゲイ・シチューキン旧蔵)
Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915に所収



「人像」チョクウェ族 アンゴラ共和国 木 高さ42cm The Pushkin Museum, Moscow
(セルゲイ・シチューキン旧蔵)。Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915に所収
p.479に別の角度の図版



「遺骨容器守護像」(6つの角度) ファン族 ガボン共和国もしくは赤道ギニア共和国 トロカデロ民族誌博物館(現人類博物館)で,1913年夏にウラジーミル・マルコフ(V. I. マトレー)が撮影した写真。*Iskusstvo Negrov*, 1919に所収の図版

リカ美術思想史の先がけをなした点で，また，分析の的確さと掲載図版の幅広さという点で第一級の重要文献であることを仮に認め，その執筆を彼に慫慂し，出版の援助までした人物がほかでもないプリュメルだった事実をここで認めるならば，彼を一介の古物商という軽い役回りにとどめおくことがほとんどできなくなってしまうのである。

カール・アインシュタイン[92]は，ベルリンでの研究時代(1904-07年)に民族学博物館の展示室でアフリカ彫刻を見出しており，ドイツの前衛芸術家たちともかなり早くから接触があった。それゆえ彼が著作中で表明する批判も，博物館管理の技術者たちにみられる進化論的な概念化と，表現主義の芸術家たちが主張する激情に駆られた原始主義の双方に向けられていた。アインシュタインを形式主義者と非難する向きもあったが，彼の視座を支えていた基盤は別にあった。彼には芸術学(Kunstwissenschaft)の深い知識があったうえ，1907年以来の度重なるパリ滞在を通じ，画家たちのアトリエにも足繁く通っていたのである。カーンワイラーとは1901-02年以来の友人であったため，彼はピカソ，ブラック，グリスをはじめとする人々にも出会うことができた。また先述の通り，彼をカフェ・ドームの常連仲間に引き合せたのはプールマンであり，彼はそこでプリュメルにも出会っていた。彼がプリュメル所蔵のアフリカ彫刻を前に

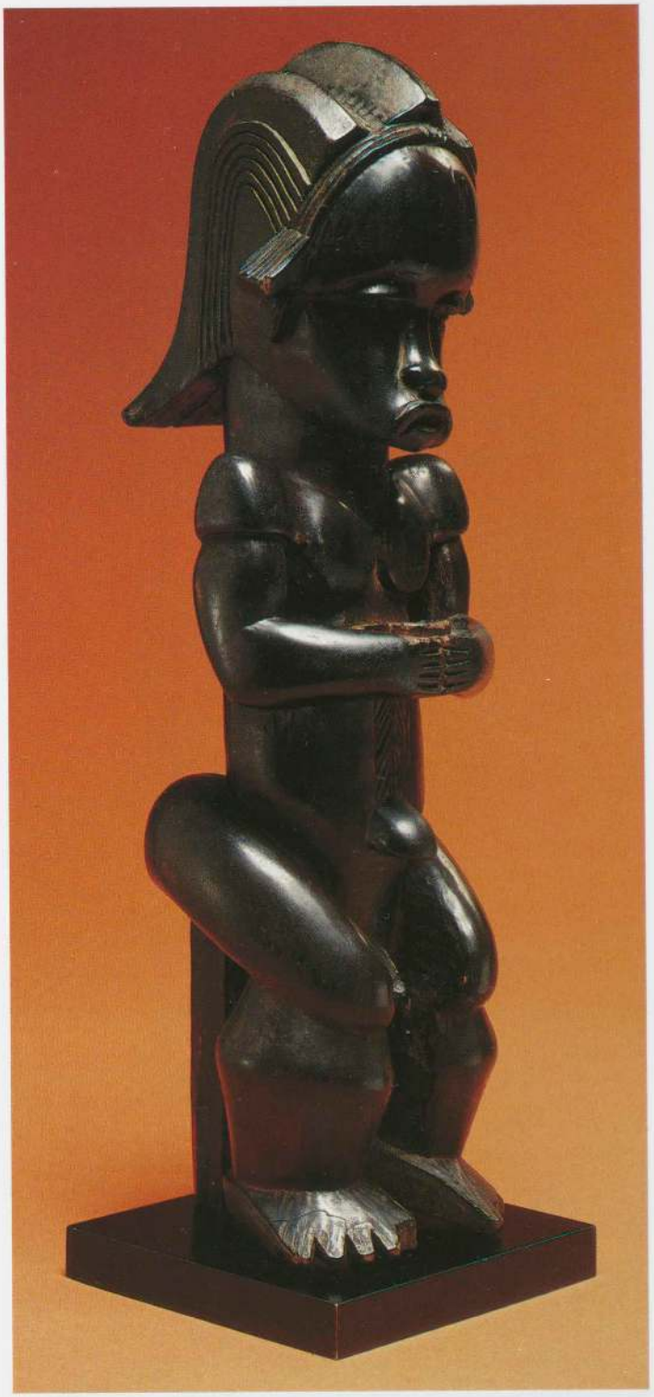
独創的で厳密な見解を披瀝した時，ブリュメルはその言葉に感激と興味を覚えたに違いない。ブリュメルは，著作の出版に必要な財政援助ばかか，[93] 掲載図版の大半もアインシュタインに提供したのである。

仏独間の戦争(第一次大戦)が勃発したせいで，『ニグロ彫刻』の出版はどうやら数カ月遅れたようである。したがって，アインシュタインが本文を書き上げ，ブリュメルが掲載図版(pp.149, 152参照)を選別したのが1914年前半であったとする推測が成り立つ。初版は1915年にライプツィヒで出たが，この時アインシュタインはもうアルザスに召集されていた。この初版と，1920年にミュンヘンで刊行された第2版との唯一の相違は，掲載図版数である(初版では作品95点を対象とする図版111枚，第2版では作品92点を対象とする図版108枚)。残念なことに，作品を制作したのがどの民族で，それが誰の所蔵品であるかを1点ごとに示す説明文はどちらの版にもみられない。ただ，アインシュタインの分析が決して特定の作例にたよるものでなかったことは確かであり，この書物にざっと目を通せば，一連の図版が任意に選ばれていなかったことも明らかとなるのだ。比較的少数のベルリン民族学博物館所蔵品や，1910年の『便覧(*Handbook*)』から複写された大英博物館の所蔵品，また以後の書籍や目録に全く再録されなかった作品などをみな除けば，彼の著作で紹介された彫刻の過半数が，いずれかの時期にブリュメルの手にあった作品だと言ってさしつかえないのである。

フランスでは，「アール・ネーグル」という総称を文中で初めて用いた人物の一人に，ジャーナリストで批評家のアンドレ・ワルノーがいた。彼は1912年1月2日の『コメディア(*Comoedia*)』紙にまさにこのタイトルで論評を寄せ，若い芸術家を養成する場でも，じきに「アール・ネーグル」がギリシア美術の座を奪いとるだろうと述べている。そして彼がこのとき紹介する「アール・ネーグル」の作例に，仮面1点，バウレ族の小像1点のほか，「ブリュメル・コレクション」のファン族の頭部像1点が見られるのである。ワルノーはその前年の同紙上でも，「聡明で博学な，あの古美術商」が所蔵するサカラヴァ族(マダガスカル)の墓標用の柱1点をすでに紹介しているのだった。

1913年5月16日から6月15日までルヴェック画廊で開かれた展覧会は，出品作品がアフリカ彫刻と明示された点で——「アール・ネーグル」だけの展覧会ではなかったが——パリで初めての催しだった。展示されたのは「アジアの彫刻，絵画，古代美術品，およびエジプト美術，アール・ネーグル，アステカ美術の作品からなるシャルル・ヴィニエ氏のコレクション」である。ヴィニエはもともと日本研究家のグループと親しい象徴主義の詩人であり，友人フェネオンの誘いで『ルヴュ・アンデパンダント(*Revue indépendante*：アンデパンダン評論)』の創刊号にも寄稿した人物である。その後，彼は極東美術への関心から美術商となり，古代中国の青銅や陶磁器に関する博学ぶりで，ギメ美術館の中国研究者たちから尊敬を受けるまでとなった。極東美術ほど手広くはないが，彼はこれと並行して，パリのラメネ街にアフリカ・オセアニア彫刻の画廊も構えていた。ジョルジュ=アンリ・リヴィエールは彼の画廊で働いた経験もある友人だったため，1920年代末にトロカデロ民族誌博物館同友会が改組された時も，彼はその推進役を引き受けている。

このルヴェック画廊での展覧会図録には，「アール・ネーグル」の見出しで，アフリカの作品約20点と「ニューギニアの黒彩色の木製呪物1点」が記載され，唯一の写真図版として「文身(いれずみ)がほどこされ，三つ分けの髪型をした象牙海岸の黒色木製仮面」(p.152左参照)が対向ページに掲載されている。この図版は，上述の『ニグロ彫刻』でも再録されているが，この時ルヴェック画廊で展示されたうち同書に再録された作品は，図録の記述からみて少なくともまだ4点はある——現在チューリヒのリートベルク博物館にあるベナ=カニオカ族の有名な「足かせのついた若者像」1点，フィラデルフィア大学付属博物館が非常に早く入手したテケ族の小像1点，くちばしのあるダン族の仮面1点，出所不明の羚羊の頭部像1点である。ヴィニエがこうした彫刻をブリュメルから入手した可能性は十分にあるし，その逆も同じくらいありえよう。



「遺骨容器守護像」 ファン族，ガボン共和国 木 高さ46cm Collection ARMAN, New York

1910年代初め，自動車タイヤ店の青年従業員ポール・ギョームを口説いてアフリカの作品を調達させたことは，ブリュメルの偉大な功績の一つである。二人の協力関係は長続きしなかったが，やがて両大戦間期に

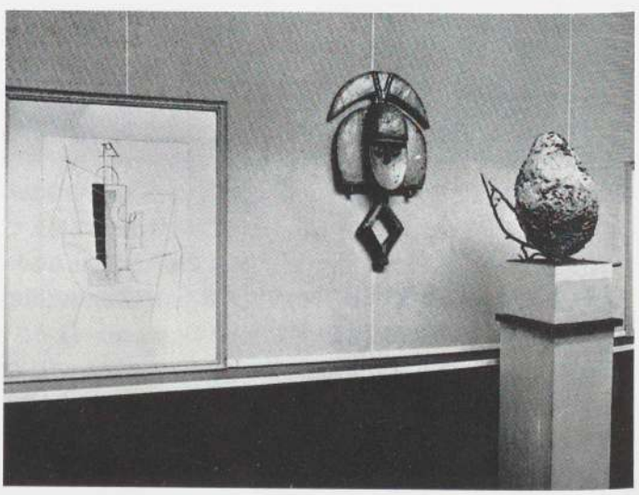


「仮面」 バウレ族 コートジボアール共和国 1913年にパリのルヴェック画廊で展示された作品。
Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915に所収の図版

最も名高い「アール・ネーグル」の美術商・収集家となるギョームの進路を方向づけるのに，それは決定的な出来事であった。実際，アフリカの伝統文明が産みだした作品を熱賛するギョームの貢献があればこそ，当時の民族誌と博物館分類学誌は概念として分化を遂げ，収集家たちも——彼がその人口をますます増やした——アフリカ彫刻本来の特質を認めるようになったのである。活動や執筆物からもうかがえるように，彼は「暗黒大陸」が産みだした最高の作品とみなせる仮面や小像を，世界美術の傑作の地位にまで高めようとした。ギョームの偉大さはまさにこうした確信にこそあったのであり，彼の押しつけた「古典」趣味(p.17参照)が，今からみればアフリカの彫刻様式の多様さにくらべて選り好みが強すぎたとみえても，その偉大さはいささかも損なわれはしないのである。

ポール・ギョームとの1911年の出会いをめぐるブリュメルの語りは，若干の重要な事実が年代として特定できるので，単なる逸話をこえた価値をもつ。[94] これによれば，当時ブリュメルは，ある自動車用品店のウインドーに良質の「ニグロの」作品があることをアポリネールから教わり，そこの若い従業員と買い取りの交渉をした。植民地のゴムの買い付け人を通して店に届く「呪物」も定期的に自分に見せるよう，彼はこの青年を説きつけた。かくして当時20歳のギョームは，ガボンやコンゴの彫刻をブリュメルに売りに来るようになったというのである。ラスパイユ通りの画廊でブリュメルの言い値にまかせて物品を売るうちに，ギョームはアポリネールとも出会ったに違いない。そして，アポリネールは以後の生涯を通じて，この若き美術商ギョームを育て，彼を指導し，支援することになるのである。ブリュメルによる上記の証言は，批評家バスラーの語りによっても確証することができる。[95] バスラーはフランク・バーティー＝ハヴィランドと一緒に，「車庫の一角にニグロの呪物を貯めこんでいた軍役前の」ギョームを訪問しているというのである。ひとたびアフリカ彫刻の取引きを始めた後のギョームが，人脈も広く，才能も豊かなブリュメルとのつながりは保ちつつも，自分一人で商売を始める夢を抱いたとてふしぎではない。それゆえ，ギョームの自己申告とはくい違うが，彼がアフリカ美術の仲買人・収集家として活動し始めた年を1911年以前とすることはできない。彼は自分がアフリカ美術を発見した年を1904年とするが，上述の証言だけでなくアリス・ハリツカの以下の証言に照らしてみても，それはギョームのでっちあげた日付と思われる。[96] つまり，ハリツカがコランクール街で美術品を購入したのは「1910年頃」であり，その場にはマルクーシもいたと証言されているのである。バスラーやフランク・バーティー＝ハヴィランドの場合と同じく，マルクーシもおそらくブリュメルかアポリネールを通じてギョームと知り合ったのならば，それが1911年以前に起きたはずはないのである。

1912年10月8日の『ジル・ブラス(*Gil Blas*)』紙に掲載された「アール・ネーグル」と題する匿名記事では，「収集家の新協会が催す初のアール・ネーグル展の」翌年の開催が告げられている。この団体をめぐる記事の内容からして，どうやらそれはポール・ギョームの働きかけで発足した「黒びいき協会(la Société des Mélanophiles)」だったようだ。この組織の存在は，アルベルト・サヴィニオの『回顧録(*Souvenirs*)』[97]にもそれとなく言及があり，1913年の発足とされている。予告された展覧会は結局実現しなかったし，この団体の当初の活動にも疑問が残るばかりか，メンバーの数や顔ぶれにいたってはさらに不明である。ただこの出来事は，ギョームがすでに当時から自分の計画を精力的に推し進めていたことを裏づける証拠にはなるのである。彼はまず，以前勤めていた店の現地買い付け人に頼みこんで，ガボンの彫刻を自分宛に船積みしてもらった。1912年には早くも植民地の新聞に作品買い付けの広告を載せ，供給源の拡大を狙っている。彼はさらに，実にたくましい企業家精神で，アポリネールの助言やその人脈関係からも利益を引きだしていった。こうした当時の状況は，ブリュメル宛のアポリネールの書簡中に幾度となく表出している。

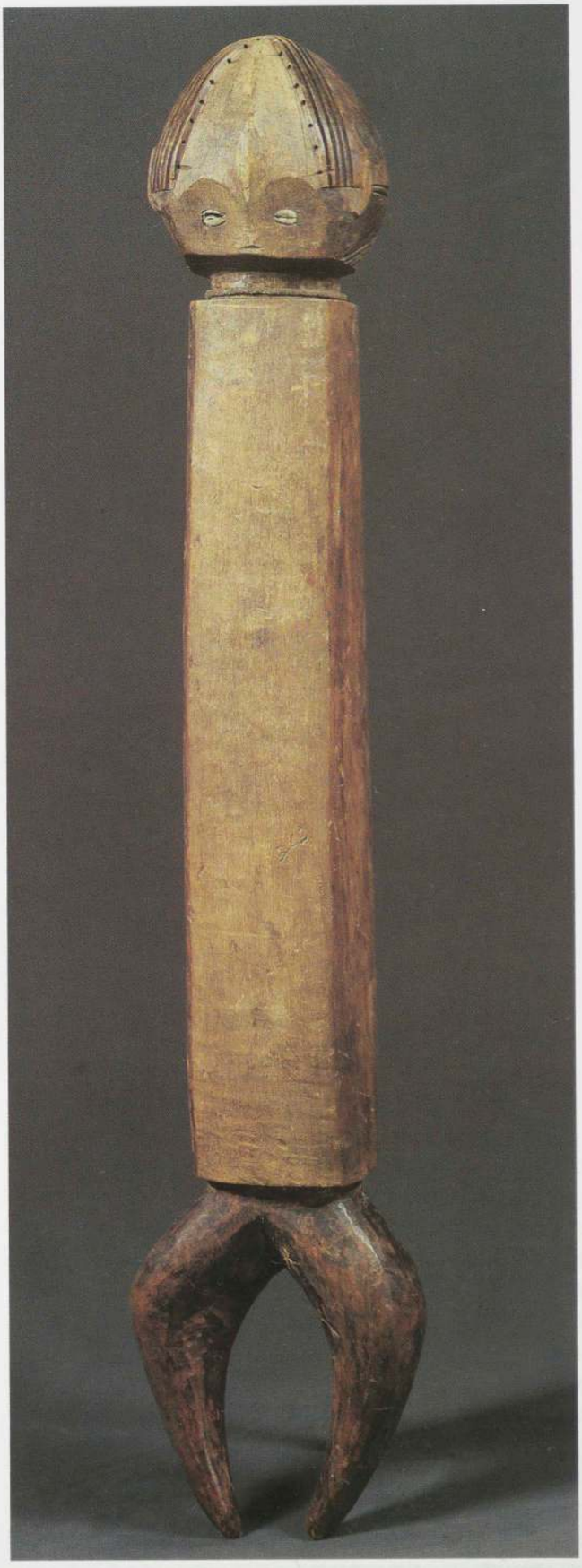


ニューヨークの「291」画廊でエドワード・スタイケンが手がけたインスタレーション
の写真(1914-15年)。左から順に，パブロ・ピカソ《テーブルの上の瓶とグラス》(1912年)，
コタ族の遺骨容器守護像，芸術家エミール・ゾラーの制作したスズメバチの巣。
アルフレッド・スティーグリッツ撮影

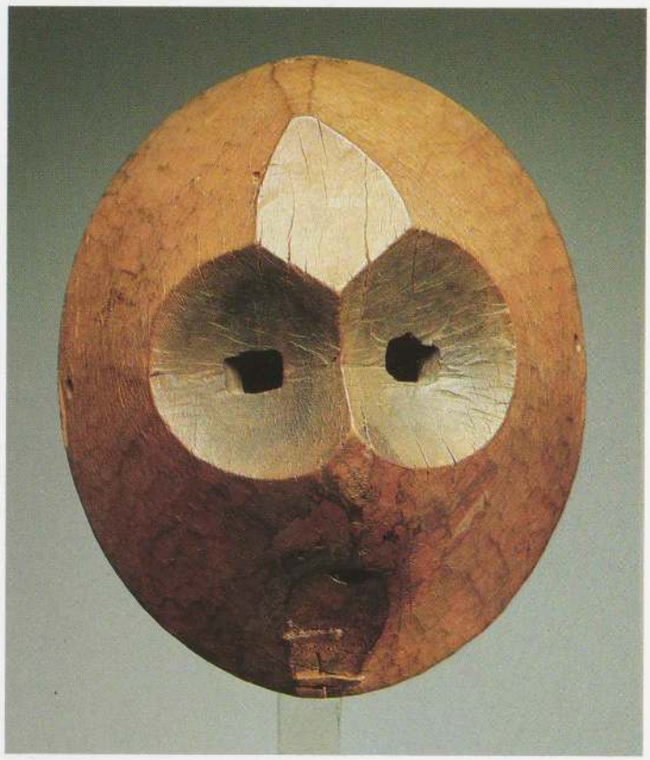
ギョーム所蔵のアフリカ彫刻が初めて出品されたのはフランス国外の展覧会であり，「ニグロの彫像がもっぱら美術の観点から展示される」のは，この催しが開かれたアメリカでも初めてのことであった。アルフレッド・スティーグリッツの同人マリウス・デ・サヤスが会を主催し，1914年11月3日から12月8日までフォト＝セセッション・グループの有名な5番街の小画廊「291」で，象牙海岸とガボンの作品18点が展示されたのである。[98] 「アフリカ野蛮人の木彫像――モダン・アートの根源」というやや挑発的なタイトルのもと，この催しは新聞紙上でも盛んに，またしばしば真剣に取り上げられたものの，物議を醸すほどの評判にはいたらなかった。デ・サヤスの神話的な表現でいう「驚愕の土地」の作品は，画廊の灰色の壁や台座の上で異国風の味わいをたちまち無くしてしまったかに見えたが，エドワード・スタイケンは，会場に欠けている「ジャングルとタム＝タム（太鼓）の雰囲気」[99]を暗示すべく，抽象的な仮設を試みてもいる。『カメラ・ワーク（*Camera Work*）』誌1916年10月号所収の報道摘録をみれば，当時の批評家たちが時に反発を示しつつも，この催しのもつ斬新さに決して無関心ではいられなかった状況がうかがえる。

こうしてポール・ギョームは，パリのミロメニル街に初めて画廊を構えてからまだ日も浅いというのに，活動範囲を国際的とすることにすでに成功してしまった。その点，デ・サヤスが出品協力をあおいだ人間が，ブリュメルやフランク・パーティー＝ハヴィランドのような評価の定まった美術商でなくギョームであったことは意外に思えるかもしれない。フランクの兄ポール[100]とデ・サヤスが「291」画廊の中核メンバーとして親交のあった点，またほかならぬこの催しにフランクの作品が展示されている点からして，デ・サヤスが経験豊かな収集家フランクに目を向けても当然であろうし，おそらくデ・サヤスはフランクと知り合いだったのである。ただ，デ・サヤスはおそらく1914年の5月16日から25日までの間に，ピカビアのアトリエで偶然ギョームに出会っていた。しかも当時のギョームといえば，「アール・ネーグル」の熱烈な擁護者としてアポリネールの折り紙つきの人物であった。つまり，デ・サヤスはこの出会いを機に，ギョームと手を組む気になったものと想像すべきなのである。そして「プロパガンダ」と呼ばれた上述の展覧会が開かれると，ギョームは損得ぬきで彫刻を初出品し，デ・サヤスは彼のこの態度を激賞する。だがこの同じギョームが，早くも同年の11月14日には，ル・アーヴルからの船便でデ・キリコのカンヴァス画5点――400フランの値がついた《愛の歌》もあった――を含む油彩画・水彩画計17点をスティーグリッツ宛に送ってもいた。近代絵画の作品群にまじり，そこには「銅および木製の17世紀バクタ族の呪物［コタ族の遺骨容器守護像，p.152右参照］」2点も3000フランの希望価格を付して含まれていたのだった。[101] 大西洋を渡った船荷が，まさかこの1回だけであったとはとても思えないのである。

ポール・ギョームを駆り立てていた喧伝者としての情熱や熱狂ぶりからすれば，彼が収集にいそしむ「ニグロ彫刻」の展覧会が1916年末までパリで全く催されていないという事実は，いかにも妙である。当時の彼には所蔵品も，小さいながら画廊もあったのだから，展示が延期された理由についてはここで憶測を並べてみるしかない。一つには，彼はたぶんデ・サヤスとの取り決めを尊重していて，アフリカ「美術」公開の優先権（公開については「この国の内外を問わず……初めて」というくだりがある）を握るデ・サヤスがしばらく公開を保留していた可能性がある。ただ，これには証拠がない。また一つには，大戦直前の1914年5月から7月の2カ月間，慈善団体「アフリカのかたみ（Souvenir africain）」の後援で「アフリカ土着美術博覧会」という怪しげな名の催しが開かれており，ギョームがこれと競うのを恐れていたとも推測できる。この催しには，宗教系や愛国系の新聞で大きく取り上げられる強みがあったうえ，会場には動



「人像」 ンバンディ族 ザイール共和国 木・子安貝・繊維 高さ79cm
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgium



「仮面」ナイジェリア連邦共和国(?)　木　高さ22.5cm　Private collection

物の剝製，宣教師の教え子の作品，凡庸なできの絵などが福引きの景品としてごたごたと展示されるなか，「匿名の偉大な芸術家が彫ったこのうえもなく貴重な驚嘆すべき偶像や，身震いをおぼえる彫像」[102]を，あのアポリネールが見出してもいた。また別の憶測としては，アポリネールが徴兵される1914年12月からその体の傷がやっと癒えてくる16年の8月まで，頼もしい助言者がそばにいなかったせいで，アポリネールの協力が必要となるような企画にギョームが踏み切る意欲を失っていた可能性も考えられよう。

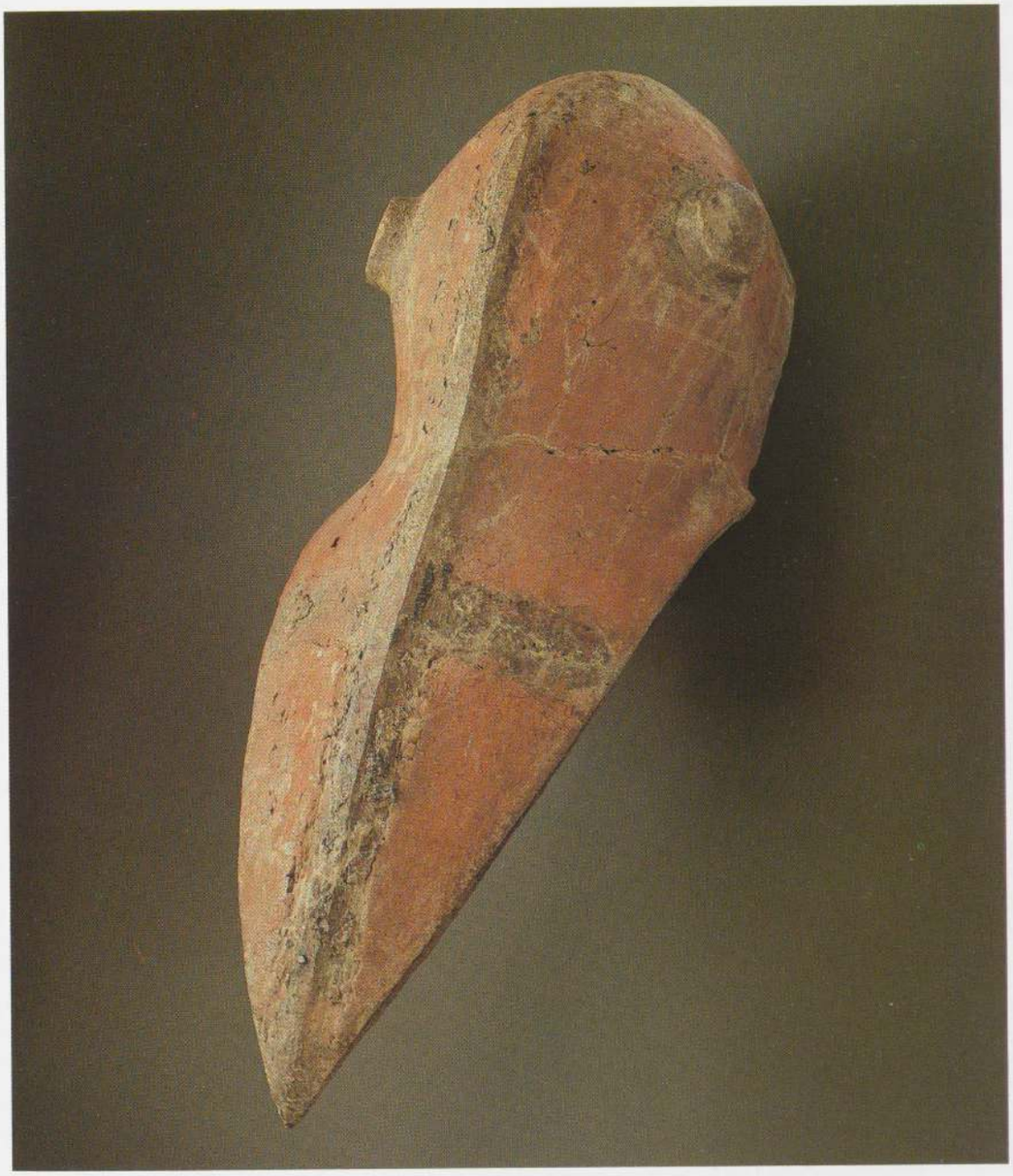
1916年初冬，チリの画家マヌエル・オルティス・デ・サラテは，ジュネーヴ出身の同僚エミール・ルジュヌ[103]に，君のアトリエは展覧会場にもなるだろうと持ちかけた。モンパルナスのユイガン街6番にあるルジュヌのアトリエは，夏には音楽会を催せるほどの広さだった。こうしてオルティスとキスリングがそこでの開催準備を整え，同年の11月19日から12月5日まで第1回「リール・エ・パレット(Lyre et Palette:竪琴とパレット)」展が開かれた。会場には上記の作家たちの絵画数点のほか，マティスの油彩画とデッサン各1点，ピカソの「静物画」2点，またモディリアーニの14点に及ぶカンヴァス画が展示された。モディリアーニの作品はキスリングがポール・ギョームから借り受けたものだが，このときギョームは「ニグロの彫刻25点，アフリカとオセアニアの呪物」もまとめて貸出品に加えている。展示図録もギョームの負担で出版されたらしく，そこには展示品の短い解説のほか，サティに捧げられたサンドラールとコクトーの詩，さらに「アール・ネーグル」と題する無署名の数行の註釈がみられる。ルジュヌの回想録などはこの註釈の筆者をギョームとするのに対し，アポリネール=ギョーム書簡の編者[104]は「この詩人がアール・ネーグルの紹介文・緒言として初めて筆をとったもの」とみなしている。いずれにせよこの短いテクストには，アポリネールとギョームが共有していたであろう見解の一部が要約されている。それは第一に，民族誌博物館流の管理が作品の美を愚弄するものであり，その強引な枠組みからアフリカ彫刻を救いだす必要があるという見解であり，第二に，これらの彫刻が今日最も進歩的な芸術家の評価を受けていながらも，その美的価値が未だ古代美術の傑作などに比べて確立していないとする見解であった。

このユニークな展覧会は社交界の次元にとどまらぬ成功をおさめ，「アール・ネーグル」が芸術家のサークルを超えてパリで流行していく発端となった。確信を深めたギョームは，この直後に『ニグロ彫刻(*Sculptures Nègres*)』と題する図版集の出版準備にのりだしていく。アポリネールは図版集の序文「黒人美術について」を執筆し，書物の体裁についても的確な助言を与えたうえ，出版予告のチラシまで書いてギョームを支援した。こうして『ニグロ彫刻』67部が，1917年3月に印刷された。同書にはアポリネールの緒言，ポール・ギョームの「解説」のほか，アフリカ(ギニア，象牙海岸，スーダン，ガボン，コンゴ)の作品25点とポリネシアの作品4点を対象とする26枚の図版が掲載されている。うち17点の彫刻については出品者の記載があり，内訳はポール・ギョーム5点，アンブロワーズ・ヴォラール2点，アンドレ・ルヴェル1点，ジョス・エセル2点，アルフォンス・カーン2点，グイ伯爵1点，ベルナール・ダンドクール1点，ヴラマンク1点，マティス1点，それにトロカデロ民族誌博物館のバガ族の仮面ニンバ1点である。ところで，このリストにアポリネールの名がないことに気づくが，その理由は，彼自らがギョーム宛の短信で明かしている。「ぼくが序文に署名しているのだから，ぼくの名前は収集家の中に出てこない方がよい」。[105] だからといって出品者名の記載がない8点の作品をすべてアポリネールの所蔵品とみなしてよいわけでもないが，名前の公表について彼が示したためらいは，自分が独立と廉潔のイメージで同僚の眼に映じていたいとする願望によって説明がつくはずである。美術商の企画に詩人の彼があまり目立って加われば，このイメージも汚されかねなかったのであろう。

しかしアポリネールは『ニグロ彫刻』への寄稿によって，自分から言いだしたこの慎みを自分の手で損ねてしまったともいえる。実際，一見ひど



「仮面」レガ族　ザイール共和国　木　高さ21.9cm　Private collection



「仮面」ジベテ族　ナイジェリア連邦共和国　木に彩色　高さ71cm　Private collection

く類似しながら重要な相違がみられる二つのテクスト(上記図版集の序文と,『メルキュール・ド・フランス(*Mercure de France*)』紙1917年4月1日号でアポリネールが担当した時評欄)を比べてみよう。このうち後者の時評は,一部で高まりをみせつつある「アール・ネーグル」趣味を冷やかに,皮肉をこめて論じたものであり,「黒びいきあるいは黒ぐるい(Mélanophilie ou Mélanomanie)」というコラムの表題からして,その態度がよく現れている。これに対し,前者の序文「黒人美術について」は,明らかに時評欄の後で執筆された文章と思えるばかりか,時評欄で示された見解をやや単純化し,そこにギョームへの温情も込めた改作だった事実がみえてくるのである。ただし,アフリカ・オセアニア美術への関心の高まりについて二人の評価が分かれていたからといって,それでアポリネールとギョームの協力関係に終りが訪れたわけでもなかった。

ギョームは,ミロメニル街とヴィリエ大通りにある自分の画廊で,すでにいくつかの重要な(ラリオノフ,ゴンチャローヴァ,デ・キリコ,ピカビア,ドランらの)展覧会を催していたはずだが,彼の名声がようやく本物となるのは,かの有名なフォブール・サン=トノレ街に新画廊を開く1917年秋以後のことである。一部の雑誌に挿し入れられた当時の折り込み広告には,彼の選びとった方針――「現代の巨匠たち」による若干の重要作品,「新たなる絵画」の流れを代表する作品などとともに,「ニグロ彫刻の一級品」をまとめて紹介するという方針――がよく現れている。そしてこの「興味津々たる」品々はどれも「古代」の作品とされ,若干の骨董品とともに大型のガラスケースに並ぶ常設展示品となった。マドレーヌ・ル・シュヴレルなどは『ル・ゴーロワ(*Le Gaulois*)』紙1917年12月18日号に興奮ぎみの論評を載せ,ギョームの画廊に展示された「パウァン族,バウレ族,バクト族,上ニジェール種族」の作品に,「水没した大アトランティスの残骸」を見てもいるのであった。

戦争が長びく間も,フォブール・サン=トノレ街108番の画廊は,パリの芸術と文学が息づく数少ない活動拠点の一つでありつづけた。国粋主義が激化するこの時代にあっても,本来ならばドイツから届くはずのものがない以外,そこは国外のアヴァンギャルドのこだまが響き,パリ,ニュ



「頭飾り」 バムン族 カメルーン共和国 木に彩色・繊維 高さ30cm Collection Pierre Harter, Paris

ーヨーク，チューリヒ間の連絡が保たれているような特権的な場となったのである。前衛に属する画家，音楽家，文筆家たちが，こうしてポール・ギョームの画廊で接触しあっていた。なかには，この時「ニグロの偶像」を前に自らの才能を示す好機をつかんだ者もいた。例えば1917年11月13日の「詩作と音楽の会」では，まずアポリネールが新着の彫刻を発表し，モダン・ギャラリーでのその初公開が予告された。その後サティがピアノで「パラード」を演奏し，一人の女優が詩を朗読した――朗読されたのは，『カリグラム（*Calligrammes*）』所収のアポリネールの詩数篇のほか，サンドラールの「今日深きもの」，当時ほぼ無名だった青年詩人アンドレ・ブルトンの「ファソン」「アンドレ・ドラン」などであった。[106] この夜会のプログラムを複写した資料を見ると，そこにはジャン・コクトーの献辞「ポール・ギョーム，奴隷商人へ」があり，「アール・ネーグルは，［それゆえ］幼児や狂人にみられる偽りのひらめきにではなく，人類文明の最も高貴な様式に関わっているのだ」と結ばれている。献辞をたまわったギョームは，自分の訴えが理解された証しをそこに見たに違いない。

この時点で，ギョームは一つの望みを抱いた。画廊とそこに集う者たちを突き動かす「新たなる精神」を，「芸術一般や興味深い作品をめぐる美術・文学時評」専門の出版物で報じてみたいという望みである。こうして1918年3月15日，図版入りの豪華な機関誌『レ・ザール・ア・パリ（*Les Arts à Paris*：パリ芸術）』が，マティス/ピカソ展とヴァン・ドンゲン展の合間をぬって創刊された。アポリネールは最初の2号分の準備に深く関わっており，伝記作家たちは「彼が［その］大半を一人で執筆した」とまで主張する。ただこの点については，「パラセルス」「パスマン博士」「ルイ・トロエム」の署名が付いた記事だけを彼の文章とみるのが妥当である。例えば彼はこの「ルイ・トロエム」という偽名を用い，短評「アフリカとオセアニアの彫刻」[107]でギョームの見解に次のような賛意を表していたようである。「最も純粋な芸術は，根源に宗教の熱情をもつ。いずれもこの熱情に属するような呪物に［今日］関心をもつことで……芸術家［のうちでも］偉大な芸術の原理にたちかえって考察をすすめ，自己の主題や形式を刷新しようとする者は……この偉大な芸術への関心を深めていくのであ

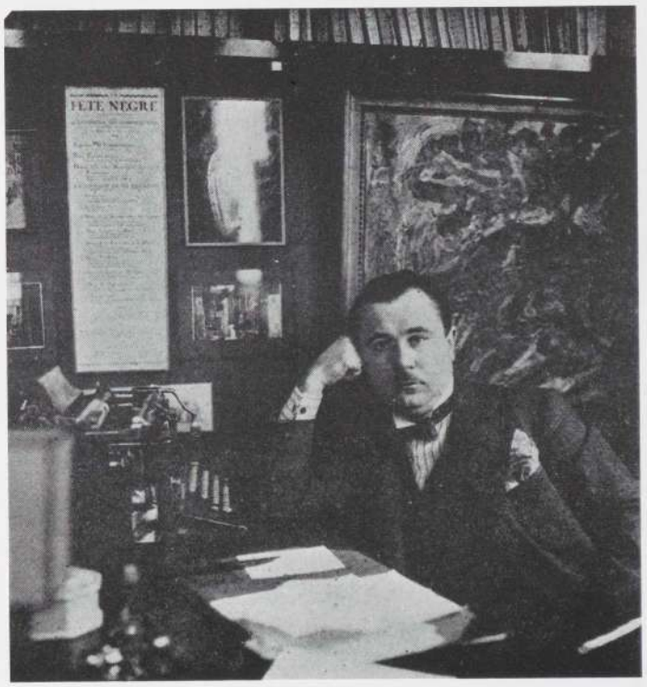
る」。

1918年11月のアポリネールの死により，ポール・ギョームの形成期は終ったといえる。彼は決定的な強みをもって，戦後の時代に乗りだしていく。彼の強みとは今や有名となった自分の画廊であり，激動の時代に競争らしい競争もせずに増えていった大量の所蔵品であり，事業の促進につとめてくれる雑誌であり，また幅広い交際のネットワークであった。しかもフランスが大戦に勝利したおかげで，以前は斬新さのゆえに拒否されていた価値観を認めるような時代が到来し，彼はこうした風潮の恩恵にも浴することとなった。フランス人がこれまでとは違う態度をアフリカ人に示し始めたために，彼はこの変化を利用し，「アール・ネーグル」への関心を自分の望み通りに高めることができたのである。実際，これまで大多数のフランス人は傲慢なまでにアフリカ人を侮蔑していた。だが，アフリカ人兵士が敵国ドイツに勇敢に立ち向かった後には，軽蔑に代って一種の好奇心が芽生えてきた。戦時は勇猛に闘い，今や勝利を祝う楽しい相棒の慣習をめぐる好奇心である。善意の共感が――恩着せがましさの気味がなくもなかったが――こうして高まるなか，ギョームは「アール・ネーグル」をその後「流行」に導くことになる宣伝・商業キャンペーンの機会をつかんだのである。

1919年5月10日から31日まで，ギョームはマルゼルブ街にあるドゥヴァンベ画廊およびその出版所を会場として思い通りに利用し，ルヴェルの助けも借りて「アール・ネーグルおよびオセアニア美術の初の展覧会」を催した。厳密に言えば「初の」催しではないにしても，おびただしい数の論評が書かれ，人々が群れをなして見物した点で，この展覧会には空前のものと呼ばれるだけの資格があった。展示図録に示された150点のうち3分の2は，明記されていようといまいとギョームの当時の所蔵品であり，ルヴェルも39点を出品している。その他8点の彫刻は，おそらく出品者の社会的地位を認める意味で加わったのだろう――実業家のルイ・ドラフォン，服飾デザイナーで美術界のパトロンでもあるジャック・ドゥーセ，チョコレート業界では冠たる大会社の御曹司で画家のジョルジュ・ムニエ，東洋学者のヴィクトール・ド・ゴールベフ，画商レオンス・ローザンベール，それにモーリス・ド・ヴラマンクといった面々である。図録に記載された，およそ不正確で時には空想まじりの品目表示に頼るのは危険だが，それでも若干の例外（ベルギー領コンゴのザンデ族とクバ族の作品）を除いて，展示品が仏領植民地から届いた品だったことがわかる。さらに，仮面や彫像の範疇に属さない壺，杯，櫛，腕輪，匙，腰掛けなど装飾美術と呼べる作品が，この時の展示でかなりの割合を占めていた点も注目される。ちなみに，図録には上述の『ニグロ彫刻』所収のアポリネールの序文が再録されたほか，「蛮人の美術」をめぐる手短かな論評が掲載されている。これを共同で執筆したアンドレ・ルヴェルとアンリ・クルーゾの二人は，後に多くの出版物でこの考察を発展させている。

ドゥヴァンベ画廊での展覧会は，この「新たな美学」を人々に認知させるうえで出色の貢献をした。そこでギョームは，思いがけないその続編を用意する。同じ5月にシャンゼリゼ劇場で催された記念すべき夜会で，彼はパリの名士連を1階後部席に迎え，初の「ニグロの祭典」を上演したのである。司会者が開会の辞で「現代人の知性はニグロとなるべき」旨を表明した後で観衆が目撃したのは，ブレーズ・サンドラールが『ニグロ選集（*Anthologie nègre*）』として編んだばかりのアフリカの物語や伝説からとってきた舞踊と音楽の演目であった。この催しが気取りのない啓蒙活動と節度のある挑発のうち，どちらにどの程度まで近いものだったか，今となっては判じがたい。キャバレー・ヴォルテールの夜会のさえない真似事か，1923年にシャンゼリゼ劇場で上演されたバレエ「天地創造」の先駆だったのか，「ためになり，きちんと資料に基づいた植民地博覧会の出し物」か，「バンブーラ」の滑稽芝居か――それはおそらく，同時にこれらすべてだったのであろう。いずれにせよ，この祭典は当時大いに報じられたので，ギョームは，自らが好んで用いた大げさな表現による「永遠なる趣味の祖国のエリートたち」の間で，それなりの名声を博したのであった。

ドゥヴァンベでの展覧会と「ニグロの祭典」――1919年のこの二つの出来事が，それまでごく一部の収集家の関心事だったものを，ちょっとした流行の域にまで高めたといってもおおむねよかろう。とはいえ，かつて芸術家たちがこの美術に見ていた力，変革，断絶などがいわば時代の好みに身を慣らしてしまった以上，1919年の出来事はそうした美術に対する芸術家たちの離反の始まりを告げていたと結論すべきだろうか？　例えばアンドレ・サルモンが同じ年に郷愁をこめて発した祈りの言葉を考慮すれば，そうも結論できよう。「健全な殺戮への勇気を我々に与え給うた食



ポール・ギョーム，1930年頃［訳註：写真の左後方に「ニグロの祭典」プログラムがみえる］

人の神々よ称えられん」。[108] かつて伝統に対して振りかざされた凶器は流行の手中に落ち，流行は新たなアカデミスムの象徴をしたてるべく，その凶器を少しずつ鈍らせては磨きをかけていまいか？　事実，キュビストを最も熱烈に擁護した一人ロジェ・アラールなどは，ドゥヴァンベ画廊の展覧会を，金満収集家たちの態度に烙印を押すには好い機会とみなした。[109] 抜け目のない美術商にあやつられ，「まがい物のニグロ彫刻」に感心するはめになろうとはつゆ知らず，彫刻の質を営利上の価値ではかる彼ら収集家たち。ただ，新奇なものへの熱狂はこうした批判まで招きつつも，周知のごとくパリに次の季節が訪れる前に醒めていった。

その後「アール・ネーグル」は確かに時代環境に溶けこんでいった。だが，ポール・ギョームの構想が蔓延したおかげで，これまで一部の人々にとり逸脱への手段だったものが，かえって秩序を回復すべき一要素にすらなってしまった。この点でギョームに近い見解をとるドランなども，そこに「古典主義の始まり」を見ていたほどである。こうした反動的な流れ



「人像」 ザンデ族 ザイール共和国 木 高さ26.1cm
Collection Marc and Denyse Ginzberg, New York

の中で，すでに1920年代初頭から一つの問題がもちあがっていた。「アール・ネーグル」の作品はルーヴル美術館に入れられるべきか否かという問題である。

フェネオンが「20人の民族誌家/探検家，芸術家/美学者，収集家/美術商」を対象に行ったアンケートでは，まさにこの質問が中心におかれていた。調査結果は，ベルネーム=ジュヌ画廊の機関誌『ビュルタン・ド・ラ・ヴィ・アルティスティーク(*Bulletin de la vie artistique*：芸術生活通信)』で1920年11月15日から12月15日まで，3回にわたり連載された。この時の回答の一部を以下で手短かにあげ，当時の時代精神のありかを示しておこう。まず，国立古代美術館キュレーターのサロモン・レイナックにとり，この問題は議論にも値しなかった。「ニグロの木彫は醜悪である。単に冗談というのでなければ，それを楽しむなど常軌の逸脱にみえる」からである。反対に，フェネオンの親友で画家・作家のリュシー・クーテュリエは「ルーヴル美術館がアール・ネーグルを迎え入れれば，それがルーヴルにとっての補足ではなく根源であることに気づくだろう」と考えていた。また「アール・ネーグル」の初期の収集家の一人で，今や高名な画商となったジョス・エセルは，「若干のごく純良な標本」が名門ルーヴルに展示されれば，アフリカ芸術からそれだけ多くの教えを得ることができると確信していた。また，シャルル・ヴィニエは皮肉をもって回答に代えている。即ちルーヴルは「ペルー，ポリネシア，スーダン，ダホメーの作品群」を受けつけなかったのだから，「[キュレーターたちが]この種の拒否をしつづけるにも十分な理由がある。その代り，こうした作品群は大英博物館，ニューヨークのメトロポリタン美術館，ボストン美術館，フィラデルフィア大学付属博物館などが受けもっているのだ」。一方，糾弾された当のルーヴルで絵画のキュレーターをつとめるジャン・ギフレイなどは，「いまだ揺籃期にとどまる文明の模索物は，なるほど興味をそそるかもしれない。だが，それを天才による最も完璧な作品と比較するなど奇異というものであろう」と判定していた。ちなみにレオンス・ローザンベールは，ライヴァルのポール・ギョームに異を唱える機会として，自身の愛するオセアニア美術の優越性をここでも主張する半面，「(アフリカの)既存の作品のうち10点の秀作だけは，ルーヴルにささやかな場を占めてもよかろう」と述べてもいる。では，ギョームその人はどうだったかというと，彼は性急にことにあたるべきでないと提案する。「なぜなら，最終的な承認に値するような最も重要で真正の作品を，それに必要なすべての見識をもって選別できるだけのエリートは，まだ今の役人にはいないからである」。彼はこの指摘に先だち，次のようにも語っている。「黒びいきの態度に最も誠実な者は，オセアニアの島々の作品から距離をおいてきた。打ち消しがたいほどの純粋さや，原初の独創性といった特質をまさしくアール・ネーグルに与えたものが，そこには見られなかったからである。[なぜなら]アール・ネーグルとは，アフリカの過去が産み出した高貴な作品であるから，若い世代もそれに魅せられたのである。偶像の聖なる力に，精神が錯乱するほど魅了された者もいれば，奇跡の出会いを通して大いなる伝統と和解を遂げた者もいたのである」。

この数カ月前にあたる1920年4月，フロラン・フェルスも自らが主宰する『アクシオン(*Action*)』誌上で，「アール・ネーグル」到来の目撃者として知られる数名の人々に意見を求めていた。逆説をこめてそれに気づかぬふりをしてみせたピカソや，「ニグロ熱は，マラルメのジャポニスムくらい退屈なものとなった」と手厳しい判定を下したコクトーと並び，ポール・ギョームも遠慮のない語り口である。「アール・ネーグルは，20世紀の精神を実らせる種子である，[そして]古代アフリカから彫像の輝きを現出させたことは，今世紀の幸運であり，その輝きたるや，いまだ君臨し始めたばかりなのである」。

「アール・ネーグル」はいまや時代の流れに乗っており，人々はその流行の足跡を評価しながら，行く末をも占っていた。ただ「アール・ネーグル」の展覧会については，ドゥヴァンベ画廊の催し以後，1923年末のマルサン館の催しまでパリで全く開かれていない。代りに当時の人々の好奇心を満たしていたのは，「アール・ネーグル」関連の出版物の方であった。この時期には数冊の書物のほかにも数多くの論考が発表されているが，これらが一様に試みているのは，アフリカ美術が本来もっていた独自性と自律性を回復させることであった。特にその自律性をめぐっては，こうした作品が画家たちのアトリエに置かれていることの意味も問われることになる。この点でとりわけ多作だったのは，収集家アンドレ・ルヴェルと，ヨーロッパ工芸の専門家アンリ・クルーゾの二人組である。まず1919年末頃，二人はドゥヴァンベ出版から『アール・ネーグルとオセアニア美術(*L'Art nègre et l'Art océanien*)』を刊行した。作品の芸術的な価値を制作者のアフリカ人の構想と関連づけて考察につとめた点では，フランス初の書物である。また，図版掲載した作品(約30点のうち半数はルヴェルの所蔵品，残りはギョーム，ピカソ，ルイ・ドラフォンらの個人所蔵品およびトロカデロ民族誌博物館と大英博物館の所蔵品)のフォルムに注意を向けつつ，著者の二人は時折カール・アインシュタインばりの高尚な見解をまじえて考察を進める。例えば「ニグロの仮面に浮かぶ表情の様態は，いうなれば容貌の歪みや渋づらに存するものでは決してない。仮面は笑いも泣きもしない。表情はその構成から，即ち大胆なマッスが生みだす平面の強調から流出する。仮面は，まさに輪郭のたわむれから効果を引きだすのだ。これほど文学から遠く，彫刻に固有な存在はまたとないのである」。アインシュタインその人の名が同書の参考文献から故

意に省かれている点に注目したい。ドイツ人の彼は，「超越論的形而上学」の嫌疑でもかけられていたのであろう。

ルヴェルとクルーゾは雑多な出典にあたったため，その最も興味ぶかい論述さえ，「ニグロの心性」をめぐって予断と偏見のひしめく文中に埋もれてしまっている。二人は出典として，アルサンやボーダン神父のどうみても時代遅れな著作や，アミィの後を継いでトロカデロ民族誌博物館長となったヴェルノー教授の嘆かわしい所説，マリウス・デ・サヤスの同じくらい誤った分析[110]などを引用しながら，数々のばかげた説明を提出する。それは「アフリカ人の生理学的に劣った脳発達」について，またアフリカ人の盲信ぶりについての説明であり，例えばロアンゴの呪物信奉者が偶像の体に釘を打ち込むのは「それを感じた偶像が，人間の唱える懇願を自分の記憶に深くしまいこむ」からだと説明される。そしてその際に，二人は幾分の敬意をもってヴェルノーの説を引用するのである。植民地の文献からとってきた紋切り型の見解と，的確な観察とが，この書では奇妙に混ざりあっていた。植民地化の思惑があるために，アフリカ社会に見られる事象のうち，工芸品以外の領域にまで文化相対主義を適用することが一般に許されなかった時代――ルヴェルとクルーゾの共著は，こうした時代の思考を代表していたのである。ちなみに，二人は1919年から23年までの間に10冊ほどの論考を発表している。彼らが日用品や装身具の装飾法についてこれだけ多くの論述を残した背景には，ベルギー領コンゴ東部サヴァンナの宮廷美術品が大戦後のテルヴューレンで発見されたこと，クルーゾの関心が工芸の歴史にあったこと，ルヴェルがアントワープの輸入業者H.パレインから作品を入手したことなどがあった。例えば「ベルギー領コンゴの美術」(1920年『アール・エ・デコラシオン(*Art et Décoration*：美術と装飾)』誌所収)，「テルヴューレンの教訓」(1921年『ビュルタン・ド・ラ・ヴィ・アルティスティーク』誌所収)，「仏領赤道アフリカの彫刻と日用品」(1922年『ラ・ルネサンス・デ・ザール・フランセ・エ・デ・ザンデュストリー・ド・リュクス(*La Renaissance des arts français et des industries de luxe*：フランス美術と高級工芸のルネサンス)』誌所収)，「ベルギー領コンゴ諸族の装飾」(1923年『ラムール・ド・ラール(*L'Amour de l'art*：美術愛好)』誌所収)などの論考で，彼らはアフリカ美術の新たな見方を示した。「極めて貧弱な発想しかもたない日用品制作者たち」に「ニグロの古典」が示しうる作例に，彼らは早くも1919年の時点から注目していたのである。

1923年末，装飾美術中央同盟の会長フランソワ・カルノーは，マルサン館で「フランス植民地の土俗美術展」を催した。彼にこの企画を思いつかせたのは，第一にルヴェルとクルーゾによる上述の論考であり，また1922/23年に装飾芸術書房が刊行した全4巻の図版集『未開装飾(*La Décoration primitive*)』，ポール・リュパレィやルパージュ大尉――彼は『未開装飾』アフリカ分冊の執筆担当者である――らによる個人コレクションの存在などであった。この時展示されたのは「彫像，装飾彫刻，宝飾品，織物，木製・金属製・陶製の日用品，楽器，籠細工などのうち，最も特徴的な作例」であった。ちなみに開催準備にあたった組織委員会には，ルヴェル，クルーゾ，ヴェルノーのほか，ピエール・ミル，マリウス，アリィ・ルブロンなど植民地の人脈に近いジャーナリストや作家，さらに植民地学校の教授と仏領西アフリカの経済部局長を当時兼任していた行政官ドラフォスらがいた。

「土俗装飾品」の展示を貫く目的の一つは，デザイナー，工芸家，製造業者らに利用できそうな題材を提示することにあった。またそれは，植民地権力の代弁者が文化的・経済的な角度から自らのプロパガンダを高めていく機会にもなった。展示品は地理的な区分に応じて配置され，各植民地がその地域で最重要とみなされる作品によって示された。装飾



「人像」 ソンゲ族 ザイール共和国 木・金属 高さ21cm Private collection

美術館のキュレーターの呼びかけに応じてアフリカの作品を貸しだしたのは，6機関と46個人である。個人のうち，芸術家ではパトリック・ヘンリー・ブルース，フランク・バーティー＝ハヴィランド，アンドレ・ロート，ジョルジュ・ド・ミレ，アンジェル・ザラガ，作家ではジャン・ジロドゥー，フェリクス・フェネオン，美術商/収集家ではポール・ギョーム，ベラ・ハイン，エルンスト・ブリュメル(ジョゼフの兄弟)，シャルル・ヴィニエ，アントニィ・モリス，ジョス・エセル，アンドレ・ルフェーヴル，また個人収集家ではアルフォンス・カーン，ポール・ポワレ，タシャール夫人，ポール・リュパレィなどがいた。

収集家たちが組織委員会に扱いを一任した品目はかなりの数にのぼった。象牙海岸部門の例だけをとっても，[111] ギョームが79点，エセルが22点，ロートが11点を貸し出している。またフェネオンなどは織機の滑車吊り30点と仮面15点を出品し，リュパレィは櫛だけで27点の作品を貸しだしていた。

したがって，展示品の体系的な目録づくりに当時の関心が集まっただろうことは想像に難くない。だが実際は，自分の貸しだした作品が図版掲載されるのに難色を示す者がいたり，開催者側も予期しなかったほどの大量の作品が集まったり，準備期間も限られているなどの事情が重なり，図録の刊行は頓挫してしまった。そこでこの催しの内容を推測しようにも資料には限界があり，ステファン＝ショヴェ博士が1924年発行の小冊子で手短かに描写した展覧会の様子，およびクルーゾとルヴェルが写真集『アフリカとオセアニアの彫刻(*Sculptures africaines et océaniennes*)』(1925年)に掲載した図版と序文「ある展覧会の教訓」だけで良しとしなければならない。いずれにせよ，マルサン館の催しは展示品の規模としてパリでかつて見られなかったものであった。催しは大成功をおさ

め，当初は2カ月の公開予定が1924年1月末まで延長されることにもなった。『ラ・ルネサンス・デ・ザール・フランセ』誌上のアルセーヌ・アレクサンドル，『レ・ヌーヴェル・リテレール（*Les Nouvelles Littéraires*：文芸だより）』誌上のフロラン・フェルス，『ビュルタン・ド・ラ・ヴィ・アルティスティーク』誌上のギョーム・ジャノー，『ルーヴル（*L'Œuvre*：作品）』誌上のタバランなど，多くの評者がこの展覧会をかなり好意的に取りあげていた。

ギョームはこの催しについても，「純粋な」民族誌学を公然と標榜する輩には不信を抱くばかりであった。このため彼は組織委員会にも参加せず，出品協力にも条件をつけ，公開に際しては「作品に対する芸術上の関心が損なわれたり汚されたりしない」保証を求めた。彼はこの時も筆頭の貸しだし人であり，ラ・ボエシー街に開いたばかりの画廊やメシヌ大通りのアパルトマンに，当時では最大規模の個人コレクション――500点近いアフリカの「古代」彫刻――を所有していたのである。[112] 彼の自己申告によるこの数字は，マルサン館の展示に出品された作品数からみて信頼に足りそうである。

ギョームは作品の入手先について沈黙を守っていたが，彼が一方ではブリュメルやモリスなど数名の同業者から，他方ではイギリスや，おそらくはベルギーもふくめた他国から作品を購入していたことは，十分な根拠をもって推測できる。彼は文学・美術関連の刊行物や植民地向けの出版物に折り込み広告を入れていたし，植民地の役人が休暇中に通うようなブレアンの大通りのカフェでは，この種の連絡のために店内に置かれた伝言帳さえ利用している――「ポール・ギョームは，アフリカを出所にする物品やコレクションなら何でも高値で買い上げます」。[113] 彼はさらに，サセンディングのファマの使者たちや「バガ族とナル族の王」[114]ディナー・サリフの子息をもてなした経験を，これみよがしに語ることがあった。こうしたアフリカの客人が事実上，彼に作品を供給していた人々であったとさえ推測できるのである。

1920年代初頭，ギョームは「アール・ネーグル」もモダン・アートも扱う美術商・収集家としてすでに名声を博していたが，彼がアメリカの大収集家A.C.バーンズと大戦末期から交わしていた取引の内容と規模が世間に知られてくるにつれ，その名声も一段と高まっていった。彼は19世紀後半以後の名画数点のほか，1922年から23年にかけてはアフリカ彫刻をまとめてバーンズに調達している。特に後者の作品群は，その後メリオン（ペンシルヴェニア）で集められたアフリカ彫刻コレクションの中核部分を形成したものである。また，ギョームの機関誌『レ・ザール・ア・パリ』の号を追って調べれば，このラ・ボエシー街の画廊通信が1923年1月以後，バーンズ財団のいわばヨーロッパ機関誌となり，ギョームがその特権的な――彼一人ではなかったにせよ――通信員になってしまった様子がすぐにわかる。ギョームは哲学・社会・美学をめぐるバーンズの思想に魅了され，誌上ではその代弁者に甘んじていた。例えば当時の『レ・ザール・ア・パリ』誌には，バーンズ自身の寄稿文のほか，バーンズ著『絵画の技法（*Art in Painting*）』（1926年）を啓蒙的に翻案したトーマス・マンローの文章，バーンズがウィリアム・ジェームズやジョージ・サンタヤナと並べてその思想を崇拝するジョン・デューイの論文出版予告，「黒人教育の新プラン」を提唱するフィラデルフィア・百合の花クラブの憲章翻訳文，『オポテュニティ（*Opportunity*）』誌への言及，「ニグロ生活日誌」，果ては「ニュージャージーの黒人たちといるポール・ギョーム」の写真まで見られるのである。

ギョームは1926年，バーンズ財団の教育部長マンローと共著で，バーンズの『絵画の技法』と同じ出版社から『未開ニグロ彫刻（*Primitive Negro Sculpture*）』を刊行した。図版掲載されたのは，象牙海岸，スーダン，ダホメー，ガボン，仏領コンゴ，ベルギー領コンゴ，ベニン（仮面を象った小型腰飾り1点）の作品48点である。これらはすべてバーンズ・コレクションであり，大半がギョームの旧蔵品，3点がマリウス・デ・サヤスの旧蔵品である。[115] ギョームは1923年『レ・ザール・ア・パリ』誌所収の記事「バーンズ財団のアフリカ美術」で，「このコレクションにおいて……作品の制作年代が初めて明確に特定された点は注目されよう」と明言する。上記の『未開ニグロ彫刻』にも確かに作品年代の記載が見られるが，このうち20世紀の作品とされたものは1点もなく，19世紀に特定された作品もわずか2点である。あの有名なドゴン族の神話表現である男女一対像など，5世紀から10世紀の彫刻とされ，ファン族の遺骨容器守護像1点は8世紀から10世紀の品とされる。こうした年代推計のばかばかしさをここで強調したとて，明らかに何の意味もありはしない。

1929年，ギョームとマンロー共著の仏訳版が，第3章と4章を省いて刊行された。図版にも変更があり，全41点の掲載作品は，バーンズ財団の12点，ギョームの12点のほか，トロカデロ民族誌博物館（フォン族の雷「神」像1点），アン・コレィ，ハイト男爵，ジョルジュ・サール，アルベール・サロー，フェネオン，フランク・バーティー＝ハヴィランド，ロラン・テュアル，ノアイユ子爵，ブリュメル，ドラン，ヴォテレの所蔵品であった。

ちょうどこの仏訳書が出版された頃，ギョームの絵画コレクションもベルネーム＝ジュヌ画廊で公開され，その途方もない規模に公衆はただ呆然とした。彼はいまや栄光の絶頂にのぼりつめていた。この頃彼は，いまだパリにないモダン・アートの大美術館を設立し，そこに「アール・ネーグル」の美術館を付設する望みを抱いていた。が，この計画は美術・文部省の官吏に阻まれて，彼の中にいくらかの憤慨を残したようである。アフリカの作品の美術的価値を擁護する彼の熱情は，この時からやや減退しはじめる。1927年5月，リヨンで「サロン・ド・シュデスト」に向けて組織された大規模な展示が，彼の主導する最後の催しとなった。1930年5月号の『レ・ザール・ア・パリ』誌に掲載されたヴァルドマール・ジョルジュの公開書簡「偶像たちのたそがれ」には，1930年代初頭の時代状況をめぐるギョームの見解が反映している。この書簡で話題にのぼったのは，ピガール劇場のギャラリーで催された「アフリカ美術とオセアニア美術の展覧会」である。ギョームはこの催しに数点の所蔵品を出したものの，企画にはタッチしていなかった。書簡の筆者ジョルジュは，ギョームおよび「アール・ネーグル」の第一世代にあたる画家たちがアフリカ彫刻の「構築原理」を洞察した功績に謝意を表しつつも，かつて創作を刺激する要素だったものが今やそれを「消耗させるもの」になってしまった点を嘆く。そして彼は「シュルレアリスムの詩人，美術商，画家たち」が「偶像と接触することによって幻覚への欲求を高めた」点を批判的にしぼっていく。こうした第二世代こそ，「アール・ネーグルを束の間の情動に供することで，様式に備わる英知をすっかり蝕んで」しまい，それを「アカデミスムの一形態」にまで堕落させてしまったと非難するのである。とはいえ，「アール・ネーグルは衰退する運命にある」わけではない。むしろ「……それがルーヴルに入る機は熟している」。なぜならば「アール・ネーグルは，フォルムの完璧さという視点から考察されなければならない。仮にパウァン族［ファン族］のフォルムがその頂点にあるのなら，それは彼らが最高度の専門技術と文明を画しているからなのだ」。これからの世代が「ニグロに」期待すべきものとは「彫刻の知識をめぐる教えであって不器用さの教訓ではない……普遍性の一様態であって異国風なるもの，野蛮なるものの様態ではない」とジョルジュは論じたのである。そしてこの2カ月後，彼は『フォルム（*Formes*）』誌上で，「ヨーロッパやアメリカでアール・ネーグルを広めている人物から」聞いたある秘密を読者に語っていた――「ポール・ギョームは，大量のアフリカ彫刻のコレクションを手放そうと考えている」。このもくろみがたとえ実行に移されていたとしても，ジョルジュの願いに反



「人像」(二つの角度) ルバ族(シャンカディ系) ザイール共和国 木・金属 高さ35cm Collection J. B. Hautelet, Brussels



シャルル・ラトン，1935年頃 Archives C. Ratton-G. Ladrillère, Paris蔵の写真

し，ルーヴル美術館がその受益者になっていた可能性は低いのである。

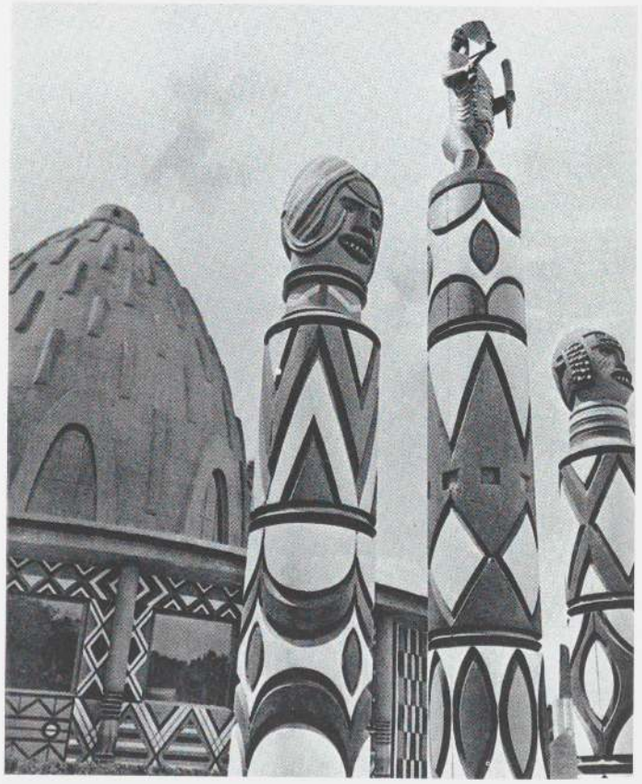
1934年，ポール・ギョームは死去した。翌年の3月18日には「アフリカのニグロ美術」展がニューヨーク近代美術館で開催され(p.164参照)，バーンズ，コレィをはじめ，欧米の主な収集家たちがこれに参加した。34点を出品したドムニカ・ギョームの貢献は，出品数からいえば第3位にあたる。そのほぼ2倍の出品数を誇る「首位の座」，それはパリの美術商シャルル・ラトンの手にわたった。

シャルル・ラトンは，「偶像たちのたそがれ」の筆者が辛辣な非難を浴びせた，あの「アール・ネーグルの第二世代」に属する人物である。彼はまた，美をめぐる選択の幅を広げ，その定着につとめた点でも，ギョームの影響が減じていく1930年以後の動向に加わっていた。そしておそらく彼は，アフリカ美術を普及させ，その理念を刷新するうえで決定的な役割を演じえた最後の美術商=収集家であった。ラトンをその高名な先達から分かつ特徴は，次のような点であろう。彼は第一に，それまで軽視されたりなじみの薄かった地域の作品様式——民族芸術学でいう「様式領域(région stylistique)」——を明示した。彼は第二に，参照すべきコレクションの範囲をアメリカ・インディアンや太平洋・オセアニア世界にまで広げた。彼は第三に，民族誌家についてはともかく，少なくとも博物館学者たちとの関係を改善した。

シャルル・ラトンが，画家のアンジェル・ザラガの勧めでアフリカの作品を集めだしたのは，1923年頃である。彼は当初，モンマルトルのヴィクトール・マセ街にあるアントニィ・モリスの店で作品を入手していた。[116] この頃彼は画廊を二つもっていて，ラフィット街39番の店ではヨーロッパ中世末期の作品を扱い，レンヌ街76番の画廊では骨董品や，東洋とプレ=コロンビア文化の発掘品，極東の陶器や青銅器，それに若干の「未開美術品」をそろえていた。ちなみに，『ラ・レヴォリュシオン・シュルレアリスト(*La Révolution surréaliste*：シュルレアリスム革命)』誌1927年10月号に掲載された彼の広告では，自分の営業活動がこれからはラフィット街の画廊中心になる旨が告げられている。この広告が載った雑誌の性格からみて，彼は当時からシュルレアリスムのメンバーと接触をもっていたと推測することができる。翌28年に装飾美術館で催された「アメリカ古代美術」展には，本稿でもすでに登場した多くの顔ぶれが参加しており，出品者にはシャルル・ラトンのほか，アンドレ・ブルトン，ロラン・テュアル，ベラ・ハイン，シャルル・ヴィニエらの名がみえる。

ラトンは，友人の家でジョルジュ=アンリ・リヴィエールにも出会っていた。そもそも上述のマルサン館の展覧会で，ヴィニエの補佐役としてプレ=コロンビアの作品配置を手がけ，アルフレッド・メトローと協力して展示目録を作成した人物こそ，このリヴィエールであった。その他様々な理由からリヴィエールに協力していた人物には，ジョルジュ・サール，ミシェル・レリス，アンドレ・シェフネール，ジョルジュ・バタイユらもいた。また，この時マルサン館の催しを訪れたアメリカ研究者ポール・リヴェは，会場の作品展示がすぐれている点に着目した。彼はヴェルノーの後任としてトロカデロ民族誌博物館長に指名されたばかりだったので，さっそくリヴィエールを副館長に招いたのである。その後，ジョルジュ・バタイユを編集長として雑誌『ドキュマン(*Document*)』が創刊された時，編集委員にはカール・アインシュタインらと共に，このリヴェとリヴィエールも名を連ねていた。特にリヴィエールは，老朽化が進んでその使命をまるで遂行できなくなったトロカデロ民族誌博物館の改革案を創刊号に寄稿している。彼は「寄贈・遺贈・委託・貸し出しをしてくれそうな収集家や美術商たちとの接触」を訴える反面，民族誌博物館が「美の基準だけで作品が分類される美術館」とは違った使命をもつものと明言していた。一方のシャルル・ラトンは，寄贈品の量——彼は1930年から31年にかけて，アフリカの作品10点を含む合計70点の作品を同博物館に寄贈している——によって直接働きかけたとは言わないまでも，妥協を許さないリヴィエールの再建案をどうにか調整していたことになる。

1930年，ラトンはトリスタン・ツァラやピエール・ルーらと協力し，[117] ピガール画廊で開かれる展覧会のために当時の最良のコレクションの中から300点近いアフリカの作品を選別した。それらは既知の様式に見られる美を代表する作品群であったうえ，トロカデロ民族誌博物館がほとんど，あるいは全く作例を得ていない地域——ベニン，英領ナイジェリアの東



1931年のパリ植民地博覧会における仏領赤道アフリカ館，モーリス・クロッシュ撮影

部国境地域，カメルーン，アンゴラ，タンガニイカ――の作品でもあった。45名の出品者すべてをここで列挙することはできないが，なかでも多大な出品協力をした人物には，ド・ミレ，ベラ・ハイン，ラトン，ツァラ，ペルシエ画廊，ステファン＝ショヴェらがいる。このピガール画廊での展示とブリュッセルの美術会館での展示により，ラトンの名声は収集家たちの世界を超えて確立していった。

植民地博覧会(p.162参照)が催された1931年，植民地常設展示館にはラトン，カレ，エセル，ルフェーヴルらの所蔵する彫刻が，とり急ぎ集められた。ラトンはこの展示に参加すると同時に，トロカデロ民族誌博物館の「仏領植民地の民族誌博覧会」にも加わっていた。博物館所蔵のベアンザンの秘宝を補足するために，ラトンはドッド大佐の相続人アシル・ルモワーヌから購入したフォン族の作品群をそこに出品していたのである。また，アフリカ美術品を対象に開かれたこの年の6回の公売のうち，ラトンは下記の3回の公売で，カレと共に鑑定人として立ち会っている。まず，114点の作品が目録に載った5月7日の競売。アンドレ・ブルトンとポール・エリュアールの所蔵品30点が対象となった7月2～3日の競売。そして，最高傑作とされる作品を含むド・ミレの所蔵品112点(vol. II, p.520下中参照)が登場した12月16日の競売である。この最後の競売目録に序文を寄せたジョルジュ＝アンリ・リヴィエールは，自らの真情を吐露する次の言葉で序文を閉じていた――「私の胸の奥の気持ちをお察し願えますか?……トロカデロはこの絢爛たるコレクションをまとめて買い取るほど裕福ではないという，一種の無念さなのです」。事実，この時の競売品にはごく少数の買い手しかつかなかったので，多数の作品が鑑定人たちに買い取られている。ラトンが『アフリカの仮面(*Masques africains*)』を出版したのも，この年のことであった。

1932年6月15日，『カイエ・ダール(*Cahiers d'art*：美術手帖)』誌の特集号で予告された「ベニン王国の青銅と象牙」展がトロカデロ民族誌博物館で開かれた。これは全くラトンの企画によるものであり，彼は展示品を選定し，図録を作成したうえ，財源まで確保して博物館側の支出を最小限におさえている。130点の展示品は，イギリス，ドイツ，フランスの公共と個人合わせて30ほどのコレクションから出品された。貸出人には14点を出品したラトン，25点を出品したカレのほか，エミール・ベルネーム，アルフレッド・フレヒトハイム，エルンスト・アッシャー，ピエール・ルー，アントニィ・モリス，ツァラ，ドラン，エリュアール，ジャック・リプシッツらの名がある。この催しには博物館の「秘宝」も一定期間設置され，リプシッツによって特別に案出された配置のもと，プレ＝コロンビア，オセアニア，アフリカの傑作12点が会場で脚光を浴びていた。

翌年の6月15日から10月30日までシカゴで「全アフリカ展」が催され，ラトンは100点を超す売却用の作品を出品した。[118] これと並行し，7月には「黒アフリカ，古代アメリカ，メラネシア，ポリネシアの彫刻とオブジェ」のタイトルのもと，ラトンとルイ・カレの精選されたコレクションがパシーにあるカレの別荘で展示された。翌34年，ナンシー・キュナードの記念碑的著作『ニグロ選集(*Negro Anthology*)』に，ラトンはサミュエル・ベケットに英訳してもらって短評「黒アフリカの古代青銅」を寄稿している。

1935年，ピエール・マティス画廊で「アフリカ美術――ラトン・コレクション」展が催され，近代美術館でもラトン所蔵のアフリカ彫刻62点が展示されると(p.164参照)，彼の名声はニューヨークでも確立していった。翌年，ラトンの画廊で催された有名な「シュルレアリスムのオブジェ展」には，オセアニアの作品に対してアフリカの作品は展示されず，いわばそれはシュルレアリストたちの好みを反映していた。だが1937年，ラトンはマン・レイやエリュアールと協力して「コンゴのモード」と題する変った展覧会を開いている。会場となったマリニャン街の画廊には，アフリカ女性のつける頭飾りや髪飾りが，それを実際に着用したパリの有名人たちの写真と並べて置かれていた。



「コニ(鳥をかたどった頭飾り)」 バガ族 ギニア共和国 木に彩色 高さ54cm
Musée de l'Homme, Paris

1920年代末から30年代にかけてのラトンの活動のうち，よく知られているものだけは，これでざっと輪郭づけたことになる。彼が収集した作品は，どれも並はずれた傑作，歴史的にみて間違いなく貴重な作品ばかりだった点を最後に強調しておくべきであろう。こうしたアフリカ美術の傑作をラトンから調達していた収集家に，振りの客はほとんどいなかった。とりわけジェイコブ・エプスタイン，ハイト男爵，ヘレナ・ルービンシュタイン，ヨゼフ・ミューラーらが築いた第二次大戦前のコレクションは，ラトンの当時の鑑識眼を十分に証明している。

1935年，ジェームズ・ジョンソン・スウィーニィはロバート・ゴールドウォーターやラトンと協力し，「アフリカ・ニグロ美術」展を企画した。このすばらしい催しでは，実に600点もの「民族誌資料」がニューヨーク近代美術館に初出品されている(p.164参照)。すでに述べたように，トロカデロ民族誌博物館の再建が「反＝美学」[119]の方針で進んでいた時期もあったというのに，数年後の1932年には「珍しく美しい品々」[120]の地位が，当のパリにおいても「異なる生活様式を示す証拠資料」から「世界美術の傑作」へと変質をとげていたのである。翌33年，スキラとテリアードの主宰する豪華雑誌『ミノトール(*Minotaure*)』も，アフリカで3600点近い標本を収集してきたばかりのダカール＝ジブチ調査団について，レリスの企画で全ページにわたって特集を組むことになった。ただ，だからといって，純粋な民族誌の側と純粋な鑑賞の側を分かつ距離がこの頃縮まりつつあったと果して言えようか? 二つの極の和解を祈るなど，明らかに言葉の方便

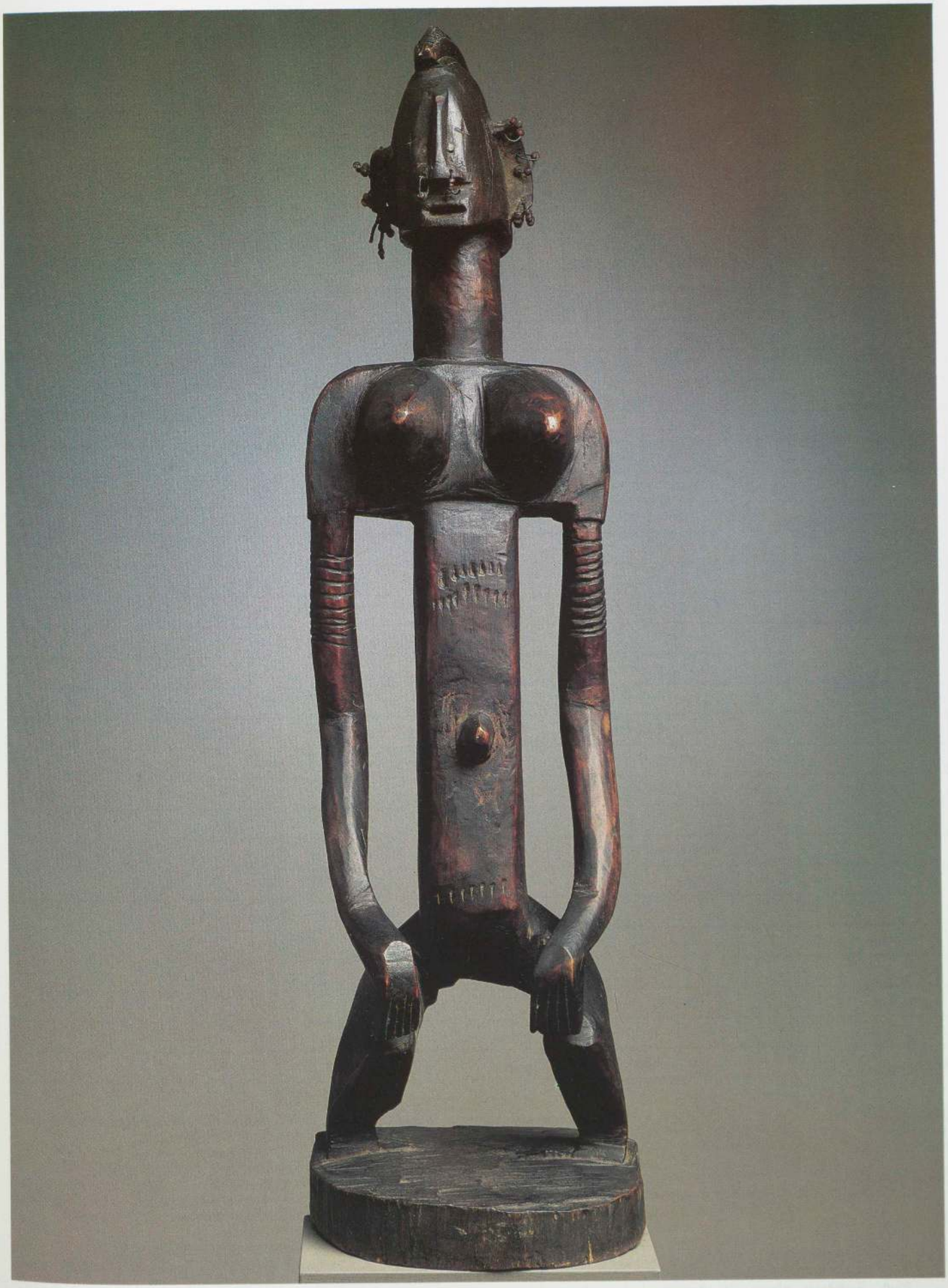


1935年のニューヨーク近代美術館における「アフリカ・ニグロ美術」展に出品された作品群の写真

にすぎないのである。

従来の民族誌家は，自身の対象とする社会を正統とみなすうえで，そこに芸術などみられるはずがないと決めてかかるところがあった。だがやがて一部の民族誌家が，この種の社会にも現に存在する芸術の研究基盤を築くことになる。例えば，「ニグロ・ブーム」の妄言を情け容赦もなく一刀両断した人物マルセル・グリオール――しかしその彼が，1938年刊行の民族誌『ドゴン族の仮面（*Masques dogons*）』で細密な記述を延々と積み重ねたあげく，奇妙にも『ニグロ彫刻』におけるアインシュタインの結論と似かよった地点に到達しているのである。グリオールが仮面結社の研究を通じて見出したものとは「アフリカ美術もしくは美術全般さえも含めた，その発展に関する新たなデータ」であった。「ドゴン人の心の中では美的感情が死の広がりと密接に連関していると言っても過言ではない」からである。だが我々は，ここからさらに，創作を突き動かす精神そのものの対象化にまで研究を進めることができるのだろうか？　例えば美術愛好家でアマチュア民族誌家のカール・ケルスマイヤーは，『アフリカ・ニグロ彫刻の様式の中心諸領域（*Les centres de style de la sculpture nègre africaine*）』と題する初のアフリカ美術類型論を，1935年から38年にかけて4分冊で出版した。またフランス・オルブレヒツは，1937-38年の「ベルギー領コンゴ美術」展に際し，広大なコンゴに複数の様式領域が分布する可能性を有名な地図によって予示した。オルブレヒツは，一集団の伝統の背後に工房が存在することや，巨匠と呼ぶにふさわしい個人にそなわる才能や技量を，この時すでに探り当てていたのである。我々が本稿でほんの一部のみに光を当てえたこの長い歴史にずっと不在であったアフリカ人の芸術家が，これまでおのれの幽閉されていた匿名性の檻からこうしてついにいま，身を起こすことになるのである。[121]

［本章の翻訳は，ポドラによる仏語版の原文をあくまでも主テクストとし，同時にジョン・シェブレィによる英語版の訳文を参照してなされたものである。テクスト間に若干の相違がみられる箇所については，おおむね仏語の原文に従った］



「人像」 バンバラ族もしくはドゴン族 マリ共和国 木・金属・ビーズ 高さ69cm Private collection

本文で言及されたアフリカの諸民族について，各民族の資料がトロカデロ民族誌博物館（パリ人類博物館）に初登録された年代，およびページ下に記載された重要文献（1915-38年）において，各民族の資料が初めて紹介された年代を示す表

博物館登録						民族（北から南への地理順）	文献											
1900以前	1900-07	1908-14	1915-20	1921-30	1931-39		1915	1916	1917	1919	1925	1929A	1929B	1930	1931	1935	1938
	×					ドゴン					×						
×						バンバラ	×										
×						マリンケ/マルカ/ボゾ					×						
	×					セヌフォ/ミニアンカ/ナファナ/クランゴ	×											
		×				ボボ/ブワ/ヌナ/グルンシ/クルンバ												×
					×	モシ							×					
		×				ロビ	×											
×						バウレ/ヤウレ/グロ	×											
×						アニ/アキエ	×											
						アシャンティ								×				
×						バランテ												
	×					スス												
×						バガ/ナル/ランドゥマ	×											
×						ビジョゴ	×											
	×					コニアギ												
						メンデ	×											
	×					シェルブロ/キシ												
					×	トマ/バサ/ペレ	×											
					×	ダン/マノ/ギオ/コノ	×											
	×					クルー/グレボ/ウェ/ベテ		×										
×						フォン/エウェ					×							
×						ヨルバ	×											
						ヌペ										×		
	×					ベニン王国	×											
×						イボ												×
						イビビオ												×
						イジョ	×											
						クロス川複合	×											

1915 EINSTEIN
Einstein, Carl. *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915.

1916 DE ZAYAS
de Zayas, Marius. *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*. New York, Modern Gallery, 1916.

1917 APOLLINAIRE/GUILLAUME
Apollinaire, Guillaume, and Guillaume, Paul. *Sculptures nègres*. 24 photographies. Avertissement de G. Apollinaire et exposé de P. Guillaume. Paris, chez Paul Guillaume, 1917.

1919 LEVEL/CLOUZOT
Level, Andrē, and Clouzot, Henri. *L'Art nègre et l'art océanien*. Paris, Devambez, éditeur, 1919.

1925 LEVEL/CLOUZOT
Level, Andrē, and Clouzot, Henri. *Sculptures africaines et océaniennes, colonies françaises et Congo belge*. Paris, Librairie de France, [1925].

1929 PORTIER/PONCETTON
A Portier, A., and Poncetton, François. *Les Arts sauvages. Afrique*. Paris, Editions Albert Morancé, [1929].

1929 GUILLAUME/MUNRO
B Guillaume, Paul, and Munro, Thomas. *La Sculpture nègre primitive*. Paris, G. Grès, 1929 (Transl. of Guillaume, Paul,

博物館登録						民族(北から南への地理順)	文献										
1900以前	1900-07	1908-14	1915-20	1921-30	1931-39		1915	1916	1917	1919	1925	1929A	1929B	1930	1931	1935	1938
						ベヌエ川複合								×			
					×	ドゥアラ/バサ											×
					×	カメルーン草原							×				
					×	サオ											
	×					サラ											
×						ファン	×										
×						コタ		×									
×						ムベテ											
					×	クウェレ					×						
×						クユ	×										
×						テケ	×										
				×		ベンベ				×							
×						シラ=プヌ/ツォゴ/ヴヴィ/アドゥマ	×										
×						コンゴ/ヴィリ/ウォヨ	×										
				×		ルルア					×						
				×		ルバ	×										
					×	クバ	×										
						ムバラ						×					
						レガ/ムボレ							×				
				×		スク/ペンデ/ヤカ	×										
						ソンゲ								×			
×						チョクウェ	×										
×						ヤンゲレ											
				×		ヤコマ											
	×					マンベトゥ/ザンデ/ンバンディ											×
						マコンデ							×				
×						ズールー											

表作成:ジャン=ルイ・ボドラ

and Munro, Thomas, *Primitive Negro Sculpture*. New York, Harcourt, Brace & Co., and London, Jonathan Cape, Ltd., 1926).

1930 GALERIE PIGALLE
Catalog of the *Exposition d'art africain et d'art océanien* [organisée par les Services d'art du Théâtre Pigalle]. Paris, Galerie Pigalle, 1930.

1931 RATTON
Ratton, Charles. *Masques africains*. Paris, Librairie des arts décoratifs A. Calavas, [1931].

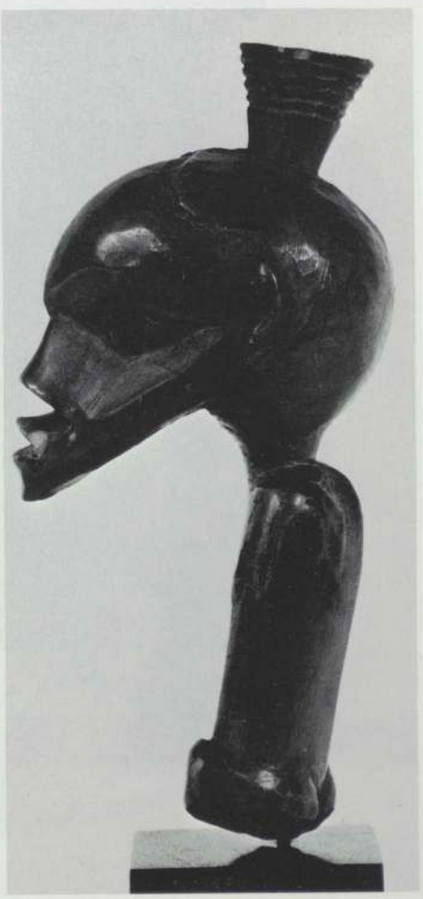
1935 SWEENEY
Sweeney, James Johnson, ed. *African Negro Art*. Exhibition catalog. New York, The Museum of Modern Art, March 18-May 19, 1935.

1935/1938 KJERSMEIER
Kjersmeier, Carl. *Centres de style de la sculpture nègre africaine*. Paris, A. Morancé, and Copenhagen, Illums Bog-Afdeling & Fischers Forlag, 1935-38. 4 vols.









上:「枕」ソンゲ族　ザイール共和国　木　高さ14cm　Collection Merton D. Simpson

右:「人像の断片」(二つの角度)　ベナ=ルルア族(?)　ザイール共和国　木　高さ11.5cm
Collection Ernst Anspach, New York

前ページ:「人像」東部アカン系諸族　ガーナ共和国もしくはコートジボアール共和国　木　高さ61cm
The Detroit Institute of Arts; Founders Society Purchase, Eleanor Clay Fund for African Art

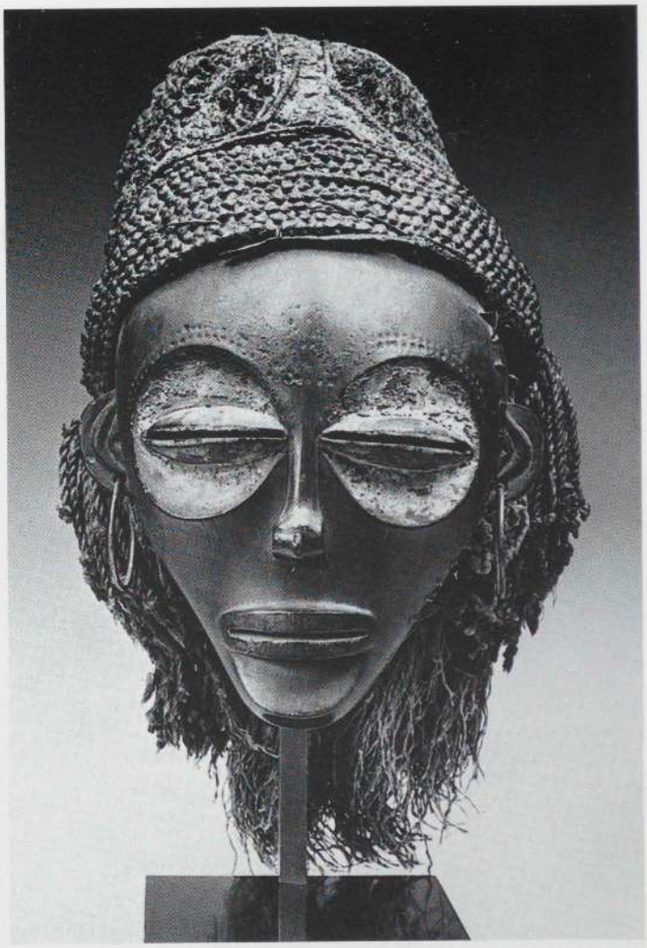


「人像」 ケアカ族 ナイジェリア連邦共和国 木 高さ51cm Private collection



「人像」 ケアカ族 ナイジェリア連邦共和国 木 高さ50cm
Musée des Arts Africains et Océaniens, Paris



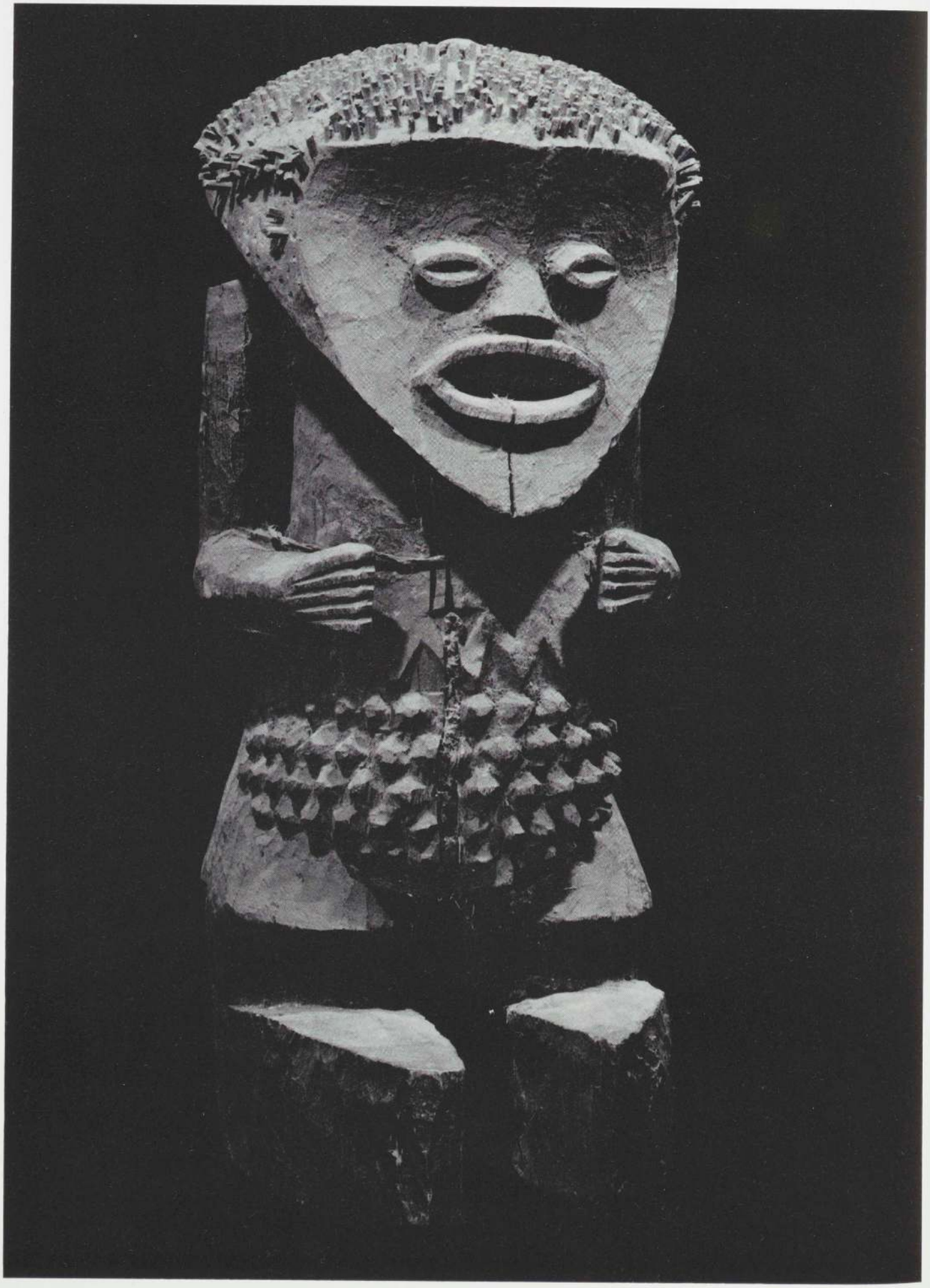




上:「仮面」 サランパス族 ザイール共和国 木・銅・繊維 高さ33cm
Museum für Völkerkunde, Berlin

右上:「仮面」 チョクウェ族 ザイール共和国もしくはアンゴラ共和国 木・その他 高さ27cm
Private collection

右下:「仮面」 ベンデ族 ザイール共和国 木・繊維 高さ46cm Private collection









上:「仮面キフェベ」ソンゲ族　ザイール共和国　木　高さ48.3cm
Collection Alan L. Lieberman, St. Louis

右上:「人像」ドゴン族　マリ共和国　木　高さ27cm
Collection Dr. André, France

右下:「人像」ザンデ族　ザイール共和国　木・銅・ビーズ・子安貝　高さ20cm
Collection J. W. MESTACH, Brussels

前ページ:「人像」マンビラ族　ナイジェリア連邦共和国　木　高さ45cm
Musée Barbier-Müller, Geneva

註

本稿を，私の師ジャン・ロードにささげる。また，私に快く情報を提供してくれたベルナダック，ジュディット・クーザン，クリスティナ・パシュート，P.デイ，ラウル・ルユアール，ジョルジュ・D.ロドリーグの諸氏，たえず私の力となってくれた友ピエール・ピトルーに謝意を表する。

1) Rabelais, *Œuvres complètes* (Paris, 1973), p.798.
2) J. Laude, *La Peinture française et l'Art nègre* (Paris, 1968), p.542の引用するM.Besson, *L'Influence coloniale sur le décor de la vie française* (Paris, 1944).
3) J. Laude, *Les Arts de l'Afrique noire* (Paris, 1979), p.10.
4) 1878年以降，この資料は民族誌博物館の収蔵品となった。
5) M. Itzikovitz, "A propos d'un bronze abron," *Arts d'Afrique noire*, Arnouville, Winter 1976.
6) E.-T. Hamy, *Les Origines du Musée d'Ethnographie* (Paris, 1890), p.49.
7) Anonym, "Inauguration du buste du Dr. Hamy," *L'Anthropologie* 21, 1 (January-February 1910).
8) A. A. Marche, "Voyage au Gabon et sur le fleuve Ogooué," *Le Tour du monde*, 2d semester 1878, p.415.
9) A. R. de Liesville, *Coup d'œil sur l'Exposition Historique de l'art ancien* (Paris, 1879), p.95以降。
10) 民族誌博物館の資料が増加していった経緯について，本稿は同博物館の収蔵品目録を典拠としている。
11) *Catalogue du musée africain* (Paris, 1879).
12) G. Schweinfurth, "Au cœur de l'Afrique," *Le Tour du monde*, 1st and 2d semesters 1874.
13) 「西アフリカ調査団」については，C. Coquery-Vidrovitch, *Brazza et la prise de possession du Congo* (Paris, 1969)を参照。
14) E. Rivière, "Notice sur la mission de l'Ouest Africain," *La Revue scientifique* (Paris, 1886).
15) C. Coquery-Vidrovitch, 上掲書, p.16.
16) Savorgnan de Brazza, "Voyages dans l'Ouest africain," *Le Tour du monde*, 2d semester 1888, p. 39 にこの図版が掲載されている。
17) *Vente après décès d'une curieuse collection d'objets des îles de l'Océanie* (Paris, March 4, 1887).
18) L. Rousselet, *L'Exposition universelle de 1889* (Paris, 1890) および*Revue de l'Exposition universelle de 1889* (Paris, 1889)を参照。
19) M. -N. Verger, *Présentation des objets de Côte d'Ivoire dans les expositions universelles et coloniales*, report, University of Paris I, 1982, p.7の引用する*Colonies françaises et pays de protectorat à l'Exposition universelle*.
20) Pol-Neveux, "Le village sénégalais," *Revue de l'Exposition universelle*, p.71.
21) G. Tomel, "Le trône de Béhanzin," *Le Monde illustré*, February 10, 1894, p.87.
22) M. Delafosse, "Statues des rois de Dahomé...," *La Nature*, March 24 and April 21, 1894.
23) M. Delafosse, "Sur les traces probables...," *L'Anthropologie* (Paris, 1900), vol.11, pp.431-51.
24) L. G. Binger, "Du Niger au golfe de Guinée," *Le Tour du monde*, 1st and 2d semesters 1891, pp.1-128 and 33-144.
25) G. Schweinfurth, *Artes Africanae* (Leipzig/London, 1875).
26) F. Ratzel, *Völkerkunde* (Leipzig, 1885-88).
27) L. Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde* (Halle, 1898).
28) ベルリン民族学博物館については，A. Rumpf and I. Tunis, *Afrika Abteilung* (Berlin,n.d.), また K. Krieger, *Westafrikanische Plastik* (vols.1, 2, 3)および *Westafrikanische Masken* (Berlin, 1960-1969)を参照。
29) A. Bastian, *Die Deutsche Expedition an der Loango Küste* (Jena, 1874-75).
30) M. L. Bastin, "Quelques œuvres tshokwe: une perspective historique," *Antologia di Belle Arti* (Rome, 1981), 17/20.
31) P. J. C. Dark, "An Introduction to Its Discovery and Collection," *Art of Benin* (Chicago, 1962)を参照。
32) W. Fagg, *Merveilles de l'art nigérien* (Paris, 1963), pp.9,10.
33) J. Laude, *La Peinture française...*, p.176からの引用。
34) W. Kandinsky and F. Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter*, Lankheit edition (Paris, 1981), p.169.
35) [英語版註記]本段落および以下の3段落は，ポドラ氏の許可を得て原文に付加されたもので，ジャン・ワグナーの研究に基づいている。
36) R. Goldwater, "L'expérience occidentale de l'art nègre," *Colloque sur l'art nègre* (Paris, 1967), vol. 1, p.351.
37) D. Fraser, "The Discovery of Primitive Art," *Anthropology and Art* (New York, 1971), p.28.
38) F. C. Legrand, *Le Symbolisme en Belgique* (Brussels, 1971), p.142からの引用。
39) E. Bassani, "Carrà e l'arte 'negra'," *Critica d'Arte*, no.130, June 1973, p.10.
40) A. Wilkinson, *Gauguin to Moore* (Toronto, 1981), p.168の引用する Jacob Epstein, *An Autobiography* (London, 1963).
41) M. Vlaminck, *Portraits avant décès* (Paris, 1943), p.105.
42) R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, rev. ed. (New York, 1967), p.102, note 4.
43) 同上書, p.87.
44) 同上書, p.102, note 4.
45) A. Level, *Souvenirs d'un collectionneur* (Paris, 1959), p.59.
46) J. Laude, *La Peinture française...*, p.323.
47) F. Fénéon, *Au-delà de l'impressionnisme* (Paris, 1966), p.27.
48) F. Fénéon, *Œuvres plus que complètes* (Geneva/Paris, 1970), p.xxvii.
49) P. Guillaume, "Une esthétique nouvelle, l'art nègre," *Les Arts à Paris*, no.4, May 15, 1919, p.1.
50) G. Habasque in the catalog *Les Soirées de Paris* (Paris, 1958), notice 37および J. Laude, *La Peinture française ...*, p.322.
51) A. Lhote, "Ce monde féerique de la plastique pure," in the catalog *Les Arts africains* (Paris, 1955), p.9.
52) M. Vlaminck, 上掲書, p.105.
53) 同上書, p.106.
54) 後者の説明は"Un Masque mère, Maurice de Vlaminck et l'histoire de l'art noir à Paris," *Encyclopédie de la France d'outre-mer* (Paris, June 1947), no.6, p.12による。
55) J.-P. Crespelle, *Vlaminck, fauve de la peinture* (Paris, 1958), p.135. また，「ロンドンから帰国して[……]ドランがトゥールラック通りに転居した頃」の作品入手については，P. Daix, *Journal du cubisme* (Lausanne, 1982), p.26を参照。
56) C. Wentinck, *Modern and Primitive Art* (Oxford, 1978), p.17に一部引用のみえるP. クルティオンとの対話は未刊資料である。その参照を快く許可して下さったピエール・クルティオンに謝意を表したい。
57) A. Warnod, "Matisse est de retour," *Arts*, no.26, July 27, 1946.
58) E. Tériade, "Matisse Speaks," *Art News Annual*, no.21, 1952.これは再翻訳されて*Henri Matisse, écrits et propos sur l'art* (Paris, 1972)に収録されている。
59) J. Laude, *La Peinture française ...*, p.112.
60) 同上書, p.111.
61) G. Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas* (Paris, 1934), p.71.
62) M. Jacob, *Chronique des temps héroïques* (Paris, 1956), p.64; J. C. Blachère, *Le Modèle nègre* (Dakar, 1981), p.32の引用する M. Jacob, *Naissance du cubisme et autres* (Paris, 1932)および R. Dorgelès, *Bouquet de Bohême* (Paris, 1947), p.137.
63) J. Laude, *La Peinture française ...*, p.111からの引用。
64) G. Stein, 上掲書, p.71.
65) A. Malraux, *La Tête d'obsidienne* (Paris, 1974), p.17以降。
66) C. Zervos, *Pablo Picasso* (Paris, 1942), vol. II, p.xlvii.
67) "Matisse Speaks," *Henri Matisse*, 上掲書, p.121.
68) D. -H. Kahnweiler, *Juan Gris* (Paris, 1946), p.156.
69) A. Level, 上掲書, p.59.
70) 美術批評家でマティスの作品に関する権威ピエール・シュネデールが，快く提供してくれた情報。
71) この作品は J. Laude, *La Peinture française ...*, fig.80に図版掲載されている。
72) この作品は同上書，fig.17に図版掲載されている。
73) C. Zervos, "Entretien avec Jos Hessel," *Feuilles volantes/Cahiers d'art*, fasc. 4/5 (Paris, 1927), p.2.
74) ミシェル・ケレルマンがニューヨーク近代美術館に快く提供してくれた写真。
75) ブリュメルについては，I. Devenyi, "Brummer Jozsef," *Muveszet* (Budapest, January 1968), p.16; S. Leonard, *Henri Rousseau and Max Weber* (New York, 1970); A. Basler, *Henri Rousseau* (Paris, 1927)および W. H. Forsyth, "Brummer Brothers: an Instinct for the Beautiful," *Art News*, no.73, October 1974を参照。
76) A. de La Beaumelle, "Max Weber," *Paris/New York* (Paris, 1977), p.728.
77) コーディーについては，J. K. Zilczer, *The Aesthetic Struggle in America, 1913-1918* (Ann Arbor, 1975)を参照。
78) 以下の本文を参照。
79) A. Basler, 上掲書を参照。
80) B. and E. Göpel, *Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann* (Wiesbaden, 1961), pp.70-71, 133-34.
81) M. Decaudin, "Guillaume Apollinaire devant l'art nègre," *Présence africaine*, no.8, 1948, p.137以降。M. Adéma and M. Decaudin, *Album Apollinaire* (Paris, 1971), p.141.
82) V. J. Holman, "French Reactions to African Art: 1900/1910" (master's thesis, London, 1980), ex. dact., appendix 7, n.p. またアポリネールと「プリミティヴィスム」については，次のすぐれた論考を参照。Katia Samaltanos, *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp* (Ann Arbor, 1984).
83) A. Salmon, *Souvenirs sans fin (première époque)* (Paris, 1955), p.333.
84) J. C. Blachère, *La Modèle nègre*, p.31.
85) 同上書。
86) *Œuvres complètes d'Apollinaire*, édition Decaudin (Paris, 1965), p.727, note 10.
87) ボヘミアでのアフリカ美術の普及については，E. Herold, *Africké Umeni v Ceskoslovensku* (Prague, 1983)を参照。
88) このグループと雑誌については，Z. Volavkova, "La revue mensuelle des arts," *L'Année 1913* (Paris, 1971), vol.2, p.989以降を参照。
89) D. H. Kahnweiler, *My Galleries and Painters* (London 1971), docs. 13 and 14.
90) Apollinaire, *Les Petiles Flâneries de l'art* (Montpellier, 1980), note 2 on p.164を参照。
91) V. B. Mirimanov, "L'époque de la découverte de l'art nègre en Russie," *Quaderni Poro*, no.3 (Venise, June-July 1981), p.59以降を参照。
92) カール・アインシュタインについては，L. Meffre, "Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques" (Ph. D. dissertation, Paris, 1980)を参照。
93) I. Devenyi, 上掲書, p.16.
94) L. Eglington, "Untimely passing of P. Guillaume Evokes Memories," *The Art News* 33, 4 (October 27, 1934), pp.1-4.
95) A. Basler, "Monsieur Paul Guillaume et sa collection de tableaux," *L'Amour de l'art*, July 1929.
96) J. Laude, *La Peinture française...*, p.117からの引用。
97) A. Savinio, *Souvenirs* (Palermo, 1976), p.265, note 11.
98) F. M. Naumann, "How, When, and Why Modern Art Came to New York," *Arts Magazine* (New York, April 1980), p.96以降および F. Demé, "L'Approche de l'art africain aux Etats-Unis d'Amérique, 1914/1935" (Master's thesis, Paris, 1982)を参照。
99) H. Seckel, *Paris-New York* (Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977), p.228からの引用。
100) [英語版註記]ハーヴァード大学の卒業生ポール・B.=ハヴィランド(1880-1950)は，「291」のスティーグリッツの同人のうち，1908年から15年にかけて，最も精力的に活動した一人である。彼は写真家として，またフォト=セセッションのメンバー兼幹事，『カメラ・ワーク』誌の準編集者，1913年刊行の『造形表現の近代的展開に関する一研究(*A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*)』におけるマリウス・デ・サヤスの共著者，さらに『291』誌の創設者の一人として活発に活動した。その弟フランク・バーティー=ハヴィランド(1886-1971)は，画家として自分をフランク・バーティーとだけ名乗った。彼の油彩画とデッサンを展示した個展は，1914年4月6日より5月6日まで「291」で催された。フランクは，第一次大戦前にすでに「プリミティヴ・アート」を収集しており，重要なコレクションを築いたが，1936年の競売でそれらは四散した。
101) イェール大学，ベーネッケ図書館の記録保管所に保存されているスティーグリッツへの請求書を参照。
102) G. Apollinaire, "Arts d'Afrique," *Paris-Journal*, June 1, 1914.

103) E. Lejeune, "Montparnasse à l'époque héroïque," *La Tribune de Genève*, February 8-9, 1964.

104) J. Bouret, "Une amitié esthétique au début du siècle: Apollinaire et Paul Guillaume (1911-1918) d'après une correspondance inédite," *Gazette des Beaux-Arts*, December 1970.

105) J. Bouret, 上掲書, p.390.

106) M. Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste* (Paris, 1975), p.116からの引用。

107) *Les Arts à Paris*, no.2, July 15, 1918, p.10.

108) A. Salmon, *La Jeune Sculpture française* (Paris, 1919), p.94.

109) R. Allard, "Ménalisme [*sic*]," *Le Nouveau Spectateur*, May 25, 1919, pp.22-28.

110) M. de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art* (New York, 1916), p.12.

111) M. N. Verger, 上掲書, p.25からの引用。

112) 装飾美術館の記録保管所に保存されているポール・ギョームの書簡。

113) J. M. Dunoyer, in *Le Monde*, November 7-8, 1965からの引用。

114) P. Guillaume, "The Discovery and Appreciation of Primitive Negro Sculpture," *Les Arts à Paris*, no.12, May 1926, p.13.

115) 撮影チャールズ・シーラー, 序文マリウス・デ・サヤスによる*African Negro Sculpture*, plates 7, 10, 19を参照。

116) モリスについては, R. Lehuard, "La Collection du Père Moris," *Arts d'Afrique noire*, no.46 (Arnouville, Summer 1983)を参照。

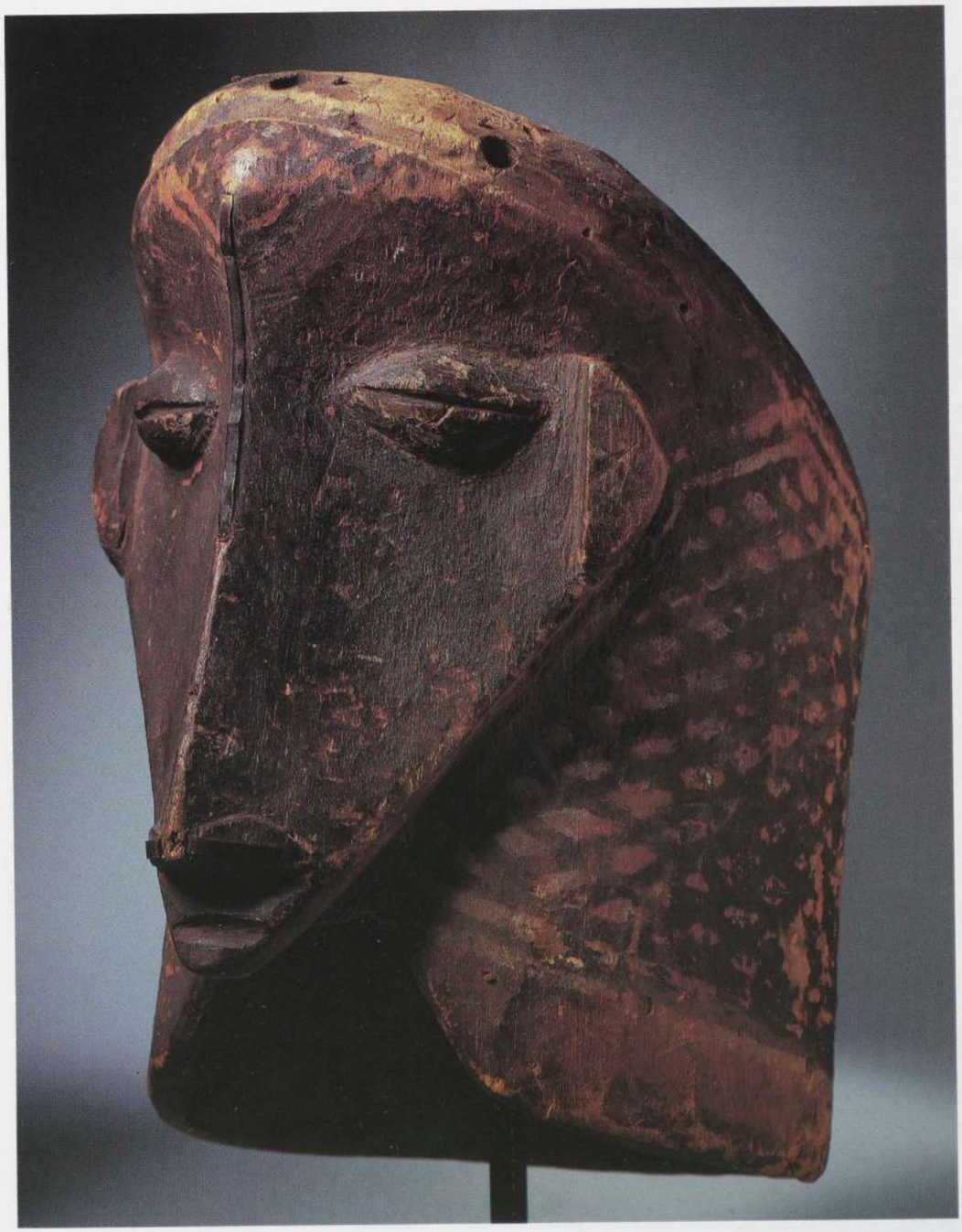
117) T. Tzara, *Œuvres complètes* (Paris, 1976), vol.4, p.674, note 2.

118) ラウル・ルユアールが快く提供してくれた情報。

119) J. Jamin, "Objets trouvés des paradis perdus," *Collections Passion* (Neuchâtel, 1982), p.93.

120) *Chefs-d'œuvres du Musée de l'Homme* (Paris, 1965), p.15 所収のジョルジュ=アンリ・リヴィエールとの対話。

121) S. M. Vogel, "The Buli Master, and Other Hands," *Art in America*, May 1980, p.133以降を参照。



「ヘルメット型仮面」カシンゴ族 ザイール共和国 木に彩色 高さ38.1cm Collection Mr. and Mrs. Kelley Rollings, Tucson





ポール・ゴーガン「マルケサス諸島のゴーガンの家の木彫りの戸口」1899年頃　木に彩色　左水平部(40×153cm)，左直立部(200×39.5cm)，中央水平部(39×242.5cm)，右直立部(159×40cm)，右水平部(40×205cm)
左基部 private collection; その他の戸口枠 Musée d'Orsay, Paris



モダン・アートにおけるプリミティヴィズム









ポール・ゴーガン《マリア賛歌》1891年　油彩・カンヴァス　113.7×87.7cm　The Metropolitan Museum of Art, New York; bequest of Sam Lewisohn

ゴーガン

カーク・ヴァーネドー
六人部昭典 訳

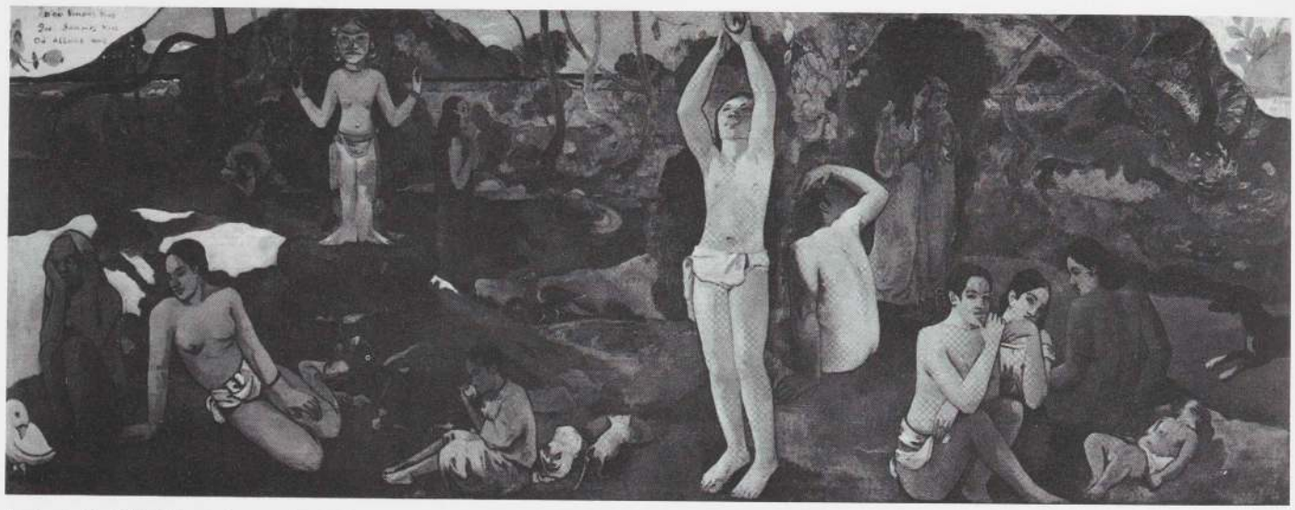
ポール・ゴーガンは，モダニズムにおけるプリミティヴィズムの「プリミティフ(primitif)」，つまりその「始祖」というべき人物である。もちろん彼以前の芸術家たちも，「未開社会」の芸術を知ってはいたであろう。しかしゴーガンが初めて，それらの根源的で未分化な形態の中に，西洋特有の世界描写の方法に変革を迫るような重要な問題提起を見出したのである。彼は民俗芸術や異国の事物の奇妙で歪んだ形態を不完全なものと考えるのではなく，そこに自由で独自な力と創造性を感じとった。このようなゴーガンの姿勢，つまり彼の世紀を支配していた技術や進歩といった価値を覆そうとする姿勢こそ，彼の作品や生涯を決したものであった。[1]

ゴーガンの生涯にはよく知られた伝説があふれている。落ちつくことも満足することもない性格のために，彼は孤独な人間であった。彼は常に自らの混血の血筋を思い，かなたの海岸で過ごした幸せな子供時代への郷愁をかたくなに抱いていた(彼は1歳から9歳までの間，未亡人となった母親によってペルーで育てられ，1856年にフランスに帰国した)。金融マンとしてのブルジョワ生活をやめ，妻子と別居したゴーガンは，1880年代後半には，彼を最初は画家としての生活に踏み切らせた印象主義のものの見方や様式に限界を感じて苛立つようになった。より単純化された描線，平面的な空間効果，大胆な色遣いなどを追求し，自己の絵画を再構築していった。同時にゴーガンは，都市生活に次第に落ちつけなくなり，ブルターニュ地方のような田舎での暮しにだけ安らぎをおぼえるようになった。そこでは，粗末な服と貧しい食事で「農民のように生きる」ことができ，「生活を楽しむことで批難されることもなかった」。[2] 1887年に試みたフランスからの脱出は，パナマでの凄まじい苦しみとマルティニック島の束の間の牧歌的生活をもたらして終った。しかしゴーガンは，1891年に文明社会と訣別し，タヒチ島(ポリネシアのソシエテ諸島の一つで，1843年以来フランス領)で「野蛮人たち」と共に生きるために船出したのである。その後フランスには，1893年から95年にかけて一度戻っただけであった。晩年にはさらにマルケサス諸島に向かい，1903年にそこで死去した。自ら疎んじ遠ざかった文明社会に宛てたゴーガンの晩年の一通の手紙には，いつもの痛烈な，弁解めいていながらも挑戦的な自負心が脈打っている。「私は倒されたが，まだ敗れてはいない。拷問を受けながら笑っているインディアンが敗れたといえるだろうか。野蛮人はまぎれもなく，私たち文明人より優れている。私が自分のことを野蛮人だというのは正しくないと君はいつか言ったが，あれは間違っている。やはり私が野蛮人だというのが本当のところだ。文明人たちもそれに気がついているはずだ。というのも私の作品の中では，『私の中の野蛮人』が引き起こすことほど人をびっくりさせたり，まごつかせたりするものは他にないのだから。この私の中の野蛮人のせいで，私の絵はまねできないのだ」。[3]

ゴーガンの気質ともいえる文明に対する反感や非西洋の芸術に対する関心から判断すると，彼は20世紀の芸術制作に重要な位置をしめるプリミティヴィズムの，まさに先駆者だったと言えるかもしれない。しかしゴーガンの伝説は多分に問題を含んでおり，彼がモダニズムにおけるプリミティヴィズムに果した役割については再検討する必要がある。あの晩年の勇猛さには，悲惨な過剰弁護がみられはしないだろうか。絵画の形態や色彩におけるゴーガンの革新は，実際のところ，「未開社会」のモデルからよりも，ドガやセザンヌなど西洋の進んだ美術から学んだものが大きいのではないだろうか。《死霊が見ている》(p.200参照)のような最も「粗野な」作品でさえ，特異な色彩の精妙な調和や線の優美さは，およそ粗野とはいえない西洋的な感性に強く結びつくものを残している。この絵の背景の人物像はおそらくエジプトとポリネシアの異国的な要素をつなぎ合せたものだろうが，全体の構成にはマネやアングルの影響がかなり抜きがたく見え隠れしている。同様に，タヒチ時代の傑作である，大画面の《我々はどこから来たのか，我々は何者か，我々はどこへ行くのか》は，空想の偶像(ポリネシアのものではない)が描かれているものの，ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ風の牧歌的な精神がみなぎっている。

これらの作品の異国的な要素についても，それを額面どおりに受け取るわけにはいかない。事実とごまかしを選り分ける作業が今日まで辛抱強く続けられ，伝記上の伝説はかなり色褪せることになった。そしてゴーガンの抱いた考えや彼が描いたイメージの中の「プリミティヴ」なものは，しばしば写真集や旅行案内書から作り上げられていることが明らかになった。[4] 純粋な発見あるいは純粋な脱出という観点から判断すれば，ゴーガンのプリミティヴィズムは，半面の真理しかもっていなかったと言わざるをえないのである。

この問題を考えるには，より適切なアプローチがある。美術における近代のプリミティヴィズムを考える場合，目新しい事物そのものを問題にする以上に，それらを捉える新しい方法を根本的に追求しなければならない。即ち，それらに対する姿勢が大切である。ゴーガンの重要性は，彼の考え方や制作の方法に潜んでおり，特に近代の創造性と「プリミティヴ」な創造性の間に新たなかけはしを築こうとした点にあるだろう。(純粋なものも不純なものも含めて)彼が影響を受けたもののリストを作ってみて



ポール・ゴーガン《我々はどこから来たのか，我々は何者か，我々はどこへ行くのか》1897年　油彩・カンヴァス　139×374.6cm
Museum of Fine Arts, Boston; Tompkins Collection, Arthur Gordon Tompkins Residuary Fund

も，彼が本当に「プリミティヴ」な状態に達したかを判断しようとしてもむだなように，ゴーガンとプリミティヴィズムの問題の核心は明らかにはならない。ゴーガンと特定の「部族美術」や地域との出会いを理解し，評価するためには，私たちはまず，そのような出会いを可能にした一連の精神状態を検討すべきである。またゴーガンの姿勢が形づくられ，行動につながった周囲の状況を検討する必要がある。それは微妙な問題だが，そこにこそプリミティヴィズムの，一般には認められていないものの，一貫した，しかも正統な真の構造が宿されているのである。もっとも，どんなに複合的に厳密に考えても，ゴーガンの革新はやはり純粋に独創的なものだったとは言えない。それは，ゴーガンの美学が形成されるより以前に広く浸透していたプリミティヴィズムの伝統に結びついているのである。

プリミティヴィズムの基本的な形態，即ち古い時代の社会や物質的な発展が遅れた社会の諸価値に憧れる傾向は，西洋思想の中でも長く多様な歴史をもつ。古代の古典文学にさえ，失われた素朴さを嘆き，洗練されていない社会を誉め賛える言葉がみられる。[5] 16-17世紀の探険の結果，ヨーロッパ人は交流のなかった民族や社会と接することになった。彼らは人類の多様さがもつ新しい魅力を見出し，ヨーロッパ文明の影響の及んでいない生活の長所を新たに知ったのである。モンテーニュが1592年のエッセーの中で，食人に対して風刺豊かに弁護を試みて以来ずっと，西洋の思想や文学では，もっぱら「高貴な野蛮人」という像が描かれてきた。彼らは堕落を知らぬ人間で，無邪気だが思慮分別があり，時には禁欲的なまでに鍛えられ，あるいは優美といえるような官能性をもっている。彼らの高潔さや簡潔な思想は，文明化されたヨーロッパの浅薄で脆弱な人工性と対比され，それを糾弾するものとしてもちあげられた。この伝統は，特に18世紀に強まることになる。啓蒙主義の哲学者たちはそのユートピア思想の中で，人間本来の幸福や徳は，文明によって拘束される以前からあったものだと考えた。そして彼らは議論を，楽観的にも，ヨーロッパの探険家たちによって発見されつつあった非西洋の文化の特徴と結びつけたのである。このような考えを表したものとしては，ジャン=ジャック・ルソーの『人間不平等起源論』が最後のものでありながら最も有名である。ルソーはヨーロッパ人が進歩の価値をひたすら信奉することの独善性を指摘し，組織化された社会の利点なるものを嘲笑した(この本を受けとったヴォルテールは「文明を非難されたお手紙に感謝します」と答えた)。ルソーは古い時代のより単純な社会の人間のより満たされた生活を賞賛したが，彼の思想は，プリミティヴィズムの考え方にそれまでにない説得力と魅力を付与した。そしてこの思想が，近代が堕落し果る前に自然のままの人間を成就するという夢を確信させるような，一つの発見がなされる舞台を用意したと言えるだろう。即ちそのおよそ20年後，1767年にタヒチ島が発見されたのである。

初期の探検家によるタヒチについての報告(後に詳しく紹介することになる)は，汚れなき喜びとありのままの幸福の世界があることを伝えた。それは近代ヨーロッパ社会の優越性を標榜する，いかなる主張も覆すように思われた。このような「証言」に力を得たプリミティヴィズムは，西洋の慣習を批判する手段として事実と空想の折衷か，多くは全くの空想の産物である「高貴な野蛮人」というイメージを前面に打ちだした。こうしてプリミティヴィズムは，政治や哲学や宗教といった分野で，18世紀の先進的な思想の中心を占めるようになった。これらの分野では，「未開人」という観念が社会構造の基本を査定する際の水準点として用いられたが，一方一部では，新しく発見された民族に関する報告を，人種に関する生物学や生理学の証拠として考察する者もいた。文明の及ばない地での生活の優越性という独得な考え同様，こうした異なる民族の研究と人間の本性についての分析との結びつきが，プリミティヴィズムの伝統の形成に大いにあずかった。この種の伝統は18世紀の知的動向の中で最も特徴的なものの一つであり，広く普及していたものであった。このような考え方は，ゴーガンの時代に再び活発になり，新たな進展をみせる。ゴーガンに刺激を与えた「プリミティヴ・アート」の長所についての諸観念も，この思潮に由来している。プリミティヴィズムの先駆者であるゴーガンも，この広範な伝統の継承者だったのである。

しかし，継承といってもそれは単純なものではない。そもそも核となる「プリミティヴ」という言葉そのものが問題である。フランス語の「プリミティフ(primitif)」という語はいくつもの意味をもっており，その中のいくつかがゴーガンにとって重要なものであったと思われる。この言葉には主に，「文字文化以前の人間」「最初の，あるいは原始の状態」「物事や経験の根本的な基礎」などの意味がある。つまり自分とは異なる人々という意味と，自己の内に深く宿された先天的なものという二つの意味をもっている。このように二重の意味をもった語が，社会をランクづけする際の用語や人間の本質に関わる哲学上の用語として使われた結果，「プリミティフ」なものという概念は，ゴーガンの時代の思想において重要な部分を占めるようになった。一方，芸術の分野では，19世紀後半には，「プリミティヴ」

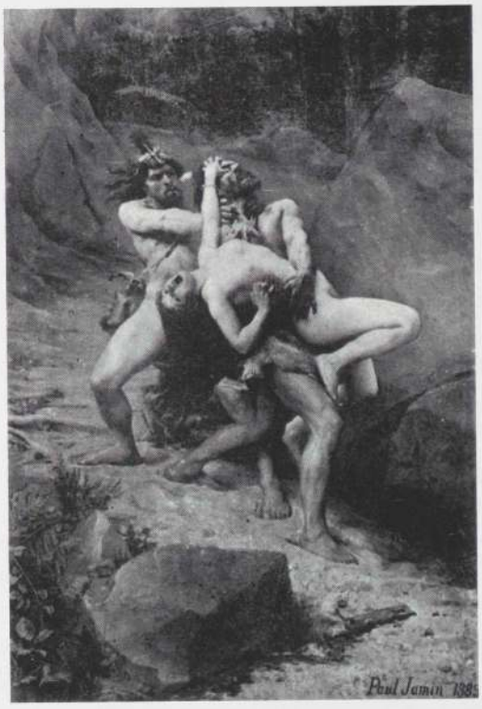
というレッテルは現在より広く用いられていた。このレッテルは，「部族社会」の工作品とともに農民の工芸品や日本の版画，さらには初期ルネサンス美術にさえ安易に貼られた。現在とは違って，この語が意味するものは，「田舎風の」とか「古風な」という言葉に近かったと言えるだろう。[6]

特に，「プリミティヴ」という語がヨーロッパ以外の芸術や文化について使われる場合，この言葉はそれだけで明確な意味を示すことはなく，様々な反対語(「文明的」「近代的」など)と対比されて初めて理解されたのである。またこの言葉は，異教対キリスト教，自然対人工，不合理対合理といった他の二分法と結びつけられることによって，意味が明確にされたり，強調されることが多かった。そこにはいずれも，高級と低級，正常と異常，善と悪という価値の階級づけが含まれている。[7] ゴーガンに対する一般的なイメージにも(こうした階級づけを覆そうとした芸術家として彼を捉える場合でさえ)，このような単純な対概念がみられる。即ち，社会に抗する前衛的芸術家，文明に対する野蛮人といったものである。最終的に，ゴーガンは，自分自身と闘った人間，つまり文明化による洗練に伴う弱さを乗り越え，逞しさと生来の「素朴さ」を前面に押しだそうと苦闘した人間というイメージになる。彼は妻に宛てた手紙で次のように述べている。「私の中には，二つの性質があることを思いだして欲しい。一つはインディアン[アメリカ先住民(ネイティヴ・アメリカン)]の性質，そしてもう一つは神経質な人間の性質だ。神経質な人間は消え去った。おかげでインディアンがまっすぐ，しっかりと歩いてゆくことができる」。[8]

しかし，プリミティヴィズムにまつわるより広範な思想の歴史の中ではこのような二分法は，これら表面的な反対語相互間にあるより複雑な関係を不可避的に隠ぺいしてしまう。いかなる文明も，自らが必要とする「未開」なものを考えだす。それは文化的洗練の反対概念としてだけではなく，その文明の考え方や問題点を批判し，あるいは補うものとして，つまりその文明自体を部分的に反映するものとしても案出されるのである。文明人は「未開」の世界を掠奪した場合でさえ，その世界を自分の揺籃の地だと考える。そして見知らぬ新しい民族に，善かれ悪しかれ自身の本質的でかつ根源的な姿をそのまま見る。ヨーロッパの思想におけるプリミティヴィズムの歴史は，このような作りだされた神話と収集された事実の混合によって綴られてきた。そこには，希望観測的な作り事と本当の発見が混ぜ合されている。その伝統は，他の社会に対する単なる賞賛のみならず，近代ヨーロッパ社会の側の自己批判を同時に織り合せたものだった。ゴーガンの伝説にみられる対照——真の野蛮人と高度な技術をもった文明人，前衛と伝統回帰，インディアンと神経質な人間——は二項対立ではなく，一組の用語だといえる。両者の間の緊張は，ゴーガン自身の揺れ動く心情に特有のものではなく，西洋が「未開」の世界に対して抱く憧憬の中に古くからみられる，事実と虚構，自己投影と自己批判という相反する傾向の特徴でもある。ゴーガンのプリミティヴィズムは，このような伝統を受け継いだものであり，社会からの脱出だけではなく，芸術的なものや，その他のものも含めた社会の中心的な関心事との関わりの中からも原動力を得ているのである。

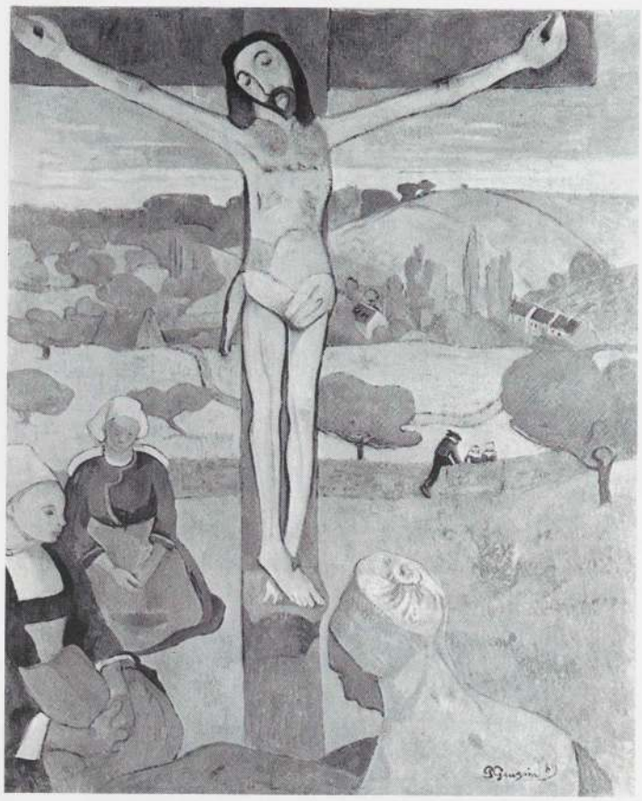
19世紀の科学者や人文学者は，人間にせよ言語にせよ文明にせよ，物事をその起源や有機的な発展過程との関わりにおいて捉えなければならないと考えた。世紀後半になると，「プリミティヴ」なものという概念は，生物学だけではなく，社会学や言語学や心理学の分野でも，初期の起源の状態ないしは形態という意味でもっぱら使われるようになった(このような研究の中でも，ダーウィンの『種の起源』は第一の，そして最も影響力をもった例である)。フランスでも他の国々と同じように，あらゆる学問の領域で，先史時代や幼児期や「部族社会」にみられる「プリミティフ」なものが比較研究され，人間の限界や可能性，人間の自然の中における位置に関する議論の証拠として用いられた。ゴーガンの姿勢は，このような知的傾向の中で形づくられたものである。また「プリミティヴ」な創造力に対する彼の認識も，これらの研究の変質に関わっている。特に重要な関連をもつのは，世紀末に次第に顕著になった生物学的な「自然」という概念に基づく諸々の問題提起である。[9]

このような考え方が打ちだされたのは，人間の本質的で根源的な動物性に関する進化論的な概念，即ちダーウィニズムもしくはそれに類する概念によるところが大きい。1860年代から70年代にかけて，ダーウィンの説を誤解したり拡大解釈したりして作り上げられた，反プリミティヴィズム的悲観主義が，ヨーロッパ思想の中で大きな勢力になった。[10] この種のイメージは，ゴーガンの時代には，文明以前の野獣性を描いたジャマンの《誘拐》(p.181参照)などのサロン絵画に現れている。こうした思想は，黄金時代にみられる人間の幸福な揺籃期という幻想を，冷酷な「正確さ」をもって否定した。そしてその思想は，人種によって文化の発展段階が規定されるという説を擁護し，さらには人間の潜在的動物性に関する当時の議論に論拠を与えた(フランスでは，1871年に起こったパリ・コミューンの暴動によってこの問題はとりわけ時宜を得たものになっていた)。[11]

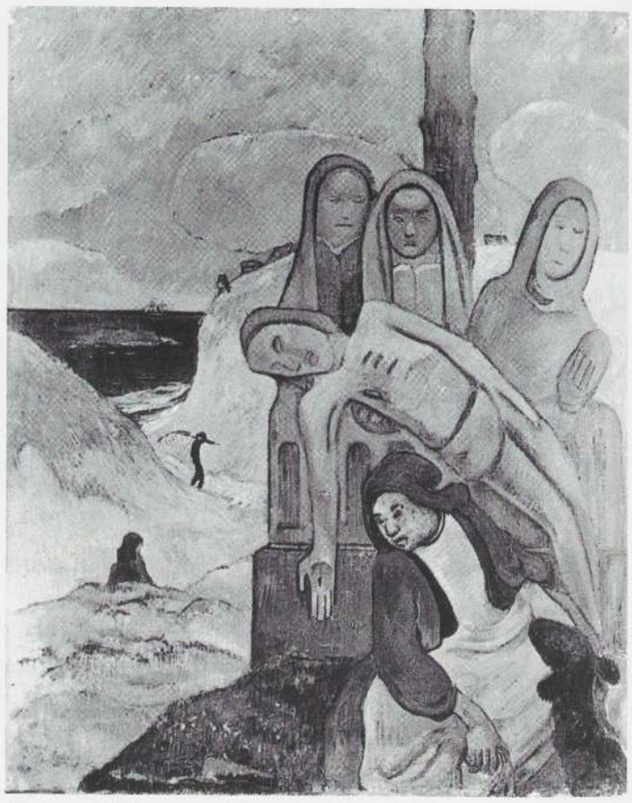


ポール・ジャマン《誘惑——石器時代》1889年　油彩・カンヴァス
Musée des Beaux-Arts, Reims

ゴーガンの野蛮についての考えは，このような人間観を否定する。また同時に，それとは正反対の考え方，つまり1890年代に政治色の強い画家たちが，近代人は自然の秩序と穏やかに調和したユートピア的状態を再び得ることができると宣言した楽天的な考え方も無視している。[12] ゴーガンのプリミティヴィズムは，最初からいわば文化的プリミティヴィズムであり，失われた自然の原初的状態にも，また未来において達成される自然の状態とも関わりがなかった。むしろ，ゴーガンは遠い過去が現在に生き続けている場所に惹かれた。彼が夢中になったのは，都市化されていない同時代の人々の中にある神秘だった。それらの人々の生活は近代の人工性と無縁であったが，一方，長い社会的伝統に縛られたものであった。彼が初めてブルターニュ地方の農民に惹きつけられたのは，



ポール・ゴーガン《黄色いキリスト》1889年　油彩・カンヴァス　92×73.3cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo



ポール・ゴーガン《ブルターニュの磔刑像》1889年　油彩・カンヴァス　92×73cm
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels

農業に対する郷愁だけではなく，近代化が進むフランスにあってあたかも先祖返りをした外国人を思わせるような，不思議な衣装や迷信，宗教儀礼の数々であった。[13] ブルターニュや後のポリネシアでゴーガンが関心をもったのは，自然のままの自由という理想よりも，このような文化を形成したものの名残りであった。

この基本的な区別，即ち自然のままの状態に憧れることと古い文化のパターンに魅惑されることの区別は，ゴーガンの場合も含めて，プリミティヴィズムはまさに原初的で純粋無垢なものの深求だとする一般的な見方の中でしばしば見落されている。しかし人間の行動の「自然」の基礎，つまり生物学的もしくは動物的な基礎を探ること(サロン絵画の先史時代観がその例である)と，素朴な習慣や社会に対する関心の間には，決定的な違いがあるだろう。ブルターニュ地方に想を得たゴーガンの《黄色いキリスト》や《ブルターニュの磔刑像》(ともにp.182参照)，《説教のあとの幻影》(p.184参照)にみられるのは後者の姿勢にほかならない。前者が，人間の原初の姿を有機的自然の秩序の中に遡求的に探すものであるのに対し，後者は，民俗の中に人間性を自然から区別する文化の達成をみようとする。私たちは両者を区別して初めて，ゴーガンのプリミティヴィズムがどのように形成されたかを考えることができる。ゴーガンのプリミティヴィズムが形成されてゆくのは，彼が印象主義に対して次第に不満を感じるようになるのと一致している。この一種の反自然主義的な姿勢は，単に自然の外観を模倣することへの美学的な反発ではない。それは彼の時代の前衛的な思想に特徴的にみられる生物学的あるいは生体論的立場の考えの否定だったのである。

自然主義の芸術は眼を尊重する。そこでは，受動的観察や感覚に与えられた諸事実が重視されるが，これは，1880年代までには，唯物論的な科学や哲学のドグマとなっていたものであった。ゴーガンは，網膜を通じて生成する束の間の感覚に依存する印象主義は，結局のところそうした使い古された原理に結びついていると感じていた。印象派の画家たちは「本当らしさにとらわれて，自由なく」制作すると語った時，ゴーガンは，脳を感覚の奴隷にする考え方全体を否定しようとしたのである。また彼は印象派について，「眼のまわりのものを探すだけで，思想の神秘的な中心を探そうとしない」とも批判している。[14] ゴーガンは感覚器官と知性を切り離したのだが，ここには，精神に備わっている自律的な生成力という，新たに蘇りつつあったもう一つ別の考え方に通じるものがある。物質よりも精神を優先させたこのような考え方は，生物学的な人間の見方を全体として否定したものだが，「プリミティヴ」なものに対する新しい態度の可能性を用意した点で特に重要である。芸術と経験とをいかに結びつけるかという方法論のうちで，「網膜重視」の考え方は次第に衰え，ゴーガンが好んだような「精神重視」の考え方が力を得てゆく。だがこの二つの考え方はいずれも，精神の作用についてのより広範な見解に結びついているばかりでなく，暗黙裡に，文化の起源と進展について肯定的に捉えるのか否定的に捉えるのかという評価の問題とも結びついているのである。

芸術は模倣であるという自然主義的芸術観は，思想は受動的知覚であるという対比すべき概念とともに，表現を反射のレヴェルに還元してしまったように思われる。このような世界観に立つと，人間が作りだすあらゆる表象は，絵画的な描写における記号や言語，宗教における記号も含めて，本質的に自然現象の模倣に由来することになる。このような考え方が文化の起源にあてはめられた場合，それは人間の起源の仮説に関して，不確かで受け入れがたい見方をもたらしてしまう。そこでは，初期の未発達な社会が生みだすものに対するプリミティヴィズムの立場からの賞賛などはほとんど問題にならない。人間の営為のすべては，始原

の自然との一体性の中で始められ，ちょうど植物が段階を経て有機的な複雑さを増してゆくように，歴史的に成長してきたと考えられるのである。

19世紀後半の思想は，自然主義を特徴づけるこれらの仮説を次第に否定するようになる。この流れの中で，「プリミティヴ」なものに再び価値が与えられる。新しい世紀が近づくにしたがって，人間の知性，社会や歴史のあり方は全く非「自然的」なものであることが，広く理解されるようになった。それは植物の生長や反射作用とはほとんど関係がない規則をもって営まれるのである。心理学の新しい傾向が指摘しているように，見ることや考えることは，知覚作用よりも概念作用に依るところが大きい。心は自然から受けた印象を入れる受動的な器としてではなく，その始まりから混沌とした感覚に秩序を付与する能動的な組織作用として改めて捉えられよう。[15] したがって表象は，反応以上の行為であり，その本質は模倣することよりも構成することにある。したがって，文化——言語や宗教，そして芸術——の根源は，模倣することではなく，作りだすことに求められる。つまり，それは音や形を通して表現しようとする原初的な心の働きであり，その結果，音や形は秩序を与えられ，伝達の要素になる。かくして，自然主義の考え方に代って，「プリミティヴ」なものについての新しい考え方にいたる道が開かれたのである。「プリミティヴ」なものとは，人間の初期の未熟さや自然への従属の現れではない。それは人間がもつ最も優れた潜在的可能性の担い手，人間を動物や植物の領域から解き放つ，精神の本質的な閃光なのである。[16]

ゴーガンは拡散しつつも強烈な知的野心にかられて，新しい芸術のための科学的，擬似科学的あるいは哲学的な理論を標榜する様々なグループに出入りしていた。また彼は，知的世界における流行の変化に精通しており，それが彼の好みや要求にうまく合致した場合には，特段の関心を示した。しかしゴーガンが傾倒したプリミティヴィズムは，特定の新しい思想の説明や，ましてやその反映であったわけではない。それは歴史や科学の思想における広範かつ総括的な見直しと同じ根をもったものであり，共通の主張もはらんでいたことは注目してよい。先に見た反自然主義への流れが，彼の創案を実践に移す環境を与えた。その革新の顕著な例が，1889年の作品《説教のあとの幻影(天使と闘うヤコブ)》(p. 184参照)である。ここには，様式的にも概念的にも，新しい芸術上のプリミティヴィズムへの転換が示されている。

ブルターニュに想を得たゴーガンの初期の作品は，様式の上でまだ印象主義に負うところが残されていた。そして主題の点でも，ブルターニュ地方独特の厳しく陰鬱な風土から生れた特徴や文化を因襲的な絵画手法を用いて描いたものに留まっていた。ところがゴーガンは，《説教のあとの幻影》では，農民的主題を斬新で非現実的な着想で捉え，新たに独想的な感覚をもつ形態を導入した。これが，単なる自然の模倣を超えた想像力に基づくものであることは明らかであろう。思いきって平坦にされた朱色の大地は，説教の言葉が敬虔な女性たちの心の中に生みだした幻が映しだされる場となっている。ゴーガンはファン・ゴッホに宛てた手紙の中で，次のように説明している。この絵は単純な，つまり「素朴で迷信にとらわれた」絵であるが，二つの世界を内包している。《説教のあとの幻影》は，ありのままに描かれた現実の世界としての前景("les gens nature")と，農婦たちの「想像の中にしか存在しない」，文字どおり超自然的な("non nature")闘いの光景を併置したものであり，均整をくずして描かれていると。極端に単純化された構図は，可視世界と空想の世界をその内に含む。こうしてこの作品は，ゴーガンの反自然主義，反印象主義的な様式化と，民衆の精神が生みだしたもののもつ卓越した力強さに対する彼独自の認識と結びついたものになっている。[17]

一見したところ，《説教のあとの幻影》は宗教画のように見えるかもしれない。だがゴーガンの芸術の文脈の中で考えれば，この絵の根本的な主題が「プリミティヴ」な心性にあることは明らかであろう。この作品は，素朴な心性と近代の芸術家の創造性との間の親近性に関するゴーガンの信念を明快に表明した最初のものである。戯画的に単純化された形態と民俗的な想像力から生れる主題を結合させることによって，《説教のあとの幻影》は安易な神秘主義に陥ることなく，プリミティヴィズムの伝統の中核を挑戦的なまでに斬新かつ時宜にかなった方法で生き返らせた。すでに18世紀に，コンディヤックやルソーなどの哲学者が，素朴な生活と単純化された思考を関連づけて以来，物質的な発展が遅れた社会の研究は精神の研究と結びつけられてきた。そして「プリミティヴ」な表現は，より純粋で明晰なかたちで，人間の精神の作用の根本的なあり方を示すものであると考えられてきた。ヘルダーの所論をロマン主義的に継承してゆく中で，この「単純」な人々が精神の基底にあるものを純粋に表現するという考え方は，民俗文化を正規の教育を受けずに芸術的達成を生みだすものとして賞揚するという態度になって現れた。民俗芸術こそ，人間に生得的で，普遍的な創造性の源泉があることを示す証拠だと受け取られたのである。この考え方は，ロマン主義の「自然の詩」やクールベのリアリズム(特に民衆紙からの借用を賞賛したこと)といった全く異なる芸術領域で展開し，ゴーガンの時代になると，反自然主義的な思想や芸術にとって新たな重要性を担うことになった。19世紀後半には，昔からのヘルダー的な単純なものごとの詩的価値への愛着は，人間表現の単純な形態の意義や本来的な優越性に対するより科学的な信念によって強められた。この時代の進歩的な思想家たちは，複雑になればなるほど優れていると機械的にみなす従来の進化論的な判断基準をますます拒むようになり，精巧なものよりもむしろ基本的なものを新たに優先させることを原則とするようになった。さらに近年の研究が明らかにしたように，ゴーガンの世代の芸術家たちは，単純な形態がもつ優れた力に対する自分たちの考え——この考えは自然の多様な現れの背後にある超自然的な秩序への信仰と結びついていることが多かった——が，人間の経験の基盤に関する先端的な心理学の理論と一致していることを発見した。活発に作用している精神を研究する心理学の立場からすれば，子供や教育を受けていない人々が作り出す根源的で独創的なイメージ(落書きまでも含めて)は，精神の働きの基本的な構造を解き明かすまさに特別な手がかりになると考えられた。[18] 人間に関するこのような研究の分野では，「プリミティフ」なもの(発達の初期段階や単純な形態という意味で)に対して，新しい，根本的な重要性と価値が与えられたのである。

単純であることが深いのだと考え，文明の影響を受けていない人々の心により純粋な創造性をみようとする従来の立場は，ゴーガンの時代に，改めて緊急の問題を突きつけられることになった。心理学の新しい思想は伝統的プリミティヴィズムのみならず，再び盛んになった観念論的哲学や神秘主義など他の思潮を取り入れて，[19] 広範な分野にまたがる不満をいやした。その不満とは生物学を根拠とする進化論的人間観にまさに内在する優劣意識に対する不満であり，美術に限っていえば，高度のミメーシスを理想とする勢力に対する不満であった。この知的環境の変化は，長い年月を経てきた伝統の中の様々な要素を自分自身の関心に基づいて再生し，前衛的な味付けを施していたゴーガンを支え，さらなる活動を促す契機となった。ゴーガンは多くの要素を一つにまとめあげたものを作りだしたが，それは，まさにゴーガンの作品を認めつつあった雰囲気の中で，美術の新しいプリミティヴィズムの可能性をはらんでいたのである。

《説教のあとの幻影》は，形態の単純化と想像による主題が結合されることによって，概念と様式の双方にわたってプリミティヴィズムを宣言する作品となった。もっとも，この作品の直接のモデルとして，現在「プリミティヴ・アート」と呼ばれるものや，さらには民俗美術に関わるものは全くない。確かにゴーガンはブルターニュの地方美術を尊重しているが(p.182参照)，それはひなびた素朴さに漠然と惹きつけられて描いているのにすぎない。しかもブルターニュで心惹かれた物事と，東洋や南米，西洋中世の美術について興味をもったこととを，気まぐれと思えるやり方で混ぜ合せている。[20]《説教のあとの幻影》の場合にも，様々な要素，即ちドガ(観客と情景の俯瞰的空間構成)，フランスの通俗的なエピナル版画(平板で一様な色の調子)，日本の版画(枝，闘う人物，全体的に圧縮されたような画面構成)が融合されており，その際に触媒の働きをしたのは，ゴーガンの仲間の若い画家，エミール・ベルナールがすでに試みていたクロワゾニスムの様式であった。[21]

様々に異なった要素を混合するというこの傾向は，初心者として自信がなかったからでは全くない。むしろこの傾向は，ゴーガンの絵画が成熟してゆくにつれて，より顕著になる。実際，このような折衷主義がゴーガンのプリミティヴィズムの本質であった。ゴーガンは少なくとも二つのレヴェルで，純粋ではなかったといえる。第一に，「プリミティヴ」な作品に出会った時に，彼は単に新鮮な衝撃を受けたわけではなく，またもともとそれらを形態として評価していたわけでもなかった。その代りに彼は最初から，「プリミティヴ」な作品や様式を，前に述べた精神や歴史の大問題に関連する予断や願望や期待をこめて受けとめたのである。第二に，出会った「プリミティヴ」な作品を利用する場合，ゴーガンは西洋と非西洋との様式を手当たり次第に組み合せるという伝統的ではない方法を用いた。この二つから判断して，彼はいろいろな面で，20世紀の美術のプリミティヴィズムの主な特徴の原型となったのである。

ゴーガンの日本美術受容は，《説教のあとの幻影》に明らかなとおり，モティーフに関する先入観と様式の組み合せの両方に典型的に表れており，それが彼のプリミティヴィズムを形づくったのである。ゴーガンは日本美術を「プリミティヴ」であり，かつ西洋美術に結びつくものと見たが，それは彼らしい風変りながら刺激的な見方であった。当時，日本美術は(日本社会の複雑さを知っている西洋人がいたにもかかわらず)一般に「プリミティヴ」だと思われていた。日本美術には，陰影法やモデリングや遠近法などが見られないために，子供のような知覚や美術教育を受けていない人々の描画と関連づけられたからである。[22] しかしゴーガンは，日本美術の西欧との関係を最大限拡張したのである。彼は後に小さなアルバムを作り，そこに意図的に日本の版画を「低級な」漫画(ドーミエやフォランの戯画)や初期ルネサンス絵画(ジオット派の作品の複製)と同じグループにして収めている。彼はこれらのものが「相当異なって見える」こ



ポール・ゴーガン《説教のあとの幻影(天使と闘うヤコブ)》1889[訳註:1888?]年　油彩・カンヴァス　73×92cm　National Gallery of Scotland, Edinburgh

とは認識しており，それだからこそ「それらが関連があると見せること」が重要だと感じたのである。ゴーガンは，日本の浮世絵師たちが描写の際に用いる簡略な方法を賞賛し，さらに北斎が人物をラファエルロと同じくらい効果的に描き，しかも「ずっと簡単な手段」によっていると主張した。ゴーガンは，外国人作家の技倆を評価し，同時に，西洋の戯画作家が真に高級な芸術家であることを指摘し，また，ジオットの様式について，これまで遠近法や描法において「誤り」とされてきた部分が実は卓越した能力を示しているということを強調した。彼は，日本美術の完成度や，それとは異質な西洋美術との親近性の根拠を，「正直」という「根本的な性格」に求めた。彼は次のように説明している。「正直に描くとは，自然の真実をそのとおりに描くのではなく，自分の考えを偽らないような表現方法を用いることを意味する」。[23] このようにゴーガンは，単純化の様々な様式――即ち優越感をもつ西洋美術の伝統の外にあるもの(北斎)，その伝統の中にあって低級とされてきたもの(ドーミエ)，その伝統の基礎を作ったもの(ジオット)――を，視覚を芸術化する際の精神の基本的な単純化作用に関する一つの隠された真実を明らかにする例証として，まとめて取り上げた。ゴーガンは自然主義の支配を打破するために，外国人や道化師や先駆者の同盟を作り上げたのである。そこには共通して，本来的なまま変質していない精神の原理が単純化という道具立てとして現れている。

版画や複製画を集めたゴーガンの小さなアルバムによって，《説教のあとの幻影》の中にみられる内容を再確認することができる。即ち，人間に内在する「プリミティフ」なものという理念――表現の基礎となる思想の基本構造――が人間の中の「プリミティヴ」なものを彼が評価するきっかけとなり，またその評価を正当化する助けとなったのである。アルバムと《説教のあとの幻想》はともに，外国の単純化された様式に新しい姿勢をとることが，自分自身が属する伝統的な価値の階級づけを破壊し，同時に逆転させようとしていたゴーガンをどのように力づけたのかも示している。いずれにせよ，思想理解と様式評価を連動させ，また，ヨーロッパと外国の美術をともに様式上のモデルとして関係させて考えると，ゴーガンに対する「影響」――外的な要素が全く新しい，それまで知らなかった形態を学ぶ対象という意味での「影響」――という単純な言葉は，適切でないようである。プリミティヴィズムという昔からの伝統にゴーガンを引き込んだのは，決して外国の要素が彼に特定の「影響」を与えたからではなく，むしろ相当に複雑な彼の思考法のせいだろう。こう考えるなら，20世紀美術の主要な局面のいくつかに対して彼が果した重要な役割を，改めて明確にすることができるであろう。

一般的にいえば，プリミティヴィズムの原動力は，差異と，その解消から生れる。プリミティヴィズムは，明らかに他者であるものの意義を認めることによって，緊張感に満ちた境界線を作りだす。つまり自分たちのものとは異なった時代や文化や精神を劣ったものとみなすのではなく，そこに刺激的な差異を見出すのである。歴史や階級や人種の要求を拒否する創造的冒瀆の中で，親縁性が直観され，境界線を越えた交換が生じる。ゴーガンの「折衷主義」は，明らかにこのパターンにあてはまる。彼は非西洋の様式を高圧的に西洋の様式に同化させるプリミティヴィズムを信奉する芸術家として，ただ創造的冒瀆を働くだけではない。彼は，「アウトサイダー」の美術を評価することが西洋の伝統的な価値の階級づけを根本的に見直す契機になることも(そしてその見直しが逆にアウトサイダーの美術の評価につながることも)，身をもって示している。かくして，ドーミエとジオットが日本で出会う。ゴーガンの芸術上のプリミティヴィズムと，それを受けついだ近代のプリミティヴィズムは，本論の冒頭で概論したプリミティヴィズムの思想の遺産を改めて繰り返している。そこには，発見という部分もあれば発明という部分もあり，自己批判と内的変革のために西洋の新しい自己意識を「彼ら」という外的イメージの中に投影させた部分もある。

しかし理論と実践は別なものである。これまで概観してきた原理は，ゴーガンのブルターニュ滞在期に形成され，彼の文筆活動を通してますます強固なものとなった。ところが彼の作品の中では，結局原理的なものはなしくずしにされた。ゴーガンは先駆者としては，「プリミティヴ」なものに潜む革命的な理念に直面していた。だが19世紀後期の人間であったゴーガンは多くの場合《説教のあとの幻影》のような例外を除いて，その理念の中に，真に決定的な変革よりも，むしろ自らの内なる問題を解決する場を求めたのである。このために彼は，不純さの典型的人物となり，しかも遠くに赴きつつ実り少なく終ったのである。まさに彼の人生と芸術は二つの価値観の間を揺れ動いており，彼が好んだ「プリミティヴ」なるものの美しいかたちにも曖昧さが色濃く漂っている。

例えば，ゴーガンの精神を優先しようとする願望も，「プリミティヴ」な肉体の強い誘惑にはついに勝てなかった。南洋の生活にみられる怠惰には，ブルターニュのキリスト教社会にあった不道徳な無為がもつ痛みはない。ゴーガンは，文明が恥や罪としていることを忘れたかのように，肉欲を夢見て新たに獣性に心を奪われた。「多情なれ，されば幸いならん」は，マルケサス諸島のヒヴァ・オア島に建てられた彼の家の入り口のそばに彫られた標語である(pp.176-177参照)。ポリネシアを描いた作品の多くは，弱められているにしても，このような刺激的なエロティシズムを表している。

ゴーガンが「プリミティヴ」なものに関して，その精神的な面と肉体的な面のどちらか一つを選択できなかったことで，他の問題が生じてくる。自分の作品が何を伝えるかという点だけではなく，いかにして伝えるかという点についても，ゴーガンは迷っていた。彼は知識人に働きかけるために，「マオリ神話」と名付けたものに基づいて複雑なシンボリズムを作り上げたが，その一方で，絵の中の形や色彩が，観者に対して「自然に」，つまり音楽のように直接的な感覚で影響を及ぼすことを求めた。20世紀的感性をもつ者の多くにとっては，彼が「文学的」，「音楽的」と呼んだものの間でどちらを選ぶか心を決めかねたことは，この画家の最大の弱点の一つと写ったようである。

純粋に形態の点だけを考えても，ブルターニュ後期やポリネシア時代の絵にあっては，《説教のあとの幻影》で試みたひたむきなまでのぶっきらぼうな面は影をひそめている。綜合や単純化について常に口にするにもかかわらず，ゴーガンの「プリミティヴ」なものについての中心となる視覚理念は，異国的なものを混交させ，時に一貫性を失っている。1891年以降，彼の絵に見られる線や量感は，北斎の簡潔さやジオットの重厚さよりも，実際はボッティチェルリの優雅さに負うところが大きいと思われる。ゴーガンの成熟した作品は，流行の生な色相による構成とは程遠く，奇妙に洗練された，また幾分ひねくれたとさえ思われるような色の組み合せによって，陰鬱な調子に仕上げられている。濃い黄土色やピンクや紫色の単調で重々しい響きの中に，鋭い補色の輝きがアクセントをつける。同様に，徹底した平面性は，何の規則性もなく塗り重ねられた奥行きをもつ空間全体の中にパサージュとして点在するにすぎない。全体的に未完成な後半の作品は，素朴なのびやかさではなく，手の込んだ装飾的多様性を示すにすぎない。この時期のゴーガンにとっては，ドーミエよりもドラクロワが説得力をもっていたようである。

このような複雑さは，ゴーガンが自分の芸術において実現しようとした「プリミティヴ」な自己に関する彼の二面性に根ざしている。彼は自己の内部を見つめ，ブルジョワ趣味に対する反発が，両立しない方向に彼を

導いていることに気がついた。彼は純朴な職人を賞賛しつつも，偉大な芸術が強大な統治者の下で生れてきており，また自分の中に，貴族的なものに対する郷愁のあることを認めていた(この点は彼が非西洋のものから引用する場合，「部族文化」よりも宮廷美術に惹かれた理由をある程度明らかにするであろう)。ゴーガンは，自分の内なる本性が「インディアン」と「神経質な人間」に分れていることを認識していたにもかかわらず，心の中で，汚れなき勇気のモデルとしてのインディアンとカウボーイが混同されていることには，はっきりとは気づいていなかった。それゆえ1889年にパリで催されたバッファロー・ビル・ショーでインディアンを見たゴーガンは，ブルターニュの海岸で弓矢を練習した。一方タヒチ島に到着した時には，彼は偵察隊をきどって，肩まで伸びた長い髪の上にカウボーイハットを被っていた。元をただせば，同じ種類の矛盾が，自分の南米の先祖について語った目まぐるしく変わる話にもみることができる。ゴーガンの陶器作品は古代南アメリカの優れた宮廷文化に着想を得ているが，彼はそれらを自分が「ペルーからきた野蛮人」であることを認めさせる作品だと思っていた。そして先祖について語る際にも，血筋を失われた文明のインカ人に結びつけたり，スペイン人の植民地征服者に自分をなぞらえたりして，極めて矛盾している。[24]

タヒチ島への出発については，それぞれ矛盾する部分に即して判断するのが適切だろう。というのも，それぞれ部分的ながらゴーガンの性格にあてはまるからである。第一にゴーガンの時代に支配的になった未曾有のヨーロッパ帝国主義という観点から見ると，タヒチへの旅は敗者による開拓だったと言えよう。歴史を振り返れば，ゴーガンの「文明からの脱出」が，フランス植民地主義の急激な進展と並行していたことはすぐにわかるだろう。タヒチ島は，1881年に保護領から植民地に変ったばかりだった。さらに彼が考えていた他の場所(トンキン[訳註：ヴェトナム北部地方]，マダガスカル島)は，フランスの冒険家たちの話題によくのぼるところだった。ゴーガンの移住の動機は，深いところで帝国主義精神ともつながっていたかもしれない。植民地主義は，パリの読書界や美術購買層の異国趣味をもたらしていた。そして，ゴーガンがこの異国趣味のことも，入植者の特権としての豊富な「資源」(ゴーガンの言葉)や安上がりな生活費のことも知っていたことは間違いない。ゴーガンが心理的な気やすめとして口にする，堕落した西洋社会から遠く離れた「未開」の地に求めた糧(例えば「栄養分の多い牛乳」)や再生という言葉には，退廃を回避し，国家の活力を回復するための政策として植民地経営を行うというフランス政府のレトリックが反映している。[25] 当時のこのような風潮と，人々が長年タヒチ島に抱いてきた，心配ごとから逃避し官能の世界に耽る最後の地という神話が，疑いなくゴーガンに影響を与えている。つまり彼は，この島が入植者の天国であり，自分の芸術に対する賜物だと考えたのである。ピサロの非難，つまりゴーガンは「いつも他人の領分から掠め取る。この頃は，オセアニアの野蛮人から強奪している」[26]という言葉が，ある程度正しかったことは否定できない。

ただ，このような批判は事実の一面を伝える一方で，ゴーガンについての要点を見失わせるものでもある。つまり彼が南洋に行った目的は，「野蛮人から強奪する」ためではなく，自分自身を発見する(根本的にまた文字どおりの意味で，彼は心からそう信じていたようである)ためだった。長い伝統をもつロマン主義的プリミティヴィズムの思想と軌を一にして，ゴーガンは原始の生活の強さや完全さを，単純な民衆や異国の社会の特質であるだけではなく，彼自身の内に蘇る生れつきのものとしてもみなした。[27] ゴーガンは傲慢で，反社会的であり，その自己中心性はすでに冷静さを欠くほどになっていたにもかかわらず，自分の本当の内なる本性はまわりの環境に押さえつけられてきただけで，その苛酷な状況



ポール・ゴーガン《自刻像の水差し》1889年 炻器に釉薬 19.3×18cm
Museum of Decorative Art, Copenhagen



「鐙形の飲み口のある瓶」 モチェ文化 ペルー 陶器 高さ32cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; gift of Nathan Cummings

から解放されれば，輝く前途が開かれるのだという信念に支えられていた。ゴーガンのプリミティヴィズムは，当初様式のレヴェルでの外的な発見と内的なものの交換を目的としていたが，タヒチへ向かうことを決心したその心の内には，この交換をより掘り下げたところで実践したいという気持があったのであろう。

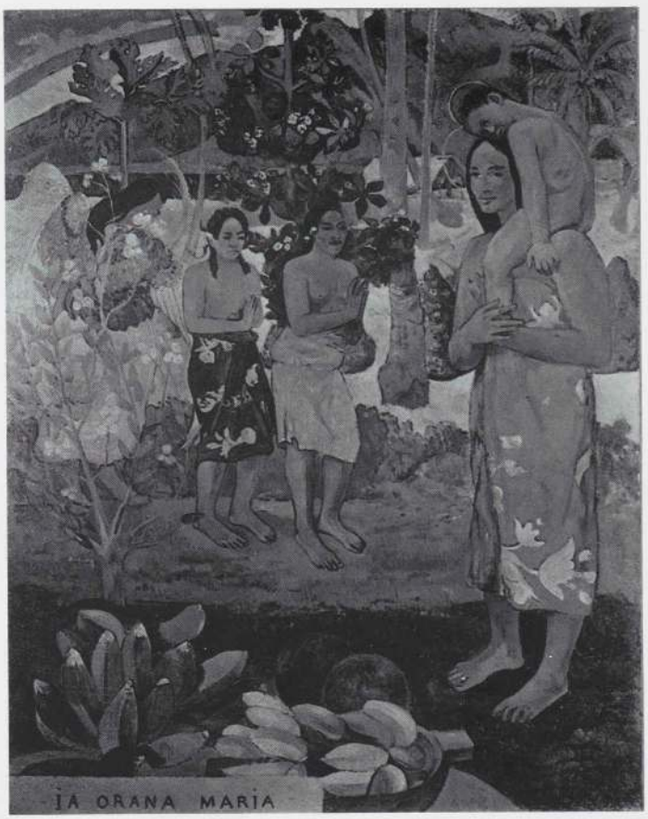
ゴーガンはプリミティヴィズムと自己実現を同一視した。それは，ただ彼がうらやましく思ったようなやり方で「未開人」がものを作ったり結婚したりすると考えたからだけではなく，もっと基本的な次元での理由もあった。つまりゴーガンは，西洋の芸術制作や生活様式の伝統を乗り越えよう，

その元を探ろうとする動きが，彼自身を内省的に魂へと回帰させ，また彼の芸術や生活の外面的な単純化が，自己の内面の混乱を解決すると，即ち彼の最も根本的なアイデンティティに文字どおり形を与えると考えたのである。例えば，タヒチ滞在以前のゴーガンの陶器作品がもつ「野蛮な」特質は，その形や釉薬を特定のものから借りてきたわけではなく(南米や東洋の影響は明らかではあるが)，制作の工程で魂を注入することで現れている。ゴーガンはろくろ台を使って簡便に制作することを避け，焼いた土の自然な赤い色を残した。なぜなら，素材の抵抗感を高め，それ本来の生命に，火を介して表現力をもたせることで，その結果生れたものが，荒々しい表面や燃えるような色合いによって，自分自身を最も良く反映させるであろうと感じたからである。[28]

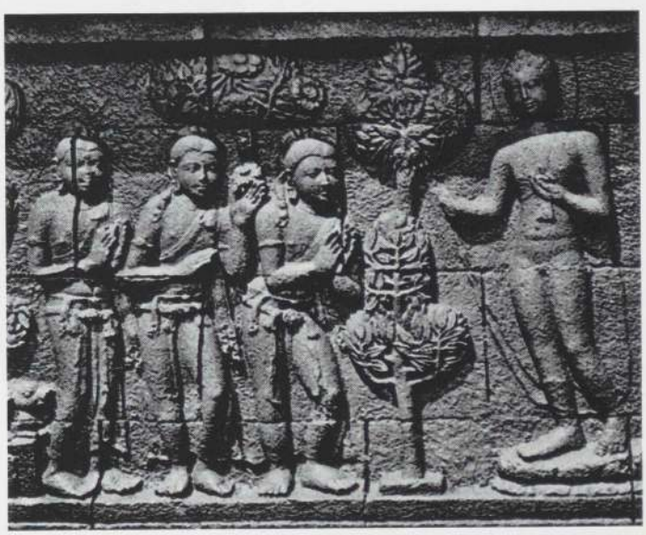
ゴーガンの初期の「プリミティヴ」なものへの傾倒を見てみると，彼にとっては押しのけることもできたし，自分に引きつけることもできたはずの，基本的で，頑固でよそ者を寄せつけようとしない単純さに対して惹きつけられている様子がみてとれる。ゴーガンは，ブルターニュの「野蛮でプリミティヴ」な特質に対する愛着について，「私の木靴が花崗岩の大地に音をたてるとき，絵画の中に探し求めている鈍い，こもった，力強い響きを聞く」[29]と書いている。一方，ポリネシアについて考える際，単純さに対するゴーガンの理想はかなり影をひそめている。この時期，彼は穏やかで豊かな環境に抱かれ，他人を寄せつけないのではなく受け入れるものを理想視したのである。子供への退行という空想の中で，「未開人」を永遠の子供とみる西洋特有の考え方が内面化されていると言えるだろう。ゴーガンの出発前夜に彼の友人のオクターヴ・ミルボーは，旅立ちの動機を「彼の初めての夢が葡萄の木から落ちてきた国々に対する郷愁」と「彼がそこに自らすすんで置き去りにしてきたもの」へ戻ろうとする欲求にあると記している。これには，南米の幼年時代と南洋を不用意に混同したことにとどまらない意味がある。タヒチは「彼の夢によりふさわしい自然があり，そこで再び出会った祖先の昔からの確かな愛情に抱かれて，太平洋に優しくいたわってもらえる」，[30] そんな場所になるはずであった。脱出の旅は内なる旅であり，過去への旅であった。

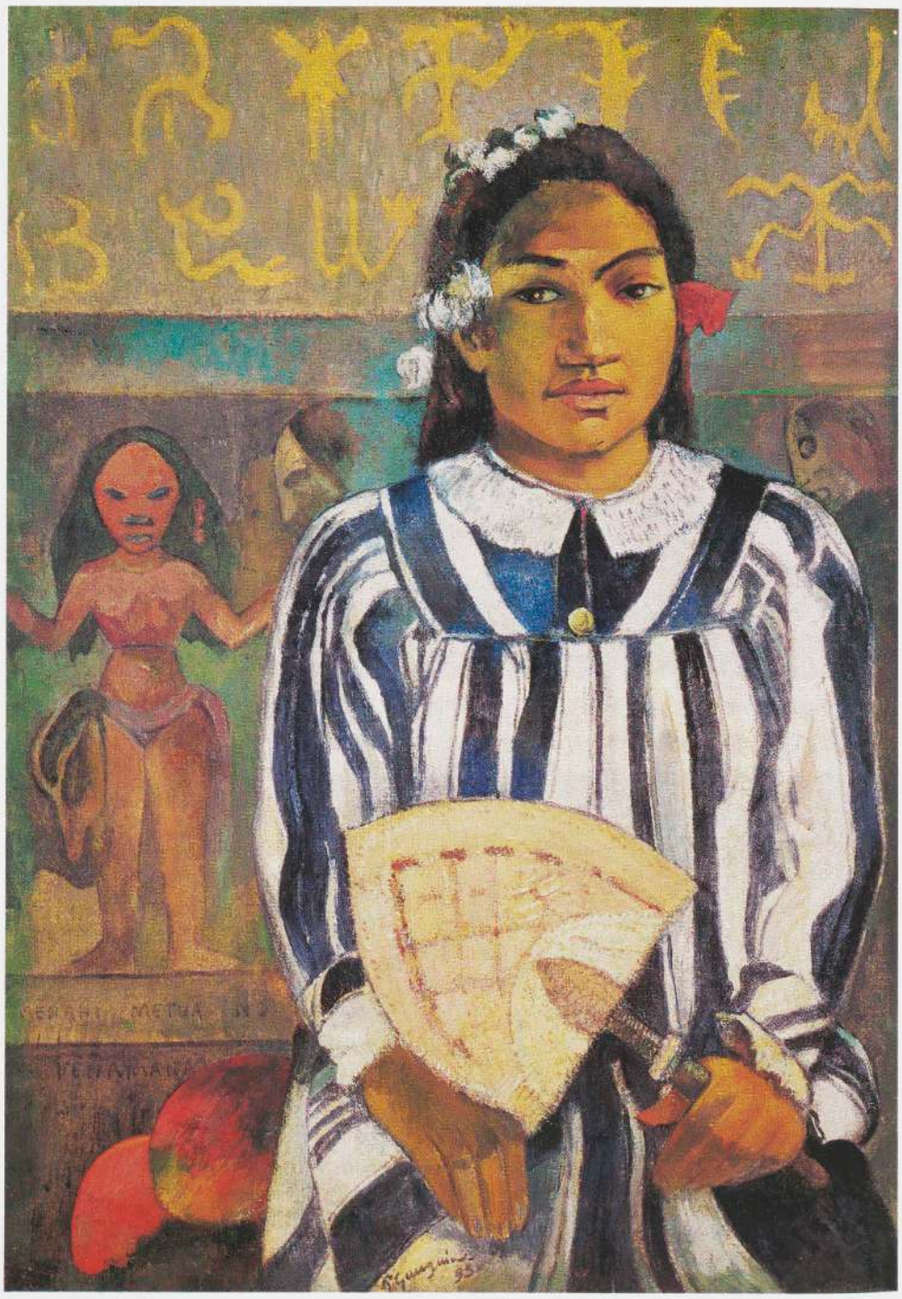
ゴーガンはフランスを去るにあたって，新聞記者に次のように語っている。「私は単純な，とても単純な芸術をつくりたいのです。そのためには，汚れのない自然に熱中し，野蛮人にしか会わず，彼らと同じように生き，子供がするように，頭の中に生じる概念を描きだすことだけに専念し，そして，ただ一つ良くて正しいプリミティヴ・アートの方法だけを使いたいのです」。[31] しかし皮肉なことに，彼がめざした場所は単純な土地ではなく，それを表現する方法も単純なものではなかった。ゴーガンのプリミティヴィズムは，一貫性がなく変則的だと批判されることが多いが，同じように，ゴーガンの芸術そのものも変化に富んでおり，その変化はポリネシアが意味するものに照らして考察されねばならない——彼にとってポリネシアは単に個人的な空想の中の存在ではなく，重層的な現実でもあった。タヒチには，ゴーガンが常に捜し求めてきた根本的なものも確かにあったが，避けて通れないどうしようもなく曖昧なものもあった。その島でゴーガンが見出したものは，自分がなりたいと思っていた素朴な人間ではなく，自分と同じく複雑で，混乱して，自問自答する人間の姿であった。それはタヒチに限らずどんな「未開社会」へ出かけたとしても同じだったろう。

タヒチ島は，西洋との交渉が始まって間もなく，様々に矛盾した連想が積み重なって印象深い神話の地になっていた。1767年に発見された時には，タヒチは水平線の彼方の「幸福の島」という古来の夢をかなえる島だと思われた。この発見は，「高貴な野蛮人」を描いた文学に親しみ，ルソーが自然のままの単純さを賛美したことに新たに目をみはる思いをした世代にとっては，画期的な事件であった。以前は北米のインディアンが賞賛されていたが，彼らの敵意をあらわにした暴力性が伝えられると，ヨーロッパ人の心の中でその気持ちは徐々に衰退しつつあった。寒冷地に住み，戦闘的な気質をもった「気むずかしい」「未開人」ではなく，のんきな熱帯に暮らす「穏やかな」「未開人」であるタヒチの人々は，感受性豊かで優雅な感覚を大切にしていた18世紀的理想を満たすには，はるかに適していたのであろう。期待に胸ふくらませていたヨーロッパ人たちは，様々な報告から食人や嬰児殺しといった暗い側面を取り除き，フランス



ポール・ゴーガン 《マリア賛歌》1891年 油彩・カンヴァス 113.7×87.7cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; bequest of Sam Lewisohn
(カラー図版はp.178に掲載)


「浮彫り(部分):僧侶たちとの出会い」 ボロブドゥール，ジャワ



ポール・ゴーガン《テハマナは多くの先祖をもつ》1893年　油彩・カンヴァス　76.3×54.3cm
The Art Institute of Chicago; anonymous gift

の探検家アントワーヌ＝ルイ・ド・ブーガンヴィルの喜びにあふれた報告にとびついた。彼は航海日誌に次のように記している。

「自然は，ここ[タヒチ]に，世界で最も美しい風土をもたらした。喜びに満ち，自然の恵みにあふれ，人々は美しく背が高くたくましい。自然自体が人々に秩序を授け，彼らは安らかにそれに従い，たぶん地球上で最も幸福な社会をつくっている。法学者や哲学者はこの地を訪れ，夢にも想像できなかった世界が実現されているのを目にするだろう……ここの人々の息遣いは，ひたすら安らぎであり，官能の喜びである。ヴィーナスは今なお女神と信じられている。穏やかな気候，美しい風景，いたるところに川や滝のある肥沃な大地，澄んだ大気……すべてが官能を鼓舞する。だから私はこの地を，新たなるシテール[神話の中でヴィーナスが生まれた愛の島の名にちなむ]と名づけた。そしてあの古(いにしえ)の島と同じように，気候や社会の風習の誘惑から自己を守るため，ここにもミネルヴァの庇護による抑制が必要である」。[32]

タヒチはただちに，官能の実現という空想の世界そのものになり，その後もそうであり続けた。哲学的には，タヒチは文明に対して反論するためのとっておきの例となった。ディドロの著作『ブーガンヴィルの航海への補遺』は，ヨーロッパ人が島を訪れたことさえ糾弾しつつ，不思議な知恵をもち，美しく，高潔で自由なタヒチの人々という神話的世界を世に広めた。この島に対する憧景は，陽光の下の純真な幸福の縮図として，ヨーロッパの人々の想像力にとって不可欠なものになり，近代社会の重苦しい干渉や抑圧的な制度に対する告発の根拠となったのである。[33]

しかし，官能にふける生活の象徴に対して常に人が考えるように，こ



「銘のある木札」イースター島　木　高さ9cm　National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

の島にもたちまち虚栄という連想がまとわりつくようになる。詩人や芸術家は当初から，この島を「汚れた楽園」として描いていたが，それに伴う「束の間の，移ろいやすい，肉体的な」といったイメージは地上の喜びのはかなさを示すものであった。[34] このような道徳的に悪いイメージに加えて，瞬く間に増えたヨーロッパ人の介入が実際に不幸をもたらした。即ち疾病，人口の減少，文化の崩壊である。ブーガンヴィルが賞賛した社会は，一世代も経ないうちにその姿を消してしまった。そして19世紀の中頃までには，タヒチは南太平洋の島々の中でも，「文明」によって悲惨にも堕落させられた島として悪名高くなっていた。[35] 進化論が盛んになり，異文化研究が新たに確立されるにつれて，タヒチは哲学者の喜びの地ではなく，科学者の絶望の地となってしまった。即ち，人類の歴史の失われた章の中の，汚され，かろうじて判読できる1頁とでもいうべき謎の島となった。あらゆる点においてタヒチは良心の苛責を引き起こす，人目にさらせない秘密となったのである。

こうした事情は19世紀を通じて変らず，時とともに矛盾は強まるばかりであった。バルザックの『あら皮』に登場する骨董屋のタヒチの少女が着けている腰布は，読者の心を，「まさに人間が本来もっている，本当に純粋な無垢の喜びの」地に導いてゆく。ところがメルヴィルの作品では，堕落したタヒチの人々に宣教師によって厳しい批判が浴びせられている。またヘンリー・アダムズは，だらしなく酒びたりの先住民や首都パペーテの堕落して憂鬱な雰囲気（ゴーガンが到着するほんの数カ月前である）を目にし，深く失望した。ここに見られるのは「楽園を象徴する至福の失われた情景」である，とアダムズは語っている。[36]

楽園と失楽園の象徴，憧れの対象であると同時に悲嘆の対象――1890年代までに，タヒチはまさにそうした場所になっていた。さらに，人類の起源や，人類の進歩と喪失の入り混じった歴史に関する根本的な問題意識に対して重要なヒントにはなるが，正反対の解釈を可能とする事例ともなりつつあった。ゴーガンの視覚世界はポリネシアからほとんど影響を受けてはおらず，それについて語ることは価値がないと主張してきた人々は，現実のタヒチに関するこのような複雑な事態を十分に考慮してはいないし，ゴーガンがそれらに対して，いかに公平に対処しようとしたかも理解していないのである。

南洋で制作されたゴーガンの絵画は，熱帯の楽園という類型的な先入観とも，単純な「プリミティヴ・アート」とも無縁である。《マリア賛歌》(p.187参照）のようなタヒチの初期の作品にさえ，矛盾した印象がすでにはっきりしている。果実にも似た刺激的で強烈な色は，喜びにあふれる陽光ではなく，かすかに息づまるような悲しい官能でよどんだ雰囲気を伝える。そして，くっきりと描かれた人物のアルカイックで気高い優雅さに満ちたポーズは，時間が止まったような物語の重々しいリズムを生みだしている。この情景を構成しているものの多くが，ゴーガンが観察したものやタヒチ本来の美術からではなく，西洋と東洋からあれこれ借用されたものであることは容易に分る（例えば背景の人物のアルカイックで優雅なポーズは，そのもとになったジャワ島，ボロブドゥール寺院のレリーフと似た感じがある[p.187参照]）。しかし，荘重な秩序，洗練，外国の様式という特徴から，ゴーガンがタヒチに対して真に対峙していなかったと断定するのは，早計であり，また誤まりでもあろう。それどころか，これらの特徴は，対峙しようとする彼の意欲の大きさを示しているのである。ゴーガンは，1890年代にタヒチで体験したことや1767年以来の魅力的だが偽りに満ちたタヒチ伝説に対して立ち向うだけではなく，人類の歴史においてタヒチの人々が果す役割という大きな問題にも取り組もうとしていた。彼のタヒチ時代のプリミティヴィズムは，本質的な真実へ向って一つ一つ捨て去ったものというよりはむしろ，幾重にも層をなした内容豊かな要素を合成したものとして現れたのである。

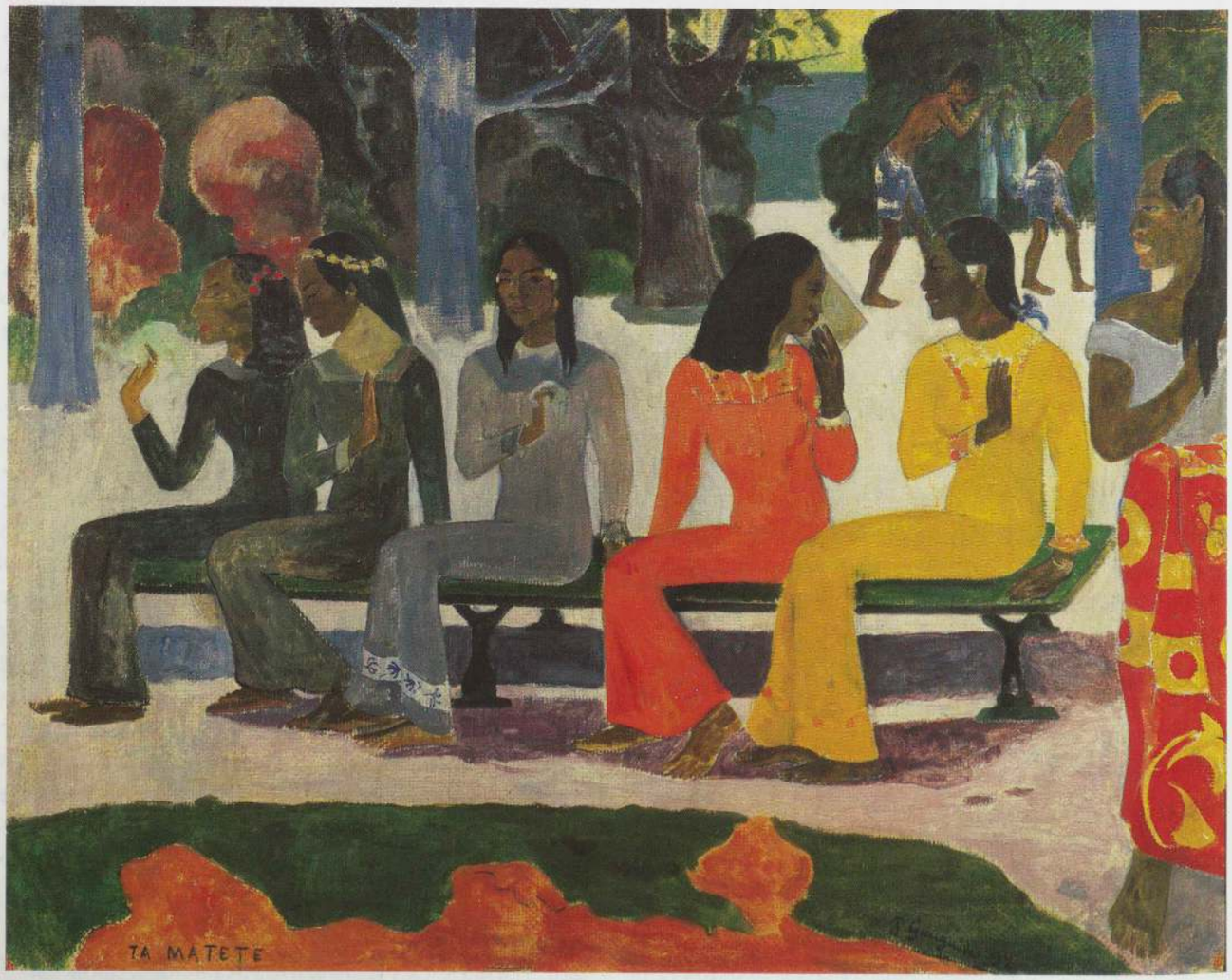
例えば，彼の14歳のタヒチの恋人テハマナの肖像画(p.188参照）は，植民地の歴史と謎に満ちた過去の重なりの中でゴーガン自身が経験した極めて個人的な事柄をもとに制作されている。彼女は，肌は土色をしているが，西洋の衣装をまとって（テントのような衣装は宣教師が遺していったもの），色調を抑えた想像上の背景を前にして座っている。その背景には，どこかヒンズーを思わせる人物や丹念に模写された象形文字が描かれている。それはイースター島のロンゴロンゴの文字(p.189参照）を異常に大きくしたもので，この文字は，これまで解読されたこともなければ，他の文字との関連も明らかにされていない。[37] 彼女の姿は，理性では解き明かせない秘密の古い記号に取り囲まれた，すぐにでも言いなりになる官能的な子供として描かれており，まさにポリネシアの化身である。《テハマナは多くの祖先をもつ》というタイトルは，少女には多数の名づけ親がいること（ゴーガンはこの挿話を詳しく記している），さらには少女の家系の複雑な起源をも示している。これはゴーガン自身がタヒチで経験したことから，この島と人々が受け継いできた大きな問題のメタファーを推定してゆくという彼の典型的な手法である。[38]

この作品のように，ゴーガンの広範なポリネシア観は，経験，研究，推測による要素が様々に絡み合って形成された。この絡み合いは，様々な様式や芸術的に相容れないモティーフを混ぜ合せたり，時にはばらば

らに並べたりすることによって，彼の絵画の中に反映されることになる。このように多くの要素を用いる傾向は，単純にまとめあげられたポリネシア観にゴーガンが心から満足しようとしなかった，あるいはできなかったことを象徴している。さらにはタヒチで彼が経験した感動と，タヒチの過去に彼が直観した神秘につながる様々な想念とを刺繍を作り上げるかのように重ねようとした意欲の証ともなっている。すでにタヒチを訪れていた人々も，住民の重苦しいまでの静寂さに注目したが，彼らはそこに無気力や憂鬱，さもなくばピエール・ロティのタヒチを主題にした小説(ゴーガンはフランスを発つ前に読んでいる)に描かれたように，独特ともいえる陰気な官能性しか見出さなかった。[39] ゴーガンも同じように不活発な感じを受けたが，そこにかえって高度な芸術性があり，かつては崇高なものさえあったという思いをかきたてられた。彼は島の生き物について，こう記している。「動物の姿には，彫像のような堅固さがある。身ぶりのリズムや，たまに立ち止った時の姿は，何とも言いようのない，古代の，堂々として宗教的な何かがある。そして夢見るようなまなざしには，計りがたい謎を思わせるぼんやりとしたものがある」。[40] これら，眼前の事物に知られざる過去をもりこんだ表現こそ，ゴーガンが彼の芸術において捉えたものである。

ゴーガンの後年の様式に見られる古風な優雅さと緩やかなリズムは，彼の中にある西洋的な，時にはラファエル前派的とさえ言えるような感受性に基づくものと考えられてきており，これはタヒチとは全く何の関係もないものである。[41] しかしこれらの特質はまた，タヒチの人々の静寂さの中にある古(いにしえ)の響きを呼び起こそうとする試みや，彼らを他の偉大な文化と関連づけたいという欲求をも示している。例えばゴーガンは，1889年のパリ万国博の折に，ジャワの踊り手たちが演じた厳粛な無言劇と伴奏のガムランの単調な響きに心を奪われた。ゴーガンの他にもその上演に栄華の果ての深い悲しみを感じ，踊り手たちを古代ジャワのボロブドゥール寺院の彫像に譬えた人々がいた。[42] ゴーガンもタヒチ時代の自分の作品について，同じく音楽用語を用いて説明している。というのも，ボロブドゥールの特定のポーズを借用したり(p.187参照)，踊りの中でも静的なポーズを利用したり，調和しない色彩を繰り返す珍しい彩色法を採用したりして，音楽的効果をねらっているからである。彼は，この色彩のコントラストの単調さについての批判に対して，多くは効果を十分に考えたものだと書いている。「色を音楽になぞらえていえば，このようなトーンや単調なハーモニーの繰り返しは，効果を高めるために震える調子で伴奏された，かん高い鼻声で歌われる東洋の朗詠歌に似てはいないでしょうか」。[43]

ゴーガンがポリネシア人をジャワ人として登場させたのは，彼が体験したタヒチの古いリズムを表現するための，制作上の自由な工夫だったのだが，これはまた，民族学が理論的に提起していたであろうタヒチの歴



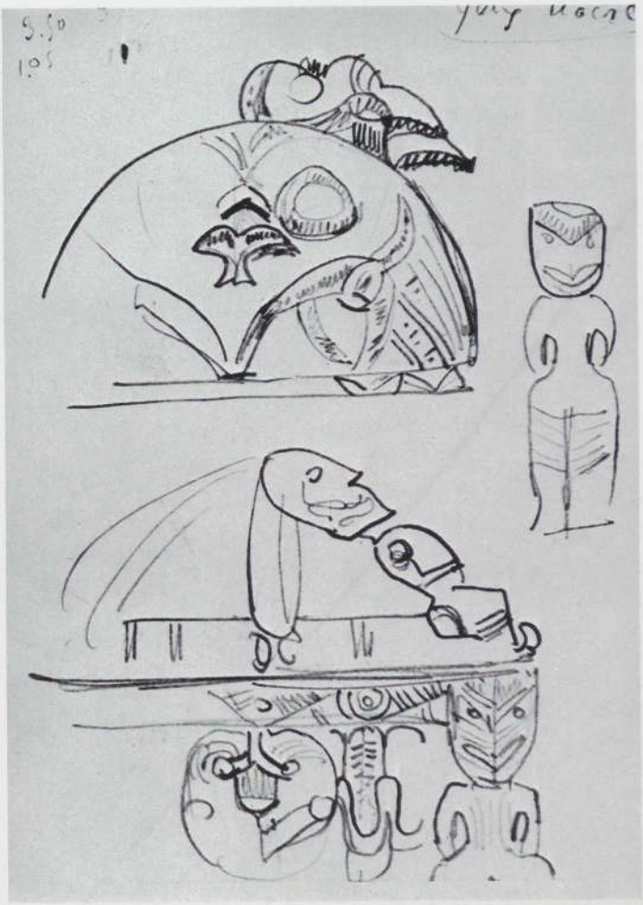
ポール・ゴーガン《市場》1892年　油彩・カンヴァス　73×91.5cm　Kunstmuseum, Basel

史に思いをめぐらすためだったかもしれない。最近の研究では，南洋の島々に住む人々の起源を理論的に論じる際，マレーシアや特にジャワに常に焦点が当てられている。このように考えると，ゴーガンが頻繁にボロブドゥールのポーズを使ったのは恣意的な移植ではなく，知られざる歴史を再構築する仮説から生じた解釈の産物であったと言えるかもしれない。[44] ゴーガンがタヒチの情景の基礎としてアルバムに収めた西洋の美術を使い，それにタヒチの象徴と外国のものを加えた方法を改めて考察するためにこの同じ原理を拡張して適用することができるであろう。

ゴーガンはタヒチの人々を子供のようにも古代の人のようにも思っていた。彼らがとても単純で率直な人間でありながら，生れながらの貴族であるかのような神秘的な優美さを備えていると感じたからである。彼はこのような人々を描くに際して，複雑な構成がふさわしいと思った。さらに，彼のこうした意欲は人類学以前の伝統に則っていた。初期の探険家たちの報告の中で，タヒチ社会の際立って優美な，宮廷風とさえ言えるような特質は最も目立ったものの一つであった。この島が孤立していることや過去の記録がなかったせいもあって，タヒチ文化は議論を引き起こし，その論争は，今もなお続いている。トール・ヘイエルダールの実験航海よりもはるか以前，しかもゴーガンが到着するかなり前から，タヒチの人々の言語や風習に関する調査が行われ，様々な大陸地域や文化とのつながりが探られた。中には，ポリネシア人をイスラエルの滅亡した種族とする説もあったほどである。[45]

タヒチの人々を他の民族の伝統に結びつけようとするこのような文化的シンクレティズムに，ゴーガンが関心をもっていたことは明らかで，彼はマオリ族の神話とキリスト教や仏教に由来する象徴とを混用している。タヒチ初期の《マリア賛歌》(p.178参照)では，単純な先住民こそ善きキリスト教徒である，という決まり文句が反映しているだけかもしれない。だが後には，彼はさらに意欲的に，タヒチ本来の形態と外国の宗教的モティーフをつなぎ合せるようになる。ゴーガンがここで，ポリネシア人を単純さと関連づけるだけではなく，神智学の精神に従って古代の叡智とも関連づけているのは疑いようがない。[46] 彼の神智学解釈によれば(書き残したものから判断して明らかだが)，この世の偉大な宗教が互いに似ているのは，かつて，神秘についてただ一つの知というものが存在していた証だ，ということとなる。消滅したも同然のマオリの宗教をゴーガンが学んだ際，その創世神話や男性原理対女性原理の論争は，彼にはなじみ深く，心惹きつけられるものであり，それに触発されてマオリの宗教と他の宗教体系を文化の違いを越えて結びつけようとした。[47] このように考えると，ゴーガンの南洋の絵画に見られる古代的様式の活用，つまりペルシアやエジプトなどの古代文明の美術を思わせる古代主義は，さほど特異なものではないようだ。《市場》(p.190参照)に見られるエジプト風タヒチの情景は，ゴーガンが写真をもっていた第18王朝の墳墓壁画に基づいている。この情景は，アトランティス伝説を作り上げるのと同じようなことかもしれないが，タヒチの歴史と偉大な古代社会を結びつけるゴーガンの連想の仕組みから生れたものと言えよう。

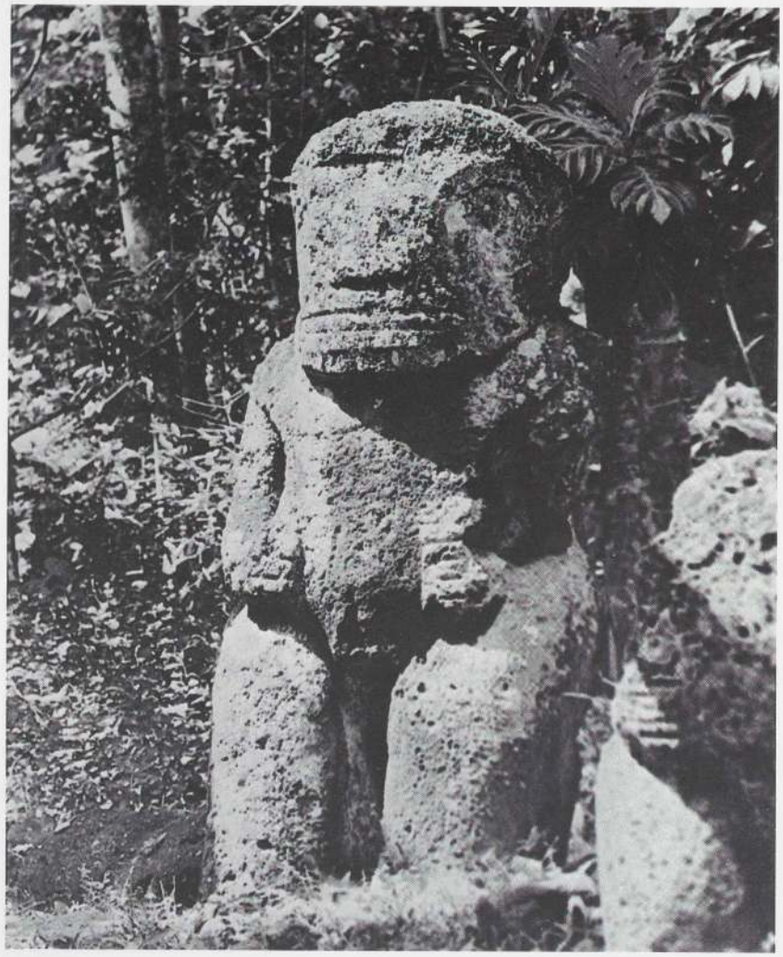
この南洋の神秘に関する特別な考え方は，ゴーガンが他国の文化から何を移入したのかということだけではなく，ポリネシアの美術から何を選びとったのかということにも影響を与えている。彼がポリネシアの美術からほとんど何も得なかったことは，これまでにも指摘されたし，また同様に，使われたとしてもたいした結果をもたらさなかったことも示されている。[48] 1891年にフランスを発つまで，ゴーガンがオセアニア美術を実際に見たことがなかったことも，またそれに関する知識がなかったことも事実である。彼のコレクションを写した1枚の写真には，2体の小さな「部族美術」の人像(p.208参照)が写っている。だがそれらはアフリカの彫刻であり，



ポール・ゴーガン《マオリの装飾の習作》1895-97(?)年 鉛筆・墨 20×15cm
Private collection

彼がいつ入手したのかもはっきりとはしない。[49] おそらくゴーガンは，それらをパリで手に入れていたのであろう。それは1891年以前か，あるいは1893年から95年にかけて一時帰国していた時期だが，後者の方が可能性が高い。いずれにせよ，彼がフォーヴの画家たちより以前に「部族美術」の作品を集めていたのは確かなことであろう。しかしながら，これらの人像はゴーガンの芸術に目立った影響を与えてはいないし，また，パリではポリネシア美術の作品に関しては全く接点がなかったようである。ポリネシアの彫刻作品はトロカデロの民族誌博物館に少しは展示されていたが，ゴーガンはそれらを明らかに見ていなかった。[50] いずれにせよ，タヒチの美術品は数が少なく，ゴーガンはそれらから何かインスピレーションを得ようとタヒチに行ったわけではなかったのだろうということは確かである。さらにつけ加えると，彼が現実に出会ったオセアニアの美術は，大部分が「生」のものではなく，写真や博物館(旅の途中にオークランドとヌメアで)，またタヒチの店や骨董屋で偶然見つけたものにすぎなかった。[51] 本来の場所に残っているポリネシア美術につながる数少ない素描のうちの1点——マルケサス諸島のヒヴァ・オア島の石製人像のスケッチ——も，ゴーガンが実物を見る前に，写真をもとに描かれた可能性がある。[52] 結局，オセアニアの「部族社会」の美術との接触は，概して気まぐれで断片的なものであったと言える。しかし，このように様々な経緯を経て，ある一つの様式が一貫して好まれるようになる。それがマルケサスの美術である。その美術はまさにゴーガンの意向に沿うものであった。

ゴーガンの「プリミティヴ」な傾向のある様式には，荒々しい表現やデフォルメはみられない。この特徴は，彼が出会ったオセアニア美術に近づ





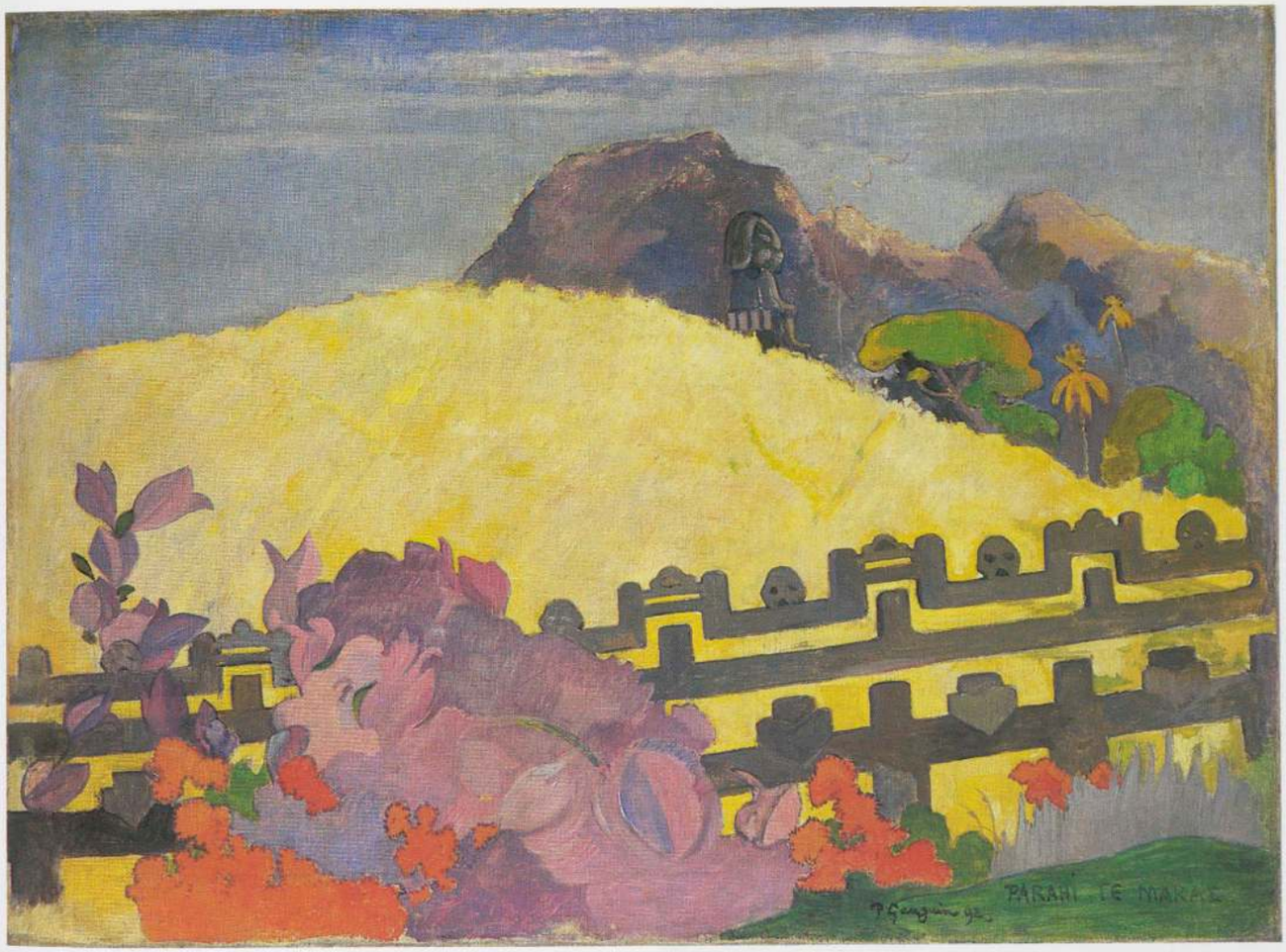
上：ポール・ゴーガン《ティキの習作》1895-97(?)年
鉛筆・墨　20×15cm　Private collection

左：「人像」　オイプナ，プアマウ峡谷，ヒヴァオア，マルケサス諸島
石　高さ259cm

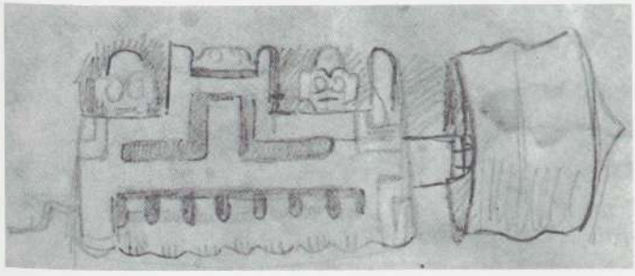
きがたいものを感じたり，誤解したりしたせいとばかりは言えない。ゴーガンは，自己の複合的なポリネシア観を確立するために，自分の知る他の南洋の美術を見つめたのである。彼はマルケサスの装飾にひたすら関心をよせたが，それが貴族性と野蛮性の二重の性格のため例外的なものであることを知ったうえで，その美を選んだのである。[53] この島のデザインは幾何学的なものと具象的なものが入りくんでいて味わい深いが，それは厳密な秩序に基づいており，ニュージーランドやパプアニューギニアに代表される他の南洋の美術の過剰に有機的な表現とは感覚が非常に異なっている。さらにゴーガンが賞賛し模写しているマルケサスの有名な刺青(p.198参照)は昔から貴族階級のしるしとされてきたものであり，同種の模様を施した人骨装飾と並んで，特異な残忍性と食人に結びつけられ，マルケサス諸島の名を世界中に広めた。[54] このデザインは，やはりゴーガンが模写しているマルケサスの戦闘用棍棒(p.198参照)にみられるように，洗練されていて，ポリネシアの過去の文化に崇高な秩序を感じていたゴーガンの意に沿うものであった。マルケサス諸島は最も残忍で，西洋文明の侵入に最後まで抵抗したところであったが，そこで作られたデザインは，南洋の暗い側面，つまり人間を犠牲に供したりする血に汚れることも辞さない残酷さを思い起こさせるものであり，マルケサスの人々本来の優美さに野性の脅威といったものを加味し，その神秘性を強めたものであった。

ゴーガンは自己の作品を通して，「かつてあった野蛮人の栄華」と彼が呼んだもの，つまり卓越性と野蛮状態や，ポリネシアの文化遺産のまばゆさとその背後に潜む影が一体となった感覚を伝えたいと思った。その証拠を示すとするなら，それは彼の手紙を取り上げれば十分であり，色配列において，補色がぶつかり合うことで，荒々しさ，宗教的厳粛さ，そして子供っぽい楽しさなどが音楽のように混じり合って伝わることをゴーガンは狙っていたのである。[55] この目的のためにマルケサスの美術にみられる洗練された神聖な形態に恐怖の感情の入り混じったものをゴーガンは理想としたのである。同じような意味づけのできる表現が《貝殻のある偶像》(p.194参照)のような作品の中にみられる。この作品では，光輪と仏像的ポーズが生みだす超然とした威厳と，象嵌されたキラリと光る歯が違和感を醸しだしている。また《そこにマラエがある》(p.193参照)では，マラエ(聖域)を取り囲むように，気持ちのいい光や咲きほこる花と，不気味な偶像や人身供犠を暗示する頭蓋骨の装飾のある柵が描かれている。《そこにマラエがある》の豊かさと死の幻想は，ゴーガンがマルケサスの作品から再構成したものである。この偶像はティキであり，いくぶんかエジプトの要素を感じさせるものの，ゴーガンがポリネシアの彫刻に見出したものが，ほとんどそのまま現れた稀な例である。ここでいうティキとは，タヒチやマルケサスの文化において，唯一のモニュメンタルな彫像である。柵のデザインは，骨製の小さな耳飾りを大きくし，大まかに真似て，さらに空想を加えて大きくしたものである(p.193参照)。[56]

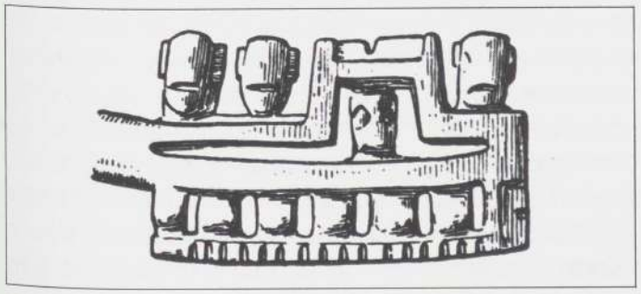
同じような断片的イメージを混ぜ合せて作ったゴーガンのポリネシア時



ポール・ゴーガン《そこにマラエがある》1892年　油彩・カンヴァス　68×91cm　Philadelphia Museum of Art; gift of Mrs. Rodolphe Meyer de Schauensee



ポール・ゴーガン《現地の女性とマルケサスの耳飾りの習作》(部分) 1893年頃
鉛筆・ペン・インク・羊皮紙　23.8×31.7cm
The Art Institute of Chicago; The David Adler Collection



「耳飾り」マルケサス諸島
Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, 1925に所収の素描

代の他の作品と並んで，《貝殻のある偶像》(p.194参照)や《そこにマラエがある》は完全に作られた世界だが，適当にでっちあげられたものではなく，真の想像力を発揮させるために事実の部分と仮定の部分から構築した世界であり，それは問題を解決するためというよりはむしろ，問題意識を高めるためのものなのである。細部の意味を図像にそって読みとるならば，これらの図像をどうしようもないほど混乱した空想だと片づけてしまう場合同様，作品をあまりにも額面どおりに受けとめてしまうことになる。これらの作品には思索の結果の表現としての意義があると考える必要があり，さらに作品の全体的な意味をより根本的な見方によって決定すべきである。ゴーガンのオセアニアにおけるプリミティヴィズムは，ただ彼自身の心理やこの地方の人々や文化(現実のものにしろ想像されたものにしろ)に関連があるだけではなく，ゴーガンと彼らに共通する問題にも関連がある。このような人間の創造性とコミュニケーションの起源についての同様の問題意識は，もともとブルターニュ時代にもぼんやりとではあるが現れていた。

この「プリミティヴ」なものに対するさらに根本的な関心は，また別の多くの，個人的とも人類学的ともいえる意味を幾重にも担った特定の作品に現れている。例えば，《十字架のキリストのある木筒》(pp.196-197参照)と《死霊が見ている》(p.200参照)は，対照的な作品のように見えるかもしれない。即ち，彫刻の方は西洋の伝統的なものとオセアニアのものを借用してできているのに対し，絵画の方はフランスの近代的なものをもと





左および上：ポール・ゴーガン《貝殻のある偶像》1893年頃　木　高さ27cm，直径14cm
Musée d'Orsay, Paris

に，本人の思い出を混じえて描かれているのである。しかし，両方とも二つの意味を関係づけている点でよく似ている。つまり，《十字架のキリストのある木筒》は宗教的象徴主義から人間の原初的な経験へいたり，《死霊が見ている》は現在の経験から宗教と象徴の起源へいたっているのである。

《十字架のキリストのある木筒》はゴーガンの彫刻の中で，最も手の込んだ作品であり，また最も積極的にプリミティヴィズムを推し進めたものである。この作品は，彼が「プリミティヴ」で装飾的な作品を好むきっかけとなった反空間的な傾向（非再現的平面性ならびに「空間恐怖」）の典型的なものである。作品の一方の面の最上部のデザインは，マルケサスの戦闘用棍棒に見られるより密に装飾を施された後期様式（p.198参照）が彼の好みであったことをはっきりと示している。このことは，同じ戦闘用棍棒でもより「古典的」で彫りの少ないもの（p.198参照）と比較すれば，よくわかるであろう。同じ面のすぐ下には磔刑が現れるが，これは突きでた肋骨が強調され，極度に憔悴したキリストの姿であり，ゴーガンがイースター島のいくつかあるタイプの人物像の一つに関心をよせていたことを反映しているかもしれない。この人物像は肋骨構造が異様に目立ち，見せかけだけにしても，容易に受難の苦しみを察知することができるからである（p.196参照）。《十字架のキリストのある木筒》の裏面に彫られた人物像は，また別のイースター島のより新しい時代の彫刻（p.197参照）がそのまま転用されている。一方，その面の他のところにはハンス・ホルバインの《死せるキリスト》の身体が断片的に使われていて，そのまわりを



ポール・ゴーガン『マオリの古代信仰』より《二人の人物》1892-93年　水彩(冊子)　12.8×12.8cm
Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Paris



「櫂」(部分)　マルケサス諸島　木　高さ6.4cm
The Trustees of the British Museum, London

顔や模様やイースター島の象形文字(p.189参照)のある地が取り囲んでいる。[57] ここまで見てきた受難と死を意味する入りくんだ象徴主義は，全体として，復活した生命という根源的なイメージに包摂されてゆく。即ち，円柱状の「トア」木彫像それ自体が，男根なのである[訳註:オセアニアの木彫像の一タイプを「トア」と呼ぶ]。この作品は19世紀後半の彫刻の中で，ロダンの《バルザック》像以後につくられた，最も男根的な形態である。

この作品のオセアニア的特徴のある細部には，作品全体に比べると，それほどプリミティヴィズムに関わるような意味はない。《十字架のキリストのある木筒》は生殖の本質を示す記号である男根に受難の象徴を重ねている。ゴーガンがその文章中で議論を展開し，ヒンズー的男根像を模した他の彫刻作品にも暗示した，宗教の起源における男根の秘められた役割という彼の考えにつながるものであろう。[58] 《十字架のキリストのある木筒》では，キリストの復活と勃起状態が結びつけられていて，「プリミティヴ」なもの全般に個人的また文化的な生命力を結びつけるゴーガンの考えを具体化している。ゴーガンは，「プリミティヴ・アートにみられる生命力とその持続」に惹かれると述べている。一方，退廃期のギリシア美術には，愛想がつきたし，学ぶものもないと彼は考えた。なぜなら「それは再生の希望のない死というものを漠然と感じさせた」からである。さらに彼はオディロン・ルドンに宛てて，ヨーロッパでは死は不吉で最終のものだが，ポリネシアでは死は常に新しい生命につながっているようだ，と書いている。[59]

ゴーガンは頽廃したヨーロッパに反発し，「プリミティヴ」な生活に心を奪われるようになったが，その中心にあったのは，このように再生する生命に向って肉体的なものと精神的なものが溶け合うことであった。《十字架のキリストのある木筒》はまた別のさらに漠然とした意味においてであるが，特異で性的な生気論を内に秘めている。それはポリネシア的なものに惹きつけられるゴーガンの核心，つまり原初の文化の人間的起源という問題に深く関わる。《十字架のキリストのある木筒》は，表面とその下に宿された形態との間のせめぎあいにより，それを見る者を多様な文化的基盤から，共通の源泉へと導いてゆく。ゴーガンは，《死霊が見ている》(p.200参照)で原初の人間の日常の出来事から描き始めたのとは逆に，この場合は，同じ主題を反対の方向から意味づけたのである。

《死霊が見ている》は，ゴーガンにとって鍵となる絵画であった。彼はその制作に関して若干の説明をしているが，それらは自己の創作過程を明らかにしようとするものである。この絵はもともと，暗闇に横たわるテハマナの「少し猥らな」裸体をちらっと一目見たものであると語っている(実際，マネの《オランピア》をさらに誘惑的でしかも従順な感じにするために，俯せにし，異国風にしたといえるだろう)。ゴーガンによれば，この作品はその後少しずつ仕上げられ，自然主義的にまた人類学的に正確なものとなり(ベッドに広げられた花柄の腰布は，これがタヒチに典型的なものとして選ばれたのは皮肉であった。というのも，その生地とデザインはヨーロッパ製であったからである)，[60] 色は自然らしさに反しても連想によって様々に工夫され(黄色は「ランプの光」，紫色は「恐怖」を暗示

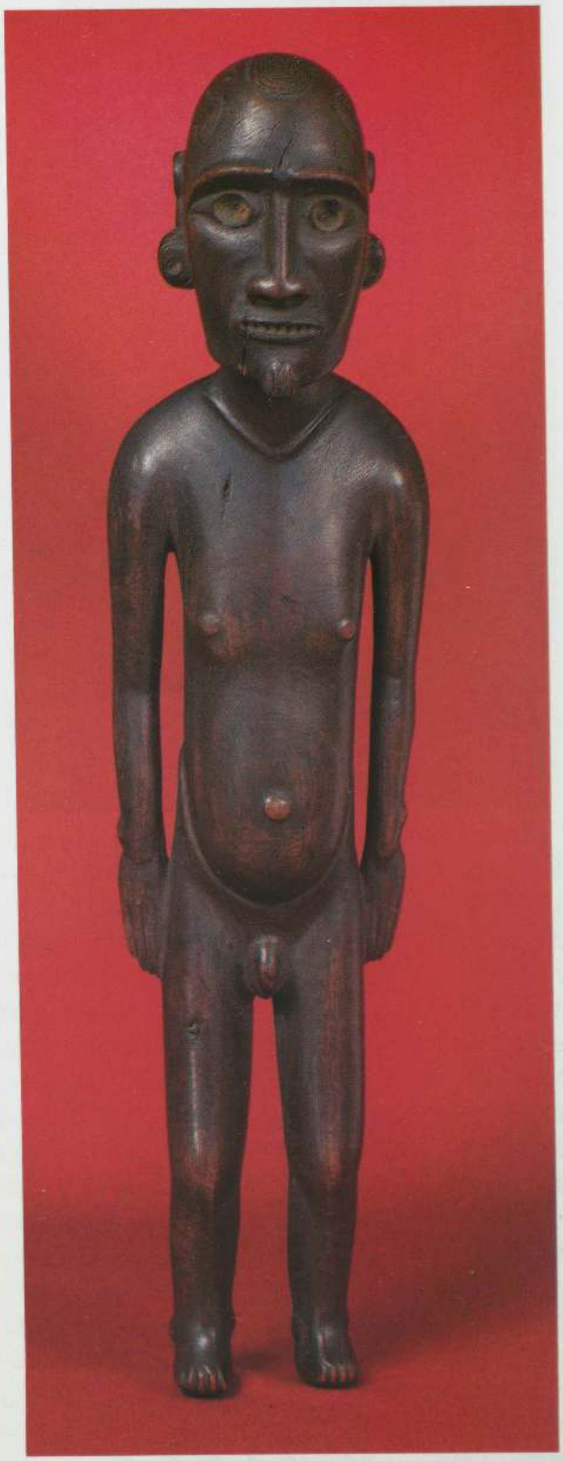


「人像」 イースター島 木 高さ47cm
The Trustees of the British Museum, London



上および右：ポール・ゴーガン《十字架のキリストのある木筒》(両面) 1891-92年 木 高さ50cm
Private collection

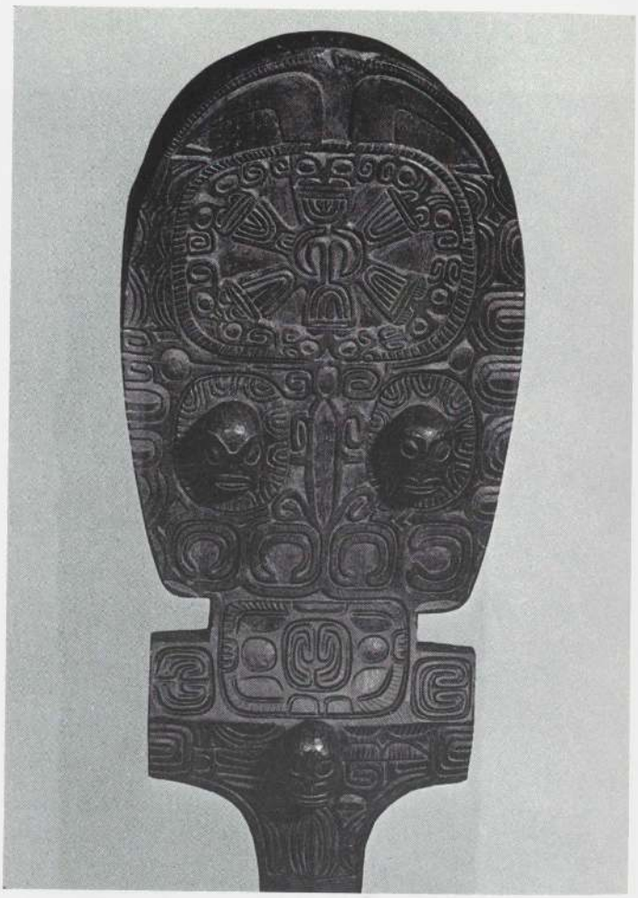




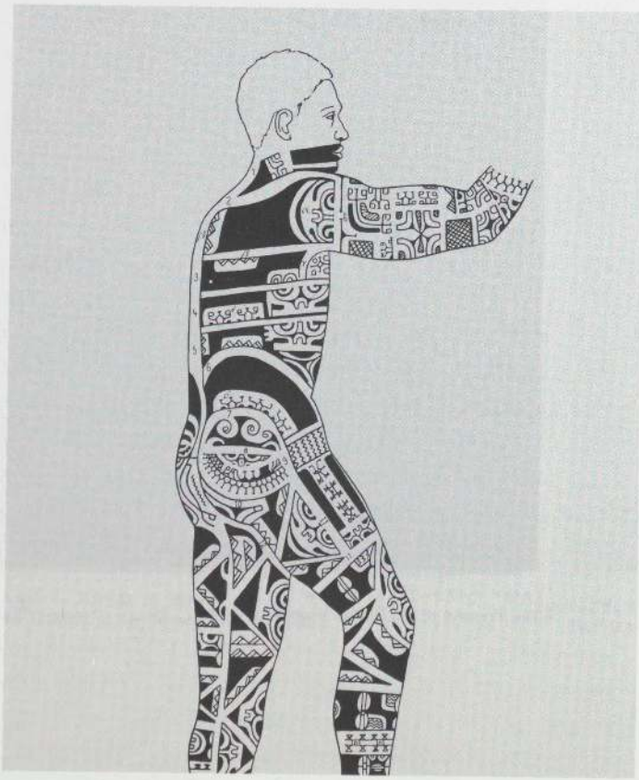
「人像」イースター島　木　高さ41cm
The Trustees of the British Museum, London



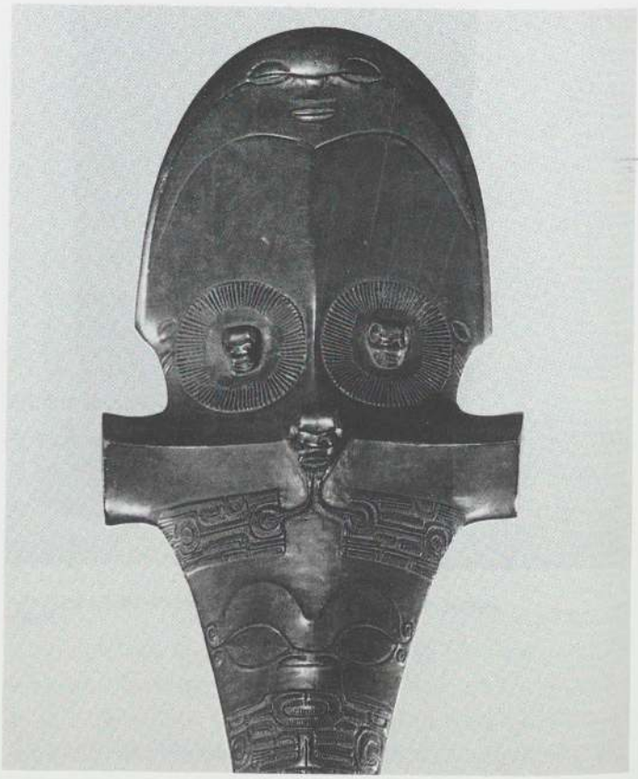
ポール・ゴーガン《十字架のキリストのある木筒》(部分) 1891-92年 木 高さ50cm
Private collection



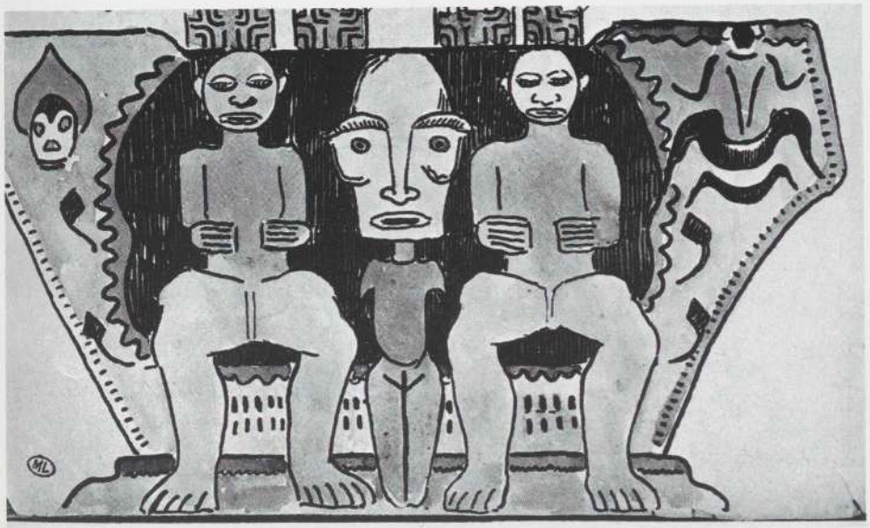
「こん棒(後期様式)」(部分)マルケサス諸島 木 全長97.5cm
Bernice Pauahi Bishop Museum, Honolulu, J. L. Young Collection,purchased 1921



「刺青の文様」 マルケサス諸島
Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*(1925)より



「こん棒(古典様式)」(部分)マルケサス諸島 木 全長132cm
Collection Valerie Franklin, Beverly Hills



ポール・ゴーガン『マオリの古代信仰』より《彫像を守る二人の人物》1892-93年　水彩(冊子)　10.2×17.2cm
Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Paris　カラー図版はp. 244に掲載



「人像」マルケサス諸島　石　高さ46cm
Musée Barbier-Müller, Geneva

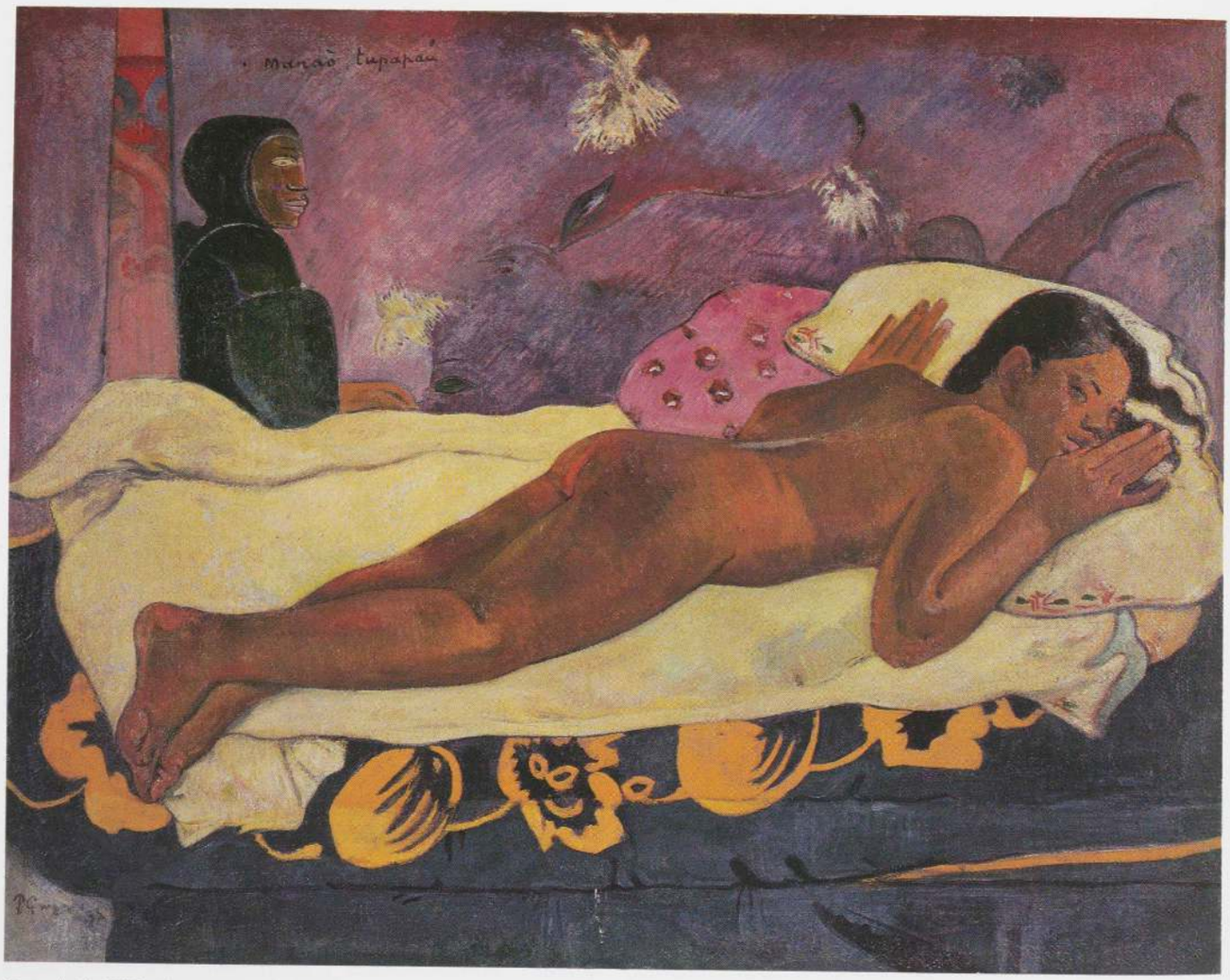
する)，最終的に特異な背景人物のトゥパパウ(この小さな鬼のような亡霊は横顔に正面から見た眼がついているが，オセアニア美術の中に特定のモデルとなったものがなく，ゴーガンがほかから，この場合，エジプト美術からもちこんだと考えるのが妥当であろう)が加えられて，完成した。ゴーガンの説明では，トゥパパウは，やがて本来主役である裸体よりも絵の主要なモティーフとして重要性を担うようになり，場面の意味を決定したのである。その意味とは，背後の亡霊におびえる島の少女であった。[61]

その結果生れた主題は，《説教のあとの幻影》でもゴーガンが魅力を感じていたのと同じもの，即ち知覚される現実を圧倒する素朴な迷信である。《説教のあとの幻影》では，主題はブルターニュの宗教の中，いわば女性たちの頭巾の中に隠されていた。一方この《死霊が見ている》では，主題は文字どおり裸で横たわっており，その背後には恐怖による無意識の幻影を示す呪文がある。テハマナは原初的な戦慄反応というものを改めて表しているが，この戦慄反応こそ長らく「プリミティヴ」なアニミズムの根本と考えられ，究極的には神話の源泉とされてきたものである。

ゴーガンの文章を読んでみると，彼が宗教や言語の歴史に詳しかったこと，またこれら人間の主要な象徴体系の起源に関する議論を知っていたことがわかる。《死霊が見ている》には，恐怖に慄いた「未開社会」の人々が自然の中の死霊を呼びだし，それこそが初期アニミズムあるいはトーテミズムの信仰の始まりだとする古典的仮説が反映している。この基本となる心性は，まず恐れの感覚から始まり，反応や内省，連想や発見を交互に繰り返して，さらに独自な文化的象徴へ，そして完全な神話体系へと発展していったと考えられた。ゴーガンは，《死霊が見ている》が最初の感覚的印象から象徴的芸術へと仕上げられていった過程を記述しているが，この説明は，「未開社会」の人々が最初の発声を発達した言語へと構築してゆくことと，自分の創作過程とを暗に重ね合せようとしているのである。[62]

《死霊が見ている》では《説教のあとの幻影》と同じように，純粋な心性が，内的には思考の基本的過程と，さらにはその背後では文化の起源と結びついている。いずれの場合にも，未開の心性が，絵を制作するゴーガンの心性と近しいものとして表されている。しかし《死霊が見ている》では，《説教のあとの幻影》にみられた戯画的な単純さと心性の基本的構造を関連させようとはもはやしていないし，また，自然と非自然，知覚と内省を明確に区別してはいない。そのかわり，ゴーガンが主張しているように，この作品は自然主義的な要素と非自然主義的な要素がますます複雑に層をなすように作り上げられ，結果的に二面性が作品の中心となっている。ゴーガンは，自分が選んだタヒチの言葉について，「題名には二つの意味があり，彼女が死霊を思っていても，死霊が彼女を思っていてもどちらでもよい」と説明している。[63] ここに典型的にみられるように，ゴーガンは根源を深求するに従って，単純なものに対する関心が弱まり，曖昧なものに対して強い関心を示すようになる。「未開人」の経験の中では，想像力による現実と感覚による現実が完全に融合する。そして「未開人」の言語は，揺ぎない確かさではなく，根源的なものが本質的にもつ不確かさをあらわにする。言葉に二つの意味があるとは，対立する二つの現実性があるということである。

《死霊が見ている》とその「創世の物語」(ゴーガンがその制作に関して説明した言葉)の両者に内在する主題は，自然と精神を媒介しつつ，その両者に関与するものである神話，言葉，絵画など人間が作りだすあら



ポール・ゴーガン《死霊が見ている》1892年　油彩・麻布を張ったカンヴァス　72.4×92.4cm　Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; A. Conger Goodyear Collection

ゆる表現が本来もつ二面性である。感覚に忠実な自然主義者としての立場と，精霊に象徴的に近づこうと願う気持ちの間で躊躇していた象徴主義世代の一人の芸術家ゴーガンにとって，この二者の間で心が定まらなかったのは，まさにそのことこそ，それ以上さかのぼりようのない「プリミティフ(primitif)」(始源)のことであり，先祖代々受けついできただ神秘だったのである。他者の影響を否定しきれないほど受けながらも，自分本来の独創性を見つけだすことに取り憑かれていたゴーガンにとって，このような創造と模倣の間の緊張関係は，個人的にも意義深いメタファーだったのである。

《十字架のキリストのある木筒》には，原初の性的な力を多様な文化の基底部分とみなす，原フロイト的な規定がみられるが，このような記号の基本性質の探究とプリミティヴィズムをつなげて考えようとするのは，すぐれて近代的である。しかし，繰り返しになるがゴーガンは，上述の主題を劇的な芸術の変革を引き起こす動機として包摂するよりはむしろ陰鬱な，象徴主義者が疑う問題として語っている。キュビスムの芸術家のような別の世代は，「プリミティヴ・アート」の中に，模倣と決別し，表現の基礎をより徹底的に分析するための契機を見出すことになるだろう。また，ゴーガンが夢中になった例の二面性やぼんやりとした神秘性に立ち向うための武器として，プリミティヴィズムを用いることになるであろう。

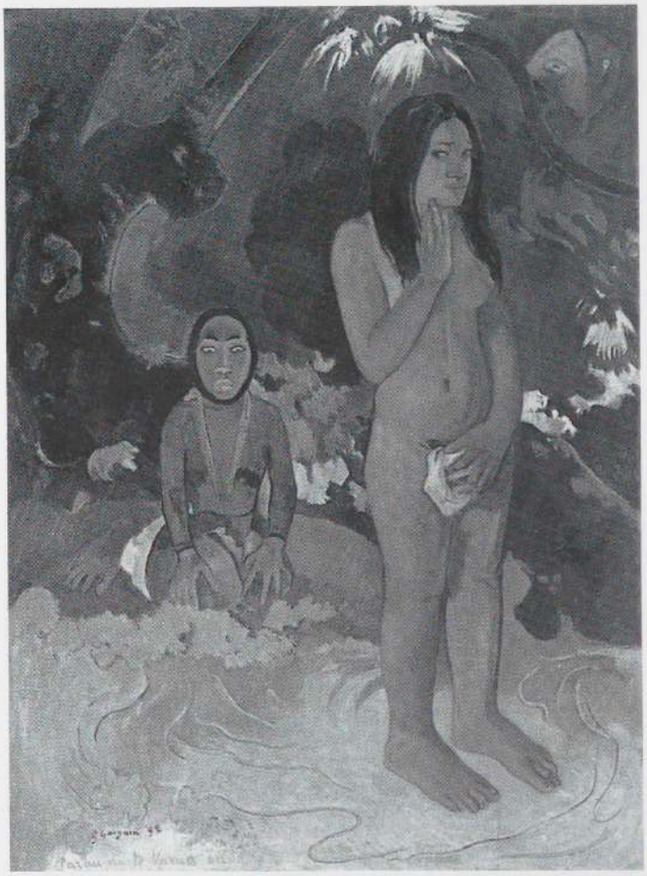
ここで，ゴーガンをモダニズムにおけるプリミティヴィズムの祖として考察する最初に述べた根本的な論点に戻ろう。これまで，ゴーガンが実際に意図し，また行ったことを再検討しながら，彼が扱った主題や彼が生きた社会に関して，さらに西洋の知的伝統の一面としての，広範囲にわたるプリミティヴィズムのあり方に照らして彼のプリミティヴィズムを再定義することを試みてきた。これらの考察を通して，ゴーガンに関して新しい考え方をすれば，必然的に彼の影響を受けたものに関しても新しい考え方が必要になりそうである。ただし，この影響を受けた，ということについてさらなる説明が必要である。ゴーガンの作品の中では，彼が自意識の強いプリミティヴィズムを忘れて，ただ描くことに徹した時の作品の方がモダン・アートに多くのものをもたらしたということは，これまでもたびたび指摘されてきた。[64] それは一面の真実ではあるが，しかしこの議論は悪用されてきた。この視点はゴーガンに関する重要な側面を覆い隠し，歪曲しており，今やこの不均衡を是正する時期である。《死霊が見ている》の分析，そして本論全体の主旨が示しているように，20世紀美術のプリミティヴィズムの源流としてのゴーガンの重要性は，単に彼の形態や色彩をすぐ後に続く作家たちが継承したことにだけあるわけではない。これらは比較のための要点ではあるが，それだけで議論が尽されるわけではない。

最初から強調してきたように，モダン・アートにおけるプリミティヴィズム

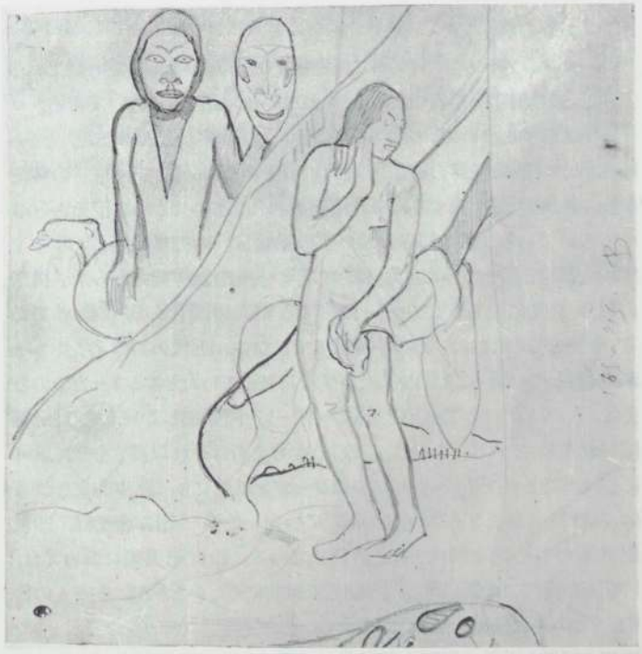
については，未知の形態との出会いだけを問題にすればいいのではなく，そのような出会いにあたってどのような姿勢がとられたのかということも問題なのである。この意味では，ゴーガンは意欲は十分にあったのだが，成功したかどうかという点では先駆者ではないかもしれない。彼は将来に可能性を残した中継ぎという立場にあり，昔からあるプリミティヴィズムという思想が初めて近代の芸術制作観に注ぎ込まれるようになるための水路を，個人的に工夫して作った人物なのである。このことから必然的に出てきた矛盾や異常さや不純さといったものは，ゴーガンが絵画において達成したことに比べればとるにたらないことかもしれない。しかしそれらの矛盾，異常さ，不純さなどこそ，モダン・アートにおけるプリミティヴィズムという広範な現象を評価するに際しての彼の役割の核心に迫るものなのである。

例えばゴーガンは，プリミティヴィズムにみられる不合理へと逆行する典型的な存在とされてきた。またそれゆえ，彼はロマン主義の末裔とも思われてきた。しかしゴーガンの文章は，これ以上明瞭にできないほど理性的なるものの根本的な重要性を述べている。彼はある評論の終りに，進歩についての希望は「ただ理性だけに」(強調はゴーガン自身)あると書いている。[65] これは見当違いなレトリックではない。理性に固執することがプリミティヴィズムにつながる意味をもちうることは，18世紀にさかのぼって，二つの語の由来を考えれば明らかになるだろう。啓蒙哲学では，理性的という語は，思考が本来もつ構造を示すものとして使われた。対概念は，経験的という語である。この二元論的用語はまさに，ゴーガンの作品について述べたところで示したとおり，秩序を作りだす精神の力と感覚的事実の間の関係のことをいったものである。ゴーガンが著作の中で理性に固執していることだけとってみても，18世紀においてプリミティヴィズムを開花させるにいたった，精神に本来備わっている根本的な構造という考えが彼の作品にも不可欠であったことを確かに証明している。ゴーガンはまた，聖書からセザンヌにいたるまで，自分が賞賛したものに関する，人をだますような表面の文字どおりの意味の奥にひそむ根本的真意を明確にするために，理性的という語を繰り返し何度も用いた。彼の言葉遣いは，彼が大切にした神秘(文字どおりの意味に隠されているが，譬を借りて表された理性的なるもののこと)と彼が大嫌いであった神秘化(キリストの奇跡に関する教会の文字どおりの解釈のようなもの)との違いを知るうえで重要である。ゴーガンは，自分が「聖書に倣って」制作しており，作品のより深い理性的な意味は，文字どおりにしか理解できない人たちを迷わせるために仕組んだ譬ばなしの奥にひそんでいることを力説した。[66]

反理性と理性については，意味論的問題以上にここで検討しなければならない事柄がある。啓蒙主義的な精神観は，生物学的および歴史的な考察とは別のところで再び注目されるようになり，1880年代から90年代にかけての時期には，思想のいくつかの分野の発展の鍵を握る考え方となった。この精神観のために，頭蓋骨の測定や人種の類型論をこととしていた学問領域から，近代的文化人類学が出現したことは特筆される。同様に，この精神観は語源学や文献による比較言語学の衰退と，近代言語学の出現にとっても決定的であった。[67] ゴーガンのプリミティヴィズムは，先に論じたような反自然主義の一般的な潮流だけではなく，古い考え方を新しい文脈の中で甦らせ，それに急進的で近代的な意味合いをもつようにさせた，この特異な変遷とも関わっている。ゴーガンをロマン主義の伝統の中だけではなく，むしろこの変遷の中に位置づけることは二重の意味で重要である。というのは，同時期に見出される国家主義的な傾向の強い民族運動などの他のプリミティヴィズムのあり方は，ロマン主義とより明確に結びついており，20世紀とは全く異なった意味を含



ポール・ゴーガン《悪魔の言葉》1892年　油彩・カンヴァス　91.7×68.5cm
National Gallery of Art, Washington, D.C.; gift of the W. Averell Harriman Foundation in memory of Marie N. Harriman



ポール・ゴーガン《悪魔の言葉の習作》1892年　鉛筆　22.2×21.4cm
Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Paris



「舞踊用の笏」イースター島　木　高さ68.5cm
Collection J. W. MESTACH, Brussels（ジェイコブ・エプスタイン旧蔵）

んでいたからである。[68]

ゴーガンのプリミティヴィズムに反理性的というレッテルが貼られているように，彼は科学を拒否したと考えられている。これも間違いである。ゴーガンは進歩について，またさらには「今日，西洋から東洋まで，とても印象的かつ効果抜群の方法で近代世界をあまねく照らす，科学の輝やかしい普及」[69]が予告する未来の精神的再生についても，希望をふくらませて書いている。彼の科学についての議論は，神智学に基づく形而上学的な概念と結びついた生理学や物理学――中枢神経系から原子構造の反粒子説に至るまでの――に関する知識の断片の寄せ集めである。[70] だがこのことは，彼に限ったことではない。近代の科学者たちがまさに発見しつつあることを古代人がすでに知っていたとするゴーガンの考えは，「プリミティヴ・アート」とモダン・アートを同等視しようとしたことと相関関係をもっている。さらに，このような考え方はそれ以前にもそれ以降にもともにある。プリミティヴィズムはゴーガン以前にも，進歩的また改革的な精神と一体となることを繰り返していた。こういう組み合せは，20世紀美術の中心的な傾向として継続している。20世紀美術においては，「プリミティヴ」な人間は新しい人間と精神的に近しいとされ，その人の作りだすかたちは未来の様相にふさわしいのである。ゴーガンが感じとった原初の経験と近代の経験の親縁性は，数え切れないほど多い近代における宣言，即ち「我々は新しい時代のプリミティヴな人間だ」といった声明の中にも反映しているのである。

科学との意外な親縁性は，理性主義にどういう意味がこめられていたのかをはっきりとさせる。即ちゴーガンを全体的に，つまり思想と芸術を一緒にして，あらゆる矛盾も含めて考えるならば，彼がモダン・アートにおけるプリミティヴィズムの格好のモデルであることが明確になる。またそう考えるなら，これまで決って口にされる真実，つまりプリミティヴィズムは近代性を拒否しているようだが，その近代性にとってはプリミティヴィズムが不可欠な側面であるのが真実だということに対して，ゴーガンが新しい意味を与えることにもなる。ゴーガンの考え方を知ったならば，モダン・アートにおけるプリミティヴィズムと他の分野の発展，特に人間科学の発展との関係についての再評価をしてゆかなければならない。

「部族社会」の美術に対する近代の人間の態度の変革は，まずゴーガンによって先鞭がつけられ，その後20世紀初めの芸術家たちによって実を結んだ。この変化の結果，「部族社会」の作品は科学的資料の領域から美的評価の領域へ移ることになり，この概念上の移行に伴って，「部族社会」の作品は自然史博物館から美術館へと移動することになった。したがって，美術におけるプリミティヴィズムは科学的姿勢と対照的なものとして捉えるのが理に叶っているかもしれない。20世紀の芸術家の「プリミティヴ・アート」に対する新たな評価は，人類学研究の美的なものに「目を閉ざす」という限界を打ち破ったと賞賛することもできるし，また逆に否定的な見方をして，「部族社会」の作品に対するモダニズム的評価は，個々の造形が意味あるものとして本来おかれていた儀礼的・社会的文脈を，帝国主義的立場から無視していたと非難することもできるのである。

しかしながら，もし主観主義的美学と客観的知識との間にそのような調和できない反撥があると考えるならば，それは複雑な歴史に背中を向けることになる。確かに，芸術家の視点と人類学者の視点の間にはどうしようもなく大きい隔たりがはっきりとあるし，また自然史博物館と美術館との距離も，本当に断絶している。だがこうした学問分野や研究機関が緊張感を帯びて分離しているのは，西洋文化が拡張して，その価値観をうまく表現しようとするに際して，二者ともに重要な基盤に同じように立脚していたからにすぎないとも言える。共通性を理解することは対立点を浮かび上がらせるのと同様極めて重要なことである。「未開人」に対する態度というような西洋精神の中心課題の場合，どんな事例も――特に近代の芸術家による「部族美術」からの盗用のように重大な事例では――それが革新だからといって，それを孤立した例だとか議論の種だとか限定的に考えてはならないようである。

ゴーガンは，「プリミティヴ」な作品を自然科学の枠組みから芸術的評価の場へ置き換えることを始めたが，それはまさに近代の「人間科学」の基礎が別のところで築かれていた時期であった。彼の革新的な姿勢とこれらの学問分野（言語学や社会学など）の新しい方向性が一致していたことは，すでに明らかにしたとおりである。ゴーガンについて示したように，モダン・アートにおけるプリミティヴィズムは，科学的知識とは正反対の，時代に逆行するような感情的直観から生れたものではない。19世紀後半に，人間社会および思想の研究が新しく体系化され独立してゆくにつれて，理性的で科学的な精神が現れ，まさにモダニズムにおけるプリミティヴィズムの基礎となる姿勢は，それに由来しているのである。

18世紀以来プリミティヴィズムは，認識や表現の基盤となるものを検討することと歩調を合せてきたが，モダン・アートにおいてもこの課題と関わり続けている（おそらく最もはっきりとした例としてはシュルレアリスムが無意識を探究したことや，抽象表現主義が世界的に通用する記号に関心を寄せたことがあげられるであろう。両方とも，本書で後に考察される）。



ポール・ゴーガン《磔刑のキリスト》1926年頃(死後の刷り)　木版　40.3×13.7cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; Harry Brisbane Dick Fund



ポール・ゴーガン《話し手が話すとき》1892-93年　木　高さ32.7cm，直径14.2cm
Art Gallery of Ontario, Toronto; gift from the Volunteer Committee Fund

もし芸術のモダニズムにおけるプリミティヴィズムが，他の重要な人間科学，特に人類学や心理学から切り離して考察されるとしたら，不十分な理解に留まるに違いない。

人類学者が美学に目を向けているかどうか，あるいは芸術家がしかるべき学術書を読んでいるかどうかということは問題ではない。そういった直接の接点がない場合でも，芸術実践と自然科学や人間科学の変革は，共通の基盤の上に立って，気宇壮大な仮説や実践的思想や歴史的大事件が一体となったところから現れるのかもしれない。とはいっても，科学的客観性が，思考パターンの変化と軌を一にして変るわけではないし，またプリミティヴィズムに傾倒した芸術家が，新しい人類学の考えをわかりやすく目に見える形にする者に留まるわけでもない。「プリミティヴ」なものを研究する二つの方法(美学と科学)は互いに独立して，それぞれ専門的な領域を深めて，そのうえで，効果的に結びつく必要がある――これが，本論でプリミティヴィズムそれ自体について述べてきた骨子である。プリミティヴィズムの中心にあるのは，相違性と親縁性の間の豊かな緊張関係である。人間は多様であると考えるならば，まず最初に価値の階級づけを撤廃すること，続いて世界を構築するにあたって，効果的で，独立していて，様々に異なった多くの方法があることを認めることである。そうすれば，人間の思想，とりわけ近代の創造性の根本である親縁性を固持することにより，断絶は埋まり，そこにエネルギーが生れる。このようなことは自文化と異文化の間で進められてきたが，今や自文化の内部でも進める必要があり，その結果プリミティヴィズムの研究をともに担う芸術や科学や人間科学に関する私たちの方法意識を修正することになり，それぞれの分野が根本的なところで相互に関わり合いつつ，おのおの独立した知の有効な方法を打ちたてることになろう。もし私たちが相違性もしくは親縁性のどちらかを無視したり，相互依存と相互関与を常とする価値の極端な階級づけのことを考えてしまうならば，ゴーガンが表現しようとしたものを見誤り，思想と芸術としてのプリミティヴィズムの力を見逃すことになるだろう。



「儀礼用の杖」ラロトンガ，クック諸島　木　高さ79.4cm　Robert and Lisa Sainsbury Collection, University of East Anglia, Norwich

註

1) この小論を準備するに際して，多くの同僚や友人たちの親切な協力を得た。ジェハーン・タイルト=フィスク教授には次の著作の校正刷りをみせていただいた。のちに次の文献として出版。Jehanne Teilhet-Fisk, *Paradise Reviewed* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983)。リチャード・フィールド教授は数々の疑問に親切に答え，関連論文を入手するのが難しかった際に，著作のコピーを提供していただいた。私の二人の研究助手であるパトリシア・パーマンとジョアン・パクナーは，精力的に仕事に励み，計り知れない貢献をしてくださった。またエリン・ジンマーマンとサム・ヴァーネドー，アダム・コブニックは，この小論の原稿を何度も読み，貴重な助言をしてくださった。ウィリアム・ルービンからは多くの重要な示唆を得るとともに，決定稿の間違いを訂正していただいた。ここに記して，感謝の意を表したい。

2) 「僕は海辺の人口150人の村の近くの釣り宿にいて，そこで野蛮人の名のもと農民のように生きている。そして毎日作業ズボンをはいて働いてきた……。一日に食事に1フラン，煙草に2フランで済む。だから生活を楽しむことで自責の念にかられることもない」。メット・ゴーガン[妻]宛のゴーガンの手紙，1889年6月後半(日付なし)。Maurice Malingue, ed., Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis* (Paris: Grasset, 1946), p.160 (東珠樹編訳『ゴーギャンの手紙』，美術公論社，1988，p.110)。

3) シャルル・モーリス宛のゴーガンの手紙，1903年4月。Malingue, ed., 上掲書[註2]，p.319(東編訳，上掲書，p.332)を参照。

4) ゴーガンに関しては，ロバート・ゴールドウォーターの二つの著作が基本文献であり，今なお有用である。Robert Goldwater, *Paul Gauguin* (New York: Abrams, 1957)(嘉門安雄訳『ゴーガン』，美術出版社，1961)，*Primitivism in Modern Art* (New York: Vintage, 1967)(日向あき子訳『二十世紀美術におけるプリミティヴィズム』，岩崎美術社，1971)。ゴーガンの伝説の解明に関しては，次の文献が重要。Bengt Danielsson, *Gauguin in the South Seas* (New York: Doubleday, 1966)(中村三郎訳『タヒチのゴーギャン』，美術公論社，1984)。Richard Field, "Plagiaire ou créateur?" in *Gauguin* (Paris: Hachette, 1961). ゴーガンの借用の問題に関しては，ルネ・ユイグが『ノア・ノア』の手稿の特定の部分について，初めて正確に指摘した。René Huyghe, "La Clef de Noa Noa," *Ancien Culte Mahorie* (Paris: La Palme, 1951). ゴーガンが何から芸術的借用を行ったのかを初めて体系的，徹底的に研究したのはベルナール・ドリヴァルである。Bernard Dorival, "Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt, and Ancient Greece," *Burlington Magazine* 93, no.577 (April 1951), pp. 118-22.

5) Arthur Lovejoy and George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (New York: Octagon, 1980[改訂版])，初版はJohns Hopkins Press, 1935.

6) 「プリミティヴ」という語の芸術的カテゴリーを示す用語としての用法については，この小論では扱う余裕がない。広くみれば，J.-L.ダヴィッドのアトリエにおける徹底した古代復帰(《髭面の人物たち》として知られる)のような比較的古い現象や，ナザレ派にみられるような周期的な擬古主義的運動もこれに含まれることになるだろう。変化しつつあった19世紀美術が初期ルネサンス美術の「プリミティヴ」と呼ばれる時期に対してとった姿勢については，次の文献を参照。Francis Haskell, *Rediscoveries in Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1980).

7) 「『野生(wildness)』(あるいはラテン語系の『野蛮 savagery』)という概念は，自己を文化的に権威づける仕掛けの一つである。そして，そこには，『狂気』『異端』といった概念も含まれている。これらの用語は，単に特定の状態や存在状態を指すだけではなく，それらの反対概念，すなわち『文明』『正気』『正統』という価値に保証を与えるものでもある。歴史的な流れの中でこうした概念は様々な象徴の複合したものとなり，もともとその概念が裏書きしようとしていた人間行動の類型そのものが変化すると，その意味するものも移り変っていったのである」。Hayden White, "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea," Edward Dudley and Maximillian Novak, eds., *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972), pp.4-5.

8) メット宛のゴーガンの手紙，1888年2月。Malingue, ed., 上掲書[註2]，p.126(東編訳，上掲書，p.78)

9) 以下の文献を参照。Lovejoy and Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. George Boas, "Primitivism", Philip Weiner, ed., *Dictionary of the History of Ideas* (New York: Scribner's, 1973) vol. 3, pp.557ff. Hoxie Neal Fairchild, *The Noble Savage: a Study in Romantic Naturalism* (New York: Columbia, 1928), Lois Whitney, *Primitivism and the Idea of Progress* (Baltimore: Johns Hopkins, 1934), Frank Manuel and Fritzie Manuel, *Utopian Thought in the Western World* (Cambridge, Mass.: Belknap, 1979), 特にpp.425ff. 別の今日的な意義のある見方としては次の文献を参照。T.K. Penniman, *A Hundred Years of Anthropology* (London: Duckworth, 1965).

10) 進化論的楽観主義は，実際にはダーウィンのはるか以前から主張され始めていた。19世紀の歴史学者や唯物論者の見解は，18世紀の歴史に無関心なユートピア思想を厳しく批判したのである。この点については次の文献を参照。Penniman, *A Hundred Years of Anthropology*. George W. Stocking, *Race, Culture, and Evolution* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 特に"French Anthropology in 1800." 人種差別の知的背景に関しては次の文献を参照。George L. Mosse, *Toward the Final Solution* (New York: Harper, 1978). フランスにおけるダーウィンの問題については次の文献を参照。Yvette Conry, *Introductioin du Darwinisme en France au XIXe siècle* (Paris: Vrin, 1974).

11) 註6と同様にこの小論では扱えないが，語義の問題に関しては，「未開の」「野蛮な」といった語が，しばしば政治的に用いられた点を明らかにする必要があるだろう。特にパリ・コミューンの鎮圧のおりに，主要なモニュメントが焼かれたことを受けて，「危険分子たち」はしばしば，生の退化形，文明の手の及ばない輩，というレッテルが貼られた。このような社会不安が，生物学的な隔世遺伝を犯罪の原因と捉えたロンブローゾのような考え方を流布させる要因となった。ロンブローゾや関連する問題については，次の文献を参照。Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man* (New York: Norton, 1981). Mosse, *Toward the Final Solution*.

12) 新印象主義はアナーキズムの理想と結びつけられることが多い。この二つの理想は，フーリエ主義の黄金時代もしくは「調和の時代」の再流行と交互に結びついた。次の文献を参照。Donald Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe* (New York: Knopf, 1970). Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898* (New Haven: Yale University Press, 1961).

13) フランス社会やフランス人の想像力においてブルターニュが占める位置の基礎的問題に関しては，次の文献を参照。Fred Orton and Griselda Pollock, "Les Données Bretonnantes la prairie de la représentation," *Art History* 3, no.3 (September 1980), pp.314-14.

14) 「彼ら[印象主義者]は装飾的効果としての色だけを研究したが，[対象の]本当らしさに囚われて自由がない。……彼らは目のまわりのものを探すだけで，思想の神秘的な中心を探そうとしない」。"Diverses Choses," Daniel Guérin ed., Paul Gauguin, *Oviri—Ecrits d'un sauvage* (Paris: Gallimard, 1974), p.172(岡谷公二訳『ゴーギャン オヴィリ——一野蛮人の記録』中の「偶感抄」，みすず書房，1980，p.178を参照)，この箇所は他の文献にも引用がみられる(Rotonchamp, *Gauguin*, Paris, 1925. Cachin, *Gauguin*, Paris: Livre de Poche, 1968, p.257)。

15) 心理学や言語学の理論との関連については，ゴーガンや象徴主義の美学を科学の発展と結びつけた，たいへん刺激的な研究がある。Filiz Eda Burhan, "Vision and Visionaries: Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences, and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France" (Ph D. diss., Princeton University, 1979). バーハンはこの論文で，象徴主義の芸術家や批評家たちが主張した観念論的な前提が，ヘルムホルツやテーヌのような「自然主義」の思想家たちに遡るものであることを明らかにしている。特に，象徴主義者が「芸術は一つの言語である」という比喩を用いたことに注目し，本論で述べた所見を形づくるうえで，この論文の一章"Theories of Original Language and the Concept of Symbolic Primitivism"から多くのものを得た。

16) 思想におけるこのような根本的変化の源は，様々な分野における近代の開拓者の著作に遡れる。最も重要なのは人類学だが，言語学の理論も見逃せない。次の文献を参照。Robert Lowie, *The History of Ethnological Theory* (New York: Farrar and Rinehart, 1937)とPenniman, 上掲書[註10]。言語学に関しては次の文献を参照。Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (New Haven: Yale University Press, 1955)(木田元他訳『シンボル形式の哲学』，岩波文庫，1989年より刊行中)。Otto Jespersen, *Language*, (New York: Norton, n.d.). Jonathan Culler, *Ferdinand de Saussure* (New York: Penguin, 1977). 心理学の分野では，ウィリアム・ジェイムズが知覚データよりも内的構造を強調するようになったことと明らかな関連がある。William James, *Principles of Psychology* (1980). この点については次の文献を参照。Nicholas Pastore, *Selective History of Theories of Visual Perception, 1650-1950* (New York: Oxford University Press, 1971).

17) このつながりに関する広範な考察，ならびにそれと創作

上の神秘論との関連についての議論がバーハンの論文の《説教のあとの幻影》を扱った章にみられる(Burhan上掲書[註15], pp.227-337)。バーハンは広い視野からこの作品とゴーガンの芸術理論とを結びつけ，この作品をゴーガンの象徴的な自画像と捉えている。近代の精神と「未開」の心性の結びつきは，民俗的思考に根元思想をみるというバスティアンの所論にうかがえる(Bastian, *Beitrage zur vergleichenden Psychologie: die Seele und ihrer Erscheinungenswesen in der Ethnographie*, 1868および*Wie das Volk denkt*, 1892を参照)。ペニマンは人類の心理的共通性についての信念を要約している(Penniman, 上掲書[註10], pp.110-12)。この信念は何よりもまず1886年にベルリンの民族学博物館を生みだしたのである。近代における芸術上のプリミティヴィズムは一方でこのような信念を肯定し，他方で「部族社会」の人間と芸術家は明確に隔たった心性をもつという信念を保持して，その両者の間を揺れ動いてきた。後者の考え方は，20世紀に入り，レヴィ=ブリュールが主張した，未開の世界観と合理的世界観の間には断絶があるという見解と軌を一にしている。このレヴィ=ブリュールの，「部族社会」の人間は前理性的心性をもつという見解は，人類学の内部でも，クロード・レヴィ=ストロースの理論によって批判されることになった。レヴィ=ストロースは「未開」の神話や社会に内在する高度に論理的な組織をもった構造の存在を指摘したのである。この二つの見解――一方は「未開社会」の人間を西洋の論理概念から隔たっているがゆえに評価し，他方は「未開社会」の人間のうちに西洋の論理ではかっても同等のものがあることを主張する――は，20世紀のプリミティヴィズムの思想において常に問題となり，そこからそれぞれに対応した作品が豊かに生みだされてきた。レヴィ=ストロースの方法と近年の「プリミティヴ化」を進める芸術の関係については，本書の後の章で私自身の見解を述べている。

18) バーハンは19世紀後半の子供の美術に対する関心に特に注目し，それと象徴主義的美学との関連を見出している(Burhan，上掲書[註15], pp.242-59)。これは，ゴールドウォーターが示唆したつながりを発展させ，明確にしたものである(Goldwater, "The Evaluation of the Art of Primitive Peoples," *Primitivism and Modern Art*)。「プリミティヴ・アート」に対する評価が19世紀から20世紀初頭に変化することに関して，ゴールドウォーターの指摘を展開し，今日的にした例は次の文献を参照。Joseph Masheck, "Raw Art: 'Primitive' Authenticity and German Expressionism," *Res* 4, Autumn 1982, pp.93-117. クールベのプリミティヴィズムについては，次の文献を参照。Meyer Schapiro, "Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naivete," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1940-41), pp.164-91. 素朴美術に対する関心がもつロマン主義的な背景については，次の文献を参照。 Aaron Sheon, "The Discovery of Graffiti," *Art Journal* 36, no.1 (Autumn 1976), pp. 16-22.

19) 科学理論と神秘主義の相互関係に関しては，特にバーハンの文献を参照(Burhan，上掲書[註15])。バーハンはルックメイカーが神秘主義的理想とショーペンハウエル的観念論復活について指摘したことを展開し，明確にしている。H. Rookmaker, *Gauguin and Nineteenth Century Art Theory* (Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1972).

20) 初期の作品において，南米と東洋の何から影響を受けたのかという問題では，次の文献を参照。Merete Bodelsen, *Gauguin's Ceramics* (London: Faber and Faber, 1964). Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin* (Baltimore: Johns Hopkins, 1963).

21) 《説教のあとの幻影》とドガが描いたカフェ=コンセールの情景との関連については，次の文献を参照。Mark Roskill, *Gauguin, van Gogh, and the Impressionist Circle* (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1970). ゴーガンの絵画とベルナールやクロワゾニスムとの関係については，次の文献を参照。Bogomila Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1981).

22) Elisa Evett, "The Late Nineteenth-Century European Critical Response to Japanese Art: Primitivist Leanings," *Art History* 6, no.1 (March, 1983), pp.82-106. 次の文献は，この問題をより幅広く扱った著作である。Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982)参照。

23) Guérin, ed., 上掲書[註14], pp.132-33(岡谷訳，上掲書，pp.168-71)所収の"Diverses Choses"手稿より。この文章は，『前後録(*Avant et après*)』に収められたものとは少し異なっている。

24) ゴーガンの内面の葛藤はこれまでも触れられており，アンダースンの二つの文献が代表的。Wayne Andersen, *Gauguin's Paradise Lost* (New York: Viking, 1971)と次の文献に付した彼の序文。Guérin, ed., Paul Gauguin, *The Writings of a Savage* (New York: Viking, 1978)(Guérin, ed., 上掲書[註14]の英語版)。ゴーガンは『アリーヌのための手帳』の中で，次のように書いている。「大きなモニュメントは，専制君主の支配のもと作られた。偉大なものもまた，専制君主がいなければ作りだされないだろうと私は思う。……直感的に，つまり深い考えなしに本能的に，私は高貴さを好む……だから私は(本能から，そしてなぜかはわからないが)貴族(アリスト)なのだ」(*Cahier pour Aline*[複写本], Paris: Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archaeologie de L'Université de Paris, 1963. Guérin, ed., 上掲書[註14], pp.92-93. 岡谷訳，上掲書，pp.91-93)。ゴーガンは『前後録』で生涯について述べ，自分の中には二つの人間がいると主張している(p.89参照)。彼は同じ本の中で自分の血筋がペルー総督を務めたアラゴン公ボルジア家に由来すると主張しているが，一方では，それより前に「ペルーの野蛮人」だと語っている(シュフネッケル宛の手紙，1888年7月8日。Malingue, ed., 上掲書[註2], p.133. 東編訳，上掲書，p.85)。

ゴーガンがバッファロー・ビル・ショーに関心をもっていたことは，1889年2月付のベルナール宛の手紙に示されている(Malingue, ed., 上掲書[註2], p.157)。その後，1890年8月に，ゴーガンは次のようにベルナールに書き送っている。「少しばかり矢を作って，バッファロー・ビルのように砂浜で弓矢の練習をしています。自称イエス・キリストといったところです」(*Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard*[Geneva: Cailler, n.d.]p.117)。秘密めいた，おそらく自己侮蔑的な最後の文は，受難者であり救世主であるというキリスト二性論的な感情を思い起こさせる。それは救世主キリストと自分を同一視したゴーガンの自画像(やはり長髪)にもしばしば現れている。タイトル=フィスクはゴーガンが長髪を好んだことに注目しているが，むしろ彼がワイルド・ウェスト・ショーの野蛮人と自分を同一視しようとしたことにのみ結びつけている(Teilhet-Fisk, 上掲書[註1], p.29)。ゴーガンがタヒチで下船した時の姿をジュノが書き残しているが，その折に彼が被っていた帽子は，やはり長髪だったバッファロー・ビルのイメージとよりぴったりと重なり合うであろう。「カウボーイ風のつば広の褐色の大きなフェルトの帽子の下には，そろえられたごま塩の髪が肩まで伸びていた」と書いたジュノは，彼がウィンチェスター銃を持っていたとも述べている。"Le Premier Séjour de Gauguin à Tahiti d'après le manuscrit Jenot," G. Wildenstein, ed., *Gauguin, sa vie, son oeuvre* (Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1958), pp. 117, 124.

25) ゴーガンは，移住に関してマダガスカルを話題にした際に，「資源(ressources)」という語を次のように用いている。「そこには模範，宗教，神秘主義，象徴主義と同じように(私にとって)資源となるものがもっとあることでしょう」(エミール・ベルナール宛の手紙，1890年7月末，Malingue, ed., 上掲書，p.198. 東編訳，上掲書，p.141を参照)。資源開発という点でも，やはりベルナールにあてた言葉がある。「フィンセント[ファン・ゴッホ]の意見には一理あると思います。未来は熱帯の画家にあるのです。というのも，熱帯はまだ描かれたことがないので，大衆や愚かな買い手たちには目新しい題材となるからです」(1889年，アルルからの手紙，*Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard*, pp.70-71)。

ヨーロッパの帝国主義がどん底のあと1870年頃から劇的に拡張したことに関しては，次の文献に概観が簡潔に示されている。Carlton J. Hayes, *A Generation of Materialism 1871-1990* (New York: Harper and Row, 1941). フランスに関連した問題については，以下の文献を参照。Thomas Power, *Jules Ferry and the Renaissance of French Imperialism* (New York: King's Crown Press, 1944). Stephen Roberts, *The History of French Colonial Policy 1870-1925* (London: Frank Cass, 1963). Brunschwig, *French Colonialism 1871-1914, Myths and Realities* (London: Paul Mall, 1960). パワーは次のように指摘している。「二つの出来事が，ポリネシアに対するフランスの関心を甦らせたと思われる。パナマ運河の計画を立案するにあたって，急にタヒチが拠点として将来的に重要な場所になったこと，同時に1877年に現地の統治者が交替したことをフランスが心配したことである。というのは，統治者の妻がイギリス人男性との間に生れた女性だったからである」。イギリスがもつ可能性のある力に対する恐れから，フランスは1879年に保護領から植民地へと政策を変え始めた。その年，タヒチ島の貿易におけるフランスの割合は1割にすぎなかったが，1884年には半分を占めるようになったのである。

またパワーは，アルチュール・ボルディエの著作にみられるような考え方(Arthur Bordier, *La Colonisation scientifique et les conlonies françaises*, 1881)，即ち植民地の民族の血と混ぜ合わせることによってフランス民族を強くし，フランスの人口減少に対処するという議論にも注目している(Power，上掲書，p.184, note 203)。この考え方は，二つの面に反映しているであろう。一つは，この考え方がフェリー政権が用いたレトリックと共通していることである。政府はフランスの男たちを鼓舞し，ヨーロッパ大陸における(ドイツに対する)敗北と服従を乗り越え，国の勢いを取り戻し確かなものとするためには，国外における積極的な活動が必要だと信じさせようとした。もう一つは，この考え方が，人種差別主義者の権化ゴビノーが著作で主張した説(Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1854)を思い起こさせる点である。ヨーロッパの人種は，自分たちの優れた文明と理性の能力を，「劣った」人種がもつリズムや芸術に関する大いに直感的な間隔と混ぜ合せるべきだろう，とゴビノーは述べている。これら二つの社会的背景は，ゴーガンがタヒチに求めた「再生」を理解する上で影響を及ぼすであろう。

ゴーガンは，ギリシア神話のヘラクレス対アンタイオスの話を奇妙にねじまげて，擬古的に自分の態度を表明している。この神話ではアンタイオスが大地に触れて力を得るのだが，ゴーガンは西洋を去る直前，ベルナールに次のように書き送っているのである。「今や西洋は腐敗している。このヘラクレス的なるものも，かなたの大地に触れることによって，アンタイオスのように，再び力を得ることができるのです。1，2年後には，たくましく生き返ることでしょう」(Malingue, ed., 上掲書[註2], p.193. 東編訳，上掲書，p.137参照)。

26) ルシアン・ピサロ宛の画家カミーユ・ピサロの手紙，1893年11月23日。John Rewald, ed., *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien* (Paris, 1950), p.217.

27) この「心理的に方向づけられたプリミティヴィズム」の伝統については，次の文献を参照。Edith A. Runge, *Primitivism and Related Ideas in Sturm und Drang Literature* (Baltimore: Johns Hopkins, 1946). 特にp.9。

28) ゴーガンはベルナール宛の手紙の中で，マドレーヌ・ベルナールに贈った壺に関して次のように記している。「かなり野蛮な代物ですが，あの少女を描いたものより私自身がよく表れていると思います……この壺はずいぶん冷えていますが，私の心のうちの1600度の熱に耐えたものです。じっくりと見れば，この作り手の中にあるのと同じほどの熱のいくばくかを感じることでしょう」(日付のない手紙[1888年12月]，Malingue, ed., 上掲書，p.155)。ゴーガンは自画像を説明する際に，同様の言葉遣いで色彩を浮き上がらせている。「窯の火に身をよじる陶土を思いだしてくれればいい。激しく燃え盛る炎が眼に焼きつくかのように，赤も紫もことごとく，画家の精神的葛藤によって縞模様になっている」(シュフネッケル宛の手紙，1888年10月8日，Malingue, ed., 上掲書[註2], p.141. 東編訳，上掲書，p.92を参照)。さらに陶器を取り上げ，地獄の重々しい色彩と苦しみに言及していることに関して，次の文献を参照。"Note sur l'art à l'Exposition Universelle," *Le Moderniste illustré*, July 4 and 11, 1889. Guérin, ed., 上掲書[註14], p.51. 岡谷訳，上掲書，p.47)。

29) 「あなたはパリで生きようとしている人だ。そして私にとっては田舎だ。ブルターニュが好きだ。ここには野蛮でプリミティヴなものがある。私の木靴が花崗岩の大地に音をたてる時，絵画の中に探し求めている鈍い，こもった，力強い響きを聞く」(シュフネッケル宛の手紙，1888年2月。Malingue，上掲書[註2], p.322. 岡谷訳，上掲書，p.35を参照)。

30) オクターヴ・ミルボーは次のように述べている。「彼の初めての夢が葡萄の木から落ちてきた国々に対する郷愁が甦ったのだ。彼は数年間，そこに自らすすんで置き去りにしてきたものへ戻って，そこで独り生きることを願っている。……そこ，タヒチには，彼の夢にふさわしい自然があり，そこで再び出会った祖先の昔からの確かな愛情に抱かれて，太平洋に優しくいたわってもらえることを願っている」(Octave Mirbeau, *L'Echo de Paris*, février 19, 1891)。ゴーガンはこの記事を切り抜き，『アリーヌのための手帳』に貼りつけていた。タヒチへの旅がゴーガンにとって幼年期へ戻ることだという考えは，多くの研究者により提起されている。この問題については，ゴーガンに関する優れた幅広い分析が次の文献にみられる。Andersen, *Gauguin's Paradise Lost*. フィールドも，「彼のタヒチ観は，自分の過去や潜在意識を客観化したいという欲求と固く結ばれていた」と指摘している。Field, *Gauguin and Exotic Art* (University of California at Santa Cruz, Center for South Pacific Studies, n.d.). 二人の研究者は共に，ポリネシアのイメージの中に，母という主題，そして誕生，死，回帰という主題を見出している。

31) ジュール・ユレの「自作を語るポール・ゴーガン」に引用された発言。Jules Huret, "Paul Gauguin devant ses tableaux," *L'Echo de Paris*, février 23, 1891, Guérin, ed., 上掲書，pp.69-70,(岡谷訳，上掲書，p.69)。

32) Bougainville, *Voyage autour du monde*はJean-Etienne Martin-Allanic, *Bougainville navigateur et les découvertes de son temps* (Paris: Presses Universitaires de France, 1964), pp.683,668に引用されている。「幸福の島」に関する古代の考えについては，次の文献を参照。Lovejoy and Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, 例えばp.290.

33) ディドロの『ブーガンヴィルの旅への補遺』(Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*)の初版は1796年だが，執筆されたのはそれよりも早い。次の文献を参照。Diderot, *Oeuvres*, Editions Gallimard, 1951. タヒチの歴史にとって重要なのは探検家の記録である。最初はイギリス人のウォリスのもので，John Hawkesworth, *An Account of the Voyages Undertaken by Order of His Former Majesty...* に掲載されている。その後，ブーガンヴィルの『世界航海』が上梓。これらの

話に示されたタヒチ評価はかなり均衡がとれており，現地の無節操と敵愾心が詳しく報告されているが，このような内容は，タヒチ神話が形成される中で無視された。同様に，探検家の話のうち，武器による威嚇や殺人といった，西洋人の船乗りと島民の間の争いの前兆となるような出来事もふるいにかけられた。タヒチ神話を作ったディドロや他の人々は，ブーガンヴィルの話自体を読んでいなかったようである。フランス人のほとんどは，ブーガンヴィルの旅行記が出版されるずっと前に，新聞の記事やブーガンヴィルと航海した人々の証言をもとに自分たちの意見をまとめたのである。早い時期にタヒチについて書かれた記事は，例えば次の文献に見ることができる。L. David Hammond, ed., *News from New Cythera* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1970). 註9にあげた概説書においても，タヒチは目立った事例になっている。

34) バーナード・スミスは次のように指摘している。「タヒチは当初から，芸術家や詩人たちに汚れた楽園と考えられていて，その喜びはつかの間の肉体の移ろいやすいものだった」(Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, p.31)。「タヒチは，ここにかつて黄金時代があったこと，そしてそれがずっと以前に過ぎ去ったことを示している。この島は，人間の安定した幸福の象徴ではなく，そのはかなさの象徴として，ヨーロッパの美術と思想にとって，深刻で考えさせるものになった」(p.27)。スミスはさらに，タヒチが果した役割を古いプリミティヴィズムを衰退させただけではなく，新しい思潮を進展させた，と書いている(p.70)。

35) パワーは，ポリネシアが「おそらくフランスの植民地統治の最悪の例」だと指摘している (Power, 上掲書, 註25, p.74)。布教の際の戦いや反乱の強引な鎮圧などの悲しい歴史は，次の文献に概略が記されている。Louis Henrique, *Les Colonies françaises* (Paris: Quantin, 1889), vol.4. 多くの論争の雰囲気は，次の文献にうかがわれる。Henri Lutteroth, *O-Taiti, histoire et enquête* (Paris: Chez Paulin, 1843). この文献の中では，ベルギー人のモーランウーが果したいかがわしい役割が扱われている。彼自身の著作(Moerenhout, *Voyage aux Iles de Grand Océan* (Paris: Arthur Bertrand, 1837)は，ゴーガンがタヒチの歴史や神話を知る手掛かりにしたものである。またこの著作は，1830年代にはタヒチの文化構造がすでに崩壊していたことを明らかにしている。タヒチに及ぼしたヨーロッパの影響を非難したものとして，次の文献も参照。Roberts, *The History of French Colonial Policy*, 特にpp.510-14. ロバーツは，1843年の保護領化から1879年の植民地化協定までの36年間に15人もの総督が交替したことに触れ，こう指摘している。「統治はこんな状態であり，ソシエテ諸島は停滞し，現地の生活はほとんど完全に破壊された。『うるさい干渉(tracasserie)』という語はフランスの植民政策と同義だった」(1880年以降は，40年の間に31人の総督が交替)。

36) バルザックの引用はウィリアム・ルービンの示唆による(ルービンはメイヤー・シャピロから聞いて初めてそのことを知った)。引用箇所は次の文献による。Balzac, *The Wild Ass's Skin* (New York: Penguin, 1977), pp. 37-38。メルヴィルの小説の関連箇所は次の文献を参照。Melville, *Omoo*, "A Missionary's Sermon; with Some Reflectioins"および"Tahiti As It Is"の章を特に参照。アダムズの引用は次の文献による。Worthington Ford, ed., *Letters of Henry Adams* (New York: Houghton Mifflin, 1930), p.468. 1891年2月6日と23日付のアダムズの手紙にはゴーガンと同様にパペーテを喚起する部分が多く含まれている。手紙全体も参照する価値がある。

37) ゴールドウォーターがこの文字の出所を明らかにした(Goldwater, *Primitivism and Modern Art*, p.70)。この奇妙な文字に関しては，1864年まで全く知られることがなく，今なおその起源や意味について論争が続いている。ゴーガンの絵の中のロンゴロンゴの役割や，1890年代に「おおいにはやった」暗号解読ブームに果した役割については，次の文献に考察がみられる。Teilhet-Fisk, 上掲書[註1], p.88. ロンゴロンゴの全般的な問題に関しては，次の文献を参照。Ernst Doblhofer, *Voices in Stone* (London: Palladin, 1973). ゴーガンの絵の背景にみられる何をもとに作られたのかわからない彫像は，ロンゴロンゴがインダスの言葉に似ているという議論を反映したのかもしれない(Doblhofer, pp. 301ff.)。

38) この作品の原題(*Merahi Metua No Tehamana*)のタヒチ語読みについては，次の文献を参照。Bengt Danielsson, "Gauguin's Tahitian Titles," *Burlington Magazine* 109, no. 769 (April 1967), p.231.

次の文献では，この絵に関して，ゴーガンの『ノア・ノア(*Noa-Noa*)』の部分が引用されている(*Gauguin* [Art Institute of Chicago, 1959], notes by Samuel Wagstaff)。「ついに私は理解できるようになった。テフラ(同じ女[ヴァヒネ]のもう一つの名前)の中に先祖が眠り，時には夢を見るのだ。私はこの娘を見つめ，彼女を通して考えた。そうして彼女の中に，遠い過去の痕跡を見出した。その過去は社会的に滅んではいるが，まだぼんやりとした記憶の中に生き続けているのである」。タイトル=フィスクは先祖に関する疑問を進めて，より限定された先祖の由来との関連にまで至ろうとしたが，最終的にはこの絵については，1890年代のタヒチとの関連を強調している(上掲書，註1，p.88)。

39) ヘンリー・アダムズは率直に指摘している。「彼らは悲しげというより静かに沈黙している……私は，タヒチの人たちほどに望みもなく倦んだ人々を見たことがない……その憂鬱な感じは私の気を重くする」(Henry Adams, 上掲書[註36], pp.466-67)。

ピエール・ロティは，ジュリアン・ヴィオーの筆名。タヒチを主題にした1881年の小説『ララフ』(Pierre Loti, *Rarahu*)は，彼の一連の異国的旅行小説の一つである。後に出版された自伝的物語『ロティの結婚(Pierre Loti, *La Mariage de Loti*)』は，愛人[ヴァヒネ]との恋愛とヨーロッパへの悲しい帰国を描いたもので，ゴーガンの最初の旅のシナリオとして読むこともできる。ゴーガンは，ロティの悲しみを誇張した文章がもつこぎれいさや浅はかさを嫌っていた(Guérin, ed., 上掲書[註14]pp.170,255. 岡谷訳，上掲書，pp.176，262)。だが彼の絵や，『ノア・ノア』を，『ララフ』とヴィクトル・スガランの『遠い昔のこと(Victor Segalen, *Les Immémoriaux*)』の間に置いてみれば，悲しい喜びと文化の痛ましい消滅の地として南洋を捉えるフランスの異国趣味の一貫した流れが明らかになる。ロティの音楽的な面や，シャトーブリアンとの関係とゾラへの反発については，次の文献を参照。Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France* (Paris: Larose, 1931), p.69.

40) アンドレ・フォンテナへの手紙，1899年3月。Malingue, ed., 上掲書[註2]，p.288. 東編訳，上掲書，p.279を参照。

41) これはゴールドウォーターが示した視点である(Goldwater, *Primitivism in Modern Art*)。フィールドもこの視点にたって，次のように述べている(Field, *Gauguin and Exotic Art*)。「ゴーガンが未開美術の題材から借用したり，取り込んだりしたものが驚くほど少ないこと，またゴーガンの作品に表現的，鋭角的，非自然主義的な要素がはっきりとはほとんど融合されていないことは，彼の絵や彫刻や版画を理解する基礎となるものである。ゴールドウォーターは，平面的で装飾的で古代風で，非ヨーロッパ的な様式を志向した19世紀の傾向と彼の作品の関係に力点を置くことによって，ゴーガンの位置を明快に規定した」。

42) 「……これらのジャワの踊りが示す，単調で，宗教的な伝統を感じさせるゆっくりとした動きは，いくつもの時代を越えて守られてきたプリミティヴな儀式といった印象を与える。そこには微妙に洗練された芸術の名残があり，ボロブドゥール寺院の浮彫りを思わせる……芸術家の眼は，これらの奇妙な調子，姿勢，身振り，手の屈曲，体の回転や腰の振りに無関心ではいられないだろう。それらは仏教と同じ起源へと溯る」(Louis Gonse, "L'Art à l'Exposition—l'Orient," *L'Illustrasion*, 1889年10月19日)。さらに「踊り手たちは……滅んだ過去を呼び起こしはしないだろうか……単調でもの悲しい朗詠歌には魅惑と詩情がある」(Frantz Jourdain, "Le Kampong Javanais à l'Exposition Universelle," *L'Illustrasion*, 1889年7月6日)。ゴーガンはベルナールにこう書き送っている。「ジャワの村でヒンドゥーの踊りがありました。インドの美術も見ることができましたが，私がもっているカンボジアの写真のものと全く同じでした」(日付なし，1889年3月。Malingue, ed., 上掲書[註2]，p.157. 東編訳，上掲書，p.107参照)。

43) アンドレ・フォンテーヌへの手紙，1889年3月(Malingue, ed., 上掲書，p.287. 東編訳，上掲書，p.278)。

44) この部分はタイトル=フィスクの論文に基づいている(Teilhet-Fisk, 上掲書[註1]，例えばp.42)。彼は，ゴーガンが借用に際して仏教を参考にしたことを，より解釈を限定して考察しようとして，この考えを用いている。ゴーガンはある本(Henrique, *Les Colonies françaises*, 1889, vol.4, p.23)を通して，ポリネシア人の起源がマレーシアにあるとする説を，ジャワに特に言及しつつ再検討したエリゼ・ルクリュやM.E.ラウルの理論を十分に知ることができただろう。ゴーガンは『前後録(*Avant et après*)』の中でマルケサス諸島を記述するための拠り所として，ルクリュの地理学的な文章(これは地質学と民族学が斬新に組み合されたものだった)を特に引用している。その一方で，ジャワからポリネシアへの移住という古い考え方を，ゴーガンが認めていなかったのは確かなようである。『前後録』に記された，このような理論に対する彼の皮肉たっぷりな論評は(タイトル=フィスクが示唆するとおり)変っていない。だが文脈に照らして考えると，彼の論評は二つの文化のつながりに関する考えを再検討することを求めている。ゴーガンは大オセアニア人種という考え方(ジャワとポリネシアはそこから派生したことになる)を支持していたようである。この考え方は失われたアウストラル大陸[訳注：プラトンのアトランティス大陸と同様の伝説的大陸]説とつながっており，その説では，南洋の島々は山の頂点が残ったものと考えられている。タヒチの起源に関するこのような遠大な説にゴーガンが賛成していたことは，彼が『ノア・ノア』の最初のページにタヒチの山頂について記した文章から明らかである。空間的に隔たっていても，共通した観念と象徴によって関係づけられるいくつかの中心があると想定する説は，ゴーガンの反ダーウィン主義的・綜合主義的な考え方の核心であり，直接的な模倣と機械的な伝来だけに支えられた伝播説を暗に否定している。ゴーガンの理論的立場を重視するのが，今の時勢にかなったものだろう。ペニマンは次のように説明している。「物質文化に関するものであれ，社会問題や宗教や法律に関するものであれ，(19世紀後半の時期における)社会科学の全体的な雰囲気は，文明の起源と発展を明らかにするために，未開人の習慣を知ろうと躍起になっていた……研究者の大半は心理学的にこの問題を論じて，地球上の民族がもつ知性や情緒の違いは，程度の差であって，種類の違いではないと考えた」(Penniman, 上掲書，註10，p.177)。また彼は「未開人」の心理学に関するバスティアンの著作と彼の反ダーウィン主義的な関心を紹介している(上掲書，pp.110-112)。バスティアンは，あらゆる人間は根源的で根本的な思想によって結びつけられていると感じていた。ゴーガンの概念には，人類の起源と多様性に関するこのような考え方が反映している。

45) ゴーガンは『ノア・ノア』の中で，「偉大な首長たちの古い名残(あのような封建制度をもった人種なのだから)」と記している。(Guérin, ed., 上掲書[註14]，p.81. 岡谷訳，上掲書，p.104を参照)。スミスは，18世紀における思潮の変化が次のような確信に導いたことを指摘している。「おそらく芸術の，さらには文明の起源の手掛かりは……ギリシアやイタリアの埋もれたモニュメントを発掘することによってではなく，太平洋の島々で現に営まれている生活を学ぶことによって明らかになる」(Smith, 上掲書[註34]，p. 92)。ゴーガンの「失われた人種」という考えと間接的ながら呼応しているものとして，次の文献を参照。John LaFarge, *Reminiscences of the South Seas* (New York: Doubleday, 1912), p. 317。

46) タイルト=フィスクは神智学的な知識と様式的な混同を結びつけている。「ゴーガンの神智学が宗教の統合を求めた結果，彼の芸術も様式的統合を求めた……」(Teilhet-Fisk, 上掲書[註1]，p. 145)。ゴーガンと神智学文学の関わりについては，アンダースンの序文を参照(Guérin, ed.[英語版]，上掲書[註24])。この問題に関する重要な資料が，セントルイス美術館に所蔵されているゴーガンの『近代精神とカトリシズム(*L'Esprit moderne et le catholicisme*)』の手稿である。

47) この種の宗教を比較しようとする習慣は，意図的なメタファーの次元のものとはいえないにしても，南洋の島に住む人々に関する議論の中でほとんど当然のようにあった。モーランウーの著作(Moerenhout, *Voyage aux Iles de Grand Océan*)中のマオリの宗教に関する話には，この種の言及がいたるところにみられる。スミスは，ポリネシア人と宗教を関係づけようとする現象や，ポリネシアに接した西洋人が未知のものを思想的に既知の用語で理解しようとした一般的な傾向を分析している(Smith, 上掲書[註34])。

48) 註41参照。

49) グレイは，ゴーガンの作品の図示として最初1909年に公表された写真の一部分を発表した(Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, p.316)。これらの人像は1909年にはゴーガンの制作になるものとされていたが，グレイはそれらがアフリカの彫刻であることを明確に示した。ゴールドウォーターは1966年の講演の中で，残念ながら出典は明らかにしなかったものの，1891年頃にゴーガンが少なくとも二つのコンゴの典型的作品」をもっていたことを指摘している(Robert Goldwater, "L'Expérience occidentale de l'art nègre." *Colloque sur l'art nègre*, Dakar: Societe Africaine de Culture, 1966, vol. 1, p. 351)。ゴールドウォーターが言及したものは，多分グレイが掲載した図版と同じ人像である。だがゴールドウォーターの論拠となるものも，彼が決定した年代を論証するものも知られてはいない。私がこれらの作品に関するゴールドウォーターの意見に注目するようになったのは，ジャン=ルイ・ボドラの示唆による。

50) ウィリアム・ルービンはトロカデロ民族誌博物館の収蔵品の記録を調査し，数点をマルケサス諸島の木製と石製のティキ像と確認した。これらは2，3のハワイ彫刻と同じように，1880年代後半に博物館に収められた。

51) フィールドはゴーガンのオークランド訪問について，次の文献の中で論じている。Field, "Plagiaire ou créateur?" p.148. またタイルト=フィスクは，オークランドの美術館にあったマオリの作品に基づいて制作されたゴーガンの素描に関して，詳しい確認作業を行っている。Teilhet-Fisk, 上掲書[註1]，pp. 107-10。

52) 近く刊行されるゴーガンに関する研究のために，アラン・ウィルキンソンは近年ポリネシアで現地調査を行い，ジル・アルチュールとの共同作業の中で，ゴーガンが素描したものだとウィルキンソンが考えているマルケサス諸島の大きな石のティキ像(p.192)が確認された。この作品の写真を提供していただき，この場に写真を掲載することを認めていただいたことに関して，アルチュール氏に深く感謝する。

53) ゴーガンは『前後録』の中で，マルケサス諸島の人々の「装飾に対する不思議な感覚」を賞賛している。どんなにごつごつしている表面であれ，彼らは「釣り合いのとれない，見苦しい空白」を残すことなく，装飾で覆うことができる。特にゴーガンは，デザインの文様と顔の形のだまし絵的重なりに驚嘆している。これとは対照的に，ゴーガンがニューギニアのパプア湾岸地域の作品を取り上げ，しばしば「パプアの」という語を，とても粗雑に作られたと



Zolotoye runo...(1909)に掲載された写真の部分。ここでは作品はゴーガンに帰されている。クリストファー・グレイによって、Emile Schuffenecker Collection, Parisであることが確認された。

次のように述べている。「昇天するウィトパは釘の記号を手に刻んで空間いっぱいに広がる十字の形に描かれている。これは新たに復活するのに十分な力をもった男の神性を示しており、釘が陰毛の力の象徴である。この見方はデカン半島の事実によって裏づけられており、そこではウィトパは、新たに現れ、あるいは儀式で再び立つように促されたものである神としては男根的なるものとしてのシヴァの化身と考えられている[訳注:ヒンドゥー教の主神の一つであるシヴァを象徴するものの一つに男根があると考えられている。また、シヴァをはじめとするヒンドゥー教の神々はよく姿を変えることがあり、それを『化身』と呼ぶ]。男の印である3つの星をもつオリオンがかつては『男根的』なものだったことは何ら疑い得ないことである]（セントルイス美術館提供の写本のp.48）。

59) 「あなたたちは、プリミティヴ・アートの中にいつも生命を維持する力を見出すだろう（発展し尽くした文明の芸術には、繰り返し以外ない）。私はエジプト人を研究した時は、いつも何か異質な健康的要素が頭をよぎった。一方、ギリシア美術、特に退廃期のものを研究した時、私がそれが嫌いだともいえるし、失望するともいえるのだが、再生の希望のない漠とした死の感情を覚えた」（"Diverses Choses," Guérin, ed., 上掲書[註14], p. 131. 岡谷訳、上掲書, pp.167-77を参照）。

ゴーガンは、1890年9月（?）にル・プルデュから出したルドン宛の手紙の中で、ルドンの作品の死のイメージに触れ、次のように述べている。「ヨーロッパでは、蛇の尾をもった死はありそうに思われます。しかしタヒチでは、どんな花も再び咲かせる根として、死を見なければなりません」（Guérin, ed., 上掲書[註14], p.65. 岡谷訳、上掲書, p.63-64を参照）。

60) ダニエルソンは、1890年代のタヒチの衣装に着目し、パレウ（腰布）の典型である花柄の綿布がヨーロッパで生産されたものであることを明らかにしている（Danielsson, *Gauguin in the South Seas*, p. 85）。この種のものは、よくマンチェスターなど織物工業の中心地で輸出目的のためだけに作られた。そのため生地はヨーロッパ製でありながら、デザインは当時のヨーロッパのものと同じではない。マティスの先例といえるようなデザインは、ゴーガンのタヒチの作品にたびたび登場するが、その起源は現在も不明である。ただスミソニアン研究所のアドリーヌ・キープラーによると、タヒチには、二つの意味で植物文様の伝統があったということである。この地方の伝統的な布であるタパ（パレウはもともとこの生地から作られた）は、シダの文様が施されることが多かったが、それは、シダを赤い染料に浸し、布に直接押しつける方法によるものだった。さらに19世紀初頭には、布教に伴って、白い生地に赤い大きな花柄（あるいは逆に赤い生地に白い大きな花柄）を縫い込むタイプのキルティングが採用された。オックスフォード大学、英連邦研究所のコリン・ニューバリーは、公刊された様々な資料に基づいて、遅くとも1865年頃には、柄物の綿布やパレウがイギリスやフランスから輸入されるようになっていたことを指摘している（私信、1983年9月10日付）。同様に、ベント・ダニエルソンはC. F. ゴードン・カミングが1877年12月2日にタヒチで書いた手紙を引用している（私信、1983年10月4日付）。その手紙には、マンチェスター産の生地で作られた現地の「パレウ」について詳しく記されている。生地は「これらの島々のために特別に生産されたもので、たいへん素晴らしい文様が施されている。このように多様な文様が作りだせるようになったことは、実に喜ばしいことである」。手紙ではさらに、「それらのうちの一つとして、イギリスではかつて見ることはできなかった」と述べられている（C. F. Gordon Cumming, *A Lady's Cruise in a French Man-of-War* [London: William Blackwood and Sons, 1882], p.288）。ダニエルソンはタヒチの衣装の写真資料を収集した上で、この問題を十分に考察して、その文様のある布は1850年代に輸入され始めたものであり、樹皮布から作られた伝統的なパレウに匹敵するものだと認められて、代りに用いられるようになったと結論づけた。ゴーガンが好んだ花柄のデザインが1890年代にタヒチで流行していたことは明らかである。だが輸入された生地に関して、このようなデザインが一般的だったという証拠はない。1850年代の写真には、幾何学文様のパレウがみられる。ダニエルソン氏は、描かれた花柄はゴーガンが作りだしたものかもしれないと考えており、ゴーガンの作品に描かれた文様と当時の写真資料に記録された文様を対応させているが、今のところ有効な結果は出ていない。ダニエルソン氏が私の疑問に親切に答えてくださったことに、心より感謝の意を表する。またこの問題に関する疑問に親切に答えてくださったニューバリー、メトロポリタン美術館のダグラス・ニュートン、アドリーヌ・キープラーの各氏にも感謝したい。

61) フィールドは、《死霊が見ている》についてゴーガンが説明したいくつかの異なった文章を取り上げ、ゴールドウォーターやレイの著作にみられる解釈を検討している。特にフィールドは、ゴーガンがポーの「詩作の哲学（Philosophy of Composition）」を下敷きにしている点を考察し、次のように結論づけている。「《死霊が見ている》について『アリーヌのための手帳』に記された練り上げられた文章は、タヒチの実体験を融合したものである。つまり形式上の分析がまず1892年12月の2通の手紙で述べられ、その上に、ゴーガンが間違いなくその時読んだばかりのポーの考えを反映した文学的なものが重ねられたのである」。Field, *Paul Gauguin: The Paintings of the First Voyage to Tahiti* (New York: Garland, 1977), pp. 109-15.

62) 「恐れがまさに宗教の始まりである」という考えには、少なくともヒュームの影響がみられ、啓蒙主義思想において大きな力をもった考え方であった。この点については次の文献を参照。Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment* (Princeton: Princeton University Press, 1968), pp.106-07. ゴーガンの比較宗教史に関しては『近代精神とカトリシズム』を参照。

ゴーガンは『前後録』の中で1頁をさいて、どのようにして言語が生れたかを問い、言語間の類似性を検証している。（Guérin, ed., 上掲書, pp. 270-71。岡谷訳、上掲書, pp.331-32）。ゴーガンは同じ文章で、ポリネシア人の起源の移住説に反駁している（註44参照）。ゴーガンは1895年にアウグスト・ストリンドベリと手紙を交わした折に、ヨーロッパとオセアニアのエヴァを比較するために、言葉に関して入念な（彼は「言語学的な」と呼んでいる）類推をし、発達した「屈折した言語」と「孤立している、あるいは洗練しようとする関心が全くなく膠着した」粗野な言葉を対照させている。ここには、言語学的理論を聞きかじったという以上のものが含まれている。というのは、ゴーガンがここで用いている3つの語、即ち「屈折した（à flexions）」「膠着した（soudés）」「孤立した（isolés）」という語は、当時の文献（August Schleicher, *Sprachvergleichende Untersuchungen*, 1848-50）で提起されたものだからである。Malingue, ed., 上掲書[註2], pp.263-64（東編訳、上掲書, p.214）を参照。また上記の3つの用語については次の文献を参照。Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 1, pp. 164-65（木田他訳、上掲書[註16]第1巻、1989, p.188）。

表現が三段階（模倣、類比、象徴）を経て発達するという理論に関するカッシーラーの考察は、ゴーガンの文章を原初的思考の典型例として読む手掛かりを与えてくれる（p.186以降、邦訳p.226以降）。言語と神話の関係については上記の文献を参照（Cassirer, vol.2、邦訳1991年）。またこの関係について、カッシーラーは次の文献において簡潔で凝縮された考察を示している。Cassirer, *Language and Myth* (New York: Dover, 1953)（岡三郎他訳『言語と神話』, 国文社, 1972を参照）。恐ろしい形に対する原始的な想像力が生みだす言葉の起源に関しては、カッシーラーの指摘を参照（pp.42-43）。カッシーラーは次のように要約している。「瞬間的な経験から持続的な概念へ、また感覚的な印象から系統だったものへと人間の思想が進展してゆく中で、言語と神話が類似した役割を果していること、そしてそれぞれの機能が相互に条件づけられていることは明らかである」（p.43）。またカッシーラーは1896年に信奉されたウーゼナーの生来の恐れを示す「瞬間的な神」という考え方に言及して、こう指摘している。「神のイメージが担う同じ機能は……言語の発話形式に帰されるものかもしれない……閃光が飛び越えるやいなや、瞬間的な緊張が言葉や神話的イメージの中に解放されるやいなや、人間の精神状態に一種の方向転換が生みだされる」（p. 36）。同じ巻の次の箇所も参照。"The Successive Phases of Religious Thought," pp. 62-83.

63) ゴーガンは題名がもつ二重の意味について、1892年12月8日付の2通の手紙、妻メット宛（Malingue, ed., 上掲書[註2], pp.61-62. 東編訳、上掲書, pp.186-87）とダニエル・ド・モンフレー宛の手紙（Segalen, ed., *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfried* [Paris: George Falaize], pp.61-62. 東編訳、上掲書, pp.184-85）に初めて言及している。題名に関しては次の文献を参照。Danielsson, "Gauguin's Tahitian Titles," pp.228-33. 主観的な確信から「プリミティヴ」な経験にとって重要な言葉本来のあいまいさへの移行については次の文献を参照。Cassirer, 上掲書[註16]第1巻, p.178. 邦訳, p.216。

64) レイの視点も参照。例えば、レイは、ゴーガンが象徴の説明を必要としたのは、純粋な形態に対する直観を二次的に正当化するためにすぎず、そのような付属的なものは必要でないと考えている（Field, 上掲書[註61]）。フランソワーズ・カシャンも同じように考えており、ゴーガンは自分の知性的混乱に害されただけで、観察者としての面で最も優れていた、としている。「ゴーガンが偉大さを取り戻すのは、紋切型の野心においてではなく、観察力においてであることは認められなければならない」。Françoise Cachin, *Gauguin* (Paris: Livres de Poche, 1968), p.289.

65) 「だから今や希望にふさわしいものは理性だけにある……」。Gauguin, *L'Esprit moderne et la catholicisme*, p.94.

66) 字義どおりの意見とは区別して、ゴーガンが「理性的」という語を用いている例は次にみられる。Guérin, ed., 上掲書[註14], pp.136, 142, 143（岡谷訳、上掲書, pp. 207, 208, 212）。聖書における譬えの機能に関する意見については、次の箇所を参照。Guérin, ed., 同上書, p.147（邦訳, pp.206-215）。ゴーガン自身が聖書に倣って制作するという考えは、1899年8月付のアンドレ・フォンテナ宛の手紙に記されている。Malingue, ed., 上掲書[註2], p.293（東編訳、上掲書, p.283）。

67) 18世紀の思潮が復興したことは、人間科学の考え方が、通時的なものから共時的なものへと大きく変わったことと

いう意味で使っている。Guérin, ed., 上掲書[註14], pp.186, 187, 221. 岡谷訳、上掲書, pp.341-42。

54) マルケサス諸島がもたらす一般のイメージに関しては、メルヴィルの小説の『タイピー』を参照（Melville, *Typee*）。ロティの『ララフ』では、まだ当地で行われていたと思われていた食人についても記されている。マルケサス諸島の人々は他のイメージも与えていて、最初にタヒチへ発つ前に、ゴーガンはこのことを知っていた可能性がある。この点については、ファン・ゴッホがベルナール宛の手紙の中でマルケサス諸島に関して当時出版されたばかりの本に触れて、白人が島を破壊していることを嘆いているのを参照（1888年5月、アルルからの手紙）。*The Letters of Vincent van Gogh* (Boston: New York Graphic Society, 1978), vol. 3, p. 483（二見史郎他訳『ファン・ゴッホ書簡全集』第6巻, みすず書房, 1970）.

マルケサス諸島の芸術に関しては、以下の文献を参照。Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, 2 vols. (Berlin: Dietrich Reimer, 1925). より詳しくは、主要文献書誌を掲載している次の文献を参照。Willowdean C. Handy, *Tatooing in the Marquesas* (Honolulu: Bernice Bishop Museum, 1922). ハンディーはマルケサス諸島のデザインに対する考察を歴史的に概観している。裕福な人々は刺青をいれる必要があったという混同が1804年の記述に始まり、続いて他の者が刺青を高貴さと結びつけた。ハンディーの次の文献も参照。Handy, *L'Art des Iles Marquises* (Paris: Les Editions d'Art et d'Histoire, 1938), p. 22.

55) 「私はただ裸になって、かつてあった野蛮人の栄華をわかってもらいたかった[1897年作の《ネヴァモア》を説明した言葉。この作品は現在、ロンドンのコートールド研究所蔵]。すべてが、わざとくすませて暗くした色に紛れている」。ダニエル・ド・モンフレー宛の手紙、1897年2月14日。Victor Segalen, ed., *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfried*, Paris: G. Falaize, 1950. 東編訳、前掲書, p.241参照。

56) シャルル・モーリス編『ノア・ノア』(Paris: Editions G. Cres, 1924) 所収の詩「パラヒ・テ・マラエ」(p. 101) と、この作品に関する説明 (p. 16) を参照。画面中の柵とマルケサス諸島の耳飾りの比較については、次の文献を参照。Alan Wilkinson, *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1981), p. 60.

57) 《十字架のキリストのある木筒》については以下の文献を参照。Wilkinson, 上掲書[註56], pp. 38-41. Ziva Amishai-Maisels, "Gauguin's Early Tahitian Idols," *Art Bulletin* 60, no. 2 (June 1978), pp. 331-41. Teilhet-Fisk, 上掲書[註1], pp. 128-33. ウィリアム・ルービンは次のように考えている。この彫刻に彫られた主要な二つの人物像、即ち肋骨の突きでているキリストと裏面のずっと肉感的な人物は、死と生のイメージの対立を示しており、これが《十字架のキリストのある木筒》が伝える最も基本的な意味である。

58) ゴーガンは『近代精神とカトリシズム（*L'Esprit moderne et le Catholicisme*）』の中で、いくつかの宗教を比較しながら分析し、特に磔刑の象徴性と男根の神性の関係を考察している。ゴーガンはメキシコの神々を例にあげ、キリスト教のいばらの冠はもともと受難の象徴ではなく、生命の樹に由来するものだと結論づけている。彼はさらに

関わりがある。このような例としては，デュルケイムやその後継者たちの業績や，1911年の著作(*The Mind of Primitive Man*)に始まるフランツ・ボアズの業績や，フェルディナン・ド・ソシュールの革新的な記号論とその後のソシュール自身とミシェル・ブレアルの業績をあげることができる。19世紀後半の，人類学と民族学の変化に関しては，次の文献を参照。Penniman，上掲書[註10]とStocking，上掲書[註10]。啓蒙主義の復興に焦点をあてた研究としては，次のものがある。Hans Aarsleff, *From Locke to Saussure* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982). その中でも特に"Bréal vs. Schleicher: Reorientation in Linguistics during the Latter Half of the Nineteenth Century," pp.293-334を参照。アールスレフは，この時代において，より原初的でより「未発達な」言語に対する関心はゴーガン一人のものではなかったことを指摘している(ストリンドベリ宛のゴーガンの手紙，註61参照)。

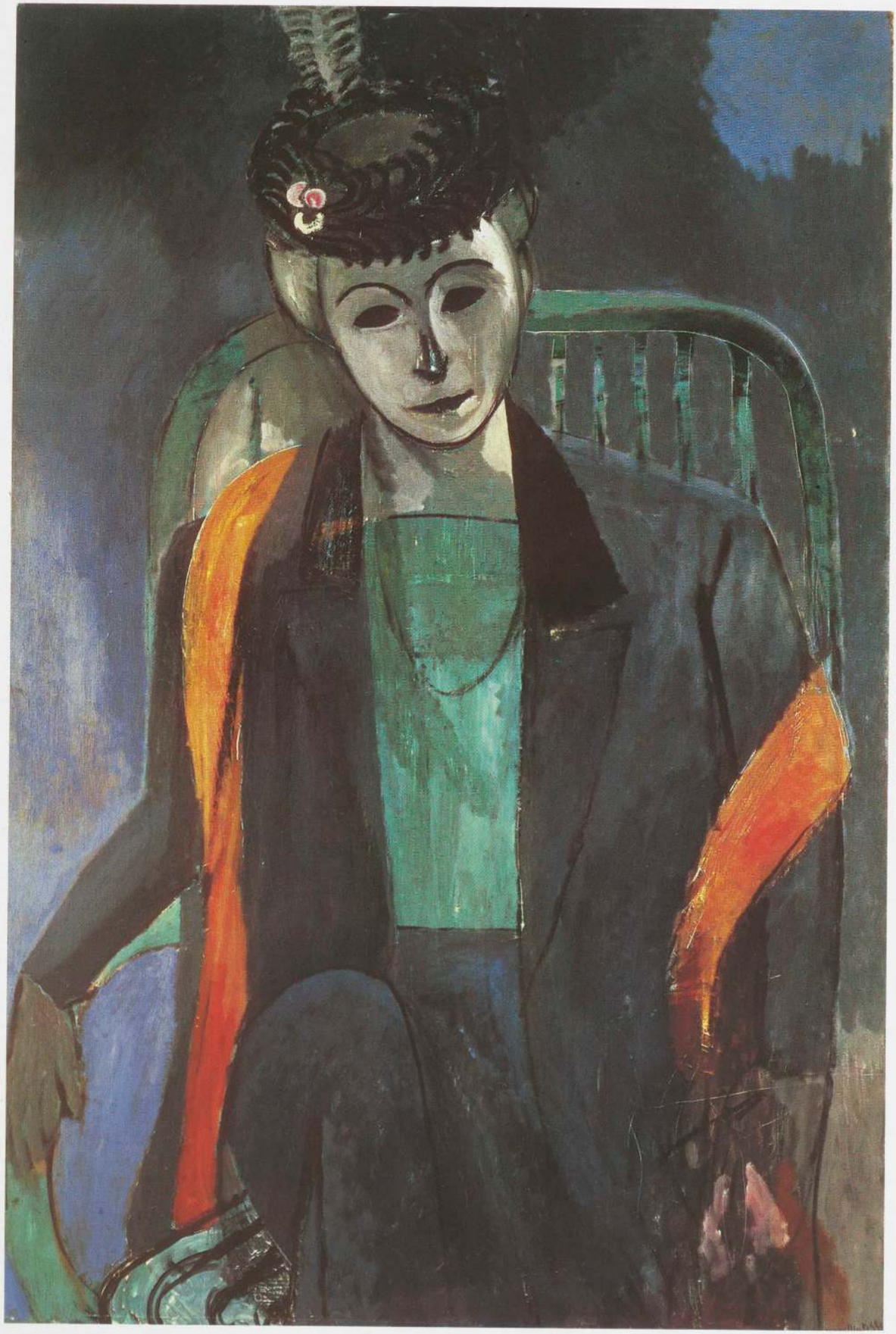
68) 「民俗的(völkisch)」プリミティヴィズムの問題は重要だが，この小論では詳しく触れる余裕がない。この運動のうち，ヨーロッパ北方の芸術思潮については次の文献に部分的ながら考察があるので参照。Varnedoe, ed., *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910* (New York: Brooklyn Museum, 1982). またこの優れた歴史的考察が次の3つの文献にみられる。George Mosse, *The Nationalization of the Masses* (New York: New American Library, 1975). *The Crisis of German Ideology* (New York: Schocken, 1981). Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair* (Berkeley: University of California Press, 1961).

69) *L'Esprit moderne et le catholicisme*, p.77.

70) 中枢神経系と原子に関するゴーガンの議論については，次の箇所を参照。*L'Esprit moderne et le catholicisme*, pp.15-16. これらの考えは，ともに物理学や生物学において，現在，機械論的唯物論に対して，反還元主義的考察と呼ばれているものである。ゴーガンは1903年4月のシャルル・モーリス宛の手紙にみられるように，科学を批判した意見を書いている(Malingue, ed., 上掲書[註2], p.312. 東編訳，上掲書，pp.332-33)。彼の意見は唯物論的な科学の姿勢を否定したものであり，この唯物論的姿勢は当時，放射線などの発見によって科学自体の内部で打ち倒されつつあったのである。モーリス宛のゴーガンの言葉――「私たちは，物理学や機械的な化学や自然科学によって引き起こされた，芸術の長い混乱の時代を経験してきたのです」――は，彼が近代科学の誕生を歓迎していたことと完全に一致している。ゴーガンとヘンリー・アダムズを同時代の人間として改めて並べてみると，つまりゴーガンが古い科学の死を目撃していることと，発電機に関してパリで発表した有名な論文(*The Education of Henry Adams*所収)の中でアダムズが同じ現象を観察して報告していることを比較してみると，たいへん興味深い。



「頭像」ブーゲンヴィル島，ソロモン島　木に彩色　高さ43.2cm
Museum für Völkerkunde, Basel



アンリ・マティス《マティス夫人の肖像》1913年　油彩・カンヴァス　146.4×97.1cm　The Hermitage Museum, Leningrad

マティスとフォーヴの作家たち

ジャック・D.フラム
大久保恭子 訳

「プリミティヴ・アート」あるいは「部族美術」は，マティス，ドラン，ヴラマンクら，後にフォーヴとして知られるようになるフランスの芸術家グループによって，1905年頃に「発見」されたと一般には言われている。発見の正確な時期や状況，その影響については，かなりの議論の対象となってきたけれども，発見に関するいくつかの核心的事実，主要な問題点については十分に論じ尽されていない。[1] この章では，発見の時期は1906年中頃であることを立証し，この発見をとりまく状況についてその意義を理解するのに大切ないくつかの観点から論じたい。

「プリミティヴ・アート」発見の知的，文化的下地として，その発見に先立つ少なくとも一世紀の間，「プリミティヴ・アート」の表現上および造形上の手法が与えるかもしれない可能性が意識されていた。「部族美術」は実のところ，ヨーロッパの芸術家の注意を引きつけた非ヨーロッパ芸術の中でも最後のものの一つであり，しかもフランスの芸術家の「部族美術」への関心は，「プリミティヴ」なものへのヨーロッパ人の熱中という点では，比較的展開の遅い方であった。というのも，「部族美術」はヨーロッパ人の感性からはるかにかけ離れているように見えてしまう特徴を，それ以外の非西洋美術よりもたくさん備えていて，(「序」のpp.11-13に論じられているように)いくつかの根本的な変化がヨーロッパの伝統内部にもたらされて初めて，「部族美術」はヨーロッパの芸術家が学ぶ価値のあるものとなりえたのであった。

「部族社会」の作品が，そのままヨーロッパの画家の作品に流用されることはなかった。「部族社会」の彫刻は，ほとんどが木を直接彫った単身像からなっており，したがって世紀の変り目頃に「プリミティヴ」な素材とみなされたものを使って，「プリミティヴ」な技法(直彫り)で制作されている。[2] 日本の版画や東南アジアの浮彫りからとったモティーフや絵画上の工夫は，かなりそのままのかたちでヨーロッパの画家の必要に合せることができたのに対し，「部族美術」のモティーフも構造原理も，絵画空間についてのルネサンスのしきたりと，古代にまでさかのぼる人体の規範に基づく西洋の伝統の内部には，吸収されにくかった。「部族美術」の大半が単身像であったばかりでなく，像そのものが西洋の芸術家たちがそれまでに見たこともないほど極端な歪曲を示していた。例えば，セヌフォ族，ファン族，あるいはバウレ族の人像に比べると，エジプトの古王国の人像，古代ギリシアのクーロス，もしくはインドのヤクシャ像でさえ，相対的に写実性があり，解剖学的構造も明確である。アフリカの作品は一般には，フランスの芸術家に一番最初に影響を与えた「部族美術」の作品だと言われているが，その人体は彫り手によってしばしば激しく歪められていた。[3] アフリカ美術によく見られる人体のプロポーション——非常に大きな頭，大きな胴体，誇張された生殖器，比較的小さな脚——は，解剖学に基づいたプロポーションというよりも「社会的」プロポーションとでも呼ぶべきものである。[4] 人体の解剖学的構成よりも造形的構成が強調されていて，人体の筋肉や骨格，実際に見える姿とは間接的な関係しかない。アフリカ芸術の人像のポーズもまた，ヨーロッパ人のイメージの貯えの中に吸収しにくいものであった。吸収しにくい理由は，人像には具体的動作がなく，左右対象で，時間と空間から，そして——おそらく最も決定的なことには——重力から，それとなくだが解放されているからであった。彫刻というものはおおむね，重力に従うか，逆らうかすることにより，暗黙のうちに重力の存在を認めている。またほとんどの具象絵画は，どれ程様式化されていても，少なくともその内部に重力がなんとなく感じられる空間を創造するものである。多くのアフリカの彫刻は，サイズが小さく左右対称で，膝を曲げた姿勢をとり，土台がないこともよくあるので，重力や時間，周囲を取り囲む空間は全く考慮されないのである。[5] アフリカの木彫は——ヨーロッパやアジアの彫刻のほとんどが共通して記念碑的彫刻か建築に付随する彫刻であるのと対照的に——本質的に携帯できる品だったので，特定の場所とは結びつかないということにより，さらに一層時間から切り離されている。アフリカ美術の主題内容も理解されなかった。アフリカ美術は中国美術や日本美術とは違って，物語的内容をもっていないようにみえた。中国と日本の美術は，その発展を歴史的に辿ることができたし，繰り返し出てくる物語の構成要素だけでなく，アトリビュートとシンボルについてはかなりよく知られた知識の貯えもある。それに対し，アフリカ美術の人像は，何かそれとわかるような行為をするのではなく，人間の日常的営みや時間，空間の外にあるものとして表現されている。したがって，アフリカの人像は，「歪曲された，ぞっとするような」[6]それゆえ「野蛮な」性質に加えて，神秘的な感じを強く醸し出していた。

アフリカ美術は，もう一つ重要な意味で時間を超越していた。というのは，今世紀の初めアフリカ美術の歴史的発展は知られておらず，それはいわば時間的空白の中に存在しているかのように思えたからである。アフリカ美術の無名の作者たち，そして，その作者たちを図式的に辿ることのできない文化は，19世紀の歴史主義の圧制から逃れることができたのである——もっとも，通俗的な進化論では，アフリカの文化は人類の歴史の「出発点」を表していると信じられていたけれども。[7]

しかし20世紀の初めになると，以前は西洋的感性への接近を阻んで

きたアフリカ美術の特徴そのものが，ヨーロッパで感じられつつあった必要性と傾向にしだいに合致し始めた。1906年頃，時代の先端を行く画家たちは，視覚的効果や物質世界のどうでもいいような細部や物語を詰め込まれた図像に代るものを求めていた。これは理想的なものと現実的なものの結合，あるいは概念的なものと知覚されるものの総合という新しい方向への深い関心と軌を一にしていた。これらの関心には，主要な歴史的起源が二つある。一つは，ポスト印象主義に属する何人かの芸術家で，彼らはそうした総合を——体系的ではないにしても——成功のうちに試みた。もう一つは，様々の異国風で反自然主義的な美術で，絵画では，日本の版画とペルシアの細密画，彫刻ではエジプトや古代の近東や古代ローマ以前のイベリアの石の彫刻がそれにあたる。[8]

ゴーガンは主要な芸術家の中でただ一人，「プリミティヴ・アート」が制作されている所に長期間暮したことがあった。「プリミティヴ・アート」が彼の木版画や彫刻に与えた影響は，時として極めて直接的である。しかし彼の絵画への影響となると稀で，大方は間接的なものにとどまっている。というのも，絵画においては，ヨーロッパ美術——そして，異国風の宮廷美術——のしきたりが他を圧倒していたのである。[9] これについては，ゴーガンの作品を見たマイヨールがこう語っている。

> 「彼は大きな頭と小さな脚の女性像を造るのではなく，絵を描く時と同じように自然に基づいて素描することにより，彫刻すべきだった。彼は二つの考えをもっていた。一つは絵画についての考え，もう一つは彫刻についての考え。彼はこの二つの考えの板ばさみになっていた」。[10]

事実，多くの「プリミティヴ・アート」の表現手段であった彫刻と，ヨーロッパで優位を占める表現形式である絵画との分裂は，「プリミティヴ・アート」との初期の接触の多くを特徴づけていた。ゴーガンの絵画の異国趣味は，同世代の画家たちにほとんど衝撃をもたらさなかっただろうが，彼の彫刻や木版画はフランスのみならずドイツでも，ゴーガンに続く世代の芸術家たちに深い意味をもつプリミティヴィズムの手本を提供することになった。1906年のサロン・ドートンヌでのゴーガン大回顧展は，重大な刺激を与えた。その結果，簡便で単純な木版画の様式への大きな関心が生れ，翌年には数人の若い芸術家，ことにドラン，マティス，ピカソらがゴーガンを思わせる直彫りに手をそめた。

ところで，「プリミティヴ・アート」の「発見」に果したセザンヌの役割はゴーガンとは対照的に全く間接的なものであった。セザンヌ自身，異国風あるいは「部族」的な文化には全く関心を示さなかった。しかし，若い芸術家たちの眼を「プリミティヴ・アート」の表現的価値に目覚めさせる助けをしたのがゴーガンだったとすれば，その造形的価値を受け入れる素地を作ったのはセザンヌだったと言えるだろう。

1905年半ばから1906年半ばにかけて頂点を極めたいわゆるフォーヴ様式は，本質的に絵画的で知覚的であった。この様式は，ポスト印象主義の末期の段階であり，彫刻的形態よりも純粋な視覚的効果に重きがおかれ，色彩が明暗による立体感の表現に優先していた。しかしながら1906年春までには，フォーヴの画家たちは作品にさらに安定性を与え，色彩と明暗による立体感の表現とのバランスをとりたいとしだいに考えるようになっていた。彫刻的形態への新しい関心(それはピカソの作品にも同じ時期に現れてくる)はマティスの作品に最もはっきりと現れたが，ドランの作品にも，またヴラマンクの作品にもある程度まで明らかであった。[11]

平面的な表面の構図と立体感の表現の間で，新しいバランスをとるために拠り所となったのは，セザンヌであった。彼の徹底した形態の単純化と，切り子状の色の面によって彫刻的効果を達成する能力とは，若い芸術家たちに新しい可能性を示唆すると同時に挑戦とジレンマとを与えた。セザンヌは新しい視覚像を呈示する一方で，彼の芸術のもつ圧倒的な力とその潜在的な影響力で一種の袋行路をつくりだしたのである。ここでアフリカ美術が特に役立つことになった。アフリカ美術は何人かのポスト印象主義者の絵と同様，抽象的構成に，そして知覚よりも概念に基づく形態に力点をおいているので，セザンヌと勢力範囲が異なっていた。アフリカ美術はポスト印象主義の美術ほど視覚的でも描写的でもなく，明らかにより象徴主義的である。そしてそのイコノグラフィー的内容と歴史が不明だったためアフリカ美術はポスト印象主義を避ける手段を提供しただけでなく，歴史と受け継がれてきた文化的伝統を越える道を切り開いたのである。

後者は重要なポイントである。というのも，若い芸術家たちに歴史の拘束を乗り越えさせる時，「部族美術」はまた美術の舞台に遅れてやってきたという彼らの気持ち——自分たちはある伝統の終末期に制作をしているが，その伝統の可能性はすでに開発し尽され，自分たちだけの独創性へといたる道はふさがれているという感情——に解決方法を与えたのである。[12] 偉大なポスト印象主義の人々の影響が，ヨーロッパの伝統の中で，彼らの進展を妨げるようにみえ，異国的な非西洋美術のほとんどが利用され尽して開発されてしまった時に，アフリカ美術が新しい出発の可能性を呈示したのであった。[13]

誰が最初に「部族美術」を「発見」して，民族誌博物館の薄暗がりの中から救いだしたかという問題については，これまでいろいろ書かれてきた——あたかも，そうした「発見」が，普通は科学上の発見と結びつけられる誰が先かという観念と似たものだとでもいうように。実際のところ，ただ一人の「発見者」などいなかった。芸術的な影響を云々する場合常にそうであるように，作用と反作用の複雑なネットワークを考えなくてはならない。「プリミティヴ・アート」の「発見」について語る時に言及されているのは，芸術家たちが「部族社会」の作品を単なる純粋に民族学的な興味の対象以上のものとして見始め，「部族美術」の作品に，彼ら自身の芸術に取り込める特徴を見つけた時なのである。したがって，「部族美術」の「発見者」という概念をもちだすならば，発見者自身が求めたものは何だったのか，発見したと思ったものは何だったのか，そしてその発見をどのように利用できたのかについて，自問しなくてはならない。

唯一の「発見者」だったと，最も早くから，最も強行に主張したのはモーリス・ヴラマンクで，彼にはその名誉の権利がまだあると大いに信じられている。[14] ヴラマンク自身のいくぶん矛盾した説明によれば，彼が初めてアフリカ美術の美学的な価値に気づいたのは，1903年から1905年の間のことであった。[15] 彼の様々な言葉から，以下のような話が浮かび上がってくる。

よく晴れた暑い日に，戸外での制作を終えたヴラマンクは，アルジャントゥイユのビストロに何か飲もうと立ち寄った。立ち飲みをしながらヴラマンクは，ふとバーの後ろの棚に置かれた3体のアフリカの作品に気づいた。それらのうちの2点は，赤，黄土色，白で彩色されたダホメーからのヨルバ族の作品で，3番目の作品は彩色されてはおらず，とても暗い色彩で，象牙海岸からのものであった。[16] これらの作品のもつ力強さに衝撃を受けたヴラマンクは，店の客全員に一杯ずつおごるのと引き替えに，それらの作品を譲り渡してくれるように店の主人に頼んだ。

その後まもなくして，ヴラマンクはこれらの作品を父の友人の一人に見せ，その友人からさらに3点のアフリカの作品をもらった。それは二つの彫像と大きな白っぽいファン族の仮面(p.213参照)で，父の友人の妻はそれらに不快感を示し，ごみ箱に捨ててしまうと彼を脅かしていたものであった。後にドランがヴラマンクのベッドの上に掛かっていたこの仮面を見



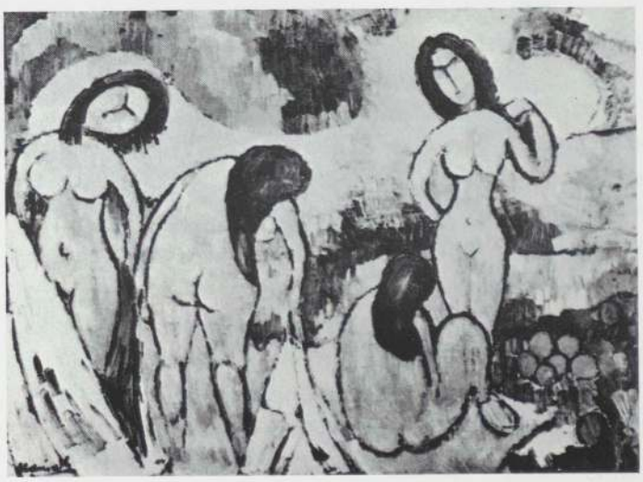
左:「仮面」 ファン族 ガボン共和国 木に彩色 高さ48cm
Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris (モーリス・ド・ヴラマンク, アンドレ・ドラン旧蔵)

下:モーリス・ド・ヴラマンク《浴女》1908年
油彩・カンヴァス 88.9×115.9cm
Private collection, Switzerland

て，深く感銘を受け，それを20フランで譲ってほしいと申しでる。ヴラマンクは拒否したが，現金が不足していたので，1週間後にドランに50フランで売った。ヴラマンクによれば，ドランはそれからこの仮面をトゥーラク街の彼のアトリエに持っていった。ピカソとマティスがこの仮面を見たのは，ドランのアトリエでのことであり，彼らはおそらくそこで，「部族美術」に対する熱狂に駆り立てられたものと推測されている。[17]

ヴラマンクは，それ以前にもドランと共にトロカデロの博物館を何度か訪れ，アフリカの彫刻を見たことがあると述べているが，その時彼はそれらの彫刻をとりたてて美的関心を引き起こさない，単なる「野蛮な呪物」と見ていた。[18] けれども，アルジャントゥイユのビストロでの彼の反応は全く異なっていた。そこでアフリカの作品に強く心を動かされたので，ヴラマンクは後にその時の出来事を，おそらくはピカソの言葉を借りて，「啓示」とみなした。[19]

ヴラマンクは，この話を誇張して話すのを好んだようで，ついにはこの



話は「プリミティヴ・アート」の発見の説明で最も頻繁に引用されるものになった。ヴラマンクは自分自身が発表した文章に加えて，「部族美術」の「発見」だけでなく，マティスやピカソが「部族美術」に開眼するに際して重要な役割を果したのも彼だという説の出所でもあったようである。[20] これらの諸説の中でも最も手の込んだものの一つとして，フランシス・カルコの次の話がある。ヴラマンクがアフリカの彫刻をドランにみせて，ミロのヴィーナスと「ほとんど同じくらいに美しい」と言った。すると，ドランはヴィーナスと「同じくらいに美しい」と答えたという。次に，二人はその彫刻をピカソにみせることに決め，ヴラマンクは再びそれはミロのヴィーナスと「ほとんど同じくらいに美しい」と言い，ドランはヴィーナスと「同じくらいに美しい」と繰り返した。なんとピカソは「いや，それよりもっと美しい」と断言して二人の上を行ってしまったとのことである。[21]

ジャン・ロードが指摘したように，ヴラマンクが回想する話は自己欺瞞と矛盾と，あからさまな嘘で満ちている。[22] だれが先かという問題は明らかにヴラマンクにとって非常に重要であった。アフリカ美術は後にモダン・アートの発展にとって重大な意味をもつものになるのだが，その美術の「発見」において彼の果した役割を重要なものだと主張することは，モダン・アートというより大きな歴史の中でヴラマンクの果した役割を実際以上に大きくみせるための策略だった。彼の説明を検討してみれば，アルジャントゥイユのバーでヴラマンクに強い印象を与えたのは，彼がトロカデロの博物館でアフリカの作品を見た時に感じたのとまさに同じ「野蛮さ」だったということがすぐにわかる。もっとも，博物館では作品はガラスケースの中に保管され，「珍品」として展示されていた。ヴラマンクの気分はアルジャントゥイユでは明らかに極めて異なっていた。バーの室内は冷たくて暗く，そこに入るまでの数時間彼が制作に没頭していた戸外の明るい太陽の光ときつい暑さとは対照的であった。彼は疲れていた。防御力は低下し，しかも彼は酒を飲んでいた。彼は船乗りや労働者に囲まれ，洗練されたいつもの仲間と一緒ではなかった。彼自身の言葉によると，その時彼に衝撃を与えたのは，アフリカ彫刻の造形的な独創性ではなく，その本能的な表現性だった。[23]

さらに，彩色された彫刻はアフリカでは比較的珍しいけれども，ヴラマンクがその時見たと主張している3体のうち2体がダホメーからきたヨルバ族の多彩色の作品であった。その色遣いは，当時彼が自分の作品に用いていた色からあまりかけ離れていたものではなかった。言い換えれば，ヴラマンクが初期の段階で一番感心したのは，彼自身の芸術がすでに辿っていた，ファン・ゴッホに刺激を受けた表現主義の方向を肯定し，ゴーガンから着想を得た異国風で神秘的なものへの関心を促進する部分だったのである。[24]



アンリ・マティス《アフリカの彫刻のある静物》1906-07年　油彩・カンヴァス　105×70cm
Private collection



「人像」ヴィリ族　コンゴ共和国　木　高さ24cm
Private collection（アンリ・マティス旧蔵）

ヴラマンクのアフリカ美術への興味は，実をいうと，当時はやりのプリミティヴィズムに対する世間一般の気分が別の形で現れたものにすぎなかった(事実，フォーヴ期以前にヴラマンク自身が関心を抱き収集していたのは，あやつり人形やエピナル版画のような民衆美術や民俗美術の見本のようなものであり，それらのおかげでアフリカ美術を理解できるようになったのかもしれないと，彼は後にほのめかしている)。[25] 彼がその後にアフリカ美術から受けた創造的刺激は，この主張を支持するものである。というのも，ヴラマンクがアフリカの美術に感じ取った極端な主情性と本能的表現性の中にある様々な表現の可能性は，彼の作品がより自由となるのを全体として促進する助けとなったかもしれないとはいえ，[26] アフリカ美術は実質上彼の作品にそれとわかる影響を与えなかったのである。そうなった理由の一つは，ヴラマンクはもともと風景画家であるのに，「プリミティヴ・アート」の可能性が一番はっきりと吸収されるのは，人体を扱う時だったことにある。アフリカからのなんらかの影響がみられる数少ない彼の作例の一つは，1908年の《浴女》(p.213参照)である。この中で正面を向いている二人の人物の顔には2年前にヴラマンクがドランに売り渡したファン族の仮面との著しい類似，実際当惑してしまうほどそっくりで陳腐な類似があるように思える。しかしながら，当時のドラン，マティス，ピカソの作品と比べると，ヴラマンクのこの作品で最も目立つのはセザンヌ，あるいは「プリミティヴ・アート」に対する理解がかなり貧弱だということである。

ヴラマンクの「発見」については，彼自身や，彼を情報源とする他の人々の様々の説が矛盾を含んでいるのに加えて，いつそれが起こったのかについて重大な食い違いがある。「発見」の時期はいろいろで，いつとも書かれていないこともあれば，[27] 1903年となっているのもあるし，[28] ヴラマンクの最も詳細な記述では1905年[29]とされている。そして，この1905年という日付がその後の文献で一般的に認められた。しかしながら，実際の日付は1903年でも1905年でもなく，1906年——ちょうどマティスもまた，全く別の理由でアフリカ美術に大きな関心を抱き始めた頃——だったようである。

1906年だとする根拠は以下の通りである。まず，ドランがトゥーラク街のアトリエに引っ越したのは1906年の秋以降である。[30] だから，もしドランがヴラマンクからファン族の仮面を買った直後にアトリエに持っていったとしても，その日付は1905年ではありえない。[31] さらに，マティスは後年になって，ドランがヴラマンクから有名なファン族の仮面を買ったのは，自分が1906年の秋に最初のアフリカの作品を買った「後」であったとほのめかしている。[32] マティスが初めてアフリカの彫刻に真剣に関心をもつようになったのは1906年だということは，信頼できる情報源からわかっている。

1906年という日付は重要な状況証拠ともよりうまく一致する。1906年だとすれば，ピカソが「プリミティヴ・アート」を知ったのはドランのおかげだとするアンドレ・サルモンやマックス・ジャコブのような文筆家たちの説明が，一見矛盾しているように思えるわけもはっきりするし，[33] ドランのアフリカ美術への反応が，1906年の秋以前の作品には現れていない理由もわかる。[34] また，ドランがヴラマンクのファン族の仮面を手に入れたがったのは1906年のゴーガンの回顧展を見ていたからであり，「プリミティヴ・アート」に潜在する価値を理解し始めていたからだろうということになる。[35] ヴラマンクがアフリカ美術の良さを認めたのも，ちょうど1906年にフォーヴの画家たちの頭を悩ませていた知覚と概念の対立と関連していたというのもありそうなことだろう。フォーヴの画家たちはこの対立の問題を1905年よりも，新印象主義からの解放に初めて関心を抱き始めた1906年になって重大なものと感じた。



アンドレ・ドラン《うずくまる男》1907年　石　33×26×28.3cm
Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna

ヴラマンクの発見を1906年とすると，ヴラマンクがアフリカ美術を評価するようになるに際してドランが果した役割を再評価しなくてはならない。二人が1906年の夏以前にアフリカ美術について細かく議論していたこと，ドランとこの件について話し合ったり文通することで，ヴラマンクが啓示に向けて導かれたことは明らかである。これに関連して特に重要なのは，年記なしで[36]単に「ロンドン，3月7日」となっているドランからヴラマンクへの手紙である。手紙の中でドランは「ニグロ美術館」(大英博物館の民族誌学関係のコレクション)への訪問について触れて，そこでの経験を以下のように書いている。

> 「その表現ときたら，驚くべきもの，心をかき乱すものだ。しかし，こんなに表現が過剰なのには二重の理由がある。つまり，形態は強烈な戸外の光から生じ，強烈な戸外の光のもとで使われることになっているのだ。
>
> 同じようなやり方をすればここから何が引きだされるかという観点に立って，注目しなければならない。
>
> ヴォリューム間の関係で光が，あるいはあれこれの形態と光の一致が表現できるということが，こうして理解できる」。[37]

ゴールドウォーターはこの手紙の日付を1910年として，「キュビストの時代以前には起こらなかった……」[38]「プリミティヴ・アート」への賛辞の一例としている。しかし，ロードはこの手紙は1910年よりも早く，おそらく1906年に，どんなことがあっても1907年を下ることはない時期に書かれただろうと，説得力をもって示した。[39] この手紙が書かれたのは，1906年3月だというのはどうも確実らしいのだが，もしそうだとすると手紙はヴラマンクの「発見」に数カ月先立ち，ドランがヴラマンクからファン族の仮面を購入したのよりも，発想源となるかもしれないとドランがアフリカ美術に関心をもった方が早かったという証拠となる。彼ら二人がトロカデロを訪れるよう誘い込んだのは，おそらくいろいろな美術館へしばしば足を運んでいたドランの方だったであろうから，[40] たとえアフリカの作品を初めに手に入れ

たのがヴラマンクであったとしても，ヴラマンクのアフリカ美術への興味を最初に喚起したのはドランではなかったかと推察される。ともあれ，ドランがヴラマンク同様これより数年前にアフリカ美術以外の「プリミティヴ・アート」に関心を示していたことがわかっている。ドランは1902年にヴラマンクに宛ててこう書いている。「子供の美術を学びたい。真実はたぶんそこにある」。[41]

ドランの1906年のロンドンからの手紙でもう一つ特に興味深いのは，「ヴォリューム」への言及であり，また同じ手紙の少し前に書かれている「写実主義者どもが私たちを閉じ込めている殻を打ち破ることが絶対に必要なのだ」[42]という言葉である。この言葉は，ドランの「部族美術」への関心が当時の彼の絵画における主たる関心と関連していることをはっきりと示している。彼の関心は造形性をさらに探求することであり，1905年のフォーヴの様式の「写実主義者風」の知覚に頼る基盤を離れる必要があるということだった。ドランが1906年の秋にヴラマンクからファン族の仮面を入手したいと強く望んだ背景には，これらの関心があったと考えても構わないだろう。

マティスはヴラマンクと同じ頃にアフリカの「部族社会」の彫刻に心惹かれたようだが，彼の発見の動機とそれがもたらした結果ははるかに興味深く重要である。アフリカ美術への彼の関心が姿を現すのは1906年の春以降，つまり同年3月にマティスが初めて北アフリカを訪れた頃からである。[43] 彼はそうした彫刻をそれ以前にも見たことはあったであろう。というのは，アフリカの「部族社会」の彫刻は20年以上も前からパリの民族誌博物館で公開展示されていたし，マティスもドランと同様足繁くそこに通ったからである。ともあれ，1906年まではマティスがアフリカ美術を彼自身の作品に関連づける術がなかったので，アフリカの作品は彼にいかなる影響も与えなかった。[44]

しかしながら1906年の初めには，マティスはいくつかの要因からアフリカ彫刻の表現性と造形性に対しすでに開眼していた。当時マティスは，セザンヌに一貫して深い理解を示していた唯一の前衛画家であった。このエクスの巨匠に対するピカソの理解はいまだ断片的だったし，ブラックとドランがセザンヌの芸術の教えを十分に把握し始めるのは翌年になってからだった。一方マティスはといえば，すでに1899年にヴォラールから小品ながら力のみなぎるセザンヌの《3人の浴女》を購入していた。何年もの間，マティスは仲間たちとセザンヌの絵画の複雑さについて議論していたし，セザンヌは世紀の変り目からマティスの作品に極めて強い影響を与え続けた唯一の画家だった。マティスのいわゆるフォーヴ期は1906-07年の冬に終りを告げるが，マティスの初期の知覚に直結した，本質的にポスト印象主義風の作品と，後のより総合的な諸様式とをつなぐ，比較的短い過渡的な段階だった。彼の絵が再びより彫刻的になり，色彩が全体的に激しくなくなっていくフォーヴ期の終り頃になって初めて，マティスはセザンヌに対する自分の以前の反応を再評価し，その過程で「部族美術」を間接的に利用することができたのである。ヴラマンクにとって「部族美術」は本来情緒的な，あるいはロマンティックなプリミティヴィズムと結びついており，それはゴーガンの姿勢に通じるものがある。一方，マティスにとってアフリカ美術は彫刻の，そして彫刻を通して絵画の，新しい造形的可能性を暗示するものであり，それはまた，セザンヌの遺産を扱う新しい方法を暗示するものであった。

ヴラマンクはマティスとピカソにアフリカ美術を教えたのは自分だと主張して，自身の重要性を実際以上に強調したが，マティスは彼とは違い，冷静な主張を控えめに述べているだけでなく，その主張は利害関係のない第三者によって事実だと認められている。ガートルード・スタインは，マティスとの親交が絶えてからずっとのちの1933年に出版した『アリス・B.トクラスの自伝』において，マティスが「ピカソにニグロ彫刻のことを教えた」ということ，そして「絵画においてはそれほどでもないが，彫刻においてアフリカの彫像の影響を最初に受けたのは，マティスであり，ピカソがガートルード・スタインの肖像画を完成させた直後にピカソの注意をアフリカ美術に向けさせたのもマティスだった」ということをはっきりと書いている。[45]

マティス自身のちに1941年の未発表のインタヴューでこの件について詳しく説明している。

> 「私は，まっすぐに[アフリカの彫像]に行きました。よく通っていたレンヌ街に面してル・ペール・ソヴァージュ[46]という骨董品店があって，陳列ケースの中のいろいろな品を見ました。その一角全部に，ニグロの系統の小さな木製の彫像があったのです。それらが彫刻的言語の観点からどのように作られたか，そしてその言語がいかにエジプト彫刻に似ているかに気づいてびっくりしました。つまり，いつも筋肉がどうついているかを出発点とし，対象の説明的な描写から始めるヨーロッパの彫刻と比較すると，これらのニグロの彫像は，想像力によって考え出された面と比率に従って，使われている素材を考慮して作られていたのです。その店の前を通りすぎるたびに，どれか一つを買おうという気はなかったのですが，よく，そうした彫刻をじっと見ていました。そして，ある晴れた日，私は店に入り，その中の一つを50フランで買ったのです。
>
> フリュルス街のガートルード・スタインの家へ行って，彼女にその彫刻を見せていたら，ピカソがやってきたので，私たちはおしゃべりをしました。ピカソがニグロ彫刻を知るようになったのはその時でした。そんなわけで，ガートルード・スタインはこの時のことを話題にするのです。
>
> ドランが大きな仮面を買いました。それは前衛的な画家の関心の的になりました」。[47]

ピカソもまた，彼自身のアフリカ美術との最初の出会いについて回想する際に，初めてそれを彼にみせてくれたのはマティスだったと断言し，さらにその時マティスはエジプト美術について語ったと述べている。もっとも，



アトリエにいるドラン，1908-09年の冬。写真はG.Burgess, "The Wild Men of Paris," *Architectural Record*, 1910に掲載。



アンドレ・ドラン《ダンス》1905-06年　油彩・ジステンパー・カンヴァス　179.5×228.6cm　Private collection

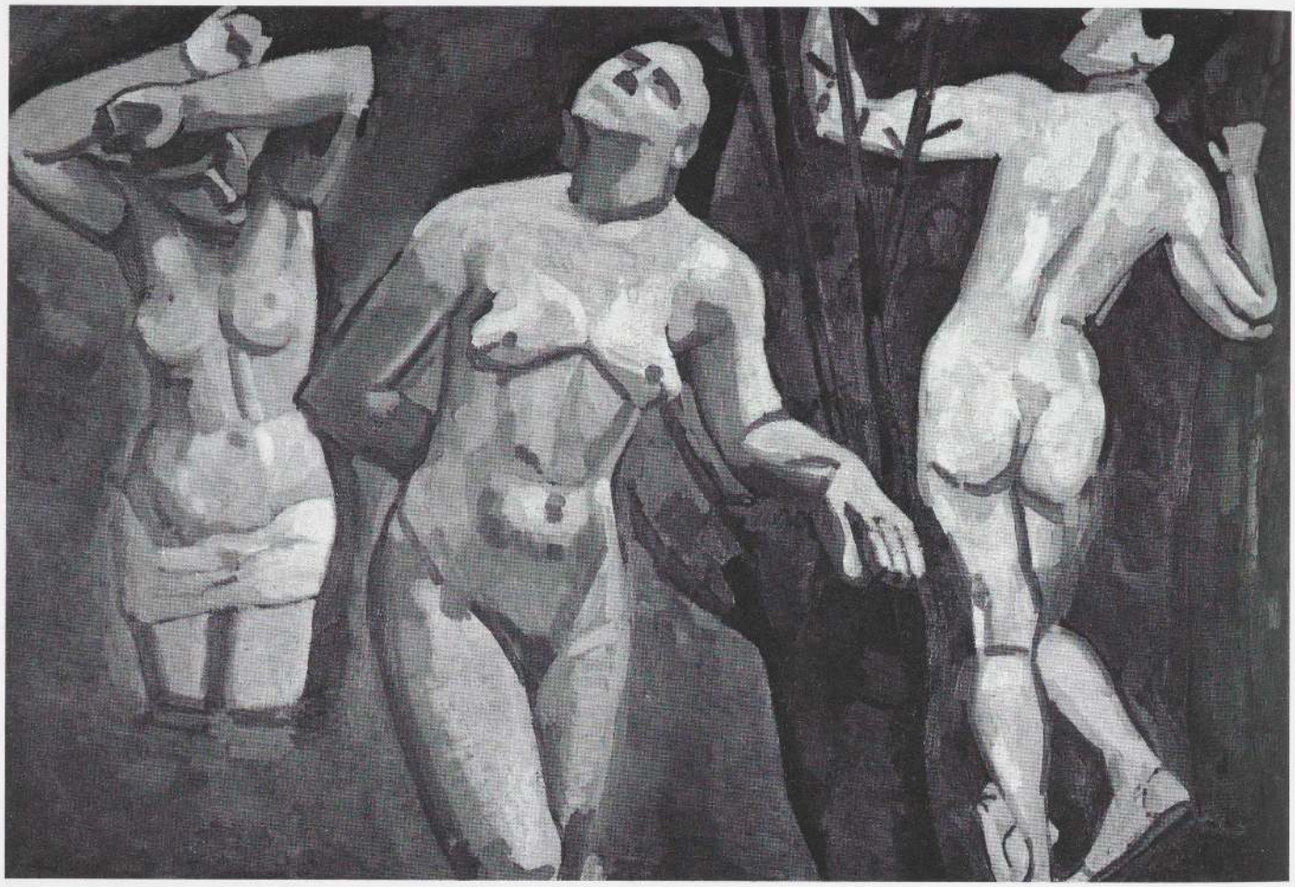
翌春「プリミティヴ・アート」に関心をもつようになった時，ピカソはマティスとは非常に異なる見方でそれを見ることになる。[48]

フォーヴの作家たちは，実際には彼ら自身の作品では「プリミティヴ・アート」の影響を受けていなかったとよく言われてきた。例えばエトリンガーによれば，「マティスとフォーヴの作家たちは，彼らの熱狂はさておくとして，1907年にすでにギョーム・アポリネールが指摘しているように，アフリカ美術から何か直接学んだとしても，ごくわずかだったということは強調されねばならない」。[49] しかしドランと，ことにマティスの場合は，以下で検討するように，これは絶対に真実ではない。彼らに対するアフリカの美術の影響は，フォーヴィスムの終焉と同じ頃に始まっている。

すでに述べたように，「プリミティヴ・アート」の「発見」の問題を考える時，発見者たちが求めたものは何だったのか，彼らが発見したと考えたものは何であったか，彼らはその発見を何の役に立てることができたかを考慮しなくてはならない。これまで見てきたように，ヴラマンクは本能的な表現性，一種の「野蛮な」野性味を求めたのである。そして，それが彼の発見したものであった。しかし，ある感傷的なロマンティシズム以上のものとなると，この点でエトリンガーの指摘は実に当を得ていたわけだが，ヴラマンクはアフリカ美術から直接的にはほとんど何も学んでいなかったようである。

一方ドランは，彼が見たものを利用しようと実際に試みた。彼の出発点は，ヴラマンク同様ゴーガンであった。ただし，画家としてのゴーガンではなく，彫刻家としてのゴーガンである。そして，その影響は，ドランが1907年の初めに制作した彫刻に最もはっきりと現れている。しかしながら，ドランはアフリカ美術の構造的特徴を絵の中に取り込むのにてこずっていたということは，さして驚くほどのことではない。

ロン・ジョンソンが初めて指摘したことであるが，ドランは1906年秋に最初の直彫りを始めた。[50] それはおそらく，サロン・ドートンヌでのゴーガン回顧展に刺激を受けてのことであったろう。そこには，ゴーガンの木彫りや彫刻が数多く展示されていたのである。ドランが1906年秋から1907年10月までの間に制作した彫刻で用いた直彫りは，ゴーガンの先例に倣うところが大きいということはよく言われることである。しかし，同じくらいに重要なのは，ドランが彫刻の多くをゴーガンのように木で作らず，より抵抗の強い石という素材で作ったことである。しかも，そうするためにドランは，シャトーの「ドランの家族の家の正面階段から取ってきた建築用石材」を使わなくてはならなかった。[51] 彼が石を使うことにしたのは，保守的な選択だった。というのも，石は数千年にわたってヨーロッパの彫刻で好まれた素材だったから，彼の企ては石を使うことで確かな正統性を



アンドレ・ドラン《浴女》1907年　油彩・カンヴァス　132.1×194.8cm　The Museum of Modern Art, New York; William S. Paley and Abby Aldrich Rockefeller Funds

もったのである。さらに，木よりも抵抗の強い素材を使うことで，ドランはゴーガンや未開人の彫刻師たちを盲目的にまねずにすんだ。石はまた，比較的粗い表面を残しながらただの未完成には見えない素材であり，ドランの石の彫刻は表面が粗いおかげで，「プリミティヴ」だという一般的な印象を強めることになった。

《双子》や《立つ女》[52]のような彫刻はポーズという点ではかなり自然主義的であるけれども(そして，官能的な《立つ女》は，そのポーズ，肉付け，素材ともに，アフリカやオセアニアの彫刻よりもインドの彫刻により近い)，これら二つの作品の頭部はアルカイック様式風に単純化されている。実際《立つ女》の頭部は，アルカイック期のギリシアの影響とドランの所有するファン族の仮面の顔立ちの奇妙な混合を暗示している。この混合はまた，そのファン族の仮面の容貌が過激どころかほとんど「アルカイック」なのだということを示している。

ドランの彫刻の中でも最も有名で影響力が強く，おそらく一番興味深い作品は《うずくまる男》(p.215参照)で，この作品はブランクーシの《接吻》[53]に直接影響を与えたと言われている。この作品のずんぐりとした量塊性，形態の簡潔さ，そして人体の閉じ込められたエネルギーと石の立方体の幾何学性との対照が，この作品をドランの最も独創的で魅力のある彫刻にしている。この作品はまた，ドランの彫刻に「部族美術」が与えた影響を示す例としてしばしば引き合いに出される。[54] 大きな手，指の幾何学的処理，全体を覆う簡潔さといったこの作品の細部は，ゴーガンの彫刻だけでなく，マルケサス諸島からの石の人像とも関連をもつとされてきた。[55] しかし，人体の自己充足的な内向性は，見た目にも心理的にもマルケサスの彫刻や「プリミティヴ・アート」一般とは非常に異なっている。事実ジョンソンも指摘しているように，こうして内面性を強調したために，この人物は象徴主義芸術と明らかに関連する。[56] さらに《うずくまる男》の素材そのものばかりでなく，全体の立方体のような形や体の構造を示す細部の描写の角ばった高浮彫りは，「部族美術」より，アステカ美術と結びつく。

実際に「部族美術」の直接的影響を示しているように見える2点のドランの彫刻は，記録はあるのだが，不幸なことに失われてしまった。どちらの作品も，1908-09年の冬に撮影され，1910年にジェレット・バージェスが出版した画家の写真(p.216参照)[57]の中にその姿をとどめている。写真でドランが腕に抱いている彫刻は小さな《猫》で，木を彫って「顔に赤いタッチがある他はほとんど緑」に塗ってあった。[58] その大きさ，姿，色合いは，ゴーガンの円柱形の彫刻だけではなく，ピカソの1907年の小さな彫刻[59]を彷彿とさせる。前景の右下にみえる大きい方の彫刻は，あからさまに「部族美術」に似ている点でいっそう目につく。あまりに似ているので，ほとんど「部族美術」の模倣だといってもいいくらいである。その頭部はあのファン族の仮面に，胴体はポリネシアのティキに似ている。[60]

ドランのプリミティヴィズムに傾倒した絵画では，「部族美術」との関わりは彫刻におけるより希薄である。前年からスケッチを始めて1906年に完成した《ダンス》(p.217参照)はゴーガンの絵画作品に刺激されて描いたものだが，ここでドランはいろいろな様式の要素を奇妙に混ぜ合せている。右手の人物は東アジアの形態にその原形を見ることができそうだが，同じ種類の形態はゴーガンが何点かの絵ですでに用いており，ドランの《立つ女》にも影響がみられる。一方，この人物のポーズは，ドラクロアの《アルジェの女たち》の右側の「ニグロ」の女性の姿からそのままとられて



アンドレ・ドラン《浴女》1908年　油彩・カンヴァス　179.4×231.7cm　National Gallery, Prague

いる。[61] 前景中央の人物は，この絵に使われている様々な様式の中で考えれば，明るい赤という色彩を別にすると，比較的自然主義的である。前景左手の人物は奇妙な混合体である。その体のねじれや，着衣のひだの渦を巻く線の形は「部族美術」よりもスイヤックにある有名なイザヤ像のようなロマネスクの作品を思わせるものである。[62]

同様のゴーガン的折衷主義，ゴーガンに霊感を受けた曲線や，前景の中に形態を押し込めるという特徴は，ドランが1906-07年にベッドの装飾のために彫った二つの木彫りのパネルに明らかに現れている。[63] ゴーガンのタヒチの女性を思いださせるような，小さいほうのパネルの女性の顔は，ドランの所有していたファン族の仮面の顔と関連していると言っていいかもしれない。しかし仮にそうだとしても，それは極めて見てとりにくいものである。

ドランの絵と「部族美術」との直接的な結びつきを示すものとして最も頻繁にあげられる作品は，1907年の《浴女》(p.218参照)である。[64] 中央の人物の単純化された顔をもとに，ドランは「セザンヌとニグロ美術の影響の両方を一つの作品において結合させた初めての画家」[65]だと言われてきた。この評価は，これまでよく引用されてきている。[66] しかし，この主張は明らかに容認することができない。というのは，この作品の人物の顔にもその他のどんなところにも，直接的，間接的を問わず，アフリカの影響はみられないからである。人物の頭部と首を表す面は単純化されているけれど，単純化の性質や，頭部と首のポーズは極めて非アフリカ的である。それらは以下に論じる1906年のマティスの彫刻の頭部に似ていなくもないし，むしろアルカイック風に向かう全般的な傾向さえ反映している。ドランの絵の頭と首以外の所では，人体の描き方は，むしろ注意深く説得力のある線で，解剖学に従って各部分がうまくつながった表現に基づいている。そのコントラポストのポーズは受け継がれてきた伝統のうちに完全にとどまるものであり，生きたモデルを目の前にしてアトリエで制作した素描をもとにしているように思える。また，セザンヌを参考にしていることは，作品を見ればすぐわかるが，これも同様に表面的なものである。セザンヌ風の色遣い，漠然としているがセザンヌ風の筆致，そしてどことなくごつごつした線描と肉付けにもかかわらず，これらの人物たちはあまりにも想像力がなく，動きに欠け，後方の背景から分離しているので，その起源であるセザンヌの水浴図のもつ内的な力感につながるものはほとんど何もない。[67] ドランが「セザンヌとニグロ美術」とをなんとかうまく結合させることができたのは，その翌年になってからのことであった。現在はプラハにある1908年の《浴女》(p.219参照)では，上方にある3つの頭部はアフリカの仮面と少なくともなんらかの関連性を帯びている。その一方で一部の人物のポーズだけでなく，人物たちと背景の相互関係も，明らかにセザンヌ的である。しかし，1908年には，ピカソがもうすでにセザンヌと「部族美術」をはるかに根本的に結合させていたから，ドランの二つの《浴女》のいずれも，「キュビスムの真の先駆作品」[68]であると考えることはできない。

先に検討した1908-09年冬のドランの写真(p.216参照)には，その頃芸術の世界に流布していた諸問題を構成するいろいろな要素が，おそらく当時の資料の中では一番よくわかるように並んでいる。ドランの腕の中の「プリミティヴ」な感じのする小さな《猫》と「部族美術」風の特徴をもつ右下の立像は，ドランの横にみえる2点の石の彫刻，《立つ女》とその下にある《うずくまる男》がいかにアフリカ的でないかを示している。上方の



アンリ・マティス《ゼラニウムのある静物》1906年
油彩・カンヴァス 97.8×80cm
The Art Institute of Chicago; Joseph Winterbotham Collection



アンリ・マティス《ピンクのたまねぎ》1906年
油彩・カンヴァス 46×54.9cm
Statens Museum for Kunst, Copenhagen; J.Rump Collection

壁にあって，個人用のイコンか一家の守護神の祭壇のように部屋を見渡しているのが，現在バーゼル美術館にあるセザンヌの1885-87年の《5人の浴女》(Venturi 542)の複製である。これらの作品が並んでいる様子は，1906年以来ドランの心を占めてきた問題を具体的に示している。その頃からドランは，「部族社会」彫刻の知覚に頼らない堅固さと，彼のフォーヴ期の絵画の力強い色彩や時に暴力的なまでの情感とを結合する方法を探し始めていた。この総合を達成する一つの方法は，セザンヌの人物の余分なものを減らした彫刻的な特質を，「プリミティヴ・アート」のより大胆な形態において解釈し直すことだとドランは理解していたけれども，それは成し遂げることのできない目標であった。「ドランはアフリカ彫刻を大いに賞賛していたというのに，1907年においてさえ，その教訓を自らの作品に十分生かすことができなかった」とジョン・エルダーフィールドは書いている。[69] 「プリミティヴ・アート」とポスト印象主義の結合を通してドランが本当に達成できたのは，ゴーガンがすでに数年前に彼より巧みに実現していた総合の範囲をわずかに広げることであった。彫刻的な肉付けへの関心や，1906年3月のヴラマンクへの手紙で表明していたリアリズムからの脱却の必要性にもかかわらず，実際にはドランの最も力強く独創的な作品は，知覚に基づいて自然から直接描いたものだったと思われる。彼が自分の芸術によりしっかりとした概念的な基盤を与えようとした時，彼の絵画は味気なくやや生気に乏しいものになりがちであった。皮肉なことに，彼の先駆者的な役割にもかかわらず，「部族美術」やその他の概念的様式，ことにキュビスムは，結局彼の作品に生き生きとした効果を与えることはなかった。1906年以降，ドランの作品はかつてのフォーヴ期のような力強さと独創性に達することは二度となかったのである。

ジェレット・バージェスが1908-09年の冬に行ったインタヴューは，以下のマティス論に格好の出発点を提供してくれる。バージェスが引き続きインタヴューすることになる7人の芸術家の名前を彼に教えたのはマティスであり，[70] バージェスがアフリカの彫刻の造形的な価値を最初に認めた人物だと考えていたのもマティスであった。「マティスがアフリカ彫刻のヴォリュームを指摘して以来，フォーヴの芸術家は誰もがニグロ美術を求めて骨董品店をくまなく探している」。[71] さらにバージェスは，「プリミティヴ・アート」の発見の中に潜む審美眼の隠れた革命にも気づいていた。「私はニジェールとダホメーの芸術についてじっくりと考えた」とバージェスは評論の冒頭で書いている。「私はヒンドゥー教の奇怪なもの，アジアの神秘的なもの，その他の多くのプリミティヴでグロテスクなものを見てきた。そして私は理に適った美しさがあるのと同じように理に適った醜さがあるということに気づいた。おそらく一方は他方の否定的な側面，裏返しのイメージにすぎないのだ。そして，それぞれは固有の価値と深遠な意味をもっているのだ。世界ができて間もない頃，人間はぞっとするようなもの，わいせつなものを描いたり，彫ったりした。それが復活したということは，人類が第二の子供時代のようなものを迎えたしるしなのだろうか。それとも芸術の真の再生なのだろうか」。彼は数段落の後にこう続けた。「醜さという未到の地に最初の一歩をしるしたのがマティスだった」。[72]

今日の視点から見れば，上記のように多様な形式の芸術を「プリミティヴでグロテスクなもの」として一つにまとめてしまうバージェスの考え方は，奇妙なものに思えるし，「プリミティヴ」なものに対して軽蔑的な姿勢の当時の他の文章と，それほどかけ離れてはいないように思える。しかし，彼自身も画家であったバージェスは，当時の芸術がおかれていた立場について真剣に啓蒙しようと努めていたようであり，[73] 新しい醜の美学についての観察は，「プリミティヴ・アート」と近代の絵画の最も重要な関係の一つに触れている。パリで起こった新しい芸術上の革命では，古い美の諸概念は新しい諸価値に取って代られつつあるということを，バージェスは理解していたようである。1906年においては，マティスがこの革命の指導者であり，その頃マティスが知るようになった「部族社会」の彫刻は，彼の目的を実現するための重要なきっかけであったということがやがてわかる。

1906年の夏，北アフリカより帰ってから，初めてアフリカの彫刻を買うまでの間，マティスが探し求めていたのは，まさに自らの芸術の新しい

美学的基盤だった。彼は，当時彼が他のどの画家よりも深く理解していたセザンヌの芸術を，ゴーガンの芸術および民衆や子供の美術に見出されていたような一般的プリミティヴィズムと総合しようとしていた(おそらく，一般的プリミティヴィズムはアンリ・ルソーの絵画にも見出されていただろう。ルソーは1905年のサロン・ドートンヌで「フォーヴ」の中に含まれていた)。[74] セザンヌとゴーガン，これら二人の表現様式はそれぞれに，形態と空間を処理する非常に異なった方法に対応している。セザンヌの様式は，彫刻的に浮き上がる肉付け表現と，中にあるものに触れることはできそうなのに遠近法には従っていない空間を伴っている。一方，ゴーガンおよび一般的なプリミティヴィズムの様式は，人物，対象物，背景を描くのに平塗りの明るい色と，装飾的な平面性を伴っている。これら二つの表現様式の正反対の性格は，マティスが北アフリカから帰ってすぐコリウールで制作した二つの対になった作品に見てとることができる。それは《ゼラニウムのある静物》と《ピンクのたまねぎ》(p.220参照)，そして2点の《若い水夫》(p.221参照)である。

2点の静物画に描かれているのは同じようなもの，すなわち，ピンクのたまねぎ，北アフリカの民芸陶器，マティスの1905年の彫刻《腕を伸ばして横たわる女》をテラコッタで作り直したものの取り合わせである。二つの作品の間の形式上の相違は非常に大きいのだが，一目見ただけではほとんどわからない。先に描かれた《ゼラニウムのある静物》は，表現がはっきりとより伝統的である。この作品は(テーブルとその上に置かれたものが一貫した遠近法で捉えられていることでわかるように)一つの視点から描かれているし，ものの落とす影がはっきり示され，大気の充満する空間も強く感じられる。同時に，輪郭の処理，筆致，パサージュの使用にはセザンヌ的特徴も見ることができる。すなわち，イメージの母体はセザンヌの絵画と同じく，いまだ感覚的知覚に根ざしており，全体としての表現は極めて自然主義的であると言えるのである。

一方，《ピンクのたまねぎ》ではものは子供の素描のように単純化され，平面化されている。[75] それらは，特定の視点とはつながりをもたず，大気を欠き，光も影もない抽象的な空間に置かれている。この作品でマティスは，単純化されたプリミティヴィズム風の技法を用いることで，現実感を減らし，ものとものの間の象徴的な関係を強調したのだった。たまねぎは実際，砂の色をした地面のようなテーブルの表面を突き破って成長しているように見える。そして大きな花瓶の螺旋模様もまた成長する力を象徴的に関連づけるものとして機能している。女性像と花瓶に描かれた駱駝が，女性，動物，螺旋，成長する植物という象徴の四重奏を完成している。この微妙で抑制された，完全に絵画的な象徴主義では，対象とその描かれ方は，対象の「意味」と不可分の相関的要素だが，こうした絵画的な象徴主義は1906年夏の間のマティスの芸術の最も際立った革新の一つである。

セザンヌ風様式とプリミティヴィズムの間の同様に対照的な性格は，2点の《若い水夫》にもみられる。先に描かれた作品は，何かしら粗い，攻撃的な強さをもっている(それは同じ時期に描かれた，コペンハーゲンの国立美術館蔵のマティスの《自画像》に似ていなくもない)。その描写はマティスのフォーヴ期の様式の痕跡と，明らかにセザンヌ風の色彩，筆致，空間的構造の処理とを結合させたものである。2作目は1作目の直後に描かれたが，直接モデルからは描かれず，1作目をもとにして描かれた。これはマティスが1904年に始めた制作の手順と一致しており，彼はその後も同じモティーフを使った対作品を数多く作る時にこの手順を用い続けた。[76] 1作目の主題の表現は知覚的であるのに対し，1作目に基づいて制作された2作目は，より総合的になる。このようにして，彼は自然と密接な関係を保ちつつ，同時に全く知覚的な表現から少し距離をお



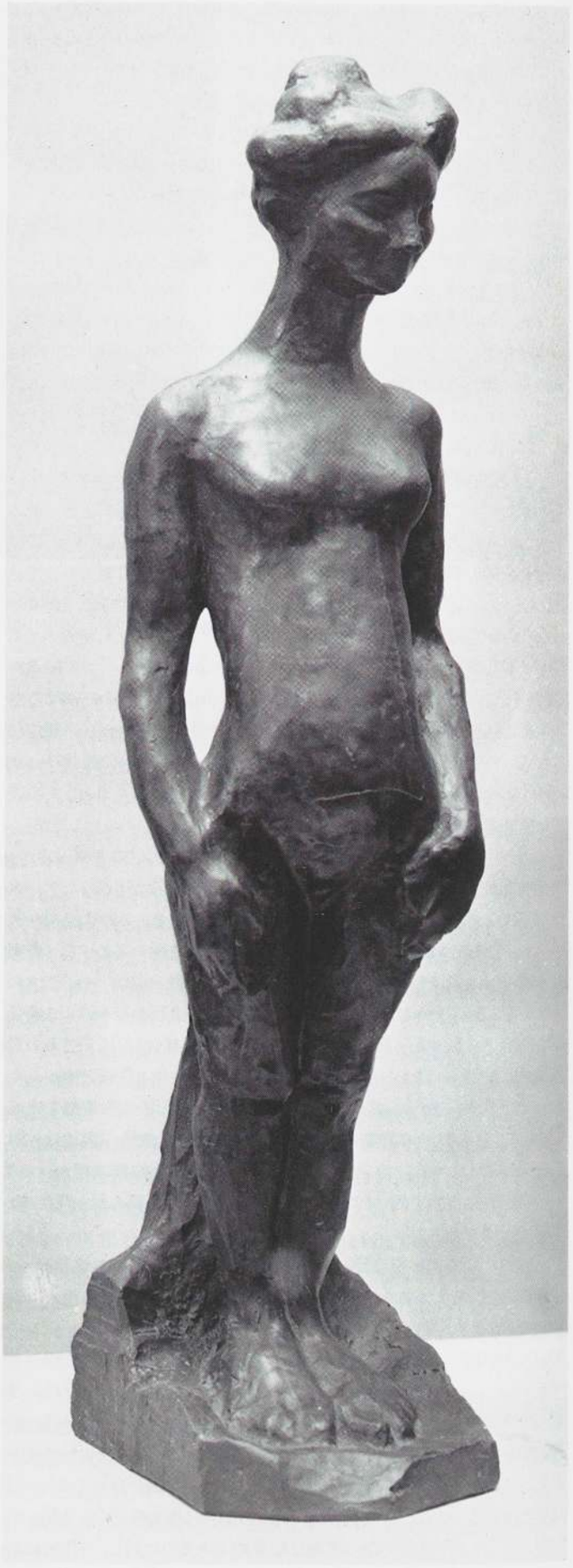
アンリ・マティス《若い水夫 I》1906年
油彩・カンヴァス 100.3×78.7cm
Private collection



アンリ・マティス《若い水夫 II》1906年
油彩・カンヴァス 100×81cm
Private collection



アンリ・マティス《生命》1906年　ブロンズ　高さ23.2cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; Alfred Stieglitz Collection



アンリ・マティス《立つヌード》1906年　ブロンズ　高さ48.2cm
Private collection

くことができた。レオ・スタインは，こうした制作手順をとったこの初期の作例のことをよく覚えていた。「ある夏の日，マティスは田舎から，若い漁師の習作と，その習作を極端に歪曲した自由奔放な写しをもって戻ってきた。初め，マティスはこれはコリウールの郵便配達人が描いたものだと言っていたが，ついには，それが彼自身の実験であると認めた。これが，マティスが強制的な歪曲を施した最初の作例であった」。[77] スタインの「強制的な歪曲」という言葉は，言い得て妙である。その時まで，マティス作品に見られた歪曲は，描く対象に対する彼の視覚的，感情的反応から直接的にくるものであり，その歪曲はすさまじい葛藤の末に施されたものであった。他方，この作品では，図像は意識的に総合され，知的に意図されていた。最初の《若い水夫》は，モティーフに直面して引き起こされた興奮を反映している。その興奮をマティスは出会いのショックと呼んでいた。[78] 2作目は，その出会いを熟考し，それを概念的な言葉で表現している。この方法で制作することによって，マティスは1作目の感覚的基盤から必要な距離をおき，またセザンヌの強力な影響力からも必要な距離をおくことができた。《若い水夫II》では，自分の感覚を一筆一筆描き留め，主題のもつ粗野で無骨な所を強調する代りに，マティスは生きている人間という材料を，優雅な曲線とあからさまにパターン化された全体に移し換えた。線描と，平らで明るい色面に見られる直截な単純さには，何か子供っぽさのようなものさえある。しかし同時に，この作品にはゴーガンの綜合主義の知的で洗練された理解がみられる。1906年に自分が到達した地点はここだとでもいうように，マティスが《若い水夫》の2作目にだけ年記を入れていることは，重要である。

だがそれにもかかわらず，マティスがその夏に描いた最も極端に平面化した二つの作品を，架空の田舎の郵便配達人の描いたものだとして半ば本気で否定したところをみると，彼は新しい単純化と初期のプリミティヴィズムが彼を連れて行こうとしている方向に対して複雑な気持ちをもっていたようである。こうした否定は，多くの芸術家が最も大胆な作品を初めて発表する時に感じる自信のなさ，さらには当惑をある程度示していたのかもしれない。しかしそれはまた，これらの作品がみせている外見上の素朴さに対するマティスの不安を示すものでもあるように思える。というのは，この新しい方法は実際のところ，マティスが訓練を受けてきたルネサンス絵画の偉大な伝統の否定であったからである。ピカソがうまく言いあてたように，マティスがその時本当に成し遂げたかったのは，子供の美術にみられる直截な単純さであった。[79] マティスが関心をもち始めていた「プリミティヴ」で異国趣味をそそる美術は，彼がその最も革新的な造形的発見に向かう決心をすることを，彼自身の所属する伝統の外部から支持する助けとなっていたかもしれない。

1906年の夏，マティスの彫刻に対する関心が増大したのも，自身のアフリカ彫刻への興味のせいだったようである。彼の娘がモデルを務めた《立つヌード》(p.222参照)は，彼の絵と同様に筋肉のかたまりのつながり具合とコントラポストのポーズに基盤をおく，それ以前の彫刻からかなりかけ離れている。《立つヌード》では立った姿勢はほとんど左右対称で，首は引き伸ばされ，頭部は不釣り合いに大きく，手は胴体にぴったりとつけられていて，バウレ族の彫刻(p.223参照)に似ている。《生命》(p.222参照)と呼ばれる頭部のついた小さなトルソは，突きでた乳房，外側に伸ばした腕，強調された臀部と，大きな頭部をもち，これもまた，アフリカの人像のある種の特徴を思わせる。[80]

その秋にマティスがパリに戻った時，彼のアフリカ美術への関心は高じて，遂に小さなアフリカの彫刻を買うにいたった。それから程なく，おそ



「人像」(3方向から) バウレ族 コートジボアール共和国 木 高さ47.6cm Collection Mr. and Mrs. Kelly Rollings, Tucson



アンリ・マティス《青いヌード(ビスクラの思い出)》1907年　油彩・カンヴァス　92.1×140.1cm
The Baltimore Museum of Art; The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland

らく1906年の終わり頃，彼は実在のアフリカ彫刻を描き入れた，唯一の静物画(p.214参照)を制作し始めた。彼がその作品を未完成のままにしたのは，おそらく，総合に向かう必要性を彼が認識したためだけではなく，異国趣味のための異国趣味に疑念をもったことを示しているのかもしれない。アフリカの彫刻をただ単に描いたり模写するのではなく，むしろ彼自身が人体を扱う時に，自由に創作された，アフリカの刺激を受けた形の構造を創造することが，マティスにとって最も意味のあることだったのであろう。そこまで進むのに，さして時間はかからなかった。1907年の初めにコリウールに戻った時，マティスは彼の代表的彫刻の一つである《横たわるヌードⅠ》(p.224参照)を制作し始め，そのすぐ後に《青いヌード(ビスクラの思い出)》(p.224参照)を描いた。そしてこれがマティスの芸術の重要な節目となったのである。



アンリ・マティス《横たわるヌードⅠ》1907年　ブロンズ　34.3×50.2cm
The Museum of Modern Art, New York; acquired through the Lillie P.Bliss Bequest

それまで，マティスの彫刻の多くは生きたモデルを使って制作されてきた。彫刻の肉付けは，触覚による記録と視覚による記録を，作品の表面を規定するように組み合わせて作り上げられていたが，その表面は下にある人体の解剖学的構造の起伏をなぞっていた。1906年には，マティスは《生きる喜び》の中央で横になっている人物の一人を彫刻《下着姿で横たわる人》[81]に作り直した。それは，絵画にあっては触ることのできない人物を三次元的に実在化したものである。その彫刻はもとになった画中の人物と同様に，有名な古代彫刻《眠れるアリアドネ》(後に，ジョルジオ・デ・キリコの作品によく描かれることになる)とほぼ同じようなポーズをとっている。足を引き寄せ，片方の腕を頭の上で曲げるというポーズは，

15世紀の末からヴィーナスをはじめとする官能的な人物を描いたり，肉欲を意味するのに用いられてきた。[82] このモティーフは19世紀まで生き延びて，アングルは，彼の描いたオダリスクのうちの何点かにそれを使ったし，アカデミックな画家カバネルは《ヴィーナスの誕生》に同様のポーズを採用した。マティスが1907年初めの労作《横たわるヌードⅠ》や《青いヌード》においてそのポーズを用いたということは，古代のヴィーナスに匹敵する現代のヴィーナスを創ろうとしたことを示すだけでなく，さらに重要なことには，これから検討していくように，一種の「アフリカの」ヴィーナスを創ろうとしていたのだということを示すものである。その彫刻が彼にとって個人的な象徴として重要だったということは，それを非常にしばしば彼が画中に重要なモティーフとして組み入れていることにも示されている。[83]

《横たわるヌードⅠ》はモデルを使って直接制作されたのではなく記憶と想像から制作されたもので，そのためにマティスは人体を再構成する時により大きな自由を得た。人体のいくつかの特徴は，マティスがアフリカ彫刻の「創作された面と比率」と呼んでいたものに応じて表され，アフリカ風に変形を加えられている。全体のバランスから見て大きな頭，球形の胸，でっぱった臀部は，アフリカ彫刻一般にみられる特徴を思い起こさせる。同じことは，人体の様々の部分のかたまりが非常に強調されていることや，量感が人体の各部分の解剖学的になめらかなつながりと一致するよりも，むしろ各部分を際立たせるという手法にもいえる。こうして，この彫刻はポーズこそ伝統的なヨーロッパのものではあるが，その形態の描写は，マティスがアフリカ美術に見出して感嘆した，想像力豊かな人体の再構成に対する，微妙だが極めて真摯な反応を示している。

《青いヌード》は，《横たわるヌードⅠ》にしばらくの間とりかかった（そしてアトリエでの不運な出来事でほとんど破壊された）後に，制作され始めた。[81] セザンヌ風の色調でわざと不器用に制作されたこの作品は，前年10月のセザンヌの死の後，マティスが制作した初めての大作である。ある意味で，これはセザンヌへの一種の敬意の現れであると同時に，一つにはアフリカ彫刻を研究したおかげで到達できた，マティスの身についた伝統的しきたりからの新たな自由の宣言でもある。この絵では，人体の再構成は《横たわるヌードⅠ》よりさらに大胆に行われており，アフリカ美術に刺激を受けた要素を体の各部分の表現に使うということがさらに目立ってきている。もっとも，マティスの作品のほとんどすべてにいえることであるが，外からの影響は完璧に，また微妙に総合されてしまうために，それらを彼の作品のうちに見出そうとするのは非常に骨の折れることである。

マティスは《青いヌード》で女性の肉体を再編成する際に非常に自由にふるまったのだが，その気ままさはたとえ間接的であるにせよ，つまるところアフリカ彫刻から学んだものである。例えば，この裸婦の胴体の上部と下部は，互いに極度にねじれた関係にあるために，別々の人体にくっついているかのように見えさえする。腰から上はまるで目の高さから捉えたように正面を向いている。一方，腰から下の胴体部は，まるで腹ばいになった人体を上から見ているかのように描かれている。ここでの歪曲は，かつてセザンヌが人体を描いた時の気ままさに比べてより極端で，解剖学にさほどとらわれておらず，むしろアフリカの人像の構造に近くなっている。

《青いヌード》のいくつかの独特の細部も，アフリカ彫刻に影響されたようにみえる。膨らんだ胸，髪を短く刈り込んだ球形の頭部（ヨーロッパ人のモデルに特徴的な波打つ髪や後で束ねた髷はない）そして引き伸ばされた胴体，それらすべてがアフリカ彫刻に共通して見られる特徴を思わせる。強調された臀部の「でっぱり」も，当時パリでごく普通だったバウレ族やファン族の彫刻（p.223参照）に特によく見られる形態に似ている。[85]



「遺骨容器の守護像」ファン族　ガボン共和国　木・金属　高さ64.8cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; the Michael C. Rockefeller Memorial Collection, gift of Nelson A. Rockefeller（アンドレ・ドラン，ジェイコブ・エプスタイン旧蔵）



アンドレ・ドランのアトリエの一隅，パリ　1912-13年頃

《青いヌード》でマティスは前年に探求し始めていた象徴的な可能性もさらに追求している。イメージを鮮明にして支配するために，マティスはアルジェリアのビスクラのオアシスの思い出を用いた。ビスクラはこの作品に黒人アフリカに見られる形態の変形を与えると同時に，北アフリカの主題を与えた。[86] この絵画はマティスが見たものを正確に再現した思い出などではなく，むしろアフリカでの経験が彼の想像力に働きかけた力強い効果の象徴的なイメージなのである。マティスは後に，ビスクラを思いだしてこう言った。「壮麗なオアシス，砂漠の真ん中にある美しく，みずみずしいもの。椰子の木の間や庭を貫いて蛇行する大量の水がある。庭には濃い緑の葉が茂っている。砂漠を通り抜けて，このオアシスに出るといくぶん驚かされる」。[87] マティスが北アフリカで強く印象づけられた官能的な成熟を擬人化したものとして，《青いヌード》は生命力そのものの具体化となった。この作品は，アンドレ・ジイドがマティスの数年前に同じオアシスについて書いた歓喜あふれる生き生きとした描写を目にみえる形に置き換えたものである。ジイドはこう書いた。「アフリカのこの土地は，……今ここに，冬より目覚め立って，水に酔い，新生の気に輝いているのだ。燃え立つ春の笑いは地に満ちわたり，それが，ちょうどわたしの心の中に相触れて鳴るものが潜んでいるかのように，身内に伝わってくるのだ」。[88]

春の大地という隠れた主題に調子を合わせ，この作品は並はずれた活力を示している。構図は呼応しあう一連の孤や曲線に基づいているが，それらの曲線は人体を周囲の風景と関連づけ，そうすることで女性と大地の間の永続的なエネルギーの交流を，主題という観点からだけではなく，形式の面でも強調している。女性の肉体と彼女を取り囲む風景の曲線が連続的に「韻を踏んでいる」のに加えて，絵の具の塗り方が図像を一つにまとめている。人体は，両腕，両乳房の上部，臀部，両脚の形を反復し，増幅させている描き直しの跡へと，外向きに力を放射している。人体は単一の視点から見られてはいないし，また単一の場所に固定されてもいなくて，マティスのこれまでのどの作品よりも大きな活力と流動性をもって描かれている。人体の背景，図像と描かれた表面との豊かな相互関係は，空間それ自体が形を与えられ，浸食されているという感じを伝えている。それは，時間の流れも暗示している。というのも，現実が，物質と作用し合うエネルギーの観点から理解されているからである。つまり，生命を育むものとしての女性の形態が彼女の周りの大地に取り込まれると同時にそこからあふれ出て，実際に彼女の周りの様々な形態を実在化させるようにみえるからである。主題の隠された意味とその意味を具体化する形式とは，不可分なのである。ドランの《浴女》よりもむしろこの作品にこそ，「セザンヌとニグロ美術の両方の影響を一つの作品において結びつけた」[89] 最初の絵画を見ることができる。したがって，《青いヌード》はマティスの形式が発展するうえでのみならず，彼の象徴主義的な図像のレパートリーが発展するうえでも重要なステップとなった。この作品は，続く数年間にわたってマティスの心を占めることになる，プリミティヴィズム風の人物構想画，例えば《亀と浴女たち》を，そして最終的には《ダンス》を先取りするものである。[90]

「アフリカの」ヴィーナスを思い起こさせる点で，《青いヌード》もまた――《横たわるヌードⅠ》と同じく――女性の肉体の表現における新しい



アンリ・マティス《装飾的人体》1908年　ブロンズ　高さ73cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

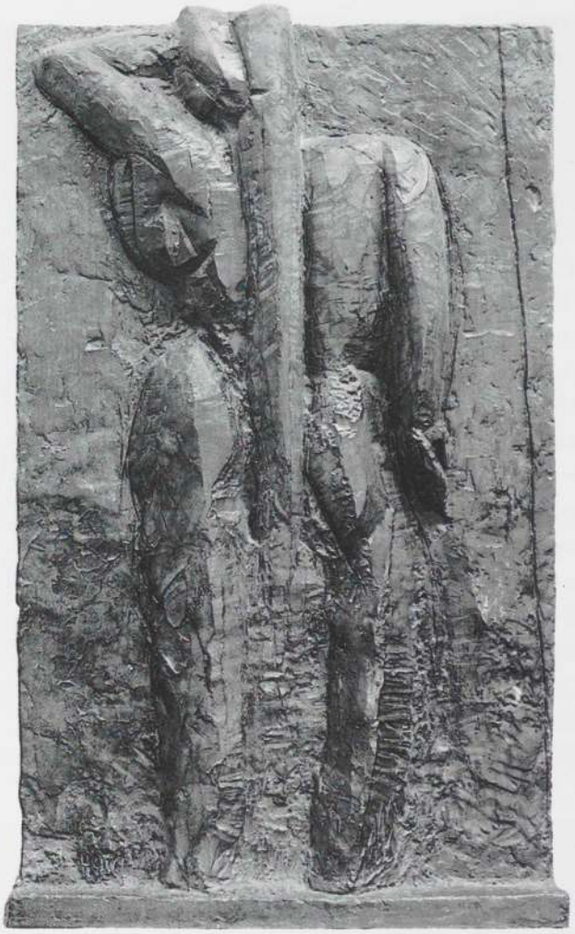


アンリ・マティス《二人のニグロの女》1908年　ブロンズ　47×26.6×19cm
The Baltimore Museum of Art; The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland

美学を宣言したのである。表現の手段として重要な役割を担っていた《青いヌード》の攻撃的な「醜さ」は，「アフリカ的」もしくは「野蛮な」美という新しい美学を象徴していた。その美学はのちにジェレット・バージェスが注目したものであり，ピカソがアフリカの人像をミロのヴィーナスより美しいと断言したという話を認めるならば，ピカソもまた気づいていたものだということになる。確かに《青いヌード》は「反サロン的ヌード」[91]を非常に明確に意図した作品であり，有名なカバネルの《ヴィーナスの誕生》といった作品のみならず，ちょうどルーヴルで一緒に掛けられていたアングルの《グランド・オダリスク》やマネの《オランピア》に対してまでも，一種の挑戦を突きつけるものであった。[92]

ルイ・ヴォークセルは《青いヌード》について，「裸の女，醜くて，数本の椰子の木の下でくすんだ青の草の上に寝そべっている」と書いた。[93] それに対してマティスは，「もし通りでこうした女性と出くわしたら，恐怖にかられて逃げだすだろう。何はさておき，わたしの創造しているのは女ではない。絵を創っているのだ」[94]と答えることでその絵を弁護した。そして，この返答に含まれていた根本的原理を，ブラックやその他の画家たちがやがて繰り返すことになるだろう。[95] このように絵画の主題よりもむしろ形式的手段に焦点を合せて語っていることも，マティスが「創作された面と比率」をもつアフリカ彫刻の諸特性を高く評価していたことを裏づけている。マックス・ウェーバーは，マティスが1年ほど後に，学生たちに彼のコレクションの中からアフリカの作品をみせた時のことを思いだして，こう語った。「マティスは一つの人像を手にして，これらの作品におけるすばらしい細工，独特の比率の感覚，形態とバランスの微妙で胸のわくわくするような豊かさといった，本能から生じる本物の彫刻的特質を私たちに指摘した」。[96]

《青いヌード》に対する最も重要な反応は批評家や文筆家のものではなく，他の画家のものであった。[97] セザンヌの影響は《青いヌード》が展示



アンリ・マティス《背中III》1916-17年 ブロンズ 189.2×111.8×15.2cm
The Museum of Modern Art, New York; Mrs. Simon Guggenheim Fund



「杖の頂部」ルバ族 ザイール共和国 木 全長135.2cm
Buffalo Museum of Science



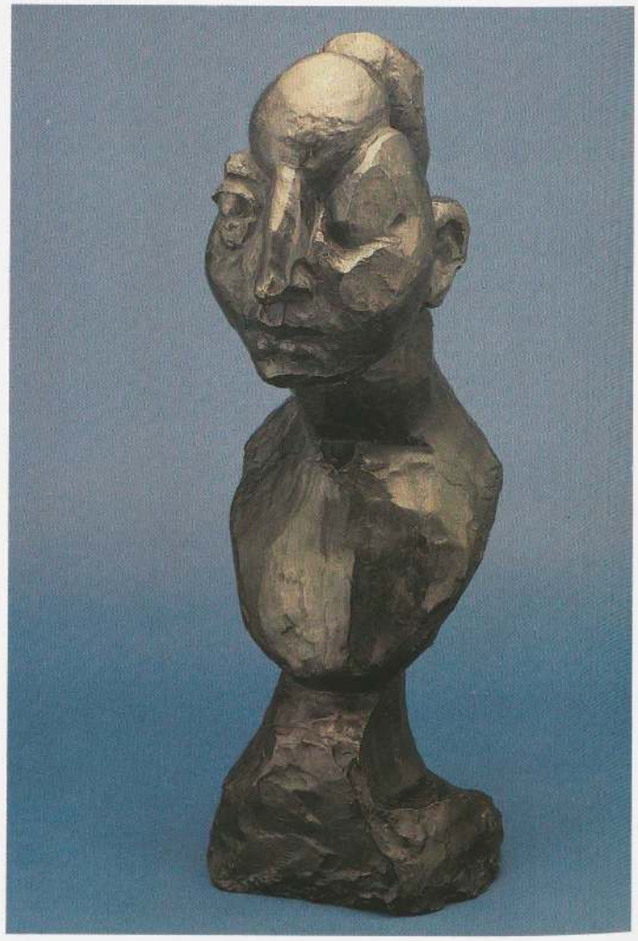
「杖の頂部」バウレ族 コートジボアール共和国 木に彩色 全長27.3cm
Private collection



「仮面」 バングワ族 カメルーン共和国 木 高さ20cm Private collection (トリスタン・ツァラ旧蔵)

された1907年のアンデパンダン展で多方面にわたってうかがえたが，マティスただ一人がセザンヌの単なる模倣の域を越えていた。《青いヌード》はとりわけピカソに深い感銘を与え，彼が将来《アヴィニョンの娘たち》となるであろうものを苦心して作り上げつつあった時，その発展中のアイディアに刺激を与えたかもしれない。この作品の《アヴィニョンの娘たち》への影響力は，ピカソが事実上競争心を燃やしていた《生きる喜び》や，やはり1907年のアンデパンダン展に展示されていたドランの無味乾燥なセザンヌ風《浴女》の比ではなかった。ピカソが最初に，複数の人物からなる大きな作品を描く気になったのは，一つにはマティスの《生きる喜び》に対する対抗心からだったと言われているけれども，彼が実際に《アヴィニョンの娘たち》を描き始めた1907年の春までには，その生命力あふれる筆致，複数の視点，動的な空間，極端な解剖学上の歪曲，そして「醜さ」によって，《青いヌード》がピカソにとっておそらく《生きる喜び》よりずっと興味深いものとなっていただろう。それどころか，「アフリカ風」の絵画である《青いヌード》のプリミティヴィズムは，ピカソが1907年の初めに彼の絵画で求めようと努力していた効果により適していた。マティスがアフリカの形態を使うようになって初めて，ピカソは自分の芸術にアフリカの形態(あるいはセザンヌの教訓)を使ったけれども，結果的にはその形態をマティスより過激な方法で用いることになった。《青いヌード》はその意図的な粗野さ，独断的なプリミティヴィズムによって，ピカソを促して彼がそれまでに用いたどの方法よりも荒々しく大胆な方法で制作させることになった多くの影響源の一つだったのである。[98] この絵はまた，今度はトロカデロの博物館で，ピカソがアフリカ彫刻を別の観点から見るようにさせるのに一役かったかもしれない。ピカソはそこを訪れた後，《アヴィニョンの娘たち》の右端のいわゆる「アフリカ風」の人物たちを描き直したのであった。[99]

ピカソは一見したところマティスよりもあからさまにアフリカの事物を発想源として使用していたし，ピカソが刺激を受けたアフリカの作品はマティスに影響を与えたものよりも過激で抽象的だったので，この時点から以



アンリ・マティス《ジャネットV》(正面) 1916年 ブロンズ 58.4×19.7×29.3cm
Art Gallery of Ontario, Tronto; purchase

後は，ピカソこそがフランス絵画の「アフリカ化」において先頭に立っていたようにみえる。そのようにみえてはいても，マティスは「部族美術」の諸形態や構造的概念を彼の絵画と彫刻の両方に引用し続けていた。しかし，マティスの芸術の基礎は本質的に知覚的であり続けたために，それらの発想源や他の概念的な影響は非常に高度に総合化される傾向にあり，そのため，こうした影響はその原形が薄まってしまい，しばしばはっきりと見分けるのは容易ではなかった。

1907年12月に，ギョーム・アポリネールはマティスについての批評を発表し，その中で「作品を作る気にさせた情熱のおもむくままにプロポーションに変更を加えたアフリカのニグロの彫像」をはじめとする，異国の美術に対するマティスの関心に注目している。アポリネールは続けて，「アンリ・マティスはすべての人種の芸術的能力を知りたがっていたけれども，何よりもまずヨーロッパ的美意識に忠実であり続けた」[100]と書いた。これは，マティスが「アフリカ美術から何か学んでいるとしても，直接的にはほとんど学んだことはない」と明言したに等しい。[101] だが実際は1907年の終わりまでには，アフリカ美術とマティスが重要な役割を果した美的革命は，少なくとも時代の先端を行く多くの芸術家の間では，「ヨーロッパ的美意識」の一側面になりつつあった。1907年から第一次世界大戦が終わるまで，「プリミティヴ・アート」を最も過激かつ想像力豊かに利用したのは，ピカソとブランクーシであった。かつてフォーヴの画家だった人々の多くは，「プリミティヴ・アート」を熱心に収集し続けていたが，彼らの作品には「プリミティヴ・アート」のそれとわかる影響はほとんどなかった。ヴラマンクもアフリカ美術の熱狂的な収集家であり続けたが，その余生のほとんどを嵐の風景を描いて過ごした。ドランもまた収集を続け，最期までアフリカの作品のいくつかを手元においていたが，ロードが例にあげたような程度の差こそあれ作品を忠実に描いている数点のケースを除くと，アフリカ美術を引き続き彼の作品に利用することはほとんどなかった。[102]

だがここでも，マティスは例外であった。1908年の《装飾的人体》(p.226参照)の大きな頭や球状の乳房は，漠然とした「アフリカ化」の傾向を示している。その傾向は，雑誌に掲載された二人のトゥアレグ族の少女の写真に基づいて制作された《二人のニグロの女》(p.226参照)においてはさらにいっそう顕著である。[103] マティスは写真の少女たちの若々しい官能性に刺激を受けて，その写真を拠り所に使った。しかし，そうした使用は，写真から立体的に制作したいという彼の全体的な願望に沿うもので，その目的は自然から距離をおいて，絵を描く時にそれまで採用していた三次元から二次元へと進む制作手順を逆転することにあった。マティスが写真から制作した他の彫刻，1908年の《うずくまるヌード》と1909年の《セルペンティーナ》は，『美的ヌード(*Le Nu esthétique*)』といった出版物に見られる，芸術家のモデルを使った，どちらかというとありふれた写真から制作されていた。[104] それとは対照的に，二人のトゥアレグ族の少女の写真は，マティスが彫刻に付与したいと思っていた「ニグロ固有の文化的特徴」を強調するために選ばれたと思われる。

《二人のニグロの女》はマティスが一人以上の人物を組み合せた唯一の彫刻である。それはピカソの極めて彫刻的な1906年の《二人の裸婦》



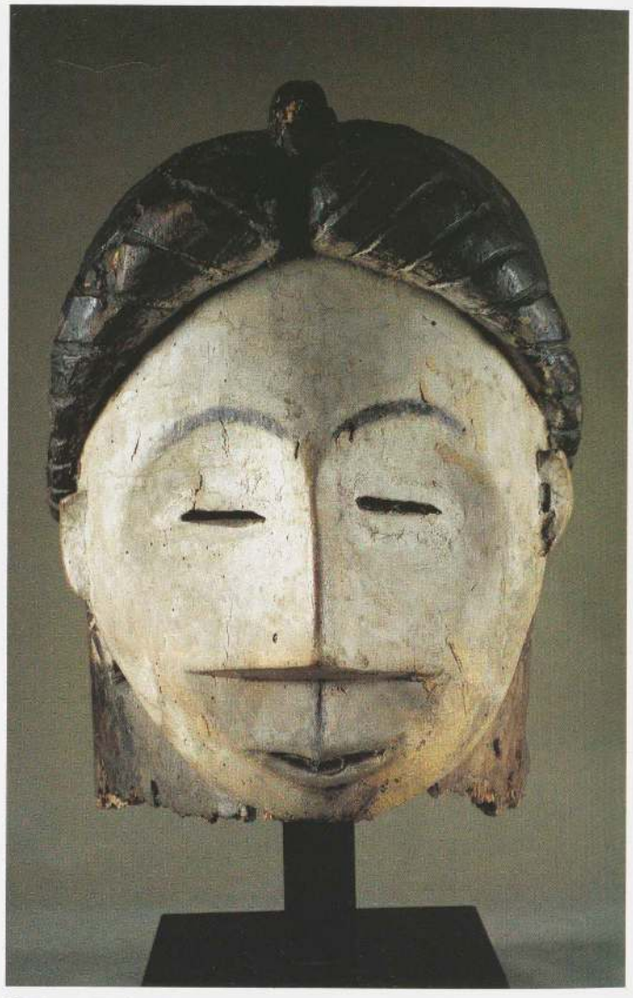
アンリ・マティス《ジャネットV》(側面) 1916年　ブロンズ　58.4×19.7×29.3cm
Art Gallery of Ontario, Tronto; purchase



「座像」　バンバラ族　マリ共和国　木　高さ61cm
Private collection, France (アンリ・マティス旧蔵)



アンリ・マティス《マティス夫人の肖像》(部分) 1913年　油彩・カンヴァス　146.4×97.1cm
The Hermitage Museum, Leningrad



「仮面」シラ族=プヌ族系　ガボン共和国　木に彩色　高さ31cm
Collection Ernst Winizki, Zurich

(p.248参照)にある程度想を得たのかもしれないが，ピカソの作品は，アフリカの美術よりもイベリアの美術に影響を受けたものである。この作品はまた，向い合う女性たちを表すことのある，アフリカの彫刻に影響されていたのかもしれない。もっともここに図版を掲載したようなルバ族の彫刻(p.227参照)は，当時パリではあまり見られなかったと思われる。《二人のニグロの女》のポーズは写真にかなり近いものだったが，イメージ全体の感じは完全に変えられてしまっている。二人の人物の描写はアフリカの美術，ことにバウレ族の彫刻に多くを負っている。特に胴体と臀部の関係，乳房の処理や髪型にそれが見られる(p.223参照)。

アフリカの美術の影響は，ジャネットのシリーズの最後の頭部，《ジャネットⅤ》(pp.228, 229参照)においてより容易に判別できる。その制作年代は普通1910年から1913年の間とされるが，実際は1916年以降であろう。[105] このシリーズ中最も徹底して余分なものを取り去った頭部に霊感を与えた源泉の一つは，ほぼ確実にマティスがその頃購入したばかりのバンバラ族の見事な座像(p.229参照)であろう。[106] その座像はバーンズ財団所有の1916-17年の3連作《3人姉妹》の左側のパネルの中でマントルピースの上に描かれている。最初の3点のジャネットの頭部がもっていた物憂げな魅力を取り除き，4番目のジャネットの頭部がもっていた生命力あふれる機知をはぎ取られて，《ジャネットⅤ》は精神的に丸裸になったような異常な感じをみせている。この作品の「プリミティヴ」な，それどころか原始時代のもののような特質は，手本となったバンバラ族のものの特質に匹敵するものである。

《背中Ⅲ》(p.227参照)は《ジャネットⅤ》とほぼ同じ頃に制作されたものであるが，より広範な意味でのアフリカの影響を示している。マティスは同じ頃の作品《川辺の浴女たち》[107]の人物の場合同様この作品でも，キュビストが実際に行った形態の破壊に対する応答を，キュビストの創意に頼ることなしに作り上げるのに，アフリカの美術の助けを借りたのかもしれない。この彫刻は1913年から1917年にかけて見られる様式をその本義から離れて使っている興味深い作例の一つで，ここでマティスはキュビストたちの革新に応じると同時に，対抗するために「部族美術」の諸形態とセザンヌ風の諸要素の独創的な総合を利用したのである。先立つ2点の《背中》に比べて，《背中Ⅲ》における人物の姿勢は，解剖学に則っているというより構成的であり，肉体の各部は筋肉のつながりよりも線的，面的な律動によって関係づけられ，重力というものがほとんど感じられない。頭部が比較的大きいこと，脊柱によって垂直性を非常に強調していることもまた，マティスがアフリカの彫刻に見た要素を間接的に反映している。それどころか，おそらくこの作品は，マティスがアフリカの美術に備わる彫刻的な諸原理を自分の彫刻に最も微妙に移し替えたものである。

初めて「プリミティヴ・アート」を発見して以来10年の間，アフリカの形態のマティスの絵画への影響もかなり一貫したものであった。場合によっ







左:「遺骨容器の守護頭像」 ファン族 ガボン共和国 木 高さ35cm Private collection (モーリス・ド・ヴラマンク旧蔵)

上:アンリ・マティス《座る女》1915年 油彩・カンヴァス 69×35cm Private collection

右:「遺骨容器の守護像」 ファン族 ガボン共和国 木・その他 高さ25.5cm Private collection, Paris

ては，1907年の2点の《豪奢》に描かれた立っている人物におけるように，胴体の上半分と引き伸ばされた首，大きな頭の間の関連のような具体的特徴が，アフリカ彫刻の一般的な比率に似ていることもある。続く数年のうちに，「創作された面と比率」という考え方そのものが，マティスが人体を扱う際の制作過程において不可欠の部分となった。もっとも，特定の種類のアフリカの美術をあからさまに引用している例もいくつかあった。

1913年に描かれた重要な作品《マティス夫人の肖像》(p.230参照)では，その顔はガボンの仮面(p.230参照)を思わせ，「木炭を塗りたくった木の仮面……悪夢の中の人間」[108]のようにみえるとアンドレ・サルモンがこの顔を評したのも，そう的外れではなかった。左右対称で単純化された顔立ち，明らかに仮面のような目の描き方，そればかりか髪型や帽子さえも，精霊や幽霊を表すファン族の仮面やシラ族=プヌ族系の白い仮面の顔立ちと彩色をはっきりと思い起こさせる。

以前には公開されていなかった《座る女》(p.231参照)は1915年の作と思われるが，[109] この作品もまた，明らかにガボンの美術を引用していると思われる。このケースでは，引用されているのはファン族の人像彫刻で，両者はいくつかの細部において極めて似ている。頭部，髪型，首，肩，乳房，腕そして胴体の上半分は，ファン族の彫刻のそれらに非常に似ているので，この絵は実際には，マティスがそれまで絵の中でアフリカの形態を用いた中でも，最も直接的な借用例を示している。この女性の肉体の謹厳さと彼女の太股のガーターの挑発的な官能性との対照が，彼女を異教の偶像のようにみせると同時に浮気女のようにもみせ，驚くほどあいまいな印象を造り上げている。

最終的には，自身の芸術の最後の偉大な総合である晩年の切り絵において，マティスは再び霊感の源をアフリカの形態や作品に求めた。見事な視覚上の語呂合せで，『ジャズ(*Jazz*)』の中の作品《ナイフを投げる人》(p.232参照)に出てくる人物は，それ自身がアフリカのナイフ投げを思わせる形態をしている。大サイズの切り絵の作品の中で最も野心に富んだ作品の一つ，《ニグロの女》(p.236参照)は，主題となったダンサーのジョゼフィン・ベーカーという一人の「ニグロ」の女性に刺激を受けたものというだけでなく，アフリカ彫刻の形態上のレパートリー――1908年の《二人のニグロの女》を思わせるような方法で互いを補い合う，形式と主題の「アフリカ的特質」――も，極端な省略形を使って暗示するものでもある。切り絵の作品の中には，アフリカの仮面が程度の差はあるが，直接的に表現されているものがある。[110] しかし，以前のマティスの絵画や彫刻では，「部族美術」の影響は主としてアフリカから受けたものであったのに対して，切り絵では，オセアニア美術の影響もみられる。

オセアニアの美術の切り絵への影響は，以前のマティスのアフリカの形態の使用との間におもしろい対照を示している。絵画や彫刻では，マ





ティスがアフリカ美術から学んだことは主として人体の表象の仕方に反映されていた。1940年代半ばの切り絵では，相似形の反復に基づくオールオーヴァーな装飾的パターンを特徴とする，抽象的で物質的特性を失った空間の創造に，メラネシアの装飾的形態が一役買っていたようにみえる。これらの切り絵の抽象的な空間はマティスの絵画の空間とは非常に異なっていて，そのモティーフはしばしばマティスの南洋の思い出と直接関連したイメージ群を含んでいた。

1930年，芸術にも人生にも無常を感じていた時，マティスはタヒチを訪れた。彼はタヒチの経験を直接，芸術に利用することはほとんどなかったが，そこで目にした光，色，青々とした植物，豊富な海洋生物に深く心を動かされ，[111] これらの思い出は亡くなるまで彼の心を占め続けた。1940年代半ばに，マティスは海洋性の植物や動物から受けた印象をオセアニア装飾美術に特徴的な形態のいくつかと結びつけ始めた。壁掛けのための下絵として1946年に制作した2点の《オセアニア》のオールオーヴァーなパターン化と抽象的な空間は，その一例である。[112] この抽象的で装飾的な傾向は晩年の切り絵の中のあるものではさらに顕著にみられるが，その曲線的デザインははっきりとメラネシアの作品に影響を受けたものだと思われる。このことは1947年頃の作品においてとりわけ際立っており，それらの作品はメラネシアの盾の装飾(p.233参照)と仮面(p.234参照)をしばしば思い起こさせる。[113]

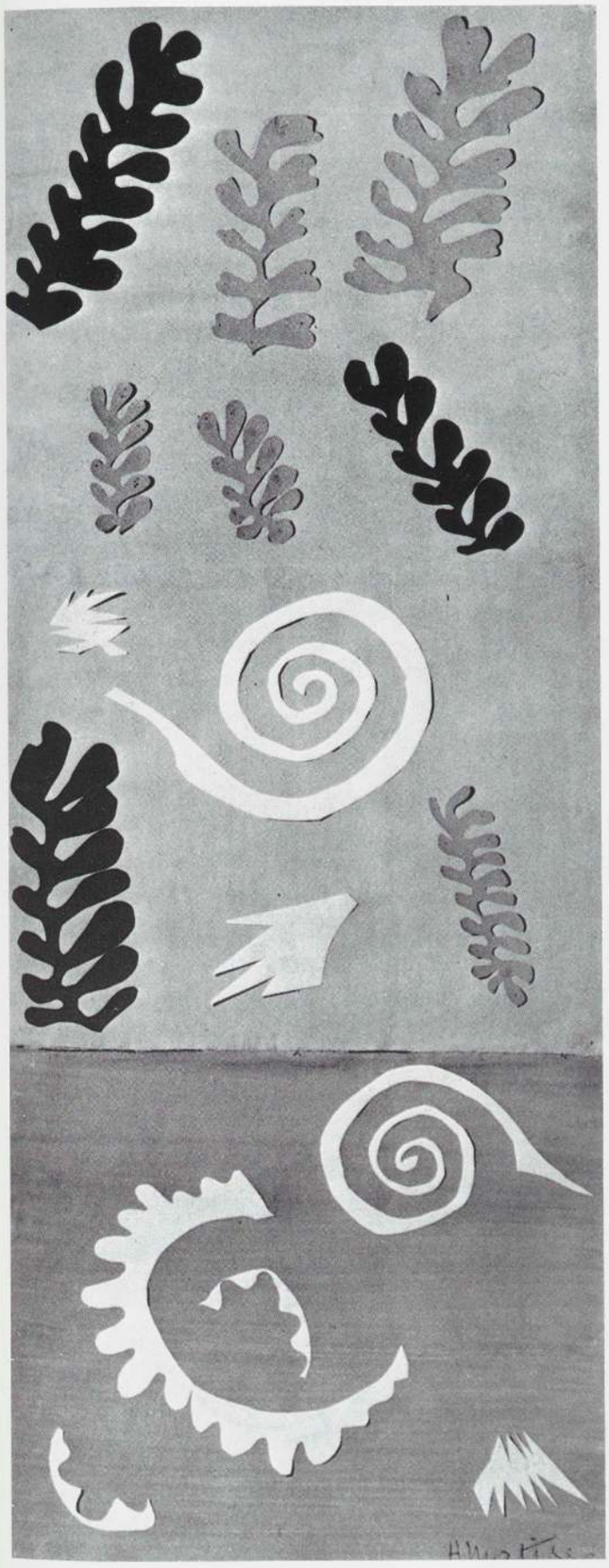
マティスはアフリカの美術を経験したおかげで，1906年に彼のイメージ群のある種の特徴を再編成できたのだが，ちょうどそれと同じようにそれ

左上:アンリ・マティス《ナイフを投げる人》(部分，ポートフォリオ『ジャズ』より) 1947年
カラーステンシル 40.6×65.3cm
The Musem of Modern Art, New York; gift of the artist

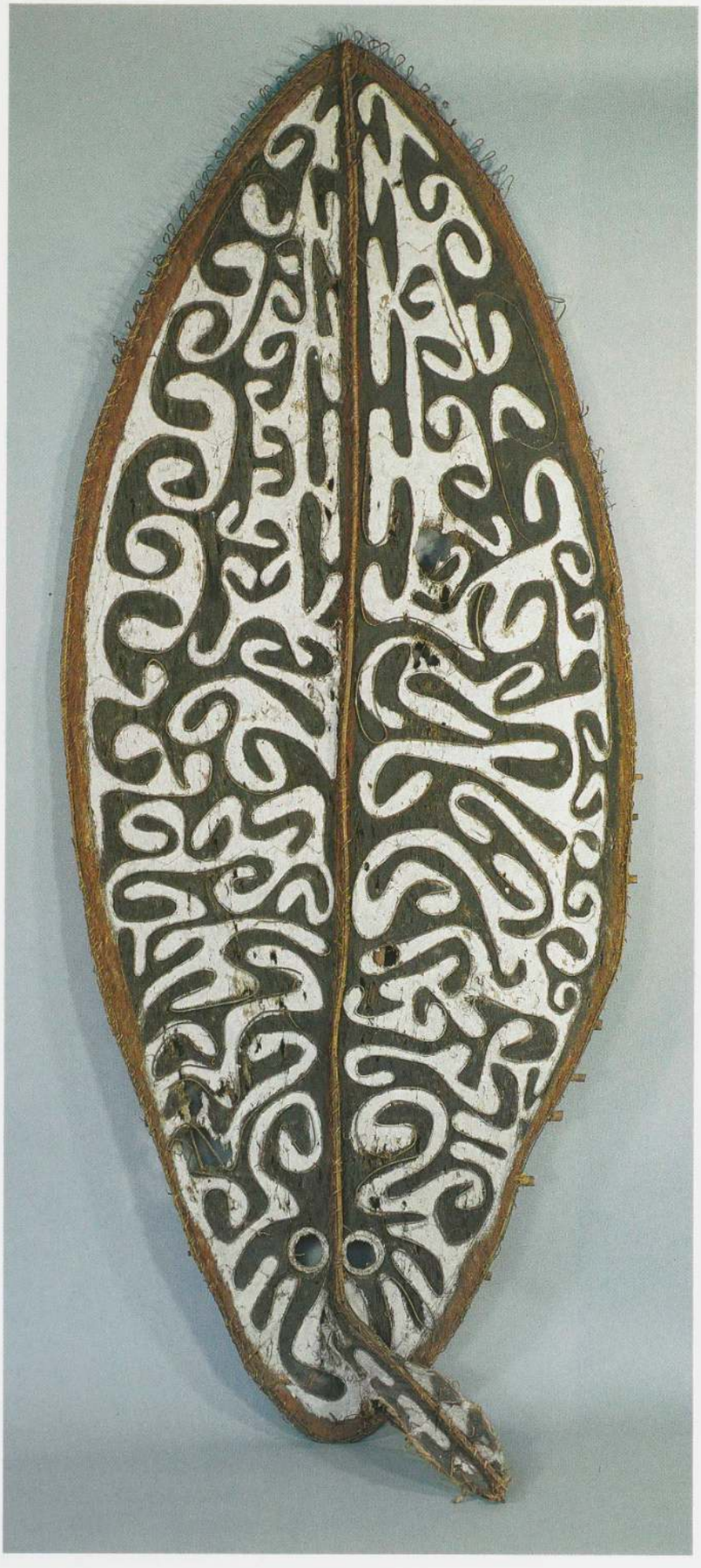
右上:「投げナイフ」 ザンデ族 ザイール共和国 鉄 高さ47.6cm
Collection Norman and Shelly Dinhofer, New York

次ページ左:アンリ・マティス《コンポジション:緑の背景》1947年 切り絵 105.4×40.7cm
Private collection

次ページ右:「楯」 アスマット族 イリアンジャヤ(旧オランダ領ニューギニア) 木に彩色・繊維
高さ193cm Collection SERGE BRIGNONI, Bern

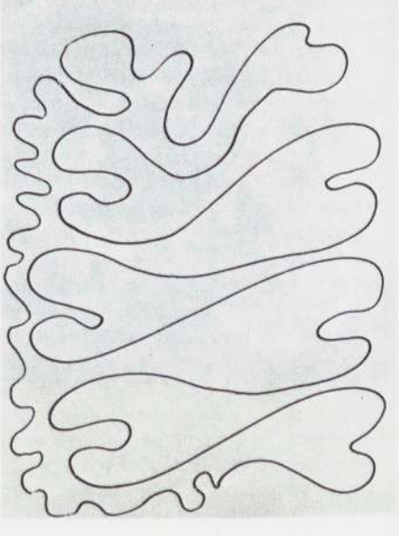






左:「仮面」 ナマウ族 湾岸州, パプアニューギニア
樹皮の布と茎に彩色 高さ244cm
National Museum of Ireland, Dublin

アンリ・マティス《ボードレールの『悪の華』表紙デザイン》1947年
ペン・インク 27.2×21.1cm
The Hermitage Museum, Leningrad

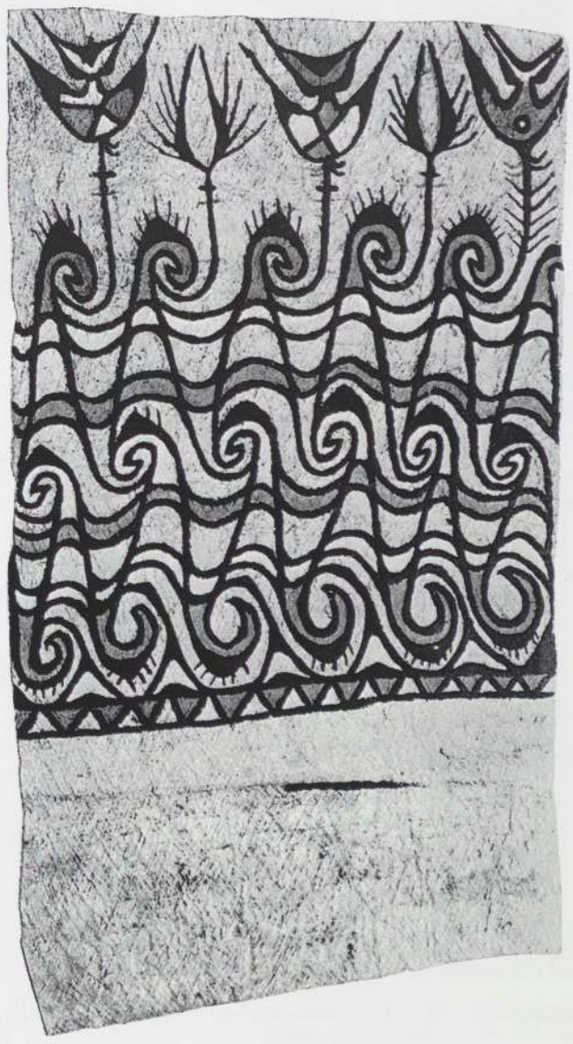




アンリ・マティス《オセアニア，空》1946年　シルクスクリーン　165×380cm　Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris

から約40年後，オセアニアの美術という手本は，マティスが全く別の新しい総合を達成するのに役立ったようである。この時，以前に「発見」した時と同じように「部族美術」は彼が当時夢中になっていた形式および表現上の諸問題に対して，新しくて独創的な解決を示唆したのだった。

ガートルード・スタインはアフリカの美術の発見当初の頃に言及して，ピカソとマティスはアフリカの彫刻に異なる方向で影響を受けたと，実に的確に指摘した。つまり，ピカソは「想像力よりもものの見方に大きな」影響を，マティスは「ものの見方よりも想像力に大きな」影響を受けたというのである。[114] この分析が入念かつ体系的な分析のもとでも通用するかどうかは議論の余地があるが，それでもマティスの視覚的な想像力がアフリカとオセアニアの美術体験に深く影響されていたことは真実である。それらの美術の手本やその影響は，マティスの生涯の最期まで彼の中にとどまり続けたのである。



「タパ」センタニ湖　イリアンジャヤ(旧オランダ領ニューギニア)　樹皮の布に彩色　高さ88cm
Private collection (アンリ・マティス旧蔵)



アンリ・マティス《ニグロの女》(部分) 1952年　紙・カンヴァス(コラージュ)　453.9×623.3cm　National Gallery of Art, Washington, D.C.; Ailsa Mellon Bruce Fund

註

本稿を，20数年前，私自身の「プリミティヴ・アート」の発見へと導いてくれた，ダグラス・E.フレイザーの思い出に捧げる。

1) この問題の研究についての概略は，以下の文献を参照。Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (rev. ed. New York, 1967), 特にpp.86-103(ゴールドウォーター，日向あき子訳『二十世紀美術におけるプリミティヴィズム』，岩崎美術社，1971)。Douglas F. Fraser, "The Discovery of Primitive Art," *Arts Yearbook 1* (New York, 1957), pp.119-133. Edward Fry, *Cubism* (New York and Toronto, 1966), pp.47-48（フライ，八重樫春樹訳『キュビズム』，美術出版社，1973)。Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et "L'Art nègre"* (Paris, 1968), 特にpp.83-239. Ellen G. Oppler, *Fauvism Reexamined* (New York and London, 1976), pp.125-178. Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture* (Toronto, 1981). 以下の註において，これらの著作に言及するときは著者の姓のみを記す。

2) 例えばボードレールは，1846年のサロン評の中でこのように述べた。「"彫刻の起源は太古の暗闇の中に埋もれている"。ゆえにそれは"カリブ人の"芸術だ。実際我々は，あらゆる民族が，絵画に取りかかるまでの長い間極めて上手に呪物を刻むのを目にするが，……」(Jonathan Mayne, ed., *Art in Paris, 1845-1862: Salons and Other Exhibitions Reviewed by Charles Baudelaire* [Lonon and New York, 1965], p.111. ボードレール，阿部良雄訳「1846年のサロン」，『ボードレール全集第3巻』，筑摩書房，1985)。

3) アフリカの美術は，初めパリではオセアニア美術より強い影響力をもっていた。それは一つにはその彫刻的造形性がより顕著であったためであり，一つにはフランスがアフリカに広大な植民地をもっていたためである。J.B. ドンが指摘しているように("African Art and Paris Studio, 1905-20," in M. Greenlagh and V. Megaw, eds., *Art and Society*, New York, 1978, pp.105-20)，当時フランスの芸術家たちが収集した「プリミティヴ・アート」は，ほとんどすべてがフランス領からきたものだった。エリー・フォールの『美術の歴史』第2巻(Elie Faure, *L'Art médiéval* [Paris, 1911])は，美術の通史の中で最初に「プリミティヴ・アート」に目立つ場所を与えた本だと思われるが，そこではオセアニア美術よりアフリカ美術にはるかに多くの注意が払われている。しかも，フォールのオセアニアの議論はメラネシア美術より彫刻的なポリネシア美術に限定されている(ポリネシアにはフランスの植民地があった)。

4) Raymond Firth, "The Social Framework of Primitive Art," *Elements of Social Organization* (Boston, 1951) p.175参照。

5) アフリカ美術の無重力的性質は，ヨーロッパの芸術家たちに困難な問題を呈示した。というのは，西洋の伝統にあって，イリュージョンを与える視覚的空間と引力にひっぱられた人物とは互いに切り離せない関係にあったからだ。ピカソの1907年の《全身裸像》(Pierre Daix and Joan Rosselet, *Picasso: The Cubist Years, 1907-1916* [Boston, 1979], no.40)では，アフリカ彫刻と関連する諸特徴が，美術学校の裸体素描のモデルのようなポーズで立った人体の上に施されている。立つポーズがさらに自然から離れた《腕を上げるヌード》でさえも(同上書，no.53)引力は感じられる。同様の重力の感覚は，ピカソの1907年の「プリミティヴ」な彫刻のいくつかにも存在しており(例えばWilkinson, pp.103, 109, および Roland Penrose, *The Sculpture of Picasso* [New York, 1967], p.55)，そうした感覚がピカソの作品を実際の「部族美術」からはっきりと区別する。

6) Gelett Burgess, "The Wild Men of Paris," *Architectural Record* (New York), May 1910, p.406.

7) 初期の「プリミティヴ・アート」研究の進化論的な偏見についての論議に関しては，Goldwater, pp.19-22, Fraser, pp.119-20を参照せよ。フォールでさえ，*L'Art médiéval* の中の全体的に共感のもてる"Les Tropiques" の章で，以下のような偏見を表明している。「それがもつ活力を現在も保持しているプリミティヴな芸術で，しかも最初にあった純真さをまだ残しているか回復しつつある感性に，新しくて強力な感情を分け与えることのできるものを発見するためには，いまだに未開のままの人々の中に入っていかねばならない」(Faure, *Mediaeval Art*, trans. Walter Patch, Garden City, 1937, p.166)。1920年という時期にさえ，ヴラマンクは，アフリカの美術は「現在，過去，未来の芸術を説明する文献の解説や感嘆や賛辞に圧倒されることなく見ることのできる唯一の芸術」だと言い切り，その「処女」性について述べた(Vlaminck, "Opinions sur l'art nègre," *Action* [Paris], 3 April 1920, p.26)。

8) 非自然主義的芸術への関心の高まりは，フォーヴィスムが出現した頃，パリで開催された芸術の大きな展覧会の数に表れている。例えば，1903年のルーヴルでのイスラム美術展，1904年のルーヴルでのフランスの「プリミティヴ」展，1905年のサロン・ドートンヌでの日本美術展，1906年のルーヴルでの古代イベリア美術展，そして同年のサロン・ドートンヌでのロシア美術展(ディアギレフが組織し，36体ほどのイコンを展示)。これらの美術において最も賞賛された絵画的価値は，以後の年月にモダニストたちが強調するだろうものとはっきりと関連していただけではなく，主だったポスト印象主義の人々の作品において最も賞賛された諸価値と似てもいた。彼らの大展覧会もこの頃開催され，ファン・ゴッホ展が1905年のアンデパンダン展で，ゴーガン展が1903年にヴォラールのギャラリー，1906年にサロン・ドートンヌで，そしてセザンヌ展が1904年のサロン・ドートンヌ(5点の絵画だけだが，3点の水浴図を含む)と1907年のサロン・ドートンヌで開かれた。

異国趣味的芸術とゴーガンの芸術に，そしてある程度まではスーラの芸術に共通する概念的基盤が，20世紀の初めに次第に明らかになり，それらには同じような評価基準が適用された。例えば，1904年の大規模なフランスの「プリミティヴ」展のカタログの序文で，ジョルジュ・ラフネストルは昔のフランスの芸術家の「感動が本物であること」や現実のものと観念的なものを混ぜ合せることのできる彼らの才能について書いた(*Exposition des primitifs français au palais du Louvre...*, Paris, 1904, p.xviii)。彼らの「不正確さ」や「不器用さ」さえもが，「彼らの心底からの感情にみあった表現」(同上書，p.xix)，という言葉で正当化されるとラフネストルは主張する。この言葉はまた，ファン・ゴッホやゴーガンやセザンヌの芸術を擁護するのに使われたかもしれない(そしてルソーの場合には実際に使われた)。



ニースのオテル・レジーナのアンリ・マティスの部屋にあった品の数々。彼の死後集められた。

1904年の夏，新印象主義者アンリ=エドモン・クロスはシャルル・アングランへの手紙でフランスの「プリミティヴ」展について書いている。モネの絵を誉めたあと，彼はこう書いた。「モネのような芸術とは正反対の芸術により強くではなくとも同じ位驚かされたと君に言えば，私が果てのない議論にはまりこんでいるのがわかるだろう。今朝，フランスのプリミティヴ展に行ってきた。……なんてすばらしく，うっとりさせる芸術だったろう。現実のものを想像上のものに置き換えるという難題をここではいとも単純な方法で解決している。美しい統一体の中でうまくいった様々の色合いの間に生じる調和のとれた関係が一つあれば，見事な調和の実現には十分である」(letter of July 7, 1904, Catherine C. Bock, *Henri Matisse and Neo-Impressionism, 1898-1908* [Ann Arbor, 1981], p.67に引用)。

9) ルービンによる本書の「序」とヴァーネドーによる「ゴーガン」の章を参照。

10) Judith Cladel, *Maillol, sa vie, son œuvre* (Paris, 1937), catalog of the exhibition "Arts primitifs dans les ateliers d'artistes," Paris, Musée de l'Homme, 1967に引用。

11) ドランの1906年のヴラマンクへの手紙も参照。これについては本稿pp.215-16で論じる。

12) この時期のマティスの回想については，Jack D. Flam, *Matisse on Art* (London, 1973), pp.55, 102, 126を参照。

13) おもしろいことに，ヴラマンクは後に「部族美術」の形態への依存を，「祖先の言葉で自身を表現する力量のない」芸術家と結びつけている(*Poliment*, Paris, 1931, p.130)。1945年にマティスは，「芸術家が彼の称賛する身近な先駆者の作品の虜とならないために，彼自身の好みに応じて，様々な文明の産物の中に新しい霊感の源を探し求めることができる」と述べた(Flam, *Matisse on Art*, p.102)。

14) Charles Wentinck, *Modern Art and Primitive Art* (Oxford, 1979), pp.16-17参照。

15) ヴラマンクの説明は，Vlaminck, *Tournant dangereux: Souvenirs de ma vie* (Paris, 1929), pp.88-89, *Poliment*, pp.129-130, *Portraits avant décès* (Paris, 1943), pp.105-07にある。最後のものが彼の最も詳細な説明で，以下の文章はそれに大きく依っている。

16) *Poliment* および *Tournant dangereux* では，二つの作品についてしか触れられていない。

17) *Portraits avant décès*, p.107 とM.A.ルブロンへの1944年の手紙(Laude, 上掲書，p.104に引用)。

18) *Portraits avant décès* p.106.

19) Laude, 上掲書，p.104を参照。

20) Laude, 上掲書，pp.100-106を参照。

21) Francis Carco, "De Montmartre au Quartier Latin," *Mémoires d'une autre vie* (Geneva, 1942), pp.209-10.

22) Laude, 上掲書，p.103.

23) *Portraits avant décès* (p.106) でヴラマンクは「この本能的な芸術の表現」という言葉を用いている。(1983年9月17日の会話で)ウィリアム・ルービンが指摘したように，ヴラマンクの経験はピカソの経験と興味深い対照をなしている。ヴラマンクは，博物館の外でアフリカの美術を見て初めて深く感動した。一方ピカソは，博物館の中でそれを見て初めてその意味を完全に把握したのである。

24) すでに1912年にギョーム・アポリネールは，ヴラマンクは「疑いもなく，これらのグロテスクではなはだしく神秘的な作品の中に，ゴーガンの作った木彫りや彫刻に通じるものを見出したのだ」と述べ，さらにゴーガン自身は霊感を「ブルターニュの磔刑像や，ヨーロッパの文明から逃れて住んだオセアニアの野性的な彫刻から」得ていると記した(Guillaume Apollinaire, "Art et curiosité, les commencements du cubisme," *Le Temps*, Paris, October 14, 1912, Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Paris, 1960, p.264に再録)。

25) *Tournant dangereux*, p.88, *Portraits avant décès*. p.106. またJohn Elderfield, *The "Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities* (New York, 1976), p.109を参照。

26) *Portraits avant décès*, p.106.

27) *Tournant dangereux*, pp.88-89.「前後関係から判断すると，それは1904年と考えていいだろう。1903年より前ではないことは確かである」とゴールドウォーターは主張している(p.86)。

28) *Poliment*, pp.129-30.

29) *Portraits avant décès*, pp.105-07.

30) Oppler, 上掲書，p.155, note 3.

31) ドランに仮面を売ったというヴラマンクの説明(上記註17)を参照。

32) 註47を参照。

33) Laude, 上掲書，pp.101-03を参照。

34) どんなに早くとも，1906年秋までは，ドランの絵画にも彫刻にもアフリカの影響の跡はみられない。

35) 1906年のサロン・ドートンヌは10月6日に開催され，11月15日に閉じられた。

36) Derain, *Lettres à Vlaminck* (Paris, 1955), pp.196-97. その手紙は65 Blenheim Crescent, Holland Park, London から送られた。

37) 同上書，p.197.

38) Goldwater, 上掲書，p.89.

39) Laude, 上掲書，p.176. Oppler, 上掲書，p.159, note 2には，その手紙は「1910年ではなく，1906年のものに違いない」とある。しかし，なぜこの筆者が，1907年を除外したかについては述べられていない。

40) Oppler, 上掲書，p.156を参照。

41) *Lettres à Vlaminck*, p.63.

42) 同上書，p.196.

43) Goldwater, 上掲書，p.87には，マティスのアフリカ彫刻の収集は，「たぶん早ければ1904年に，1906年以前には確実に始まっていた」とあるが，私はこの主張の確たる証拠は見出していない。アルフレッド・H.バー・ジュニアは1908年の彫刻《二人のニグロの女》を論じて，マティスはアフリカの「ニグロ」彫刻をすでに「2,3年の間」収集していたと述べているが，この主張にも資料があるわけではない (Alfred H. Barr Jr., *Matisse: His Art and His Public* [New York, 1951], p.159)。

44) 同じ現象がマティスとセザンヌの関係にもあった。マティスに関連するあらゆる文献の説明にもかかわらず，彼がセザンヌの作品を早くも1895年に見ていたことが今ではわかっている。しかし，彼がセザンヌの教訓を生かせるようになったのは，それから4,5年後だった。マティスはこのことについて，1941年のピエール・クールティヨンとのインタヴューの中で語っている。このインタヴューについてクールティヨンは私に1979年12月11日の対談の中で親切にも語ってくれた。マティスは，これと似た遅れた反応をイスラム美術に対しても示している。彼はそれが展示されたのを1903年にルーヴルで見ているのだった。

45) Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (New York, 1961) p.63. また，Stein, *Picasso* (London, 1938), p.22を参照。「彼がゴソルから帰ってから……彼はマティスに知己を得た。マティスを通して彼はアフリカ彫刻を知るようになった」。

46) 「ル・ペール・ソヴァージュ」は「レンヌ街の奴隷商人」としても知られていた。それはエミール・エイマンのことで，

彼は「オ・ヴュ・ルエ」という名の店をもっていた。本書p.139を参照。またはD.H.Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre* (Paris, 1946), pp.155-56, およびLaude, p.102を参照。

47) ピエール・クールティヨンが教えてくれた(上記註44を参照)。このインタヴューの，誤訳とはなはだしく不正確な訳からなる翻訳がWentinck, *Modern Art and Primitive Art*, p.17にある。テリアードが1951年に集めた「言葉」の中で，マティスは，アフリカ彫刻の頭部を「数フランで」買ったと言っている(Flam, *Matisse on Art*, p.134)。テリアードがまとめた言葉(Tériad, "Matisse Speaks," *Art News*, November 1951, pp.40-71)はそれ以前のいくつかの話を英訳で寄せ集めたものであるか，いくつかの点で正確さに問題がある。

48) André Malraux, *Picasso's Mask* (New York, 1976), pp.10-11を参照。

49) Ettlinger, "German Expressionism and Primitive Art," *Burlington Magazine*, 110, April 1968, pp.191-92. 実際は，アポリネールはその類のことを何も「指摘」はしなかった。彼はただマティスが「何よりもヨーロッパの美の感覚にひたり続けていた」と言ったにすぎない("Henri Matisse," *La Phalange*, December 1907, 英訳は，Barr, *Matisse: His Art and His Public*, p.102)。カーンワイラー(D.H.Kahnweiler, "L'Art nègre et le cubisme," *Confessions esthétiques*, Paris, 1963, p.223)も，マティスはアフリカの美術に影響されていなかったと述べた。

50) 未発表のドランの彫刻についての論文 (Ron Johnson, 1969, p.2)。この論文の利用を許してくれたジョンソン氏に，そしてこの論文に注意を向けさせてくれたウィリアム・ルービンに謝意を表したい。

51) エドワード・F.フライが1963年3月26日に行ったインタヴュー(Edward F. Fry, "Cubism 1907-1908: An Early Eyewitness Account," *Art Bulletin* 48, March 1966, p.73 and note 59).

52) Elderfield, *The "Wild Beasts,"* p.111に図版が載せられている。

53) 同上書に図版が載せられている。なお，Johnson, 上掲論文，pp.8-9およびWilkinson, 上掲書，p.124を参照。

54) Johnson上掲論文，p.5を参照。ジョンソンはそこで両者を直接的に結びつけている。Elderfield, *The "Wild Beasts,"* p.111 に引用されているBurgess, "The Wild Men of Paris,"およびLaude, 上掲書，p.180, Wilkinson, 上掲書，p.124ではそうした関係が示唆されている。

55) Johnson, 上掲論文，p.5.

56) 同上。

57) Gelett Burgess, "The Wild Men of Paris," p.414.

58) Johnson, 上掲論文，p.4に1969年のドラン夫人とのインタヴューの引用がある。

59) Wilkinson, 上掲書，pp.105, 107 and 113の図版を参照。

60) 私の知る限りでは，この彫刻はドランに関する文献のどこにも見あたらない。それがドランのものだと想定したのは(あまりはっきりとはしていない写真から判断できる限りにおいて)，その折衷様式と，バージェスの言葉(Burgess, 上掲書，p.406)を考慮にいれたからである。バージェスによれば，ドランは「アフリカの彫刻，小さくてぞっとするような黒人の神々，歪曲されていて，ひどく醜い円錐形の胸をした女神たち」に加えて，彼自身の「木や石こうで作ったそれらの模造品」をもっていたという。

61) Elderfield, *The "Wild Beasts,"* p.107 and p.157 note 44を参照。

62) 本書p.254を参照。ピカソはルービンに，世紀の変り目の頃には，ロマネスク彫刻は「プリミティヴ」だと考えられていたと語った。

63) 所在不明。Elderfield, *The "Wild Beasts,"* p.107 に図版を見ることができる。

64) 《浴女》はおそらく1907年，マティスが《青いヌード》を描いた頃に制作されたと思われる。オプラーは，この作品は，ドランが「マティスと，どちらが青を用いて最良の人物像を描けるかについて，友情のうちにも競い合って」(Barr, *Matisse: His Art and His Public*, p.533, note 3 to p.94) 制作した，とハンス・プールマンが回想している作品のうちの1点だとしている(Oppler, 上掲書，p.289)。さらにプールマンがそれは壊されたと言っているのは誤りだったとオプラーは示唆している。エルダーフィールド(*The "Wild Beasts,"* p.158, note 75) は《浴女》は全体に青が目立つけれど，人物は誰一人として青ではないことを指摘して，このオプラーによる作品同定を認めていない。

65) John Golding, *Cubism: A History and an Analysis* (London, 1968), p.139.

66) Elderfield, *The "Wild Beasts,"* p.120およびWilkinson, p.124を参照。

67) ルービンも，この作品のセザンヌ的要素(ことに人物の彫刻的造形性の感覚)について論じ，ドランの「セザンヌと前衛の画家とを結ぶ架け橋としての，1907年における計り知れない重要性」を強調している(William Rubin, "Cézannism and the Beginnings of Cubism," *Cézanne: The Late Work* [New York, 1977], pp.156-57)。ルービンは，ピカソが1907年春に《アヴィニョンの娘たち》を制作していた時，その前年に見たマティスの《生きる喜び》よりも，その年の春に見たドランの《浴女》によって，競争心をよりかきたてられたのだと確信している。

68) Golding, *Cubism*, p.139. ピカソのセザンヌと「部族美術」との融合については，Rubin, "From Narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of *Les Demoiselles d'Avignon*," *The Art Bulletin*, December 1983, pp.615-49.

69) Elderfield, *The "Wild Beasts,"* p.109.

70) Burgess, "The Wild Men of Paris," pp.401-14. 7人のうち，ブラック，ドラン，クゾォベル，フリエス，メッツァンジェはフォーヴの運動に関与していた。残りの二人はエルバンとピカソである。

71) 同上書，p.410.

72) 同上書，p.402.

73) Fry, "Cubism 1907-1908," p.70.

74) 以下の註75を参照。

75) バーは，以下のようにほのめかしている(Barr, *Matisse: His Art and His Public*, p.77)。マティスは，最初この絵を友人のジャン・ピュイにみせた時，これはコリウールの郵便配達人が描いたと言ったそうだが，そんなマティスなら，「もう一人の下級官吏，アンリ・ルソーの作品を脳裡に浮かべていたかもしれない」し，その作品を《ピンクのたまねぎ》で使った「ナイーヴと言っていいほど単純な技法」と結びつけることもできたかも知れない。この作品とルソーの静物画とのつながりは，しかしながら非常に希薄に思える。

76) 例えば1904年の2点の《ねぎのある静物》，1907年の2点の《豪奢》。

77) Leo Stein, "More Adventures," *Appreciation: Painting, Poetry and Prose* (New York, 1947)に収録。再録は*Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and Her Family* (New York, 1970), p.98. このエピソードと前出註75の《ピンクのたまねぎ》に関するエピソードの類似性に注意。

78) Pierre Courthionとの会話(註44参照)。

79) Dore Ashton, ed., *Picasso on Art* (New York, 1970), p.164. ピカソがマティスのもくろみを理解していたことは，彼とマティスがその頃互いに作品を交換した時のことでわかる。ピカソは，1906年か1907年に描かれた《マルガリータ》を選んだ。それは《ピンクのたまねぎ》や《若い水夫II》よりもさらに意図的に単純化され，子供が描くように描かれていた(Barr, *Matisse: His Art and His Public*, pp.85,94,およびp.332の図版を参照)。

80) マティスの「プリミティヴ」な彫刻だけではなく様々な「アルカイック」な美術への関心は，その夏に制作された小さな頭部に反映されている。その作品群では，誇張された顔の特徴と，筋肉の構造よりも面的構造が強調されている。それらの頭部では，アフリカの美術よりもギリシア，エトルリア，ケルト，古代イベリアの影響が特に目立つように思える。Alicia Legg, *The Sculpture of Matisse* (New York, 1972), p.14の図版を参照。

81) 図版については，同上書，p.18。

82) Lawrence Gowing, *Matisse* (London, 1979), p.77を参照。このポーズの印象的な作例の一つは，ティツィアーノの《バッカナーレ》(現在プラド美術館蔵)にみられる。Kenneth Clark, *The Nude* (New York, 1956), p.294-95, Millard Meiss, "Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities," *Proceedings of the American Philosophical Society* (Vol.110, 1966), *The Painter's Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art* (New York, 1976), pp.215-17に再録。

83) Barr, *Matisse: His Art and His Public*, p.100に列挙されている。

84) この出来事の説明は，同上書，p.94を参照。

85) Donne, "African Art and Paris Studios"の随所を参照。

86) 北アフリカはもちろん黒人アフリカとは全く違うのだけれども，マティスは後に北アフリカでの経験について語る時，「アフリカ」での経験として語っている(1979年12月11日のピエール・クールティヨンよりの情報)。

87) 同上書。

88) André Gide, *The Immoralist* (1902), translated by Richard Howard (New York, 1970), p.45. ここでは英訳に修正を加えた(ジッド，石川淳訳『背徳者』，新潮文庫，1951)。

89) 註65, 66を参照。

90) マティスの《亀と浴女たち》とピカソの同じ頃の《3人の女》——双方とも「プリミティヴ」でしかも原始的な主題である——の関係は，私のマティスについての近刊(Flam, *Matisse: The Man And His Art, 1869-1918*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1986, pp.224-227) で取り上げる。これら2作品は，二人の画家の形式が非常に違っていたにもかかわらず，その作品に内在する主題が時にどれほど近かったかを示す好例である。

91) この作品はまた，1906年のサロン・デ・ザルティスト・フランセ(フランス美術家協会)に展示された，ラファエル・コランの《安逸》に対する反応でもある。そのポーズ，人物の配置は《青いヌード》に非常に似ている。

92) 詳細については，Jean Puy "Souvenirs" (*Le Point*, no.21, July 1939), p.36(132)を参照。

93) Louis Vauxcelles, "Le Salon des Indépendants," *Gil Blas*, March 20, 1907, p.1.

94) "Notes of a Painter on His Drawing," *Le Point*, no. 21, July 1939, p.14(110), translated in Flam, *Matisse on Art*, p.82.

95) Burgess, "The Wild Men of Paris," pp.405, 413-14を参照。

96) 1951年10月22日に，ニューヨーク近代美術館で行われた講演の筆記録(courtesy of the Archives of American Art)。

97) 《アヴィニョンの娘たち》完成後，《横たわるヌード》の連作とその関連作で，ピカソは実際に《青いヌード》に遠回しに触れている(Daix and Rosselet, *Picasso*, nos 76,77 and 79-83参照)。こうした発想のやりとりは，すぐに非常に激しいものになる。その年の後半に，ブラックは《大きなヌード》を描いた。この作品はピカソの《アヴィニョンの娘たち》とマティスの《青いヌード》からある程度の影響を受けていた。ブラックの絵は，ポーズと描写において彼らの作品にかなり忠実に倣っていた。秋には，《立つヌード》(現在テート・ギャラリー蔵)で，マティスが反応している。

98) 本書，pp.255-257を参照。

99) 《アヴィニョンの娘たち》の制作に関する年譜は，Rubin, "From Narrative to 'Iconic' in Picasso,"を参照。

100) Guillaume Apollinaire, "Henri Matisse," *La Phalange* (vol.2, 18, December 15, 1907), pp.481-85 (English translation in Barr, *Matisse: His Art and His Public*, pp.101-102).

101) Ettlinger, "German Expressionism and Primitive Art," pp.191-92 (上記註49参照)。

102) ドランとヴラマンクの収集の詳細については，Laude, 上掲書，pp.113-24を参照。一般化されたアフリカ美術の影響は，ドランの《最後の晩餐》(1913年頃，シカゴ美術研究所蔵)のような作品に見ることができる。そこでは，キュビスム風の物の見方がされているにもかかわらず，頭部のいくつかは「アフリカ化」されている。

103) Albert Elsen, *The Sculpture of Matisse* (New York, 1972), p.84を参照。

104) 《うずくまるヌード》と《セルペンティーナ》が制作されるもとになった写真については，John Elderfield, *Matisse in the Collection of The Museum of Modern Art* (New York, 1978), p.190, figs. 43 and 46を参照。

105) ピエール・マティスは(1983年6月22日の会話の中で)，マティスが《ジャネットV》を《背中III》と同時に制作したことをはっきりさせている。この《ジャネットV》の完成がいつ以前なのかは，バーンズ財団所有の《石膏の胸像のある静物》にその姿がみられることと関係している。この絵は，これまで1912年作と誤解されていたが，実際は1916年作である。

106) ピエール・マティス(同上の会話)は，マティスがこのバンバラ族の作品を手に入れたのは，1915年あたりの第一次世界大戦が始まった頃だったと記憶している。この作品は，次の書物ではマティスの所有として載っている。Paul Guillaume et Guillaume Apollinaire, *Sculptures nègres* (Paris, 1917), pl.V.
ルービンはバンバラ族の人像を，全く逆の意味に解釈している。私はそこに《ジャネットV》に関連した原始時代のもののような特質を感じるのに対し，ルービンはその繊細さ，儀式的な優雅さを強調している。ルービンの考えでは，《ジャネットV》は，マティスが1910年にミュンヘンに行った時に見たかもしれないタイプのカメルーンの仮面(p.228)に，より密接に関連しているという。

107) シカゴ美術研究所蔵。図版は，Barr, *Matisse: His Art and His Public*, p.408を参照。

108) André Salmon, "Le Salon," *Montjoie!*, 1, November-December 1913, p.4.

109) この絵は，1916年の初めにマティスのアトリエで撮られた写真の中にみられる。Elderfield, *Matisse in the Collection of The Museum of Modern Art*, p.209, 図版90。

110) 例えば，J. Cowart, J. Flam, D. Fourcade, J.H. Neff, *Henri Matisse: Paper Cut-Outs* (St. Louis and Detroit, 1977) nos.32, 70, 108を参照。

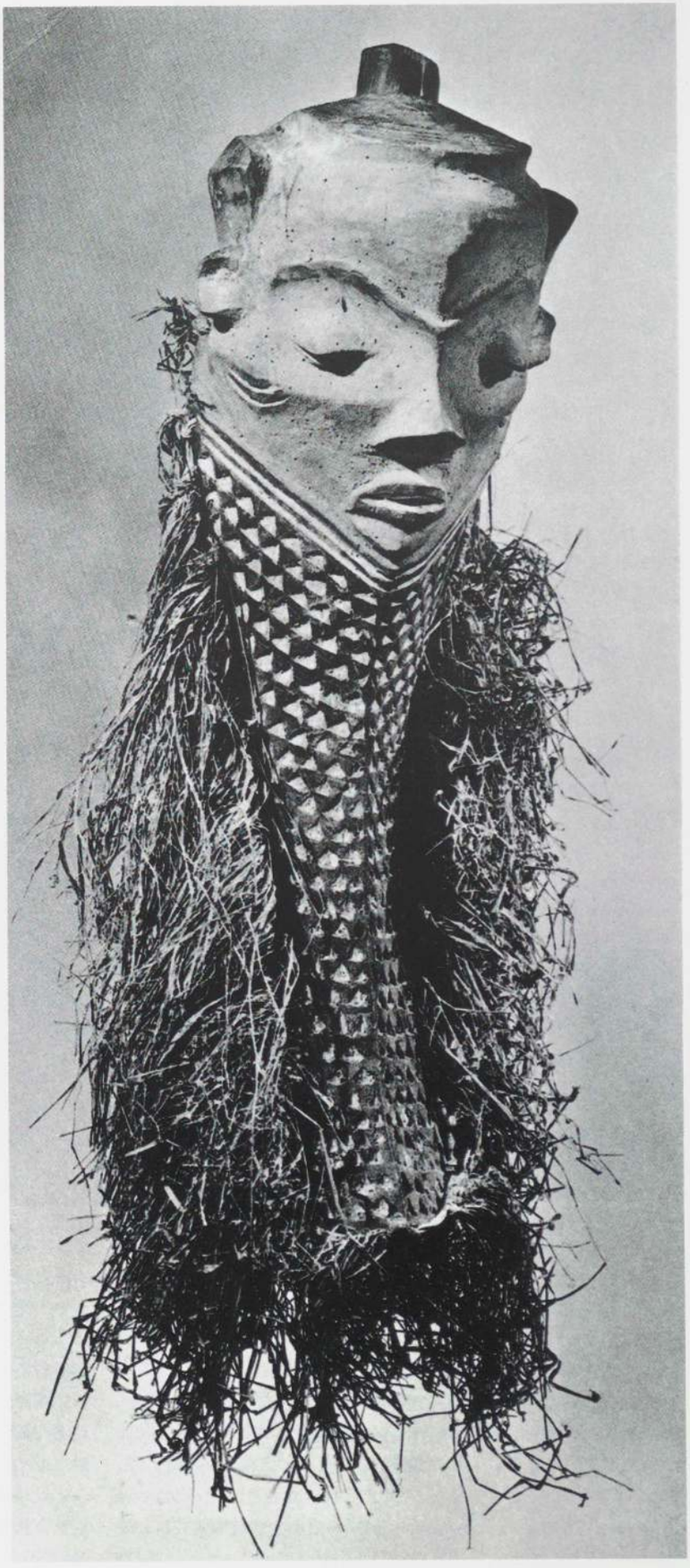
111) Flam, *Matisse on Art*, pp.110 および 145 のタヒチでの体験についてのマティスの説明を参照。タヒチから戻ってすぐ後に，彼は《ティアリ》と《貝殻の中のヴィーナス》(図版は，Elderfield, *Matisse in the Collection of The Museum of Modern Art*, pp.137-139を参照)という二つの彫刻を制作した。この二つの作品は双方とも，南洋の植物の視覚的隠喩を含んでいる。《ティアリ》の女性の頭部は，題名のもとになっている異国の植物の形を暗示している。《貝殻の中のヴィーナス》では，女性と貝殻が皿の中で成長する植物のイメージを喚起する。亡く

なる前年の1953年になっても，タヒチへの旅の影響は，マティスの《オセアニアの思い出》(図版は同上書，p.168)の中にまだ残っている。

112) Cowart, Flam, et al, *Henri Matisse: Papar Cut-Outs*, nos.55 および 56.

113) 同上書，nos.61, 62, 63, 64, 66 およびpp.132-33 のアトリエ内の写真参照。マティスもまたオセアニアの作品を収集し，ニューアイルランド島のウリ像やニューヘブリデス諸島の大きな像，ニューギニアのセンタニ湖伝来の絵を描いたタパ(p.235)を所有していた。特にタパに描かれた絵は，マティスが，アルバート・D.ラスカーの霊廟の扉格子のためのデザインと興味深い対照をなしている(図版は同上書，p.265, fig.72参照)。

114) Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, p.63(ガートルード・スタイン，金関寿夫訳『アリス・B.トクラスの自伝』，筑摩叢書，1981)



「仮面」 ベンデ族 ザイール共和国 木に彩色・繊維 高さ60㎝ Private collection (アンリ・マティス旧蔵)



パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》1907年　油彩・カンヴァス　243.9×233.7cm　The Museum of Modern Art, New York; acquired through the Lillie P. Bliss Bequest

ピカソ

ウィリアム・ルービン
米村典子/小林留美 共訳

ピカソの場合ほど，芸術家としての経歴の中で，プリミティヴィズムが中心的かつ歴史的にも重要な役割を演じた例はない。[1] ピカソが制作の方向を転換する3つの時期，即ちゴソルから戻った1906年から初期のキュビスム様式を確立する1908年から09年冬にかけての間，1912年から13年の――コラージュと構成的彫刻に関わる――総合的キュビスムの形成期，そして彫塑と構成的彫刻の双方に新しい方向をみせる30年代初期に，プリミティヴィズムは(関与の度合いは徐々に減っていくとはいえ)決定的な重要性をもっていた。しかも，プリミティヴィズムの介入が特に顕著なこうした時期に限らず，ピカソの「プリミティヴ」な本能は常に存在していた。それはいつも緊張しているピカソの心理状態の現れであった。1907年からその死にいたるまで，彼のアトリエにいつも「部族美術」の作品が飾ってあったが，それらの作品は彼の「プリミティヴ」な本能を強化しただけであろう。

「部族美術」に対するピカソの深い共感は，はっきりと眼に見えるものであったために，初期の批評家たちは，マティスやドランやヴラマンク等がピカソよりも早い時期にアフリカ彫刻を「発見」していた事実を知っていたにもかかわらず，ピカソを20世紀のプリミティヴィズムの鍵を握る人物とみなした。[2] それどころか，この密接な関係は非常に深くまで達すると感じられて，ピカソにアフリカの血が流れているとする，おそらくスペイン=ムーア系ということに由来する伝説[3]まで生れた――これはキュビスムをアフリカに関係づける方法で，さかのぼってセザンヌにまで適用された。[4] しかし，人種という次元よりも心理的な次元――ピカソの迷信深さ，死に対する大げさな恐怖，小さい頃張り合った父との関係――にこそ，彼が「プリミティヴ・アート」に特別な共鳴をおぼえた根源が見出されるべきである。父が職業画家だったために，息子の挑戦と反抗の本能は確かに性心理的レヴェルで始まりはしたが，芸術に対する態度へとたやすく変質した。

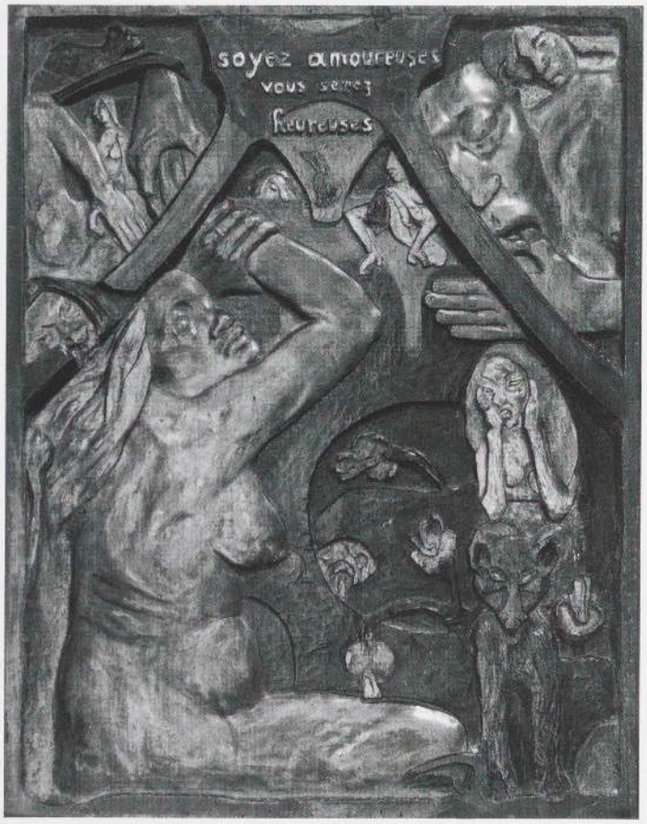
ピカソの子供時代は，ブルジョワ的で平凡なものだった。一家は長身で並外れてハンサムな父が支配していたが，その父というのは有能な画家であるだけではなく，バルセロナの芸術アカデミーの評判の高い教授だった。父の絵はアカデミックではなかったとはいえ，彼が子供たちに吹き込もうとした価値観と同じくらい伝統的なものであった。若きピカソの《初聖体拝受》(1895-96年)[5]は，彼の父の保守的な信仰と態度を誇示するような主題の中で，父が肉体的にどれほど印象的だったかをよく伝えている。父がポーズをとったこの伝統的手法の作品でイリュージョンを生みだす華麗な腕前を示すことで，若きピカソはいわば父を父のゲームで討ち負かした。この作品が14歳の少年によって制作されだということは，ピカソの豊かな才能だけでなく，エディプス・コンプレックスによる早熟な勝利も表している(彼の父はこうした作品を見て「絵筆を捨てた」と言われている)。母との並外れて深い絆(父の名字であるルイスではなく，母の名字ピカソを早くから採用していたことが示している)に力づけられ，若い芸術家は家を出たとたんに自由奔放な芸術家の生活を送るというかたちで，父の世界をさらに一歩進んで拒絶することになる。

父と息子のこうした関係は非常にありふれたものだし，ピカソの直観がなかったらそれこそありふれたもののままだったろう。実際には，ピカソは直観的に知っていたのだった。父と，父が支持するものを永続的かつ象徴的に打ち破ることを成し遂げるためには，父の価値観を凝縮した芸術で彼をしのぐのではなく，なにか個人的でユニークなもののためにその芸術を拒絶しなければならない，したがって自己の驚くべき才能を肥大させるのではなく――なぜなら，才能は伝統的なサロン系統の絵画のバックボーンであり，判断基準でもあったから――その才能を放棄しなければならないのだと。才能は，19世紀のイリュージョニズムが誇張の多いセンチメンタルな芸術へと堕落したという事実をあいまいにする目隠しの一つである。ピカソは1906年にプリミティヴィズムを選び取ることで，受け継がれてきたしきたりとの連続を絶ったが，その後1年間にわたり徐々に遠くの異質なものに美的つながりを探し求めることで，もう一度自分にとっての本物の絵画を発見したのだった。

ピカソのプリミティヴィズムは，「ハイ・アート」と「ロウ・アート」の区別をなくして，西洋の芸術言語の幅が広くなっていく流れをはっきりと示す指標であった。それはまた，技術と腕前(即ち，才能)より上にあってそれらに敵対するものとして，着想と創造(即ち，天才)を選び取ることでもあった。こうした選択自体は，ピカソが選択を行う時までになんら新しいものではなくなっていた。しかし，その選択をしたどのモダニストの作品をとっても，これほど豊かな才能を犠牲にはしていないし，これほどラディカルで既成概念と相容れない新しい観念を表してもいない。ピカソの父は，この若き画家のプリミティヴィズムが《アヴィニョンの娘たち》(p.240参照)で最高点に達した時，それを目撃してショックを受けるほどの場所にはいなかったが，[6] ピカソはずっと以前から父であるルイス教授を，心理的には芸術家社会全体と，いやそれどころかブルジョワ世界と同一視していた。

プリミティヴィズムに関わる以前のピカソの絵画は――1900年から01年の様式的な寄せ集めから，時には陳腐な青の時代と初期のバラ色の時

代を通じて――確かにある種のモダニズムへの傾倒をみせている。しかし，それらの絵には，彼の父の目に真の異端とまで映るものはほとんどなかった。それらはまだ見事な腕前の才能に頼っており(とはいえ，神童として彼が発揮したのとは明らかに別種の才能だったが)，種類こそ異なれ同じような感傷性に満ちていた。「象徴主義」に大きな刺激を受けた1901年から05年のピカソの「口当たりのいい」モダニズムと彼の父の芸術を隔てる距離は，後者と《アヴィニョンの娘たち》を隔てる距離に比べれば微々たるものである。



ポール・ゴーガン《愛せよ，さらば幸いならん》1889年 彫って磨いたシナノキに多彩色，作者による枠付き 119.4×96.5cm
Museum of Fine Arts, Boston; Arthur Tracy Cabot Fund

序で，プリミティヴィズムは反ブルジョワ，反体制文化の勢力だと述べた。この方向に進むピカソ生来の傾向は1906年以前にも，貧乏人，盲人，老人，のけ者にされうちひしがれた芸人(あるいは，以上の様々な組み合せ)といった社会のアウトサイダーたちの賛美という面から読みとれるかもしれない。しかし，それらの絵画がどんな社会批評を表していようと，その批評は絵画自体によってではなく物語を描くことによって提示されている。ピカソがゴソルから帰ってプリミティヴィズムを開始して，ようやく真に絵画ならではの批評が始まる――この若き画家の強固な個性にぴったりあった最初の作品において。

すでに見たように，プリミティヴィズムに基づく批評は初めの頃，文学的で哲学的だった。ゴーガンの絵はプリミティヴィズムがモダニズムの絵画形式をとった初期の例だが，その場合でさえプリミティヴィズムはおもに象徴と概念に関わる問題であった。そして，ピカソのプリミティヴィズムは，まさしくこの世紀末プリミティヴィズムに根を張っていたのだった。しかしながら，1907年の終りには彼はすでに「象徴主義」世代の「アルカイック」[7]で異国風な作品の探求を総括していただけではなく，ほとんど独力で新しい20世紀の定義をプリミティヴィズムに与えていた。この定義は(異国の宮廷の作品よりむしろ)「部族美術」の作品――それまでは単に珍奇な品々とみなされていた――に拠り所を得，それらの作品の感情を呼び起こす「魔法」の力と造形性の両方に対する賞賛の気持ちを含んでいた。

ピカソの心理について述べてきたことは，ブルジョワを仰天させるというかたちで伝統と権威に対して同様の反発をみせた，かなりたくさんのモダニストにもあてはまるかもしれない。しかし，ピカソの最も秘めたる野心は，中流階級の子弟が経験する反抗を遥かに越えたところまで進んだ。彼は，自分の子供時代の芸術は――そこに具体化されている宗教的，倫理的，性的信念とともに――もはや存在意義はないが，新しい選択肢を提供するのが自分の義務だと確信していた。彼の父が支持していたような絵画を模倣することがあれほど若くから，しかも容易にできた芸術家だけが，こんなにもやすやすとその絵画に挑戦し，こんなにも早くその絵が語る内容とそれを語る方法にどこか根本的におかしなところがあると意識できたのだった。正確になにがおかしいのかは，トロカデロ民族誌博物館で「部族社会」の仮面と「呪物」を前にして「ショック」と「啓示」を経験した時初めて，ピカソにとって完全に明瞭となった。「その瞬間，絵画とはどういうことなのかわかった」と，彼は後に語っている。[8]

しかしながら，以下で細部にわたり論じる1907年6月の神の啓示の「その瞬間」は，ルーヴルで開催されたオスナ出土の「アルカイック」なイベリアの浮彫り作品の展覧会[9]が引き金となった，1年間にわたる発展があらかじめあって初めて可能となった。展覧会はピカソの「イベリア様式」の発想源となり，その様式は同年の秋には完全に根を下ろしていた。[10]「イベリア様式」は，ピカソのプリミティヴィズムの最初の重要な段階を構成している。しかし，このイベリア美術への傾倒はエジプト彫刻の研究によってすでに用意されていたのであり，ピカソはエジプト美術を1903年以来ルーヴルで研究していた(エジプトの浮彫り作品はおそらく，1905年の《扇を持つ女》の聖職者風の身振りに反映している)。そして，彼のプリミティヴィズムの種子は，もっと早い時期，スペイン人彫刻家パコ・ドゥリオとの交友を通して1901年にゴーガンの芸術に接触した時に――それに続く発芽がどれほど遅くなろうとも――蒔かれていたと言えるだろう。

ゴーガン(彼自身のプリミティヴィズムの手本は，主として「アルカイック」な宮廷美術だった)から「アルカイック美術」そのもの(エジプトとイベリアの彫刻)へ，ついで「プリミティヴ・アート」(アフリカとオセアニアの彫刻)へというピカソの関心の道のりは，芸術の始まりまで時間をさかのぼる旅と20世紀初頭には簡単に解釈されていた――そして，おそらくピカソ自身もそう理解していただろう。この見解は，「部族社会」の作品がそれまでピカソが見ていた非古典的な美術のどれよりも最近のものであるという事実――ピカソが若かりし頃理解されていなかった年代順――にもかかわらず広まっていた。1920年においてさえまだ，「ピカソの仲間たち」が形成された当初(1903年)からの一員アンドレ・サルモンは勘違いして，「我々の手に渡った[アフリカ美術の]最も美しい作品は，多くがキリスト教時代よりずっと以前のものである」と書くことができた。彼はエジプト美術への(そして，それを通してアルカイック時代のギリシア美術への)「『呪物』の彫り手の影響」を認めさえしている。近代の芸術家の構成の基本諸原理に対する関心を考えると，近代の芸術家たちは「エジプト人から(さかのぼって)アフリカのニグロたちへと進む」運命にあったのだ，とサルモンは結論づけている。[11] この混乱した美術史は，何人かの人類学者がアフリカ美術はエジプト彫刻に影響を受けていると誤って考えた状況を，逆方向から見ているにすぎない。[12] いうまでもなく，ピカソが「アール・ネーグル(ニグロ美術)」に魅了された最初の数年間に見たアフリカの作品は，その伝統的様式の起源は明らかに少なくとも数世紀はさかのぼ



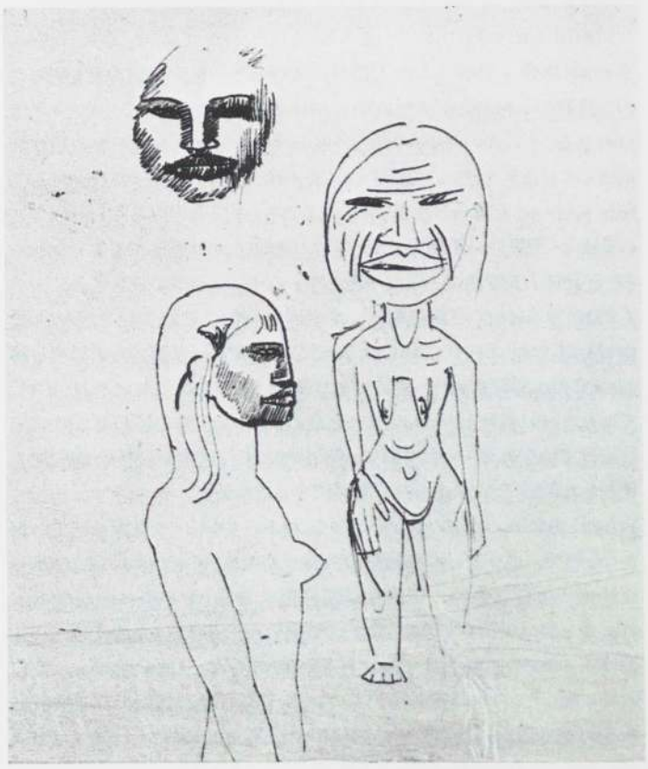
パブロ・ピカソ《髪を梳く女》1906年　ブロンズ　42×26×32cm
The Baltimore Museum of Art; The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland

れるとはいえ,[13] どれ一つとして数十年以上昔に作られたものではなかった。しかし,「部族社会」の作品は古かろうが新しかろうが,ピカソの世代の人々によって極度に単純化された世界史モデルに合せて,文明の最初期段階に結びつけられたのである。

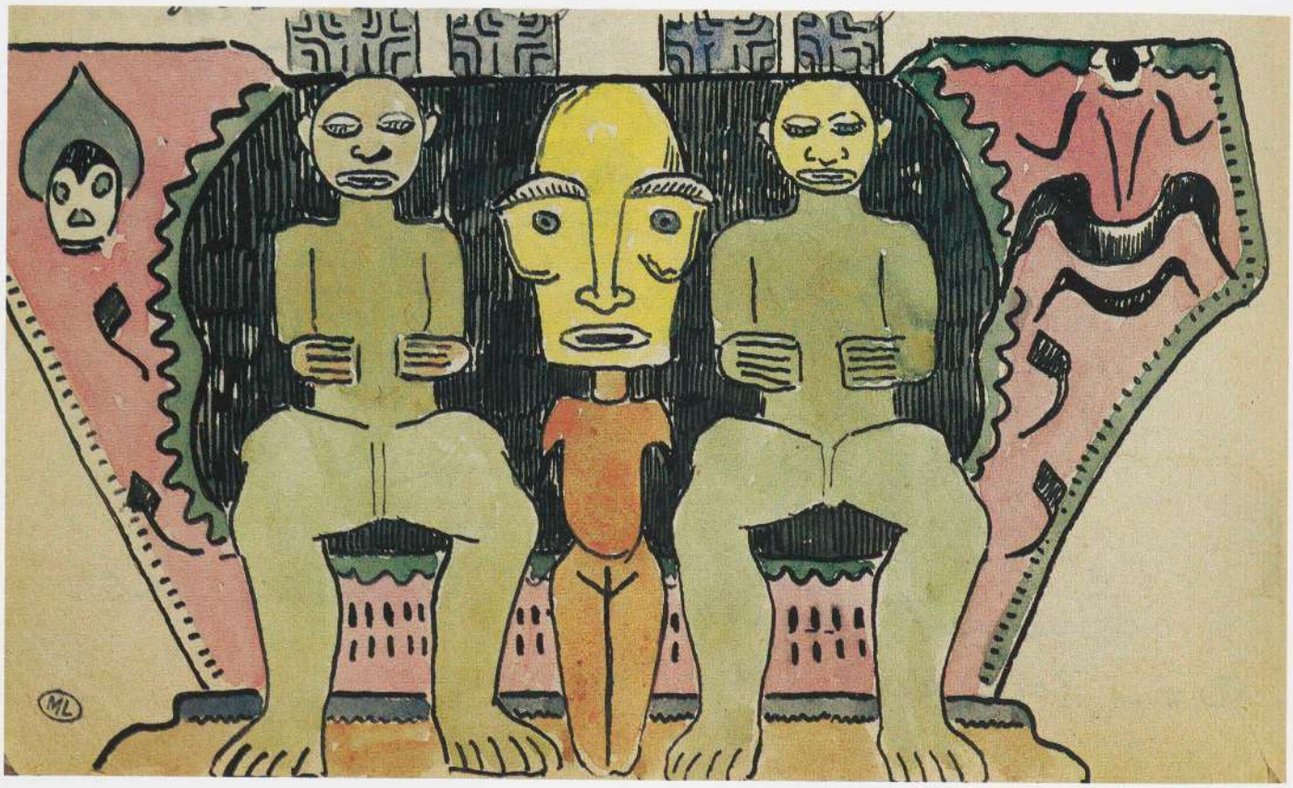
ロン・ジョンソンは正当にもピカソが早くにゴーガンの作品と出会ったことの重要性を強調しているが,[14] ゴーガンの影響はピカソのプリミティヴィズムの背景を形作り,《アヴィニョンの娘たち》の初期の段階にまでずっと続いていた。ピカソの作品へのゴーガンのさりげない影響は,彼とサバルテスがドゥルリオを訪問した1901年に始まる。「ゴーガン,タヒチ,『ノア・ノア(*Noa-Noa*)』について,シャルル・モリスについて,その他のことについても数えきれないくらいたくさん話をした」。[15] ドゥルリオはゴーガンの作品を多数所有していて,シャルル・モリスを知っていた。モリスはまもなく彼が出版した『ノア・ノア』を一部ピカソに与え(現在は失われたと思われる),ピカソは少なくとも2点の素描をその余白に描いた。[16]「最初の彫刻である《座る女》(Z. II[2], 668, 1901年)を,ゴーガンの《シュフネッケル夫人の肖像花瓶》(1889年)からとったアイディアに基づいて制作するほど強い印象」をゴーガンはピカソに与えた,とジョンソンは論証している。その一方で,ジョンソンは問題となっているゴーガンの作品には,「プリミティヴ」なところも「アルカイック」なところも全くないと認めた最初の人物だろう。そして,「アルカイック風」の特質はピカソの《座る女》に関連するインクの習作(Z.Ⅳ, 364)にはあるが,完全にロダン風となった《座る女》の方にはこの特質はあてはまらず,モティーフだけがゴーガンに関連している。ジョンソンはまた,ピカソの1906年初めの彫刻《髪を梳く女》(p.243参照)とゴーガンの浮彫り《愛せよ,さらば幸いならん》(1889年,p.242参照)との関連も考えている。シュピースはゴーガンのこの作品について,1906年のもう少し後に制作された浮彫りの《女の頭部》(Spies 8)との関連で言及している。[17] だが,《髪を梳く女》の腕を曲げたポーズをゴーガンの浮彫り作品から借りているとしても,彫刻――および,それに関連する素描――の様式はまさしく,ピカソが美術学校で学んだ古典的コントラポストの方を選んでおり,ゴーガンの浮彫りに見られるような「アルカイック」な面を拒絶していることを示している。[18]

1901年から1906年初頭にかけてのこれらの数少ない「ゴーガン風」のピカソ作品は,次に来るこの芸術家のプリミティヴィズムを予告してはいない。1906年の後半から1907年にかけてのピカソの驚くべき様式的変容の中に流れ込むようなゴーガンの影響は,1906年の春にピカソがイベリア彫刻に接して以後初めて彼の作品に認められる。明らかにそのイベリア彫刻の経験のおかげで,ゴソルから戻った際にサロン・ドートンヌで開かれたゴーガンの記念大回顧展を訪れた時,ピカソはゴーガンの芸術から全く異なるものを読みとったのだった。

ゴーガン回顧展からピカソが直接刺激を受けたものとして,おそらくタヒチ美人のスケッチ(p.243参照)――この女性は,いかにもピカソらしい意地悪さで,(彼女自身であろうか)歳とって老いさらばえた奇怪な姿と並べられている[19]――があるが,それ以外にこれまでほとんど注意を引いてこなかった,非常に異例のグワッシュ《二人の座る女》(p.245参照)があげられるだろう。デクスはピカソのキュビスム作品の総目録の中で,このグワッシュをピカソの作品中で「全く孤立した」ものとして特徴づけ(ほとんどの点で実際そうなのだが),留保付きで「1909年」と年代を推定している。[20] デクスが自らの年代決定に疑念を残しているのは,その絵の



パブロ・ピカソ《異国風人物》(《パリ女と異国風人物》の部分) 1906年(?)　墨　30×42cm
Musée Picasso, Paris



ポール・ゴーガン《彫像を守る二人の人物,『マオリの古代信仰』より》1892-93年　水彩　冊子の大きさ10.2×17.2cm　Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Paris

次ページ：パブロ・ピカソ《二人の座る女》1906-07年　グワッシュ　25×32cm　Private collection

グレー，茶，緑という色彩が1909年を思わせる一方で，とりわけこの年だと感じさせる空間も形態も配置もないためである。

《二人の座る女》は他に類例をみないものだが，そうなったのもゴーガン回顧展に展示されていた，こちらもゴーガンとしては同じくらい異例の水彩画《彫像を守る二人の人物》(p.244参照)[21]を，実験のためだったのか賞賛の気持ちを示すためだったのか，部分的に写し替えたためだと思われる。《二人の座る女》はその水彩画を，いずれも1906年の展覧会に展示されたゴーガンの《市場》(p.190参照)と彫刻《オヴィリ》(p.246左参照)のいろいろな部分と合成したものである。《二人の座る女》のピカソにしては全く予想外の鏡像のような左右対称は，何か特定の手本があったことを示唆する特色である――そして，ゴーガンの《彫像を守る二人の人物》は手本として完璧である。ゴーガンはタヒチに到着してからまもなく，特に『マオリの古代信仰(*Ancien Culte Mahorie*)』のための挿し絵としてこの水彩画を制作したのであり(彼はタヒチの人々をマオリとみなしていた/p.191参照)，マルケサス諸島のティキと装飾を思わせる細部描写だけではなく，ゴーガンとしても例外的に左右対称の宗教画的配置を使用したこともそうした目的から説明できるだろう。

しかしながら，ピカソは1906年遅くにはまだポリネシア美術を見ていなかったので，ゴーガンの水彩画の大体において「アルカイック風」な部分だけ――左右対称性，正面性，宗教画的身振りと姿勢――を受け入れ，オセアニア特有のところはすべて退けたのも驚くべきことではない。彼はゴーガンの水彩画の中心にあるティキのような偶像の頭部を，左右対称に配したシダと草花(そのうちの2本の花の部分は偶像の目の位置にある)に置き替え，偶像の胴体の代りとなる花瓶に活けた。ピカソはゴーガンの描く現地の女性のポーズを変更するところまで行きながら，彼女たちの単純で図式化された頭，手，足を残している。そして，ゴーガンの水彩画の両下隅部分の帆立貝の殻のような形は，ピカソの女たちが座っている椅子にあてがわれた領域におそらく反映されている。[22] ゴーガンが使った頭と腕のマルケサス諸島風のポーズの代りに，ピカソは足を側面観で示しながら「記憶による像」のように肩を絵画平面に平行になるように曲げ，「エジプト風」のポーズを取り入れた。ピカソの人物は二人とも片手を祭壇のようなテーブルに置き，もう一方の手を儀礼的身振りで宙ぶらりんにしているが，それは《扇を持つ女》の儀礼的身振りに対応する「プリミティヴィズム的」な身振りである。

ピカソが《二人の座る女》でほぼ正面観の顔と肩を側面観の脚と組み合せたことは，とりわけ《市場》のベンチ中央の女を思いださせるが，《オヴィリ》の独特のポーズもまた思いださせる。《オヴィリ》はこの点に関してはあまり直接的な手本ではないにしても，体を支えない足というモティーフのせいでこの彫刻に対するピカソの関心は強化されたと考えられる。というのも，そのモティーフは，初めてルーヴル美術館を訪れて以来深い感銘を受けていたミケランジェロの《瀕死の奴隷》(p.246中央参照)をすぐ思いださせただろうからである(ピカソはかつて，彼の彫刻アトリエの一隅に立っている《瀕死の奴隷》の原寸大の石膏複製像を筆者といっしょに見ながら，この彫刻に対する強い感情について語ってくれた)。[23] 《瀕死の奴隷》像の左腕は頭の上まで伸びているが，やがてピカソの作品に繰り返し現れるような仕草で後方に曲がっている。そして，弛緩した下半身は半分だけ支えられているようにしか見えないが，その印象は《オヴィリ》の「記憶による像」のポーズではもっと強くなっている。《オヴィリ》はまた，多くの「部族社会」の彫刻で曲げた膝が生みだす，半ば座り半ば立っているあいまいなポーズを思いださせる。ミケランジェロその他の発想源といっしょになって，《オヴィリ》は《アヴィニョンの娘たち》の中央左のイベリア風の女(p.246右参照)に直接流れ込んだ。この女の矛盾した諸側面



についてはレオ・スタインバーグが広範に論じているが,[24] 彼女の独特のポーズにはミケランジェロ彫刻の，上に伸ばして曲げた腕も含まれている。このポーズのそうした側面は，昔から妥当にも手本としてセザンヌの多くの作品(例えば，《5人の水浴者》[V. 542])に結びつけられてきたが，セザンヌ自身はミケランジェロからそのポーズを採用していた。しかしながら，セザンヌの作品におけるミケランジェロの影響を知る何年も前から，ピカソはそのミケランジェロの彫刻をよく知っていただろう。[25]

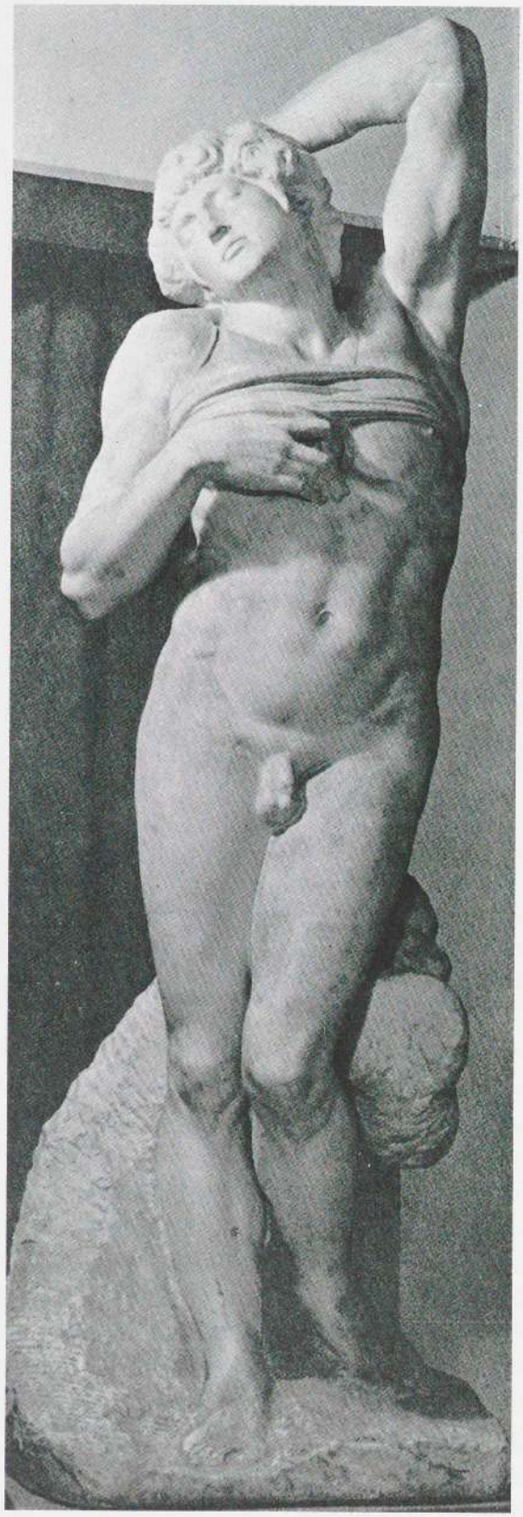
問題の娘がセザンヌとゴーガンの作品だけでなくミケランジェロの作品も組み合せたものだということは，ピカソの絵がその核心においては男女どちらともとれ，男女がせめぎあっていることによって立証される。ミケランジェロの彫刻における物質性と純粋観念の新プラトン主義的戦いは，性か愛かという，より日常的な次元で容易に感じとれるし，ミケランジェロの人物が両性具有的性格をもつということ自体がその人物を女性と結びつけて考えることを助けた。上にあげた曲げた腕は，もちろんセザンヌが例えば《聖アントワーヌの誘惑》(V. 103)において明らかにした官能性と直接に結びついている。しかし，ピカソがそれをゴーガンの彫刻だけでなくミケランジェロの彫刻とも合成したことで初めて，これらの組み合せは豊かとなった。《3人の女たち》のようなピカソの「アフリカ趣味」も後期の形態になると，この身振りははっきりとミケランジェロ風の彫刻的な力を帯びている。

ピカソがルーヴルで見たオスナ出土のイベリアの浮彫り作品の影響は，1906年の夏にゴソルで制作した作品で最初に表面化するが，完全に明らかになるのはパリに戻ってから制作した絵画においてである。[26] しかし，「アルカイック」なものに対するピカソの嗜好は1906年の初めにはすでに明白で，その雰囲気と出来映えがセンチメンタルなものから造形的なものへの来たるべき変化を告げている《馬を引く少年》という作品では，ギリシアのクーロス——オリンピック試合の勝利者たちに授与された大きく股を開いた正面観の男性裸体像——が(セザンヌに次ぐ)第二の発想源になるほどだった。目鼻立ちと髪型は様式化され，表面に単純な肉付けをしただけのオスナの浮彫り作品の「アルカイック」な容貌は，確かにその秋のピカソ作品の仮面のような顔の発端に位置するだろう。様々の点から典型を示す例が，《ガートルード・スタインの肖像》(p.247参照)の描き直された顔である。スタインの顔の様式を彼女のドレス——特にその胴体部分——や椅子と比較するだけで，前の春にパリを出発して以来ピカソの芸術がどれほど変化したか一目瞭然である。スタインはピカソがゴソルに出発する前の冬と春に92回もポーズをとったといろいろな所で主張しているが，ピカソの満足がいくほど似ていなくて，彼はパリを去る少し前にその顔を完全に拭き取ってしまった。

ピカソは同じ年の秋に，イベリアの形式でスタインの顔を記憶に基づいて描き直した。それゆえ，この絵は知覚に基づく制作法から概念に基づく制作法へのピカソの決定的跳躍の橋渡しをしている(pp.11-13参



ポール・ゴーガン《オヴィリ》1891-93年頃
テラコッタ　高さ74cm
Private collection, Paris



ミケランジェロ・ブオナルローティ《瀕死の奴隷》1513-16年
大理石　高さ226cm
Musée du Louvre, Paris



パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》(部分) 1907年
油彩・カンヴァス　243.9×233.7cm
The Museum of Modern Art, New York; acquired through the Lillie P. Bliss Bequest

照)。後世の立場から見れば，この制作法は2年後にキュビスムとなるはずのものに道を開いたとみなせる。1906-07年のピカソのイベリア趣味が，1907-08年のアフリカ趣味や1908-09年の初期キュビスムとどれほど異なっていたとしても，残っていくことになる原則が一つある。サルモンが——たぶんピカソから聞いたのだろう——後に述べたように，「概念は知覚を乗り越える，これが新しい美学を支配する大法則である」。[27]

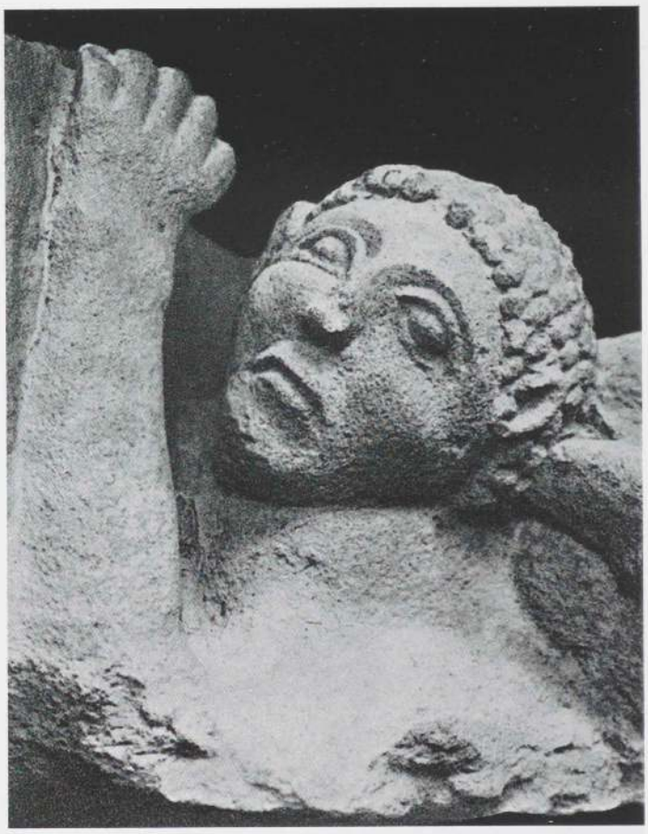
1906年の終わり頃描かれた《二人の裸婦》(p.248参照)は「『イベリア風』の時期の頂点」と呼ばれてきたが，ピカソのイベリア趣味の最初の

「彫刻的な」時期の頂点――ゴソル直後の数カ月の頂点――にすぎない。翌年の初めの5カ月の間にイベリア風の形態は平面化することになる。それも，彫刻的なところが減少するだけではなく，もっと大まかで単純に，よりごつごつと角ばり，さらに図式的になりながら平面化していった。この方向に進む主なきっかけとなったのは，ピカソが1907年3月に手に入れた2点のセルロ・デ・ロス・サントス出土のイベリア彫刻の頭部(pp. 249, 251参照)だったが，それらがルーヴル美術館から盗まれたものだということを彼は知らなかった。[28] 二つの頭部は「アルカイック」ではあるが，オスナの浮彫り作品よりも粗野で，見たところもっと「プリミティヴ」であった(特に，p.251の男性頭部がそうで，その片側は意味ありげに壊れていた)。[29]

1906年後期のピカソの典型的人物は，《二人の裸婦》が示すように以前の彼の作品にはみられなかったずんぐりしたプロポーションをしている。ずんぐりして不格好な体つきはセザンヌに由来しているけれども，そのプロポーションと仮面のような顔――特に，まぶたが厚くてほぼひし形をした目――は，オスナの諸作品の影響がまだ継続中なのを示している。それまでの彼の芸術にみられなかったことだが，ピカソは《二人の裸婦》の右側の人物の両足を処理するのに本当らしくみせることをやめた。裸婦のマッシヴな胴体に構造的により安定した支えを確保するために，ピカソは彼女の足首から下を平たくし，右脚の下半分が足首と交わるところでその脚の前半分の輪郭線を省いた。彼はこの足の処理で，人体とその人体が立っている地面の間にあるダイナミックな関係を感じさせるのをあきらめている――その関係はずっと続いてきた西洋美術のしきたりであり，マザッチオが初めて説得力をもってこのしきたりを打ちたて，足首を通ってさらに抵抗する地面を押しているように見える足首の先へと体重を移してみせたのだった。重量のある右手の裸婦が無重力状態のように彼女の下にある地面と結びついている様子は，ピカソがそれまでに何例か見ているアフリカの人像彫刻[30]の不自然な姿勢だけではなく，イタリアのかつて「プリミティヴ」と呼ばれた盛期ルネサンス以前の芸術家たち，とりわけジオットを思いださせる。《二人の裸婦》は続く2年間の作品と同じ意味で「プリミティヴ」ではないが，単純さと仕上がりの驚くべき生々しさ――特に，腕のラフなハッチングと背景のごしごしこすったような筆遣いに見られる――や，プリミティヴィズムへの重要なステップとしてこの作品を際立たせるデッサンの意図的なぎこちなさがみられる。

ピカソのイベリア趣味は――ゴーガンやエジプト美術への関心とともに――彼のプリミティヴィズムの最初の，つまり「アルカイック」な段階を構成している。イベリア趣味の後半期は，ピカソのプリミティヴィズムの「アルカイック」な段階のクライマックスを示すと同時に，それに続く「部族美術」の影響が初めて出現する《アヴィニョンの娘たち》という統合の枠の中で検討されるだろう。この絵の美術史的起源と影響については本を一冊書いたとしても正しく評価することは困難と思われるので，ここではできる限りこの絵におけるプリミティヴィズムの役割――美術史上のテーマと影響との絡み合いの中で，いくぶん無理にその役割を切り離してしまっていることは認めはするが――についてだけ論じることにしたい。

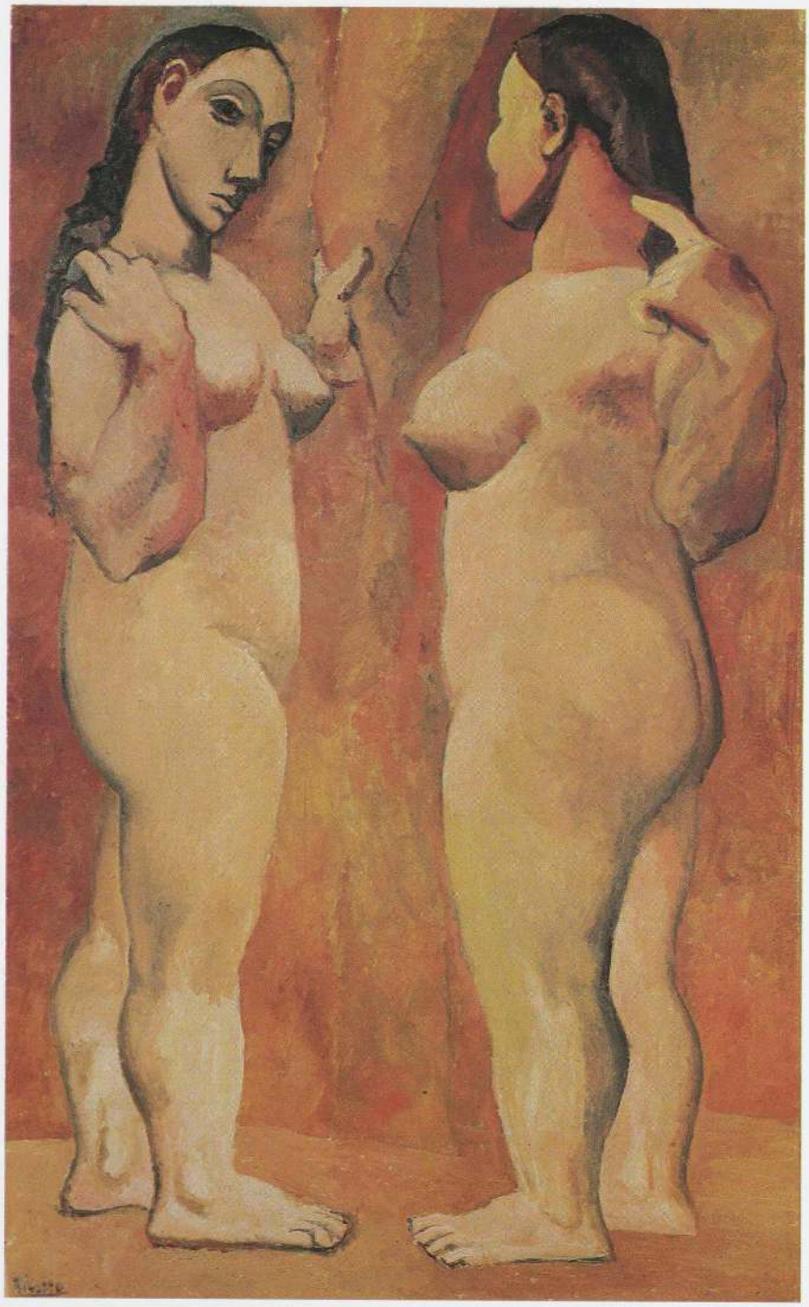
長年信じられてきた(主としてカーンワイラーの『キュビスムへの道[*Weg zum Kubismus*]』[千足伸行訳，鹿島研究所出版会，1970]に基づく)制作年とは違って，ピカソが――完成作のカンヴァス自体は言うに及ばず――《アヴィニョンの娘たち》の全体スケッチを始めたのは，1907年もかなり経ってからだった。カーンワイラーが広めた印象では，ピカソは1906年遅くにとりかかり，6ないし8カ月の間制作していたことになる。おそらく存在していただろう様式上の矛盾を解決できなくて，ピカソ



「ライオンに襲われる男」 古代イベリア オスナ 紀元前6世紀末-3世紀
石(浅浮彫りの部分) 高さ41cm
Museo Arqueologico Nacional, Madrid



パブロ・ピカソ《ガートルード・スタインの肖像》1905-06年 油彩・カンヴァス 99.6×81.3cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; bequest of Gertrude Stein





上：パブロ・ピカソ《女の頭部》1906-07年
ブロンズ　11.5×8.4×8.2cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

左：パブロ・ピカソ《二人の裸婦》1906年
油彩・カンヴァス　151.3×93cm
The Museum of Modern Art, New York; gift of G. David Thompson in honor of Alfred H. Barr, Jr.

は《アヴィニョンの娘たち》を1907年初夏まで未完成のまま放棄していたと想定される。この絵の右側――作品の最終段階――はまた，カーンワイラーにとっては「キュビスムの始まり」ともなっていた。

こうした美術史上の諸伝説が発生する基盤を，筆者は他の所で葬り去ったものと願っている。[31]《アヴィニョンの娘たち》の構図全体のための習作は，やっと1907年3月に始まる。そして，油彩画はその年の5月の終りか6月の初頭に，まずイベリア風の様式で制作された。6月の遅くに，そしておそらく7月の初めに入るまで，ピカソは作品に多くの変更を，たぶん後述するように間をおいて二度行っている。1907年7月初めまでにその絵はでき上がった（キュビスムは，ようやく1908年の後半にブラックとピカソが始めたものである。しかも，カーンワイラーが《アヴィニョンの娘たち》をキュビスムに結びつけたのは，やっと1920年になってからだった）。

《アヴィニョンの娘たち》のための大きな全体習作の最初期のもの（p.250下参照）は，1907年2月末か3月初め，たぶんピカソがセルロ・デ・ロス・サントス出土の頭部を購入してまもなくにさかのぼる。彼のイベリア趣味は《二人の裸婦》以来どんどん彫刻的性格をなくしていくので，人物が7人いる木炭とパステルのこのバーゼル美術館蔵の素描も，これに関連があるとされる個々の人物の油彩画も，あまり肉付けされていないのは驚くに値しない。これらの作品では明暗関係はしばしば唐突で粗野でさえあり，その後に続く習作では細い縞やハッチングの形式をとる。そして，ピカソはその形式をアフリカおよびオセアニアの瘢痕模様［訳註：瘢痕とは皮膚に深く傷をつけ，治癒後の肉の盛り上がりで模様をつける身体装飾の方法］のある仮面とボディ・ペインティングと結びつけて考えることになる――ただし，そうなるのはやっと数カ月もたってからであった。

小さなブロンズ彫刻《女の頭部》（p.248参照）が《二人の裸婦》に代表されるようなイベリア趣味の第一段階のクライマックスに属するとすれば，こ

上:パブロ・ピカソ《頭部》1907年 木・絵の具 39×25×12cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins

左:「頭部」古代イベリア セルロ・デ・ロス・サントス 紀元前5-3世紀 石 高さ21cm
Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye
p.251に他の角度の図版



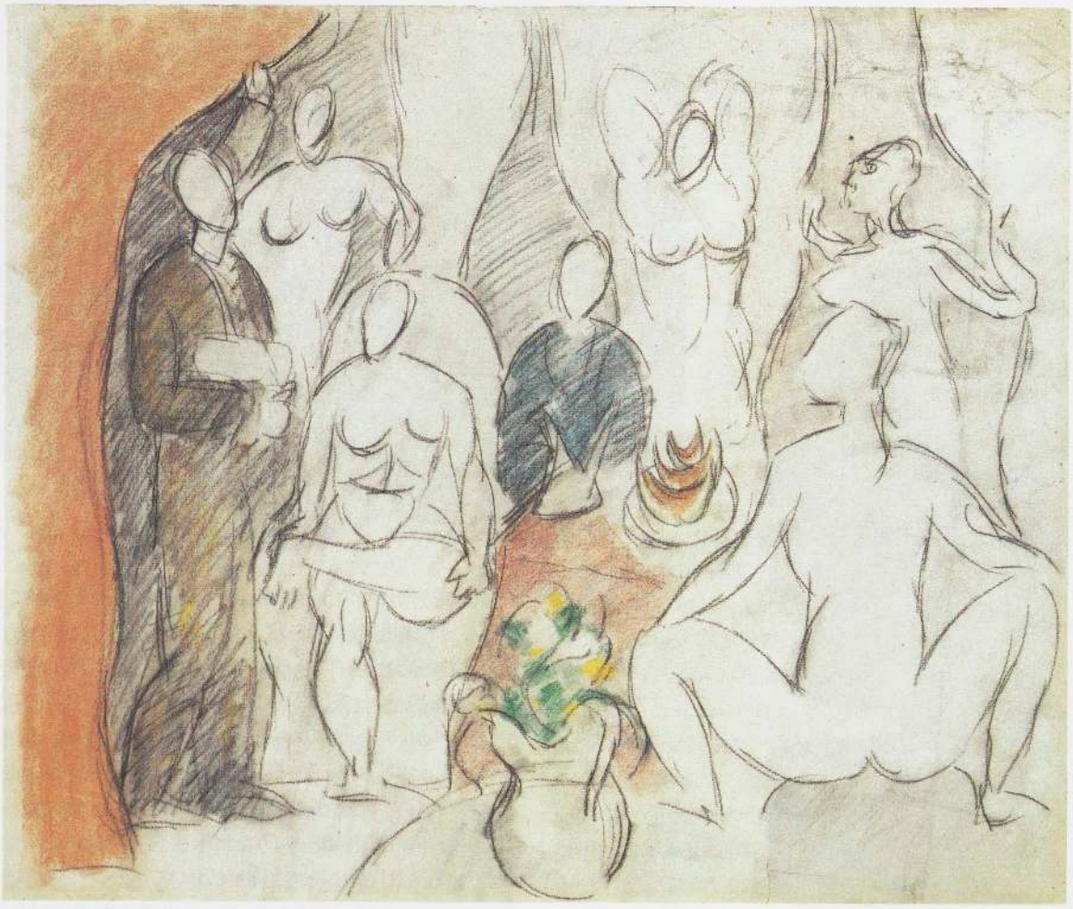


の最後の段階に関連する作品は必然的に浮彫りの《頭部》(p.249参照)である。不器用に木を彫って大ざっぱに絵の具を塗った，この荒削りで挑戦的な作品の特質はセルロ出土の男性頭部を即座に思いださせるが，ピカソの作品がその彫刻から引きだしたのは「プリミティヴ」に見える仕上がりと少々カリカチュア風の形態であった。[32] ずっと前にゴールディングが述べたように，[33] セルロの頭部は大きな特徴的なうず巻のある耳，左右非対称の目，[34] 仕上げの全体的粗雑さの点で，水彩で描いた医学生の上半身(p.251右参照)のような以後続く《アヴィニョンの娘たち》のためのイベリア風習作にはっきりと関連している。ピカソの水彩画で鼻の影に用いられている長い筋(それは，セルロ彫刻の髪型のパターンに似ている)は，ハッチングとして知られている素早く簡略な描き方から導きだされ

てきた形式で，同じ作品の中でもっとハッチングらしい例が右上に上がっていく垂れ幕の縁の陰影にみられる。このハッチング（斧の切り口を語源とする単語）が角ばったプリミティヴィズム風の性質をもつため，それを木彫やその変形としてアフリカ彫刻にみられる瘢痕模様や筋模様に結びつける批評家もいた。しかし，6月にトロカデロで「部族美術」について「啓示」を受けるずっと前から，こうした大胆な筋のある模様はピカソの作品に存在しており，基本的には伝統的な陰影をピカソ独自に「プリミティヴ化」したものだった。ピカソがアフリカ彫刻に関心をもつようになってからは，そうした模様は彼が記憶しているアフリカの仮面や人像彫刻の瘢痕，オングウェ族の遺骨容器の守護像の表面の細長い銅片を並べた縞模様（p.266右参照），そしてコタ族の遺骨容器の守護像のいわゆる「涙模様」（p.302参照）や鋭く刻み込んだ平行線（p.270左下参照）と合成された。

《アヴィニョンの娘たち》をまとめあげるのに関連した数百の素描や油彩画はまだ完全には比較検討されていないが，[35] 発展の輪郭は明らかである。最初のスケッチ群から5月終わりか6月初めに「完成した」絵（そのうち，中央の二人の娘たち，静物，その他いくつかの部分だけが最終的な作品にそのまま残された）ができ上がるまで，イメージが萌芽して現実化する過程は，彫刻的なところの一番少ない，最も図式的でごつごつしたピカソのイベリア期の最終段階と結びつけて考えることができる（この時期には，プラハにあるピカソの素晴らしい《自画像》も生れた）。このイベリア趣味から，1907年の3月までに売春宿の待合室を表した案（p.250下参照）が生れた。待合室では腰掛けた船員が様々なポーズの5人の裸の売春婦たちに取り囲まれていて，医学生が（本か頭蓋骨のどちら





パブロ・ピカソ《売春宿の医学生，船員，5人の裸婦》（《アヴィニョンの娘たち》のための習作）1907年　木炭・パステル　47.7×63.5cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett





上:「頭部」 古代イベリア セルロ・デ・ロス・サントス 紀元前5-3世紀
石 高さ21cm
Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye
p.249に他角度の図版

前ページ上:パブロ・ピカソ《船員の上半身》1907年
油彩・カンヴァス 55×46cm
Musée Picasso, Paris

右:パブロ・ピカソ《医学生の頭部》(《アヴィニョンの娘たち》のための習作)
1907年 グワッシュ・水彩 60.3×47cm
The Museum of Modern Art, New York;
A. Conger Goodyear Fund

かを持った姿で描かれている)左手から入ってくる。[36] 様々な技法を使って制作した多数の習作を重ねてから,この案は5月中頃までにフィラデルフィア美術館のイベリア風後期の水彩画(p.252参照)にみられるような最終的着想となるべきものに取って代られ,二人の男性人物は除外されて絵のサイズも縦に伸ばされた。[37] 完成作となるカンヴァス自体の上での制作の「最初の活動」――それは先のイベリア趣味の時代の後期に描かれた水彩画の奥行きをやや浅くし,全体をより縦長にした「完成した」絵を生みだした――は,5月の終りあるいは6月の初め頃から始まる。しかし,ピカソは明らかにその結果に不満足で,6月の遅くか7月の初め頃にその絵の左側と右側に多くの変更を加えた。これらの変更――その心理的動機と表現的,造形的性格――から見て初めて,ピカソのプリミティヴィズムの「部族的」段階の発端が理解できる。

ピカソはなぜ,《アヴィニョンの娘たち》のイベリア風ヴァージョンに不満足だったのだろうか。筆者の確信するところでは,本質的に物語的な(即ち逸話的な)イメージから,もっと「イコン的な」(より正面から見るようになって空間が圧縮され,時間と空間からかなり切り離された)イメージへと着想を変質させていく過程で,ピカソはすでに売春宿の光景にもともと含まれていた意味をある程度犠牲にしていたのである。その意味は,娘たちを船員と医学生に結びつけることで,初期の文脈の中にもち込まれていたのだったが。その後《アヴィニョンの娘たち》の中にタイプの違う形態を並べようと直観的に決定したことで,ピカソは最初に含まれていた意味を図示するよりむしろ様式という媒体を通してかなり回復した。しかも,その絵がまとっていた「イコン的」形式と矛盾しない,より漠然としてはいるが深いレヴェルで回復したのだった。娘たちは中央,左手,右手と順を追って暗くなっていく,女性の本質についてのピカソの洞察を伝えている。ピカソが物語を伝えることを放棄したとたんに彼の絵が様式の多様性を要求したのであり,それは後述するように彼のもともとの思いつきに含まれていたエロスからタナトスへ――女性の肉体の性的魅力からそれに対する「恐怖」へ――まさに両極端の間の橋渡しをするためであった。物語的絵画から「イコン的」絵画への《アヴィニョンの娘たち》の変質は,動きの少ない,正面から見た,空間の凝縮された図像形式に向う幅広く連続した流れの中で起こったとみなければならない。その流れは,1905-09年のピカソの絵画の中で最も野心的な4点に共通する入念な制作過程や描き直しに現れているし,またバラ色の時代から初期のキュビスム時代への彼の芸術の発展を模範的に示してもいる。

《アヴィニョンの娘たち》の「イコン化」は,この作品が美術史上の分岐点だと立証する,様式上・象徴的内容上の様々な革新の中心をなしている。しかし,この絵が分岐点だと考える理由は,従来与えられてきたものとはやや異なる。かつて筆者が述べたように,《アヴィニョンの娘たち》は「最初のキュビスム絵画」ではない。[38] 実際,この偉大で過激な作品は知覚に基づく制作法から概念に基づく制作法へのピカソの移行の最終段階を示し,キュビスムを特徴づけるであろう浅浮彫りのような空間を多少暗示しているが,その一方で――キュビスムの発展の道筋をはっき



パブロ・ピカソ《5人の裸婦》(《アヴィニョンの娘たち》のための習作) 1907年　水彩　17.2×22.2cm　Philadelphia Museum of Art; A. E. Gallatin Collection

りさせはしたけれども――キュビスムの性格や体系とはほとんど反対の方向を向いていた。時間的にキュビスムの直前の前衛様式であるフォーヴィスムにまだ影響を及ぼしていた19世紀絵画の名残りを,《アヴィニョンの娘たち》は完全に破壊した。したがって,この作品は特にキュビスムとの関連で「突破口を開いた」絵画というより,19世紀後半のモダニズム――そして,西洋中世以後の絵画一般――との「関係を断つ」絵画であった。最初のキュビスム絵画は,1908年夏にブラックがレスタックで描いた風景画と,ピカソが同じ年に遅れて描き直した《3人の女たち》と《ピストロのカーニヴァル》(後者はのちに《卓上のパンと果物皿》に変る)である。しかしながら,《アヴィニョンの娘たち》は変化の軸となる位置を占めているため,初期のキュビスムを理解するために極めて重要な作品となっている。

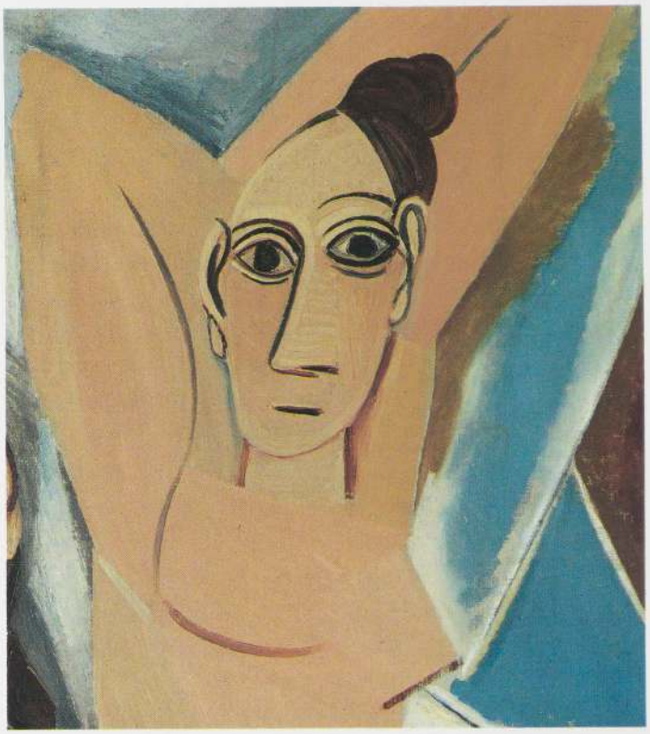
1920年代以来,《アヴィニョンの娘たち》は何よりもまず形式の観点から解釈されてきた――そして,キュビスムの出発点として,いわば望遠鏡の誤った側から見られてきた。そのためキュビスム様式の真の始まりを扱う研究が妨げられただけでなく,[39] この作品についての根深い誤解が生じた。その状況をほとんど独力でひっくり返したのがスタインバーグの1972年の論文[40]で,同論文に促されてこの作品に関する新たな論文が群れをなすように出現した。《アヴィニョンの娘たち》に変更を加えるようピカソを駆り立てたのは,主として初期キュビスムにみられる抽象への関心だったという通念を,スタインバーグは葬り去ろうとした。描いているうちに起こった図像の変貌を一貫して動機づけていたのは,ピカソが最初のスケッチ以来ずっと抱いていた表現上の関心,つまり女性に対する複雑で矛盾した彼の感情をもっと深く激しく伝えたいという願望だった,とスタインバーグは論証した。この絵における変更には「性的出会いのトラウマ」が作用しているのだと納得させる多くの理由を彼は整理したのである。

ところで,《アヴィニョンの娘たち》の右側の「アフリカ風」の人物たちは「生命力の象徴としての真に性的なエネルギー」を具体化したものにほかならない,とスタインバーグは見ていた。この見解は,この作品は全体として「乱交状態」と「ディオニソス型の解放」を描いたものだという彼の作品観と首尾一貫している。だがこの点では,スタインバーグによる性格づけはあまりにも狭いとみなさざるをえない。というのも,死への恐怖が生命力以上ではないにしてもそれと同じくらいは,二人の「アフリカ風」の娘たちに(そして,「オセアニア風」の娘[41]と筆者が呼ぶ,左側のゴーガン的な人物にもある程度までは)インスピレーションを与えていると思うからである。スタインバーグは《アヴィニョンの娘たち》を「性的メタファー」と呼んだが,なるほどフロイト的意味においては,そうした絵ならどんなものにも人間の死すべき運命が落す影は潜在しているだろう。しかし,ピカソが医学生と船員を意図的にペアとした点で,その影は絵の最初の計画にもたいへんあからさまに存在していた――そして,最終段階において一般化されたとしても,この死への恐怖はより鮮明な形で残っている。

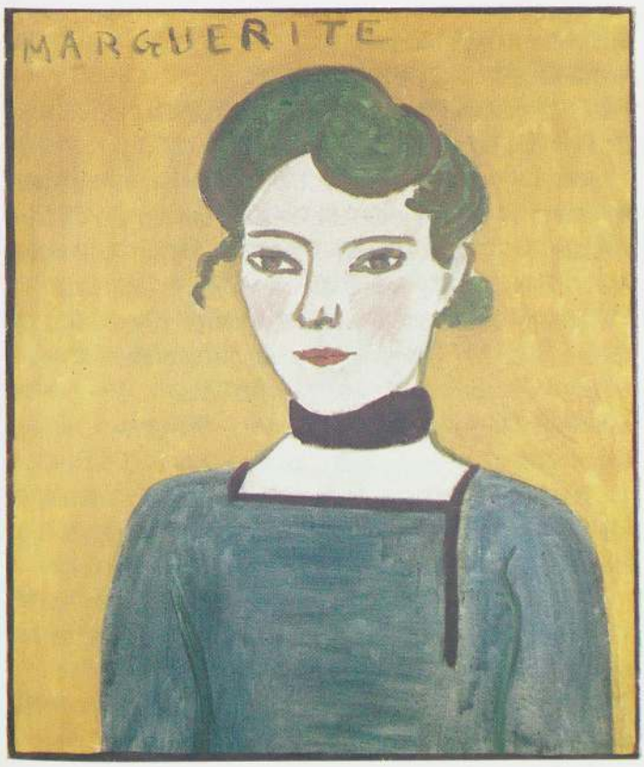
《アヴィニョンの娘たち》のもつ死に対する恐怖という要素は解明する必要がある。なぜなら，この要素は作品の最終段階が最初の計画を放棄したというよりむしろ深めたものだということを裏付け，その目的を達成する際の(物語的な方法の反対としての)イコン的方法の価値を明らかにするからであり，さらにそのうえプリミティヴィズムの影響という難問に新たな光を投げかけるからである。

《アヴィニョンの娘たち》におけるエロスとタナトスの共存は，ピカソの心理のある特別な部分を思いださせる。彼は女性の肉体に根深い恐怖と嫌悪をもっていた——だがそれは，女性の肉体に対する渇望，その我を忘れた理想化と隣り合せであった。このように対立が背中合せになった態度は，彼の行動におけると同じく彼の芸術にも時々現れた。女性を「女神かドアマットのどちらか」のように扱うと自認するとき，この態度はパロディと化す。確かに，これによく似た魅了と反発の症候群は男性に普通の心理状態である。だが，大芸術家の作品にしばしばみられるように，《アヴィニョンの娘たち》においてはそうした本来はありふれた題材が天才の精神によって増幅され，新しい——そんなにも平凡であるためにますます普遍的な——洞察として現れている。

女性の肉体に対するピカソの嫌悪感は，《アヴィニョンの娘たち》の第一段階では，当時致命的なこともあった性病の危険(ピカソは何年もの間売春宿の常連だった)を軸とした物語の特殊性に現れている。船員と(頭蓋骨を持つ)医学生を最初の案で対決させたことの真の意味は，ここにある。[42] 男性人物たちの職業や持ち物や身振りは，その売春宿における時間と場所と取引を物語として特定しているだけではない。図像自体は多くの読みを許しているが，船員が売春宿で梅毒にかかる者を表し，医学生がそれを治療する者を表している限りにおいて，彼らを対で描くことはピカソのあまり伝えられていないがたいへん重要で特徴的な一面を反映している——彼は性病に並外れた関心をもち，かつ惹きつけられていて，例えば娼婦たちが梅毒の治療を受けているのを観察するために1902年にサン=ラザール病院を訪れている。[43] こうした動機が全く気づかれないままきたというわけではない。メアリ・マシューズ・ジェドは男性たちが対になることで互いに補い合うシンボリズムを見のがしてはいるが，「[医学生が持っている]頭蓋骨は，若い頃の恋愛遍歴のいつかどこかで，ピカソ自身が性病に感染したという事実に触れているのかもしれない」[44]と大胆に述べている。しかしながら，ピカソが病気にかかっていたと前提する必要はほとんどない。また，こうした推測に確固とした証拠もない。画家がそうした致命的な感染の可能性を深く恐れていたというだけで十分以上である。



パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》(部分) 1907年　油彩・カンヴァス　243.9×233.7cm
The Museum of Modern Art, New York; acquired through the Lillie P. Bliss Bequest



アンリ・マティス《マルグリット》1907年　油彩・カンヴァス　65×54cm
Musée du Louvre, Paris; Donation Pablo Picasso

最終的にでき上がった絵画は，病いや死に対するピカソの恐怖を特に物語るようなものはもはや何も含んでいない。そこではこの恐怖は，もっと直接に絵画的な手段を通して伝えられる，死すべき運命に対するより幅広く普遍的な恐怖に組み込まれている。死に対する恐怖症は，中央にいるイベリア風の高級娼婦たちの比較的優雅な頭部とは正反対の，絵の右側にいる二人の娼婦たちの怪物的に歪められた頭部が呼び起こす根源的な恐怖の中に感じられる。彼女たちの頭部が1907年に与えたに違いない恐怖，衝撃，畏怖は，今なおそれを見る者が経験する鮮烈さを考慮に入れると，想像もつかないくらいである。これらの「アフリカ風」の顔が表しているのは，スタインバーグが引きだした純粋な性欲の「野蛮な」特質にとどまらないだろう。すなわち，初め彼女たちの荒々しさは女とは破壊者なのだとほのめかす——「象徴主義」の運命の女(ファム・ファタル)の名残り——が，最後には彼女たちは我々の文明化された経験の認識を越えた何か，コンラッドの描いたクルツが「闇の奥」に発見したような不吉で怪物的な何かを呼びだすのである[訳註：本文pp.258-259および註59を参照]。

ピカソがインスピレーションの源としてとりわけその瞬間に「部族美術」に飛びついたのは，一般に信じられているように「部族美術」が彼に初期キ

ュビスムの形態を与えてくれたからではなく，彼が上述の根源的恐怖を直接に伝えるための新しい解決策を探していたためである。したがって，ピカソのトロカデロ訪問をきっかけとして生じた「部族美術」についての考えから右手の娘たちの発想が生れたという限りにおいて，彼女たちの姿は外の世界に開いていて，レヴィ=ストロースが解明したような仮面の着用が集団的にもつ潜在的意味に向かうものといってよい。しかしながらピカソがこれらの顔にたどりついたのは，実際には自分の精神に潜む私的な悪霊を祓うに際して，造形的に関連のあるものを探していたためである。その意味では，これらの顔は視覚を通しての抑圧除去の一形式であり，直面できないほど苦痛に満ちた感情(ここでは，病いによる死への芸術家の恐怖)を「カヴァー」イメージにすりかえることで処理する，フロイト流の意味における内面的な仮面の着用へと我々を導くのである。

ピカソ自身は第二次世界大戦中に否定しだすのだが，彼は《アヴィニョンの娘たち》の制作に「アール・ネーグル(ニグロ美術)」を取り入れる前の少なくとも6カ月の間に，すでに言及したように「アール・ネーグル」を何例か見ていた。しかし，その時は「アール・ネーグル」は彼に必要なものと関係なかったので，彼の印象に——ルソーとの初めの頃の出会いと同様——残らなかった。ゼルヴォスや，《アヴィニョンの娘たち》に「アール・ネーグル」の影響を全く見ない人々は，トロカデロでピカソが「啓示」を受けたのは絵を完成した後，1907年7月の末であるとする。しかし，その「啓示」は確実に6月で，《アヴィニョンの娘たち》の最初の[イベリア風の]ヴァージョンをようやく完成した後であった。このヴァージョンから最終的に残されたのは中央にいる二人の娘の部分だけである。実際，ピカソ自身も1937年のアンドレ・マルローとの会話の中で，「アール・ネーグル」との関連で《アヴィニョンの娘たち》について語っている。[45]

ピカソはその日，トロカデロ宮殿の一翼棟を占める比較彫刻美術館にあるロマネスク彫刻の石膏複製像を見るために来たのだった。彼は以前にもここに来たことがあったから，その頃「プリミティヴ」とみなされていた美術に惹きつけられたのはおそらくなんらかの前兆だろう——有名なピカソの「予知」の一例で，ここでは《アヴィニョンの娘たち》への不満をなくすのに必要だと本能が告げる解決策に作用している。とはいえ，彼はトロカデロのもう一つの翼棟を占める民族誌博物館は訪れたことが全くなく，自分で述べているように，そちらの翼棟に入っていったのは実際上掘りだし物を見つける才能のせいだった。だが，今から見れば，その訪問は彼を比較彫刻美術館へと導いた探究と論理的に連続しているように思える。そのうえ，ピカソは民族学的資料に偶然出くわしたのも同然のように述べているが，[46] 建物は一方の美術館に入るにはもう一方から完全に出てしまわなければならないような配置になっていたのである。

民族誌博物館に入ると，彼は当時アフリカとオセアニアの彫刻にあてられていた巨大な円形ギャラリーを通過しなければならなかっただろうが，そのギャラリーには儀礼や戦争の際のポーズをした大きなマネキンが仮面と衣装を付けて展示されていた。その場所がじめじめしてうすら寒く，いやな臭いがし，ひどい設備で全体的にみすぼらしかったことについて彼はいろいろ述べているが，[47] それはおそらく円形ギャラリーよりも個々のギャラリーにあてはまるだろう。アフリカにあてられたギャラリーは当時とりわけひどい状態で(p.141のポドラの記述を参照)，1895年に撮影された写真(pp.126, 322参照)で見るよりもさらに乱雑にものが置かれていた。このギャラリーへは直接円形の部屋から入り，かなり頻繁ではあるが短期間閉められる以外は一般に公開されていた。[48] オセアニアにあてられたギャラリー(pp.258, 286参照)へは直接階段でつながっていたが，こちらは最初に展示品を並べた頃以来——パリの主要美術館ガイドにはこの部屋が定期的に開かれると説明されてはいたが——「公式には」閉められていたので，おそらくもう少し整った状態だっただろう。「閉室」といっても，それは守衛が同意——あるいは同伴——しさえすれば入れるということにすぎなかった。[49]

この訪問(およびそれに続く何回かの訪問)[50]についてのピカソの説明は，彼が全く自由に歩き回れたことをほのめかしている。その場所自体に対する嫌悪があったとすると，彼が最初に感じた衝動はそこから逃げだしたいというものだったはずである。しかし，何かが彼の目を「部族社会」の作品からどうしてもそらさせず，彼はそこに残った。とうとう立ち去る時には，ほっとしていた。彼は最初，ほっとしたのは単に新鮮な空気のせいだと思ったが，全く心地よくないし愉快でもない何か——実際，根底から不安にさせる何か——が彼の内面で起こりつつあったためだとすぐに悟った。[51] マルローや筆者をはじめとする人々に繰り返し使った言葉——「ショック」「啓示」「攻撃」「力」——から，彼が精神的衝撃と神の啓示を同時に経験したことは明らかである。

その精神的衝撃は，ピカソの新たな内面探索の不安定な状態——やがて《アヴィニョンの娘たち》という形をとることになる人生と作品の集大成に着手して以来，ずっと彼をとらえていた実質上の自己分析——と結びついていた。そして，このように結びついている限りにおいて，ピカソが自分の見た仮面と人像にまず求めていたのが，カタルシスとしての芸術という「呪術的」概念であった。彼は後にこのことを指摘しようと苦心する——それは一つには，彼の「部族美術」の見方が純粋にフォーマリズム的だと伝統的に誤解されていたためだろう。[52] けれども，1907年と1908年の素描が完璧に明らかにしているように，特定の作品の個々の美しさだけではなく，彼が見た作品のもつ変形し観念に形を与える性格(それについて彼は「合理的」，つまり概念形成という意味で論理的だとサルモンに述べている)にも，ピカソは反応していたのだった。だが，「部族社会」の作品を「呪術的」であると同時に「合理的」であるとみなすピカソの二元的な態度は，どんな矛盾も含んでいない。「呪術的」という言葉ではそれらの作品の機能と力を述べ，一方「合理的」という言葉では(説明的な方法とは対照的に)変形し観念に形を与えるそれらの作品の多様な表現方法の論理を述べたのである。[53]

ピカソ自らが認めるトロカデロ訪問が引き起こした衝撃的な反応が，《アヴィニョンの娘たち》の制作の「第二期活動」にインスピレーションを与えたのは確かである。したがって，そのインスピレーションが生じたのは，彼が自分の暗く不吉な予感と個人的恐怖を具体化するのにふさわしい視覚的アイディアを捜し求めていたちょうどその瞬間に，「部族美術」と再び，しかも以前より広い範囲で対決したためだろう。彼が後に《アヴィニョンの娘たち》を「最初の悪魔祓いの絵画」と特徴づけたのも偶然ではなかった。「私にとって(部族の)仮面はただの彫刻ではなかった」と，ピカソはマルローに述べている。「それらは呪術的な品々だった……あらゆる物に対抗する——未知の脅かす霊に対する——仲裁者だった。……それらは武器だった——人々が霊によって支配されないようにするための，自分を解放するための」。彼は(筆者が「視覚を通しての抑圧除去」と呼んだものを完璧に定義して)「これらの霊に形を与えれば，我々は自由となる」と言った。[54]

トロカデロ訪問が右手の二人の娘たちの加筆に先立つと筆者が確信する理由の一つは，それ以前の6ないし8カ月の間にピカソがドラン，ヴラマンク，マティスのアトリエですでに見ていたようなフランス領アフリカからの一握りの作品との出会いだけでは十分説明できない面が，この二人の人物の表現にはいくつかあるからである。1907年頃にはもうトロカデロはアフリカとオセアニアの種々雑多な資料を多数所蔵しており，筆者は

同僚のジュディス・カズンズの協力でその調査をしてきた。残念ながら，この調査資料の写真はほんの一部しかここに掲載できない(これらの資料が収蔵された年はキャプションに付記した)。トロカデロはピカソに，仲間の芸術家のコレクションで見たものより様式的にもっと多彩な作品を大量にみせてくれただけではなく，それらを異なる文脈で提示してくれた。また芸術家のアトリエで数点の彫刻を見るというのは，それらを美的に楽しむ立場から見ることである。こうした観点からすると，「アール・ネーグル(ニグロ美術)」が1906年秋から1907年6月の間ピカソに感銘を与えなかったのは明らかである。[55] そのあとすぐ突然に，《アヴィニョンの娘たち》で言おうとしているものと関わりのある注目すべき新しい見方で，ピカソがこれらの仮面や「呪物」を見ているのがわかる。今や彼は，「悪魔祓い」「仲介」「呪術」という観点から考え始める。この「啓示」が民族誌博物館で起こったという以上に筋の通ったことはありえないだろう。そこでは芸術家のアトリエの孤立した仮面や小彫刻は儀礼の盛装に身をかためたマネキン人形に取って代られ，人形はそれぞれの文化を想起させる器物に取り囲まれ，儀礼の目的を示すラベルが添えられていた。

芸術の本質は呪術的，悪魔祓い的だというのがピカソの「啓示」の大きな特徴ではあったが，《アヴィニョンの娘たち》の「アフリカ風」の女たちにはトロカデロ訪問につながるように思わせるところがもう一つある——皮肉なことに，それは彼女たちの「オセアニア風」彩色である(ほとんどのアフリカの作品には色が塗られておらず，彩色されている場合も——ヨルバ族の独特の色遣いを除いては——沈んだ色調となりがちである。この点は，オセアニア彫刻はたいていが本質的に絵画的な性格をもつのに対して，アフリカの作品が基本的に彫刻的な造形性をもつのと一致している)。右手の娘たちの仮面風の顔の触覚的性格と形態は，簡略化されていてわかりにくいとしても，明らかにアフリカを思いださせる。他方，その顔のけばけばしい——粗暴と言ってよいくらいの——組み合せで並べられた彩度の高い色は，オセアニアのある種の作品に見られるオレンジ，青，白，黄の粗野でしばしば不快感を催させる並置の仕方をはっきりと連想させる。だが，これらの色の組み合せに結びつくのは，1906-07年にパリの芸術家たちが入手できたであろうタヒチやマルケサス諸島やニューカレドニアからの作品ではなく，ニューヘブリデス諸島(英仏共同保護領)やニューギニアといった別の地域の作品である。それらの地域の彫刻はまだフランスで商業ベースで手に入れることはできなかったが，そうした強烈な色彩の小品は19世紀にトロカデロに入っていた。[56] 様式を変えようという突然の衝動は，ピカソの場合，彼の思考と感情に直接同時に語りかける挑発的で未知の芸術を当時見たこととしばしば結びつけられる。《アヴィニョンの娘たち》の右手の人物たちによって代表される彼の発展の突然の断絶を考慮に入れると，確かにある契機が想定されねばならない——そして，芸術家自身が「ショック」，「啓示」と呼んだトロカデロ訪問以上にその契機にふさわしい候補はないし，また他に候補もないのである。

《アヴィニョンの娘たち》の右側(p.256右参照。およびそれに関連のある何枚もの絵，p.255参照)の前例のない粗野な色彩と打ちつけるような攻撃的な絵の具遣いは，時に誤ってフォーヴィスムと結びつけられてきた。しかし，フォーヴィスムは発展の最初から最後まで色彩の調和においては本質的に装飾的なままにとどまり，しかもその調和はいつも三原色の系統の色を拠り所としていた。そのうえ，絵の具の塗り方は——(ヴラマンクの《きこり》のように)最も「野獣的」な場合でさえ——，《アヴィニョンの娘たち》の筆遣いの中にある打ちつけるような大胆さ，肉体の動きを物質化したに近い性格とは似ても似つかない。また，ピカソの新しい色



《女の上半身》1907年　油彩・カンヴァス　81×60cm　Private collection, Switzerland

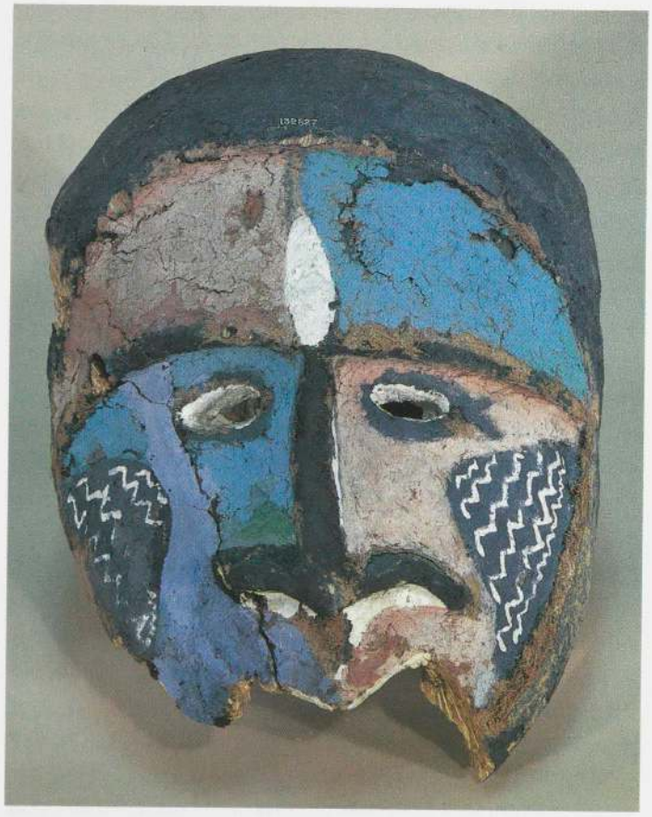
はゴーガンの装飾的色遣いや，ノルデ，キルヒナーといったブリュッケの画家のより表現主義的な色彩とも結びつけられない。ブリュッケの画家たちがその独特の種類の色彩で描くのは，いずれにせよ《アヴィニョンの娘たち》より1年以上後である(とはいえ，彼らの色彩のある種の生々しさも南洋に起源をもつことはありうる)。表現主義者たちは互いにかけ離れた色を使ったが，それぞれの色は原色ではなく色相の近いものを混ぜ合せた色合いを特に好んだのであり，その色合いが彼らの獲得しようとしていたあの「青ざめた」精神的雰囲気，あの不安の感覚そのものを作品に与えていた。1907年のピカソの新しく激しい「プリミティヴ」な色彩は，ドイツ人たちの色彩よりも原色や原色を等分に混ぜ合せた色に近いが，フォーヴの画家たちの色彩ほどは原色に近くなかった。彼が《アヴィニョンの娘たち》とその関連習作で使用した独特のオレンジ，青，赤，黄，白は，フォーヴの画家たちの使ったそれらの色とは似ていない。ピカソが使った色彩はだいたいにおいてなおいっそう彩度が高いだけではなく，隣り合う色の間では暴力的で全く反装飾的な不調和がみられる。

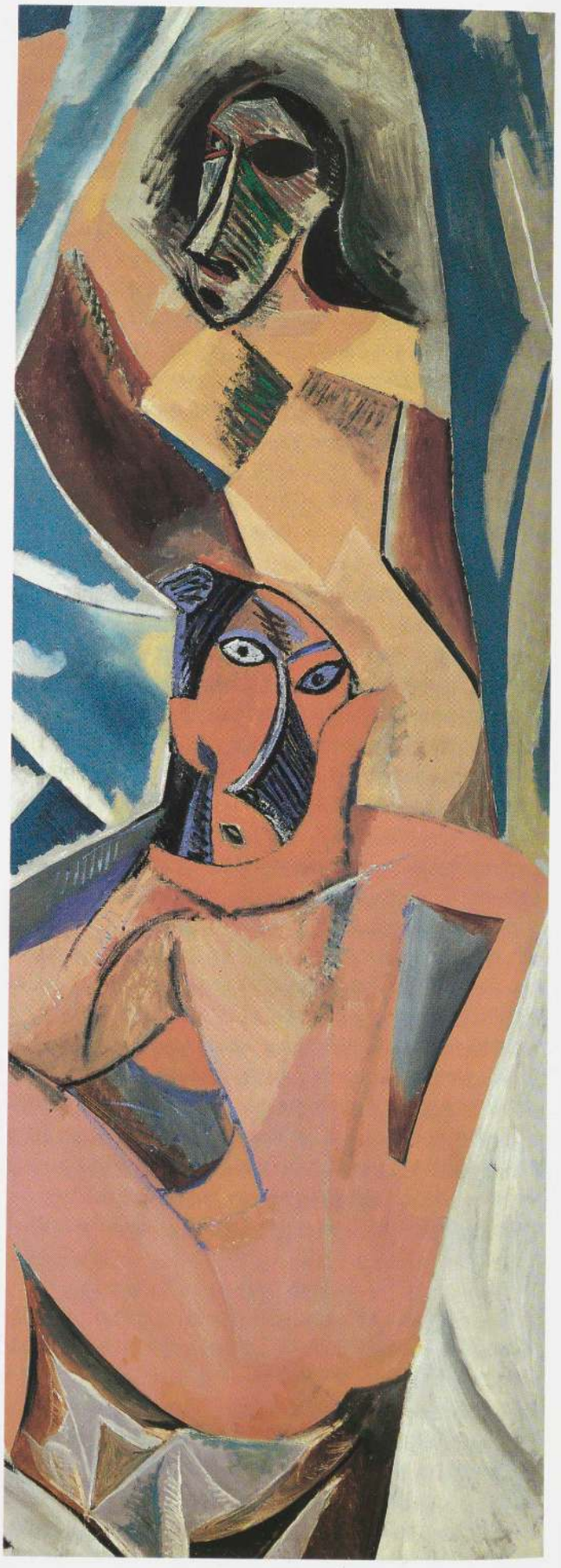
こうした色遣いの手本は西洋美術にはない。しかし，ピカソが訪問したときにトロカデロのコレクションにあったオセアニア美術の中には，それを予感させるものがあった。例えば，ニューヘブリデス諸島の仮面(p.257に掲載)はピカソのものに近い生々しいオレンジ，青，白で構成されているし，その誇張された鼻と顔を歪めてにやりと歯をむきだしているさまは——ピカソが模倣したとはとてもいえないけれども——彼が始めた一種の「恐ろしい」表現主義と一致している。40年代初頭にポロックとデ・クーニングにインスピレーションを与えることになるのは，そしてデ・クーニングの《女Ⅰ》の顔の歯をむいた「笑い」に直接つながるのは，(しばしば誤

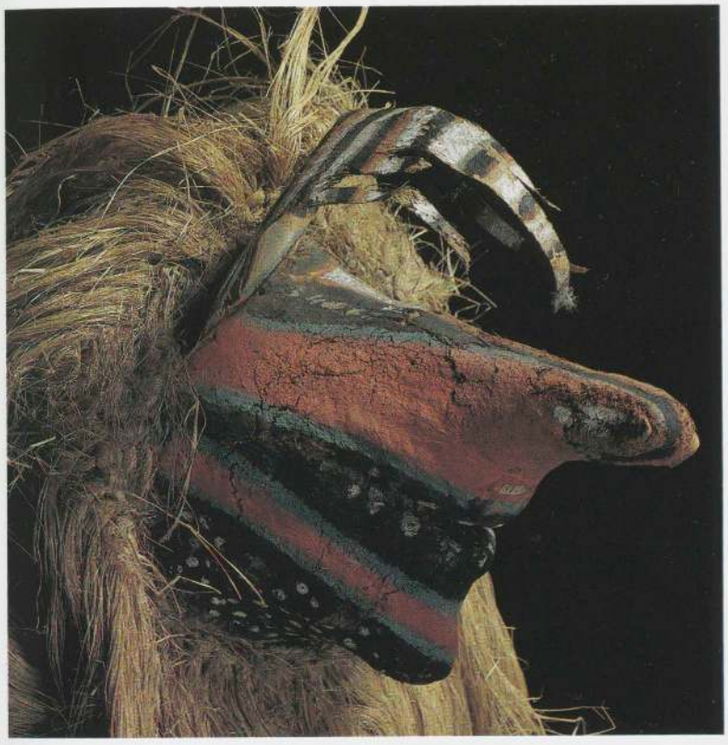
って推定されているように)ドイツ表現主義というよりはむしろ，このピカソ流の表現主義だった(彼自身はそれを1925年から第二次世界大戦までの間復活させる)。

《アヴィニョンの娘たち》の右側の色遣いには西洋の先例がなかったとするなら，その仮面のような頭部の形態にも西洋の先例はなかった。頭部の「歪曲」は粗暴な彩色を補完し，これらの特質は一緒になって畏怖と衝撃と恐怖の感覚そのものを人物たちに与えている。そして，その感覚は性に根ざした病いと死に対する恐怖からピカソ自身を解放するために，カタルシスとして必要だったようである。彼女たちはまた，《アヴィニョンの娘たち》の中央にいる人物たちが表す魅力的な女性のイメージに対する効果的な引き立て役にもなっている。[57] 右側の人物たちの「恐ろしい」頭部は，この絵が描かれて以来ずっと「部族社会」の——特に，アフリカの——仮面と結びつけられてきた。確かに，彼女たちのあくまで彫刻的な性格といくつかの形態の特徴が，精神においてアフリカ的なのは明白である。しかし，これらの「アフリカ風」頭部にピカソが用いた「オセアニア風」色彩は，その頭部と表現の上で完全に調和している。ピカソはもちろん，互いに無関係の文化から得たヒントや記憶を混ぜ合せることを全く意に介していなかった。結局のところ，美的統一は芸術家の発想源の問題ではなく作品の問題であり，ピカソが《アヴィニョンの娘たち》の右側で「アフリカ風」の彫刻的性格と「オセアニア風」の彩色を取り合せたのは天才的であった。

ピカソや彼の20世紀初期の仲間たちは，「部族社会」の彫刻が多産や死といった重大事に関わっているという，はっきりしない(しばしば不正確な)推定以外，それらの本当の背景や機能や意味について何も知らなかった。彼らの無知は，そのおかげで各自の個人的関心に合致した方法で作品を自由に解釈できたという限りでは，一つの強みとなった。そして，この無知もしくは曖昧さは言うまでもなく地理的なことにも及んでい







上と右:「仮面」(側面と正面) オバ島, バヌアツ共和国(旧ニューヘブリデス諸島)
彩色した樹皮・繊維 高さ15cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1894

前ページ左:「仮面」 マレクラ島, バヌアツ共和国(旧ニューヘブリデス諸島)
彩色した椰子の木 高さ63.5cm
Field Museum of Natural History, Chicago

前ページ右:パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》(部分) 1907年
油彩・カンヴァス 243.9×233.7cm
The Museum of Modern Art, New York; acquired through the Lillie P. Bliss Bequest



た。他の同世代の芸術家たちと同様に，ピカソはアフリカとオセアニアの「部族美術」をいつも，後年になってからでさえ区別しなかった。どちらの美術も「アール・ネーグル」の名称のもとに包括されていた。[58] しかし，マティスのようなピカソと同世代のパリの芸術家が区別するところでは，「オセアニア風」はポリネシアの(美術よりも)自然環境の合成的イメージ，ゴーガンの作品から想像されたポリネシア風景，そしてゴーガンにインスピレーションを与えたフランスにおける「プリミティヴなものの神話」という(主として文学上の)前提を意味する傾向にあった。かくして，「オセアニア風」という言葉は神秘的儀礼になんとなく基づいていると同時に，一般的にはブーガンヴィルが『世界周航記(*Voyage autour du monde*)』で誉め称えたような豊かで穏やかなポリネシアの自然環境を漠然と意味していた。

こうした言外の意味は「アフリカ風」という言葉を包んではおらず，この言葉は——ゴーガンの『ノア・ノア』よりはコンラッドの『闇の奥』にずっと雰囲気が近い[59]——何かもっと呪物崇拝的で呪術的な，とりわけ潜在的な不吉さを思わせた。『闇の奥』でクルツのコンゴ奥地への旅というメタファーによって物語られる典型的な魂の「夜の旅」は，《アヴィニョンの娘たち》を苦心して仕上げていく過程でピカソが自分の内面に降下していったのと精神において近いと思われる。それどころか，ピカソが《アヴィニョンの娘たち》を過激に「プリミティヴ化」したのは，「人の精神はあらゆることができるのだ——なぜなら，あらゆることが精神にあるのだから，あらゆる未来同様あらゆる過去が」というコンラッドの言葉を，絵画において実現したとみなしてもかまわないだろう。確かに，ピカソの絵の右側の「アフ

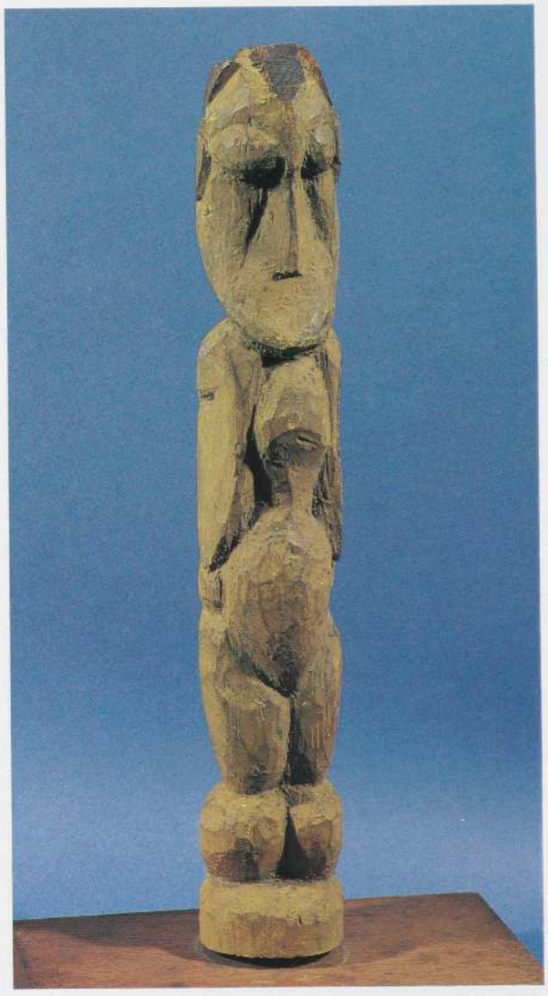


パリのトロカデロ民族誌博物館（現在の人類博物館）オセアニア展示室の一隅の展示状況，1895年

リカ風」の人物たちは，クルツがコンゴの奥地で「文明」の束縛から解放された時，自身の無意識の深奥で発見したような，「プリミティヴなもの」についての異質で威嚇的でほとんど言葉で表現し難い何か――彼が死の瞬間にその「恐怖」としてだけ表現できた何か――を表現するよう意図されていた。

《アヴィニョンの娘たち》における「アール・ネーグル」の役割は，サルモン，スタイン，ヴィルヘルム・ウーデといったピカソの友人たちによって早くからよく口に出された。この絵についてのそうした「説明」は非常に好まれていて，《アヴィニョンの娘たち》の「余韻を残した作品群」は《アフリカ風のダンサー》とか《アフリカ風の頭部》などと題されだした――それは，まるでピカソが文字どおりアフリカ人を描いた，あるいは少なくともアフリカの像や仮面を模倣したかのようだった。第一次世界大戦が始まるまでには，この種の「批評」はパリでもニューヨークでも出版物に異常に広まったが，それは一つにはメキシコ生れのカリカチュア作者で芸術家，事業家，そのうえ何よりも宣伝屋だったマリウス・デ・サヤスがいろいろ動きまわったためであった。とりわけ彼は，スティーグリッツとポール・ギョームが1914年に「291」ギャラリーでアフリカ芸術の名高い展覧会を計画する際の仲立ちをしている。[60] デ・サヤスはモダニズムの抽象表現はすべて「ニグロ美術」の「子孫」だとみなし，[61] 「ニグロ美術」は1907年以来のピカソの思索と感受性の「発展全体」の「出発点」だと1916年には主張している。[62] 後に彼はアルフレッド・バーに対し，現在では有名なテクストでのピカソの対談相手だったとはっきりと名のりをあげた。バーはその対談を1923年に「マリウス・デ・サヤスに向けてスペイン語で語られた話」として再録するが，[63] これは実はピカソがフロラン・フェルに述べた意見の焼き直しだった。[64] ピカソがフェルに語ったのにデ・サヤスが――はっきり言うと，「アール・ネーグル」の役割に関する彼自身の理論と矛盾するという理由で――削除した部分の一つに，「私のアトリエのまわりのほとんどあらゆる所に吊るしてあったアフリカの彫刻は，手本というより目撃者なのです」というピカソの言葉があったのはかなり重要である。[65] デ・サヤスその他の人々がたきつけたこの種の根拠なき推測がピカソを怒らせ，「アール・ネーグル」の役割を控えめに扱う（そして後には否定する）彼の側の発言につながったことは疑いない[66]――ピカソは第二次世界大戦後には，《アヴィニョンの娘たち》を描く前に「部族美術」は全く見たことがなかったし，それだけではなく，有名なトロカデロへの訪問はその絵の制作に先立つというよりも後のことなのだ，と一貫して主張するまでになった。「アフリカ風」の説明をさらにしぼませるために，事実そのものなのだが，この時までは全く気づかれていなかった《アヴィニョンの娘たち》におけるイベリア美術の役割について，ピカソはここにいたって初めて公然と示唆もした。[67]





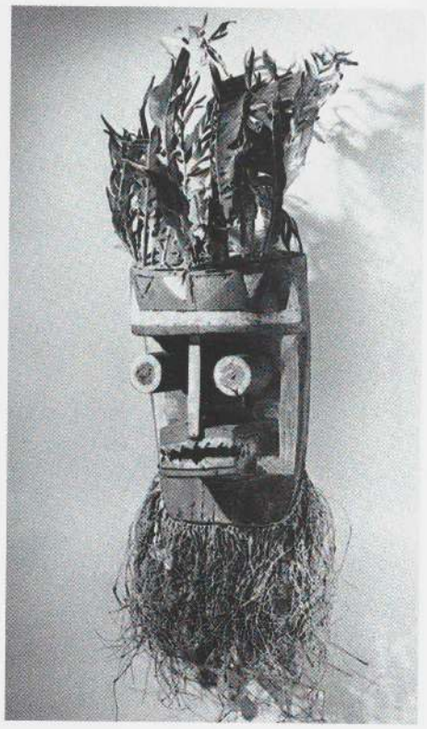
上：パブロ・ピカソ《立つ人物》1907年
木に彩色　37×6×6cm，40×21×10.2cmの台座付き
Private collection

左：「結社の人像」（部分）　マレクラ島，バヌアツ共和国（旧ニューヘブリデス諸島）
木生シダに彩色　全体の高さ270cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1890

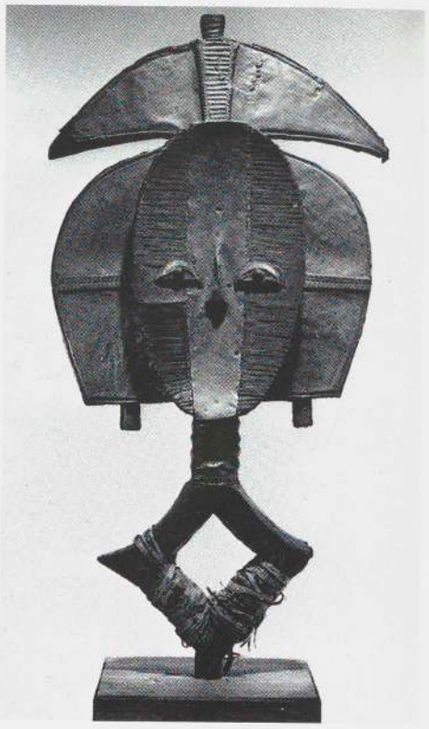
しかしながら，《アヴィニョンの娘たち》自体という資料はさておくとして，この絵の制作期間中の彼を知っていた友人たちがそろって証言していることと，1937年のマルローとの会話でこの絵を「アール・ネーグル」と結びつけるピカソ自身の言葉とを一つにまとめてみると，ピカソが後に出すコメントは（筆者が他のところで説明したように）[68]世間に広まった説に反論し，《アヴィニョンの娘たち》，さらには「アフリカ風」の時期全体についての議論をある種の見通しの中に置くことをもくろんだ戦略のようなものだったことがはっきりとする。ピカソは《アヴィニョンの娘たち》の着手に先立つ6カ月間に時折訪れた（マティス，ドラン，ヴラマンクの）アトリエですでに何点かのアフリカの作品を見ていたし，トロカデロを訪問したのは明らかにこの絵の制作期間中で制作後ではないが，他方では《アヴィニョンの娘たち》においてもその他のどんな油彩，素描，彫刻においても「部族社会」の作品をそのとおりに写したり模倣したことはなかった。「部族社会」の彫刻はまた，キュビスムの発展においてセザンヌの絵画が果した役割に匹敵することは――一般的通説とは反対に――何もしなかった。これは，「部族社会」の作品に関する記憶がピカソの作品の出発点にならないことも時折あったという意味ではない。そうではなくて，実際に出発点となる時，彼の発想源よりもピカソがその発想源を変形させる方法のほ



「人像」 テケ族 コンゴ共和国
木 高さ29.9cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1904



「仮面」 グレボ族 ササンドラ, コートジボアール共和国
彩色した木・羽・その他 高さ29cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1900



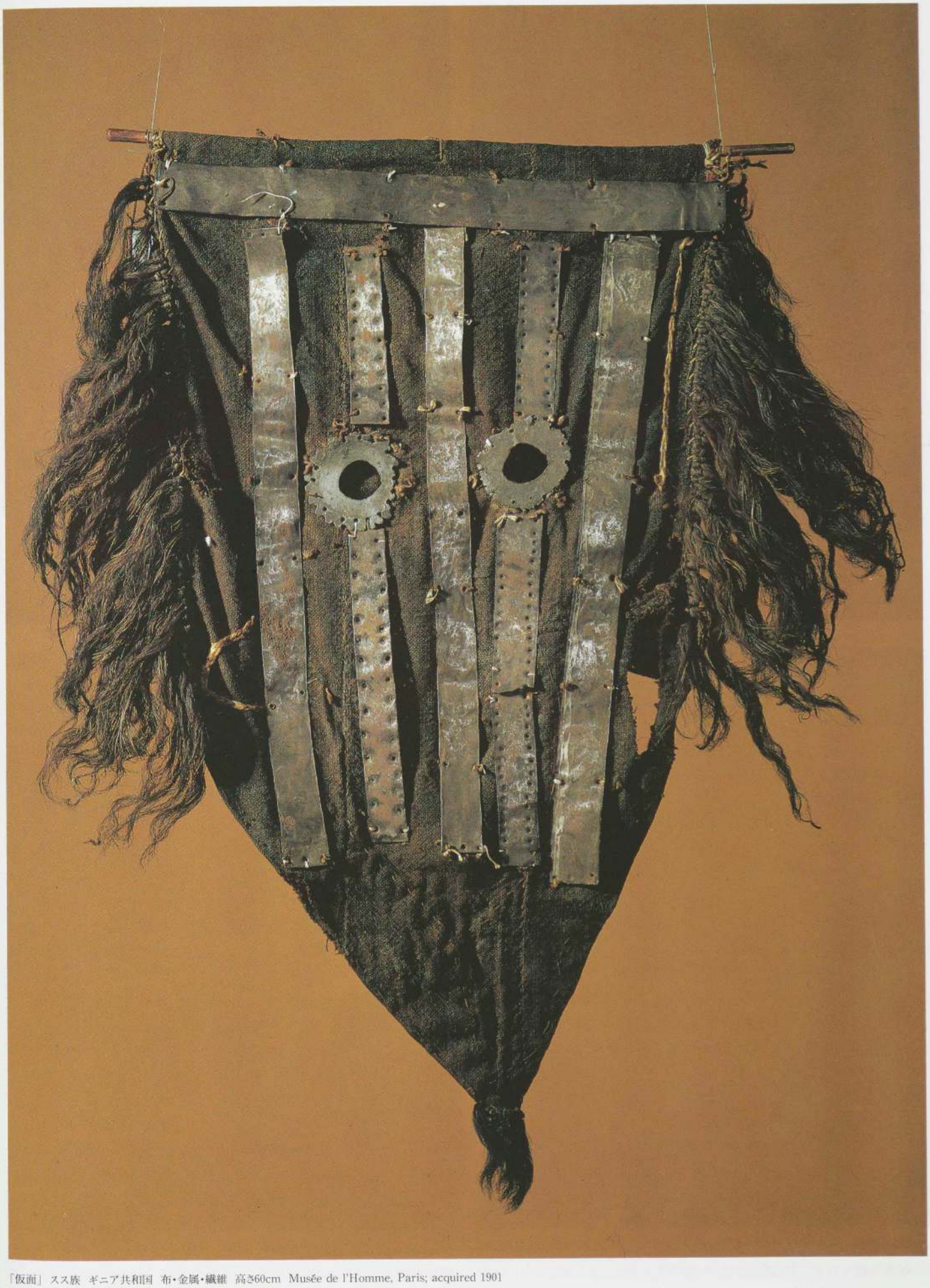
「遺骨容器の守護像」 コタ族 コンゴ共和国
木・銅・真鍮 高さ50cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1883 本章, 註84参照

うが——その方法が見抜けるならばだが——はるかに我々の関心を引くということである。「部族美術」の呪術的な(即ち，心理的で精神的な)力を感じる以上に，ピカソはその美術の概念的な仕組みの諸側面とその諸側面の源から引きだして彼自身の目的に使うことのできる原理に影響を受けた。実際，《アヴィニョンの娘たち》の右側の二つの「アフリカ風」頭部も，筆者がゴーガン=「オセアニア」風と呼んだ左端の頭部も，ピカソが1907年のパリで友人たちのアトリエやトロカデロの博物館で見ることができたはずのアフリカやオセアニアの仮面のどれにも似ていない。[69]

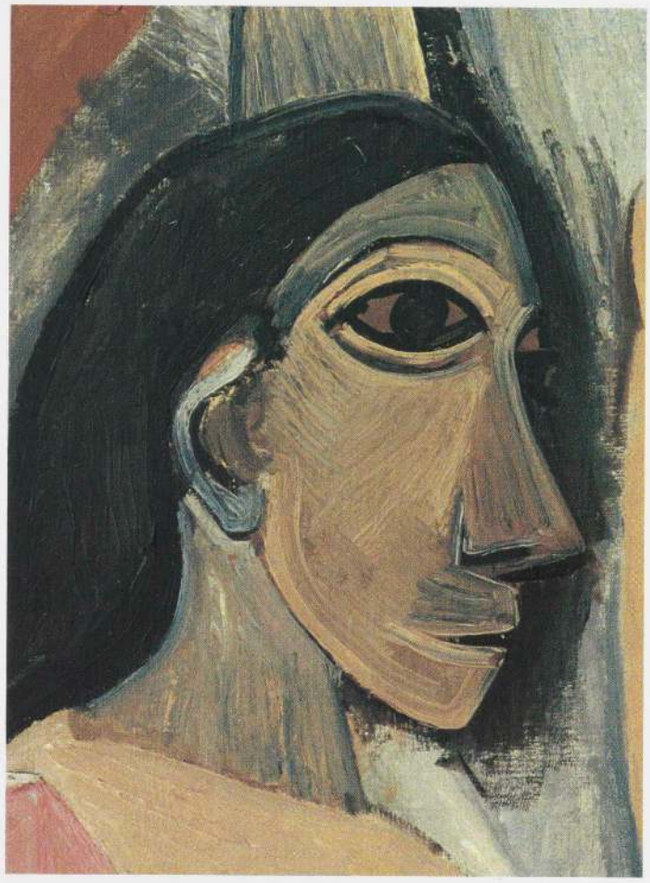
ところが，研究者たちはピカソの制作方法についてあまりにも単純に考えすぎたために，4つのタイプの「部族社会」の仮面を《アヴィニョンの娘たち》に結びつけた。しかしながら，これら4つはすべて1907年のピカソには見ることのできなかったものだろう。例えば，アルフレッド・バーは絵の右上の頭部——実際，この作品の顔の中でも最も仮面のようで「アフリカ風である」——が(当時の)フランス領コンゴのエトゥンピ地方の仮面の一タイプ(p.263右参照)と関連があると唱えた[70](これは後に，ロードその他の人々が引用する)。[71] 存在が知られているこのタイプの3つの仮面は1929年以前にはどれもアフリカの外に出ていなかったので，[72] 両者の関係は影響から親縁性に「降格」されねばならないとしても，二つを並べることはやはり非常に興味深い。実際のところ，この特定の地域からの品々はすべて1907年以降になって初めてパリに到着したことがわかっている。しかし，何か歴史の偶然でそうしたエトゥンピ地方の稀な仮面が1点，船員か植民地の住民によってパリにすでにもたらされていたと想像してみよう。その場合でさえ，ピカソが見ていた可能性は皆無のように思われる。そのような仮面はトロカデロの博物館になかったことがわかっているし(現在もない)，これがピカソの3人の友人画家たちが集めていたような作品では全くないこともわかっている(彼らは当時アフリカ彫刻を30点しかもっていなかったようだが，そのうち仮面はほんの数点だった)。[73] 《アヴィニョンの娘たち》の制作にとりかかるまでおよびその制作期間中ピカソが「部族美術」を見る経験ができたのは，トロカデロと上記3人の友人の所の4カ所だけであった。ピカソが「部族社会」の作品を集めだしたのは《アヴィニョンの娘たち》の完成後であるから，[74] その取り扱い店をまだ訪れだしてはいなかったし，いずれにせよ1907年までに設立されていたのはそのうちたった一軒——エミール・エイマンの店「オ・ヴュ・ルエ」——だけであった。すでに説明したように，バーが示したような親縁性は必ずしもそれぞれの物を作った人の間に芸術上の接触があったことを意味しない。描写よりも概念的記号によって人物を表現する芸術家はすべて問題をある程度共有しており，それゆえ解決策もある程度共有することになる。

エトゥンピ地方の仮面を右上方の娘と比較するとき，例えばロードは仮面の長い三角形の鼻を強調する。ここに1907年の後半と1908年の初めにピカソの描く頭部に共通する鼻のタイプの起源を見て，フランス人であるロードはくさび形に切ったブリー・チーズと呼んだ。しかし，ピカソの「アフリカ風」時代の他の作品の鼻，少なくともくさび形に切ったブリー・チーズという呼び名に値するほど幅の広い鼻を見ると，そのほとんどにおいて三角形を形成しているのは，鼻それ自体——即ち，右上の娘とエトゥンピの仮面におけるような鼻の表面——よりもむしろ影と結合した鼻の横から見た輪郭であった(pp.255, 291参照)。この表現公式の先駆けは，ピカソのトロカデロ訪問に先立って描かれた《アヴィニョンの娘たち》のイベリア風の段階と結びつくいくつかの頭部(p.251右参照)にすでに現れていた。そうしたイベリア風のイメージを描きだす荒っぽいハッチングが，結局は右上の娘の鼻に「陰影をつける」平行な赤と緑という補色からなる縞の起源にあった。したがって，くさび形に切ったブリー・チーズと称される鼻の起源そのものが，彫刻的というより絵画的——「プリミティヴ化」した二次元的な陰影づけの工夫——だったのである。

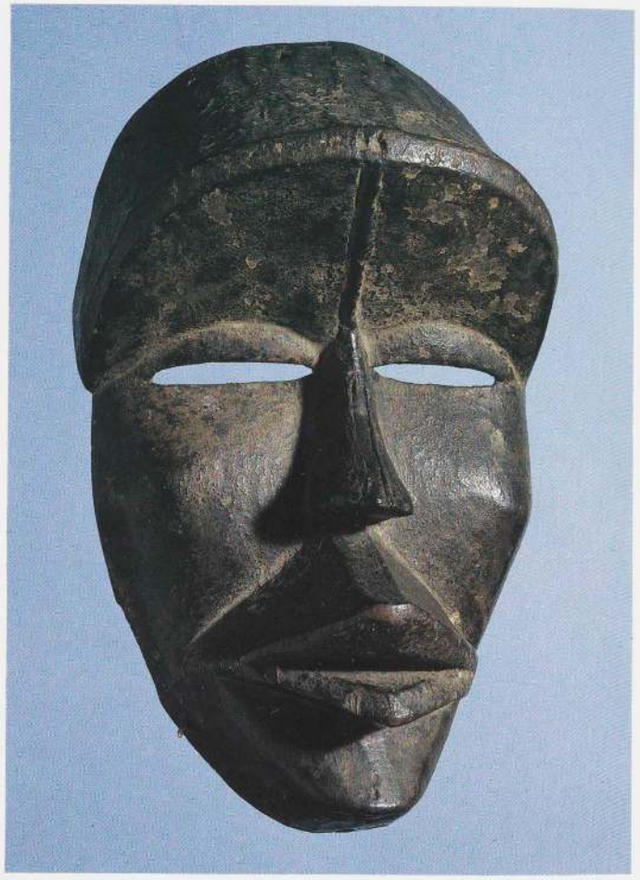
そこから思い起こさねばならないのが，ピカソの作品の中に「プリミティ



「仮面」 スス族 ギニア共和国 布・金属・繊維 高さ60cm Musée de l'Homme, Paris; acquired 1901



パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》(部分) 1907年 油彩・カンヴァス 243.9×233.7cm
The Museum of Modern Art, New York; acquired through the Lillie P. Bliss Bequest



「仮面」 ダン族 コートジボアール共和国もしくはリベリア共和国 木 高さ24.5cm
Musée de l'Homme, Paris; gift of Baron von der Heydt; acquired 1952

ヴ」な手本を捜し求める批評家たちがしばしば忘れている点，つまり手本と目されるものは彫刻なのに《アヴィニョンの娘たち》は絵画であること，したがって彫刻とは全体として全く異なる美的しきたりがあてはまることである。絵画のしきたりを「プリミティヴ化」する際，ピカソはそのしきたりを自分が見た「部族美術」の様々の表面デザイン——例えば，瘢痕模様を刻みこんだパターン——の記憶と明らかに融合させている。しかし，全体として取り上げると，ピカソによる《アヴィニョンの娘たち》の「プリミティヴ化」は，西洋の絵画の伝統全体を彼が吸収していることを前提としている。実際，見かけとは裏腹に，近代絵画を全般的に最も特徴づけているのは西洋のイリュージョニズムである。なぜなら，近代絵画の革命的変化は受容された概念のうえでこそ起こっているからである。それゆえ，マティスを例にとれば，彼は明らかな彫刻的明暗をなくすために図像をよく平面的にしたけれども，それは明暗をそれとなく保ち続けられるようなやり方で平面的にしたのだった。結果として生れた図像は，イリュージョニズムを残しているために，誕生以来一貫して平面的だったエジプト様式をはじめとするルネサンス以前の諸様式とは非常に異なる造形的な表現性を備えたものになる。ピカソの(あるいはブランクーシの)彫刻には，この話は少なくとも同じようにはあてはまらないだろう。しかし，1907-08年の段階では，大部分が未完成のままに終った彫刻は，「部族社会」の作品とは——そして，後に見るようにアフリカの手本と同じくらいオセアニアの手本とも——間接的な関連しかない。

研究者たちが《アヴィニョンの娘たち》に関連づけてきた4種類の仮面のうち2番目のタイプは，ゴールディングがこの絵についての古典的論文に写真を載せたダン族の仮面で，[75] 彼はそれを左端の薄暗がりにいる娘の頭部と比較している。もちろん，彼は人類博物館(トロカデロ民族誌博物館の後身)のコレクションにあるこの仮面(p.262参照)が，ピカソの見た仮面そのものだと言うつもりはなかった。それどころか，ここに見る仮面がトロカデロに入ったのは1952年になってからだった。ピカソの人物の顔が写真のものをはじめとするダン族の仮面と似ているかもしれないとしても，ダン族の仮面が初めてパリで見られるのは《アヴィニョンの娘たち》が描かれて数年してからなので，その類似は全くの偶然だったに違いないだろう。ダン族が居住するコートジボアールの内陸部の「平定」は，すさまじい抵抗にあいながら1908年に始まったばかりだった。ダン族の仮面は第一次世界大戦直前にフランスの港に何点か到来していたかもしれないが，後年いたるところに広まったとはいえ，圧倒的多数は両大戦間に初めて到着した。ダン族の仮面1点が1919年にルヴェルとクルーゾの本に載っているが，[76] トロカデロのコレクションに一番最初の仮面が入ったのは1931年になってからのことであった。

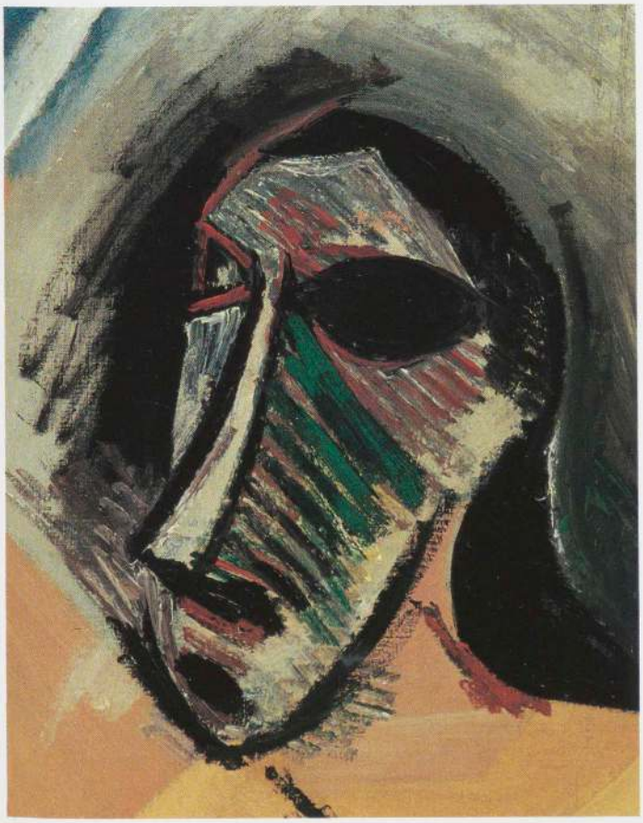
ゴールディングは左手の人物の頭部をアフリカに結びつけたけれども，この顔立ちはその性格において基本的にゴーガン風で，おそらくアフリカのどんなものよりゴーガンを通してオセアニアやエジプト美術に負うところがある，と筆者はずっと考えてきた。この娘の頭部は作品の中央の二人の頭部とイベリア風の特徴を共有しているけれども，より簡略で幾何学的な輪郭やより彫刻的な肉付け，そして暗い色彩のためにずっと仮面めいており，ゴールディングが述べたように頭と首は様式の上でも色調の上でも胴体からはっきりと分離している。中央の二人の人物の上半身は描き直した様子が何も見られないのに対し，左手の娘の首，頭髪，左腕，胴体の部分は，ピカソが最初イベリア風の形態で絵を完成してから，も

う一度描かれたことは疑いの余地がない。この描き直しが右にいる二人の娘たちの描き直しと同時だった可能性もあるが，それよりいくぶん早い時期に行われたと思われる――したがって，トロカデロ訪問を間にはさんで前後に合計二度の描き直しの時期があったと考えられる。制作が二度再開されたことは，この絵の進行の目撃者による早い時期の唯一本当に重要な報告であるサルモンの『新しいフランス絵画(*La Jeune Peinture française*)』において，やや混乱してはいるが示唆されているように思われる。[77]

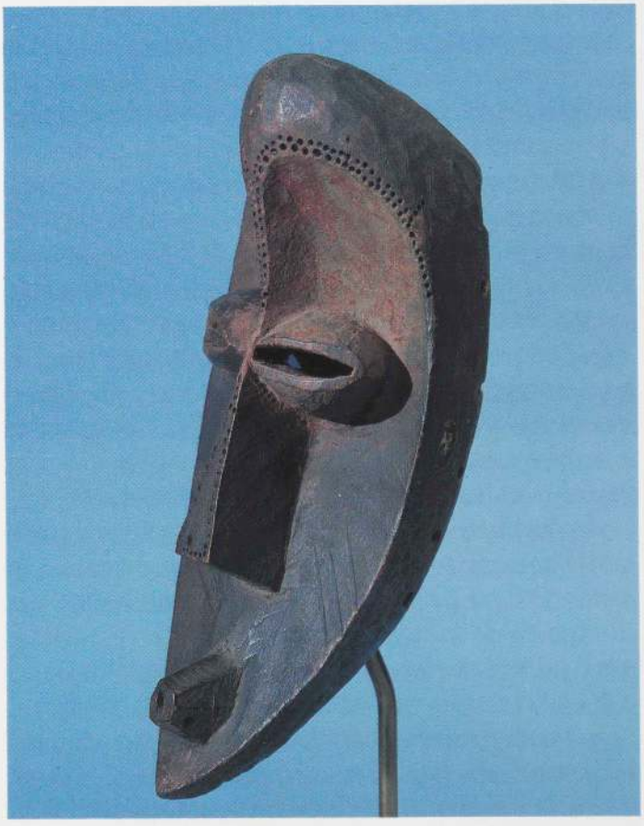
ゴーガンの《死霊が見ている》(p.200参照)は，おそらくリトグラフでしかピカソは知らなかっただろうが(ただし，その作品を構成する諸要素は『ノア・ノア』にもみられる)，半神半人のトゥパパウ(女性の祖先霊)が描き込まれている。トゥパパウは左端に位置し完全な右向きの横顔で描かれているが，目は正面から見られたものである――そうした特徴はすべてピカソの左手の娘と一緒である。そして，ピカソの娘の顔はもっと仮面に近くてイベリア風ではあるけれども，ゴーガンの描いたものは「アルカイック」美術の――特にエジプト美術の――影響をいろいろ合成してあるせいで，アフリカやオセアニアのどんな仮面よりピカソの作品に近いと思える。実際，横から見た時に目を正面観で示す仮面は一つもない。これは一つの絵画上のしきたりであり，ゴーガンがアイディアを借りたエジプト絵画やその他様々なスタイルの「アルカイック」美術の基本であった。《死霊が見ている》は，詩的内容や心理的面からはさらにいっそう《アヴィニョンの娘たち》と関連している。この絵は，性に目覚める頃の不安そうな様子の少女がベッドに横になっているのを描いたものである(ゴーガンはこの少女を「少しみだらに」描写していて，彼女は無垢の喪失をゴーガン風に描き変えた作品《ネヴァモア》の女主人公の仲間でなくもない)。彼女の「恐怖」や「恐れ」(ゴーガンの言葉)は，想像上のトゥパパウに，それゆえ死に関連している。ゴーガンの画中のエロスとタナトスの結びつきは特に，《アヴィニョンの娘たち》の核心に筆者が見出したのと全く同じ，両極端の探究に向かう傾向がある。

《アヴィニョンの娘たち》には(アフリカに対立するものとして)オセアニアからもインスピレーションを得ているというのがロン・ジョンソンの主張の一つで，これに関連して彼はピカソのコレクションにあると発表されていたトレス海峡諸島の仮面(p.315参照)が一つの起源として考えられるとみた。[78] しかしながら，ピカソの仮面はこの地方の亀の甲の仮面[79]の不吉な顔つきを備えていない。その仮面は普通なら，p.108に写真を掲載した力強い木製仮面のような縦に引き伸ばされた容貌をもっている。実のところ，ピカソの仮面は小さな第二の頭を上にのせ，貝殻の「帽子」を被っていて，はるかに想像力に富んでいる。しかし，その丸い顔立ちは《アヴィニョンの娘たち》の中の顔には全く関係がなく，薄緑を主として赤を副次的に使う彩色も同じくらい《アヴィニョンの娘たち》と無関係である。そのうえ，これは証明できることではないが，ピカソの仮面は1920年代に入手されたと友人たちの間では考えられていた。[80] 実際，フランスで「部族美術」を扱う業者の最長老であるシャルル・ラトンは，彼の知る限りでは1920年代以前にはトレス海峡諸島の仮面は手に入らなかったと述べている。

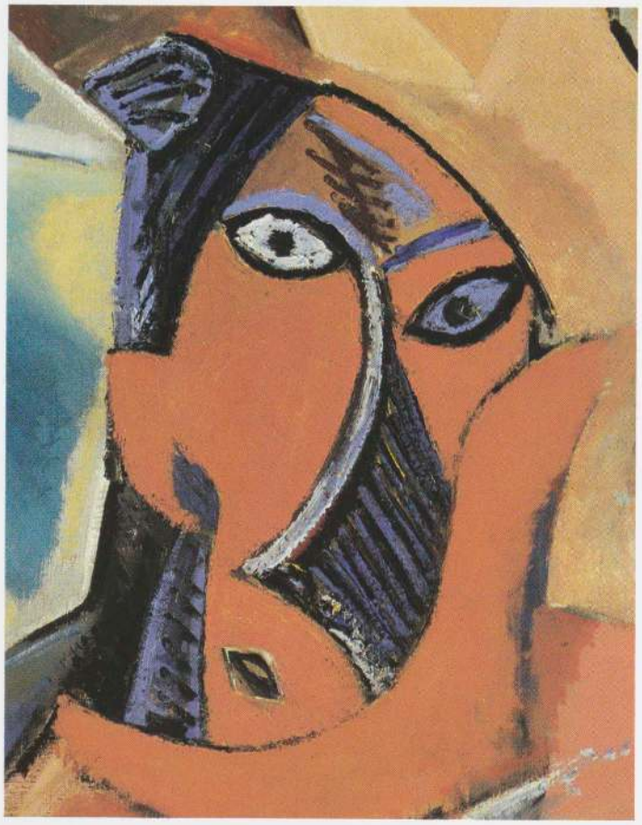
《アヴィニョンの娘たち》と結びつけられてきた仮面の中で最も異様なものは，ソンゲ族の人々の驚くほど抽象的なキフェベの仮面である(p.265およびp.16参照)。これらの仮面――普通は大胆な歪曲と突きだした大きな口を特徴とする――をピカソの絵の右下の座っている娘の頭と結びつけた人々の一人に，国立アフリカ美術博物館(スミソニアン研究所，ワシ



パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》(部分) 1907年　油彩・カンヴァス　243.9×233.7cm
The Museum of Modern Art, New York; acquired through the Lillie P. Bliss Bequest



「仮面」　エトゥンビ地方，コンゴ共和国　木　35.6cm
Musée Barbier-Müller, Geneva



パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》(部分) 1907年　油彩・カンヴァス　243.9×233.7cm
The Museum of Modern Art, New York; acquired through the Lillie P. Bliss Bequest

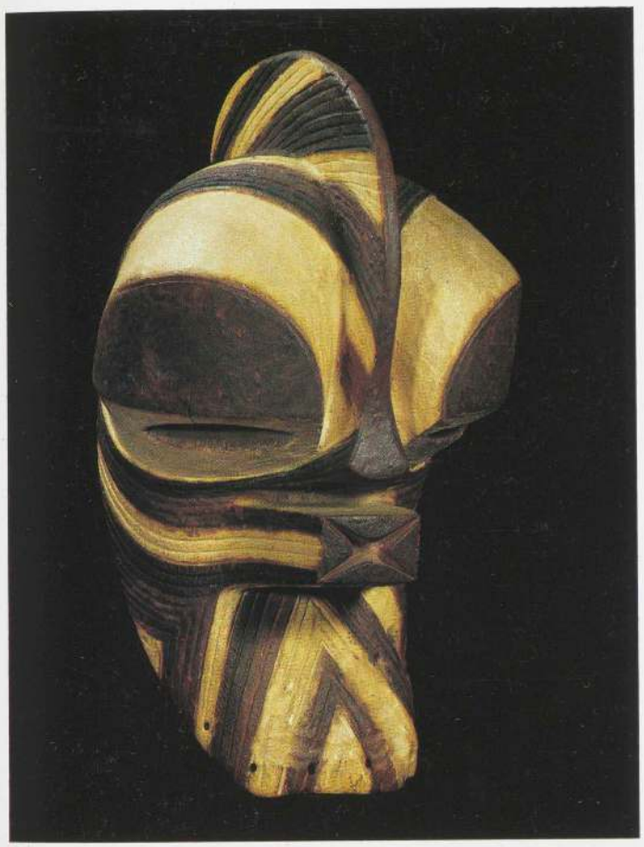
ントン)の主任研究員で創設名誉館長のウォレン・ロビンズがいる。[81] しかし，1907年という早い段階でピカソがそのような仮面を見ることができたはずはない。今日でさえ人類博物館は1点しか所蔵しておらず，それも1967年までは博物館に入っていなかった。そのうえ，ラトンの語るところでは，彼が(1920年代の終り頃にやっと)生れて初めて見たキフェベ仮面は，その後1935年に近代美術館の「アフリカのニグロ美術」展で展示された，本書のp.16に写真を載せたものである。当時のベルギー領コンゴ(ザイール)のもの，とりわけソンゲ族が住んでいた内陸地域のものは第二次世界大戦後まではパリの市場ではとても少なかった，とラトンは述べている。1908年に——それまでは実質上レオポルド2世の私有財産だった——コンゴ自由州を引き継いだベルギーにおいてさえ，ソンゲ族のキフェベ仮面は世紀初頭には珍しいものだった。テルヴューレンにある王立中央アフリカ博物館——キフェベ仮面を最も多く所蔵している——に最初の作品が入ったのは，ようやく1911年になってからであった。[82]

アフリカのものがたいていそうであるように，キフェベ仮面は左右対称で，いちばん極端に飛びだしているのは普通鼻よりむしろ口(それは，ときに顎を巻き込んでいる)である。ピカソの絵の右下の娘の頭部では口は小さく脇に寄せられ，水平というより斜めになっている。むしろ，巨大な帆立貝の殻のような鼻や左右非対称におかれた色の違う目こそが，表現主義的な迫力を——濃いオレンジと青の色合いとともに——支えている。この顔に表現されている肉体的心理的暴力は，制作が進むにつれて人物のポーズが被ったねじれの増加と歩調を合せている。初期のスケッチ(Z. XXVI, 4)では，彼女は完全に背中から見られていて，絵の奥の方を向いている。次に彼女の頭は画面の手前へと左向きに回りはじめ，まず斜め後方から見た横顔(p.250参照)に，ついで真横から見た顔になり，さらには観者の方に顔を四分の三見せる(p.252参照)。しかし，その間ずっと胴体は背を向けたままである。最終的な作品では，ずっと変化のない胴体に対し——文字どおり首をひねるかのように——彼女の頭を180度ねじ曲げたピカソの暴力を，形態はほとんど容赦なく写実的に表している。荒々しい陰影をつけた帆立貝の殻のごとくなった鼻と左右非対称の目は，それほど極端な形ではないがすでにイベリア様式の習作に存在していた。その意味では，ピカソが最初のトロカデロ訪問で見た作品の役割は，造形的アイディアを与えたというよりは，明らかに彼がすでに切り開きつつあった道に沿ってさらにいっそう過激な前進をするのを認めることにあった。オセアニア美術がどれほど生々しい色を使おうと，アフリカ彫刻がどれほど大胆な歪曲を行おうと，ピカソが《アヴィニョンの娘たち》の座っている人物にもたらしたような表現主義的暴力の域には達していない。

ピカソはソンゲ族のキフェベのような仮面やエトゥンビ地方の仮面を見たはずはないにもかかわらず，両者の間の外観上の類似は親縁性という観点から興味を引く。この類似だけで，アフリカ彫刻を全体として特徴づける諸原理を芸術家がどれほど深く把握していたかがわかる。アフリカ的な解決法に関するピカソの「予知」は，これらの仮面にとどまらない。それどころか，様式化された左右対称性を示すある種のペンデ族の仮面(p.264下参照)は，《アヴィニョンの娘たち》にさらにもっと類似した——内容の類似も含めて——例になっている。それは，こうした病気の仮面が造形的性格において座っている娘の顔により近いだけではなく，変形を被る病気の一つとして症状の進んだ梅毒患者を表しているという意味においてである。しかし，他の仮面の場合同様，ピカソは1907年にパリ



「ムブヤ(病気の仮面)」　ペンデ族　ザイール共和国　彩色した木・繊維・布　高さ26.6cm
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgium



「キフェベ仮面」 ソンゲ族 ザイール共和国 木に彩色 高さ約50cm
Collection J. W. MESTACH, Brussels

で病気の仮面を見ているはずがない。ペンデ族の仮面は1920年代以前にはトロカデロには一つも入っていないし，今日でさえ病気の仮面は所蔵されていない。しかしながら，それほどピカソ風ではないコートジボアールの病気の仮面(「戦争の仮面」と誤解されていた)が1点，1917年にアンドレ・ルヴェルのコレクションの中で異彩を放っていた。しかし，ピカソがその10年前のこの仮面に近づけたはずはないのは確かである。[83] さらに留意しておかねばならないのは，アフリカの病気の仮面における最も暴力的な歪曲でさえ，現実に存在する顔の変形に基づいていたということである。制作者は基本的には肉体的データの上に自分の種族の伝統的様式化をつけ加えていた。反対に，ピカソの歪曲は内面の心理状態を自らの創意で表明したものだった。さらに，それらの歪曲の特徴は，トロカデロで「部族美術」を経験する以前に制作された，《アヴィニョンの娘たち》のための初期の計画で見られた左右非対称を誇張したものであった。

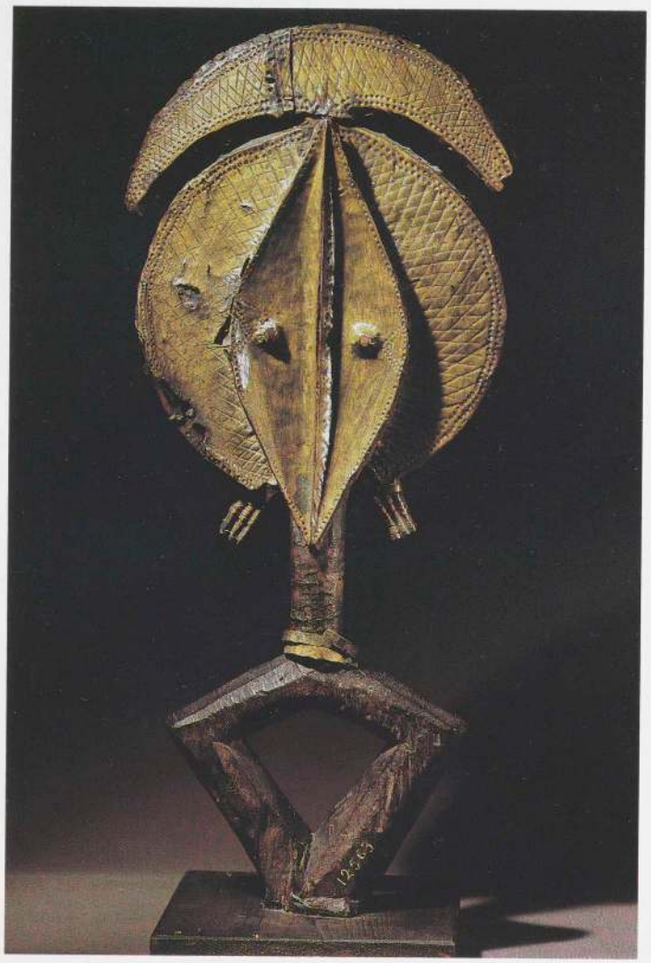
《アヴィニョンの娘たち》の頭部と，美術史研究がその頭部と比較してきた仮面の間の外見上の類似は，これまで述べてきたように偶然的である——それは，見ることから直接生じる絵画的しきたりを通してよりも，概念的な記号を通してコミュニケートする芸術どうしの親縁性がもたらすものである。しかしながら，他の先駆的モダニストたちの作品の場合よりもピカソの芸術と「部族社会」の人々の芸術の間にそうした親縁性が非常に多く見出されるという事実は，ピカソの側が「部族社会」の人々の芸術の原理と性格を普遍化して吸収しただけではなく，それらの人々と精神的に深く一体化したことを反映している。

ピカソの絵の3人の「仮面を被った」娘たちは，当時ピカソが見ることができたはずのどの仮面とも——瘢痕の模様を除けば——直接の関係はほとんどない。しかしながら，少なくとも抽象化の大胆さにおいては(表面のパターン化という面においてと同様)，非常に早くからトロカデロで実際に見ることができ，世紀が変る前にすでに骨董品店で手に入れることのできたような「部族社会」の作品，すなわちコタ族とオングウェ族の人々の銅の薄板で覆った遺骨容器の守護像とよく似ている。バーとゴールディングが《アヴィニョンの娘たち》と結びつけているコタ族の像は，ここではほんの少しの例(pp.270, 301, vol.II, p.498参照)しかあげられないけれども，見事な多様性をみせる。その広がりの幅は，ピカソが訪問した頃トロカデロにあったもの(p.266左参照)からもすでに明らかだった。像の頭部は，瘢痕の模様ではなく「涙」と呼ばれたりもする様式化された斜線が左右対称に縞模様をなしている写実性の高い顔立ちから，二つの半球形の目の間を上から下まで中心を走るひときわ目立つ垂直線だけで顔が成り立つたいへん抽象的な着想によるもの(p.268左参照)まで多彩である。その他，瘢痕の模様のパターンに由来する変化に富んだ平行線のデザインをもつものもある。頭の形は普通ほぼ楕円形(時には上端や下端，あるいはその両方で，わずかに尖っている)で，様式化されたひし形になってしまうこともある。[84]

反対にオングウェ族の遺骨容器の守護像の頭は，下端が水平に切断され上端の尖った楕円形というただ一つの原型から絶対に離れない(p.266右，およびp.352参照)。これらのオングウェ族の像では，顔の水平軸に沿った凹形の湾曲が，垂直軸に沿ったより目立たない凹形の湾曲に対し微妙なバランスをとっていることがある。オングウェ族の像の顔立ちの特徴は，中心軸から水平に，時には斜めに出ていく薄く細長い銅片の集まりが形成するパターンである。これはピカソにハッチングを思いださせたようで，アンドレ・サルモンの背中に見られるように(p.285参照)，1907-08年の彼の習作にはそのようなアフリカ風のパターンが人物の陰影に取り込まれているものが多くある。ここでも，ある特定の「部族美術」のタイプを吸収するかどうかは，その効果が，ピカソがゴソル以後の過激な単純化の過程ですでに発展させていた表記法に，どれ程似ているかによっていた。

コタ族とオングウェ族の遺骨容器の守護像——ピカソが出くわした「部族社会」の彫刻の中で明らかに最も抽象的なもの——はどちらも，バガ族の人像(p.276参照)やファン族の仮面(p.290参照)と，遺骨容器の守護頭像(p.292参照)とともに，1907年6月から翌年の夏まで彼の芸術にとり最も重要なアフリカに起源をもつ原型となっている。ピカソはコタ族の遺骨容器の守護像を二つ所有していたが[85](p.301上参照)，いつ入手したのかについては写真その他の記録はない。しかし，2点がともに単純で粗雑なこと，もっと言えばあまりに平凡なこと自体が——1907年の彼の作品への影響はさておいても——，それらが最も初期に入手された「部族美術」の作品の中に数えられるものだったことをほのめかしている。[86] 第一次世界大戦開始以前にポール・ギョームがたいへん素晴らしいコタ族の作品を何点か所有していたが(p.152下参照)，ピカソには手が届かなかったようである(一つには，明らかにとても高価だったためである)。[87]

コタ族の遺骨容器守護像の頭部の下にあるひし形の支持体は，通常は脚だとみなされる——専門家の話によると誤りなのだが。[88] そして，モダン・アートの作家たちの解釈もまた例外ではなかった。それらが脚だと想像すると，遺骨容器の守護像は全体として——クレーの《偶像》(p.499参照)の小さな飛び跳ねる人物に見るように——かかとをくっつけて，正面向きの顔の下で膝を真横に向けて広げているダンサーを思わせる。ピカソは大きな素描(p.268右参照)で検討するほどこの膝を曲げたポーズに



「遺骨容器の守護像」 コタ族 ガボン共和国もしくはコンゴ共和国 木・銅・真鍮 高さ40cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1884



「遺骨容器の守護像」 オングウェ族 ガボン共和国 木・銅・真鍮・繊維 高さ49cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1886

魅せられ，そのポーズを「ダンスする人物たち」あるいは「アフリカ風のダンサーたち」として一般に知られている《両腕を上げた裸婦》(pp.269, 271参照)のような油彩画にさらに発展させた。

ピカソはこの時期には，モデルなしに観念中心に制作していたから，p.268の素描を制作する時，彼のインスピレーションのきっかけとなったのは，何か特定の作品よりもコタ族の遺骨容器の守護像の一般化された記憶だった。足首をそろえたままにすることでコタ族の人物の「脚」のひし形を保持したクレーとは違って，ピカソは過激に曲げた膝だけに，しかも単なる出発点として興味を引かれたのだった。p.268の素描の右上の人物では足先はくっついているけれども，脚は左右非対称に処理されている——非対称はこのモティーフに由来する油彩画のすべて(曲がった膝がほとんど放棄される場合でも)を特徴づけ，これらの絵を遺骨容器の守護像からさらに大きく引き離すことになるだろう。素描で埋まったこの珍しい紙片では，コタ族の像の「脚」のもつ平たくて面的な性格を変質させ，西洋の遠近法空間の基本的形態の中にその膝を曲げたポーズを吸収する公式にはめ込もうとピカソが検討していたのがわかる。この浅い「崩壊した」浮彫り空間——現代以前の西洋の空間の残骸——はちょうど《アヴィニョンの娘たち》で確立されたところであり，それに続くキュビスム空間に向けての最初の一歩であった。

ピカソの「ダンスする人物たち」の脚がこうしてコタ族の遺骨容器の守護像と間接的な関連をもつとしても，人物たちの頭上に持ち上げて曲げた腕のポーズは《アヴィニョンの娘たち》の中央の人物のポーズに対応しているのであるから，イベリア風の段階の後期の間にすでにピカソのレパートリーに加わっていた(Z. XXVI, 190)。実際には，そのポーズはたぶんセザンヌの《水浴者たち》から引きだされたのだろう。1907年にピカソが見ることができたかもしれない何種類かのアフリカのカリアティード[89](p.289右参照)は，p.288の素描からも明らかなように彼の関心を引いていたが，「ダンサーたち」の腕を上げたポーズの発想源とは考えにくい。さらに，ピカソの「ダンスする人物たち」の最も特徴的な性格——ポーズだけではなく大胆で素早い制作によって伝えられる，エネルギッシュでまさにけいれんしているような運動の感覚——は，(その運動が，「部族社会」のダンスに関してピカソがした想像とどれほど関係があろうとも)「部族美術」の静止状態の完全なアンチテーゼである。[90]《両腕を上げた裸婦》は「よくアフリカの影響の決定的な例とみなされるが，実際にはピカソのアフリカからの借用がかなり表面的だったことを示している」とルーシー・リッパードが述べることになったのは，そのせいかもしれない。[91] 筆者ならば，「表面的」という表現は——「借用」という次元では——「間接的」および「断片的」に置き換えるだろう。「プリミティヴ」なものからの借用は他の

画家によく見られるし，表現主義の芸術では「部族社会」の作品をまるごと再現しているものもあるが，ピカソにはそんなことが考えにくいほどの強力な想像力と巧みに処理し変形する能力があったのである。

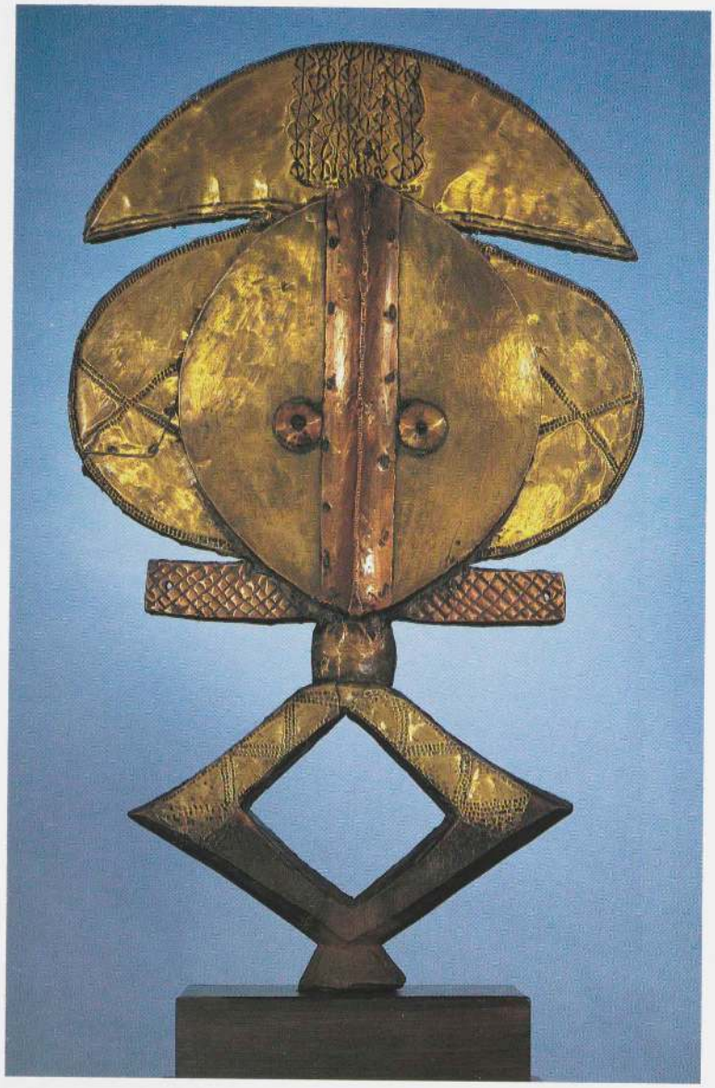
しかしながら，目に見える借用よりも重要だったのは，「部族社会」の作品は強烈な感情，我々に深い影響を与えることのできる呪術的力に満ちているとピカソが感じていたことである。それは，アフリカの人々の表現の背後には概念に還元する原理がある，とピカソが理解したことと緊密に結びついていた。この次元では，ピカソのアフリカ美術の借用は表面的ではなく深いものであった。p.268の素描において，ピカソの手が人物たちの活動を呪術で支配しているかのように紙片の下方から突きでているのは，「未開社会」の伝統との重要なつながりである。ピカソはすでにそれまでに，芸術家の手は一種の呪術師の杖だという観念をもつようになっていた。1906年の《馬をひく少年》では，まるで少年の身振りの力によって催眠術にかけられたように，馬は手綱も何もつけていないのに少年の後についていくように見える。「部族社会」の慣習――例えば，シャーマンやまじない師が手に絵の具を塗ること――についてピカソが想定したことは，単純化しすぎで文化人類学からすればおそらく不正確なのだろうが，すでにあった呪術に対する彼の個人的見解を補ったにすぎなかっただろう。そして，「呪物」は宗教的なものだったので，芸術を作るという概念と宗教という概念は芸術家=シャーマンの手の力を自覚する時に統合されることになった。ピカソ自身の手を描いた多くの作品の中でも最初期に属するこの素描で，彼は手から生じる「力の線」によってこのことをはっきりとさせている。彼の手は素描の真ん中で別のポーズで繰り返されるが，そこでも発散する力の線は手が人物たちの運動を呪術で「支配して」いることを暗示し，そうすることで人物たちを作りだす行為者としてのピカソの手という現実と隠喩的に対応している。芸術家の手だけを孤立させるという表現――洞窟絵画の描き手からポロック(vol.II, p.645参照)にいたるまでみられる――は，図像を作りだすのは超自然的儀礼なのだという考えをいつも示唆しており，この考えがトロカデロで「啓示」を受けた時ピカソを圧倒したのである。

「プリミティヴ・アート」の発想源からのピカソ独特の距離のとり方は1907年に描かれたいろいろな素描にみられるが，その中から3例を扱うことにしたい。バンバラ族の羚羊をかたどった舞踊用頭飾りに刺激されたことが明らかなスケッチ(p.272右上参照)，《仮面と頭》と呼ぶことにする全く異例の素描(p.274参照)，そしてバガ族の「仮面ニンバの頭をした」像に刺激を受けた彫刻の案(pp.277-79参照)である。

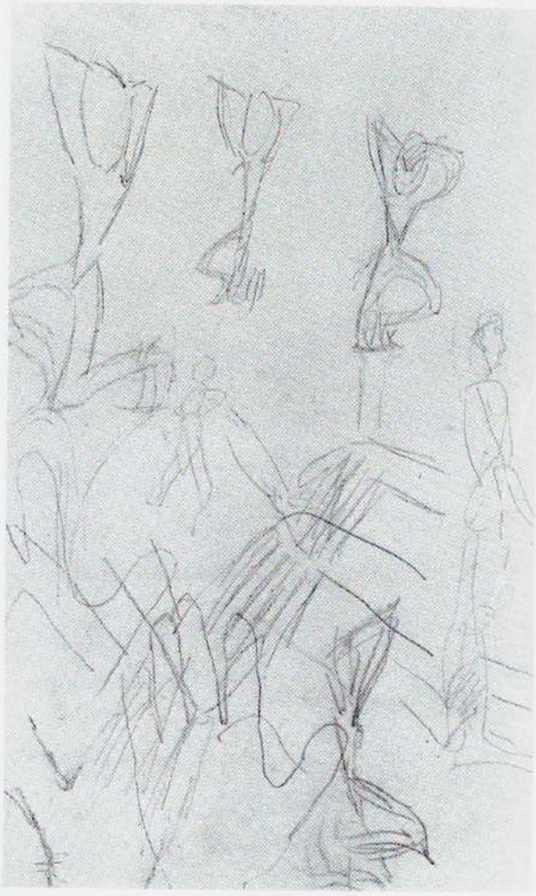
アフリカの彫刻家の手になる羚羊のたてがみの，変化に富んで奇抜な，時には高度に抽象的な形態(p.272参照)を考慮に入れると，ピカソの習作がより一層のリアリズムと，よりいっそうの単純化の両方に向かって行ったのは興味深い――それはバンバラ族の羚羊が，ドゴン族の彫刻家のより厳密に幾何学的な精神で制作し直されたかのようだと言っていいだろう(p.273参照)。実際，ドゴン族の様式の極限まで切りつめた幾何学性は，やがて1908年末から1909年にかけての初期キュビスムとなるものと最も親縁性をみせている。なるほど，ドゴン族の彫刻はキュビストたちには知られていなかったとしばしば言われるし，ある種のドゴン族の作品は――最高の品質のものは言うまでもなく――1931-33年のダカール・ジブチ調査隊以後やっとフランスに到来し始めた。ところが，ピカソ



ピカソがカンヌのヴィラ・ラ・カリフォルニーに収蔵していた「部族社会」の品々　クロード・ピカソ撮影，1974年



「遺骨容器の守護像」コタ族　ガボン共和国もしくはコンゴ共和国　木・銅・真鍮　高さ57.2cm
Private collection

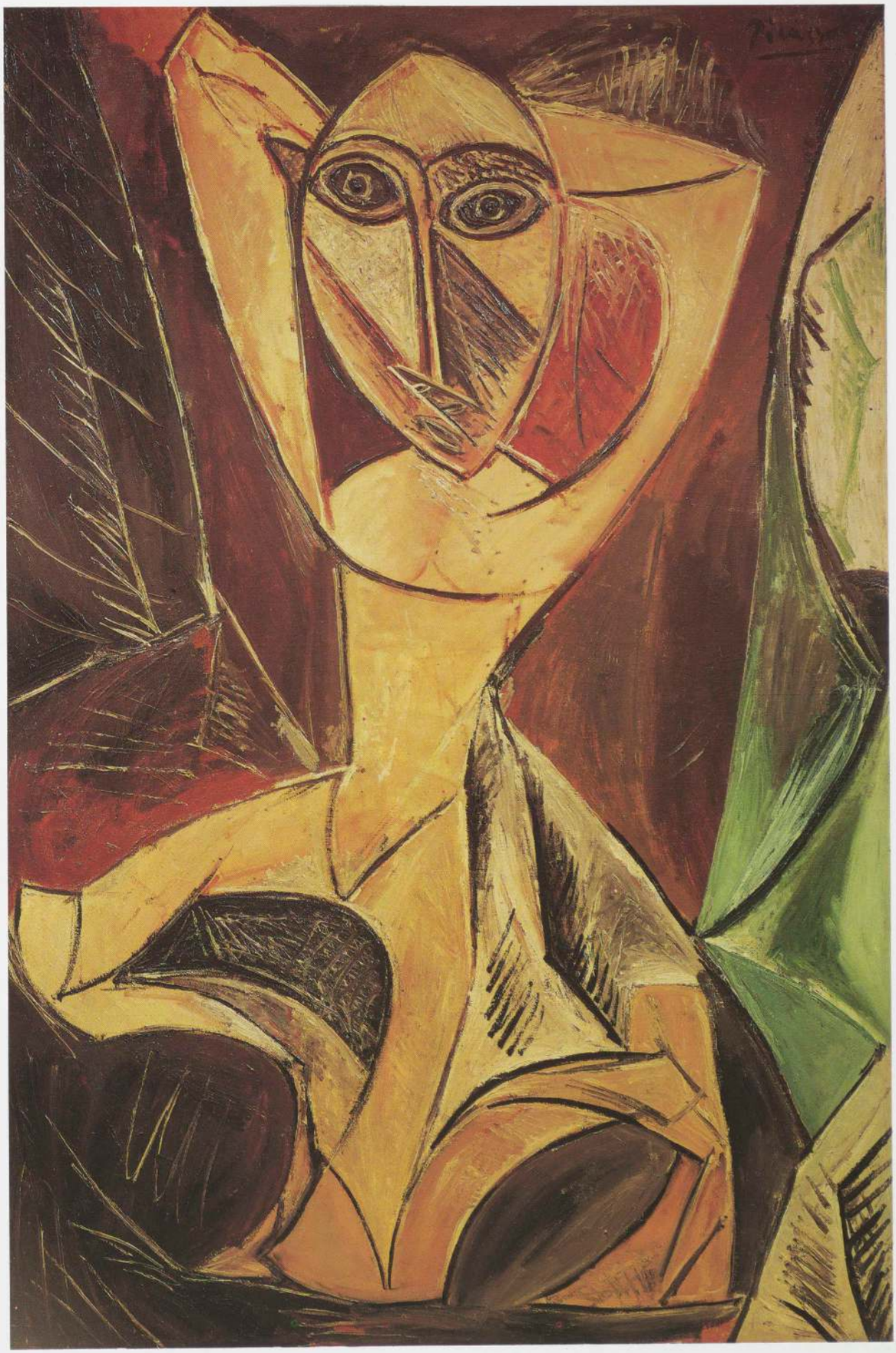


パブロ・ピカソ《習作》1907年　木炭　60×40cm(素描部分)
Private collection,France
裏面に木炭による《アンドレ・サルモンの肖像》(p.284の図版参照)

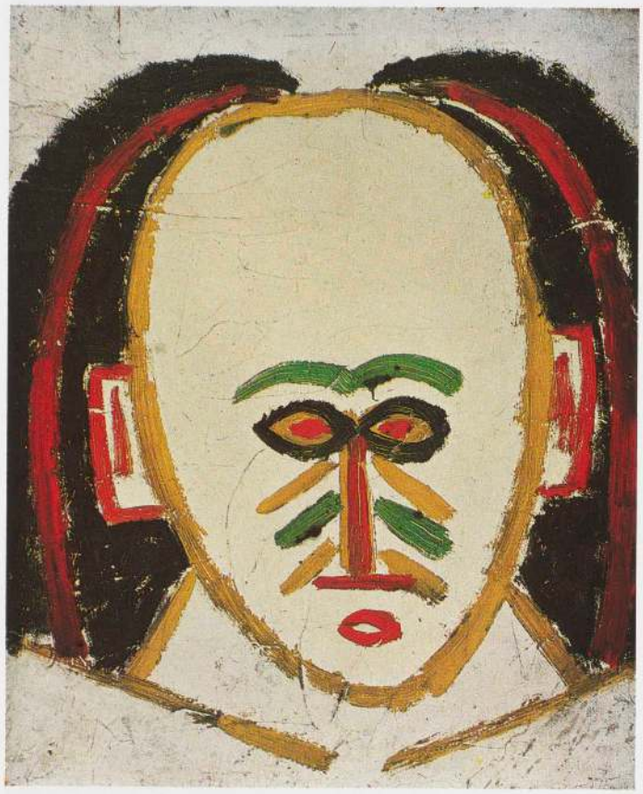
が1907年に訪問した頃のトロカデロには，多数のドゴン族の作品があり，チェコ人のキュビストであるヨーゼフ・チャペックが1909年にトロカデロの展示室で実際に写真を撮影した，幾何学的な特色をよく示す大きな像(p.273左参照)も含まれていた。こうした作品が発想源として有益かどうかは，その質というよりむしろ様式に関わっていたので(「アイディアを得るには傑作は必要ではない」というピカソの言葉を思いだすこと)，ドゴン族の彫刻は当時もっとよく知られていた「部族美術」の諸類型とともにピカソの「アフリカ趣味」の背景を提供していたとみなされねばならない。

ピカソの羚羊が極端に単純なのは，彼はそれを木で制作するつもりだったし，木彫はまだあまりやったことがなかったという事実をおそらくある程度反映している。しかし，脚を処理するにあたって，首の円柱形を反復するはっきり独立した円柱形としたのは，美的理由からだったのは確実であり，アフリカ風の簡略化の真意をくみ取ったものである。基本的に問題となるのは，簡略化の原理を自分のものとし，強化してさらに展開することだった。そして，これはピカソが「部族美術」に対する時の理論的枠組みとなった。彼は例えば1907年という早い段階で，p.280に写真を掲載したカーンワイラーのコレクションにあったバンバラ族の像のようなものをたぶん見ていただろう。[92] この作品における肩と上腕の半円形の処理は，きっとピカソの興味を引いたであろう。しかし，肩，腕，手を完全な円形に簡略化することでそのようなアイディアをさらに突き進め，この円を同じくらい幾何学的な三角形の胴体で際立たせる(p.280参照)のは，ピカソならではである。

《仮面と頭》(p.274参照)は，1907年のピカソの「プリミティヴ」な素描の中でも一番変っているものである。この素描は，ロードがアフリカの(おそらくコンゴの)作品に基づくと推定した仮面[93]に似た，大きくて力強い頭を中心にして成り立っている。しかし，アフリカのものであれオセアニアのものであれ，この頭に似た仮面を探しても無駄である。それどころか，ピカソが直接ある特定の原型にイメージを基づかせていると想定するのは誤りである。[94] この素描についてピエール・デクスに尋ねられた時，ピカソは自分の想像力から考えだしたのだと言って，「部族社会」の作品からのインスピレーションを否定した[95]——そして，真相は確かにそうであった。しかし，想像力は視覚的記憶や「忘れてしまった」図像を貯えてい



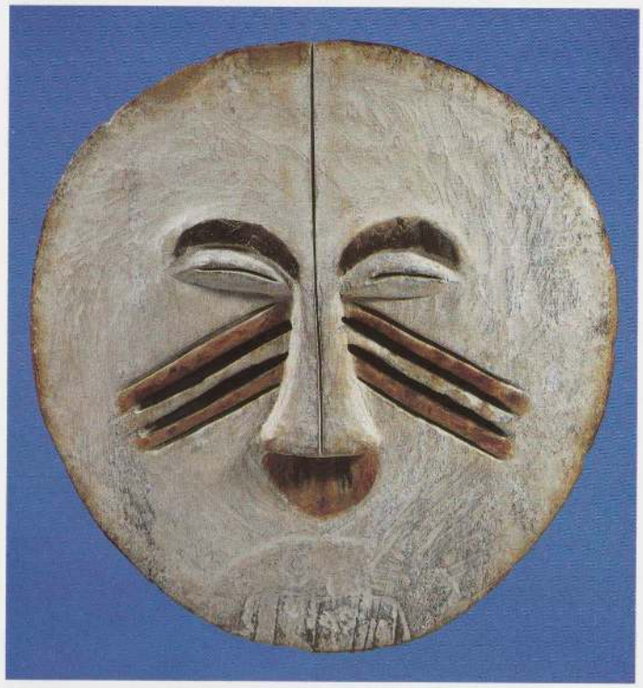
パブロ・ピカソ《両腕を上げた裸婦(アヴィニョンのダンサー)》1907年　油彩・カンヴァス　150.3×100.3cm　Private collection



パブロ・ピカソ《頭》1907年　油彩・カンヴァス　17.8×14.3cm
Collection Claude Picasso, Paris

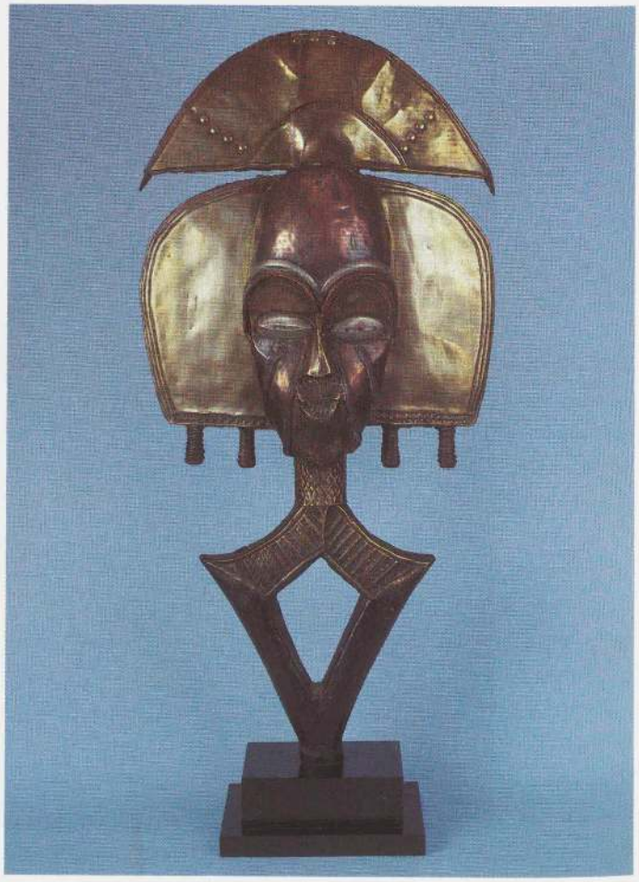


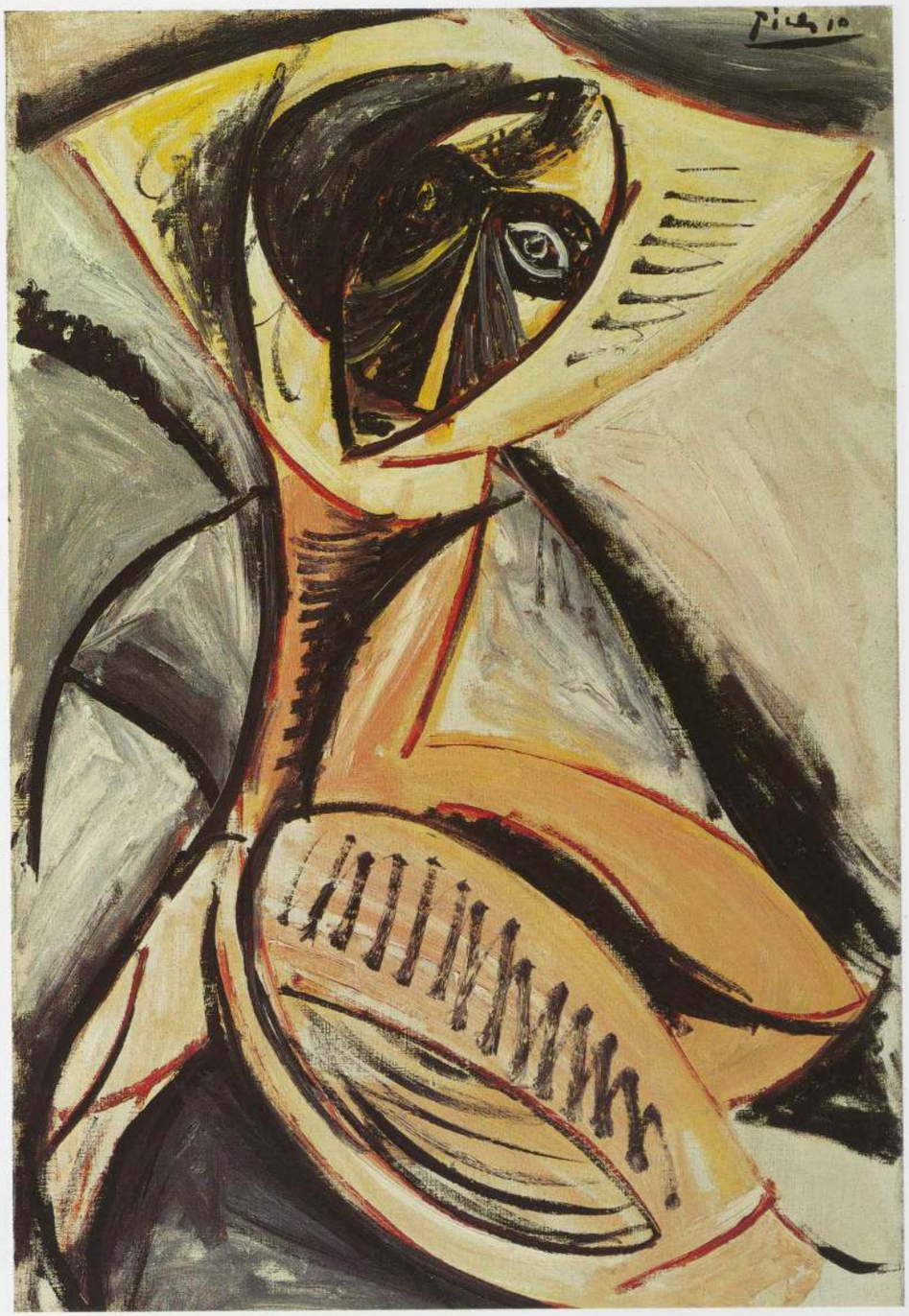
「遺骨容器の守護像」コタ族　コンゴ共和国　木・銅・真鍮　高さ63.5cm
Collection Merton D. Simpson



「仮面」ムボレ族(?)　ザイール共和国　木に彩色　高さ24.5cm
Collection J. W. MESTACH, Brussels

右:「遺骨容器の守護像」コタ族　ガボン共和国　木・銅・真鍮　高さ75cm
Private collection, Switzerland





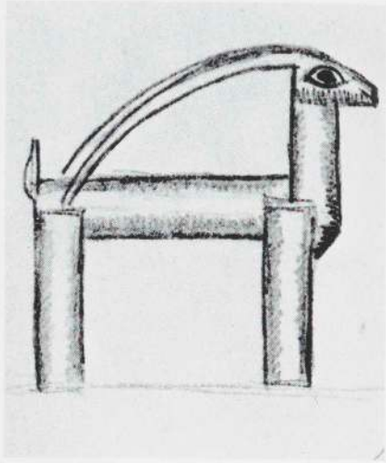
パブロ・ピカソ《両腕を上げた裸婦》1907年
油彩・カンヴァス 63×42.5cm
Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano, Switzerland

る無意識から生じるので，この「仮面」のいろいろな側面が間接的にであれ，見覚えのあるあれやこれやを呼び覚ますのは驚くべきことではない。耳は――その頭のモティーフの中で最もはっきりと確認できるが――，実のところ「部族美術」には全く触発されていない。その耳はピカソが所有していたイベリア彫刻の頭のうず巻形の耳をもっと丸く左右対称にしたもので，彫刻の耳はそれほど様式化されていない形態で《アヴィニョンの娘たち》のイベリア様式の水彩習作(p.251参照)に繰り返されている。この「仮面」の鼻の両側の細い筋のついた三角形の影は上述の水彩のようなイベリア様式の習作にすでに先取りされていたが，そのパターンの厳密さから，「部族美術」によく見られる瘢痕のパターンや，コタ族のある種の遺骨容器の守護像の左右対称のいわゆる「涙」をピカソは思いだしていると推定される。他方，実質的には細長い鼻の延長である口の形は，アフリカ風というよりメラネシア風である。

《仮面と頭》で中央の図像ほど注意を引かないとしてもより興味深いのが，それを取り囲むピカソの素描の「オートマティック」な性格を示す描線である。その素描はピカソが頭の中で行う連想の鎖をほとんど瞬時に記録し，ツァラの言葉を借りるならば，ピカソの思考が「手で作られる」[96]のを示している。ピカソは画面左下で，彼の「仮面」の鼻から下に向う斜線のパターンをひっくり返し，頭であると同時に木の葉でもあるものを生みだした。この木の葉=頭はクレーに先駆けるものだが，素描の下中央に

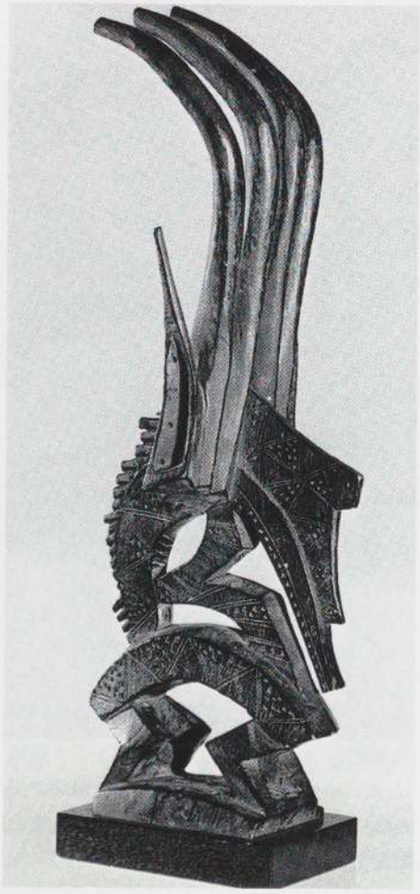


「羚羊の頭飾り」 バンバラ族 マリ共和国 木・木綿 高さ29.5cm Private collection



パブロ・ピカソ《2頭の羚羊》(部分) 1907年
鉛筆 16.5×21.5cm Private collection

あるもっと大きくてさらに奇想天外な頭へと同じ連想法によってつながる。その頭の「口」は横長の植木鉢で，鼻と頬は植物の茎，目は小さな椰子もしくはパピルスの葉である——このように構成要素が二役をこなすことで思いだされるのが，ゴーガンの水彩の偶像をピカソが変形させたことである(pp.244, 245参照)。こうした図像の流れの中では，《仮面と頭》の左上と右上にある台形の物体は花瓶とみなせるかもしれない——そして，ゼルヴォスは左にあるものを独立させた習作にそのような題名を付けた(Z. XXVI, 160)。しかし，これらの二つの形は図像の異国趣味を考慮に入れると，本来はそうでなかったかもしれないが，「部族社会」の楯のつもりでもあっただろう。この種の素描では，ある解釈が別の解釈を排除することはない。反対に，モティーフの正体が複数で，そのモティーフ間が連想によって結ばれているということは，ピカソの心の動きと「部族美術」の題材の吸収のあり方について，この時期の油彩画よりも多くを教えてくれる。我々は，油彩画では彼の図像が豊かなテクスチュアといく



「羚羊の頭飾り」 バンバラ族 マリ共和国 木 高さ54.6cm
Collection Valerie Franklin, Beverly Hills



「羚羊の頭飾り」 バンバラ族 マリ共和国 木 高さ60.3cm
Private collection

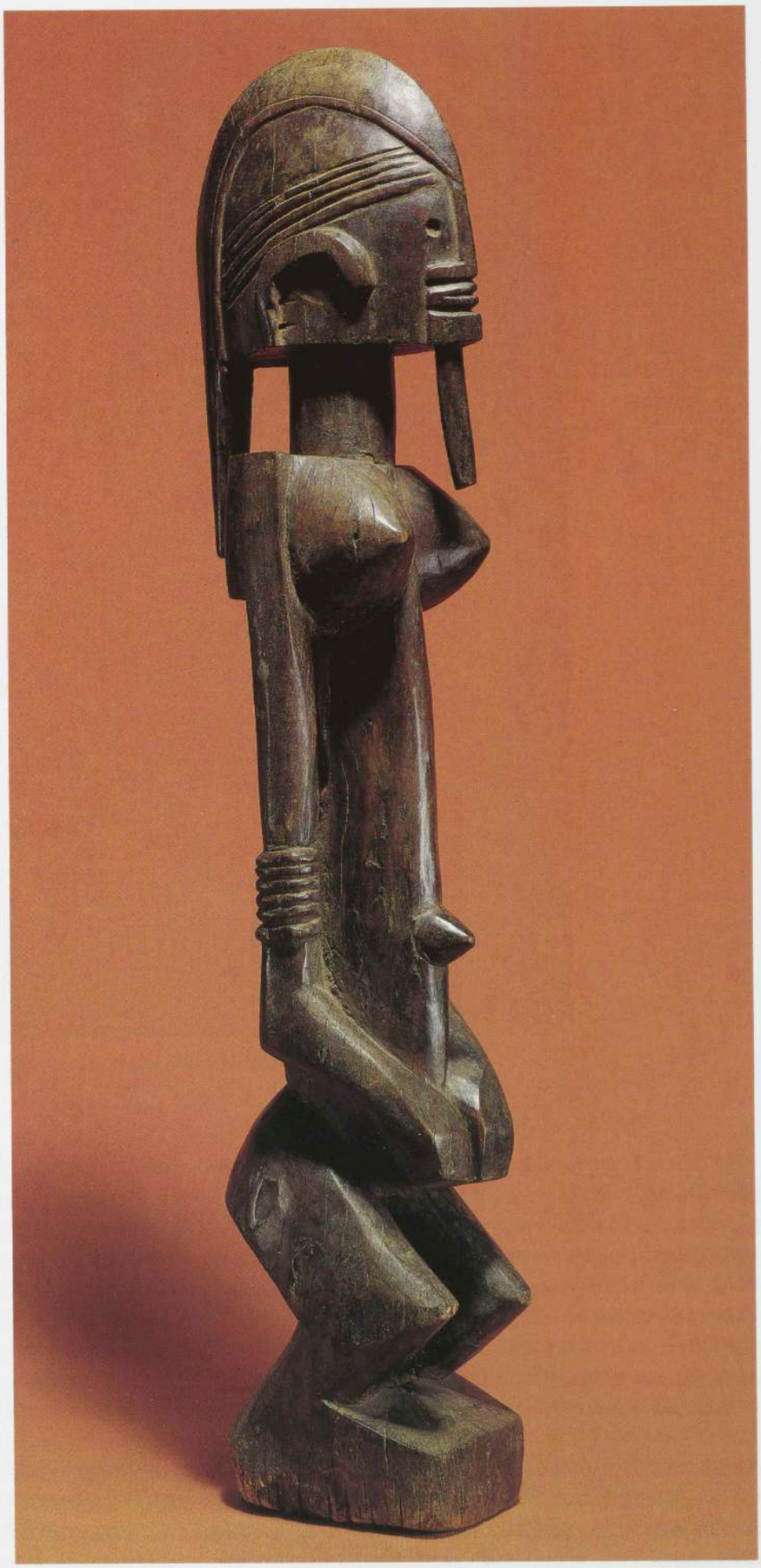


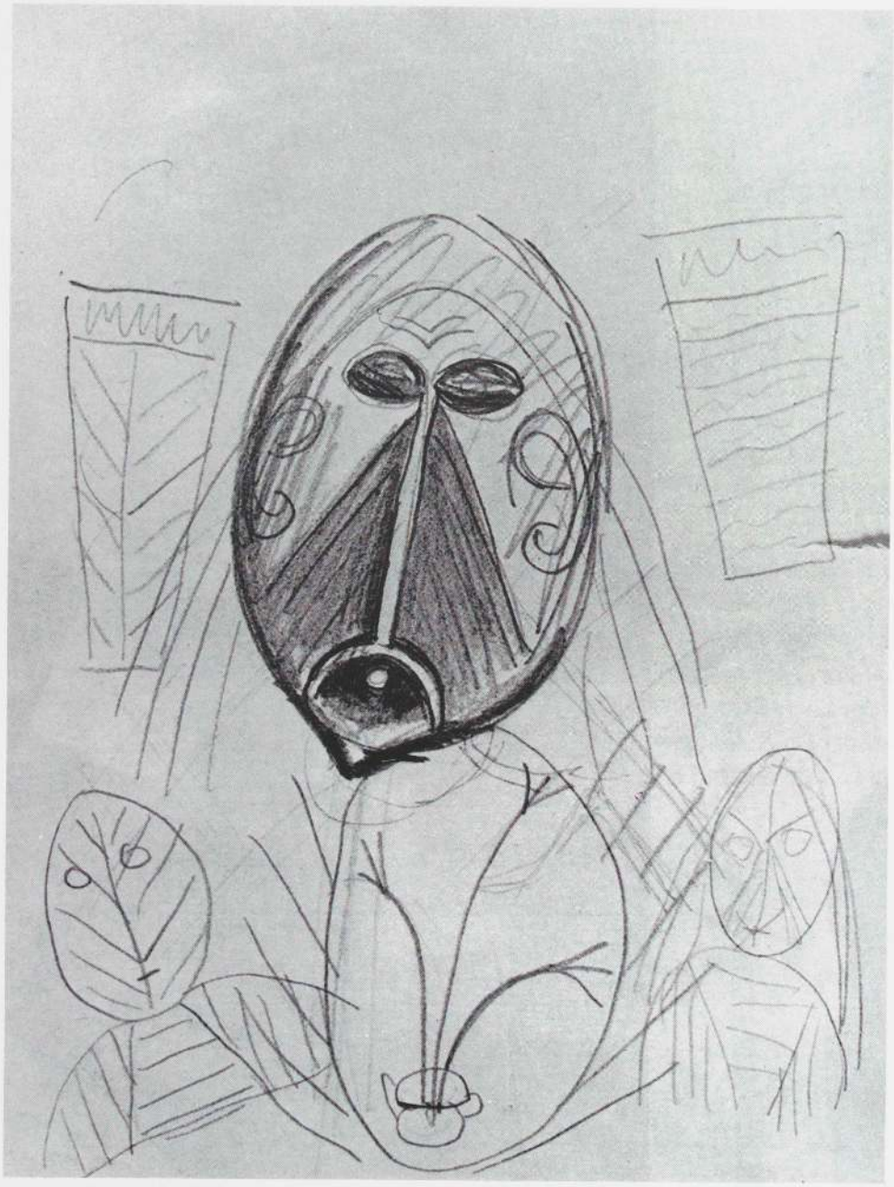
「羚羊の頭飾り」 バンバラ族 マリ共和国 木・繊維・金属
高さ78.8cm Private collection



上:「人像」ドゴン族　マリ共和国　木　高さ60cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1906

右:「人像」ドゴン族　マリ共和国　木　高さ64cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1935





パブロ・ピカソ《仮面と頭》1907年　鉛筆　22×16.3cm　Collection Jacqueline Picasso, Mougins

つもの水準で織りなされているのを感じるが，素描ではそれをもっとはっきり区別して見るのである。

「部族社会」の彫刻に結びつけられる1907年の素描の中でも，当時バガ族の豊饒の女神とみなされていたニンバに関連するものほど，ピカソの思考と制作の方法を明らかにしてくれるものはない。[97] ニンバの形式の頭はバガ族の美術の中の，巨大なダンス用の仮面(p.275およびpp.324, 327参照)と，人間の胴体を備えたより小さな彫像(p.276参照)に結びついている。トロカデロを訪れたピカソが，p.275に掲載したダンス用仮面を見たことには疑問の余地がない。1907年には，これが民族誌博物館にあるその種の唯一の作品だった。この仮面は，「典型的」なニンバの特徴をすべてとまではいかないがいくつか備えている。すなわち，湾曲する長い頭は端で固定して前に突きだされ，突出部は異常に大きな鼻によって強調されている。また，額からほぼ首の後ろまで続く，少しくぼみのある低いとさかが，頭の頂点をなしている。長い円柱状の首は頭を，大きいが平らに押しつぶした乳房を特徴とする胸部から分離しており，さらにその胸部の下にはダンサーがつかむ4本の支柱が突きでている。[98] この仮面を使用の際には，胸部の真下から垂れ下がる大きなラフィア椰子の繊維でできたドレスがダンサーを完全に覆うが，ダンサーは乳房の間に開いた穴を通して外を見ることができた。

ニンバの仮面はもっぱらダンスに使われるもので，そのため動いているところを見られるのに対し，より小さい「ニンバの頭をした」全身像は使途不明の動かさないものだった。1907年には，トロカデロはこうしたものも一つ所有していた。全身像は骨董品店で時に手に入った比較的小さな作品の例の一つで，ピカソが所有していた一組の「ニンバの頭をした」像(p.267の写真の左奥とp.276右参照)はここに取り上げる素描を制作した時に購入された可能性も非常に高い。

頭部の大きな鉛筆素描(p.277左上参照)は——よく似ているがそれほど進展していない習作(Z. Ⅵ, 907)とともに——ピカソがニンバに由来す



「ニンバ仮面」 バガ族 ギニア共和国 木 高さ120cm Musée de l'Homme, Paris; acquired 1902

るモティーフを使って仕上げた最初の例だが，その発想源と我々が考えているものからすでに完全に離れたものとなっている。とはいえ，その鶏冠，つまりほぼ半円形をした形の連鎖はニンバに関係があるというラインホルト・ホールの主張は最終的に説得力がある。[99] ただし，ホールはトロカデロのニンバ仮面の長い鶏冠が，より装飾的なピカソの《頭》の鶏冠のように髪を取り囲んでいるとして，ピカソの鶏冠をニンバの鶏冠に単純に結びつけている。だが，ニンバの鶏冠はエッジがまっすぐである。ピカソは鶏冠という着想を，トロカデロの仮面かもっと小さな「ニンバの頭をした」像で見て心に留めていた。しかし，その一方で《頭》の容貌を特徴づけているほぼ半円形からなるリズムを引きだしたのは，ニンバの鶏冠ではなく，丸みをつけた鼻，湾曲した額とその湾曲を繰り返す額の隆起が形成する連続——彼自身の「ニンバの頭をした」像の側面観にみられるリズム——だったと思われる。そうした連続は，その頃トロカデロにあったバガ族の仮面や像から切り離すことはできない。ピカソ所有のニンバ像も明らかに《頭》の鼻の原型を提供している。

そうはいっても，《頭》はどんな意味においてもニンバのコピーではない。「部族美術」のモティーフにインスピレーションを得たとき，ピカソはそれらのモティーフを拡張し，変形し，融合した——それは，同時にピカソ版の「部族美術」を創造することも意味していた。その好例が《長いドレスを着た女》(p.277左下参照)で，よく見ると人物の髪型の端は見覚えのある半円形の連鎖を描いているのがわかる。このモティーフが「アフリカ」にインスピレーションを得ているという証拠がもっと必要なら，同じ素描に描かれたこの女が「ドレスを脱いだ」姿を検討するだけで十分だろう。それは彼女がどうして「アフリカ」の彫刻のように見えるのかを示している。それどころか，アフリカの品々に触発された厳密に幾何学的な形をした面を際立たせるため，ピカソが斧や鑿の切り口にあたるものとしてハッチングを使っていることを，この素描ほど明らかにしてくれるものはあまりない。ピカソの創造の連想的性質にさらに迫っているのが，《後ろから見た

両腕を上げる女》の鉛筆習作(p.277右下参照)についてのホールの観察である。この習作では，女の編んだ髪だけを描いた部分が《頭》から取ってきた髪型の断片と並べられ，「ニンバの頭の鶏冠」へと吸収されているのである。

《頭》が変貌し別の形をとったものの頂点に位置するのが，未完成だが洗練された彫刻の《人物》(p.279参照)である。ピカソが最初から木彫を作るつもりだったことは，《頭》の横顔は対になった正面観の習作(p.277右上参照)を伴っているという事実によって確かめられる。ピカソは1907年制作の木彫群を始めるのに，明らかに木の塊の表面にそうした輪郭素描を転写していた(p.289左の未完成の《カリアティード像》にはっきりと現れている制作手順で，この作品ではオレンジ色の輪郭素描の跡が残っている)。《人物》を実際に彫り始める以前に，ピカソは鶏冠(あるいは「編んだ髪」)を取り除き，鼻と唇の隆起をわずかに減らしていた。それはすでに彫刻の頭部のために，おそらく彫る直前にスケッチ帳に描いたもの(p.278上参照)で予想されていた。《人物》の頭部の頂上と後ろについては，その部分が未完成のために，ピカソがどんなつもりだったのかはっきりしないけれども，スケッチ帳の素描の示すところでは，《頭》にはまだ見られた，ニンバにインスピレーションを得たモティーフは完全に姿を消している。

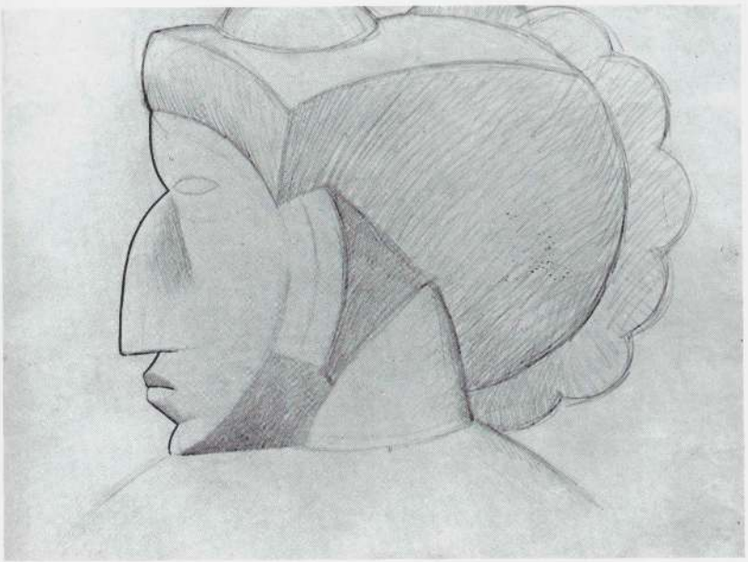


「人像」 パガ族 ギニア共和国 木 高さ61cm
Collection Paloma Picasso (パブロ・ピカソ旧蔵)

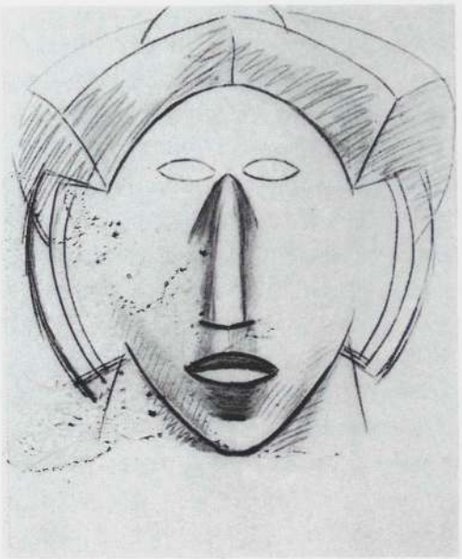


「人像」 パガ族 ギニア共和国 木・布 高さ89cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1904

ピカソの図像表現が連想的性格をもっていることをおそらく最もはっきりと示しているのは，彼の友人で「部族美術」の最初の擁護者の一人であるアンドレ・サルモンを木炭で描いた大きいカリカチュア風の肖像(p.284左参照)が，コタ族の遺骨容器の守護像に刺激された脚を曲げたポーズを検討した紙片(p.268右参照)の裏に描かれているという事実である。



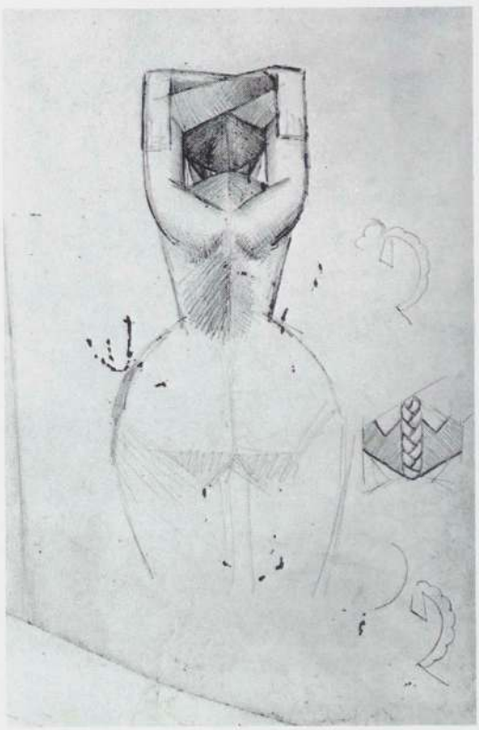
パブロ・ピカソ《頭》1907年　鉛筆　49×64.5cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins



パブロ・ピカソ《頭》1907年　コンテクレヨン・木炭　65×50cm
Collection Bernard Picasso, Paris



パブロ・ピカソ《長いドレスを着た女》1907年　墨　64.5×49.4cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins



サルモンはピカソの若い頃についての文献では，やはり詩人でピカソの友人であるマックス・ジャコブとギョーム・アポリネールのせいで影が薄いけれども，ピカソの生涯のこの頃には重要な役割を演じていた。この役割の少なからず興味深い側面は彼の「部族美術」に対する関心から生じてきたもので，彼はたぶんピカソやアポリネールに1，2年先立ってこの関心を育てていたのだろう。[100] ピカソがトロカデロの「啓示」を受けて「部族社会」の品々を買って研究し始めるや，サルモンこそが――アポリネールと共に――この話題に関して主要な話し相手の役割をした。とはいえサルモンが言うには，これらの品々のうちのあるものについて十分に理解したのは，ピカソがそれらの品々のことを彼に話し，その「論理」と「純粋さ」[101]を指摘した後であった(「西洋の美術が決して到達しえなかった表現の純粋さだ」と，ピカソは後にサバルテスに語ることになる)。[102] 後年アフリカ彫刻を収集し文章を書いた(p.144参照)とはいえ，アフリカ彫刻とキュビスムの関係についてはほとんど述べていないアポリネール[103]と違って，サルモンは「部族美術」をそれ自体だけではなく，同時代の芸術家の発想源として擁護した。ピカソとの関連で「部族美術」について最初に書いたのは彼だった。「すでに[《アヴィニョンの娘たち》で]ピカソは，ニグロの彫刻家に熱狂を示していて，彼らをエジプト人の上に位置づけ

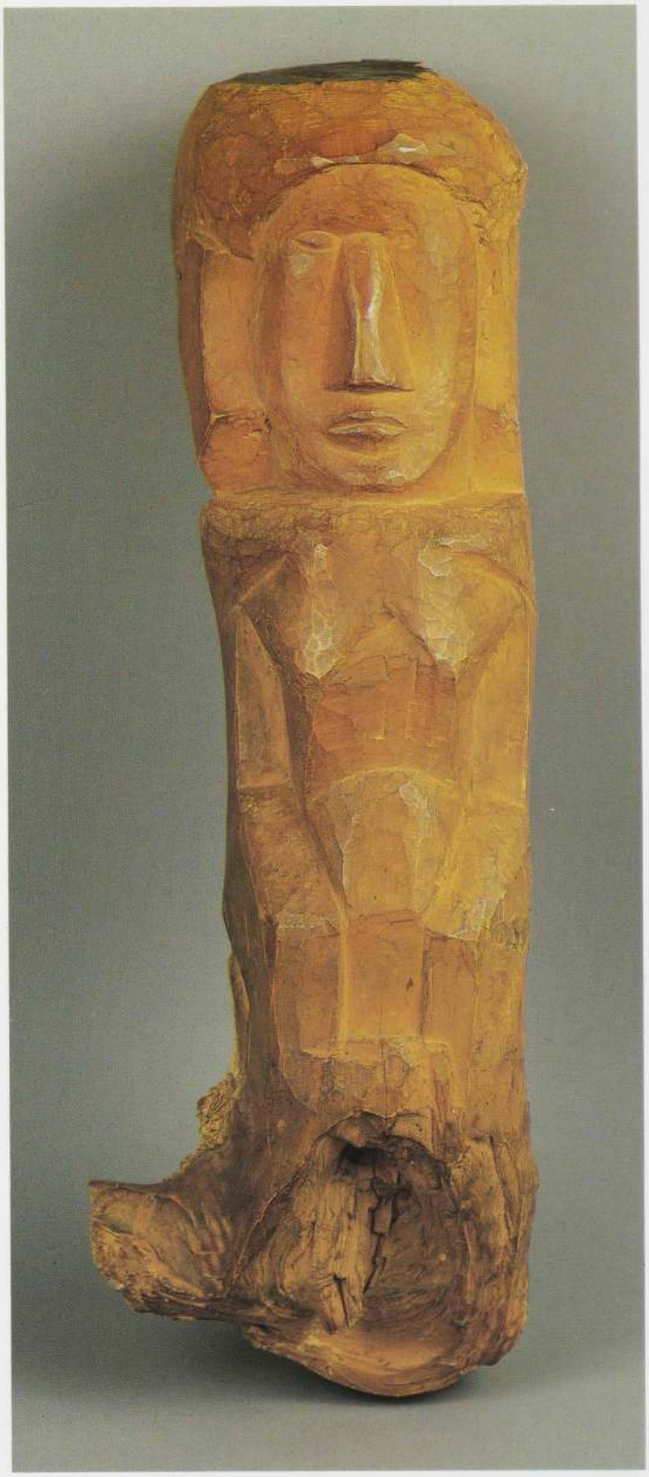




上：パブロ・ピカソ《横から見た頭部》1907年
鉛筆 21×13.5cm
Musée Picasso, Paris

左：パブロ・ピカソ《横から見た立つ裸婦》1907年
パステル・グワッシュ 62.5×48cm
Musée Picasso, Paris



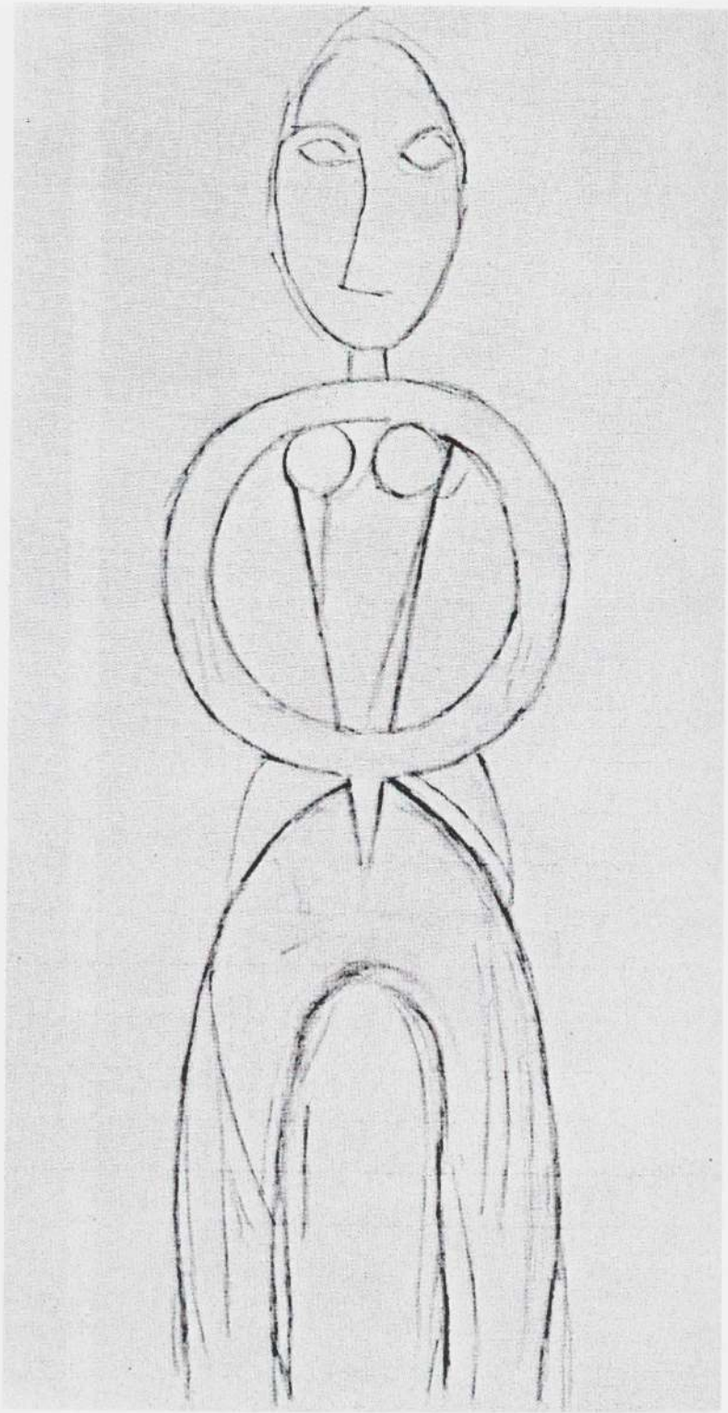


パブロ・ピカソ《人物》(側面と正面) 1907年　木　35.2×12.2×10.5cm　Musée Picasso, Paris

た。ポリネシアやダホメーの像は彼には『合理的』だと思えた。……この呪術の見習いは，オセアニアとアフリカの呪術師にたえず相談した」。[104] アフリカとエジプトとギリシアの美術の関係についての考え違いの理論(当時広く受け入れられてはいたが)にもかかわらず，サルモンの評論「アール・ネーグル」は『バーリントン・マガジン』誌に掲載されるほど高く評価された。[105] その評論で——アポリネールが強調した呪術的特質だけでなく——造形的特質について何度も言及されているように，「部族美術」の美的側面もピカソの興味を引いていたことを思いださねばならない。[106]

「部族美術」についてのサルモンの初期の批評は散発的で断片的だが，もっと包括的な「アール・ネーグル」が1920年にやっと出たとき，それは何年も前の彼とピカソとの会話をおそらくはまだ反映していただろう。主





左上:「人像」 バンバラ族 マリ共和国 木 高さ59cm Private collection, France

右上:パブロ・ピカソ《立つ裸婦》1907年 鉛筆 22.5×17cm Private collection

次ページ:「仮面」 ファン族 ガボン共和国 木・絵の具・繊維 高さ52cm
Fondation Olfert Dapper

要な一節の一つでサルモンは,「部族美術」は「リアリズム」の一形式で,その本質は外見よりも感情に忠実であることに基づいているとみなした——それはピカソ自身が筆者に述べた意見と似ていなくもない。[107] サルモンは次のように書いた。

「偶像を彫刻する者は疑問の余地なく,リアリストの中でも一番誠実である。……人間の完璧さを研究する彼の勤勉さと正確さは,模倣を崇め奉る劣った精神からは生じない。それに対し,アカデミズム指向のヨーロッパ人は,その劣った精神のために,絵画が鏡のような時に喜ぶのである。アフリカ人とそのライヴァルのポリネシア人





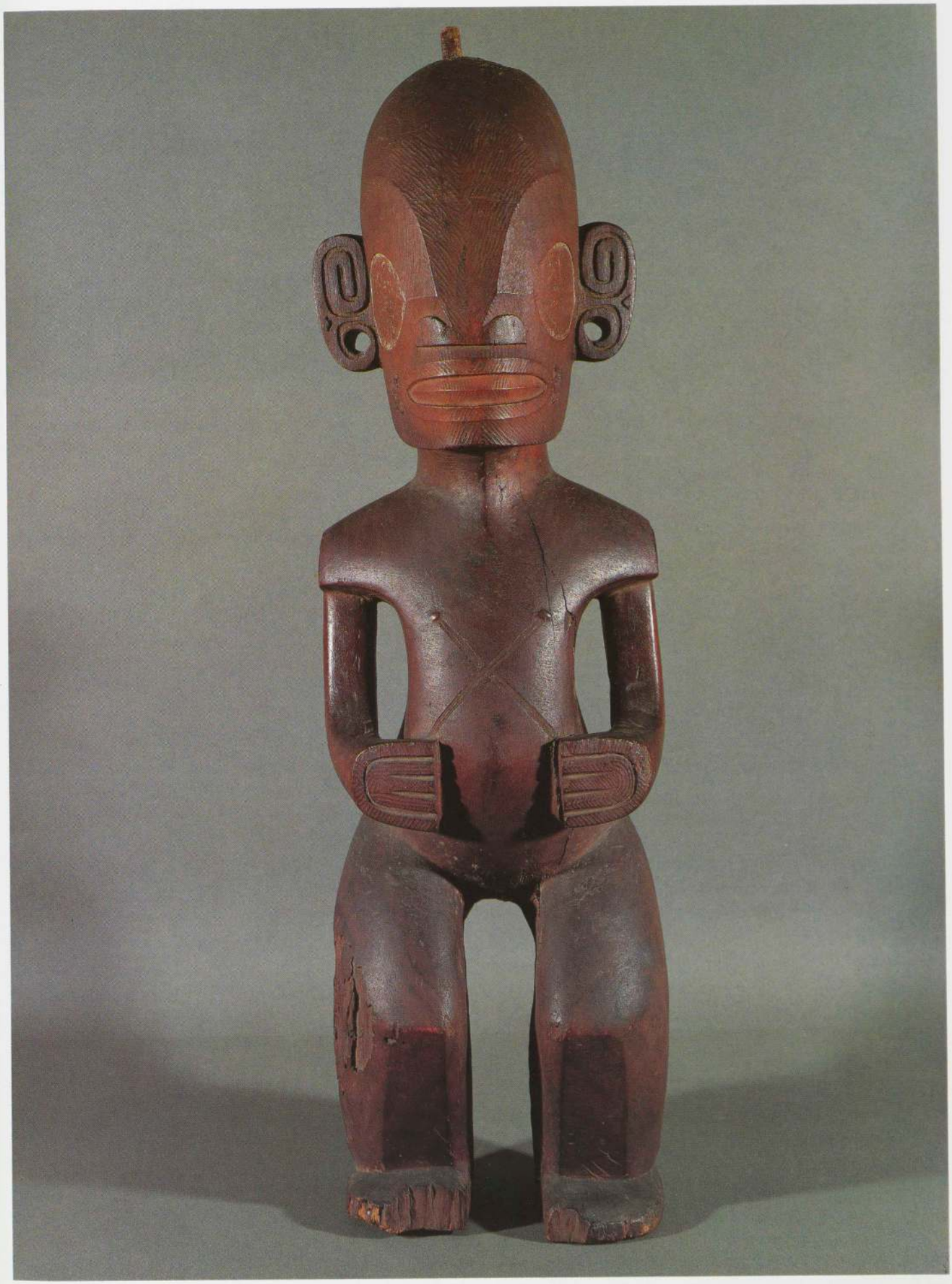
ギョーム・アポリネール，クリシー通りのピカソのアトリエにて　1910年春から1912年春の間に撮影された写真

は，芸術作品を人間の完璧さに従属させることなしに，その完璧さからすべてのインスピレーションを引きだす。彼らがリアリストとして誠実な注意を注いでいるのは，調和のとれた全体の構成であり，……最も強烈な瞬間に好んで取り上げる，感情の造形的なものへの置き換えである(このことから，ニグロ美術には心理学さえ備わっていると主張できるかもしれない)」。

ピカソによるサルモンの肖像は，木彫の出発点のつもりだった。「[《アヴィニョンの娘たち》と]同じ時期に，ピカソは私の肖像を木炭で描いたが，それはまだ制作されていない小さな木彫のための習作だった……」と，サルモンは述べている。[108] 同じ紙片の裏側のコタ族風のスケッチが，いかにもピカソらしいやり方でアフリカの発想源から離れて進行していく一方で，サルモンの肖像は――明らかに，サルモンの「アール・ネーグル」への情熱のゆえに――逆向きに進行していた。その後に続く変化は(p.285参照)，[109] ピカソがサルモンを一種の「部族彫刻」に変えてしまったことを示している。

サロモンの肖像は，ピカソの「部族美術」に対する反応におけるカリカチュア――実際には，大衆芸術一般[110]――の役割を考えさせるものである。ピカソは1907年以前に，才気あふれる愉快なカリカチュアとカリカチュア風の素描をたくさん制作していた。それらはこの方面におけるピカソの驚くべき才能を証明している。人々(そして絵画)をもとにした真正のカリカチュアがある。[111] また，時にポルノグラフィックだったり「グロテスク」だったりする空想画もある。しかしながら，(たいていのカリカチュアはスケッチ帳に描かれているのに対し)大きなサイズの素描用紙に制作された，「まともな」材料を用いて制作する作品の習作を意図したカリカチュア風素描は，サルモンの肖像以前には筆者の知る限り一つもない。

ピカソはいつも驚くほど本人に似せることができたが，それに一役買っていたのがカリカチュア作者としての彼の能力である。このことは彼が最



「人像」(ティキ) マルケサス諸島 木 高さ72cm Private collection (パブロ・ピカソ旧蔵)



パブロ・ピカソ《アンドレ・サルモンの肖像》1907年　木炭　60×40cm（素描部分）
Private collection, France



アンドレ・サルモンの写真　André Salmon, *Propos d'atelier*,1922の口絵に使用されたもの

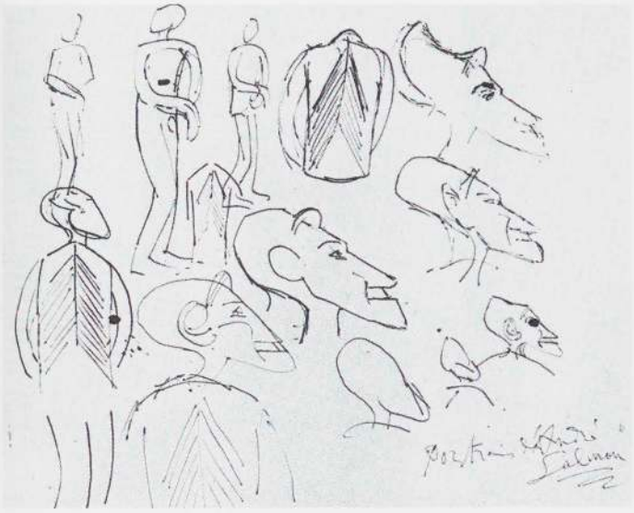
も抽象的な様式で描いた場合にすらあてはまる――この点については，彼の1910年のキュビスム様式の肖像画に関して筆者が何年か前に述べたとおりである。[112] ピカソは個々の人間の顔の構造および表情の基本的諸要素を抽出することができた。そのため，ヴォラール，ウーデ，カーンワイラーの驚くほどよく似た姿を，同じ画中で他の多くのものが解読できないまま放っておかれる抽象的な状況の中で[113]描きだせた。カリカチュアの――迫真性よりも着想と感情をより表現の基本とするよう促す――コンセプチュアルな性格は，「プリミティヴ・アート」から得た教えに密接に関連している，とピカソが考えていたことは明らかである。また，早くに《アヴィニョンの娘たち》を見た人の中には，批評家フェリクス・フェネオンのように，その絵がカリカチュアから派生したものだという反応を示した者がいたのも驚くべきことではない。それどころか，フェネオンは――後に「部族美術」の収集家になるのだが――若いピカソにカリカチュアに専念するよう勧めたのだった。後にこのことをローランド・ペンローズに詳しく話した時，ピカソは「いい肖像画はみなある程度カリカチュアなのだから，フェネオンのしたこともあまり非常識なことではない」と述べた。[114] ピカソのカリカチュアと，彼のプリミティヴィズムおよびキュビスムの形態の間の類似は，知覚に関する研究が近年はっきりさせたように，以下のとおり理解するとわかりやすい。

> 「カリカチュアの表面的形態は，頭の中で行われる再現の内面的構造をある程度反映している。つまり，知覚したものを『まず選別して』組み立てるのに精神が使用する，概念化され図式化された内面的イメージを反映しているのである。『精神の目』は……実際上はカリカチュアを見ているのであって，肖像は見ない。……我々の概念体系は，この目が外見を記号化するために誇張や単純化や一般化を使うことを知っているし，漫画やカリカチュアにでくわせばこうした逸脱を見分けられる」。[115]

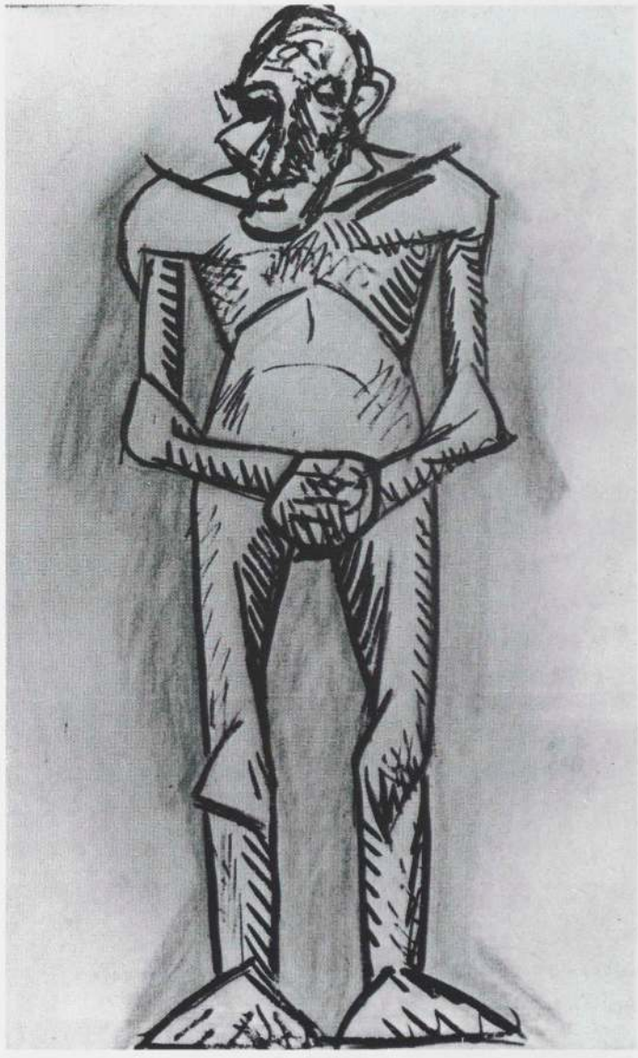
ピカソのカリカチュアという「ロウ・アート」が「ハイ・アート」と融合しだしたのは，彼のプリミティヴィズムが始まったまさにその瞬間に，ゴソルから戻ってガートルード・スタインの顔をイベリア風に描き直した時だとわかっても意外ではない。アダム・ゴプニックはこの問題に関する近年の優れた研究の中で述べている。

> 「似姿［スタインの肖像画］は……格調高い様式で始まったが，プリミティヴな形態を利用することで変化し，歪曲された顔立ちの特徴から同一人物だと判定される習作になった。イベリア美術のヴォキャブラリーからピカソが選びだした形態――大きすぎる目，誇張した突きでた眉毛――は，どんな『入門』書でもいまだに新米カリカチュア作者に強調するよう勧めている顔立ちの特徴そのものである。ピカソが発明したのは，一種の混成語（クレオール），馴染みのないヴォキャブラリーを馴染みのある統語法の中に吸収した言語だった。……ロウからハイへの移動，イーゼルに対するスケッチ帳の勝利は，プリミティヴィズムというトロイの木馬によって成し遂げられた」。[116]

ピカソはサルモンの肖像画ではカリカチュアから出発している――そして，カリカチュアを徐々に彼のプリミティヴィズム絵画のヴォキャブラリーに吸収していった。「プリミティヴィズムの冷静な伝道者」[117]を気楽に描いた素描（p.284左参照）で，サルモンは正面を向いて（《アヴィニョンの娘たち》の初期の習作におけるピカソの医学生/自画像の代役であるかのように）本とパイプを手に持ち，顔は長い鼻と突きでた顎をよりよくみせるために四分の三正面観で表されている。ピカソはp.285左のいろいろ描き込んだ習作の左上でこの図像をいじり始め，だんだんとサルモンの体を横



パブロ・ピカソ《アンドレ・サルモンの肖像》のための習作　1907年　インク　32.5×40cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins



パブロ・ピカソ《アンドレ・サルモンの肖像》(最終段階) 1907-08年　墨　63×48cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins

向きに変え，次に背中からはどうかと考えている。サルモンの背骨から出ている「魚の骨」の平行線の跡――ピカソはこの時までにそれを「プリミティヴ」な彫刻で，省略して瘢痕模様に似せる方法としていた――は，この肖像画がとっていく方向を示している。サルモンの髪のウェーヴは突きでた鶏冠にまで単純化されるが，その鶏冠は頭蓋骨と顔が両端で引き伸ばされたのと一緒になって，ファラオの横顔めいたものを生みだしている。ピカソの制作が進行していくにつれ，この鶏冠は下に落ちて突きでた眉となり，最終的な構想(p.285右参照)にいたる頃には彫刻の計画はカリカチュア的というより「部族美術風」に見えるようになっていた。サルモンの肖像はもともとしなやかな，優雅に体をひねるポーズだったが，がっしりした扁平足の老人の裸体像に取って代られ，その裸体の正面性と左右対称性を緩和しているのはわずかにかしげている頭だけである。

ピカソが若者を老人に変えたのは――彼の意地悪なウィットのそう珍しくもないやり口だが――，有名なレオナルドのカリカチュアと呼びならわされているものを通して，彼もよく知っていた変身を繰り返したものである。[118] サルモンの特徴を示すもののいくつかは，その変身の途中で失われた(髪はウェーヴしていたのに，はげ頭に取って代られた)。しかし，多くはそのまま残り(長い鼻と突きでた顎)，さらにはつけ加えられたものもあった(大きくて目立つ耳)。サルモンを「部族彫刻」に変えるのは，ピカソが非常に熱心にとりかかった計画であった。多くの少しずつ違う素描がある。この変形の過程でサルモンはサルモンであることをやめ，ピカソの主題が多くの場合そうだったように(ただし，ガートルード・スタインの場合は明らかに違ったが)，完全に芸術家の創造したものとなった。

ピカソが「サルモン」を彫る段階に全く進まなかったのは，意外にはあたらない。実際に制作を開始した彫刻すべてに比べて，はるかに多数の彫刻の計画が文字通り計画中のままとなった。その理由は，時間と忍耐の問題をはじめとしてたくさんある。ピカソは彫刻の着想に関心があった。その着想に伴う問題は紙の上で短時間に解決できる――そして，その時点でピカソはたいがい関心を失ってしまう。彫ること，あるいは自分の着想を三次元的に実現することに含まれる努力を，彼ははっきりと嫌っていた。制作とはやっかいで時間を食う，結局他人の手に大部分委ねられるような問題だった。ブランクーシのごとき人の基準からすれば，ピカソは怠け者だった――そのうえ，彫刻の素材の性質やその素材の表面の仕上げにほとんど関心がなかった。ピカソは現代彫刻家の中で最も革命的で創意に富んでいて，その作品は――少なくとも量的には(即ち，様式的，概念的には)――ドナテルロやベルニーニやミケランジェロの作品よりも美術の歴史を変えたけれども，この分野での彼の業績は彫刻作品そのものよりも素描に基づいて研究せざるをえない。彫刻作品そのものは，紙の上で探究された概念を検証するものとして第一に機能した。塑像という比較的手のかからない技法を――30年代およびそれ以後の彫刻で――使った時，ピカソは形態を素早く大きな塊にするために「発見されたオブジェ」を採用し，必要とされる時間と努力を少なくした。「発見されたオブジェ」は彼の彫刻の多くに詩的な，時には超現実的な要素も付け加えた。しかし，それはピカソにとって「発見されたオブジェ」は，まず絵に描いたイメージだったものを三次元に実現するための近道として始まったという事実とは，また別の問題である。[119]

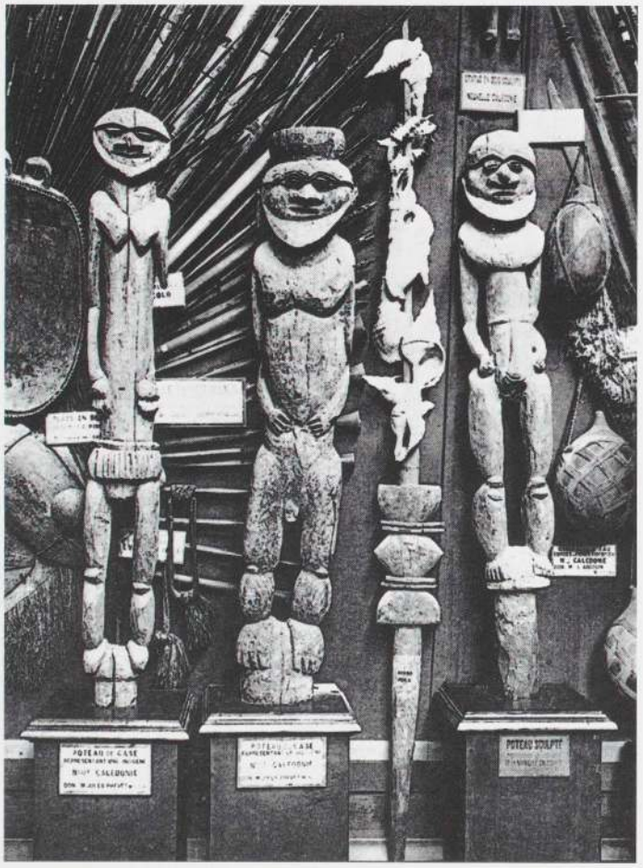
ピカソの1907年の彫刻――彼の作品の中でもプリミティヴィズムに視覚的に最も関連のある部分――を扱う際には，以上のような考察は非常に重要だろう。1907年の数少ないオブジェはピカソがその年に思いついて

素描で発展させた彫刻のほんの一部しか代表していないという事実を，それらの彫刻についてのどの文章も示唆していない。それどころか，三次元の段階にまで進んだもの(pp.259, 279, 289参照)の大部分は段階の差はあるが未完成のままだということも，ほんのたまにしか気づかれていない。[120] 1907年の春に制作されたイベリア様式の浮彫り作品(p.249右参照)[121]を除けば，これらのオブジェを1907年のどの時期に位置づけるかについてしっかりした前後関係を示すものは何もない。さらに，この問題に関しての学問的討議もいっさいなされてこなかった。しかしながら，これらの作品がアフリカの彫刻だけでなくオセアニアの彫刻(これについては，6月のトロカデロ訪問以前にピカソが見ていたと強いて考える理由は全くない)[122]と似ているという観点から，これらのオブジェをすべて1907年の後半だとしたい気がする。

《立つ人物》(p.259右参照)という小さな彫刻は，発想源について言えば，これらの彫刻の様々の要素からなる性格の特色をよく表している。頭部は引き伸ばされ外向きに伸びるカーヴを描くことから，トロカデロのオセアニア展示室の中央に飾ってあったニューヘブリデス諸島の結社の木生シダで作った赤を主調色とした大きな彫刻(pp.258, 259参照)からの影響がはっきりと含まれている。ピカソの作品の腕，脚，胴体の比率は，アフリカの彫刻に近い。ジョンソンは《立つ人物》をゴーガンの《サン・トラン》と比較して，この作品をポスト印象主義のピカソに対する「直接の影響」を暴露するものと見ている。[123] もしそうだとしても，影響で問題になるのは——ポリネシア彫刻の様々の局面をピカソの彫刻自身が取り込んでいるところ以外では——ゴーガンの彫刻の実際の性格，形態，仕上



「団扇の取っ手」 マルケサス諸島 木 最長27.5cm
The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia



トロカデロ民族誌博物館(現在の人類博物館)，パリ，オセアニア展示室の展示状況，1895年

げよりも，木彫に対するゴーガンの関心の方である(ピカソはその関心を，前年秋の回顧展で正しく理解していただろう)。《立つ人物》の黄色みがかった色彩を，ジョンソンは「おそらくゴーガンの《サン・トラン》と《黄色のキリスト》を皮肉をこめて引き合いに出しているのだ」と見ている。それが本当だとしても，これらの結びつきが(おそらくトロカデロあるいは，友人の画家かエイマンの店で，ピカソが見ていただろうヨルバ族の彩色彫刻だけではなく)トロカデロにあったニューヘブリデス諸島とニューギニアの彩色された作品の記憶と混じり合っているのは確かである。

しかしながら，ジョンソンが「1907年の[この芸術家の]彫刻に対する部族美術の最も直接的な影響」をたぶん表しているものとしてピカソの《人形》(p.287左参照)をあげる時，彼は確かに正しい。様式化された手と口，ずんぐりした身体の釣合，巨大な頭，ぎょろっとした目は，マルケサス諸島の団扇の取っ手に非常に近い。それどころか，《人形》は当時トロカデロにあったいろいろなタイプのポリネシアのティキ(p.283, およびp.287右参照)のどれか一つを，ピカソ流に変形させたものだということもありえる。ジョンソンはさらに，この作品の背中にある小さな穴は，ピカソがもっていたニューカレドニアの像(p.299右参照)のように壁に吊るすつもりだったこと——「展示の方法における絵画と彫刻の区別を崩壊させる革命的な段階の一つ」——を示していると述べる。《人形》は赤，緑，青に塗ら



パブロ・ピカソ《人形》1907年　彩色した木に金属の目　高さ26cm
Art Gallery of Ontario, Toronto; purchase



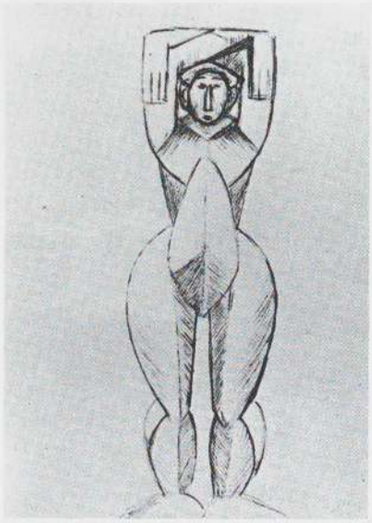
「人像」　マルケサス諸島　木・毛髪・布状の樹皮・貝殻　高さ50cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1887

れていたことが明らかだが，その彩色は後に大部分失われている。[124]

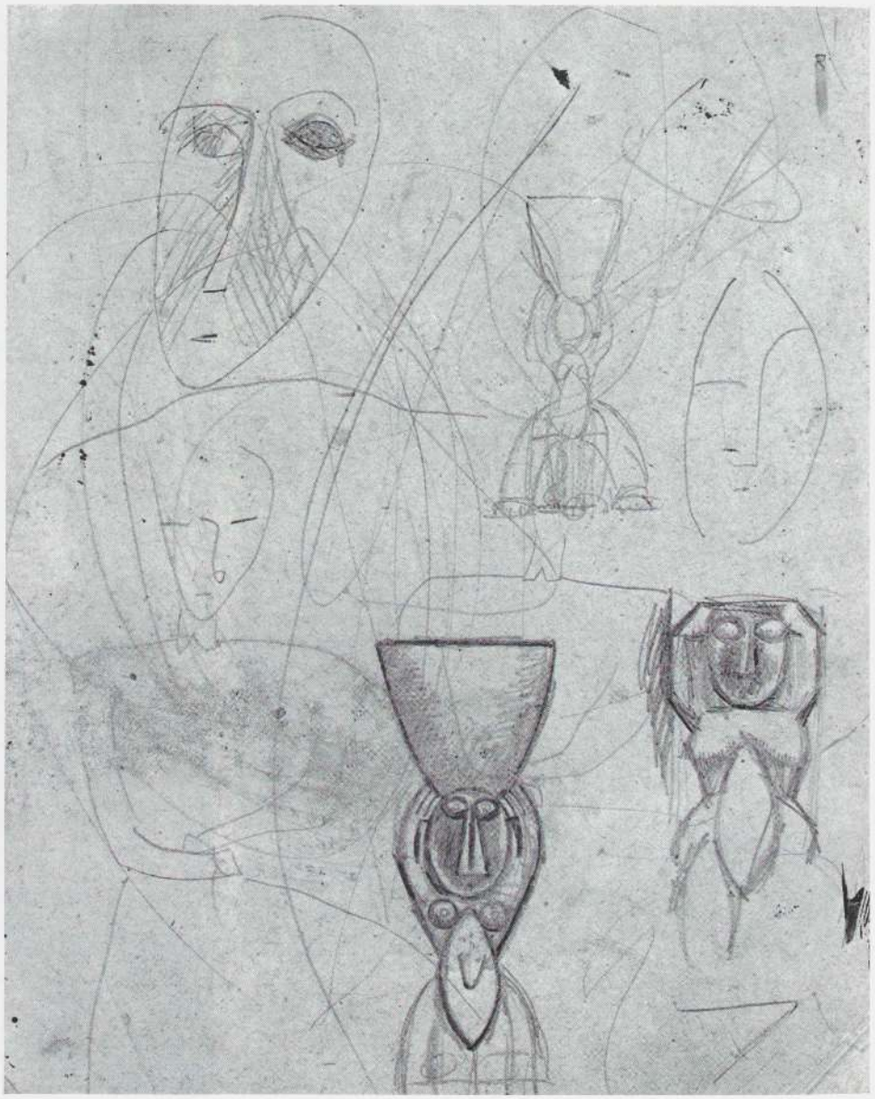
《立つ人物》と《人形》は，この時期に完成された数少ない丸彫りの彫刻に数えられる。《人物》(p.279参照)――先に検討したニンバに関連する彫刻――は正面だけが彫ってあるが，ただしその部分は滑らかに仕上げられている。ピカソは1907年の木彫の中で最大のものである《カリアティード像》(p.289左参照)を荒く削った段階で放棄した。制作に使った木の角材の正面，両側面，背面は，ほんの部分的に彫られているだけで，ピカソが目印として描いたオレンジ色の絵の具の線がまだそのまま残っている。

ジョンソンは，《カリアティード像》のことを「粗っぽく仕上げられている」と語っており，その「粗野さ，つまり一種の野蛮な性的魅力」がもつ効果について《アヴィニョンの娘たち》と比較している。しかし，右下の部分が明らかに《カリアティード像》のための下描きだと思われるスケッチ(p.288右参照)にある女性立像の意図からすると，この像は角ばった輪郭線で構想されているが，当初は滑らかに仕上げるつもりであったに違いない。その像の表面はきっと今の状態よりも滑らかで，荒削りのごつごつした所が少なくなっていただろう。実際，ピカソ自身がヴェルナー・シュピースに，斧で刻んだ計画は未完成だと思っていると述べていた。[125] ということは，現在このような状態になっているのは，「部族美術」とは相容れない表現主義的な性格が，結局はピカソの気にいったということなのかもしれない。さもなければ，おそらく彼はこの像を放り捨ててしまっただろうから。《カリアティード像》の発想源は明らかに，モディリアーニの《カリアティード》(p.422参照)のように古代ギリシア・ローマではなく，むしろアフリカであった。そして，現在よく知られているルバ族のカリアティード式の腰掛け(p.423参照)は当時パリでは見られなかっただろうから，アフリカにモデルを求めるなら，コートジボアールの像か，あるいはすでに当時フランスへのルートが通じていたセヌフォ族のドラムを支える人物像などが考えられるだろう(p.289右参照)。ピカソの習作は直接それらに似ているわけではないが，左右対称で垂直な前腕のモティーフも，正面を向いたイコン的な性格も共有している。

ずんぐりした左右対称の胴体と中くぼみの顔は，ピカソの1907年の絵画に見られ，1908年に入っても続いている二つの特徴であるが，それらは「部族美術」と明確な近縁性をもっている。1908年初めの《女の頭部》(p.291参照)に見られるような，広くて中高の額と長くて先細りになる中くぼみの顔とを組み合せた顔立ちは，《アヴィニョンの娘たち》の右上の頭部に由来するが，また紛れもなくファン族の彫刻に通じるものでもある(pp.290, 292参照)。第一次世界大戦前の何年かの間，ファン族の彫刻



上：パブロ・ピカソ《腕を上げた裸婦》1907年
ペン・茶色のインク 26.7×19.6cm
Musée Picasso, Paris



右：パブロ・ピカソ《カリアティード像のための習作》1907年
鉛筆 22.4×17.4cm Private collection

は，前衛的な芸術家たちの関心の対象としてコタ族の遺骨容器の守護像と同じくらい重要なものであった。ファン族の仮面はピカソ(p.300右下参照)やブラック(p.307左参照)やドランなどの芸術家たちによって所有されていた。ファン族の遺骨容器の守護像(p.293参照)と頭部はさらに珍しいもので，多くの者が欲しがっていた。ピカソは人像を一つもっていたし，p.292の下に掲載した恐ろしい頭部――その図版をアインシュタインが掲載している――は，おそらく第一次世界大戦の直前に知ることになった。[126] ファン族の仮面によってインスピレーションを受けた中くぼみの顔立ちは，《友情のための習作》(p.292左参照)に見られるように，1908年になってもピカソの作品の中に残っている。それどころか，この顔立ちは《3人の女たち》にまでつながっているが，《3人の女たち》は次の冬に描き直されて完成した時にはピカソの「アフリカ趣味」の終りを示すことになる。ピカソがラ・リュ・デ・ボワに滞在中の1908年夏の終りに制作した《農婦の頭部のための習作》では，中くぼみの顔をいっそう強調して特徴的な形にしたことが見てとれる。しかし，p.295左上に掲載したその習作の下中央と右にある農婦の横顔は，ファン族の仮面の中くぼみの顔(それはたいていは中高の額をしていた)よりも，フランスで当時おそらく見ることのできたバンバラ族の仮面の顔(同じくp.295右上参照)を思い起こさせる。[127]

《農婦》を全体として見てみると，その堅固で引き締まり余分なもののない左右対称の特徴は，ラ・リュ・デ・ボワでピカソの人物画がアフリカからインスピレーションを得たことを裏付けている。しかし，ここで制作された風景画には別の系列がある。これらの風景画には，当然予想されるように「プリミティヴ・アート」には手本がなく，それに相当する役割を果したのはアンリ・ルソーだった。

ピカソはルソーの制作活動をずっと早くに(1901年にはほぼ確実に，

次ページ左：パブロ・ピカソ《カリアティード像》1907年 木に彩色 81×23.2×21cm
Musée Picasso, Paris

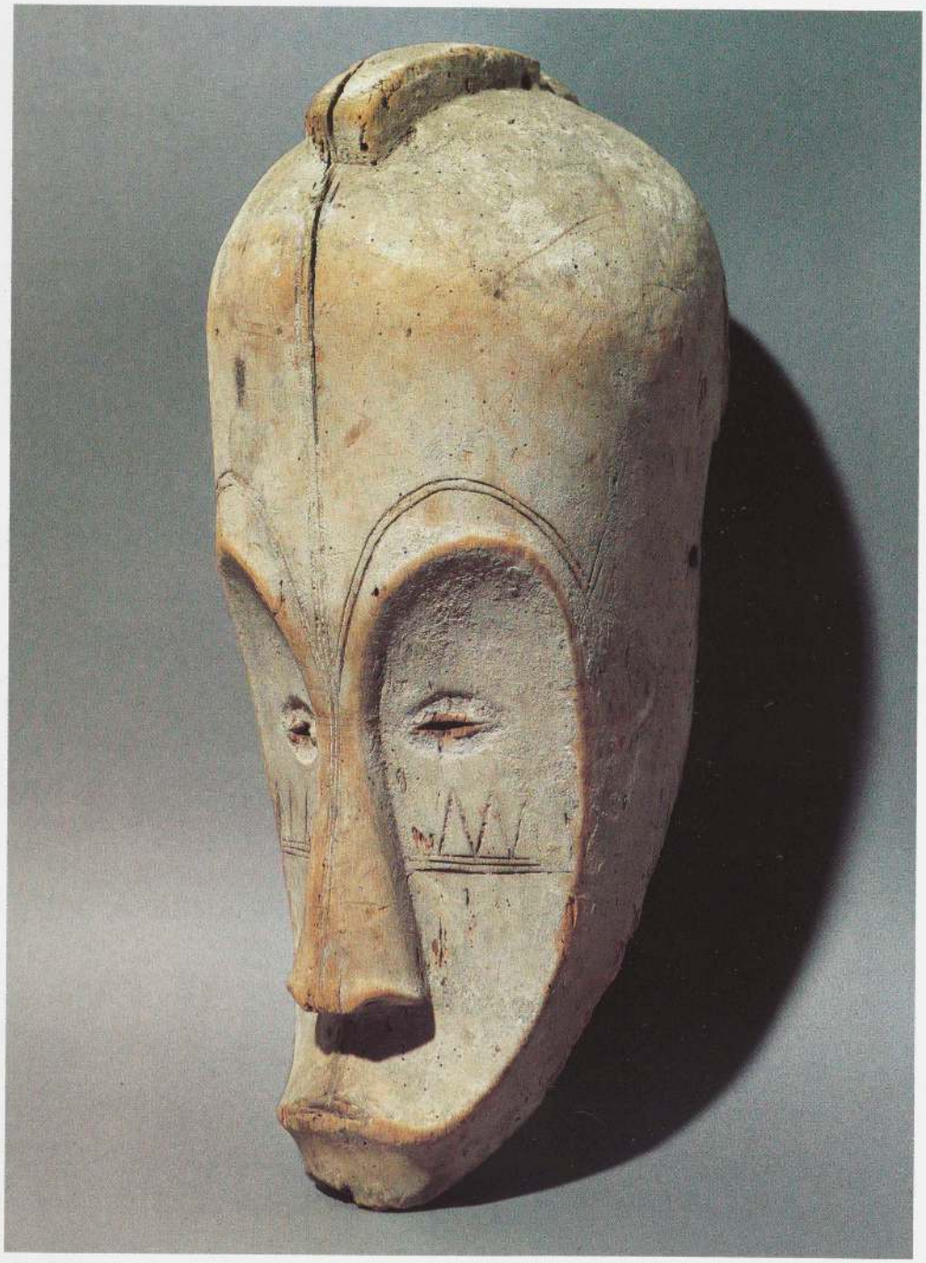
次ページ右上：「ドラム」 セヌフォ族 コートジボアール共和国 木・皮 高さ122.9cm
Private collection

次ページ右下：「像」 コートジボアール共和国 木 Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, 1916に所収





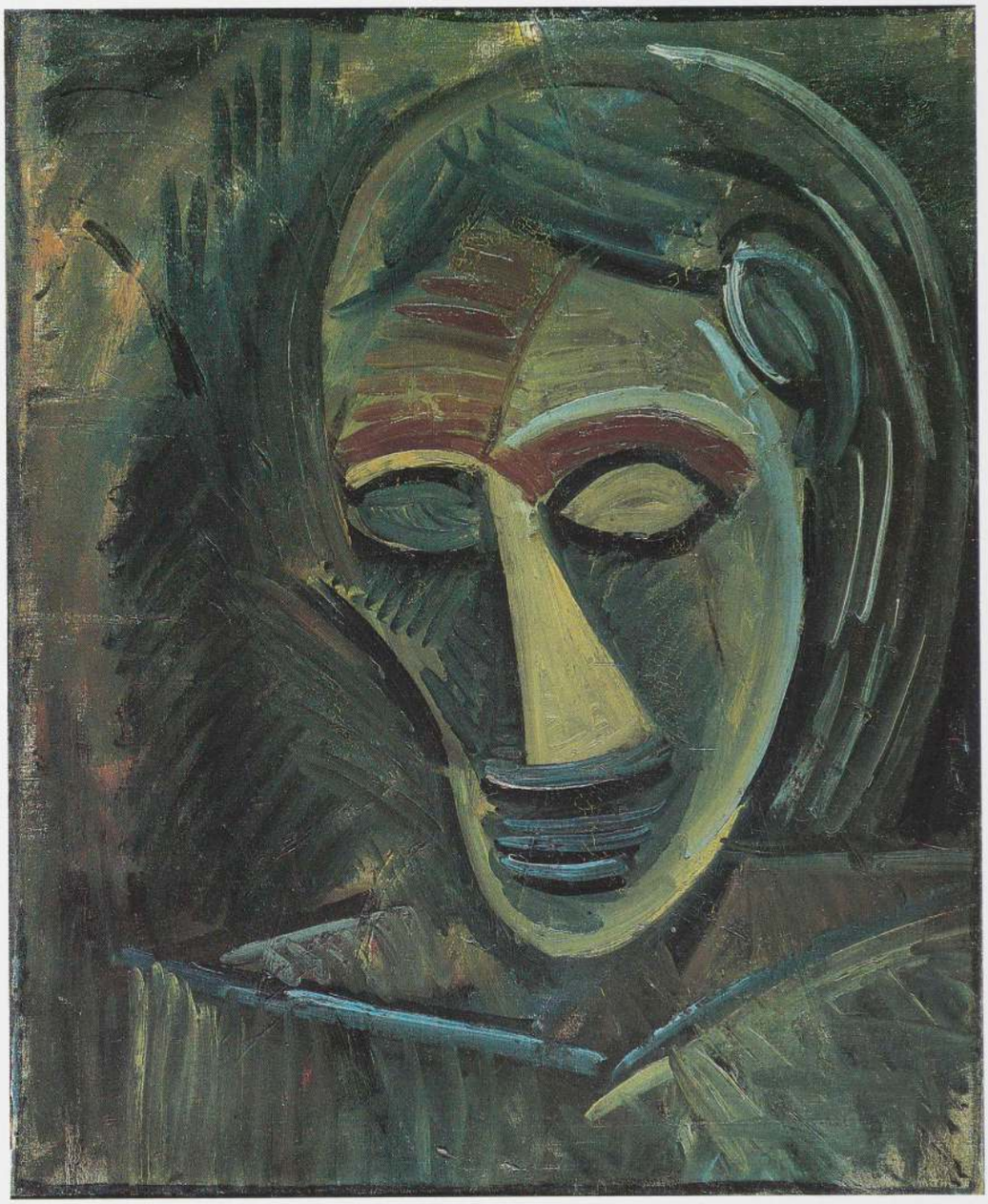




「仮面」 ファン族 ガボン共和国 木に彩色 高さ50cm Vérité Collection, Paris

1905年には疑いなく)[128]知っていたが，それがピカソの制作に影響を与えたのは1908年になってからであった。その年にルソーの仕事が彼の目的に合致したのである。1905年のサロン・ドートンヌにルソーの《飢えてカモシカを襲うライオン》が展示されてから，一般化したプリミティヴィズムのようなものが流行したということを考えてみるなら，ルソーの絵画は翌1906年にはマティスやドランの興味をある程度惹いていただろう。[129] 単純化をもたらす媒介としてのルソー作品——同じような単純化はマティスの《マルグリット》(p.253参照)で作用していたかもしれないが，ピカソはまだイベリア様式で制作していた1907年に，マティスと作品を交換しあった際に自分がもらうようこの《マルグリット》を選んでいる[130]——は，高度に様式化され，「幾何学化された」風景の原型だけでなく，造形的な秩序と静けさというパラダイムをピカソに提供したのだった。そういったパラダイムが意味をもちえたのは，1907年のピカソの「アフリカ風」の絵画のもっているより暴力的で表現的な効果——粗野な色彩とがむしゃらでエネルギッシュな筆さばき——が，よりモニュメンタルでより古典的に抑制され，安定した美術に道を譲ったまさにその時であった。こういった傾向は，描き直したのちの《3人の女たち》に見られる，[131] より滑らかで，「制御された」筆さばきとモノクロームに近い，緑と茶色と灰色を使った色彩において最高潮に達しており，この作品はピカソの「アフリカ趣味」の名残を初期キュビスムへと融合させる移行期の傑作となっている。

少なくとも今振り返ってみれば全く論理的に思えるのだが，ルソーのピカソへの影響が頂点に達するのは，まだピカソが「アフリカ風」の時代のことで，セザンヌの芸術に新たに関心をもってより深く理解するようになる以前であった。そうした関心や理解のきっかけとなったのはブラックの初期キュビスム作品で，それらの作品を見たことで彼は《3人の女たち》を描き直すことになる。ルソーのアルカイズムはセザンヌのどんな部分よりも「部



パブロ・ピカソ《女の頭部》1908年　油彩・カンヴァス　73.3×60.3cm　Private collection

族美術」に近いので，「アール・ネーグル」と，ラ・リュ・デ・ボワからパリへ戻るやいなやピカソの道を決定していくセザンヌ=ブラックの影響とを結ぶ橋渡しをした。1908年の終りまでには，初期の一連の「アフリカ風」の効果の中で残っているのは，ピカソのキュビスム初期の切り子面だけになっていた(p.297参照)——その切り子面はセザンヌの作品を「プリミティヴ化」している時でさえ，ある種の「部族彫刻」にみられる平面化を思い起こさせる。

この時期のピカソの友人の多くが，ルソーと「部族社会」の芸術家たちの作品の間に，ある共通する単純さと「無邪気さ」とを見出していた。つまり，ルソーとその「部族社会」の芸術家たちとは，彼らの仕事への取り組みに神聖なるものの感覚を共有していると思われていたのである。「税関吏(ルソー)は黒人の制作者が宗教的な像を彫りだすやり方でその野心的な大作を描いた」とサルモンは書いている。しかし彼はまた，ジオットやウッチェルロと比べてルソーを「我々が愛するのは，野蛮さのゆえではなく，彼の科学のゆえである」[132]と付け加える。実際には，ルソーについて科学という語が何らかの意味をもつのは，そういうことがあるにしてもイタリアの「プリミティヴ」な作品に関連してだけであり，それゆえ「プリミティフ(primitif)」の19世紀的意味という観点からだけである。

ルソー自身は，「部族美術」に関心もなかったし，それが彼の絵画に反映しているということも全くない。彼は自分が現代的だと確信しており，ほとんどの場合，実際にそうであった。彼がピカソに対して言った有名な言葉は広く引用されてきているが，いつもただ冗談だととられている。「パブロ，君と僕とはこの時代の最も偉大な芸術家だ，君はエジプト風のスタイルで，僕は近代のスタイルで」。しかしながら，彼の言ったことはその文脈を考えてみるなら，非論理的だというわけではない。19世紀末までには，「エジプト的」という言葉は批評用語での「プリミティヴ」という言



パブロ・ピカソ《友情のための習作》1908年　ペン・墨　48.4×31.6cm
Musée Picasso, Paris

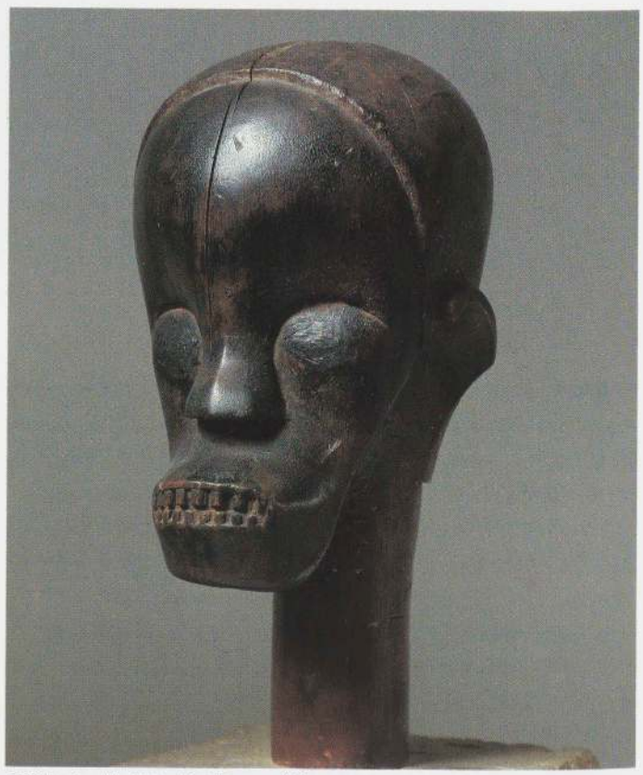


「遺骨容器の守護頭像」ファン族　ガボン共和国　木　高さ25cm
University of East Anglia, Norwich; Robert and Lisa Sainsbury Collection

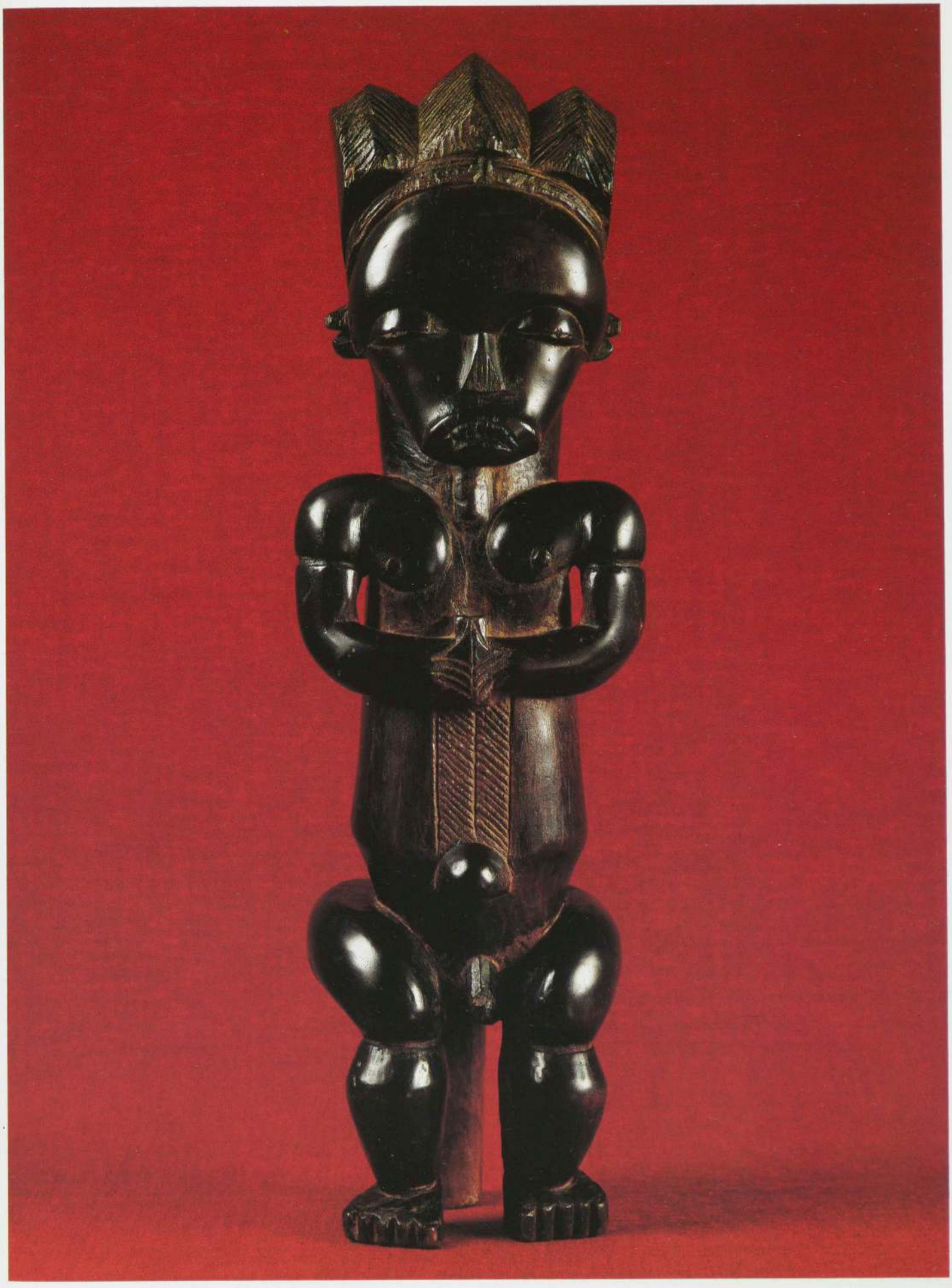
葉の代りになっていたのである(第一次世界大戦に先立つほんの何年かの間に,「プリミティヴ」という語が「部族社会」のものをさすようになるまでそうであった)。「エジプト的」という言葉は,異国的なもので高度に様式化され,静的,単純,幾何学的,あるいは正面向きといった傾向をもつ芸術にならなんでも,ほとんど無差別に使われたのである。ファン・ゴッホは手紙の中で,「プリミティヴ」という言葉をエジプト美術について記述するのに使っていたし,マティスが最初にピカソにアフリカの彫刻を見せた時に,エジプト美術について語ったのも思いだされる。数年後,リプシッツは,初めてのアフリカの品をエジプトのものだと思い込んで買い求めることになる。[133]

そういった混乱から考えてみると,ルイ・ヴォークセルがブラックの最初のキュビスム絵画を1908年秋に見た時,「セザンヌの様式とエジプトの静的な美術の思い出とに[画家が]取り付かれている」[134]と評したのも十分理解できる。もちろん,セザンヌとブラックがすでに収集しつつあったアフリカの美術とを組み合せていれば,ヴォークセルは正確だっただろう。[135] しかし1908年には,アフリカとオセアニアの美術は前衛的な批評家たちの間でもほとんど知られていなかったし,ヴォークセルはブラックがそれに関心をもっていることも明らかに知らなかったのである。ルソーがピカソのプリミティヴィズム——とりわけ左の人物の頭部が横向きなのに,エジプト美術と同じく正面向きの目をしている《アヴィニョンの娘たち》——をよく知っていたと考えるなら,彼がピカソの仕事を「エジプト的」だと性格づけたのはそう驚くことではない。

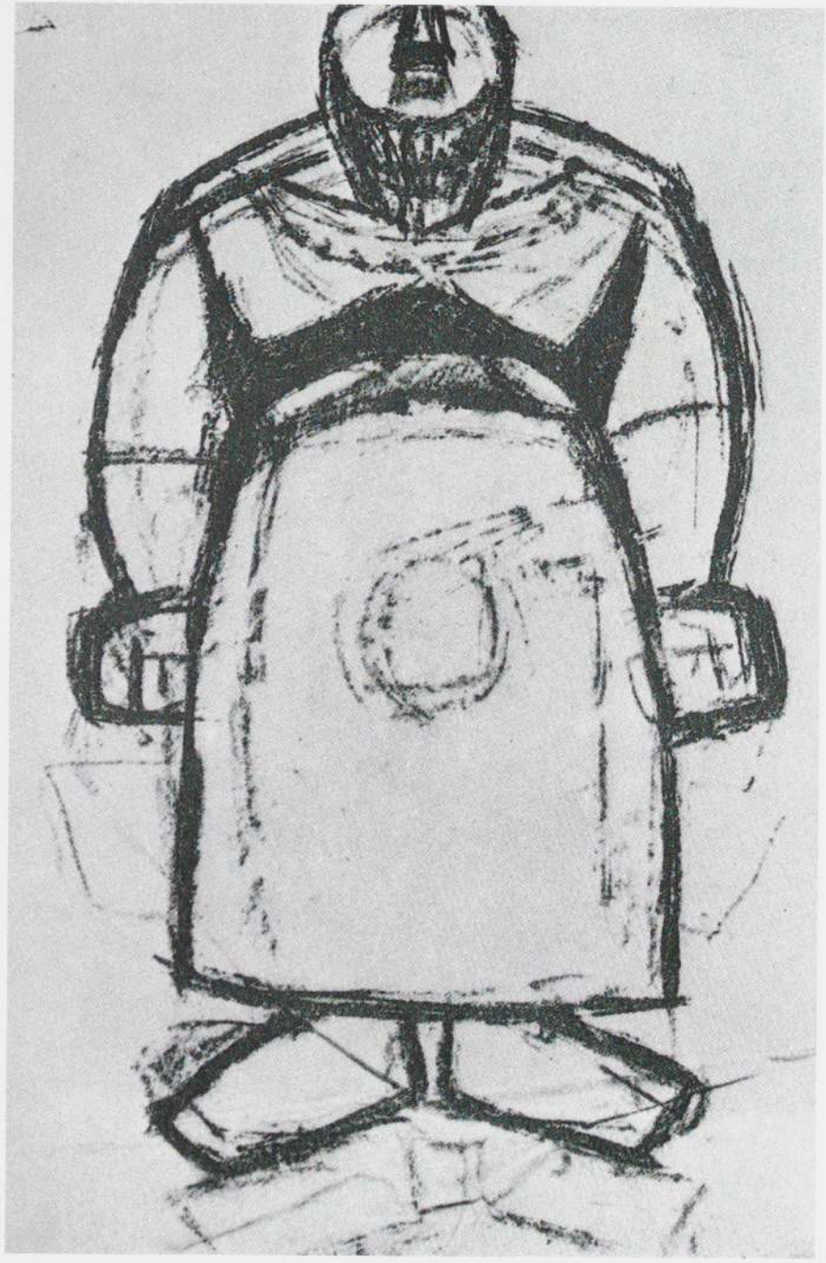
ルソー自身の近代性に関して言うなら,思うに,彼は主としてモティー



「頭部」ファン族　ガボン共和国あるいは赤道ギニア共和国　木　高さ27cm
The Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection



「遺骨容器の守護像」 ファン族 ガボン共和国あるいは赤道ギニア共和国 高さ53cm Private collection



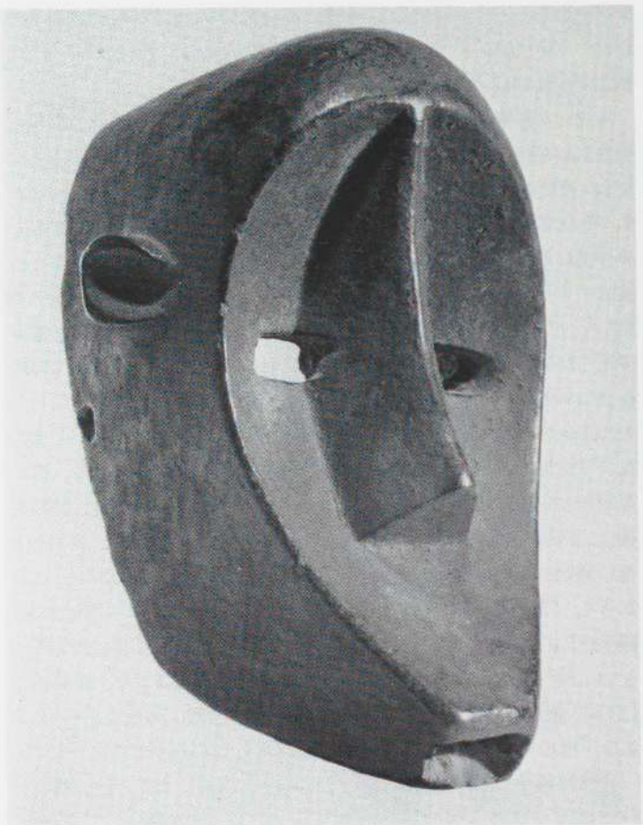
パブロ・ピカソ《農婦》1908年　木炭　62.5×48.3cm　Collection Jacqueline Picasso, Mougins

フという点でその近代性ということを考えていた。つまり，飛行機や大洋定期船，エッフェル塔，サッカーの試合や工場といったものである。そして，それらの多くは彼の若い友人ロベール・ドローネーのキュビスムにおいて取り上げられることになる。確かに「プリミティヴ」であるルソーは，誤って特殊な芸術家として，あるいはより悪いことに，ヴィヴァンやボンボワといった画家たちを生みだした素朴派の創設者として扱われてきた。実際は，彼の象徴主義者風の詩的なものへの熱中，異国趣味の図像，光の均一にあたったアルカイック風の装飾的なスタイルなどからすれば，彼は必然的にポスト印象主義の作家と認定される。いずれにせよ彼は年代的にその世代に属している。さらに，セザンヌ，ゴーガン，スーラ，そしてファン・ゴッホの様々なスタイルが，若いフォーヴィスムやキュビスムの画家たちにいろいろな影響を与えていた時，この税関吏の芸術もまた，興味をもたれたことはしごく当然であろう――とりわけ，ポスト印象主義の4人のリーダー（スーラ，ファン・ゴッホ，ゴーガン，セザンヌ）はすでに亡くなり，一方ルソーは1908年までには，若い画家たちのサークルで活動するメンバーとして認められていたのだから。

ピカソと彼の友人の詩人たちがルソーを称賛したことはさておくとして，マティスの初期の二人の弟子，アメリカの画家マックス・ウェーバー[136]とハンガリー生れで後に美術商になった彫刻家ジョゼフ・ブリュメルは，自ら進んで生涯この税関吏の芸術を擁護し続けた。ブリュメルが1908年頃開いたラスパイユ通りの店では，「部族美術」と向い合せにこの税関吏の絵を目にすることができた。ブリュメルは1908年から第一次世界大戦までの間，重要な「部族美術」商になった人物である（pp.143-148参照）。



パブロ・ピカソ《農婦の頭部のための習作》1908年　木炭　62.7×48cm
Collection Marina Picasso



「仮面」バンバラ族　マリ共和国　木　高さ24cm
Private collection, Italy



パブロ・ピカソ《立っている裸婦と足の習作》1908年　ペン・墨・水彩　30×22.6cm
Musée Picasso, Paris

マティスが初めてアフリカの彫刻を買ったレンヌ街のエイマンの店に加えて，ブリュメルの店ができたことは，「部族美術」を手に入れる機会が増えたという点で意義深い。パリではこれらの店以外に，骨董品店やのみの市の屋台のあちこちで「部族美術」が手に入った。このため，1907年から第一次世界大戦までという決定的な時期にピカソがどのように個人コレクションを構成したのかという厄介な問題が起こる。序で示したように(pp.14-17参照)，ピカソの初期の収集を一般的なやり方で性格づけることは可能だが，記録があまりないために，この時期に彼が所有した作品について特定することは難しい。といっても，我々は少々の情報ももっているし，ピカソの作品それ自体からもさらに進んだ結論を引きだすことができるだろう。

すでに見たように，ピカソが初めてマティスからアフリカの彫刻を見せられたのは，おそらく1906年秋，ガートルード・スタインを訪ねた折であった。[137] マティスは後に，それについてのピカソとの会話を回想しており，多くの書き手がピカソの「アフリカ趣味」はその時に始まったと結論づけている。[138] しかし，続く半年間のピカソの仕事には，こういった結論を支持する証拠は全くない。ガートルード・スタイン邸でのこの出会いにピカソ自身が重要性をおいていないことは，[139] そこでマティスがピカソに見せた品が，その後しばらくして現在未完のまま残っている一枚の絵(p.214参照)[140]にマティスが描き込んだ魅力にとぼしいヴィリ族の小立像だったとするポドラの考え(p.139参照)が正しいとすれば，よりいっそう納得できるだろう。マティスのアフリカ彫刻についてのイメージは主として比較的穏健で「古典的」なバウレ族，ヨンベ族，ヨルバ族，ヴィリ族，そしてプヌ族の作品に基づいていたため，彼はアフリカ彫刻をエジプト美術と同じように見ていた。[141] ピカソの方は，より抽象的で想像力豊かなバガ族，コタ族，オングウェ族の作品に惹かれており，マティスがアフリカ美術とエ

ジプト美術とを同一視することを嫌っていた。[142] 二，三の例外はあるが，[143] ピカソがアフリカ彫刻で最も興味をもったのは，まさしくエジプト美術とは区別される部分だったのである。

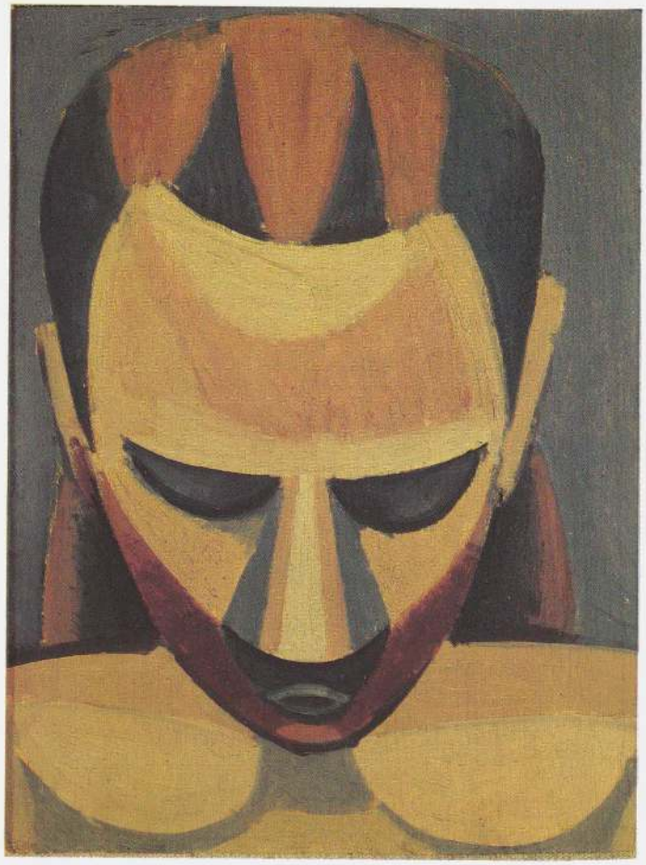
ルソーの影響を例にしてすでに述べたように，ピカソが他者の芸術に引きこまれるのは，他者の芸術の軌道がピカソ自身のそれと制作上のレヴェルで交差した時，他者の芸術が彼の関心を引く問題を引き起こしたり，その問題に答えたりした時，あるいは彼がその芸術を解体して自分の作品に取り入れることができた時である。1906年の秋の間中ずっと，彼はイベリア美術から導きだしたものに夢中になっていたが，マティスやドラン，ヴラマンクのアトリエでその何カ月かに見た作品には心の準備ができておらず，もっとはっきり言うなら，それらに興味をもったわけではなかった。サルモンはピカソが1906年に「部族社会」の作品を収集していたのは確かだとしている。しかしサルモンはこのことをずっと後になって書いたのであり，しばしば日付についても矛盾していた。[144] こうして，確かな記録もなく，また1906年から1907年の冬の間のピカソの仕事に「部族美術」の影響が見られることもないのだから，サルモンの見解は，それほど早い時期に収集をしていたことの強固な証拠とはなりえないだろう。したがって，「部族美術」の作品を買い始めたのは《アヴィニョンの娘たち》を描き終えて（即ち1907年の初夏）からだ，というピカソの主張に信頼をおきたいと思う。そうした作品は，彼が筆者に語ったところでは，神秘的な「力」に「満ちて」いたのだが，それらを所有したいという気をそそられるのは，呪術的な性質に「啓示」を受けた後のことだったのである。

1908年後半よりも前のピカソのアトリエの写真は，（おそらく）一枚だけ（そこには「プリミティヴ・アート」は何も写っていない）を除いて，全く知られていない。[145] ピカソが「アール・ネーグル」を一番最初に知ったのがいつだったかについては，まだこれからピカソの記録文書の中から手掛りが見つかるかもしれないが，それ以外はほとんど証拠がない。[146] しかし，ピカソが筆者に語ったことからしても，1907年末以前に彼のアトリエで，マルケサス諸島のティキを見たというカーンワイラーの記憶を疑う理由は全くない。このティキ（p.283参照）は，ピカソが第一次世界大戦以前に所有していたことが確実だと思える唯一の秀作であり，エイマンから購入した可能性が大きい。[147] 彼が最初に入手したオセアニアの作品がポリネシアのものだったというのは十分ありうることである。というのは，そのようなポリネシアのティキのもっている彫刻的な造形性は，メラネシアの美術とは異なっていて，アフリカの美術と類似しているのである——そして，ピカソはこの時期彫刻に大きな関心をもっていた。彼が絵画的なメラネシアの作品（p.315参照）を手に入れるのは，主として1920年以降のことであり，彼の芸術がメラネシアの作品と関係のある方向に移っていった時であった。[148] 初めの頃に取得した「アール・ネーグル」の作品の多くがしまいこまれるようになっても，そのティキがずっと彼のアトリエにあったというのも，その質の良さを見れば驚くほどのことではない。我々はそれを，アポリネールがピカソのアトリエにいるところを撮った，以前は公開されなかった1911年頃の美しい写真（p.282参照）や，後年のアトリエの膨大な数の写真その他で見ることができるのである。[149]

ピカソが筆者に語ったところによると，最初にもっていた「部族美術」の作品のほとんどは，フェルナンドとの散歩の途中で，特に日曜日にのみの市を歩いている時に買ったものであった。彼の遺産の中には明らかに古い仮面や像が多く含まれているが，それらはなるほどそういった街頭で



「仮面」 ファン族 ガボン共和国 木に彩色 高さ48cm
Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris（モーリス・ド・ヴラマンク，アンドレ・ドラン旧蔵）



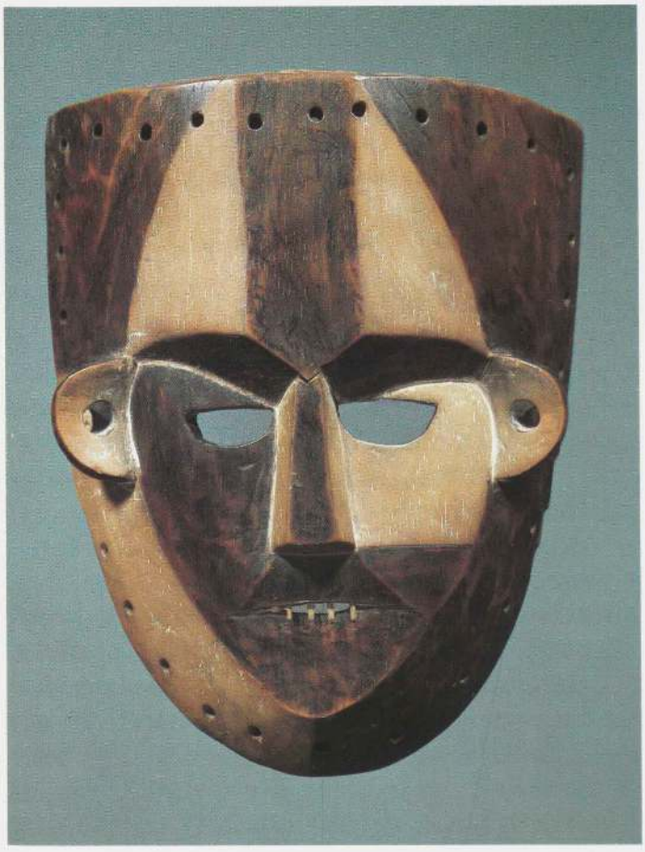
パブロ・ピカソ《男の頭部》1908年 木・油彩 27×21cm
Kunstmuseum Bern; Hermann und Margrit Rupf-Stiftung

買ったのだろうというような粗末なものである。だが，それらがいつ購入されたのか確かなことは言えない。[150] 彼がそのような作品を第一次世界大戦以後も求め続けていたとは思いにくい。その頃は「部族美術」の作品の選択範囲は急速に広がっていたし，彼は，時には自分の作品と交換しながら，より素晴らしい作品のほとんどをこの時期に手に入れていたからである。「コレクション」の核をなしている[151]多くの粗末な作品をピカソが手に入れたのは，「アール・ネーグル」が彼にとって目新しいものとなった時，そして彼自身の目的と必要に応じてありふれた作品の中に役に立つ概念を見つけだすことになった時(pp.19-21参照)だと考える方が理にかなっている。この時の「部族社会」の粗末な作品には，クロード・ピカソがラ・カリフォルニーで撮った写真に写っている様々な作品の中に見ることができるものもある(p.267参照)。ツァラは1955年頃これら大量の作品を調べてみて，その凡庸さに驚いた。[152] しかし，彼はピカソがなぜ，どのようにして「アール・ネーグル」を集めたのか明らかに理解していなかった。

さらに心に留めておかねばならないのは，第一次世界大戦前には「部族美術」の秀作はけっこう高価なものであり，1907年から1912年にかけてピカソの芸術は，すぐに経済的な成功をおさめるのは難しかったということである。第一次世界大戦の頃までに，ポール・ギョームは，あるアフリカの作品を3万フラン，つまり6千ドル(現在に換算すれば6万ドル以上)[153]で売ったということである。それは当時ヴォラールの店で売られていたセザンヌの評価の高い作品のほぼ半分の値段であった。[154] ピカソはさらに，「部族美術」の作品に対する情熱にもかかわらず，買い手としては締まり屋だった。彼が金を払いたがらなかったことはよく知られているが，



パブロ・ピカソ《背中から見た立っている裸婦》1908年 グワッシュ・鉛筆 63×48cm
Private collection, Promised gift to The Museum of Modern Art, New York



「仮面」 ボア族 ザイール共和国 木に彩色 高さ25.5cm
Collection J. W. MESTACH, Brussels

少なくとも1920年代後半以前には，それが彼の手に入れたものの質に確かに反映している。しかし，1918年くらいになると，彼もすでに流行に乗って成功するようになり，そこそこの財産もためていた。ニームで面白い「部族美術」の作品を見つけて，ピカソにそれを買うように薦めていたガートルード・スタインに，彼は次のように書き送っている。「もしそれほど高くないなら，買えればと思います」と。そして十日後には，「そのうちの二つに100フラン払うとあちらに申しでて下さい」。スタインが仲介として働いたその取引は明らかにうまくいき，ピカソはそれらの作品が気にいったようであった。「その彫刻は，私の気にいりました」と彼は彼女に宛てて書いている。そして，「そのニグロ彫刻のためにあなたにお支払いすべき」100フランを「この手紙に」同封していることを知らせている。[155] ピカソが掘りだし物を見つけるのを楽しんでいたというのはかなりありそうなことだし，「部族彫刻」が見つけられそうな港町に旅行する時はいつでも「ニグロ美術あさり」(と彼は呼んでいた)をとりわけ楽しんでいたようである。

ピカソの初期の「部族美術」の作品のほとんどが凡庸なものだったことは，主に，それらの作品が写っている最初のアトリエの写真(p.299左参照)から確かめられる。その写真は1908年遅くにバトー・ラヴォワールで撮られたものである。[156] 今のところわかっている限りでは，その写真に写っている「部族彫刻」はどれも，第一次世界大戦以後にはピカソのアトリエでも住居でも見られなくなった。しかし，筆者は彼がそのような作品を手放したがらなかったことを知っていた——それどころか，それらの作品については彼は，迷信深く，ほとんど呪物崇拝的な所有欲をもっていた[157]——ので，写真中の彫刻がひょっとして彼の遺産の中から見つかるのではないかと推測していた。実際，壁に掛かっている二つのニューカレドニアの作品は，ピカソ美術館が選んでもらいうけている。筆者はまた，この



「集成的彫像」 ヨンベ族またはカピンダ族(ヴィリ族) コンゴ共和国あるいはザイール共和国 木に彩色 高さ75.5cm
Collection Marina Picasso (パブロ・ピカソ旧蔵)



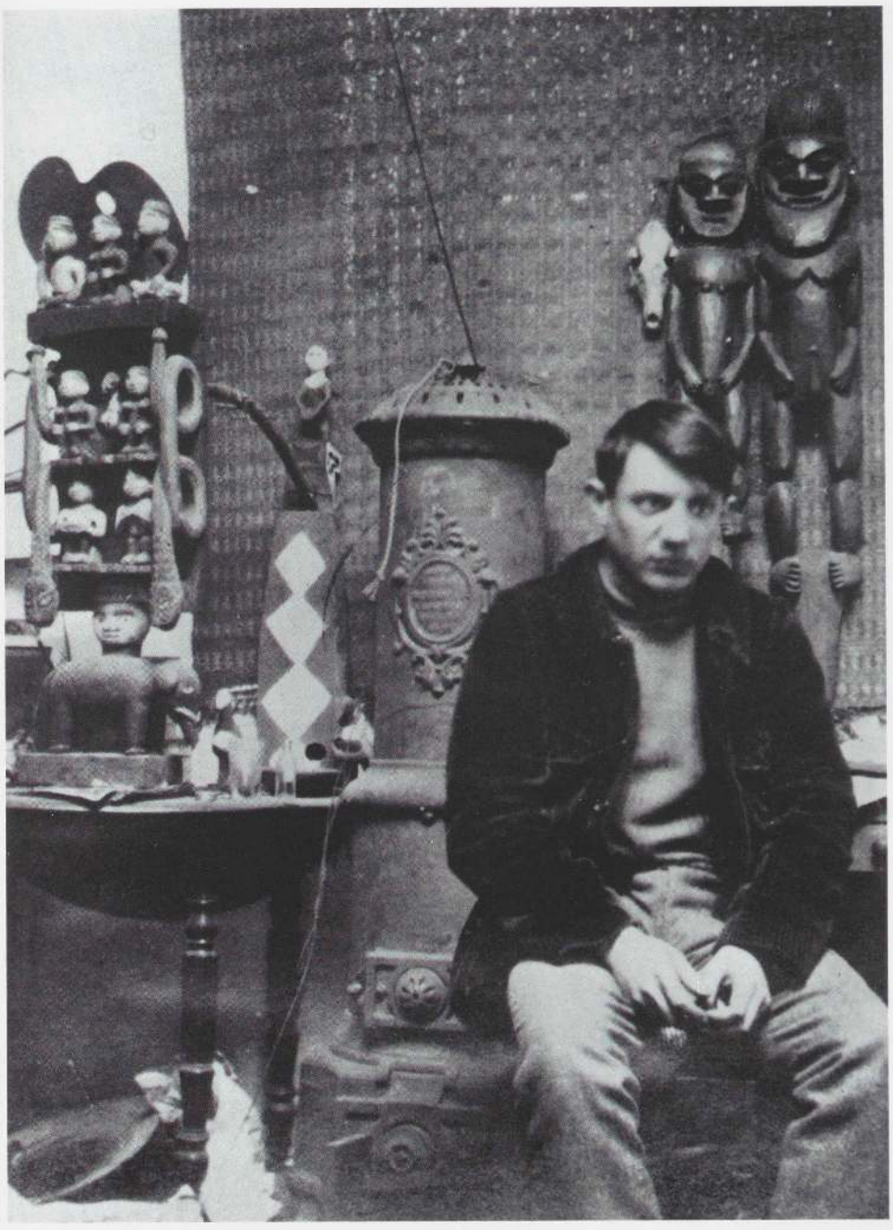
「ハープ」 プヌ族(レレ族, ミエネ族, ファン族の可能性もある) ガボン共和国 木に彩色 高さ80cm 修復済み
Collection Jacqueline Picasso, Mougins (パブロ・ピカソ旧蔵)

写真に写っているテーブルの上の二つのアフリカの作品が，相続人のうちの二人の取り分になった，いきあたりばったりに寄せ集めたアトリエのものの中にあるのも発見した。例外的に質の高かったティキとともに，これらの4つの作品は，1908年にピカソが所有していたことが確実視できるものとなっている。

二つのニューカレドニアの彫像(p.299右参照)は，それと対になるようなトロカデロのコレクション中の彫像(p.286下参照)よりも質が落ちるわけではないが，今日の基準からするとかなりありふれたものである。とはいえ，おそらく1907年から1908年のパリでは相当稀な作品であった。大きい方の彫像は，ピカソが1910年に描いたカーンワイラーの肖像画の中で，彼の頭部の左に姿をみせているので(p.310中央参照)，少なくともこの像はピカソがバトー・ラヴォワールからクリシー通りの住居へ引っ越してからも，彼の住まいで引き続き見ることができたのである。

1908年の写真の左にあるよく知られた垂れ板付テーブルの上には，一般的にはヨンベ族のものとされる，ロアンゴ海岸(当時フランス領コンゴ)で作られた奇妙なアフリカ彫刻(p.298左参照)がある。象の台座の上にとぐろを巻いた蛇のいる，何層にもなった作品である。1900年にトロカデロ民族誌博物館が購入し，ピカソがこの作品を選んだことに影響を与えたかもしれないものをはじめ，筆者が見た6つか7つのそのような作品はすべて，儀礼用の太鼓(ドラム)の装飾的な支えとして作られたものであった。[158] ピカソのもっていた作品は明らかにそうした支えではない。というのも，それがドラムを支えられたはずはないからである(上端には何も欠落していないし，ドラムを付けることのできる場所もない)。したがって彼のもっていた作品は伝統的な目的のために作られたものではない変種の一つであり，植民地の住民による「特注品」だと推測してもいいだろう(表された人物たちの間にヨーロッパ人がいることからもこの結論は支持される)。こうして，この構成的彫刻は「旅行者向けの作品」という範疇に入ることになるが，このカテゴリーには西洋に到来した最も早い時期の作品のうち，かなりの数のものが含まれる。[159] この構成的彫刻の民俗調の様式はヨルバ族の彫刻を彷彿させるものだが，造形的な面白さや呪術的な「力」には乏しいので，ピカソはそのサーカスの曲芸に近い奇想を喜んだのだと考えざるをえない。

写真に写っているヨンベ族の構成的彫刻の右には，足の間にはさんだドラムを叩いている小さな女性像を頂に載せたガボンのプヌ族のハープ



パリ，バトー・ラヴォワールのアトリエでのピカソ　撮影ジェレット・バージェス，1908年



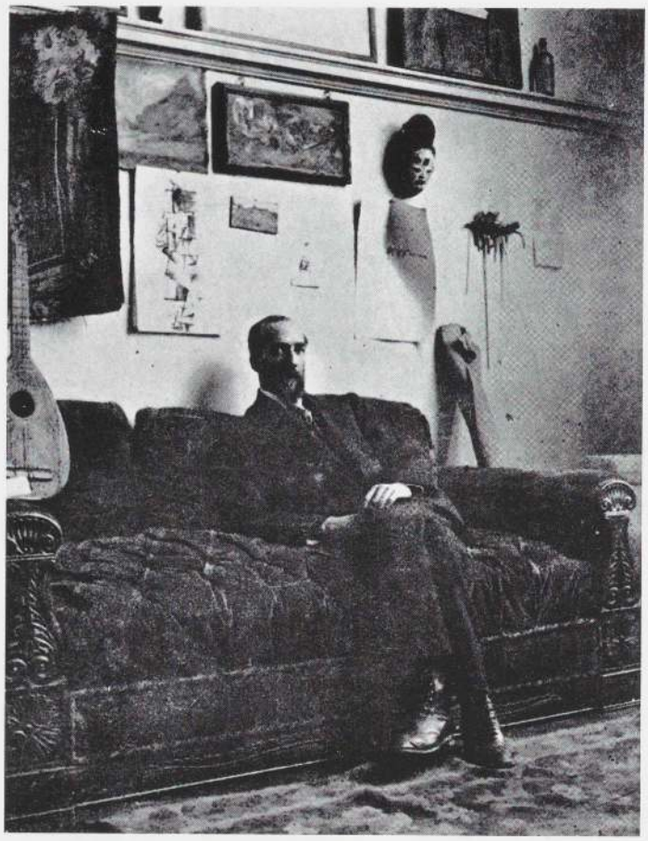
上左：「屋根の先端飾り」ニューカレドニア
木　高さ118cm
Musée Picasso, Paris（パブロ・ピカソ旧蔵）

上右：「屋根の先端飾り」ニューカレドニア
木　高さ126cm
Musée Picasso, Paris（パブロ・ピカソ旧蔵）
p.310にカラー図版

(p.299左参照)がある。この楽器は，共鳴箱の上の方に平行に走る斜線と奇妙にぎざぎざした飾りとが付いていて――共鳴箱の前面は色の付いたひし形模様でおおわれているが，ピカソはそれを見て道化師（アルルカン）の衣装を思いだしたであろう――，頂上部の女性像は後に破損してしまうのだが，この写真からもうかがわれるように，もともとは見事な作品であったろう(修復されたものがp.298右に見られる)。ヨンベ族の構成的彫刻からは実のところ多くの像が落ちてしまっていたが，筆者は写真でのその位置に従って元に戻してもらうことができた。

しかし，1908年の写真で見えるのはピカソの小さなアトリエの一隅だけであり，上述のティキ以外にも「部族美術」の作品がすでにそこにあったはずだと思わなければならない。例えば，ピカソがシラ族あるいはブヌ族系の白い顔をした仮面(p.300右上参照)をすでに買っていたというのはありそうなことである。その仮面は，フェルナンドがその重要性を強調したように，[160] おそらく彼の最初の買い物のうちに入っていた。しかし，その最も早い影像の記録は，クリシー通りのアトリエでピカソの友人のレイモン・ピショットが写っている1910年の写真である(p.300左上参照)。その写真では，ピカソの子供時代の友人マヌエル・パリャレスの描いたオルタの風景画とピカソ自身による絵画という2枚の油絵の右側に，その仮面は掛かっている。そのようなシラ族＝ブヌ族系の仮面は，フォーヴの芸術家たち(彼らの収集はピカソより6カ月以上も前であった)が買った最初の品々のうちに入っていた。というのも，このような仮面の様式化された「オリエンタリズム」は評価しやすく，ゴーガンから受け継いだ「プリミティヴ」なものについての概念に容易に吸収できただけでなく，その平均的な質がとりわけ高く，パリの市場でかなり容易に入手できたからである。

ピカソの最初期の「コレクション」を構成した可能性のあるものというと，《頭部》との関係ですでに述べた二つの小さなバガ族の彫像のほかに，銅で覆われたコタ族の遺骨容器の守護像のどちらか一つかその両方がある(p.301上参照)。こういう主張をするのは，まず第一にとりわけ1907



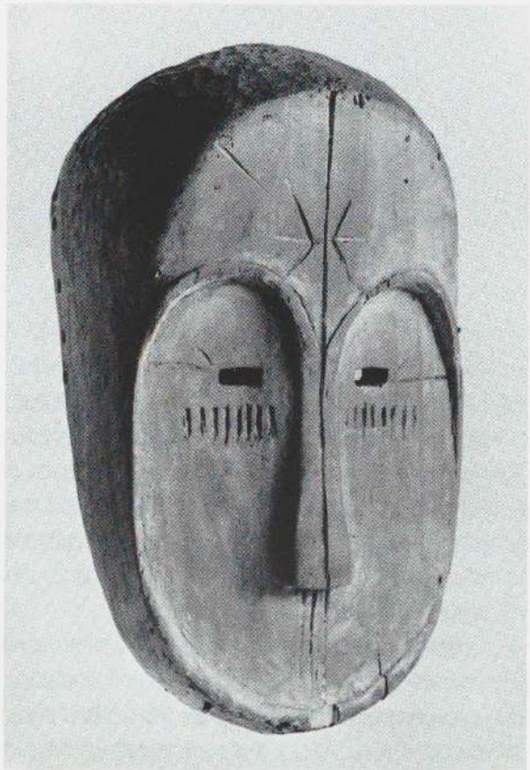
パリ，クリシー通りのピカソのアトリエでのレイモン・ピショット，1910年



「仮面」シラ族=プヌ族系　カボン共和国あるいはコンゴ共和国　木に彩色　高さ28cm
Musée Picasso, Paris（パブロ・ピカソ旧蔵）

年のピカソの制作それ自体にそういった作品に興味をもっていることが示唆されているからであり(p.268上参照)，第二にそれらの独創性に関してピカソが筆者に意見を述べたことがあったからであり，[161] そして第三に，ピカソ所有のコタ族の遺骨容器の守護像が二つとも，第一次世界大戦の直前頃ポール・ギョームその他のパリの美術商のところで入手できた同種の彫像に比べて，質の上で明らかに劣っているという事実があるからである。[162] ピカソが最初に買い求めたのは，おそらく彼の「部族美術」の作品が多くしまわれていたラ・カリフォルニーの部屋の写真にある，造りの雑なものだろう(p.301左参照)。彼のもう一つのコタ族の遺骨容器の守護像は(p.301右参照)，この種のものとしてより典型的であり，より入念に作られているが，今日の基準からすると，「まともな」作の一例というだけのものだろう。両方とも1907年までにトロカデロのコレクションにすでに入っていたもの(p.266左参照)よりも素晴らしいとは言えない(1982年にピカソが所蔵していた――それも，《アヴィニョンの娘たち》を描いた時に彼のコレクションにあった――というふうに発表された非常に印象的なコタ族の遺骨容器の守護像は，彼とは全く関係がない)。[163] クルーゾとルヴェルが1919年に「ピカソのコレクション」として公表した2点の作品のうち[164] ファン族の仮面(p.300下参照)がピカソのものとなったのは，より質の良い仮面をブラックが手に入れたのが遅くとも1911年なので(p.306参照)，ピカソの，人の一歩先を行こうとする気質から考えて，おそらく1911年より以前であろう。そして，クルーゾとルヴェルが図版を載せたゲレ族の仮面の方は，ピカソがいつ手に入れたのか推定する方法さえない。[165]

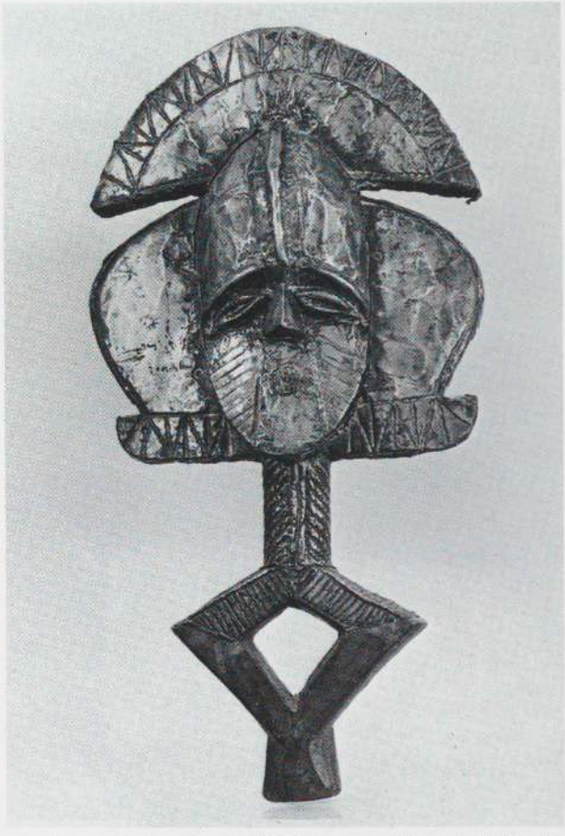
ピカソがおそらく戦前に買ったアフリカの作品のうち，とびぬけて興味深いものは，二つのグレボ族の仮面のうち出来の良い方(p.305左参照)



「仮面」ファン族　ガボン共和国　木に彩色　高さ33cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins（パブロ・ピカソ旧蔵）



「遺骨容器の守護像」コタ族　ガボン共和国あるいはコンゴ共和国　木・金属
Private collection（パブロ・ピカソ旧蔵）
カンヌ，ヴィラ・ラ・カリフォルニーでクロード・ピカソ撮影，1974年



「遺骨容器の守護像」コタ族　ガボン共和国あるいはコンゴ共和国　木・銅・真鍮　高さ56.5cm
Collection Marina Picasso（パブロ・ピカソ旧蔵）



パリ，ジョルジュ・サンド街のアパルトマンでのダニエル＝アンリ・カーンワイラー夫妻，1912-13年

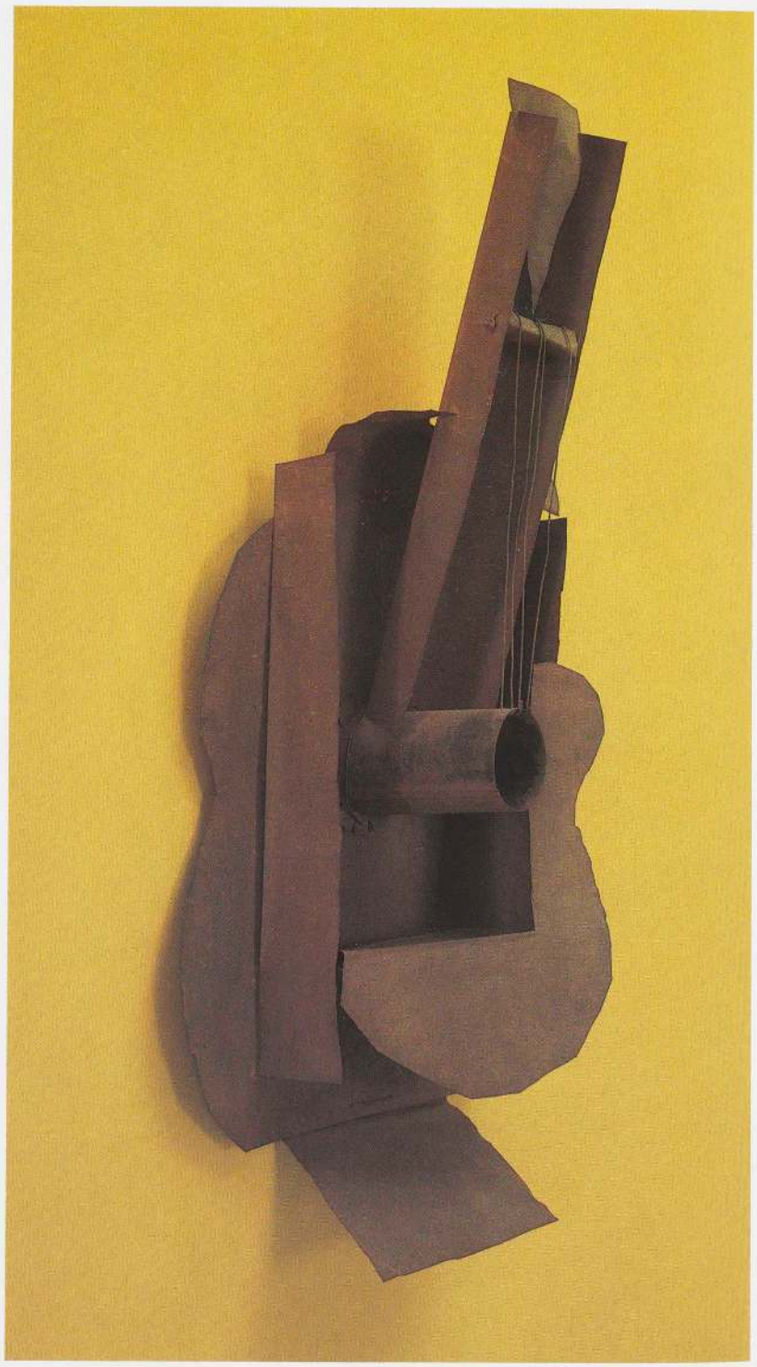




上：パブロ・ピカソ《頭部》1907年　油彩・砂・板　17.5×14cm　Collection Claude Picasso, Paris

前ページ：「遺骨容器の守護像」　コタ族　ガボン共和国　木・銅・錫　高さ68cm　Private collection

である。それは1912年8月の第二週にマルセイユでブラックと過ごし，「ニグロ美術あさり」をしていた頃に入手したものかもしれない。カーンワイラーへの葉書でブラックは，ピカソに町を案内して回り「アフリカの作品を全部買いあさった」と書き送っている。[166] その年の8月9日の日付があるピカソのノートのスケッチ(p.307右参照)には，右下のカフェ・テーブルの下にアフリカの仮面らしきものが描かれている。この点を指摘したエドワード・フライは，その仮面をピカソのグレボ族の仮面だとし，その時に手に入れられたのだと仮定した。[167] だが，そのスケッチが簡略ではあっても，表された仮面が――もし，本当にピカソの示したかったのが仮面だとしてだが――ピカソの二つのグレボ族の仮面のどちらにもほとんど似ていないことはよくわかる。ピカソの出来の良い方のグレボ族の仮面は，1917年の素描(p.305右参照)ではモンルージュのアパートの壁に掛かっているので，上述したマルセイユへの旅が示している日付に，ピカソがその仮面を購入したと考えても論理的には筋が通っているが，そう考えねばならないというものではない。この日付が正しいと仮定してみても，ピカソの所有していたグレボ族の仮面(当時は間違ってウォベ族のものと思われてい



右：パブロ・ピカソ《ギター》1912年　金属片・針金　77.5×35×19.3cm
The Museum of Modern Art, New York; gift of the artist



パブロ・ピカソ《フェルナンドの頭部》1909年　ブロンズ　高さ41.3cm
Private collection, Switzerland

た）のうちの一つあるいは両方から，知ってのとおり影響を受けた彫刻《ギター》の制作の日付に関して，（フライの仮定とは反対に）[168] 必ずしも何か確かなことが言えるわけではないだろう。なぜなら，ピカソはすでにほぼ確実に凡庸なほうのグレボ族の仮面（p.20参照）をもっていたからである。その仮面は，今世紀の非常に早い時期にグレボ族の仮面が比較的入手し易いものの一つだった頃にみられた，ほとんど使われた形跡のない平凡そのものといったタイプのものであった。[169] p.305左に載っている作品を手に入れた後であれば，ピカソもそのようなありきたりのグレボ族の仮面を決して買いはしなかっただろう。またそのような粗末な作品が，後にピカソに贈り物として送られたということもないだろう。

状況がわからない以上，本当にピカソ所蔵のグレボ族の仮面のどちら



「仮面」 グレボ族 コートジボアール共和国あるいはリベリア共和国 木に彩色・繊維 高さ37cm
Collection Claude Picasso, Paris (パブロ・ピカソ旧蔵)

かがより直接に《ギター》にかかわっているにしても，それがどちらなのかはわからない。[170] カーンワイラー(p.301参照)とアポリネール(p.312参照)は二人とも第一次世界大戦以前にグレボ族の仮面を所有していたが，両者が収集を始めたのはピカソより後であるから，ピカソはグレボ族の平凡な方の仮面を1907年後半から1912年の間に手に入れ，1912年マルセイユで買った作品によってこのタイプの表現を改善したというのがありそうなところだろう(同じ頃に，パリで出来の良い方の仮面を手に入れたということがあっても，もちろんかまわないが)。

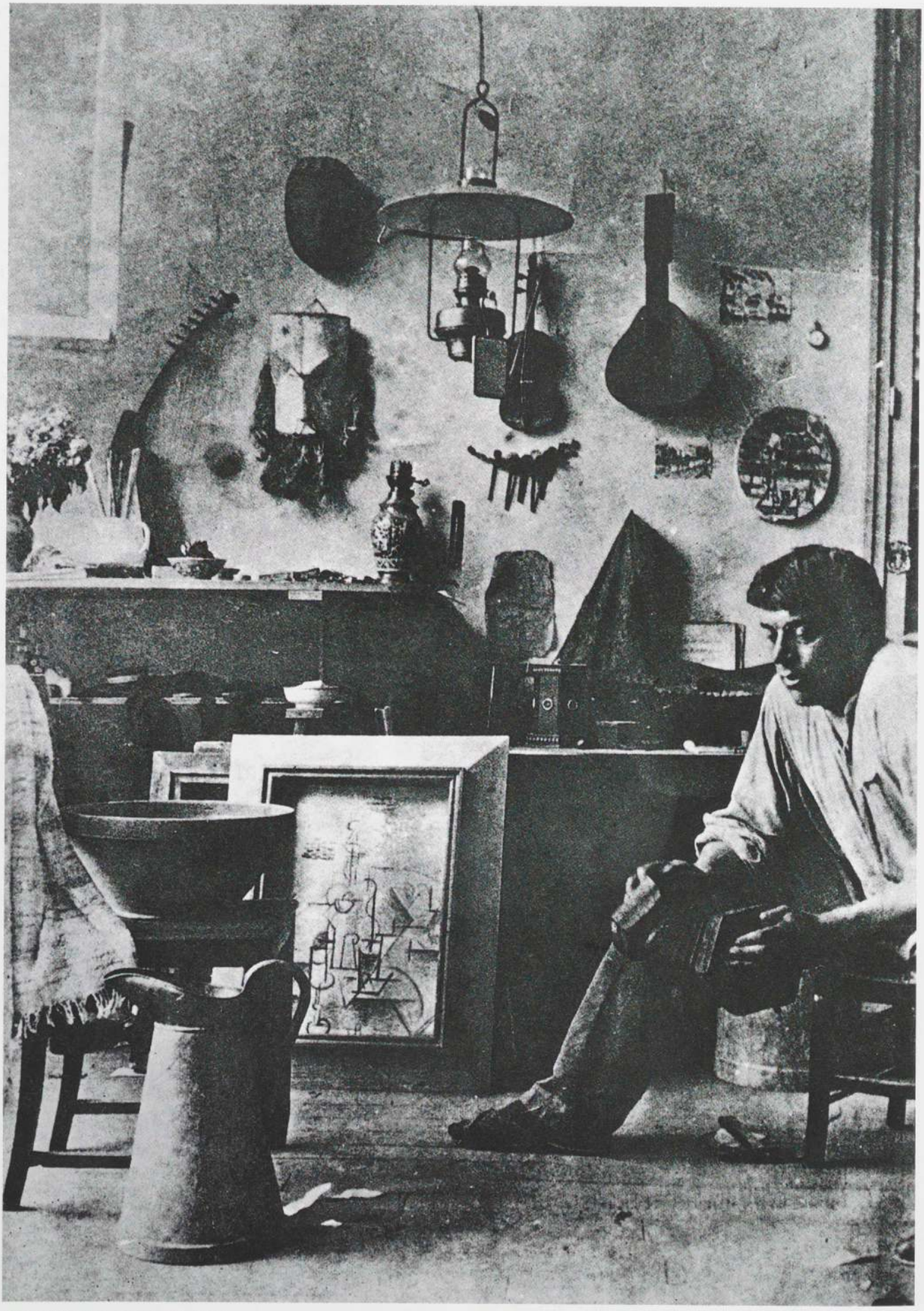
グレボ族の仮面が《ギター》の着想にどのような影響を与えたかについては，序で少々長く論じたので(pp.18-21参照)，ここでは繰り返さない。しかし，注意しておかねばならないのは，ブラックのキュビスムの「部族美術」との関係とは異なって，これがまさに「目にみえない」類いの影響だということだ。

ブラックは，「アール・ネーグル」との関わりにおいてはほとんど言及されることがないが，その理由は主として彼が絵の中で用いている表現手段としての形態が，「部族美術」を何一つ，間接的にすら思い起こさせないからである。それにもかかわらず，ブラックは初めの頃は熱心な収集家であり(p.143参照)，自分にとってのアフリカ美術の重要性について次のようにはっきりと語っていた。「アフリカの仮面は……私に新しい地平を開いた。そのおかげで，我が嫌悪する誤った伝統[後期西洋のイリュージョニズム]に従わないのびのびした気持ちで，直観的な事物と付き合うことができた」。[171]

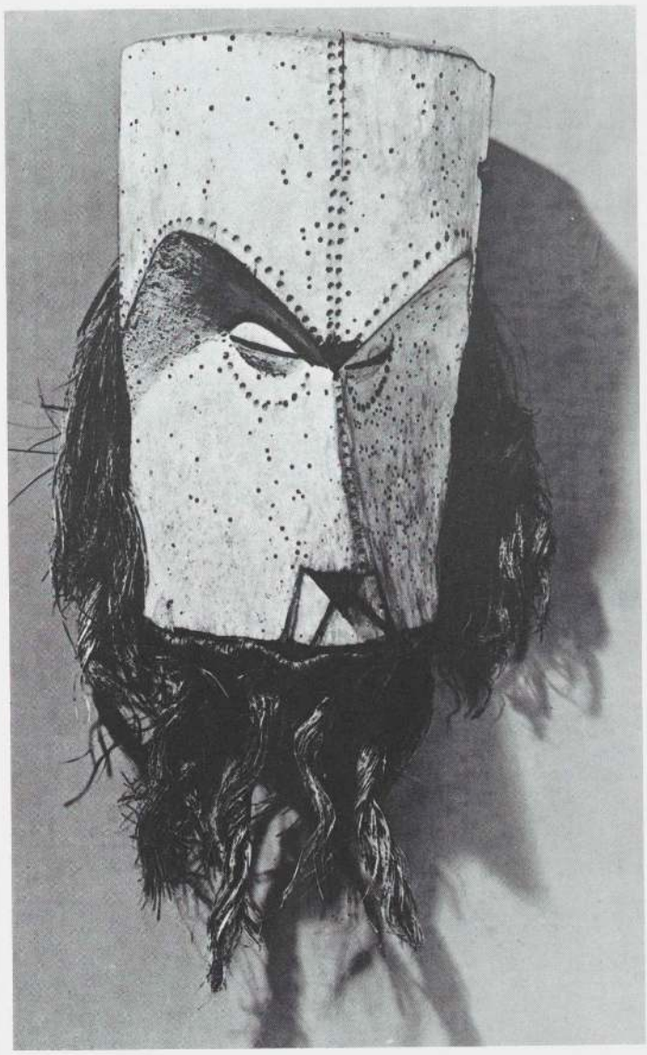
1911年のブラックのアトリエの美しい写真(p.306参照)には，壁に掛かった見事なファン族の仮面と床におかれた彼のキュビスム絵画の一つが写っている。その二つの間に，はっきりと目に見えるような関係があるわけではない。しかし，すべてをそぎおとしていくような抽象化とイデオグラフィックな表現という概念的原理が仮面を支配しており，その原理は全く



パブロ・ピカソ《モンルージュの芸術家の居間》1917年 鉛筆 27.2×22.6cm
Musée Picasso, Paris



アトリエでのジョルジュ・ブラック，パリ，1911年



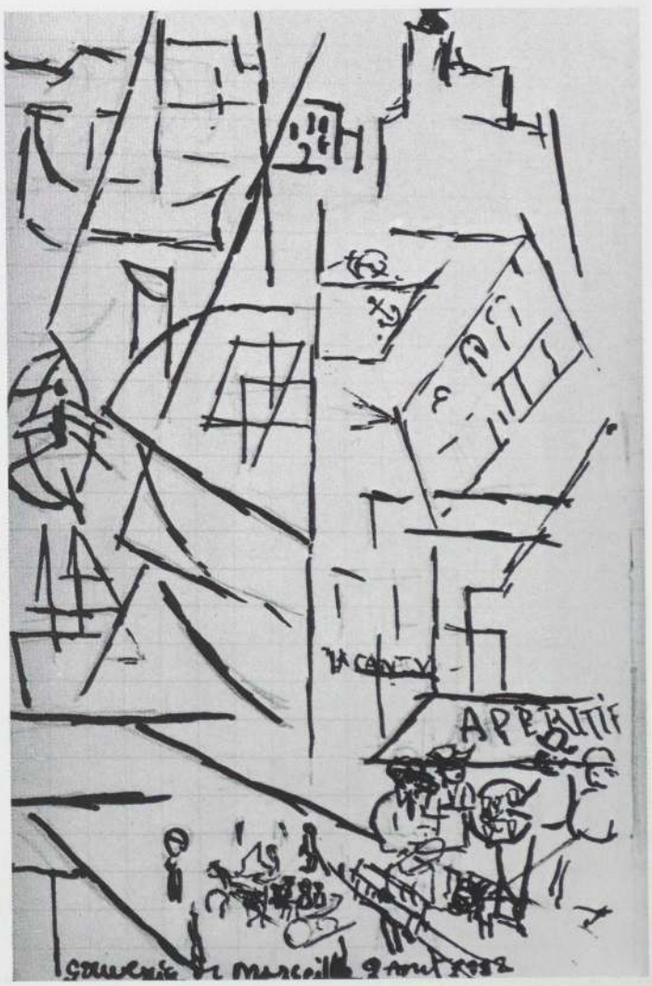
「仮面」ファン族　ガボン共和国　木に彩色・繊維　高さ32cm
Collection Mr. and Mrs. Claude Laurens, Paris (ジョルジュ・ブラック旧蔵)

別の精神においてではあるが，ブラックの絵画でも働いている。もし，これらの作品の間の明らかにつながりの薄い微妙な関係を捉えられるなら，ブラックと「部族美術」の関係の性質が理解できるであろう。しかし，彼の「部族美術」の理解はピカソよりも形式に片寄っていて，その意味ではより限定されていた。スペイン人であるピカソとは違って，ブラックはそういった作品の呪術的な「魅力」や神秘的な「力」には興味がなかったのである。彼は，ピカソが後に断言したように，「迷信深くはないので，アール・ネーグルが本当には理解できなかった」のである。[172] さらにブラックは，「部族美術」に特徴的に見られ，ピカソのコラージュやコンストラクションの発明の背景ともなる様々な素材の混合という方法も，正しく理解しなかった。[173]

ブラックの1911年の写真はまた，キュビスムの芸術家たちのアトリエには，モダンなものにせよ「部族社会」のものにせよ，楽器がいたる所にあったことを示している。ピカソもブラックも，ギターやヴァイオリン，リュート，チターが好きだったが，それは，その音色ではなく，抽象的で「抒情的」な形態の美しさのために好んだのである。ピカソの幻想の感覚や形態の変容に対する直観はブラックをはるかにしのいでおり，そのような楽器を人間のトルソや顔の類似物とみなす傾向がつねにあった。[174] アフリカの楽器はよく人間に擬した形をしているが(p.309左参照)，それは彼の考え方をさらに刺激しただけであったろう(オセアニアの楽器は，ニューアイルランド島の摩擦ドラム[p.309右参照]と同じく，たいてい動物や怪物の形をしているが，中には人間の形をもとにしたものもしばしば見られる)。

ピカソのキュビスムは1910年に，堅固に肉付けされた浅浮彫りの形態からなる表現体系から，不定形で計測できない明るい空間の中に，しだいに透明になっていくモティーフの断片が浮かび上がるという，「絵画的」な様式へと移っていったのだが，それにつれて彼の作品が「部族社会」の彫刻でありさえすれば，いかなるものとでももっていたはずのつながりが，必然的に希薄になっていった。1909年から1912年にかけて，彼の作品と「部族美術」との間に見出せる唯一のつながりは，概念を重んじるという共通分母である。盛期の分析的キュビスムがもっている文字通りの絵画的な性質のために，分析的キュビスムは様式の上でも精神の上でも「部族美術」と相容れなくなっただけでなく，より現実に基づいていて触覚的で「合理的な」1909年のキュビスムとも，[175] そして言うまでもなく，1907年から1908年にかけてのピカソの「アフリカ的」な作品とも相容れなくなった。

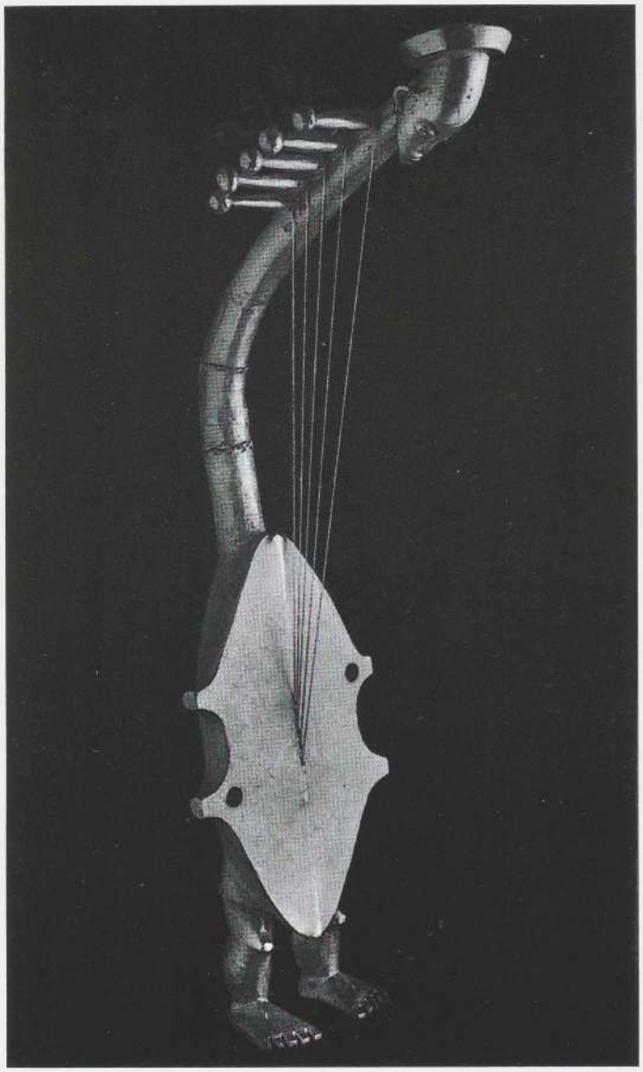
1910年から1911年の間，それでもなおピカソは自分のもっている「部族美術」に価値を認め続けていた。初期のアトリエ写真のほとんどはこの頃に属するが，そこには壁やテーブル，床の上に置かれた「部族美術」が



パブロ・ピカソ《マルセイユの思い出》1912年　墨　13.5×9cm
Musée Picasso, Paris



「サンツァ」 ザンデ族 ザイール共和国 木・竹・樹脂 高さ66cm Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren



「ハープ」 マングベトゥ族 ザイール共和国 木・動物の皮・ひも 高さ85.5cm
Collection J. W. MESTACH, Brussels



「摩擦ドラム」 ニューアイルランド島 木 高さ53cm
Collection J. W. MESTACH, Brussels

写っている。しかし，アフリカの美術がそれまで育んできた概念的分析が，ピカソとブラックの進歩の弁証法的基礎であり続ける一方で，彼らが直面した絵画的諸問題の解決策は，もはや「部族社会」の彫刻に直接影響されることがなくなっていた。キュビスムの堅固な形態は，セザンヌの堅固で「構築的」な中期の絵画よりも後期の水彩画や油絵を思いださせるようなやり方で溶解していくのだが，この様式ではピカソがそれ以前に「部族美術」の作品から取り入れていたような彫刻的着想を受け入れることはほとんどできなくなった。

《カーンワイラーの肖像画》(p.310中央および右参照)の背景は，この当時のピカソのキュビスムと「部族美術」の間の芸術上の距離を測るにふさわしい，興味深い物差しを提供してくれる。座っている人物の後ろの壁に掛かっている2点の「部族美術」の作品——人物の左側はピカソの二つのニューカレドニアの作品のうちの質の良い方，右側はどういうものかよくわからない仮面——は，その様式が非常に抽象的なので，ピカソ自身がほのめかさなかったら，おそらくそれとはわからなかったであろう。[176] ニューカレドニアの像の上部はその王冠のような髪型(矢印の部分)によって確かにそれだとわかるが，顔の方はそうはいかず，描かれているのがその像であるとはわからないほど「分析」されている。この像の下部は溶解して，視野の中にある他の諸物，例えば胴体が出現すべき所に見分けられるリキュール・グラスに由来する抽象的形態と一体となった地を形成している。

カーンワイラーの後ろの壁の右側の方に掛かっている仮面(p.310右参照)は，その外側の輪郭線のうちの1本，三角形の顎鬚と長い鼻，そしてピカソ所有の出来の良い方のグレボ族の仮面(p.305左参照)と似ていなくもない，額を水平に横切る仕切りなどから生じるいくつもの面によって示されている。[177] このような断片的な面がパサージュ[訳註:接する面が融合し合うよう，物の輪郭線が開いていること。セザンヌに由来する]によってその隣の領域へ溶け込んでいるために，どのような種類の仮面が実際ここに掛かっているのか推測することはできず，ピカソがもっていたことが知られている仮面のどれとでも自由に結びつけられる。「パサージュ」の透明性は絵画ならではの機能だが，まさにその透明性がかなりのちにカーンワイラーに利用され，それ自身混乱を引き起こす彼のテクストの焦点となった。[178] その論文の目的は，ピカソ芸術へのアフリカの影響が，《アヴィニョンの娘たち》の時期ではなく，盛期キュビスムの時期にこそ大きいものであったということを示すことだった。この目的のためにカーンワイラーは，コートジボアールの仮面に，そしてその仮面(特にグレボ族の)



「屋根の先端飾り」(部分)
ニューカレドニア　木　全体の高さ126cm
Musée Picasso, Paris
(パブロ・ピカソ旧蔵) p.299に全体の図版



パブロ・ピカソ《ダニエル＝アンリ・カーンワイラーの肖像》(部分) 1910年
油彩・カンヴァス　100.6×72.8cm
The Art Institute of Chicago; gift of Mrs. Gilbert W. Chapman in memory of Charles B. Goodspeed

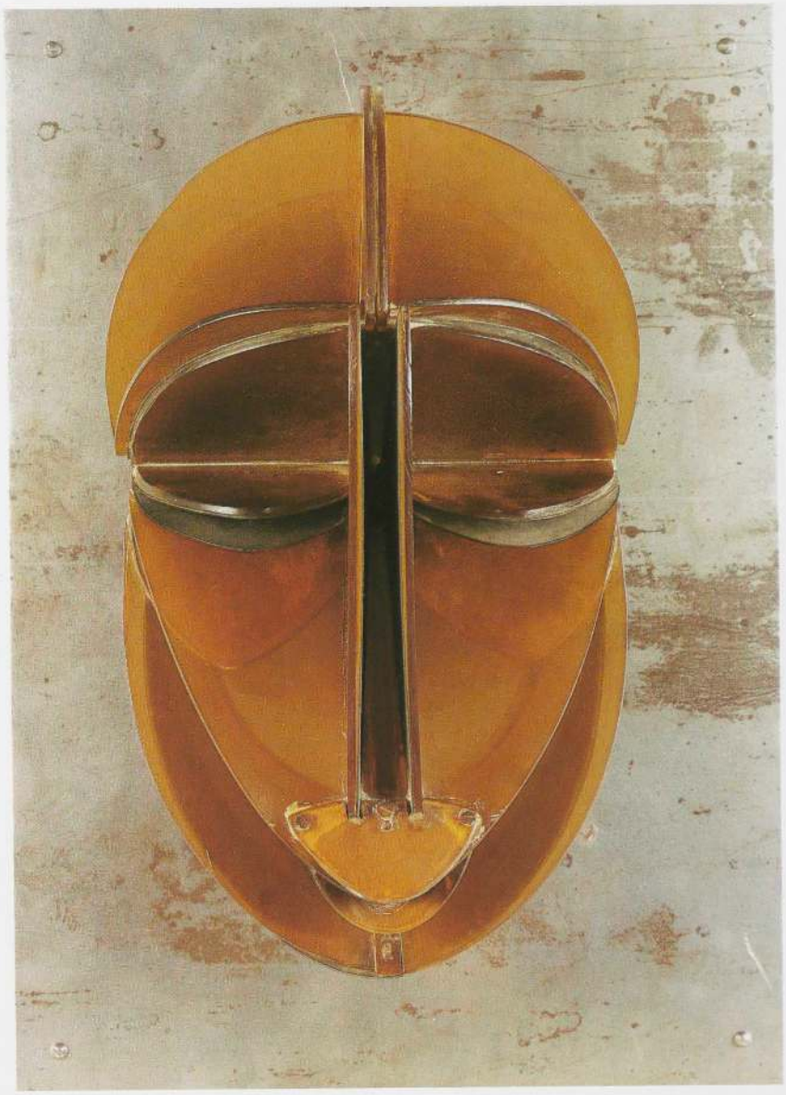


パブロ・ピカソ《ダニエル＝アンリ・カーンワイラーの肖像》(部分) 1910年
油彩・カンヴァス　100.6×72.8cm
The Art Institute of Chicago; gift of Mrs. Gilbert W. Chapman in memory of Charles B. Goodspeed

の形態に，それらが明らかにもってはいないにもかかわらず，「透明性」という性質を与えたのである。[179]

盛期の分析的キュビスムの様式がもつイリュージョニスティックな透明性は，連続する光線の中で見え隠れする形態より，むしろその連続する光線に備わっている統一を生みだした。そしてピカソは，この統一は彫刻には簡単に移し換えることができないものであることをはっきりと知っていた。1909年《フェルナンドの頭部》(p.304参照)を作り上げてから，新しい形式の，より現実に基づいているが，イリュージョニスティックではないキュビスムが，コラージュに触発されて生れつつあった1912年遅くまで，彼は彫刻から手を引いた。もし，1910年から1911年の盛期分析的キュビスム絵画と対になるような彫刻があるとしたら，それはピカソではなく，(後の)ペヴスナーの作品にみつかるはずである。ペヴスナーのセルロイドのレリーフに見られる半透明な面は，明らかに盛期分析的キュビスムから思いつかれたもので，抽象的性格や茶色の色調，部分的な透明さといった性質をキュビスムに負っている。それどころか，ペヴスナーの《仮面》(p.311参照)は，カーンワイラーの肖像画で壁に掛かっていた仮面の処理に潜在していた考えを現実化したものだと想像することは難しくない。カーンワイラーの後年の理論にもかかわらず，グレボ族(あるいは他のどんな「部族」でもいいが)の仮面がもつと考えられる「透明性」は視覚的ではなく概念的なもので，奥行きの中に面を配することで示すイリュージョニスティックな方法より，むしろ——ピカソの《ギター》におけるように——「中が見えるように一部を切り取った透視模型」の形式をとっている。

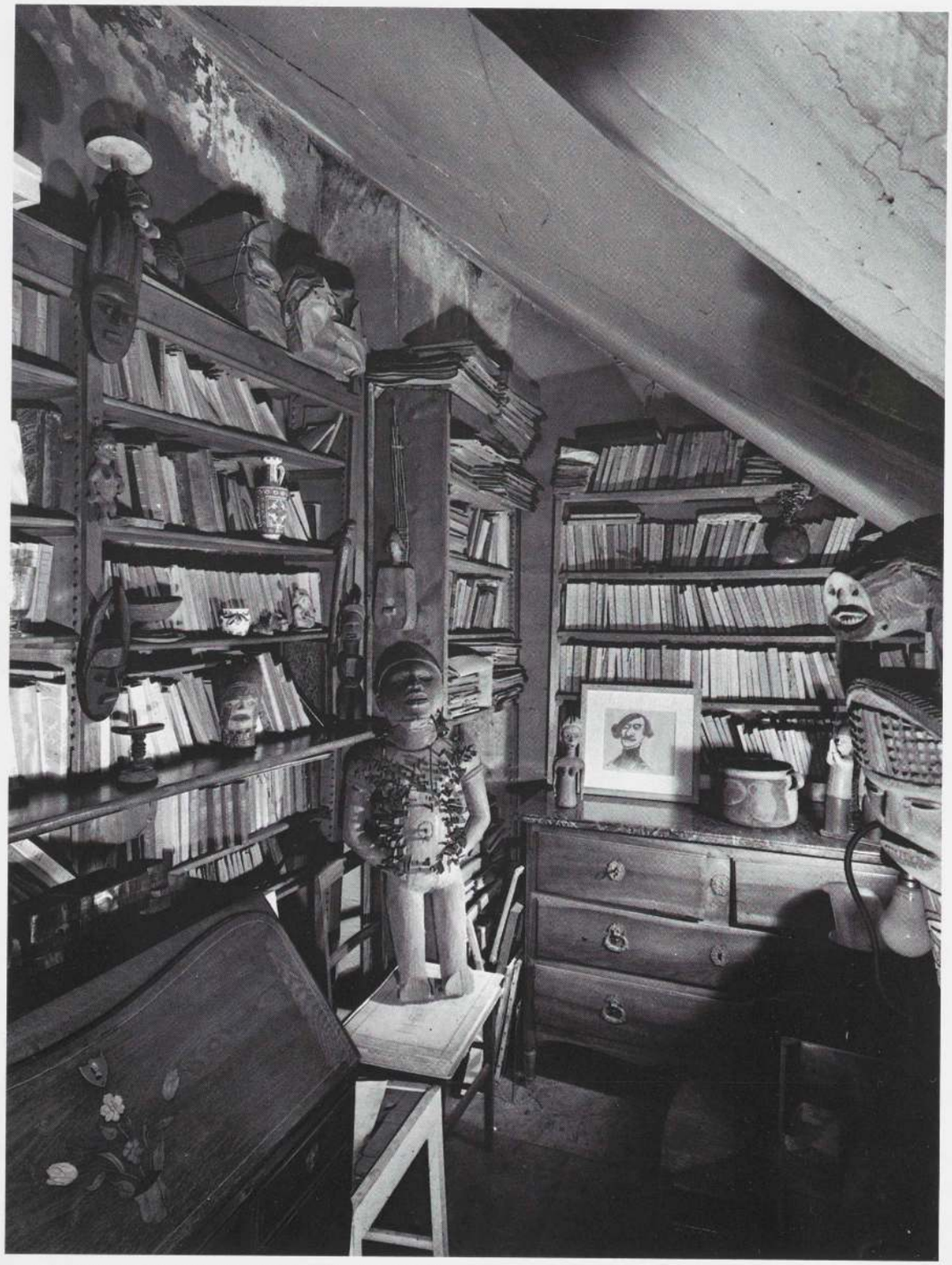
したがって，ピカソの分析的キュビスムがほとんど彫刻を生みださなかったというのは偶然ではない——例外は，初期の「触覚的な」1909年の段階だけである。1908年遅くから1910年春までのピカソの絵画が，これ以上ないほど彫刻的な造形性を有しているにもかかわらず，三次元の作品をほとんど作りださなかったのに対して，1912年に生れた総合的キュビスムの特徴である反彫刻的で平板なパターン化の方が，ピカソの彫刻の何点かの傑作へと続くことになるというのは，初めのうちは逆説的に思える。しかし，これが逆説的だというのは錯覚であり，なぜピカソが1912年に彫刻に回帰したのか——そして，なぜその年と翌年の彼の作品が再び，直接「部族美術」に関係するようになったのか——を理解することは，彼が彫刻において行った根本的な革命の本質を把握することである。



アントワーヌ・ペブスナー《仮面》1923年　セルロイド・金属　33×20×20cm
Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris

1909年秋の《フェルナンドの頭部》(p.304参照)で，ピカソは彼の初期の分析的キュビスムに対応する彫刻を創りだした。だが彼は，自分の絵画で使った形態のこの再創造が，皮肉にも絵画上の工夫を彫刻上の錯覚にしてしまうだけだとはっきりと理解した。《フェルナンドの頭部》を《ナシを持つ女》のような1909年の絵画と比べてみると，[180] 彫刻よりも絵画の方に彫刻的造形性がより多くみてとられ，彫刻には(例えば，ブランクーシが自分の彫刻に与えたような)物質的な重さと密度を感じさせる強烈さが欠けていることに気づく。これは，《フェルナンドの頭部》が本質的にマッスとして捉えられたのではなく，360度回って見られる浮彫り——ピカソが描いた形態の隆起する表面のような錯覚を与える円筒形の表面——として捉えられたためである。彼の絵画の方がより大きな造形性をもっていたのは，一つには浮彫りの特質を最大限に高めるようにピカソが各々の面に光を当てることができたためである。絵画の光線は純粋なイリュージョンであるから，その光線は形態の造形性を高めるために，論理的にみて完全に一貫しないように描かれてもかまわない(そして，事実そのように描かれた)。ところが，自然の光線はコントロールできず，物理の法則に支配されているので，彫刻には絵画と同じ可能性は開かれていない。[181] 即ち，《フェルナンドの頭部》は一つの行き詰まりとなってしまい，ピカソはそのことがわかっていたようである。[182] イリュージョニスティックに肉付けされたロダン風の再現へのアプローチは[183]——それ自体古代世界にまでさかのぼる造形的伝統の最後の段階であるが——真にキュビスムの絵画に匹敵する彫刻を生みだすことはできなかった。

《フェルナンドの頭部》による挫折を考慮に入れると，ピカソが3年の間彫刻を作らなかったのも，驚くほどのことではない。彼が1912年秋に《ギター》で彫刻を再び作り始めたのは，[184] 問題の本質が変ってしまっていたからであった。彼の絵画では平板で実体のない形態になってしまった図像に，現実の事物のような触知できる性質を与えようと，今度は浮彫りを制作することになるのである。それは，1909年に起こった状況とちょうど逆である。伝統的彫刻にとって中心的な課題であったマッスや重さ，密度はもはや問題にはならなかった。新しい彫刻は，伝統との関係を断った素材，つまりこれまでハイ・アートに「値しない」とみなされてきた素材から作られることになる。[185] その様式は芸術家の技巧を否定するものとなるだろうし，でき上がったオブジェはやぼったくて素人っぽく見えるだろう。



ギョーム・アポリネールの書斎の眺め，パリ　1954年頃撮影(p.144に別の写真)

実際，《フェルナンドの頭部》に比べると《ギター》は明らかに印象の良くない作品である。しかしその作品は，肉付けをしたり彫り刻むという「単一の材料を使った」伝統的な技法の代りに，様々のものを付け加えて構成するという彫刻を革新する考えを具体化したものだった。[186] それによって，対象となったものの彫刻的なイリュージョンを生みだすよりもそれ自体で概念的にコード化されたオブジェとなるように，彫刻において面と線を「開かれた」形で配置するという新しい工夫が可能となった。

序で見たように，《ギター》をはじめとするピカソのキュビスムのレリーフやコンストラクションは，何種類かの「部族美術」と同じ特徴をいくつももっている。材料や形態のあり方のこうした共通性がどれだけ偶然のものだったのか，「部族美術」の作品が実際にどれだけピカソのアイディアを刺激したのか――時には潜在意識を刺激しただけだとしても――規定することは不可能である。いずれにせよ，ピカソのレリーフやコンストラクションと「部族美術」の作品との間には，多くの類似点がある。ピカソが好んだ「部族美術」の作品の多くは銅や錫で覆われたり，様々な「発見されたオブジェ」の切れ端やかけらを取り込んだもので，彫刻の材料にはランクの高低があらかじめ定められており，全体は同じ材料でできていなければならないという西洋の伝統を否定している。



「呪術用彫像」 ヨンベ族あるいはウォヨ族あるいはカビンダ族(ヴィリ族) ザイール共和国あるいはコンゴ共和国 木・金属 高さ100cm
Private collection (ギョーム・アポリネール旧蔵)

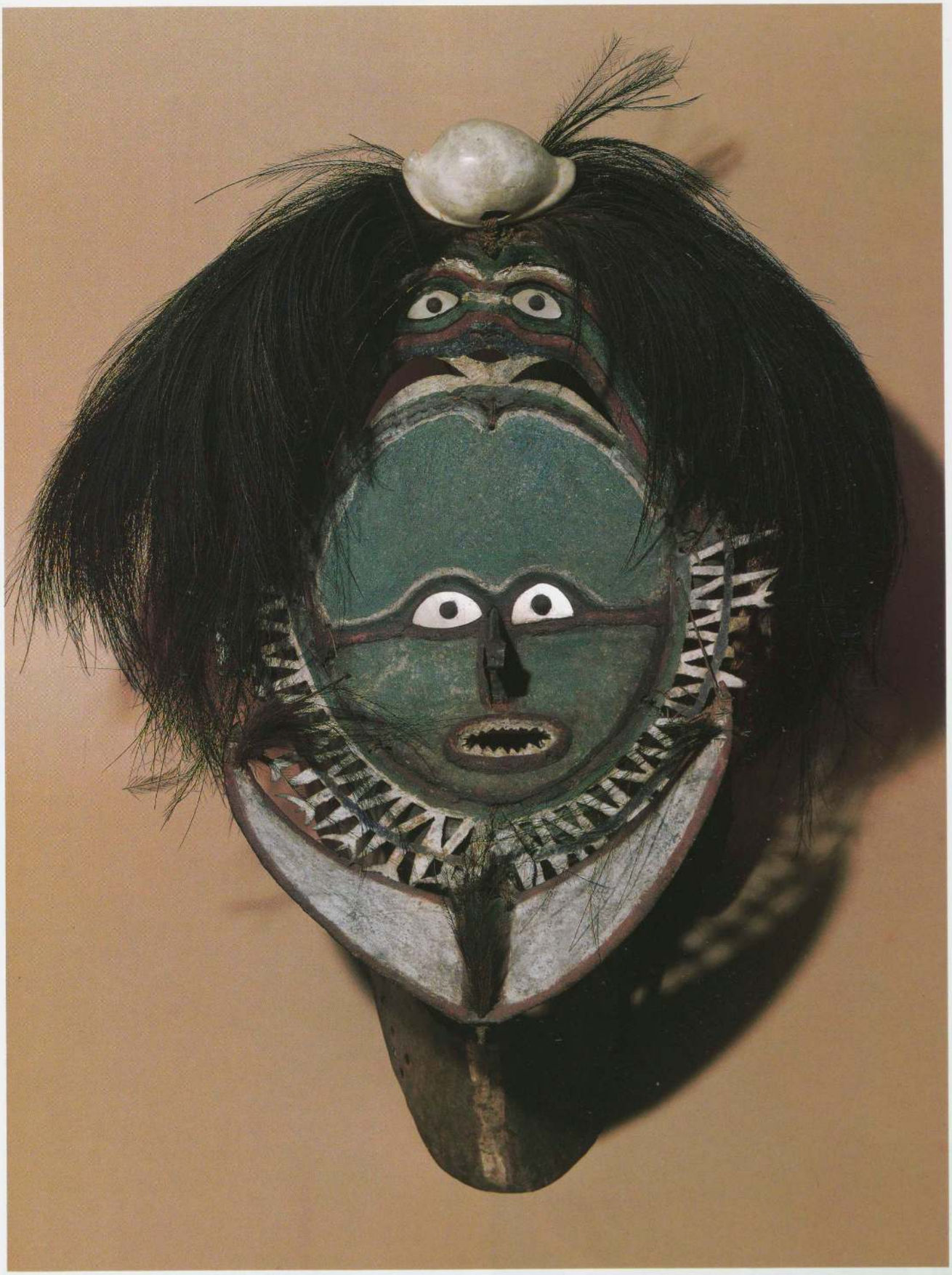


「仮面」 ゲレ族 コートジボアール共和国 木・繊維・薬莢・その他 高さ約30.5cm Private collection

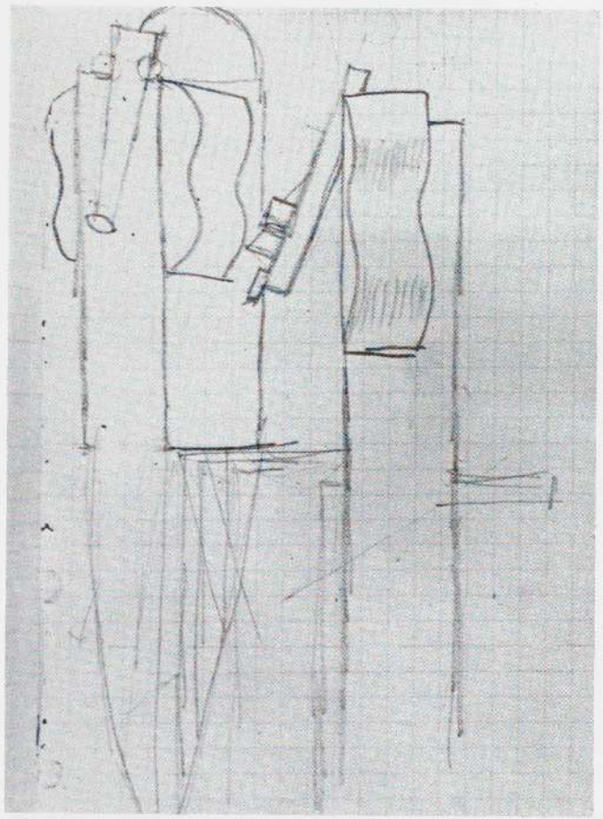
コートジボアールの仮面は，今世紀初めのパリでは最もありふれたアフリカの作品の一つだったが，しばしばありあわせの材料を取り入れていた。自分の作った仮面に薬莢をつなぎ合せたゲレ族の彫刻師は，そのオブジェを個人の力と集団の力を同時に象徴するレディ・メイドの材料で飾りたてたわけだが，この材料はベニン王国の宮廷彫刻師の使うブロンズとは無縁のものだった(p.314参照)。ピカソの使ったありあわせの材料がロダン風の西洋彫刻の伝統と無縁となるだろう，というのもそれと同じである。ゲレ族の彫刻師の発見したありあわせの材料と同じく，ピカソがアサンブラージュに含めたものはちょっとした「掘りだし物上手の才能」を示しており，私的であると同時に公的な意味を潜ませている。彼の使った油布，小石，糸，段ボール，ほうきの柄，針金，釘，園芸道具，ゴム手袋，そして水きりボウルなどのそれぞれに対して，我々は集団として同じような一連の連想を抱く。しかし，ピカソにとってはそれらはほとんど常に，ひそかに隠喩的な価値をもっていたのである(彼はかつて筆者に，キュビスムの絵画やパピエ・コレによく使われた室内装飾用の房飾りに対する様々の考えを20分間も話してくれた。その考えの一つはテート・ギャラリーにある，彩色した木でできた静物のコンストラクションにそっくりそのまま要約されている)。[187] ゲレ族の作者が薬莢を仮面の髪やひげに使ってその意味を変えたように，ピカソはテニスボールを戦士の飛びだした目へと呪術的に変化させる。[188] あるいはまた，彼は，イースター島の彫像の腕を《長いドレスを着た女》で「発見されたオブジェ」として使うことによって，自分の力を「部族美術」の作者の力と対抗させてもいる(p.330参照)。

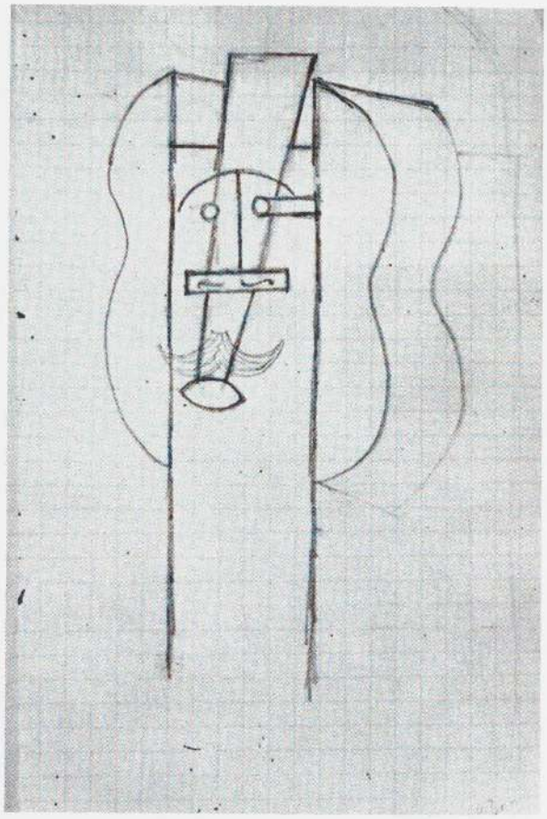
多くの「部族美術」の作品は，単純さ，真摯さ，不器用さ，そして人を引きつける謙虚さという点で，ピカソのコラージュによるコンストラクションと共通した性格をもっている。そしておそらくまさにそうした理由で，ピカソは自分のあらゆる作品の中でコラージュによるコンストラクションを特に高く評価していた。確かに，ピカソのコンストラクションやアサンブラージュには「部族美術」の作品に似ているものはほとんどない。しかし，彼はしばしば，パロディめかしたやり方で「部族美術」の作品を意識していることを示している。フィロデンドロン[訳註:さといも科の植物の一種]の根の塊に角と羽根ばたきをくっつけてピカソが作った「呪物」(p.316下参照)が意味しているのは，この「部族美術」への関心であろう。

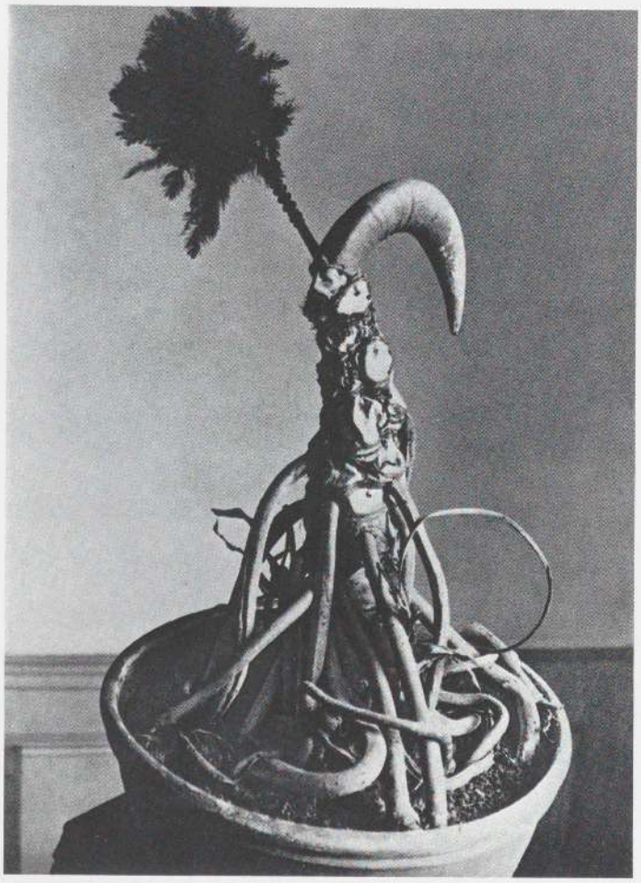
《ギター》の金属製のヴァージョンを制作してほどなく，ピカソは，彫刻とアサンブラージュのための一連のスケッチにとりかかった。そのスケッチ群では，1908年以来初めて，どれも遠回しではあるが，疑う余地なく「部族社会」の作品を参考にしていることがわかる。これらの素描の最初



「仮面」トレス海峡諸島，パプアニューギニア　金属に彩色・髪・貝殻・その他　高さ49cm　Collection Claude Picasso, Paris（パブロ・ピカソ旧蔵）







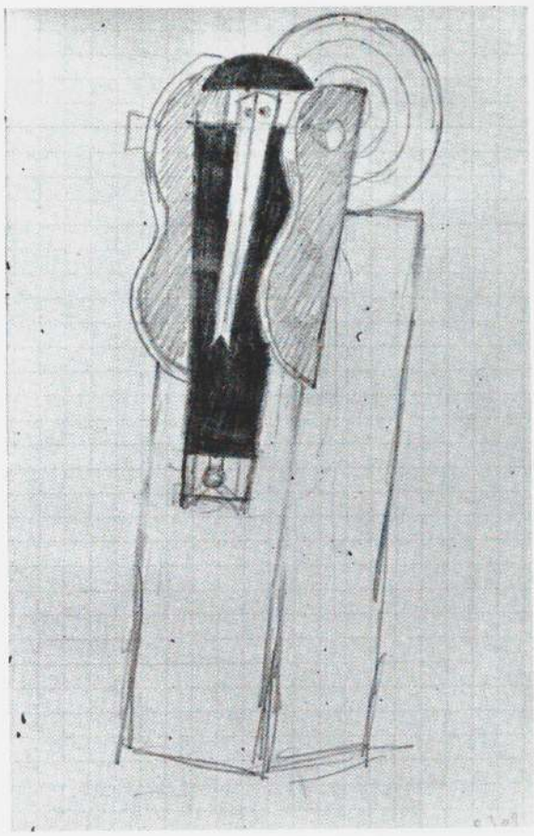
に来るのは，しだいに幅が狭くなって顎のない口で終る細長い頭の習作で，その頭はファン族の仮面とバンバラ族の動物仮面の輪郭を思いださせる(p.319右上参照)。頭の中でギターを分解する時，ピカソは頭部と化してしまった共鳴箱との関係において，鼻の役割りを果すように下に向かってしだいに先細りになっていく指板を想像している(p.316上参照)。この指板からできた鼻は次に，ファン族の仮面や動物仮面と関係のある細長い頭部全体と結びつき，最終的には《頭部》のための素晴らしい下描き(p.317上参照)につながっていく。このコンストラクションの作品がもし実際に作られていたとしたら，まず木製の箱が作られていただろう。次にギターの共鳴箱の表のパネルが，顔の両側を形成するよう二つに切って90度の角度で箱の前上方の両端に取り付けられ，先細りの指板の部分はそれら2枚のパネルの間で鼻となるよう固定されていただろう。この下描きでは，顔になっている面の後ろ，箱のちょうど上に同心円を描いた円盤が描かれていたが，ピカソは実際にそのような円盤を使って，1年後の《マンドリンとクラリネット》というコンストラクションで，彼の「クラリネット」の広がった口を作ったのである。

p.319左上の習作を特徴づけていたと考えられるようなファン族の仮面やバンバラ族の動物仮面との結びつきは，いずれにせよ，ピカソの計画が進むにつれて消えてなくなっていった。それは，ニンバの人像へのピカソの関心の跡が，《人物》(p.279参照)の最終段階までになくなってし

左上：パブロ・ピカソ《頭部のための習作》1913年　鉛筆　14×9cm　Musée Picasso, Paris

右上：パブロ・ピカソ《頭部のための習作》1913年　鉛筆　14×9cm　Musée Picasso, Paris

左：パブロ・ピカソ《オブジェ》1913年　植木鉢・根・角・赤い羽根ばたき(おそらく破損したものと推定される)



まっていたのと同じである。しかし，彼は「パラッド」上演のための舞台衣装で馬の頭のモデルとして動物仮面を使った時には，その発想源を消したり，偽装する努力は全くしていない(p.318右下参照)。その源泉は，馬の頭のための二つの習作が，サーカスの座元の衣装のための最初の思いつきと並んでいる素描(p.318左下参照)に，はっきりと現れている。その座元の衣装は，思いだされる方もあろうが，最終的には建築や機械をほのめかすようなものを含んだキュビスム的コンストラクションとなった。建築や機械という近代性を象徴するものに，キュビスムの思考の全く別の源泉である「部族社会」の仮面と直接関係した衣装を関連させることによって，ピカソは自らの考えを表明していたと思わずにはいられない。[189]

1920年代末ピカソは，彫刻において新たに突然創造力が湧き起こってくるのを感じた。それは1928年から1929年にかけての「空中での素描」とも言える針金作品から始まるが，それらは部分的には1912年の《ギター》の針金の子孫といってよい。ピカソの素描をもとにフリオ・ゴンサレスが制作したこれらの新しい作品は，その開放性——即ち，中身のつまった形態の痕跡を，肉付けるのであれ彫り刻むのであれ，全く残さない——という点で，「部族美術」と対極にあった。といっても，ピカソは金属彫刻の可能性を広げて行く過程で，1930年から1931年の間に，「部族社会」の

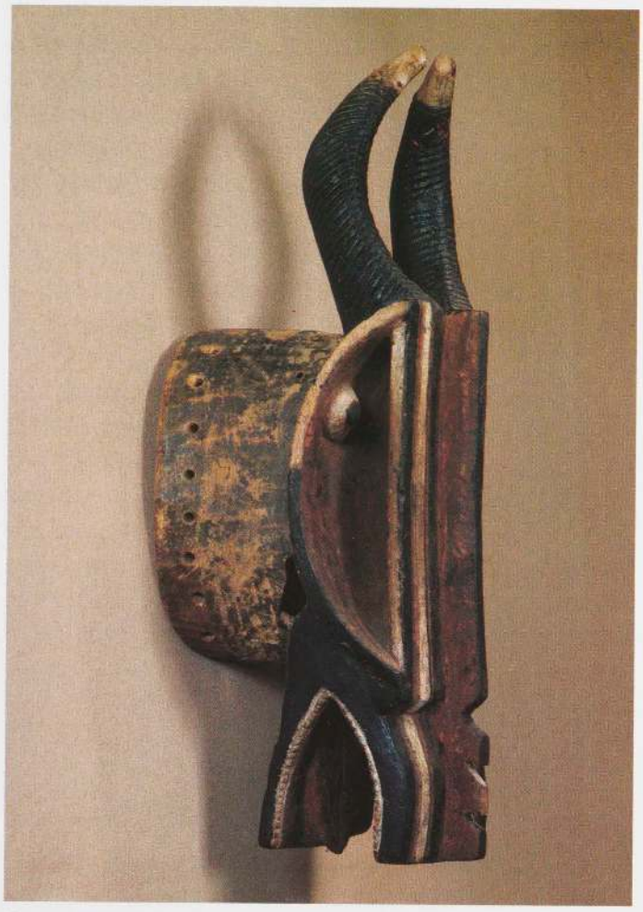
左：パブロ・ピカソ《頭部》1913年　鉛筆　14×9cm
Musée Picasso, Paris

左下：「仮面」ドゴン族　マリ共和国　木　高さ33cm
Folch Collection, Barcelona

右下：パブロ・ピカソ《頭部》1958年　木・釘・ボタン・彩色した石膏・彩色した合成樹脂
50.4×22×20cm
The Museum of Modern Art, New York; gift of Jacqueline Picasso





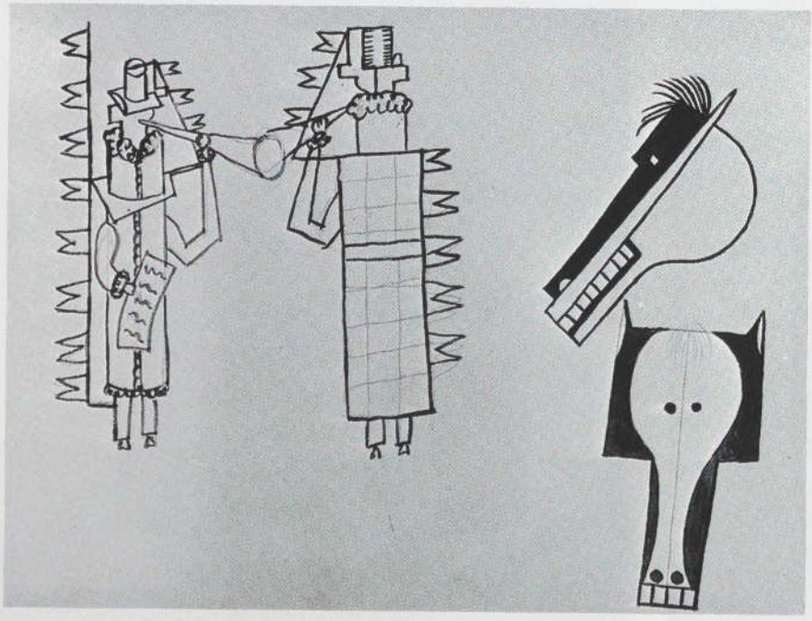


「ヘルメット型仮面」 バウレ族 コートジボアール共和国 木 高さ77cm
Private collection, Paris

彫刻への愛情に似たもの(それどころか，たぶんその名残りさえも)をもう一度明らかにする考えを導入した。このようなつながりは，1931年から1932年にかけての冬に，マリー=テレーズ・ワルターの大きな頭部の見事なシリーズにおいて，中身のつまった形態に基づいた彫刻へと回帰した時，さらにはっきりと現れた。

すでに1930年には，鉄，真鍮，ブロンズによるピカソの《頭部》(p.321参照)とジュクン族に典型的にみられるアフリカの仮面(p.320右参照)との間に注目すべき親縁性がみられる。双方ともに，頭部の最も前にあたる面がひどく前方に突きでた形をしているのである。ピカソの作品ではこのくぼみのある垂直の突出した形は口の印である。[190] 比較の対象とするジュクン族の仮面では，穴のあいたくぼんだ楕円は，近隣のママ族の仮面では角の形をしていたものが，長年に渡って発展して装飾的に洗練されたもののようである(p.610参照)。ここで扱っているのは，影響関係というよりはむしろ親縁性である。というのも，ピカソがこの彫刻を作る前に，ジュクン族のそのような仮面は写真さえも見ることができたはずがないからである。[191] しかし，ピカソの《頭部》で突きでた口を作っているくぼみのある尖った楕円はまた，それだけ取り上げてみれば，「部族社会」の彫刻のうちで彼が長い間愛好してきた作品の一つ，あのコタ族の遺骨容器の守護像を忍ばせるものでもある(ジャコメッティは，1926年から1927年頃の石膏像[p.528参照]の胴体部分では，ピカソのものに非常に類似した形態にすでに達していたが，その作品は友人から手に入れたコタ族の作品に直接影響を受けて制作されたものである)。[192]

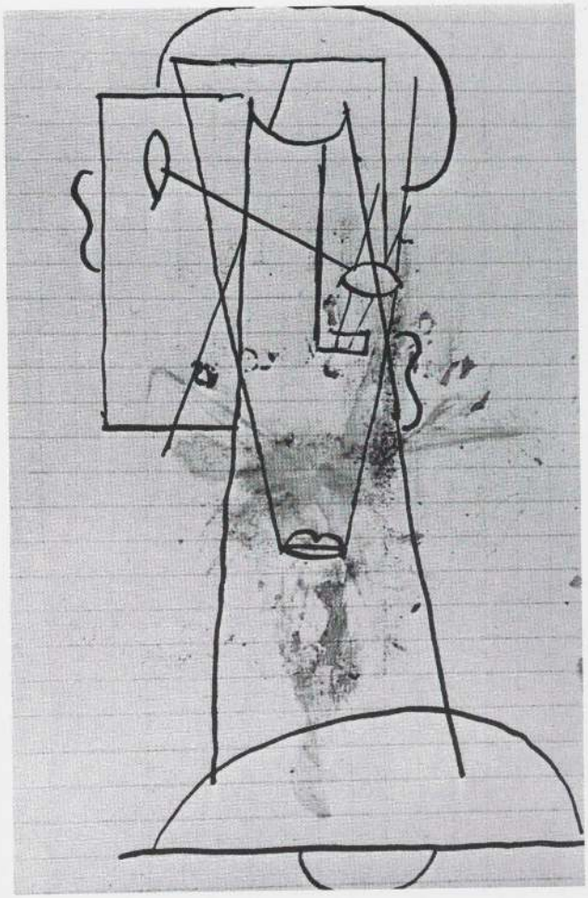
このようなコタ族の銅で覆われた遺骨容器の守護像を，1930年から1931年にかけてピカソが再び思い起こしていたことを示唆しているのが，《女の頭部》(p.323参照)という事実上はオルガ・ピカソの「肖像」である作品で，[193] 顔の面としてくぼみのある楕円形が使われているだけではなく，この作品の頭をひし形の部分が——遺骨容器の守護像のひし形部分と同様に——支えている。ピカソがこれらの遺骨容器の守護像のことを思いついた理由は二つあると考えたいが，そのどちらもオルガから思い浮ぶだろうことと関係している(彼女は単に《女の頭部》の主題だっただけではなく，疑いもなく《頭部》の発想の源だった)。即ち，そこで問題とな



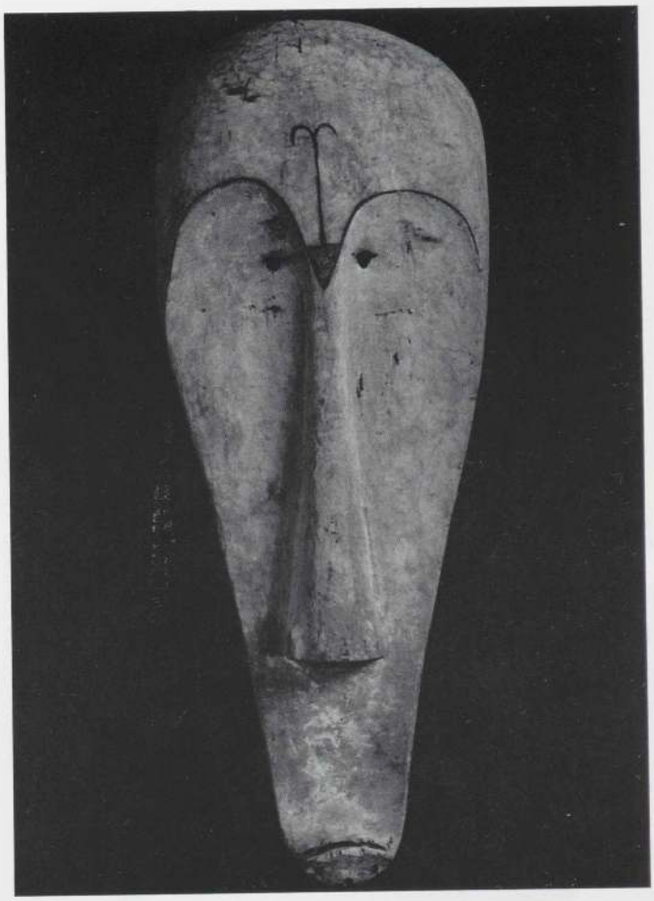
パブロ・ピカソ《「パラッド」のための衣装の習作》1917年 水彩・鉛筆 20.5×28cm
Musée Picasso, Paris



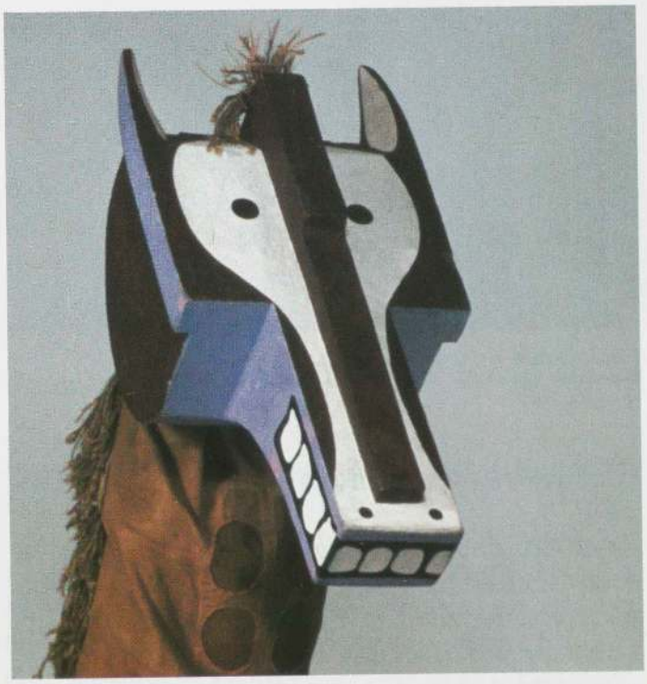
パブロ・ピカソ 「パラッド」のための馬 1917年
オーマンスキー(Oumansky)とノヴァック(Novak)による写真
Private collection



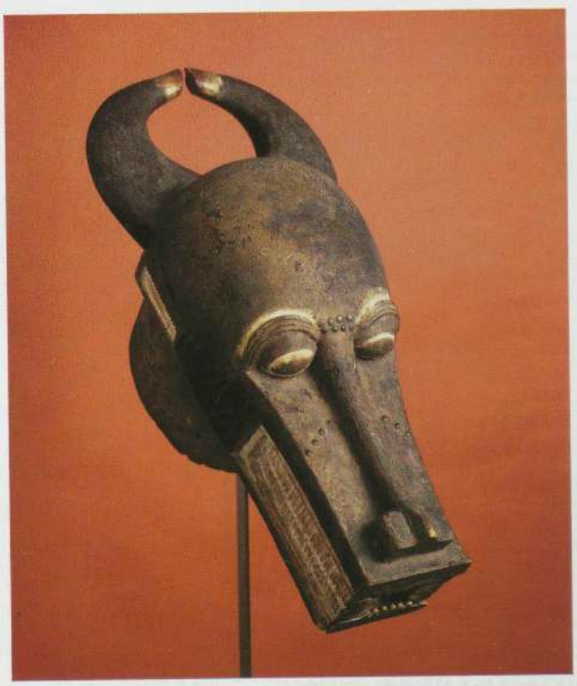
パブロ・ピカソ《女の頭部》1912年　墨　13.5×9cm
Musée Picasso, Paris



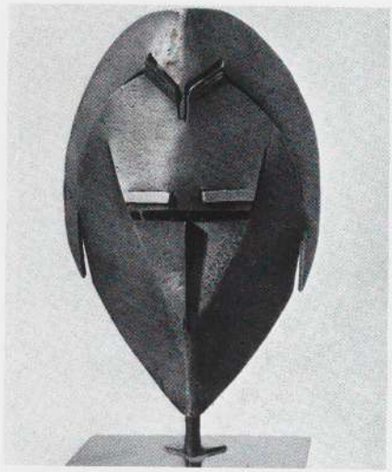
「仮面」ファン族　カメルーン共和国　彩色した木　高さ78cm
Museum für Völkerkunde, Berlin



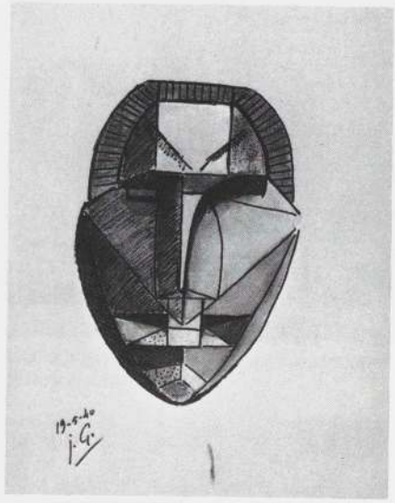
パブロ・ピカソ「パラッド」のための馬の頭部　ケルミット・ラヴ(Kermit Love)の監修により再制作,
The Joffrey Ballet's production, 1974　踊り:エリック・ディルク(Eric Dirk)



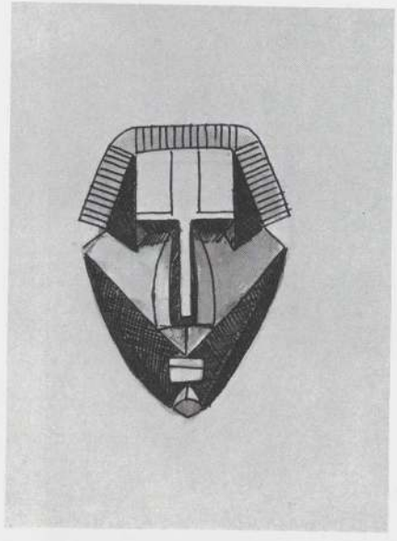
「ヘルメット型仮面」バウレ族　コートジボアール共和国　木　高さ71cm
Musée d'Art Moderne, Troyes; gift of Pierre and Denise Lévy



フリオ・ゴンサレス《頭部》1929-30年
艶出しした鉄　高さ27cm
Private collection（アレックス・マギー旧蔵，パリ）



フリオ・ゴンサレス《いかめしい仮面》1940年
墨・モノクロームの水彩　31.7×23.8cm
Collection Carmen Martinez and Viviane Grimminger, Paris



フリオ・ゴンサレス《いかめしい仮面》1939年頃
鉛筆・インク・モノクロームの水彩　32.4×24.2cm
The Trustees of the Tate Gallery, London



「仮面」ジュクン族　ナイジェリア連邦共和国　木　高さ26cm
Museum für Völkerkunde, Berlin（序，註112参照）

るのは，遺骨容器の守護像の金属の覆いとその支えになるひし形部分とである。

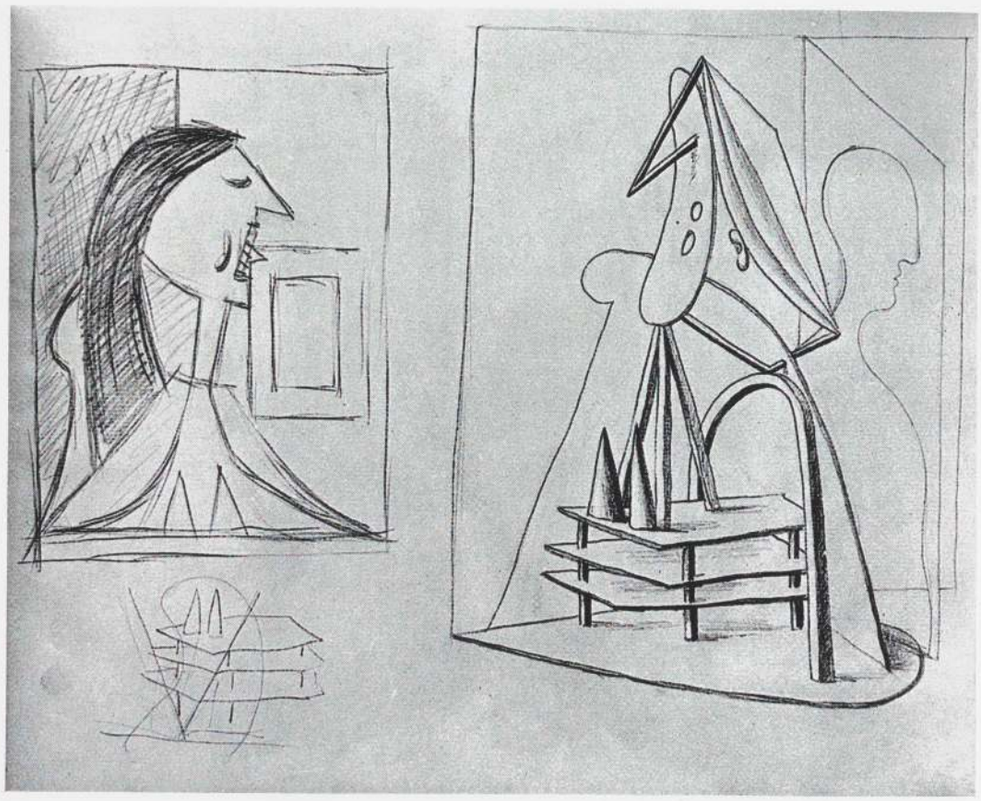
まず最初に，ピカソが他の何人かのモダン・アートの芸術家同様，遺骨容器の守護像のひし形部分を足だと思い，それが「踊っている像」を暗示しているのだと「誤解」していたことを想起してみよう。そうすれば，その像は論理的にプロのバレリーナであったオルガを連想させるだろう。オルガと幸福な日々を送っていた頃（1917年から1924年）でさえ，ピカソは彼女を描いた素描や油彩では，彼女の踊りで鍛えた肉体と骨ばった



パブロ・ピカソ《頭部》1930年　鉄・真鍮・ブロンズ　83.5×40.5×36cm　Musée Picasso, Paris

バレリーナらしい気品ある顔立ちのもつ固くて引き締まった感じを強調するのが普通だった。

二人の関係が1925年初めに悪化していくにつれて，ピカソが描くオルガの像は古典的で現実的なところを失っていき，一種の超現実的な歪みをもつようになる。[194] そして，1929年から1931年には，多様な想像力を働かせて，骨のように固く，端が刃のように鋭い一種の肉食怪物として描くほどにまでなる。[195] オルガはマリー=テレーズとピカソの生活を共有することになじめなかった――そして，しだいに心を乱されるようになっていた。20年代末には，ピカソがオルガから離れて休息していると，彼女は海岸でも，街でも，どこにでも思いがけずひょっこりと現れて，彼に悪口を浴びせかけることになる。20年代末頃からピカソの描くオルガの像の多くは，彼の感情が変化していく様子を生き生きと写しだしている。例えば，《自画像のある女の胸像》(1929年，Z. Ⅶ, 248)で，髪を後ろになびかせて尖った舌を突きだし叫んでいる女性がオルガを表していることは，長い間認められてきた。ここでピカソは，オルガによる「ののしり」に対する自分の反応を，(壁に示された自画像が暗に示しているように)突



パブロ・ピカソ《自画像のある女の胸像と彫刻のための習作》1929年　鉛筆　23.4×30.5cm
Musée Picasso, Paris

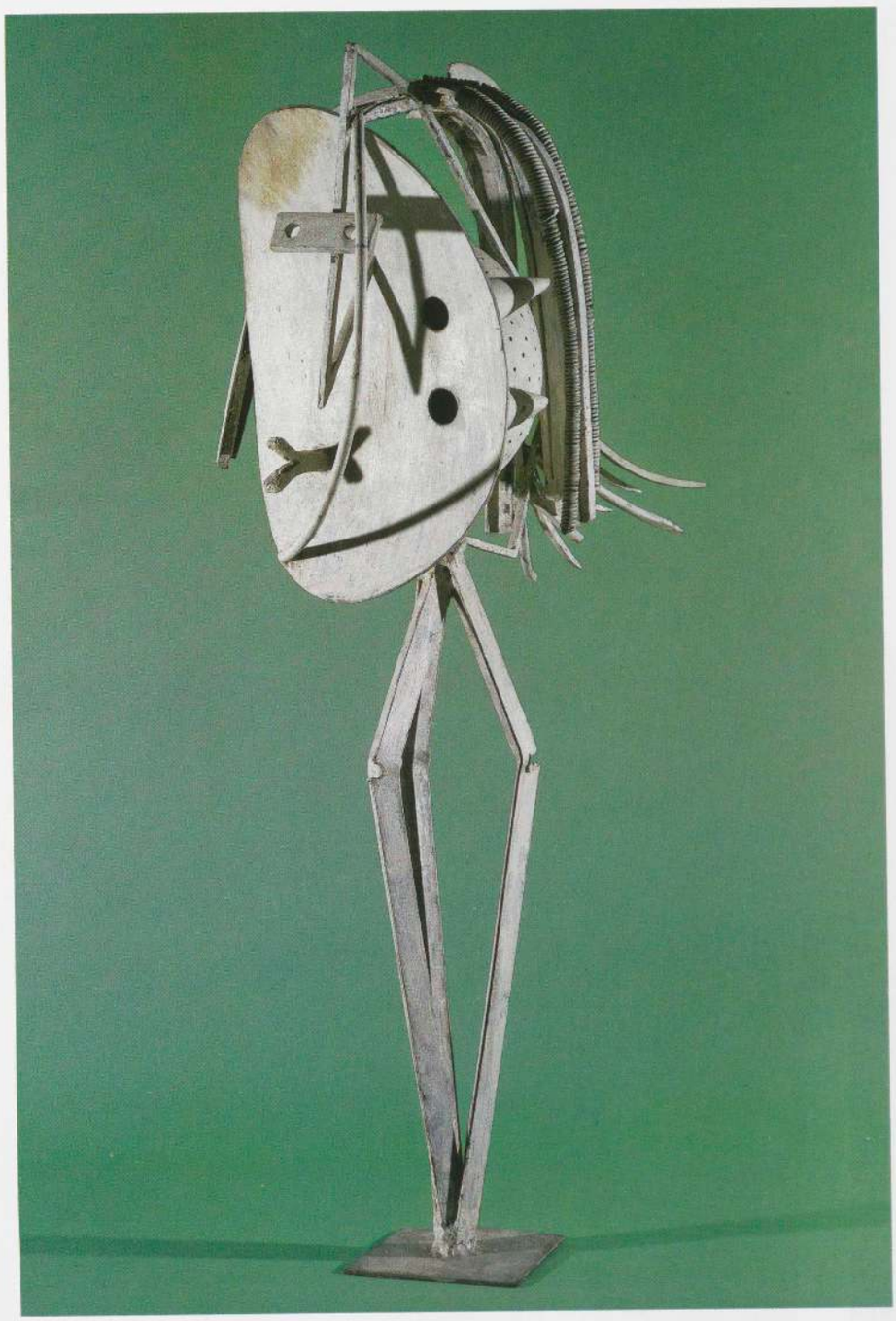


「人像」　フォン族　ベナン共和国(旧ダホメー)　金属　高さ165cm
Musée de l'Homme, Paris; acquired 1894
トロカデロ民族誌博物館での展示状況の写真，パリ，1895年

き放した平静さを備えたものとして描きだしている。またほかの作品では，ピカソの描いた様々なオルガにはいらだち，怒り，そして恐れさえも示されている。オルガはますます疎外され，おそらく，最後にはピカソの生命を脅かすまでにいたった。[196] この事件に触発されて，ピカソは，1931年の《短剣を持つ女(マーラーの死)》で彼女をシャルロット・コルデーとして描くことになったようである。

1930年の有名な《腰掛ける水浴者》(Z. Ⅶ, 306)が端的に表しているように，オルガの肉体を固く，やせて攻撃的なものと感じたからこそ，ピカソはそれにふさわしく彼女に触発された彫像に金属を使うことにした。金属を選択したことは，大小を問わずピカソが所有していた「部族社会」の作品の中で唯一金属でできていたコタ族の遺骨容器の守護像との結びつきを強めるものである。[197] 《女の頭部》がオルガであると容易にわかるのは，《自画像のある女の胸像》でのように，頭から後ろへとフォークの股のようになびいている「髪」があるからであり，また，長い「首」であると同時にバレリーナの細い足を暗示する，頭を支える優雅なひし形部分があるからである。実際，《女の頭部》と《自画像のある女の胸像》とのつながりは，その二つの作品の習作を並べているノートの素描(p.322上参照)で確かめられる。この時期の金属彫刻の中にあって，《女の頭部》は固くてごつごつしているにもかかわらず，ある優雅さと抒情性とを備えている。《頭部》の方が，暴力的に描かれたオルガの画像に精神的により緊密にかかわっている。彼女の途方もない「ののしり」を文字通り表している突きでた尖った楕円は，彼女がピカソに浴びせかけた悪口雑言の数々を示唆している。

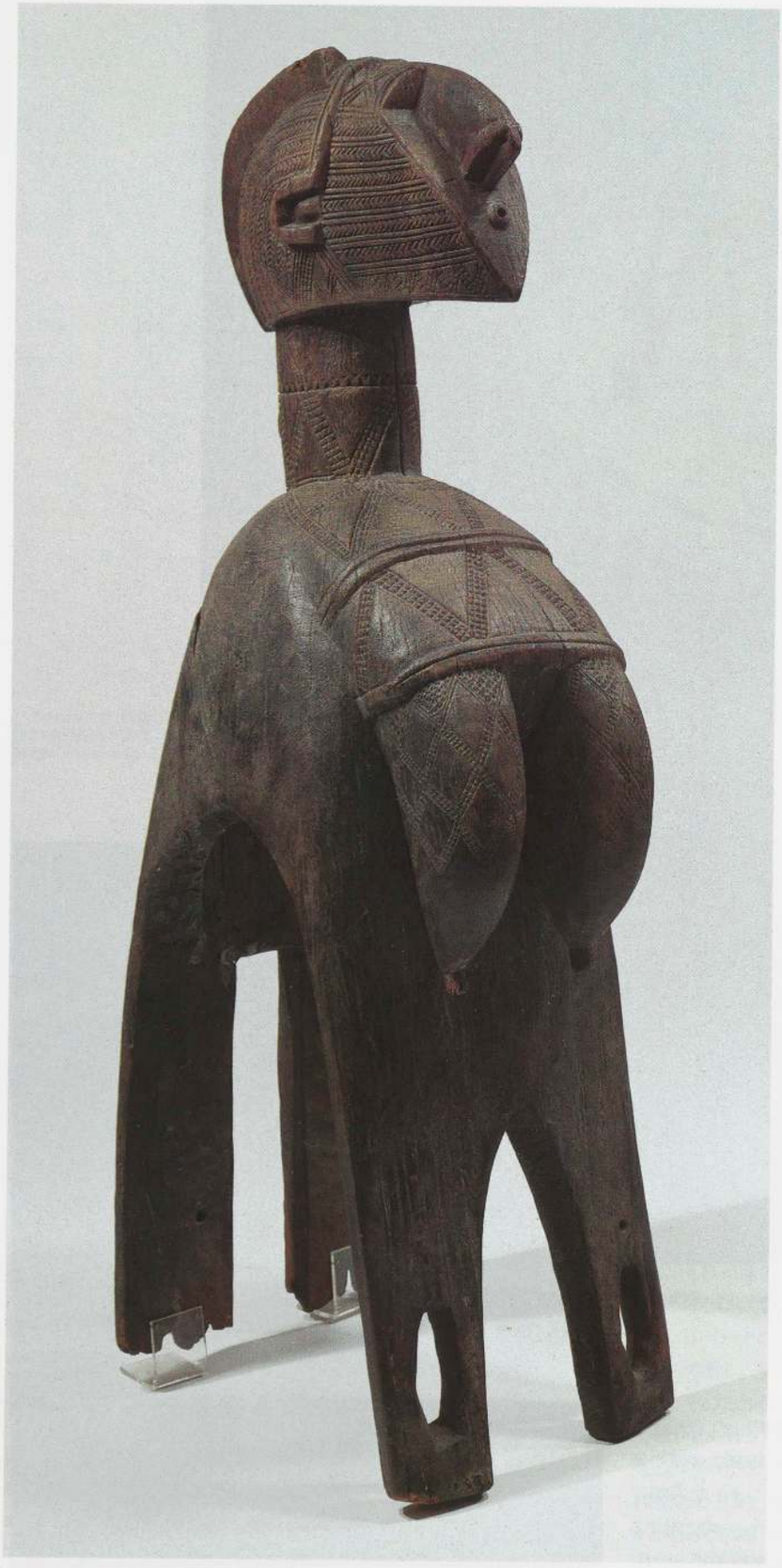
ピカソはいつも，素材それ自体が本来もっている可能性や，美的な課題の解決への関心よりは，彼が表現しようとする主題に対する特殊な感



パブロ・ピカソ《女の頭部(オルガ・ピカソ)》1930-31年　彩色した鉄・薄い金属片・ばね・「発見されたオブジェ」(水切りボウル)　100×37×59cm
Musée Picasso, Paris

情をその素材が伝達し易いかどうかで彫刻の材料を選択していた。もし彼のオルガに対する感情のゆえに，これまで論じてきた彫刻に金属を使ったのだとしたら，1931年から1932年の一連のモニュメンタルな頭部で土と石膏で肉付けするように変ったのは，彼のマリー=テレーズに対する感情のためであった。双方の彫刻群ともに，ピカソの「部族美術」のコレクションに対応するものがそれぞれあり，彼の関心を引いた最も初期の「プリミティヴ」な作品のうちに相関するものがある。オルガの彫刻が金属で覆われたコタ族の遺骨容器の守護像と関係しているとすれば，マリー=テレーズのモニュメンタルな頭部は，ニンバ(p.327参照)，即ちバガ族の豊饒の女神に触発されて制作されたのである。[198]

オルガにインスピレーションを受けた金属彫刻を，実際に作品にしたのはゴンサレスであるから，その制作方法はピカソ個人の感情から切り離されている。[199]《女の頭部》ではオルガは彼の手をさらに離れてしまい，水きりボウルやばねや釘などそれとわかる材料を，ある場合では変形もせずに合体させた一つのオブジェに文字通り変えてしまったほどであった。それに対して，マリー=テレーズの柔らかくて胸の豊かな性的魅力にあふれた体形に対する愛情と，彼女の肉体への親近感によって，彼は彫刻の素材である土を自分自身の手で押し，こねるという方法に戻ったのであ



「ニンバ仮面」バガ族　ギニア共和国　木　高さ108cm　Museum Rietberg, Zurich



「仮面」ルワルワ族　ザイール共和国　木　高さ34cm
Private collection

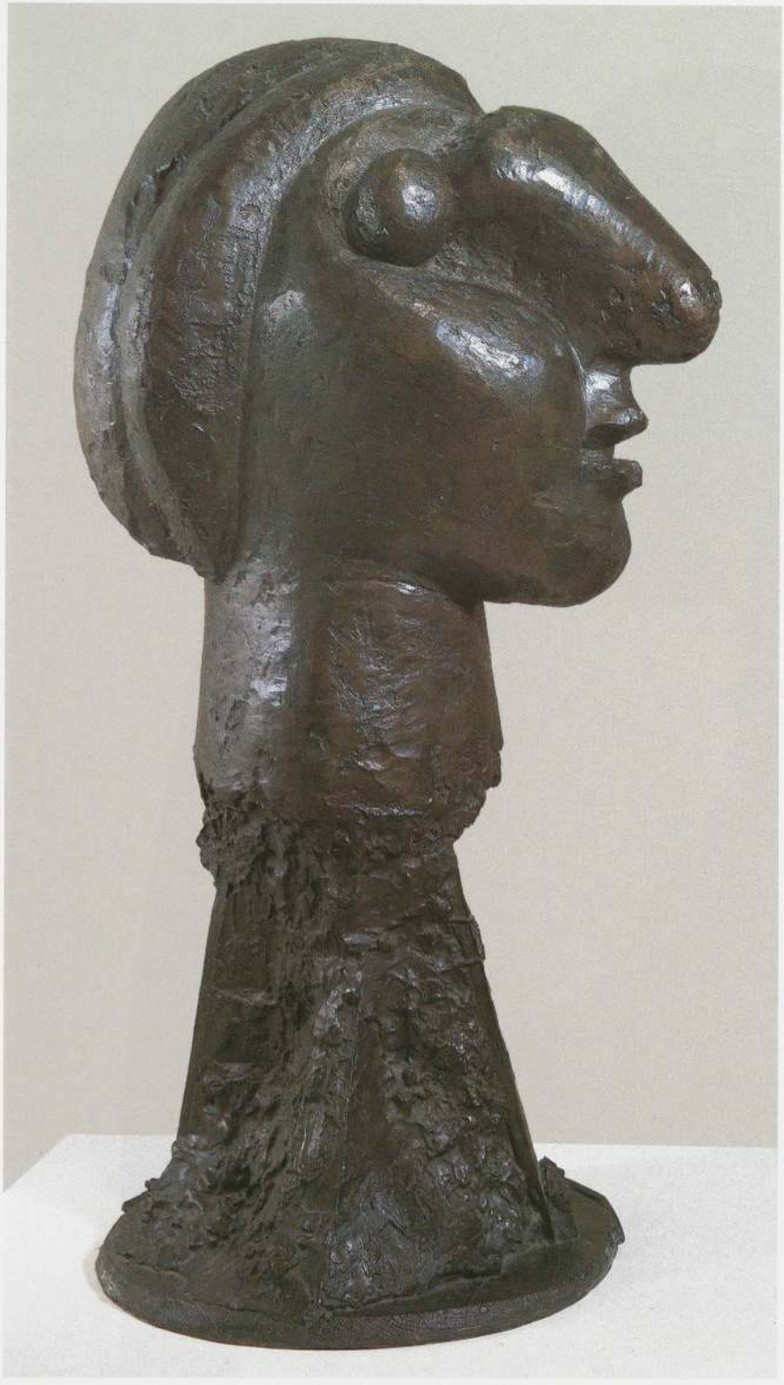


パブロ・ピカソ《女の胸像(マリー=テレーズ・ワルター)》1931年　ブロンズ　68.5×42×43.5cm
Musée Picasso, Paris

る。

ピカソがいつ，どのようにして，彼の見事で伝統的なニンバ仮面(p.327参照)を手に入れたのか正確にはわからないが，20年代後半であることは明らかである。[200] おそらくその時にはすでに，長年に渡ってバガ族の彫像をいくつか所有していたようだが，[201] そのうちの一つはp.276右に掲載したものである。実際，それらの彫像は，ニンバに関係のある1907年の素描(p.277上参照)と同時期に彼が初めて購入したものの一つであろうということはすでに見た。今世紀の初めには，大きく重いニンバ仮面は非常に稀であり，トロカデロでその一つ(p.275参照)を見たとはいっても，第一次世界大戦後までピカソにそのような仮面を購入する機会がなかったことはほぼ確かである。

ピカソが長期に渡るマリー=テレーズとの関係が始まる1925年の直後にその肩から上の仮面を手に入れたというのは，タイミングの良いことだった。マリー=テレーズはピカソにとって，性的魅力と，その延長として多産性とを具体化した女性であった。伝統的なニンバ仮面の豊かな体形，高い鼻，大きく張った胸は，たとえその仮面が儀式の上で多産と結びついているのを知らなかったとしても——実際彼は知らなかったのだが[202]——確かに，マリー=テレーズを思いださせるものであった。ピカソが所有するニンバ仮面が，マリー=テレーズの大きな石膏胸像と頭部とを制作したボワジュルーの城の入り口に，氏族のトーテムのように置いてあった



パブロ・ピカソ《女の頭部(マリー=テレーズ・ワルター)》1931-32年
ブロンズ 85×37×48cm
Galerie Louise Leiris, Paris

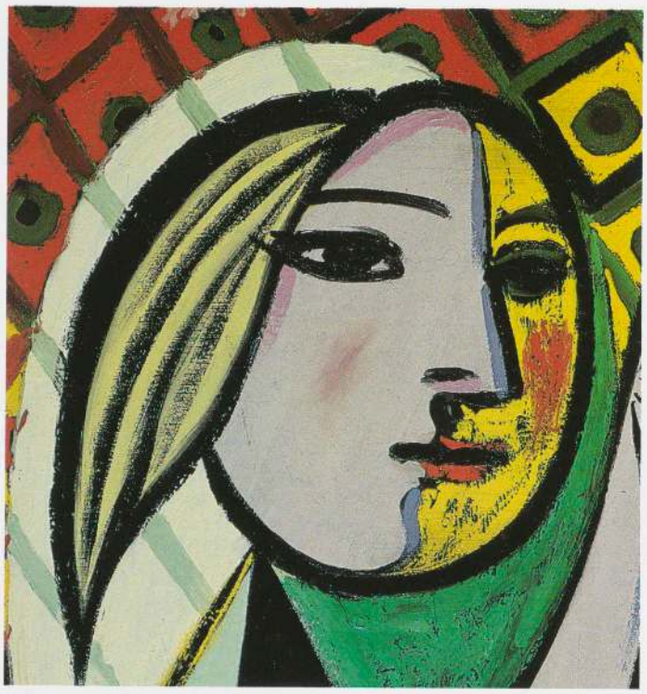
のは偶然ではない。[203] その地へマリー=テレーズの彫刻の写真を撮りに行ったブラッサイが，彫刻のことを「野蛮人の女神に似ている」と表現した時，彼はおそらくピカソのニンバ仮面のことを思っていたのであろう。

ニンバ仮面からその時期の彫刻作品へ「引き継がれたもの」は，《女の胸像》(p.325参照)と《女の頭部》(p.326参照)に最も強く現れている。そのモティーフは，ピカソはいつもそうなのだが，非常に個性的なやり方で消化された。二つの彫刻のうち《女の胸像》は，マリー=テレーズの豊かな胸を暗示しているために，ニンバ仮面により近い。ただ，その髪から額，そして大きな鼻へとほとんど連続するシルエットは，ピカソ所有の伝統的タイプのニンバの仮面よりもリートベルク美術館のタイプのもの(p.324)によく似ている。額が半円形に突きでていることを考慮に入れると，ピカソの仮面は《女の頭部》の方に——少なくともその側面から見た上の方の輪郭において——より密接な影響を与えている(ピカソはまた，p.324に掲載したようなルワルワ族の大きな鼻をした仮面を見たかもしれない。もっとも，そのような仮面は第二次世界大戦以前にはフランスでは非常に珍しいものであったが)。

伝統的なニンバ仮面における非常に特別な形態の構成の仕方は，副次的に性的意味を潜ませているが，ピカソはその意味を吸収しただけでなく，拡大しているといえるだろう。そのような性的な意味が「部族美術」に込められているといっても，それはピカソの作品ほど意識的でも直観的でも個人的でもない。側面から見ると曲線を描くニンバの鼻を，非常に幅の狭い正面向きの顔と合せると，どうしても女性の恥丘と性器を暗示し



「ニンバ仮面」 バガ族 ギニア共和国 木・繊維 高さ126cm Musée Picasso, Paris（パブロ・ピカソ旧蔵）



パブロ・ピカソ《鏡の前の少女》(部分) 1932年　油彩・カンヴァス　162.3×130.2cm
The Museum of Modern Art, New York; gift of Mrs. Simon Guggenheim



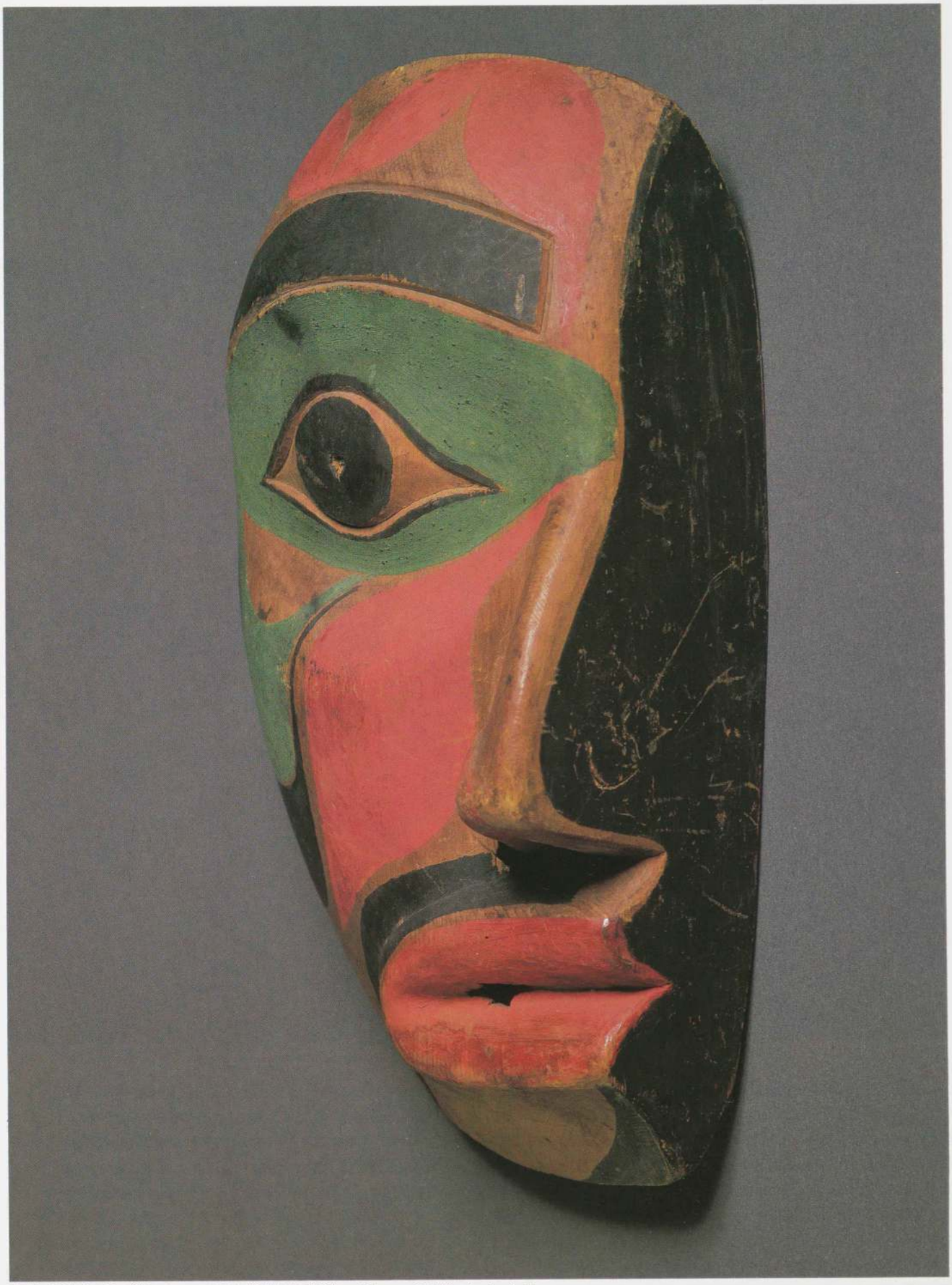
パブロ・ピカソ《女の胸像》(部分) 1960年　油彩・カンヴァス　92×73cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins

てしまう。ちょうどその下で突きでている極めて小さなボタン状の口と一緒になると，特にそうである。ニンバのそのエロティシズムがピカソにインスピレーションを与え，《女の頭部》での種々の連想を豊かに，そして複雑にしたように思える。この作品では，球のような両目の間から突きでる男根のような鼻という形で，マリー=テレーズの豊満で女性らしい外観に，ピカソと男性性器を暗示するものを刻印しているのである。

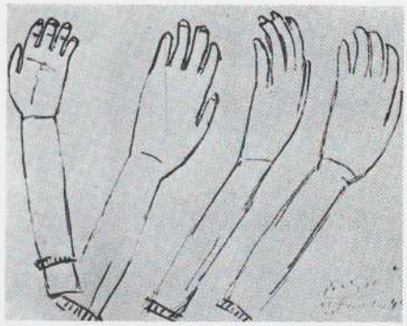
アフリカの女神を表している「部族社会」の仮面とマリー=テレーズとを関係づけた時，ピカソは自分が愛する女性のイメージを実質上神話的なレヴェルに移し変えたのだった。こうした自己の感情の普遍化は，《女の頭部》のすぐあとで制作された《鏡の前の少女》(p.328上参照)におけるマリー=テレーズの像において，全く異なるやり方で繰り返されている。この作品において確立された表現の定式は，濃い黄色をした正面向きの部分に薄紫色の横顔をはめこんで完成した楕円形の顔も含め，キュビスムが行った顔立ちの影になった部分の様式化にその起源をもっている。といってもピカソは，1920年代までに，このもともとは形式上の発見であるものに様々な詩的な連想を与えていた。だが，《鏡の前の少女》においてのみ，彼はその発見を，普遍的で疑似神話的な表現で探究したのである。この絵画について卓抜した批評を加えたメイヤー・シャピロは，冷たい薄紫色の横顔を「三日月」だとし，黄色い正面向きの顔を「太陽のようだ」と語っている。[204] シャピロの言う「太陽と月」の「シンボリズム」は，p.329に掲載したアメリカ北西海岸の仮面のような「部族美術」の作品で見ることができる宇宙的イメージ群を求めて，ピカソが自分自身の想像力の深奥にまで進んだことを示している。

この仮面は中心に近いところで切断されているが，結果として生じた黒く塗ってある断面が，本来正面向きである仮面が内包している横顔として見られるようになっている。北西海岸とエスキモーの仮面では，完全に正面向きの顔が，暗い半分と明るい半分にもっと型にはまって分かれていることがある。それは，例えば，太陽と月，昼と夜，月の明るい部分と暗い部分といった対立するものを暗示する。北西海岸の神話におけるこのような「切り裂かれたもの」あるいは変形されたものは，必然的に宇宙的なものと関連しているのだが，[205] そういったあらゆる対立がそうであるように，それらはまた人間の心理と性における基本的な二元性の投影でもある。ピカソはおそらく，ここに掲載したもののような「切断された」仮面を見ることはできなかったはずである。しかしそれにもかかわらず，その仮面は，《鏡の前の少女》に込められた彼の詩的思索と，「部族美術」の作品が示している神話的宇宙との親縁性を指し示している。ピカソの発想源としてより可能性が高いのは，中世後期の写本の中に見られる擬人化された，「顔」のある円形の太陽と弦月の図像である。[206] 女性原理と男性原理を天体において具体化したものである月と太陽が，この絵画のマリー=テレーズの顔で組み合されているとすれば，《女の頭部》(p.326参照)で男根の形と女性らしい形とを組み合せるようピカソを導いた，あの詩的感覚の延長なのだと理解してもよいかもしれない。意識しているにせよしていないにせよ，それは心理的にも肉体的にも愛するものと一体になりたいという彼の願いを表しているのである。

ピカソの1930年から1932年の芸術は，作品の上でプリミティヴィズムに傾倒していることがはっきりとわかる最後の段階を示している。しかし，彼は死の時まで，「部族美術」の作品を愛好し続け，手に入れ続けていた。実際，ニューギニアのセピック河の力強い彫像(p.48参照)や今は失われてしまった見事なレガ族の仮面[207]といったような彼のコレクションの中で最良の作品は，30年代とそれ以降に集められたものである。第二次世界大戦が勃発する頃，ピカソはピエール・ルーの画廊でイースター



「仮面」クワキウトル族　ブリティッシュ・コロンビア　彩色した木　高さ34cm　Museum für Völkerkunde, Berlin

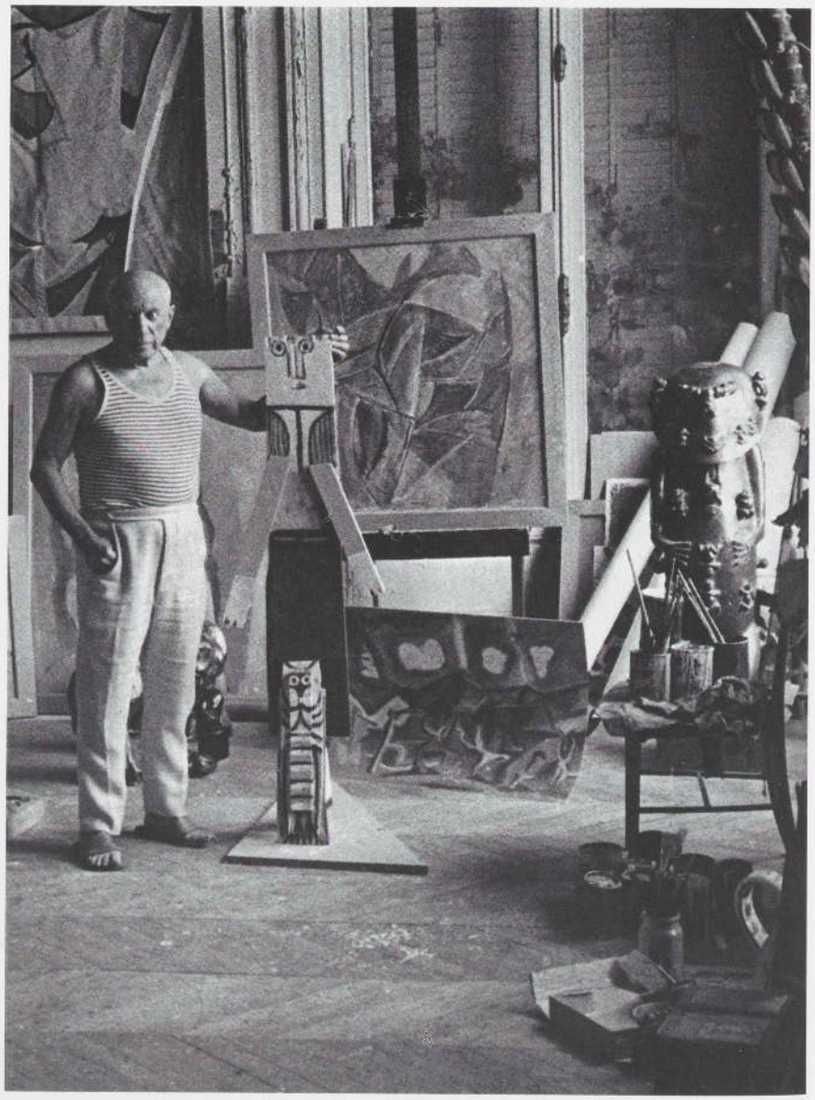


左：パブロ・ピカソ　1940年以前にピエール・ルーがピカソに与えたイースター島の腕と手をもとにした素描
Pierre Loeb, *Voyages à travers la peinture*, 1945に所収

左下：パブロ・ピカソ《長いドレスを着た女》1943年　ブロンズ　161×50×36.5cm　Private collection

下：ルルツ彫刻のブロンズ鋳造のあるカンヌ，ヴィラ・ラ・カリフォルニーのアトリエでのピカソ
エドワード・クインによる写真，1960年頃





島から出た木製の腕をほめちぎったことがあり，ルーはすぐさまそれを彼にプレゼントした。[208] 1942年占領下のパリを脱出したあとで，ルーは(電話でピカソにルーのニュースを知らせた)友人から，ピカソは「電話のまさにその瞬間に」手に例の木製の腕を持っていたよ，という伝言を受け取った。[209] 実際彼はちょうどその時，イースター島の腕のスケッチをしていたところであり，それを「発見されたオブジェ」として《長いドレスを着た女》という，捨てられた仕立て屋のマネキンをもとにして作った等身大の像(p.330左参照)の左腕に使おうとしていた。

晩年のピカソのアトリエで特に異彩を放っていた2体の作品は，出所がかなり特殊である。まず一つは，オーストラル諸島のルルツ群島から出た有名なアア神のブロンズの複製である(p.330右参照)。1950年にローランド・ペンローズのアトリエを訪問した際，ピカソはこの並外れた彫刻——おそらく大英博物館で最大の「部族美術」の作品(p.331参照)——の石膏像を見たことがあり，それに打ちのめされるほどの衝撃を受けた。確かに，その作品は，シュルレアリストたちによってすでに非常な称賛を受けていて，16年前にはヴィクトール・ブラウネルの《ムッシュKの集中力》(vol.II，p.581参照)のモデルになっていた。ペンローズは「モダン・アートの4万年」展のために，大英博物館からその石膏像を手に入れたのだっ



「像(アア神)」 ルルツ島, オーストラル諸島 木 高さ111.7cm
The Trustees of the British Museum, London p.581に別の角度からの図版

た。[210] 博物館は実は，ロンドン伝道協会から19世紀にオリジナル作品だけでなく鋳型も受け継いでいたのだが，その協会は，「異教の偶像はどんなにおぞましいか」支持者たちにできるだけ広く知らせようとして，アア神をたくさん鋳造していた。[211] そして，余分に一つの石膏像がピカソのために複製され，彼は自身のブロンズ像を作るのにそれを使ったのである。

もう1体は，次のような来歴のものである。ニースのオテル・レジーナにマティスを訪れた際，ピカソはニューヘブリデス諸島の腕と足のついた全身をおおう仮面(pp.332, 333参照)に見とれたが，それは船長である友人がマティスにプレゼントしたものだった。[212] (したがって，その作品はマティス自身の「部族美術」についての趣味を反映していなかった――それどころか，彼の趣味とは相容れないものであった)。その像は奇想天外なところがあって，ピカソの気に入る定めにあった。彼が誉めると，マティスはプレゼントしてくれた。ピエール・マティスが父の死後ピカソにそれを届け，以後長年に渡ってラ・カリフォルニーのアトリエをその像は占拠していた。

「アール・ネーグル」がピカソに与えた衝撃は主として，キュビスムの成



ニューヘブリデス諸島の像のあるカンヌ，ヴィラ・ラ・カリフォルニーのアトリエの眺め，1955年頃

立に関わるものだったとしばしば想定されている。それは《アヴィニョンの娘たち》がキュビスムの絵画であるという誤った仮説に基づいた判断である。実際のところは，「部族美術」は分析的キュビスムに対して周辺的役割，つまり，もっぱら視覚的なデータを概念化することに関わる役割しか果さなかった。これが，ブラックとピカソという全く異なった二人の芸術家が共有しえた「アール・ネーグル」の唯一の側面であった。ピカソが心を動かされたアフリカの造形性とオセアニアの色彩は――芸術活動とは「呪術的」行為なのだという彼の再発見と同じく――，1907年から1908年の彼のキュビスム以前の芸術に関係している。ピカソとブラックとが1908年から1909年の冬に共同して仕事を始めるや，ピカソの芸術はより冷静で古典的な雰囲気をもつようになった。その雰囲気は分析的キュビスムに特徴的なことであって，この分析的キュビスムの精神は，その直前のピカソの「アフリカ風」の作品と共通するところはほとんどなかった。この種の古典主義こそ，プリミティヴィズムに傾倒した二度目の段階でピカソが放棄したもので，その時彼はコラージュやアサンブラージュ――ブラックが明らかに実践しなかチた反古典的な技法――を生みだしたのである。これ



「人像」 マレクラ族 バヌアツ共和国(旧ニューヘブリデス諸島) 彩色した木生シダ・その他 高さ114cm(椅子を除く)
Musée Picasso, Paris (アンリ・マティス, パブロ・ピカソ旧蔵)

らの新しい方法は「部族美術」のもっている様々な側面と共通するところが多々あり，ピカソの芸術が冒険心にあふれ，どんな規制も受けないことを保証し続けるものであった。そして，以上のような芸術的特徴のゆえに，ピカソは1906年に始まった自らのプリミティヴィズムの時期から数えると40年以上もの間，モダニズムの前衛の最前線に居続けることができたのであり，同時に晩年，最も孤独なモダン・アートの長距離ランナーにならざるをえなかったのである。

註

ピカソの作品については序で広範に議論したので(pp.13-21, 50-55, 59-62, 64-68, 73-74)，この章の解説に関連のある部分を読者はすでに読んでおられることとして話を進める。

1) プリミティヴィズムの役割はピカソ同様マックス・エルンストの場合にも変化の中心となるが，美術史全体にとっての重要性はそれほどではない。

2) こうした態度は一般的にアポリネール，サルモン，スタインのような初期の証言者たちにあてはまるし，1910年代にはデ・サヤスのような書き手たちの場合ますますそうなっていった。

3) この伝説はピカソが筆者に語ったもので，彼がアメリカの黒人の現状について筆者に尋ねた時に盛り上がった議論の中でのことだった。この考えを誰が喧伝したのか，またそれがどれほど広まっていたのかについてはわからない。ピカソはこの伝説を気に入っているようだった。

4) その良い例が雑誌『ザ・ソイル(*The Soil*)』の美術編集者でありニューヨーク市のワシントン・スクエア・アンド・コーディー・ギャラリーズの支配人(1914-19)だったロバート・J.コーディである。彼は1917年に次のように書いた。「セザンヌはフランス人ではなかった。彼のカンヴァスの優れた特質のほとんどは，彼の母の黒人の血がもたらしたのだった」(Judith Zilczer, "The Aesthetic Struggle in America, 1913-1918: Abstract Art and Theory in the Stieglitz Circle" [Ph. D. diss., University of Delaware, 1975], p.151)。

5) 図版は以下を参照。William Rubin, ed., *Picasso: A Retrospective*, exhibition catalog (The Museum of Modern Art, New York, 1980), p.14 (W.ルービン編『パブロ・ピカソ　天才の生涯と芸術』，日本語版監修：山田智三郎，瀬木慎一，旺文社，1981).

6) ピカソの父は1913年5月3日に亡くなったが，《アヴィニョンの娘たち》やその他の「アフリカ時代」の絵画は絶対に見ていないし，おそらくキュビスム絵画も全く見ていないだろう。キュビスム絵画の場合，唯一の例外があったとしたら，オルタに向かう途中バルセロナに短期間立ち寄ったとき(1909年春から夏)に制作したマヌエル・パリャレスの肖像画である。ピカソの父がこの絵を見ていたとしても，彼の反応についての記録は全くない。

7) 筆者のこの用語の使用法についてはpp.3-5を参照。

8) フランソワーズ・ジローとカールトン・レイクの本(Françoise Gilot and Carlton Lake, *Life with Picasso* [New York, Toronto, London: McGraw-hill, 1964], p.226, 瀬木慎一訳『ピカソとの生活』，新潮社，1965)によれば，完全な文は「その瞬間，絵画はどういうことなのか，それはこういうことだとわかった」となる。筆者はピカソが「私は自分がどうして画家なのか理解した」と述べるアンドレ・マルローの話(André Malraux, *Picasso's Mask*, trans. June Guicharnaud with Jacques Guicharnaud, from *La Tête d'obsidienne* [Paris: Gallimard, 1974], New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976, p.11, A.マルロー，岩崎力訳『黒曜石の頭―ピカソ・仮面・変貌―』，みすず書房，1990)よりもこちらの談話を採用したが，それは筆者自身のピカソとの会話――彼は同じことを話題にした――のメモに近いためである。

9) 1906年春(あるいは，ピエール・デクスの*La Vie de Peintre de Picasso* [Paris: Edition du Seuil, 1977], p.72によれば，もっと早くて1905年終わり)に公開された一群の浮彫り作品は，1903年にフランスの発掘隊によってオスナにあるイベリア人の要塞から発掘された。発掘の結果は，1906年にアルチュール・アンジェルとピエール・パリによって初めて出版された(*Une Forteresse ibérique à Osuna* [Paris: Imprimerie Nationale, 1906])。この本およびたまたま同じ頃開かれたルーヴルの展示は，当時イベリア彫刻に対する熱狂を呼び起こす大きな刺激となった。

10) ピカソのイベリア趣味がゴソルで始まったのは確かだが，まだゴソルにいる間に最初の彫刻的なイベリア風の段階に，ピカソがどこまで深く踏み込んでいたかについては意見が分かれている。《パンを運ぶ女》(フィラデルフィア美術館)――その頭部は，仮面風の新しい様式で描き直してある――を，完全にゴソルで制作されたものとする批評家もいる(バー，レイマリー)。筆者は，フィラデルフィアの絵の頭部は，スタインの肖像画同様，ピカソがパリに戻ってから描き直されたと信じる。

11) André Salmon, "L'Art nègre" (1920), *Propos d'ateliers* (Paris: G.Grès et Cie, 1922), pp.116, 123, 128.

12) 序の註32を参照。

13) 先に見たように(序の註68)，19世紀中頃以前に何があったかはほとんど知られていないにもかかわらず，たいていのアフリカ研究者が確かにそうだと思っている。実際に現在わかっていること――珍しく失われず発掘された，中には10世紀以上さかのぼるものも含めた作品(ノク，ジェンネ，ベニン)から判断して――は，「部族芸術」のいくつかの側面からそれ以前に予想されていたものである。

14) Ron Johnson, "Primitivism in the Early Sculpture of Picasso," *Arts Magazine* 49, no.10 (June 1975), pp. 64-68.

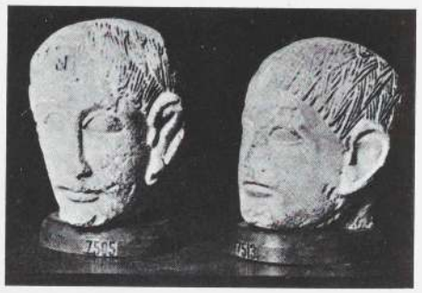
15) 同上書p.64。

16) ピカソはピエール・デクスにこのことを語っているが，本は彼の遺品の中にはみられない。

17) Werner Spies and Christine Piot, *Picasso: Das plastische Werk*, exhibition catalog (Nationalgalerie, Berlin, October 7-November 27, 1983; Kunsthalle, Düsseldorf, December 11, 1983-January 29, 1984), p.33.

18) このため，ゴーガンのパネルと《髪を梳く女》の関係についてのジョンソンの提案には，筆者は依然として懐疑的である。

19) これは筆者の推量にすぎない。その根拠となるのは，年老いた女性に対するピカソの異様な嫌悪と，彼の作品群全体の中で若い女性と老いた女性を並べた何例かが「ヴァニタス」の性格をもつことである。



「頭部」2点　イベリア美術　セルロ・デ・ロス・サントス　紀元前5-3世紀　石　左：高さ23cm　右：高さ22cm　マドリード，国立考古学博物館蔵(註29)

20) Pierre Daix and Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso: Catalogue raisonné de l'œuvre 1907-1916* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1979), p.247, cat. no. 304. この作品の裏面にあるラフな鉛筆スケッチも，1907年初めの《収穫者たち》の習作と関連している。

21) 《彫像を守る二人の人物》は，1906年のゴーガン回顧展のカタログには載っていない。けれども，この作品はピカソのグワッシュを予感させるものが大いにあって，ピカソは見たことがあるに違いないという気がした。ルーヴル美術館の素描部門のキュレーター，ジュヌヴィエーヴ・モニエは親切にもこの水彩画を調べ，この作品が中心を飾っている『マオリの古代信仰』には1906年のサロン・ドートンヌの回顧展に展示されたことを示すラベルが貼ってあることを教えてくれた。

22) 左の椅子の下の部分は，右側がいまだにそうであるように，もともとは空白で残されていたのではないだろうか。ピカソは左に見られる椅子の脚の短縮された奇妙な表現を検討しようと，もう一度そのグワッシュに手を入れたようである。この特別な表現は，作品の他の部分を支配している真横から見ているという性格と明らかに矛盾している。その結果生じたぎくしゃくした効果は，ピカソが右側の対応する部分を空白のまま残した理由を説明するだろう。

23) 2体の実物大石膏複製像(ルーヴル美術館にあるミケランジェロの大理石彫刻《縛られた奴隷》と《瀕死の奴隷》がピカソのアトリエに入ったのは，彼は早くからその原作に敬服していたにもかかわらず，かなり後年になってからだった。それらの複製は，1946年にピカソがシャトー・グリマルディ内のアンティーブ美術館で制作し始めた時にはすでに，そのシャトー内にあったようである。それらは，ピカソが1961年にムージャンのヴィラ，ノートル=ダム=ド=ヴィーに居を据えた直後に，美術館のキュレーター，ロミュアルド・ドール・ド・ラ・スシェールからピカソに贈られた。

(Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, rev. ed. [New York, Evanston, San Francisco, London: Icon Editions, 1973], p.452 [first published London: Victor Gollancz, 1958], ローランド・ペンローズ, 高階秀爾, 八重樫春樹訳『ピカソ　その生涯と作品』, 新潮社, 1978)。

24) Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel, Part 1," *Art News* 71, no.5 (September 1972), pp.24, 29 notes 15-20 (レオ・スタインバーグ, 岩原明子訳「哲学的な娼窟」, 『美術手帖』1977年12月号, 1978年2月号)。

25) 筆者のメモによれば, 若い頃からミケランジェロの像が大好きだったとピカソは述べている。しかしながら, それが指しているのがスペインの美術学校で見ていたはずの複製なのか, それともオリジナルなのか, 後者は――その時の会話から明らかなように――最初のパリ旅行で見ているのだが, 話の前後関係からははっきりとしない。ルーヴルの「ミケランジェロ室」の1906年の写真が以下の書に掲載されている。Gertrude Berthold, *Cézanne und die alten Meister* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1958), illustration 88. その著者によれば(p.49, p.59註41), ミケランジェロの2点の《奴隷》は1875年まで「古い」ミケランジェロ展示室にあったが, その代りに建設されたこの展示室に1877年設置された。

26) 前出註10を参照。

27) Salmon, "L'Art nègre" (前出註11), p.125.

28) ピカソはそれらを, アポリネールの秘書であるゲリ・ピエレ(ゲリ=ピーレ, ジェラール・ピエレ, ギー・ピエレなどとも呼ばれる)から購入した。John Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, 2nd ed. (London: Faber and Faber, 1968), p.53 note 1 (first published London: Faber and Faber, 1959).

29) ピカソがゲリ・ピエレから購入した女性の頭部の図版については以下を参照。John Golding, "The 'Demoiselles d'Avignion'," *The Burlington Magazine* 100, no.662 (May 1958), p.158, fig.24. ピカソは本書に図版を載せた男性の頭部に比べ, 女性の方にははるかに興味を引かれなかったようである。セルロの彫刻の他の例をここにあげておく(左図参照)。

30) 彼は1906年初秋以来, マティス, ドラン, そして(おそらく)ヴラマンクのアトリエで少数の作品を見ていた。

31) 以下の文献を参照。William Rubin, "From Narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of *Les Demoiselles d'Avignon*," *The Art Bulletin* 65, no.4 (December 1983), pp.615-49.

32) カリカチュアについて, より詳しくは本書pp.284-86を参照。

33) Golding, *Cubism: A History and an Analysis*(前出註28), pp.53-54.

34) そのセルロ彫刻が左右非対称な原因のほとんどは, 顔の片側で被っていた損傷である。非常に迷信的なピカソはそれに魅了されていたようで, おそらくは残っている一つだけの目を「邪悪な目」をもつ「隻眼の人」についての民間信仰に関連づけただろう。しかしながら, 船員(《船員の上半身》, p.250)や医学生(《医学生の頭部》, p.251)の目の左右非対称は, 《セレスティーナ》(1903年)のような片目の人物のもっとあからさまに文学的なほのめかしと同じだとは, ただちにはみなせない。

35) ピエール・デクスと筆者は, ピカソ美術館のミシェル・リッシュ, マリ=ロール・ベルナダック, エレーヌ・セクルと協力して, 《アヴィニョンの娘たち》の発展とその時間順を正確にたどるために, この絵に関連するスケッチを公になっているものもいないものもすべて関連づけたいと思っている。我々の結論は, ピカソ美術館で1986年に計画されている展覧会[《アヴィニョンの娘たち》をめぐって]のカタログで発表されるだろう。

36) 第一段階の最終ヴァージョンであるバーゼルのスケッチ(p.250)では, 医学生は頭蓋骨というより本を持っている。しかしながら, 彼はもともとは頭蓋骨を持っているように考えられていたことを示す多くの習作(例えば, Z. XXXVI, 45)があり, ピカソもカーンワイラー, バーおよび筆者に対し, 医学生についてそのように述べている。

37) これについての詳細な議論は, 筆者による以下の論文を参照。"From Narrative to 'Iconic' in Picasso" (前出註31)。

38) 同上論文。特に, 以下の部分を参照。Appendix 5: "The *Demoiselles* and Cubism."

39) ピカソやキュビスムの研究者たちが1908年夏と1909年夏の間の時期に焦点を絞り損ねたことは, ピカソの初期キュビスムを代表する2点の主要作品である《3人の女たち》(サンクト・ペテルブルグ, エルミタージュ美術館)と《卓上のパンと果物皿》(バーゼル美術館)についての議論が(あるいは, その図版さえもが), 比較的近年まで実質上文献の中にみられなかったことに現れている。

40) Steinberg, "The Philosophical Brothel," *Art News*, September 1972, pp.22-29 (part 1), and October 1972, pp.38-47 (part 2). 本文におけるこれ以降のスタインバーグの引用は, すべてこの論文からである(翻訳については, 前出註24を参照)。

41) この娘についての議論は, 筆者の論文(前出註31)の以下の2カ所, 特に後者を参照。"From Narrative to 'Iconic' in Picasso," pp.627-32,およびapp.6: "The Left-Hand Figure in the *Demoiselles*."

42) 前出註36参照。

43) ピカソのヴィラに何度も長期滞在した際に, 筆者は種々様々なことについて議論した。ピカソが頻繁に性病に言及するのには(時にはユーモアのあるものだったが), 注目すべきだという印象を受けた。友人たちの間では, ピカソが死に対し大げさで強迫的な恐怖を抱いているのは長年知られていた。若い頃にはしょっちゅう売春宿に通っていたのであるから, 命を奪う性病への至極もっともな恐れはその不安のせいでいや増したかもしれない。性病との関わりを単刀直入にあるいは曖昧に指示するイメージが, ピカソの芸術においては他の優れた画家たちに比べよくみられるのは確かである。それらのイメージを概観するだけで, 一つの論文が必要となるだろう。

44) Mary Mathews Gedo, *Picasso: Art as Autobiography* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1980), pp.75-80, 270-72,および"Art as Exocism: Picasso's 'Demoiselles d'Avignon'," *Arts Magazine* 55, no.2 (October 1980), pp.70-83.

ジェドは船員(彼女の考えでは, 小さな子供時代のピカソ自身と彼の若い頃の売春宿への通過儀礼の両方を象徴している), 医学生, 娼婦たち――とりわけ, 医者と病気の娼婦たちとの間のつながり――に焦点を絞り, 彼らがピカソの個人史の諸相を反映していると解釈して, 《アヴィニョンの娘たち》の最初の着想はピカソ自身の「病気の娼婦たちの客観的観察者であると同時にその主観的犠牲者としての相反する経験」に反応したものだという仮説をたてた。そうだとすると, 頭蓋骨があるということはピカソ自身が性病, おそらく梅毒に, たぶんフェルナンド・オリヴィエを通して罹患したという可能性に関連しているかもしれない。(ジェドは, ゴシップばかりで不正確の悪評高いピエール・カバンヌを引用して, フェルナンドは相手をかまわず性交していた過去があり, 以前に別の芸術家と暮らしていた時実際に売春していたと噂されていたと述べている)。ジェドは上記の著書の他の所(pp.53, 267)で, 1903年のピカソの作品に盲目のモティーフがよくみられることと, それがどこから来ているかについて多くの解釈に触れ, このモティーフが「自分のかかった性病の有害な影響についてのピカソの罪悪感と心配の気持ちに端を発する」と推測している。この点で, 彼女はジョン・バージャーを思い起こさせる(*The Success and Failure of Picasso* [New York: Pantheon, 1980]), pp.43-44 (repr. of 1965 ed., Harmondsworth, England: Penguin, ジョン・バージャー, 奥村三舟訳『ピカソ, その成功と失敗』, 雄渾社, 1966)。バージャーは, ピカソは「たぶん……性病を思っていて」, 「その病の結果としての」盲目を恐れていると見た。

45) Malraux, *La Tête d'obsidienne*, pp.17-19. ピカソとの会話についてのマルローの記述は, 1937年に会ったときのメモに基づいている。すでに述べてきたように, ピカソは筆者とも同じ方面のことを多く話題にした。《アヴィニョンの娘たち》についてピカソに話してもらう機会は二度あったが, 彼は二度目の折に, 1907年のトロカデロ訪問に深い感動を受けたと述べている。ただし, 会話の前後関係からすると, この感想が触れているのは《娘たち》のことだけかもしれないが, 1907-08年の「アフリカ風」絵画一般のことである可能性も同じくらいある。筆者のメモは, マルローが書き留めた会話の中でピカソが《娘たち》についてもっと雄弁に語っていることと大ざっぱに対応しているので, マルローの本の文章中には全部あるいは一部を彼がでっちあげた話があるという噂があることにはあるが, マルローのテクストを用いることにした。

46) ピカソとの会話を筆者が書き留めたものによると, 彼は民族誌博物館への訪問を, 実質上間違ってドアを押した結果だと述べているが, 他の場所ではドランがその博物館を訪れるよう彼に勧めたとほのめかしている。

47) 「……それは胸が悪くなるほど汚かった。のみの市だ。臭いがした」(Malraux, *La Tête d'obsidienne*, p.17)。

48) 民族誌博物館には守衛が二人しかいない時期が何度かあり, その際には一人が休んだり病気をするだけで, 入り口の円形ギャラリー以外のすべての所を閉めることになっただろう。

49) 1910年にある解説者が書いているところでは, 中心のオセアニア・ギャラリーは14年間公的には閉鎖されていた。ところが, 当時の主要なガイドブックである1903年発行のジョアンヌの『パリの美術館』(Joanne, *Les Musées de Paris*)では公開となっている(1905年の改訂版でも同様)。この難問の解答は, 当時のベデカーのガイドブックに載っている指摘にあるかもしれない。守衛たちは, 今日できえ教会や遺跡や地方美術館の中にはみられないわけではないシステムで利益を得ていたようである。ベデカーにはオセアニア・ギャラリーは公的には閉められていると記載されているが, 「チップ」と引き替えに――あるいは英語版が古風な言い回しで表現しているように「番人に心付けを渡すことで」――博物館を, しかも通常の閉館時間帯にさえ訪問できると指摘している。少なくとも正規の時間帯には閉鎖を免れていたのが入り口近くの円形ギャラリーで, アフリカとオセアニアの選りすぐりの展示品でいっぱいだった。博物館の見張りがいない部分へ近づくことが形式だけの問題だということは, 法外な数の盗難をトロカデロが経験していることでも証明される。例えば, マルセル・モースはこの博物館の特徴を描写する際に, 「いくつもの有名な窃盗」をあげている(Marcel Mauss, "L'ethonographie en France et à l'étranger," *Revue de Paris*, 20e année, V [September-October 1913], pp.537-60, 815-37)。

50) ピカソは初めの何年かに民族誌博物館を何度も訪問したと筆者に述べているが, その際は一度ならず友人と一緒だった。しかし, 最初の訪問は一人きりだった。再訪問のうちの1回はアポリネールと一緒だったことには, はっきりした証拠がある(Ekaterini Samaltanou-Tsiakma, "Guillaume Apollinaire: Catalyst for Primitivism, for Picabia and Duchamp" [Ph. D. diss., University of Virginia, 1981], pp.31-37)。筆者のメモによると, ピカソが最後にトロカデロを訪れたのは1930年代で, 何か特別の行事のオープニングのためだった(ダカール=ジブチ調査隊が収集した資料を並べた1933年の展覧会だったかもしれない。調査隊の一員として, 彼の親友であるミシェル・レリスが加わっていた)。

51) ピカソが美術館から出た直後に強烈な「啓示」を受けたということは, 筆者のメモでは明白である。

52) ピカソは《アヴィニョンの娘たち》の完成後まで「部族美術」を見たことがなかったと晩年に主張したが, それはある意味ではこの絵をめぐって展開する様々の意見を相殺する戦略だった(前出註31の論文の以下部分を参照。"From Narrative to 'Iconic' in Picasso," app.7: "Picasso's Equivocations with Respect to *Art Nègre*")。ちょうどそれと同じように, (クリスチャン・ゼルヴォス, フランソワーズ・ジロー, アンドレ・マルロー, 筆者, さらにはおそらくそれ以外の人々との対話において)「部族社会」の作品の呪術的特性について繰り返した言及は, 「部族美術」に対する彼の関心が本質的にはフォーマリスト的だという広く流布した見解に向けられていた(その見解の典型としては以下を参照。Goldwater, *Primitivism in Modern Art* [New York: Random House, Vintage Books, 1967; rev. and enl. ed. of *Primitivism in Modern Painting*, 1938], pp.144-63, ロバート・ゴールドウォーター, 日向あき子訳『二十世紀美術におけるプリミティヴィズム』, 岩崎美術社, 1971)。しかしながら, ピカソがそのように強調したことから, 彼の関心が呪術的なところにだけあったと考えてはならない。サルモンに述べたことの趣旨(ピカソはアフリカ美術が「合理的」だと気づいた[前出註11, "L'Art nègre"], そして「ピカソは未開の芸術家たちをガイドとして選びながら, 『幾何学について熟考した』」[Salmon, "Histoire anecdotique du cubisme," *La Jeune Peinture française* , Paris: Société des Trente, Albert Messein, 1912, p.46]), および「部族社会」の作品とその素材の創意の豊かさに触れて筆者に述べた意見, ただし残念ながら筆者のメモは彼の言ったとおりではないのだが, これらをさておいても, ピカソが「部族社会」の作品を多様な面をもつものと感じていたことは, この章で検討される資料から明らかである。「芸術家たちの言説は, 彼らの行為と必ずしも同一視される必要はない」。

53) リディア・ガスマンの1981年コロンビア大学博士論文「ピカソにおける神秘, 呪術, そして愛, 1925-1938年」(Lydia Gasman, "Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938," [Columbia University], 同論文の拡大改訂版が1985年エール大学出版局より発行予定)のピカソの呪術の章は, 「部族社会」の作品に対するピカソの呪

術的な態度について説得力のある材料を見事に積み上げて提供している。ゴールドウォーターがピカソの「知的プリミティヴィズム」と呼んだものに対して，彼女は「呪術的プリミティヴィズム」という用語を提案する。ピカソが「部族社会」の作品に対して示した反応について筆者自身が受けた印象はゴールドウォーターよりもガスマンの見解に近いが，一方では「知的」で「呪術的」なプリミティヴィズムというふうに並べてしまうと，ピカソが考え制作していた方法を曲げて伝える二分法がほのめかされてしまうだろう。ガスマンは「知的プリミティヴィズム」と「呪術的プリミティヴィズム」を両立しえない，交互に現れる方法とみなしているようである。「確かに，『呪術師』としてのピカソは，新発見のプリミティヴな宝に革新的な形態と概念を求めるクールなピカソに取って代らなかった。この『知的プリミティヴィズム』は彼の『呪術的プリミティヴィズム』と同じくらい真摯なもので，彼の同時代人たちの現代的なプリミティヴィズムに相当していた。『一日中呪術師なんてしていられないさ』，と彼はマルローに向かって叫んだ」(p.472)。ピカソは「部族社会」の作品に関して二つの異なる精神傾向をもってはいなかった。ゴールドウォーターが「知的プリミティヴィズム」と呼んだものは，ピカソがサルモンにアフリカ美術は「合理的」だ，即ち「部族社会」の彫刻は推理力を必要としているから論理的で概念的だと述べた時に言いたかったことに関連している。したがって，ゴールドウォーターの見解は，「プリミティヴ」な作品における観念に形を与える象徴的表現法について述べているのである。ピカソによる数多くの発言が示唆を与え，ガスマンが集めた多くの支持材料によって説得力を得た「呪術的プリミティヴィズム」の方は，ピカソの心理的態度に関わるものであり，その品が「部族社会」の人々にとってどんな意味をもつかについて彼の引き出した解釈に関わっている。こうして二つの「プリミティヴィズム」は，実は一つの統合されたアプローチの別々の面なのである。例えば，ピカソが彼のグレボ族の仮面について本質的に形式上の象徴的表現法の問題という観点から筆者と論じた時，彼はその物が呪術的仲介者であるという感覚を決して停止してはいなかった。

ゴールドウォーターはフランスの民族学の思潮をドイツやイギリスの人類学と同等には扱わなかったが，ガスマンの論文の資料は彼のやり損ねたことを穴埋めしている。彼女のテクストには，マルセル・モースその他の人々から引用した多くの関連資料がいっぱい含まれていて，その資料は20世紀初頭の知的雰囲気の中で独特のフランス民族学の優秀さを感じさせてくれるのである。筆者が唯一異議を唱えるのは，ピカソが呪術に関するモースの1903-04年の小論を読んでいたかもしれないとか，「プリミティヴ・アート」における呪術に関するレヴィ＝ブリュールの1910年のテクストが「ピカソの注意を引いていただろう」とほのめかしていることである。20世紀初めのピカソのフランス語能力はさておいても，これらの文献は彼が読む種類のものではない。ピカソとモースの思考の間の類似をガスマンがあばきだしたことは，時代精神の作用のたいへん魅力的な例である。しかし，それは単なる並行現象の域を出ない。さらに，ピカソが実際にモースの初期の小論を読んでいたとしたら，トロカデロでの経験はほとんど「啓示」ではなかっただろう。啓示をいったん得てしまえば，ピカソはもうモースを読む必要はなかった。

54) *La Tête d'obsidienne* (註8参照), p.18. 強調は筆者による。

55) このことは，その期間のピカソ作品に目に見える影響が欠けていることによって証明されるだけではなく，マティスがガートルード・スタイン宅でピカソにみせたアフリカ彫刻についての感想にもそれとなく示されている。本文以下pp. 260, 296-297，註138,139参照。

56) (トロカデロ民族誌博物館の後身である)人類博物館の現在のキュレーターたちは，ほぼすべての仮面と人像彫刻，そして大部分の武器と道具が博物館の初期の展示で並べられていたと述べている(1895年の写真にみられる，物がぎっしり詰まった陳列がこの見解を支持する)。p.257に図版を掲載したニューヘブリデス諸島の仮面は，1894年に博物館に収蔵された2点の非常によく似た仮面のうちの1点である。少なくともその一つが――おそらく両方が――ピカソの最初の訪問の際に展示されていた。

57) ピカソのイベリア様式に馴染みのない者にはどのようにみえようとも，中央の女性たちを魅力的で性的アピールをもつようにみせるつもりだったことには疑問はない。彼女たちの色彩，誇張的なポーズ，流麗な輪郭の描き方，相対的に歪曲の少ない容貌を見れば明らかである。この絵が完成に近づくにつれ，彼女たちは両側の人物たちとの対比でますます魅力的となった。両側の人物たちは威嚇的で怪物的な方向に発展していったのである。

58) 序，註11を参照。

59) 『ノア・ノア』(「かぐわしい」を意味する)も『闇の奥』(Conrad, *Heart of Darkness*, 中野好夫訳『闇の奥』，岩波文庫，1958)も，ほぼ同じ頃の実際の熱帯経験に基づいており，だいたい同じ時期に出版された。ゴーガンは1891年6月にタヒチに到着したが，ちょうどその一年後コンラッドはコンゴ河をさかのぼる長い旅をしている。『ノア・ノア』は1901年に変更を加えて出版された。一方，『闇の奥』は1899年に連載され，1902年に書物の体裁で世に出た。

筆者がこのコンラッドの中編小説と『ノア・ノア』を比べるのは，ヨーロッパ人のアフリカ観とポリネシア観の違いをはっきりわからせてくれるからである。もちろん，ピカソが当時『闇の奥(*Heart of Darkness*)』を読めたはずはなくて，この小説は1926年になってやっと『闇の奥に(*Au coeur des ténèbres*)』としてフランス語で出版された。しかし，今世紀初頭のアフリカに対するフランスの態度は――早い時期のスタンレーの探検記録やそののち世に出た旅行談に影響され，そのうえフランスが当時中央アフリカの軍事的冒険で被った重大な損失で脚色されて――太平洋の諸領土に対する見解とは非常に異なっており，新聞雑誌の熱心な読者だったピカソはきっとパリに漂う雰囲気と感情を取り込んでいただろう。人類博物館のキュレーター，フランシーヌ・ンディアエは，アフリカについて書くフランス人は『闇の奥』に匹敵するフランス文学がないために，この小説をしばしば引用すると教えてくれた。実際，マルローはピカソとアフリカ美術について論じた時，明らかに彼に先立つこの小説家に敬意を表して「闇の奥」という句を挿入した(*La Tête d'obsidienne*, p.158)[訳註:映画「地獄の黙示録」はこの『闇の奥』の翻案である]。

60) その展覧会の展示品はギョームが選んだが，手配はデ・サヤスが行った。彼の役割については以下を参照。Francis M. Naumannによる序文と註"How, When, Why Modern Art Came to New York" by Marius de Zayas, *Arts Magazine* 54, no.8 (April 1980), pp. 96-126.

61) Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art* (New York: The Modern Gallery, 1916), p.41. アフリカ美術のモダン・アートへの影響について――そのタイトルにもかかわらず――実質上何も語っていないというだけではなく，その全編を貫く風変りな人種的偏見ゆえに，この本はデ・サヤスに敬服していた人々にとってつねに困惑の種だった。デ・サヤスはアフリカの彫刻を賞賛していたにもかかわらず，アフリカ人は発達が停止しているとみなした。

> 「異なる人種の芸術を分析するとわかるのだが，各々の人種は再現について特定の考えをもっていて，自然主義に向けて芸術がどれくらい発展しているかはその芸術を生みだす人種の知的発達と直接の関係がある。……対象をそのまま模倣することがあまりないこと――アフリカのニグロの造形的再現のほとんど抽象的な形式――は，ニグロの知能が制限された段階にあることから当然の結果生じたにすぎない……[p.7]。彼ら(ニグロという人種)は白人種の子供と非常に似た知的段階にとどまっている。彼らの生活は純粋に感覚的である。彼らは白人の子供のように自己中心的である[p.10]。野蛮なニグロの知的な状況は特にプリミティヴで，その知能は人類の発展初期の制限された段階のままである……[p. 10]。野蛮なニグロの知的能力が静止した状態にある理由は，その自然的，社会的環境にある。……それゆえ，ニグロは厳密に言えばどんな知的感情ももてず，肉体的必要の充足しか求めない……[p. 13]。ニグロの目は自然な状態にある形態を見るけれども，彼の知能程度では形態を理解できず，形態をその状態のまま記憶にとどめる。……彼は思考しないし，相対評価を得るための比較もしない，なぜなら分析能力をもっていないからである[p.32]」。

62) De Zayas, "Cubism?" (an exchange), *Arts and Decoration*, April 1916, pp.284-86, 308. Naumann, "How, When, and Why" (註60参照), p.104に引用。

63) Alfred H. Barr, Jr., ed., *Picasso: Forty Years of His Art* (ピカソの話二つを含む), exhibition catalog (The Museum of Modern Art, New York,共催館The Art Institute of Chicago, 1939),pp.9-12,200. 1923年の話は，雑誌『ジ・アーツ(*The Arts*)』，第5号(1923年5月，pp.315-26)に「ピカソは語る」というタイトルで公にされた。この話とデ・サヤスの名前が結びつけられた最初の例は，バーがピカソのデ・サヤスとのインタヴューだとして『ピカソ，40年の芸術』に「ピカソは語る」を再録したものである。実のところ，1923年5月に初めて世に出た時『ジ・アーツ』の編集者がつけた註には，「ピカソはこの『ジ・アーツ』とのインタヴューをスペイン語で行い，その後彼が間違いないと認めたスペイン語のテクストをここに翻訳した」(p.315)と明記してあるだけで，デ・サヤスには何の言及もなかった。1936年になっても，デ・サヤスとピカソをそのように結びつけるものは，(1923年のインタヴューとピカソのその後の言葉を載せた)マール・アーミテイジの小さな本にも，アーミテイジがその本に注意を引くためにバー宛に書いた手紙にも見出せない。

64) さらにもう一つの問題が関係しているのが『ピカソ，芸術の40年』の参考文献一覧の記載で(*Picasso: Forty Years of His Art*, p.200)，「(このインタヴューの)フランス語版は，……ルソー，ニグロ美術，文学を論じた文章を追加して，フロラン・フェル著『アトリエ談義』，パリ，ルネサンス・デュ・リーヴル刊(Florent Fels, *Propos d'artistes*, Paris, Renaissance du Livre)，1925年のpp.139-45に載った」とある。ここで(そして，この問題にかかわる他の箇所でも)考慮されなかったのが，「アトリエ談義:ピカソ」というタイトルのもとで，『レ・ヌーヴェル・リテレール・アルティスティク・エ・シアンティフィク』誌(Florent Fels, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*)の42号(1923年8月4日)のp.2で公表された，フロラン・フェルによるピカソのインタヴューのさらに早いテクストの存在である。それが――デ・サヤスによる「ピカソは語る」と称するものよりもむしろ――フェルが1925年の『アトリエ談義』で公表したヴァージョンのもとになっているというのが最もありそうなことである。

フェルはさらに，彼の後年のエッセー集におけるピカソに関する別のテクストの中で(*le Roman de l'art vivant* [Paris, 1959], pp.172-75)，『レ・ヌーヴェル・リテレール』で公表した「長いインタヴュー」の起源を説明して，ピカソとはよく会話をしたと述べている(彼がピカソのアトリエを初めて訪れたのは画家が1913-16年にショルシェ街に住んでいた時で，その後1918年10月か11月に住み始めたラ・ボエシー街を訪ねた)。ピカソは1923年のインタヴューでフェルに語っている。「すでにあなたには，『ニグロ美術』についてはこれ以上語れないくらい話している。あなたは私に代って先のアンケートで解答してくれた，アール・ネーグル，知らないよと」。ここで言われているのは『アクション(*Action*)』誌の1920年4月号に公表された「アール・ネーグルについての意見」のことで，この頃の二人の親しさを表すもう一つの証拠である。

65) ピカソがフェルに述べた感想は，上の註の言葉の直後に来る。「だって，それ(『アール・ネーグル』)は私には馴染み深いものになりすぎて，まわり中に散らばっているアフリカの彫刻は手本というよりは目撃者なんだよ」(*Les Nouvelles littéraires*[註64参照], p.2)。

66) ピカソはこの件についてピエール・デクスにたいへんはっきりとさせ，デクスはそれを筆者に詳しく話してくれた。

67) Christian Zervos, *Pablo Picasso: Œuvres de 1906 à 1912*, vol 2, pt. 1 (Paris: Editions "Cahiers d'Art," 1942), pp.xxxvii-iii, 10. James Johnson Sweeney, "Picasso and Iberian Sculpture," *The Art Bulletin* 23, no.3 (September 1941), pp.191-98も参照。

68) Rubin, "From Narrative to 'Iconic' in Picasso" (前出註31), app.7: "Picasso's Equivocations with Respect to *Art Nègre*."

69) 右側に立っている人物の頭部の――仮面ではなくファン族の遺骨容器の守護像の頭部との――関係が，いちばん密接である。しかし，遺骨容器の像との親縁性は，ピカソが見ていたはずのない仮面(p.263)の場合と比べると，かなりわかりにくい。ピカソが初めて訪れた時トロカデロには少なくとも1点のファン族の像があったけれども，彼の描く頭部が明確にファン族の顔つきとなるのはやっと1908年の初め頃だった(pp.290-91)。ピカソがファン族の遺骨容器の像を手に入れたのは非常に早くて，1910年頃より後でないことは確実である。ピカソが1909年9月か10月に引っ越してきたクリシー通りのアトリエ(彼はそこに1912年秋までとどまった)で撮られた，ピカソ美術館が保管している未発表の日付のない写真で，その遺骨容器の像はアトリエの窓を背景にシルエットで見えている。

70) Alfred H. Barr, Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art* (New York: The Museum of Modern Art, 1946), pp. 55,257，アルフレッド・H.バー・Jr.，植村鷹千代訳『ピカソ芸術の50年』，創元社，1952。

71) Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et "l'Art nègre"* (Paris: Klincksieck, 1968), pp.254-55.

72) 序註82を参照。

73) マティスが「部族社会」の作品を一番多くもっていたようで，1907年までにおよそ20点だった。ヴラマンクとドランが当時それぞれ4，5点以上所有していたことを示すものは何もない。

74) 彼はこのことを筆者に非常にはっきりと述べたし，以下に示す理由(p.296)により彼を疑う理由はないと考える。

75) Golding, "The 'Demoiselles d'Avignion'" (前出註29), p.57, fig 19.

76) Henri Clouzot and André Level, *L'Art nègre et l'art océanien* (Paris: Devambez, 1919), pl.XXXVI: "Masque lunaire," Côte d'Ivoire, Collection André Level, 25cm.

77) André Salmon, "Histoire anecdotique du cubisme" (前出註52), pp.42-50.

78) Ron Johnson, "Picasso's 'Demoiselles d'Avignon' and the Theatre of the Absurd," *Arts Magazine* 55, no.2 (October 1980), pp.104-05. トレス海峡諸島の仮面は，クリスチャン・ゼルヴォスが以下の文献でピカソのコレクションにあるとして公にした。Christian Zervos, "L'Art nègre," *Cahiers d'art* 2, no.7-8 (1927), p.231.

79) 亀の甲の仮面はその地方に特徴的なものである。しかしながら，珍しくて非常に高価なので，たとえ勧められたとしてもピカソが購入していたかは疑わしい。すばらしい仮面が1930年代に彼の友人ジョルジュ・サルのコレクションにあった。この仮面は後にケネス・クラークが購入したが，彼の相続人たちの代理人によって誤ってピカソのコレクションにあったとされている。

80) ピエール・デクスが筆者に教えてくれた。

81) ナショナル・ギャラリーでの講演(「ピカソ，キュビスム，そしてアフリカ美術」，1982年2月28日)その他において。

82) テルヴューレンの王立中央アフリカ博物館のユゲット・ファン・ゲルヴェから筆者への手紙。手紙の中で彼女が言っているのは顔面に隆起のある，いわゆる「完全な」キフェベ仮面のことであり，問題にしている仮面はそれに該当する。

83) 今日においてさえ，フランスのコレクションには貴重な「病気の仮面」は数が少ない。そのような仮面は取引がめったになく，シャルル・ラトンは第二次世界大戦後に趣味が変化するまでは醜すぎて売れないとみなされていたと述べている。p.264に掲載したようなタイプの仮面は，スーザン・ヴォーグルによれば，進行した梅毒やガンゴサの症状[訳註：熱帯地方の伝染性皮膚病であるいちご腫の症状の一つで，顔と口蓋のかなりの部分が失われることがある]に非常な刺激を受けている。この特殊なペンデ族の「病気の仮面」は筆者がテルヴューレン博物館で出くわしたものだが，典型的なものよりは美しくかつ抽象的である。それは1954年にアフリカから到来したもので，どれくらい古いかは決められないが，制作はほぼ確実に《アヴィニョンの娘たち》に先立つだろう。

ルヴェルは1904年に収集を始めていたと主張したが，この主張は疑問視されてきた。もし始めていたにしても，彼が——《娘たち》の一年後である——1908年以前にピカソに会ったことを示すものは何もない。(その著書『収集家の思い出』で，ルヴェルは1908年にラヴィニャン街13番地にピカソを訪ね，「ラ・ポ・ド・ルルス」のために《サルタンバンクの一家》を購入した際に知り合ったと述べている。以下を参照。André Level, *Souvenirs d'un collectionneur* [published posthumously, Paris: Alain C. Mazo, 1959], p.23)。また，ルヴェルが問題となっている仮面を公開する以前に，まる10年も所有していたと考える根拠は何もない。最後に付け加えると，彼のコートジボアールの「病気の仮面」は，何点かのペンデ族の仮面に見られる類似と比べると，《娘たち》の中の座っている人物の頭部とははるかに似ていない。

84) ガボンやコンゴの金属で被覆した何種類かの遺骨容器の守護像をコタ族のものとすることは，長年定着し慣例化していたが，実は誤ったものである。この慣例化した同定はフランスの植民地政府が始め，後になって放棄したものだった。レオン・シロトが筆者に指摘したように，最初に知られたこの種の像の多くはンダサ族とウゥンブ族が制作したもので，彼らはその北に住むコタ族の言葉と関連した言葉を話す民族だった。しかし，本物のコタ族の彫刻様式は違っていた。後になって研究者たちは知ったのだが，集められた資料にみられる様々な様式のほとんどではないにしても多くは，コタ語を話す人々の隣には居住しているけれども歴史，言語，社会組織において著しく異なるムバンバ族の中で生れたものだった。

モセンジョ地方で作られたコタ族の金属で被覆した像のいくつかには目の下に長い細片がついているが，それは瘢痕模様には対応しない(コタ族は瘢痕模様を体に施すことはなかった)。一部の門外漢やディーラーはそれらの細片を涙と解釈しがちだった。この考えはこういった社会の価値体系やイコノグラフィーに反するもので，民族学では支持されない。シロトによればそのモティーフの由来は，昔に流行した小さな垂直方向の入れ墨(北西に住む他の民族たちの図像にもいくつかそうした入れ墨がみられる)か，装飾的な選択である可能性が高い。

85) これらは明らかに，すでに触れた不十分なリスト(序，註56)で69番として言及されているものである。「仮面[原文のまま]，銅と木でできた平たいもの，葬式用人形，ガボン，バコタ。高さ50[cm]」。実のところ，筆者が遺産の中に発見した二つのコタ族の遺骨容器の像(p.301)以外にピカソがそれをもっていたかどうかは確かではない。遺産相続人の一人であるベルナール・ピカソが研究者全般に対して，また特に美術館に対して好意的ではなく，それゆえ彼の所有している分についてはチェックできないのである。

86) ピカソがコタ族の像を20年代かそれ以後に購入していたとしたら，もっと洗練されたものを手に入れていただろう。というのも，第一に選択の幅はもっと広かっただろうし，第二にその時点では「部族社会」の作品を購入する際にはピカソの財布の紐はある程度までゆるかったからである。p.301右上の作品には，ブリュメルとギョームが活動する以前，今世紀が始まったばかりの頃に提供された作品の粗野さがある。

マティスがガートルード・スタインのところでピカソにアフリカの作品をみせたことについて筆者が質問したのに答えて，彼はマティスへの反論を口にした。ピカソは反論することで，マティスの関心を引いたのとは異なるアフリカの作品に，つまりマティスがアフリカとエジプトの作品を同一視したのは判断の誤り，あるいは愚かなことだとしてしまうようなアフリカの作品に，自分が引きつけられたのだともほのめかしていた。(ピカソの言葉を正確には思いだせないが，筆者のメモによれば彼はこの趣旨で「あざけって」何か言った)。ピカソはそれから，彼の好きな作品のうちのいくつかについて話に及んだ。話の際に，彼はニンバやコタ族のようなよく使われる名称をいくつか口に出したかもしれない。だが，その当時はアフリカ美術についてほとんど何も知らなかったので，ピカソが使ったとしても聞きのがしていただろう。しかしながら，メモにピカソが「金属の小さな像で，非常に抽象的なもの」と「大きな鼻の仮面」について話したことを簡単にまとめてある。振り返ってみると，これらはまさしくコタ族の遺骨容器の守護像および，バガ族の「ニンバの頭をした」像とニンバの仮面の両方もしくはそのどちらかにほかならないだろう。これらの二つのタイプの作品は，1907年の作品に直接関連づけられる(pp.268-69，276-77)。このことをピカソの言葉と結びつけると，それらの作品が彼の興味を引いた最初のものの中にあったことは実質上確かであるし，それゆえ彼が集めた最初の品々の中にあったこともほぼ確かである(彼のアトリエや家にバガ族の像がみられる最初の記録は，1917年にオルガの肖像[Z.III，83]を描くのに使った彼女の写真(ピカソ美術館蔵)である)。

87) 第一次世界大戦以前には，ギョームの(そして，おそらくはエイマンとブリュメルの)見事なコタ族の遺骨容器の守護像は驚くほど高価だった——一つには，たぶんそれらが何世紀も前のものだと誤っていわれていたからである。1914年の展覧会のためにギョームが委託販売でスティーグリッツに送った2点の遺骨容器の像にそれぞれ3,000フラン，すなわち彼がデ・キリコの傑作の一つである《愛の歌》(今日では，少なくとも極上のコタ族の遺骨容器の像の10倍の値打ちがある)に求めた金額の6倍以上の価格がつけられた，とポドラ(p.153)は述べている。

優れた「部族」の作品も世紀の初めには高価でなかったという誤った印象が収集家や歴史家の間にある。もちろん，非常に安くて貧弱な平凡なものを——今日と同じように——買うことはできた。しかし，最高の作例は極端に高価だったし，現在もそうである(もはや現代美術の傑作とは比べものにならないけれども。実際，現代美術の傑作の価格から見ると，「部族美術」の傑作はふつう何十万ドルもするとはいえ相対的には値が安い)。

88) 美術史家たちがコタ族のものだとされる金属で被覆した遺骨容器の守護像について得た最初の知識のせいで，ひし形の基底部は脚の因襲化された表現だと勝手に解釈されるにいたった。これは不正確である。「コタ族」の資料提供者に基づく後の研究(E. Anderson, "Contributions à l'ethnographie des Kuta" I, *Studia Ethnographica Upsaliensia 6*, 1953, p.340)，そして様式上の比較(L.Siroto, "Notes on the Bakota, Pangwe, and Balumbo Sculpture of the Gabon and the Midlle Congo," *Masterpieces of Afrian Art*, exhibition catalog [Brooklyn Museum, October 21, 1954-January 2, 1955], pp.26-30)は，その形はたぶん腕を表していることをより厳密に論証している。遺骨容器の全体の写真を見ると，普通ひし形の下の部分が遺骨を入れたかごの中に埋められ，そのため外からは見ることができないことがわかる。

89) 現在有名なルバ族のカリアティードの腰掛けが，世紀最初の10年間にフランスで手に入ったという証拠は少しもない(そして，その腰掛けが民族誌博物館の収集品中にはみられなかったことは確かである)。それにもかかわらず，腰掛けを当時のパリの芸術家の作品に結びつけたがる筆者も中にはいる(例えば以下の文献は，モディリアーニが1910年頃に描いたカリアティードとまさしくそのような結びつけをしている。Manfred Schneckenburger, *Welt Kulturen und moderne Kunst*, exhibition catalog [Munich, Haus der Kunst, June 16-September 30, 1972], pp.492-93)。筆者はフランス領土圏内から例を選んでいる。その圏内からの彫刻はすでにパリで流行していたからである。

90) ピカソのダンスする人物のけいれんするような運動と突きだした手足は，彼が見た可能性のあるアフリカやオセアニアのどんな美術にも，また実際に目にしていた『ル・トゥール・デュ・モンド(*Le Tour du Monde*：世界一周)』その他の大衆雑誌に見受けられるような「部族社会」のダンスや儀礼を描いた早い時期の版画にも，全く関係がない。彼がそのような儀礼に魅力を感じていたこと，そして彼の想像の中ではダンスする人物たちはアフリカのダンスのフィルムにみられるような規則的で抑制のきいた運動よりも，マーサ・グレーアムの振り付けによくみられる絶叫するような身振りにたいへん似た非常な激しさとエネルギーを表していると考えていたことは，疑いないだろう。

91) Lucy Lippard, "Heroic Years from Humble Treasures: Notes on African and Modern Art," *Art International* 10, no.7 (September 1966), reprinted in *Changing: Essays in Art Criticism* (New York: Dutton, 1971), p.38.

92) p.280に掲載したバンバラ族の像は，カーンワイラーの死の際にそのコレクションにあった(そして，ジョルジュ・サンド通りにあった1913年のカーンワイラーの住居の写真では，書棚の上にみえる(図版は以下を参照。Daniel-Henry Kahnweiler and Francis Crémieux, *My Galleries and Painters*, Documents of Twentieth Century Art series, trans. from the French by Helen Weaver, introduction by John Russell [New York: Viking, 1971], between pp.15 and 17，ダニエル=ヘンリー・カーンワイラー，フランシス・クレミューとの対話，瀬木慎一，村松国彦共訳『わたしの画廊わたしの画家』，大阪フォルム画廊，1974)。しかしながら，1907年にすでに所有していたのかは知る方法がない。とはいえ，その像はこのように早い年代に購入されたかもしれないタイプのものである。

93) Laude, *Le Peinture française* (註71参照), p.253.

94) どんな「部族社会」の作品からもピカソが直接模写した素描や油彩はない。

95) 雑談の際にデクスが筆者に教えてくれた。

96) Tzara, *Artes*, Antwerp, no.3-4, 1947-48, p.3, Lydia Gasman, "Mystery, Magic and Love in Picasso" (註53参照), p.456に引用。

97) ピカソは彼のニンバの仮面(p.327)が豊饒の女神を表していると確かに知っていたとミシェル・レリスは筆者に述べているし，一般的にも「ニンバの頭をした」バガ族の像は——間違っていたのだけれども——このように解釈されていた。

レオン・シロトによれば，「現在の知識では，巨人ニンバの仮面およびそれと同じような頭部処理をみせる男女の彫像の間に，様式的関係以上のものは推測できない。そのような彫像はある種のバガ族の共同体においては重要だったことが昔の報告からわかるが，ニンバの仮面のことはこの関連において言及されていない。バガ族のイコノグラフィーの実地研究は非常におろそかにされてきたのである」(1984年の筆者への手紙)。

98) おそらくその大変な重さのために，これらの仮面はラフィア椰子の繊維でできたスカートの下で一人以上のダンサーが支えたといわれることもある。実際は，頭の支えと「脚」を丸く取り巻く輪(ピカソの仮面にはまだ残っている，p.327参照)の組み合せで，ダンサーは一人で仮面をコントロールできたし，事実そうしたのだった。

99) Reinhold Hohl, catalog text for no.52 (sheet with drawings from early summer 1907) *Pablo Picasso: Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag, Werke aus der Sammlung Marina Picasso*, exhibition catalog, ed., Werner Spies (Munich, Haus der Kunst, February 13-April 20, 1981; Cologne, Josef-Haubrich-Kunsthalle in collaboration with Museum Ludwig, August 11-October 11, 1981; Frankfurt am Main, Städt Galerie im Städelschen Kunstinstitut, October 21, 1981-January 10, 1982), pp.235-36.

100) サルモンはいろいろな所で，1905年と1906年に「部族美術」を知ったとほのめかしている。もしそうだとすると，彼の関心はピカソが1907年にもった関わり合いに1年ないし2年先んじていたことになろう。他の所でサルモンはピカソの事例を誤って1906年末だとしているので，彼の言う早い日付は間違っていて，モダニストの「部族美術発見」の瞬間として広く考えられていた，現在では事実無根とわかっている1905年という年代に基づいているということもありうる――率直に言って，その可能性は高い。

101) Salmon, "L'Art nègre," (註11参照), p.124.

102) ピカソはサバルテスに「プリミティヴな彫刻はこれまで乗り越えられたことがない」と述べた(Jaime Sabartés, *Picasso, portraits et souvenirs*, trans. from the Spanish by Paule-Marie Grand and André Chastel, [Paris: Louis Carré, Maximilien Vox, 1946], p.223, ハイメ・サバルテス，益田義信訳『親友ピカソ』，美術出版社，1950)。

103) アポリネールの『キュビスムの画家たち』には，「部族美術」についてはたった一つ短い――エジプト美術と同時に触れた――言及があるだけである。「この空想のもの，つまり『第四次元』は，エジプトやニグロやオセアニアの彫刻を見ていた多数の若い芸術家たちのあこがれと不安を表明したにすぎなかったということを付け加えておこう」(Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques—Les Peintres cubistes* [Paris: Eugène Figuière et Cie, 1913], pp.16-17, アポリネール，江原順，小海永二訳『立体派の画家たち 美学的考察』，昭森社，1957/斎藤正二訳『キュビスムの画家たち』，緑地社，1957)。この文章は，部分的にはアポリネールがマティスとした対談から生れてきたようである(その点でこの文章は，ピカソよりむしろマティスと関連している。――「私は他からの影響を避けたことはありません。……したがって，あらゆる造形的言語の影響を受けました。ヒエラティックなエジプト人，洗練されたギリシア人，官能的なカンボジア人，古代ペルー人の手になる品々，感情がインスピレーションを与えるままに比例を決めたアフリカのニグロの小さな像は，芸術家の興味を引いて彼が自分の個性を育てるのを助けることができるのです」。"Henri Matisse," *La Phalange*, no.2, December 15-18, 1907. "Matisse interrogé par Apollinaire," *Henri Matisse: Ecrits et propos sur l'art*, ed. Dominique Fourcade [Paris: Collection Savoir, Hermann, 1972]に再録，pp.56-57。プリミティヴィズムにおけるアポリネールの役割の分析については以下の書の随所にみられる。Samaltanou-Tsiakma, *Guillaume Apollinaire: Catalyst for Primitivism* (註50参照)。「ニグロ」とエジプト人の彫刻を「第四次元」と結びつける時代の傾向についての著者の解説は，同上書pp.48-50を参照。

104) André Salmon, "Histoire anecdotique du cubisme" (註52参照), pp.43, 44.

105) André Salmon, "Negro Art," trans. D. Brinton, *The Burlington Magazine*, no.205, April 1920, pp.164-72.

106) ピカソのプリミティヴィズムについての(ゴールドウォーターが主張したような)伝統的見解に対する当然ともいえる批判には，その好例としてガスマンの見事なテクストがあるが，振り子を反対側にあまりに動かしすぎる結果となりつつあるかもしれない。そうした文章の多くは，芸術作品に直接面と向かうよりもむしろ言葉(ピカソや様々の筆者の引用)に基づいている。マティスと違って，ピカソは形式上の諸問題についてはめったにしゃべらなかった。キュビスムに話が及ぶ時でさえ詩的に流れた(筆者の以下の著書を参照。Rubin, *Picasso in the Collection of The Museum of Modern Art*, exhibition catalog [The Museum of Modern Art, New York, 1972], pp.72, 206 note 3)。しかし，作品はピカソが形式上の諸問題の解決に大いに引きつけられていたことを示している――そして，彼のプリミティヴィズムに関してこの点を見失ってはいけないのである。

107) 筆者のメモでは，ピカソは次のように言ったと書き留めてある。「最も優れたリアリズムとは，芸術家が作品に残す印――その印の様式はどんなものであれ――と彼のいちばん強烈な感情の……性格が最高にぴったりと調和することだ」。言い換えれば，リアリズムとは本物のような錯覚を与えたり図示するのではなく，伝達の問題なのである。

108) André Salmon, "La Semaine artistique. Cubisme: Exposition Metzinger (Galerie Rosenberg)," *L'Europe Nouvelle*, 2ème année, no.3 (January 18, 1919), pp.139-40.

109) スペースの都合で，ここにはゼルヴォスのⅣ, 966や，XXⅣ, 180をはじめとする少しずつ異なる多くの習作を載せなかった。

110) ここではカリカチュアに焦点を絞るが，ピカソは――彼が身辺に残しておいた(そして，パピエ・コレや構成作品に使用した)がらくたや古雑誌のような――「ロウ・アート」の愛好家だったことを心に留めておかねばならない。

111) 例えば，マネの《オランピア》とセザンヌの《ナポリの午後》両方のパロディがある。クリスチャン・ゼルヴォスの『パブロ・ピカソ』(Christian Zervos, *Pablo Picasso* [Paris: Editions "Cahiers d'art," vol.6, supp. to vols. 1-5, 1954]), no.343。

112) Rubin, *Picasso in the Collection* (註106参照), p.66.

113) カーンワイラーの肖像画の左上に(バージェスの写真によって長らく研究者たちに知られていた)ピカソのニューカレドニアの像の一つがあることを画家自身が示唆して初めて，その形状が画中にあると認められた(p.310参照)。ジョン・リチャードソンへのピカソの言葉については，後出の註176を参照。

114) Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work* (London: Victor Gollancz, 1958), p.126.

115) Adam Gopnik, "High and Low: Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait," *Art Journal* 43, no.4 (Winter 1983), pp.371-76.

116) 同上書，p.374.

117) 同上書，p.375.

118) 例えば，険しい表情の老兵士と巻き毛の軟弱な若者の対照的な横顔を表した何点か(図版は以下を参照。Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo* [New York: Reynal & Hitchcock, 1945], Plates 24, 127, 141)。

ピカソとジャクリーヌと筆者で，さる画商が彼に預けたピカソ初期のカリカチュアの何点か(彼はバルセロナ美術館から盗まれたものではないかと危ぶんでいた)を見ていた時，ピュヴィス・ド・シャヴァンヌのカリカチュアと呼ばれているものを知っているか彼に尋ねた。彼は知らないと答えたが，レオナルドのものは好きだと言った。

119) この方法はその後，マックス・エルンストの彫刻でもっと純粋に詩的でイコノグラフィックな目的のために使われた。

120) 筆者の知る限りでは，この考えを述べているのは以下の文献だけである。Spies, *Picasso: Das plastische Werk* (註17参照), pp.37-47.

121) この作品はシュピースによって1906-07年の冬とされている(Werner Spies, *Sculpture by Picasso* [*with a Catalogue of the Works*], trans. from the German *Picasso: Das plastische Werk* by J. Maxwell Brownjohn [New York: Abrams, 1971], p.301, fig.11)。しかし，頭髪のパターンが――荒々しい表現法はもちろんのことだが――1907年の春になってからピカソが手に入れたセルロ彫刻の頭部(p.249参照)に似ていることから，この作品はその頃にあてはめざるをえない。

122) ピカソがその時以前にオセアニアの彫刻を見ていたとしたら，マティスかドランかヴラマンクの収集品の中で見たに違いない。彼らが早くに手に入れたものについて書かれたどんな論文にも，オセアニア美術についての言及はない。だが，「アール・ネーグル」という言葉はアフリカだけでなくオセアニアの美術にあてはめられていたし，これら二つの混同はごくあたりまえだったので，見ていた可能性は除外できない。

123) Johnson, "Primitivism in the Early Sculpture of Picasso" (註14参照), pp.66, 67.

124) ジョンソンがこの作品を調べた時には痕跡だけが残っていた。おそらくは，それを与えられた子供(後のアンドレ・マッソン夫人)が実際に遊びに使っていたためだろう。今日では，作品上の色彩の跡はさらに少ないように思える。

125) Spies, *Sculpture by Picasso* (註121参照), p.23.

126) この頭部は，アレンスバーグがフランク・パーティ・ハヴィランドから購入したといわれている。ハヴィランドは，ピカソとブランクーシ，そしてデ・サヤスを通してギョームの周辺の人々と友人であった。

ピカソのファン族の像は，1911年頃の写真(ピカソ美術館蔵)では，クリシー通りの彼のアトリエの窓を背景にしてそのシルエットをみせている。

127) 1908年までには，かなり多くのバンバラ族の品々をフランスで見ることができた。ただ，p.295に示したような特定のタイプの仮面については，その当時あったかどうかの記録がない。

128) Rubin, "From Narrative to 'Iconic' in Picasso" (註31参照), pp.620-22を参照。

129) デクスは(1982年12月15日の筆者への手紙で)，1905年という早い時期にマティスの方でこの税関吏に関心をもっていたと主張し，マティスの1906年の《ピンクのたまねぎ》とルソーの静物画とになんらかのつながりがありうることについてバー(Barr, *Matisse: His Art and His Public* [New York: The Museum of Modern Art, 1951], p.77)を引用している。

フォーヴィスムから1906年後半の彼自身の個性的な様式へというマティスの移行は方法を単純化し切り詰めたこと(《船員》の二つのヴァージョンの間にある本質的な違いを特徴とするが，その過程でルソーがなんらかの役割を果したことは確かである。しかしながら，この役割は，ゴーガンやセザンヌ，そしてすでにマティスが収集していた様々な「プリミティヴ・アート」の果した役割の次に来るものだった。

筆者にとっては，1906年から1907年の冬にかけてのマティスの一般化したプリミティヴィズムを，最もよく表している作品は，《マルグリット》(p.253)である。ピカソはこの作品が制作されるとすぐ，マティスと作品交換する時に自分用に選ぶことになる。評論家の中には，この一見して不器用で単純で素朴なマティスの肖像画をピカソが選んだのは，マティスの下手な作品だとみなせる絵を自分のアトリエに持つことで，マティスに恥をかかせようとしたのだと解釈する者もいる。実際には，このとても小さな絵のマルグリットの頭部を，ピカソのゴソル以後の作品と，それどころか《アヴィニョンの娘たち》の中央にいるイベリア風の頭部と比べるだけで，彼がどうして他のマティス作品よりもこれを好んだのかわかる。フォーヴィスムの芸術家にとって，「プリミティヴ」という語が，「アルカイック」で時に異国風な様式「アール・ネーグル」やゴーガン，ルソーといった多様なものを意味し，一方ピカソにとって，「プリミティヴ」が第一に「アルカイック」なイベリア様式を，第二にゴーガンを意味していた時期(1907年初期)に，マティスの《マルグリット》は属している。ピカソの作品がルソーに影響を受けたのは，もっと後になってからにすぎず，「アール・ネーグル」について啓示を受けた1907年7月より1年以上たってからだった。税関吏の作品は，マティス同様ピカソの場合にも，重大な様式上の移行の中で単純化を促す仲介として働いた。デクスは正当にも，マティスとピカソ双方のルソーの作品への関心は，「プリミティヴ・アート」への関心から極めて自然に引き続いてきたものだ」としている。

130) ピカソのイベリア趣味の最後の段階(1907年春)とマティスの《マルグリット》の様式との親縁性は，後者をp.253の《アヴィニョンの娘たち》中央の頭部の一つと比べてみればよくわかる。この二つの作品は，せいぜい2，3カ月しか離れていない。

131) 《3人の女たち》の描き直しに関する議論については，筆者の以下の論文を参照。"Cézannism and the Beginnings of Cubism," in *Cézanne: The Late Work*, ed. William Rubin (New York: The Museum of Modern Art, 1977), pp.184-88.

132) Salmon, "L'Art nègre" (註11参照), p.119.

133) リプシッツのこの説明に関しては，本書p.425，ウィルキンソンを参照。

134) Louis Vauxcelles, "Exposition Braque: Chez Kahnweiler, 28 rue Vignon," *Gil Blas*, November 14, 1908. 以下の書に再録。Edward F. Fry, *Cubism* (London: Thames and Hudson, 1966), p.50 (E.フライ，八重樫春樹訳『キュビスム』，美術出版社，1973)。

135) ブラックが1908年までに，多くのアフリカ彫刻を所有していたことは疑いない。しかしながら，ポドラが引用している(pp.137,174註50)，ブラックが1905年に最初のアフリカの品を購入したであろうというハバスクの示唆はかなり疑わしい。もしそうだとすると，ブラックは収集家としてはマティスに先んじていたことになる。実際には，ブラックの収集の手本になったのは，おそらく(1906年に始まった)マティスの収集だった。こうした「始まり」を通常1905年だとするのは，何十年もの間1905年がマティスやドランやヴラマンクが収集を始めた年だと思われてきたことによる。今では，それは1906年だとわかっている。

136) Sandra E. Leonard, *Henri Rousseau and Max Weber* (New York: Richard L. Feigen, 1970)参照。

137) これについてのさらに多くの議論に関しては，ポドラ(本書pp.137-41)，フラム(本書pp.216-17)を参照。

138) これは例えば，ロードの立場であり，多くの書き手が彼の前例に従ってきた。この見解は，1906年秋のガートルード・スタイン邸での出来事についてマティスがした話として，1951年にテリアードが公にしたものに触発されている。このインタヴュー("Matisse Speaks," *Art News Annual* 21, 1952. Jack D.Flam, *Matisse on Art* [London: Phaidon, 1973], p.134に再録)では，マティスがピカソにアフリカの作品(最も可能性があるのはp.214のヴィリ族の像である。本書，ポドラ，p.141参照)をみせた時，ピカソはそれに「飛び上がるほど驚いた」ということだ。

そのテリアードのインタヴューは，フラムが筆者に個人的に「信用できない」ものだと言っており，マティスの日頃の慎重さが全く失われている。フラムがこれを「間違いだらけのテクスト」と考えるゆえんである。彼は1942年のクールティヨンのインタヴューの方が信用できると判断している。彼もボドラも，マティスが「読んで承認した」そのインタヴューの未刊行部分を手に入れている。そこでは，マティスはただ次のように言っているだけである。「ピカソが到着し，私たちは話をした。ピカソがニグロ彫刻に注目したのはその場所でだった。だからガートルード・スタインがこの件について口にするのだ」(この情報を与えてくれたフラムに感謝する)。また，フラムの論を参照のこと(本書p.237註44，p.238註47)。

もしピカソがそのアフリカの品に「飛び上がるほど驚いた」のであれば(それが本当にヴィリ族の像だったとしたらますますあり得ないことだが)，彼はその時アフリカの美術に関心をもつようになっただろう。だが実際は，その後半年ほどの間は収集を始めなかった――また，彼の作品に「部族美術」の影響があることを示す徴もない。

139) 筆者がこの出会いについて尋ねたとき，ピカソはマティスのアフリカの作品を特別重要なものとはみなさなかったと述べた。すでに指摘してきたように，彼の「啓示」はあとになって起こったのである(しかも，全く違った種類のアフリカとオセアニアの作品に反応したのだ)。

140) この未完の絵画の正確な日付は知られていないが，その様式からして筆者には1906年から1907年にかけての冬だと思われる。だとすると，マティスが当時ヴィリ族の像に関心をもっていたことと一致するだろう。その絵画の日付についての記録は一切なく，ピエール・シュネデールはまもなく出るマティスについての著作で，1907年から1908年としている。

141) 序で見たように，アフリカ美術に関するマティスの趣味は保守的であった。彼の好んだ「古典的な」作品は，ピカソの趣味の中心をなすバガ族，コタ族，グレボ族の作品よりは，ずっと簡単にエジプト美術と結びつけられたものであったし，実際に結びつけられもしたのである。

142) 筆者のメモでは(註86参照)，ピカソはマティスがアフリカとエジプトの美術を同じだとみなしたのを軽蔑し，次のような趣旨のことを述べている(以下は筆者の意訳である)。「マティスは，アフリカ美術で何が本当に良いのかをわかっていない」。

143) ピカソは実のところ，マティスと同じような非常に「古典的な作風の，シラ族ないしプヌ族系の白い仮面やシャンゴ族の仮面，その他の作品ももっており，称賛していた。また，マティスは――少なくとも後になって，今問題にしている時期より後のある時点で――ニューアイルランド島の彫刻1体とバガ族の像を2体手に入れたが，それらは「古典的」というには程遠いものであったことも知っておくべきだろう。しかしながら，マティスが友人から買いピカソに与えたニューヘブリデス諸島のメガボード神の仮面(p.333)は，「部族美術」に関するマティスの趣味を表すものでは決してないと，リディア・デレクトルスカヤは筆者に強調した。

144) 例えば，Salmon, "Histoire anecdotique du cubism" (註52参照)，(これが収録されている*La Jeune Peinture française* は，前出註134のフライの『キュビズム[*Cubism*]』[p.90，翻訳ではp.100]によると，1912年4月に書かれ，秋に出版された)のpp.41-61で，サルモンは，《娘たち》(「大画面」として言及されている)が，《パイプを持つ少年》(1905年後半の日付のある絵画)の完成に引き続いて描き始められたと示唆し，6人の人物像からなるものとして記述していた。*L'Art vivant*, 1920, pp.109-18では彼は，その始まりについては明確にせず，「1908年中頃に」と「1906年から」との双方を示唆し，一方，*L'Europe nouvelle*, January, 1919, p.139に載ったメッツィンガー展に関する論文では，その「大画面」は「1906年より少し後に」描かれたとしている。*Souvenirs sans fin*では，サルモンはピカソが1907年に描いた彼の肖像画を1906年と間違えている(Paris: Gallimard, 1961, p.185)。

145) ただ一つ例外があるとしたらそれは，クリスチャン・ゼルヴォスが公開した日付が入っていないがピカソのラヴィニャン街13番地のアトリエを撮った写真で，その写真に見える2枚のドローイングと1枚の絵画の横には1907年という年記がある(Christian Zervos, "Œuvres et images inédites de la jeunesse de Picasso," *Cahiers d'art*, 25, no.2 [1950], p.278)。ヴェルナー・シュピースは(Werner Spies, *Picasso: Das plastische Werk* [註17参照], p.42において)，クロード・ピカソが保管していた写真を掲載しているが，それは日付の書き込みがないことを除けば，ゼルヴォスのものと同一である。シュピースはそれに「1907年頃」という時期を割り当てている。

146) 「《アヴィニョンの娘たち》をめぐって」展の計画で，ピカソ美術館のキュレーターたちと仕事をする際に，筆者は同美術館が保管する，「部族社会」の彫刻の写った写真をすべて見ている。ピカソ美術館は，いずれそれらの写真を出版するつもりである。数が少ないうえに，パトー・ラヴォワール以降のものなので，その写真は，ピカソが初め手に入れたものについてそれほど多くのことを教えてはくれない。しかしながら，ピカソ美術館の保管している記録文書の中には，当時の手紙やその他の資料が含まれており(担当者がくわしく検討中である)，それらのおかげで，ピカソが初めどのような「部族美術」の作品を購入したのかについてもっと光が当たるようになるかもしれない。

147) 1907年においては，エイマンが「部族美術」を専門に扱う唯一の美術商であった。ピカソがそのティキを購入する以前のある時点で，この像の写真がドイツの民族学者カール・フォン・デン・シュタイネンの手にわたり，彼は後にマルケサス諸島のティキについての記念碑的な概説書において(Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst* [Berlin, 1928], vol.3, n.p., fig.13a and b)，「美術商の手元にあるもの」として公開した。フォン・デン・シュタイネンはその写真を美術商から受け取った――そして，彼が捜し出した美術商は，「部族美術」を扱っていることがわかっている者でなければならなかった――のであるから，それはエイマン以外の誰かだとは考えにくい。

148) メラネシアの作品はそれほど彫刻的ではなく，より幻想的で「シュルレアル」なので，ピカソがトレス諸島の仮面(p.315)のような作品を購入したのが，1920年代と1930年代，つまり，彼自身の作品がシュルレアリスムに関係した方向に展開した時期であったとしても，驚くにはあたらない。

149) David Douglas Duncan, *The Private World of Picasso* (New York: Harper and Brothers, 1958), pp. 36-37, 41, 67, 72, 109; *Besuche bei Picasso* (photographs by Siegfried and Angela Rosengart) (Lucerne: Galerie Rosengart, 1973), p.17.

150) のみの市での買い物についてはどんな記録もないだろう。現在まで残っている品と関係づけられるいくつかの記録(たとえば売り込みの手紙など)がピカソ美術館の保管しているものの中から出てくることもありえようが，その可能性は少ない。それは一つには，第一次世界大戦以前に美術商たちが使っていた「部族」の名称と地理上の呼び名はほとんど誤っているからである――そのため，作品とそれについての言及をつき合せることは極めて困難になっている。

151) 「部族社会」の品々の集合を「コレクション」と呼ぶことに関する筆者の保留意見については，本書p.14を参照。

152) Laude, *La Peinture française* (註71参照), pp.116-17, note 92。ロードはその日付を特定はせず，ツァラは「アンティーブにある」ピカソのアトリエでその品々を見たとだけ言っている。ツァラがピカソの「部族社会」の品々を見た可能性が最も高いのは，ヴィラ・ラ・カリフォルニーにおいてだろう(アンティーブではない，ピカソはそこでアトリエは持たなかった)。1955年ラ・カリフォルニーに移るまで，それらの品々はいくつかの箱にためておかれていた。

153) たった1点に3万フランもの値がついたことについて，1916年10月20日付の『サンデー・ワールド(*Sunday World*)』誌上でフレデリック・W. エディーが触れている。マリウス・デ・サヤスがモダン・ギャラリーのために企画したアフリカのニグロ彫刻展の展評の中で触れられているのだが，ナウマンが以下の文献の序文と註でそれを引用している。Naumann, "How, When, and Why,"(註60参照), p.110。

154) ジョン・リウォルドによると，メイヤー家は大きく重要なセザンヌ2点(現在は，ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵)に，1912年頃と1917年にヴォラールにそれぞれ1万ドル払っている。

155) ガートルード・スタインがイエール大学に遺贈し，現在バイネッケ希親書・写本図書館に保管されている往復書簡によると，ピカソから(当時ニームに住んでいた)ガートルード・スタインへ宛てた6通の書簡と1枚の葉書とは，1917年(?)12月から1918年6月8日までの日付になっており，最後のものが，自分の代りに「ニグロの彫刻」を買ってもらいたいという要望に関係したものである。この往復書簡に筆者が注意を向けたのは，マーガレット・ポッターのおかげである。

156) その写真が1909年早くに撮られたという可能性はあるが，1908年遅くというのが，一般的に受け入れられている日付である。Edward F. Fry, "Cubism 1907-1908: An Early Eyewitness Account," *The Art Bulletin* 48, no.1 (March 1966), pp.70-73を参照。

157) これらの作品に対するピカソの独占欲の強さは，彼がその作品の呪術的な「力」と呼んでいたものと関係があったことは疑いがない。この迷信深い芸術家は，自分の私生活に属するものを他人に与えることは，事実上その人間に彼を支配するある種の力を与えることだと理解していただろう。筆者の知る限りでは，ピカソが持っていたどんな作品も，手放されたり売られたりすることはなかった――もっとも，最初に手に入れたものよりも，晩年になって手に入れたものを(そしてもらったものは，随分あっさり)手放しがちだったということはあったであろうが。

158) そのような品の一つの例示としては以下を参照。R.S. Wassing, *African Art: Its Background and Tradition*, trans. D.Imber (New York: Abrams, 1968), p. 46.

159) ヨーロッパの主要な民族学博物館の収蔵庫を訪れたことをもとにして言うなら，最も初期に獲得された「部族社会」の収集資料のうち(過半数とはいえないまでも)半分近いものが，儀礼用に使われたことのないものであった。植民地入植者や船乗り，民族学者のために作られたために使われなかったのは，そのうちのどれくらいなのか判断できない。

160) Fernande Olivier, *Picasso et ses amis* (Paris: Stock, 1933), p.170 (the period 1910-14): 「ピカソはとりわけ，女性の小さな仮面を好んでいました。その仮面では，顔の白い絵の具が髪を表す木の色にひきたてられて，驚くほど柔らかな表情を与えていました」。

161) 彼が意見を述べたのは，マティスのアフリカ美術観をけなし，「創意に満ちている」としていくつかの「金属の小さな像で，非常に抽象的なもの」と「大きな鼻の仮面」を選びだした会話の中でである(引用は筆者が書き留めたもの)。この特徴は(註86参照)，コタ族の遺骨容器の守護像やバガ族のニンバの仮面や像とつながりがあるに違いない。

162) 質の良い方の例は，p.152の展示写真にある，ギョームがスティーグリッツに委託した遺骨容器の守護像である。

163) *Primitive Art Newsletter* 5, no.6 (June 1982), p.7

164) Clouzot and Level, *L'Art nègre et l'art océanien* (註76参照), pl. XX:Masque pahouin [Fang], 35cm, and pl. XXXIV:Masque Côte d'Ivoire [Guere], 25cm, 両者とも「ピカソのコレクション」としてあげられている。

165) これらの仮面に関する何らかの記録が，ピカソの残した記録類から出てくるという可能性はあるが，極めて疑わしい。2点とも1914年以前に取引されていたことがわかっているタイプのものである。ピカソのもっているものと同じタイプの，非常に似ているのでおそらく同じ者の手になるだろうゲレ族の仮面が，1916年にニューヨークのモダン・ギャラリーでデ・サヤスにより売りに出されている。その図版は，ナウマンの著作に掲載されている。Naumann, "How, When, and Why"(註60参照), no.73.

166) 以下に引用されている。"Braque 1912-1918: Repères chronologique," *Georges Braque: Les Papiers Collés*, exhibition catalog Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, June 17-September 27, 1982, p.180.

167) Edward F.Fry, "Les Dimensions du modernisme," (パリ国立近代美術館[ジョルジュ・ポンピドゥー・センター]で1982年5月から6月に開かれた4回の講演の書き起こし) *CNAC Magazine*(ジョルジュ・ポンピドゥー国立芸術文化センター発行), no.16, July-August 1983, p.18.

168) マルセイユにおける「ウォベ族」(グレボ族)の仮面の「発見」と称されるものが，《ギター》の音響孔の問題の解決策を思いつかせたのだと，フライは想定した。しかし，ピカソがあまり出来の良くないグレボ族の仮面をすでにもっていたのはほとんど確実だということに加えて，トロカデロやカーンワイラーの収集その他で，彼は確かに別の仮面も知っていた。グレボ族の仮面は，今世紀最初の10年間のパリでは，かなりありふれたタイプの一つだった。

169) この p.20に載っている仮面を調査する機会があったジャック・カーシャンシュは，筆者にこれが事実に間違いないと請け合った。

170) 円筒形の目という着想はこの種のグレボ族のすべての仮面に共通しているし，ピカソはその着想を抽出したのだから，仮面とピカソの作品の間に純粋に1対1の関係が成り立つはずはない。

171) Dora Vallier, "Braque, la peinture et nous," *Cahiers d'art*, 29, no.1-2 (October 1954), p.14.

172) Malraux, *La Tête d'obsidienne* (註8参照),p.19.

173) 「コラージュ」という言葉は，異なる素材を貼り合せること(ピカソが《籐椅子模様のある静物》で行った例では，カンヴァスに油布を貼ること)や，様々の材料を寄せ集めるこ

と(ピカソのその先駆的作品では，水夫用のロープが縁取りに使われている)だけではなく，パピエ・コレにもしばしば使われる。しかし，パピエ・コレはまだ全体が単一の材料でできているという意味では，他の形式のコラージュより伝統的であり，それらと区別されねばならない。ブラックがパピエ・コレ"だけ"を作ったというのは，彼の伝統主義と保守主義の特徴をよく示している。パピエ・コレ以外のあらゆる形式のコラージュ——「部族美術」と類似点のあるもの——は，すべてピカソが創りだしたものである。

174) 楽器と人間のアナロジーはブラックの作品にはずっと例が少なく，決して度を過ぎることはない。《ギター》をニューヨーク近代美術館に寄贈すると筆者に渡してくれた折，ピカソは腰掛けた人物であるかのように，その作品を椅子にもたせかけ，そのままでジャクリーヌに写真を撮らせた。

175) 1908年後半から1909年を通してのより彫刻的，触覚的で「現実に基づいた」キュビスムは，1907年から1908年のピカソの作品に比べれば「部族美術」から離れてはいるが，それでも盛期分析的キュビスムの絵画的形態よりは，ずっと「部族美術」に近い。盛期の分析的キュビスムでは，余分なものを削り落していく性格が，「部族美術」の「リアリズム」という言葉でピカソが意図したものから，さらに先まで行ってしまったのである。1911年から1912年には，また別種のリアリズムが起こった(盛期キュビスムにおける「リアリティ」についてのピカソの考えは，Rubin, *Picasso in the Collection* [前出註106], p.72を参照)。

176) John Richardson, ed., *Picasso: An American Tribute*, exhibition catalog(New York: Public Education Association, 1962), n.p.

177) こうした類似にもかかわらず，幻のように浮かび上がるこの仮面がp.305のグレボ族の仮面ではありえないことは，その仮面の他の部分の形態から明らかである。

178) Daniel-Henry Kahnweiler, "L'Art nègre et le cubisme," *Présence africaine*, no.3, 1948, pp.367-77.

179) カーンワイラーはここで，意味を図式的に表すために行われるイデオグラフィックな削減(「部族美術」)と内部を透視できるようにするための部分的切り取り(キュビスム)とを混同している。

180) Rubin, *Picasso in the Collection* (註106参照), p.60に図版。

181) ここで述べているコントロールの欠如ということの意味は，明らかにこの時点でピカソにとりはっきりとしたのであり，後年の彼の彫刻はほぼすべてが，その幅の広さと多様性にもかかわらず，印象主義に刺激を受けた，ロダンの後に続くこうした絵画的光線のたわむれからは独立している。

182) 筆者のメモには，ピカソが「この種の彫刻を続けて行くのは無意味だった」という趣旨のことを言ったという文章がある。何年もの間，筆者は彼が正確には何が言いたかったのか考え続けてきた。彼は明らかに，粘土で原型を作った《フェルナンドの頭部》の様々な面に失望していたのであり，上述の感想は行き詰まりだと判明したものに対する疲れを反映しているだけかもしれない。

183) ゴールドウォーターはずっと以前に適切にも，《フェルナンドの頭部》は「くぼみと盛り上がりとからなるロダン風の芸術だ」とみなしていた(Goldwater, *What is Modern Sculpture?* [New York: The Museum of Modern Art, 1970], p.42)。

184) 筆者は《ギター》(のマケット)の日付に関するフライの訂正(ピカソが示唆していたように1912年の初めではなく，その年の秋)を採用している。

185) 序pp.64-68を参照。

186) 序pp.18-21を参照。

187) Spies, *Sculpture by Picasso* (註121参照), p.53に図版。

188) 同上書，pp.132, 133に図版。

189) ここで筆者の言いたいのは，初期キュビスムが二つの重要で直接的な源泉をもっており，主要な方の源泉であるセザンヌの絵画が，イデオグラフィックに表して余分なものを削っていく「部族美術」のやり方によって変形されていると，ピカソが確かに知っていたということである。

190) 口が大きく垂直になってしまったので，このことは容易にわかりはしないが，この部分が口であるということは疑えないだろう。鼻は，四角い顔の中央上端近くから突きでた三角形であり，目は鼻の脇に並んだ丸い穴である。

191) 筆者の調査により判明したところでは，このタイプの仮面の図版が1930年以前のパリの学者の周辺で——芸術家は言うまでもなく——入手できた可能性は皆無である。

192) この作品とは，ジャコメッティがセルジュ・プリニョーニから購入したコタ族の遺骨容器の守護像だった(本書，クラウス，p.528註13)。

193) これがオルガであることは，オルガだとわかっている「骨からなる」水浴者と《女の頭部》(p.323)との類似点からして，早くから筆者には明白だったが，p.322のスケッチで確信をもった。そのスケッチでは，《女の頭部》の初期の形(スケッチの右側にある)が，1929年の《自画像のある女の胸像》(*Picasso: A Retrospective* [註5参照], p.272)に現れているのとまさに同じような叫んでいるオルガの姿(ピカソは，それがオルガだとペンローズに述べていると，「鏡に写した」かのように左右対称となっている。

194) その最初は1925年の《抱擁》である(同上書，p.257)。

195) 例えば1930年の《腰掛ける浴女》(同上書，p.279)。

196) オルガが一番取り乱したときにはピカソの生命を脅かしたと，ペンローズは——もはや必要のない慎重な扱いを要請しつつも(ピカソはその時まだ存命中だった)——筆者に述べた。

197) この見解は，ピカソのもっていた100余りの「部族社会」の作品のうち70ほどを見，残りについてもある程度写真を調べた結果に基づいている。

金属でできた，あるいは金属で覆った「部族社会」の作品は，どのようなサイズでもかなり稀である。ピカソは我々の推定よりも一つ多くのコタ族の遺骨容器の守護像をもっていたかもしれないが，初期にどんなサイズであれ金属でできた，あるいは金属で覆われた何か他の品を所有していたかもしれないと考えるのは，マルカ族の仮面を別にすれば，困難である——そして，筆者は彼がマルカ族の仮面を所有していたというどんな記録も発見していない。

198) 大きなサイズの女性のニンバ仮面は——同じバガ族の手になる「ニンバの頭をした]像(これには男性・女性双方の像がある)とは対照的に(註97参照)——季節の再生と人間の出産とを象徴するものとして広く知られていた。一般的にピカソは，民族学的な事項には余り注意を払わなかったが，ミシェル・レリスは筆者に，彼が一般に解釈されているニンバ像の意味を知っていたと請け合った。

199) ゴンサレスは，1928年に，ピカソの金属彫刻をほとんどの場合素描をもとに作り始めていた。《女の頭部》(p.323)を作ったことはゴンサレスにとって，金属彫刻家としての新しいキャリアの要になる出来事だった。彼の重要な作品のほとんどは，ピカソの中の透けてみえる「空中での素描」彫刻にかかわっている。しかしながら，ゴンサレスは一連の「仮面」(p.320)も制作しており，それはその発想をピカソにあまり負うところなく，ゴンサレス自身の「部族美術」への関心を反映している。

200) 筆者はピカソがその仮面を1928年に手に入れたとメモをしているのだが，その情報の出所がわからなくなっている。ジャック・カーシャッシュは，パリのピガール劇場ギャラリーで1930年に開かれたアフリカ・オセアニア美術展で「パブロ・ピカソ蔵」として出品されていた(カタログの18番)ことを指摘している。

201) 本書p.276参照。

202) 前出註97参照。

203) ペンローズは次のように述べている(Penrose, *Picasso: His Life and Work* [註114参照], p.242)。「このニンバは，中庭の向こう側に位置する馬小屋にある，モニュメンタルな石膏の頭部と響きあっている]。

ピカソにとって，こういった彫刻の原型を作っている粘土と，それらを作り直す時の石膏の可塑的な性格は，(本文中で示唆したように)彫刻を構成する重要な表現上の要素だった。石膏像はその大きさにもかかわらず，ピカソの心の中のマリー＝テレーズのイメージを表す軽やかさと浮きたつような力を備えた外観をしている(1932年の《ビーチボールを持つ水着の女》にそのまま表現されているように。Rubin, *Picasso: A Retrospective* [前出註5], p.295参照)。ブロンズ像はこのような特質の多くを失ってしまうのであり，次の引用で確認できるようにピカソはそのことを知っていた([Gyula Halâsz]Brassaï, *Picasso and Company*, trans. from the French *Conversations avec Picasso* by Francis Price [Garden City, New York: Doubleday, 1966], p.51)。

ピカソ：それら[1930年代初期に作った彫刻]は本当のところ石膏の方がずっと美しかった。最初，ブロンズで鋳造させるなんて聞く気もしなかった。ところがサバルテスが言い続けた，「石膏は壊れ易い……君は何か固いものを使わなくちゃいけない……ブロンズなら永遠だ……」とね。私にそれを金属で作るように説得したのはまさに彼なんだ。で，結局言いまかされてそうした。君はどう思うかね。

ブラッサイ：中には変えるときにダメになってしまうものもありますね。特にあなたのモニュメンタルな頭部はそうです。

204) Meyer Schapiro, "A *Life* Round Table on Modern Art," *Life Magazine*, October 11, 1948, p.64(ニューヨーク近代美術館のペントハウスで開かれ，ラッセル・W.ダヴェンポートがウィンスロップ・サージェントと共同で記事を書いた)。

205) 北西海岸の作品のイコノグラフィについての質問に答えて下さった，カナダ国立博物館，国立人類博物館の館長，ジョージ・マクドナルド博士に感謝する。

206) メイヤー・シャピロは，筆者との会話の中でそのように述べている。

207) *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, exhibition catalog, introductory texts by Gaëtan Picon and Jean Laude (Musée de l'Homme, Paris, 1967), pl.41.

208) Pierre Loeb, "Une main," in *Voyages à travers la peinture* (Paris: Bordas, 1946), pp.29-30: 「私はそれを手放したくなかったが，ピカソがそれを見て，欲しがったのだ」(下図参照)。

209) 同上書，p.30。

210) "40,000 Years of Modern Art: A Comparison of Primitive and Modern Art," The Institute of Contemporary Arts, London, 1949.

211) 1982年9月30日のローランド・ペンローズから筆者に宛てた手紙による。

212) これは「テメス・マラウ」あるいは「メガボード神」である。仮面はマティスとピカソが所有したものでは，その最上部が欠けているが，通常ならほぼ2.4メートルの高さがある。完全な仮面のスケッチについては，Thomas Harnett Harrison, *Savage Civilization* (New York, Knopf, 1937), p.340参照(この参照に関しては，ダグラス・ニュートンに感謝する)。



手と腕 イースター島 木 長さ約44.4cm Private collection, パブロ・ピカソ旧蔵 ブラッサイによる1943年の写真の部分(註208)



「動物の頭部」 ボゾ族 マリ 木・金属・繊維 高さ30cm Musée Picasso, Paris (パブロ・ピカソ旧蔵)



「仮面」 バガ族あるいはナル族 ギニア共和国あるいはギニアビサウ共和国
木 高さ約76.2cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins (パブロ・ピカソ旧蔵)



「仮面」 セヌフォ族(?) コートジボアール共和国あるいはマリ共和国
木 高さ約28cm
Collection Jacqueline Picasso, Mougins (パブロ・ピカソ旧蔵)



「母子像」ウロボ族　ナイジェリア連邦共和国　木　高さ145cm　Collection Philippe Guimiot



「人像」カシンゴ族　ザイール共和国　木　高さ47cm
Collection Gustave and Franyo Schindler, New York



「杖の頂部」アカン族あるいはエウェ族　ガーナ共和国，
コートジボアール共和国あるいはトーゴ共和国　木
Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, 1916に所収



「二つの顔をもつヘルメット型仮面」メンデ族　リベリア共和国
あるいはシエラレオネ共和国　木　高さ49cm
Museum voor Land- en Volkenkunde, Rotterdam



「キフェベ仮面」ソンゲ族　ザイール共和国　木に彩色　高さ55.9cm
Collection Jack Naiman, New York

20世紀美術におけるプリミティヴィズム
——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性　I

1995年4月26日　初版発行
編者——ウィリアム・ルービン
日本語版監修——吉田憲司(代表)/園府寺司/小川勝/真島一郎
発行者——納屋嘉治
発行所——株式会社　淡交社
本社　京都市北区堀川通鞍馬口上ル
電話　営業局075-432-5151
編集局075-432-5161
支社　東京都新宿区市谷柳町39-1
電話　営業局03-5269-7941
編集局03-5269-8649

日本語版制作——株式会社 コギト
日本語版組版——日本写真印刷株式会社

©淡交社 1995　Printed in Italy

The Museum of Modern Art
300133938

William Rubin ed.

"PRIMITIVISM" IN 20TH CENTURY ART