

# ロベール・ドローネー作〈円形のフォルム〉再考

村田 宏

## はじめに

二〇一五年はフランスの画家ロベール・ドローネー（一八八五—一九四一）の生誕一三〇年にあたっていた。また一九四一年十月二五日、画家が南仏のモンペリエで五六年の生涯を閉じてから数えても七四年の歳月が経過している。この短からぬ時の流れを経て、われわれはようやくドローネーを正當に論じることのできるしかるべき時間的距離を有するに至ったと言うべきかもしれない。事実、近年充実の著しい諸研究に認められる新たな視点によって、常に立体派の余白に位置する画家として評価されてきたこれまでのドローネー像は、少なからぬ修正を迫られつつあると言えよう。

本稿は、こうした研究の蓄積を参照しながら、従前とは異なった

論点からあらためて「オルフィスム」(アポリネール)<sup>①</sup>の画家ドローネーを考察しようとするものである。吟味検討の対象となるのは、これまで一九一二年制作と目されてきた〈円形のフォルム〉、すなわち第一次大戦前夜のパリにおける抽象的傾向を代表する作品群である。これら一連の作品の再検討をとおして、ドローネーの〈抽象絵画〉の生成とその独自性の一端をあきらかにしたいと思う。

## 第一章 作品の展開

### 第一節 クロノロジーの問題

〈円形のフォルム〉(図1)は連作として生みだされたが、そのクロノロジーはいささか複雑な様相を帯びていると言えよう。13を数

図1 〈円形のフォルム〉



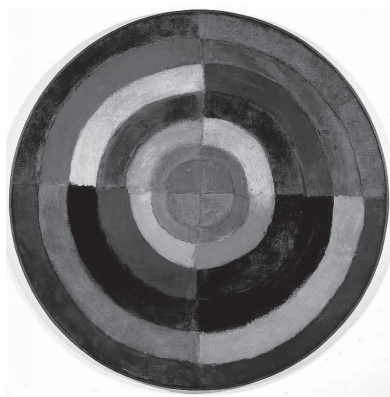
える作品のうち、5点に署名、年記が施されており、年記をそのまま信じるならば、〈円形のフォルム〉は一九二二年に着手され、翌年の秋までに完成し、一九一三年九月の第一回ドイツ秋季展（ベルリン）<sup>(3)</sup>に出品されたことになる。しかしながら、一九二二年という作者自身による年記にもかかわらず、〈円形のフォルム〉が一九一三年以前に手掛けられた可能性はきわめて少ないと言わざるをえない。

まず、連作最初の作品とされる《ディスク》（図2）<sup>(4)</sup>を見ておこう。一九二二年のポール・ギヨーム画廊でのドローネー展のカタログに「Premier Disque (1912)」と記載されて以来、一九一二年制作説が踏襲されてきたものである。ドローネーの簡明なモノグラフを残したグスタフ・フリーゼンは、裏付けの提示はないものの、年記を欠くこの作品について一九二二年十一月ないし十二月の制作という見解を示していた。<sup>(5)</sup>

しかしながら、つぎのような事実に着目した場合、一九一二年制作説は、ほとんどその根拠を失うことになるだろう。

- (1) 従来検討されずにきたことが不思議なほどであるが、一九三〇年代初めのテキストのなかで、ドローネーは《ディスク

図2 《ディスク》（円盤）



- ク》が一九一三年制作であると明記していること。<sup>(6)</sup>
- (2) さらに、他の《円形のフォルム》のなかに《ディスク》に類似した作品を見出し得ないこと。すなわち、《ディスク》は、様式の点で他の《円形のフォルム》と異質であること。
- (3) 一九二二年の大半は、じつのところ、連作「窓」の制作に費やされていたこと。

「オルフィスム研究」に一劃期を開いたヴァージニア・スペイトにしたがえば、《ディスク》はその均一な色面と明確な幾何学性ゆ

えに一九一三年末ないし一九一四年の作とするのが適切とされる。<sup>(7)</sup>このスペイトの主張に同意してのことであろうか、一九八〇年一月にロンドンで開かれた「抽象」展（テート・ギャラリー）のカタログ執筆者のひとりクリストファー・グリーンは、『デイスク』の制作年を一九一四としていた。<sup>(8)</sup>一九一四年制作説が妥当性をそなえているかどうか一考を要するところであるが、一九一二年制作を証拠だてる具体的な史料が皆無である以上、スペイト、グリーンらの所説は傾聴に値するものたりえているだろう。<sup>(9)</sup>近年ドロローネー研究を発表したゴードン・ヒューズは、一九一三年制作説を採用している。<sup>(10)</sup>

『デイスク』制作年にまつわるこうした事態の不明瞭さは、じつのところ、他の『円形のフォルム』作品にもひとしくあてはまる。結論的には、連作『円形のフォルム』が一九一二年に始められたことはほとんどあり得ないと考えられる。以下に掲げる三つの事由が有力な傍証としてそのことを示唆しているからである。

- (1) 一九一二年に開始されたとされるH114、H120の作品は、一九一三年のドイツ秋季サロン（九月二〇日開幕）に出品されるまでの間、いずれの展覧会にも展示された形跡がないこと。<sup>(11)</sup>
- (2) H119、H121、H122の作品が制作されたとされる一九一二年は、ドロローネーがつぎの二つの大作の制作に没頭していた時期にあたり、他の作品を手掛けるゆとりはまったくなかったと考えられること。<sup>(12)</sup>一九一三年一月のドロローネー展（デア・シュトゥルム」画廊）に出品された『カーディフ・ティーフ』

（ファン・アッペ美術館蔵）（図3）と、三月のサロン・デ・ザンデバンダンの出品作『カーディフ・ティーフ』（パリ市立近代美術館蔵）である。

(3) 一九一三年六月二日付けの 아우グスト・マッケ宛の書簡に太陽の絵を描いているという一文が見出せること。「私はいま田舎にいておおいに仕事をしています。私のもっとも新しい絵は太陽です。」<sup>(13)</sup>（傍点＝村田）

右記のうち、「私のもっとも新しい絵は太陽です」というドロローネーの言葉はとりわけ意味深長であろう。かりに一九一三年六月二日の時点での「もっとも新しい絵」が太陽であるならば、それ以前、端的には一九一二年に『円形のフォルム』が制作されたことは暗黙

図3 『カーディフ・ティーフ』



のうちに否定されるからである。こうした間接的な、しかし顕著な事実を勘案するならば、連作《円形のフォルム》は、一九一三年三月のサロン・デ・ザンデパンタンを過ぎるまで手がけられることはなかったと見るのがもつとも真相に近いように思われる。<sup>(14)</sup>

以上の概観から《円形のフォルム》が一九一二年ではなく、一九一三年に制作されたことがほとんど疑いのないものとなったが、このことを前提として、つぎに連作の展開について私見を交えつつその概略を検討しておくことにしよう。

## 第二節 連作の展開

連作《円形のフォルム》の個々の作品はいかなる順序で描かれていったのか。本節はこの問いに暫定的ではあれ、ひとつの答えを提示しようとするものであるが、その際に一定の手がかりを与えてくれるのが、一九一三年九月の第一回ドイツ秋季展のおりにドローネー自身によって付された作品番号である。<sup>(15)</sup>

ドローネーのナンバリングは、円形と矩形が併存する構成から、円形だけの組合せによる構成へと変化する作品制作のありようを示唆している。しかし、たとえば比較対照による分析の拠り所となる下絵等の資料が存在しないため、最終的な確証を得ることはできない状況である。以下に行われる連作の展開を跡づける作業も、したがってあくまでも仮説的なものたらざるをえない。

連作中もつとも早い時期に属すると思われる作品が、「一番」の文字をタイトルに含む《円形のフォルム、太陽No.1》(図1)(H.120)

である。上部左側のいくつかの切片が作りだす円環は、右側と底部に描かれた三つの弓形のフォルム、および画面の三分の二を占める長方形と均衡を保っているかのようなものである。この円形性と矩形性の併存、そして上部円環中の橙と黄、緑と赤の組合せは、《カーディフ・ティーフ》(一九二一―一三年、ファン・アッペ美術館蔵)(図3)にも同じく認められるものであり、二つの作品が近接して描かれた可能性を窺わせていると言つてよい。

この《円形のフォルム、太陽No.1》につづく制作が想定されるのが、「二番」とナンバリングされた作品《円形のフォルム、太陽No.2》(H.121)である。画面上部の円環の位置や色彩の配合は「No.1」と変わらないものの、前作に比して矩形性が弱まり、代わりにS字形の曲線が優勢になっている。また円環が二カ所で接続を断たれていることや、右側と底部の円弧が消失していることも前作との違いであり、そこに様式上の進展を見ることは可能であろう。

この様式の変化は、《円形のフォルム、太陽No.3》(H.122)においていつそう際だつことになる。左側と上部で円環が切断され、右下では消滅しているからである。前作からの変化が著しいこの《円形のフォルム、太陽No.3》には、じつはヴァリアントともいふべき類似作品が存在している。ドイツのフォルクヴァンク美術館(エッセン)収蔵の《円形のフォルム》である。「No.3」との類縁性を強く感じさせる点で、第一回ドイツ秋季展に出品された《円形のフォルム、太陽No.4》そのものではないかという推測も成立つほどである。

このように、幾何学的構成の作品から出発した連作は、しだいにその幾何学性を減じ、さながら光のエネルギーによって堅固なフォルムが分解するかのような印象を与える即興的で自由な構成に進んだと考えられるのだが、つぎに見る作品によって新たな段階を迎えたように思われる。太陽と月が併置された作品、すなわちアムステルダム市立美術館蔵の《円形のフォルム、太陽、月》(図4) (H:119)である。

《円形のフォルム、太陽、月》は、画中に二つの天体を配することによって動(太陽)と静(月)の感覚を対照的に暗示する作品となっている。画面右側では、これまでの作品に君臨していた円環が姿を消し、太陽そのものが流動生成して回転をくり返すかのように捉えられている。暖色系色調の優位はこの印象をさらに強めている。これにたいして、画面左に置かれた乳白色の光源とこれととりまく淡い黄と水色の円環が、沈静した月の様相を伝えている。

太陽と月の併置は、ニューヨーク近代美術館蔵の《円形のフォルム、太陽、月》(図5) (H:114)でも採用され、生動してやまない太陽と静謐にして閑寂な月が、それ自体ひとつの天体であるかのごとき円形のカンヴァスに現れていた。ここに感得されるのは、昼と夜の絶えざる交替、あるいは悠久の時を刻む宇宙のリズムということになるのかもしれない。

以上、連作《円形のフォルム》が幾何学性を脱し、即興的で自由な構成へと移行していったことを不十分ながら跡付けたところで、つぎに観点を変えてドローナーの作品に何らかの関連性を有すると



図4 《円形のフォルム、太陽、月》



図5 《円形のフォルム、太陽、月》

思われる同時代の作品をとりあげ、筆者なりの問題意識にそくして検討を試みることにしよう。

しかしその作業にとりかかるにさきだち、ロベールの妻ソニアの描いた〈円形のフォルム〉に一瞥を与えておきたい。

一九二二年作とされるソニア・ドローネーの《同時的対照》(図6)は、そこに現れる〈円形のフォルム〉によってロベールの連作〈円形のフォルム〉との繋がりを暗示する作品となっている。ソニアが前年に手がけた色布によるコラーージュを思わせる色面構成のなか、上部右側に円形のフォルムが認められる。ソニアの作品が一九一二年に制作されたとするなら、画中の同心円的天体イメージ

図6 〈同時的対照〉



は、あきらかにロベールの〈円形のフォルム〉に先駆するモティーフといえることができるだろう。二〇一五年に開催されたソニア・ドローネー展においても、《同時的対照》は、一九二二年の制作とされているが、「オルフィスム」研究に大きく貢献したスペイトの見解にしたがえば、その主題とフォルムから、一九一三年前半の制作と見るべきではなからうか。ソニアとロベールが芸術制作の上で、いずれが陽画でいずれが陰画であるかを決するのは容易ではなく、両者がつねに表裏一体の関係にあったとすれば、ソニアの《同時的対照》とロベールの〈円形のフォルム〉は、ともに一九一三年に制作された作品という、きわめて妥当性のある年代設定が成立するはずである。別言するなら、ロベールとソニアが、〈円形のフォルム〉をその芸術的課題としたのは、一九一二年であるよりも一九一三年であった蓋然性はきわめて高いと思われるのである。

## 第二章 同時代の〈円形のフォルム〉

ドローネーが連作《円形のフォルム》にとり組んでいたころ、ほとんど踵を接するようにパリの二人の外国人画家の作品に〈円形のフォルム〉が現れていた。「円形の表出」といった構想のもとに、別個に論ずべきテーマでもあらうが、本稿では、もっぱらドローネー作品との関連において必要な範囲で瞥見しておくことにしたいと思う。



## 第一節 フランティシエク・クプカ

《円形のフォルム》の表出にかかわった画家のひとりとして、われわれはまずフランティシエク・クプカ（一八七一一一九五七）の名を挙げることができるだろう。「パリで展示された最初の抽象絵画」<sup>〔18〕</sup>たる《アモルフア…二色のフーガ》（一九一二年）（図7）《アモルフア…暖色》（一九一一年）（図8）の作者である。一九一二年のサロン・ドートンヌに出品された両作品は、一部の人々に知られた経緯ながら、フランスの伝統と趣味に反するものとして喧しい嘲笑と漫罵を浴びていた。<sup>〔19〕</sup>

二つの《アモルフア》は、一見してあきらかなように、重なり合う円弧と交叉する多様な円弧によって構成された円形性の際だつ作品であり、ドロローネー作品との類縁性はあきらかである。もちろん、クプカの「円形の表出」は、このチェコ出身の画家の永年にわたる探求の所産であり、外形上の類似をもっただけにドロローネー作品と結びつけることには慎重でなければならないだろう。

しかしドロローネーとクプカが同じパリで活動し、しかもジャック・ヴィヨンの主催する「ピュトー・グループ」に参加していたクプカが、同じくグループの一員であったアレバール・グレーズやアポリネールを通して、ドロローネーの関心の圏域に入る画家であった可能性は否定できず、たとえ素描の範囲にとどまるにせよ、両者の関係にひとまず詮索の目を向けておくことはけっして無意味ではないだろう。

図7 《アモルフア…二色のフーガ》



図9 《ニュートンのディスク》



図8 《アモルフア…暖色》



図10 《ニュートンのディスク》



最初に《アモルファ》の習作として伝わる二つの《ニュートンのデイスク》(一九一一年・二年)(図9、10)について見ておこう。「ニュートンのデイスク」とは、著名な科学者アイザック・ニュートン(一六四二―一七二七)が考案した色環、すなわち太陽光線を七色(赤、橙、黄、緑、青、藍、堇)のスペクトルに分解し、その混色の関係を示した円環の謂いであるが、クプカの作品はその名のとおりに、いずれも赤を中心としてくり返される七色の同心円とその交叉を基本構成としている。交叉から生まれる円環の切片は、ドローネーの《円形のフォルム》に現れる円環を想起させるものだろう。ボンピドゥー・センター所蔵の《ニュートンのデイスク》が、整然とした幾何学性を保持している点で《円形のフォルム》、太陽Zooに類似しているのに対し、フィラデルフィア美術館所蔵の《ニュートンのデイスク》(図10)は、動きを感じさせる点で、《円形のフォルム》、太陽Zooに近接していると言える。

それでは、ドローネーに《ニュートンのデイスク》を見する機会があったのだろうか。クプカ作品とドローネー作品の関連に触れる研究者はいるものの<sup>23</sup>、しかしこの問いに対する答えは否定的とならざるを得ないだろう。今日のクプカ研究があまりにしたところによれば、二つの《ニュートンのデイスク》は一九二八年まで人目に触れることはなかったとされるからである<sup>24</sup>。ドローネーとクプカの関係を確証する史料は、残念ながら存在しないということになる。これに対して、一九二二年のサロン・ドートンヌに出品された《アモルファ…二色のフーガ》《アモルファ…暖色》は、ドローネー

が実際に目にした可能性が高く、《円形のフォルム》との関連性について検討しておく必要があるだろう。

クプカの《ニュートンのデイスク》の円環の交差部に見られた色彩の変化は、「アモルファ」において二つの方向に分岐している。すなわち、色面の透明性と不透明性である。《アモルファ…暖色》(図8)の重なり合う部分の透明な暗い色調は、後退感を生みだしているが、これはドローネーの《円形のフォルム》には見当たらないものの、《アモルファ…二色のフーガ》(図7)における進出感と後退感の対比を生みだす不透明な原色は、《円形のフォルム》においても認められる大きな特質となつている。また色彩では共通点のなかった《アモルファ…暖色》についても、その楕円のフォルムの組み合わせは、ドローネーの水彩の太陽に見られる円環内のフォルムに類縁していると言える。ドローネーとクプカのあいだに指摘できるこうしたいくつかの共通点は、しかしあまりに僅かではある。とはいえ、ここで指摘しておかなければならないのは、ドローネーの作品の展開を考える際に、クプカの存在を念慮の外に置くべきではないということである。

## 第二節 マルク・シャガール

もう一人のきわめて特異な画家がドローネーと同じ頃《円形のフォルム》に取り組んでいた。一九一〇年にパリにやってきた旧ロシアのヴィテブスク生まれのユダヤ人が画家マルク・シャガール(一八八七―一九八五)である。



例えば、一九二二年の作品《ゴルゴタ》(図11)において、天体を暗示する円が寓意的な人物像とともに登場していたし、前年の《私と村》(図12)でも、円と円弧がさまざまな民話的モチーフと混交するように描かれていた。さらに同年の《アポリネール頌》(一九二二年)(図13)では、連続する大きな円弧が構図を決定する基本的なフォルムとして採用されていた。

シャガールのものとも着実、かつ委曲を尽くしたモノグラフィীর著者フランツ・メイヤーによれば、この円形のフォルムは次のように説明される。

《婚約者への捧げもの》の螺旋の動きをすでに決定していた円形のオーダー(中略)が、《アポリネール頌》において明確に現れている。円は欠けるものなきことの象徴であるが、新たな水準では、人と動物を結びつける輪に反映しながら、魂と精神、意識と無意識、静と動の統一の象徴となっている<sup>②</sup>。

シャガールに固有の思想的源泉をここで辿りなおす余裕はないものの、さまざまな宗教にそなわる神秘的側面への関心が、円形のフォルムの出現を促したことは十分に考えられよう。見過ごせないのは、こうしたフォルムが、シャガールの生涯のほかならぬこの時期に現れていたという事実である。

シャガールは、前述のクブカとは異なり、あきらかにドロシーと直接的交渉を有した画家である。その交友の親疎のほどは明確で

図11  
《ゴルゴタ》



図13  
《アポリネール頌》

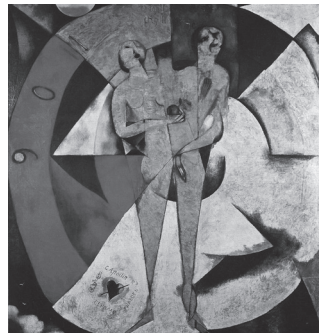
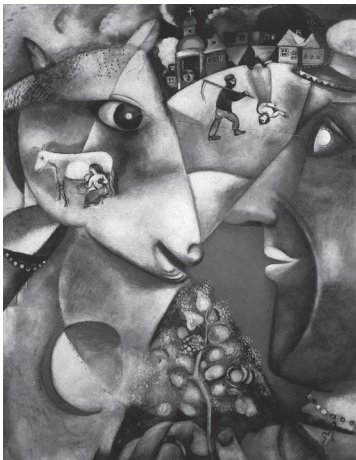


図12  
《私と村》



はないにしろ、二人は一九二二―二三年頃に相識となり、同一の詩人、画家のサークルに属していたことが、今日疑いないこととして伝えられている。<sup>(27)</sup>

こうした事実に対して、これまで二人の關係に十分な光が当てられてこなかったのは、ドローネーがシャガールの作品に対して批判的であつたということが理由にあげられるだろう。<sup>(28)</sup>しかしドローネーがその関心の圏域に入つてきた画家のほとんどに批判の目を向けていたことを勘案すれば、ロシアの画家に対してことさら否定的であつたとも言いきれないのではなからうか。両者の芸術的交換を証す一例として、ドローネーがエッフェル塔という鐘愛のモチーフ

図14 《身重の女》



フによつて、同じくエッフェル塔をとりあげたシャガールに何らかの示唆を与えていた可能性は議論されてしかるべきかもしれない。それでは〈円形のフォルム〉についてはどうであらうか。結論を先取りして言えば、この場合、エッフェル塔とは逆に、シャガールのドローネーにたいする影響を指定することが可能かもしれない。すなわち、ドローネーとシャガールのあいだには、〈エッフェル塔〉と〈円形のフォルム〉をめぐる、相互的影響関係が存在していたように見えるのである。

シャガールの《身重の女》(一九一三年)(図14)には、太陽と月が明確な対照のうちに現れていた。同じく太陽と月が対比されたドローネーの《円形のフォルム…太陽、月》(一九一三年)との類似性が明瞭である。先に見たように、円形の構図や天体的イメージは、シャガール作品にいち早く登場していたと考えられるのであり、すくなくとも《アポリネール頌》の作者が〈円形のフォルム〉の画家にたいして一定の着想を与えうる立場にあつたことは否定できないだろう。<sup>(29)</sup>

以上、はなはだ粗略ながらドローネーとクブカおよびシャガールの作品との関連を瞥見したところから明らかになつたように、彼らは共通して〈円形のフォルム〉による絵画を生み出していたのである。たとえ最終的な結論を示し得ないとしても、二人の作品はドローネーの画業を考へるうえで常に吟味の対象としなければならぬことは誰しも認めるところではないだろうか。

### 第三章 〈円形のフォルム〉とレオナルド・ダ・ヴィンチ

本章では、第一章、第二章の検討を踏まえ、《円形のフォルム》が、ドロローネーにとっていかなる意義を有する作品であったのかについて、限定的ではあれ、筆者に許される限りでやや精密に検討することにした。

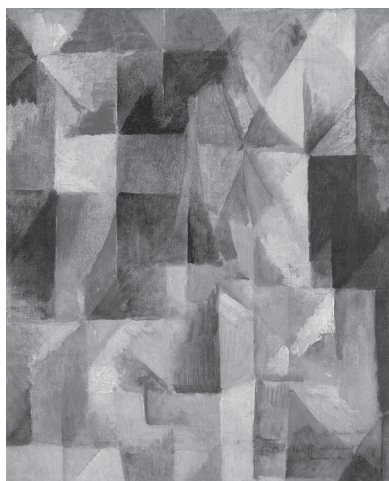
そうした問いに答えようとするとき、ドロローネーが絵画を描くにあたって自然の直接の観察に基盤を据えていたという事実はきわめて重要な意味を帯びてくるであろう。友人にして詩人のブレーズ・サンドラールのつぎのような生彩に満ちた証言は、直接の観察によるドロローネーの制作態度を暗示しているかもしれない。

彼は暗い部屋に閉じこもり、鎧戸に釘を打ち込んだ。カンヴァスを用意し、絵の具を溶かしたあと、鎧戸に錐で穴をあけた。太陽の光が暗い部屋に入ってきた。彼はそれを描き、研究し、フォルムと色彩の要素に分解し、分析しはじめた。彼はそれと気づかずにスペクトル分析に熱中した。この方法で数ヶ月の間、純粹な光の研究を行い、主題以外の感動の源泉に到達した。それから彼は鎧戸をすこし広げ、窓ガラスのような透明でもろい物の上に色彩の戯れを描きはじめた。雲母のきらめき。彼の小さなカンヴァスは、宝石が合成されるような様相を帯びたものだ。ついでドロローネーは、彼が微塵に砕いた色彩のなかに宝石、わけても青金石を含ませたのである。<sup>⑬</sup>

かりにこの証言が信頼するに足るものとすれば、自然を直接に観察して描くドロローネーの制作態度を想起させて興味深いのだが、このあとに続くサンドラールの挿話は、いささか注意を要するだろう。――「その時代のカンヴァスは、すでにやや大きなフォーマットで、閉じられた窓が描かれ、そこでガラスと白のモスリンのカーテンに光が戯れていた。」(傍点〓村田)

「閉じられた窓」に言及されていることからすれば、サンドラールの言う「その時代」とは、〈円形のフォルム〉の描かれた一九一三年ではなく、連作〈窓〉(図15)が生みだされた一九一二

図15 〈窓〉



年を指していると解するのが妥当であり、詩人の解説はしたがって〈円形のフィルム〉についてではないことになる。さらに以下のような事実は、じつのところ詩人の発言全体の信憑性を損ねない体のものでさえあるだろう。

放浪の詩人サンドラールがドローネーと出会うのは、〈窓〉のスタイルがすでに確立した一九二二年十一月以降のことであり、画家と詩人の親密な交渉が進展するのは一九一三年に入ってからと看做されている<sup>(33)</sup>。一九二二年、すなわちドローネーが〈窓〉に取り組んでいた頃、相識となつてまもない詩人が画家の制作に立ち会う機会があつたかどうかにわかに判定しがたいところである。奇妙なことに、妻のソニアは、夫ロバールが太陽や月、そしてその周囲の空や雲の効果を永い間、観察していたと述べているものの、サンドラールが語るような科学的方法には一切触れることがない。この微妙な証言の差異から想像を逞しくして言えば、サンドラールの解説は、ドローネーの制作を題材にした詩的創作ではなかつたかとさえ思えるのである。

こうしたとき、ドローネーが〈円形のフォルム〉制作中にドイツの友人宛てに書いた手紙は、画家自身の生の声が記されているという意味で、考察のための貴重な手がかりを与えている。

「私にとって絶対に欠くことのできないものは、自然の中でその輝く本質を直接観察することです。といっても、ただちにパレットを持って観察することを言っているわけではありません（もつとも、

私は直接自然から取られたものに反対しませんし、私は、俗に事物に即して、といわれるように、自然にもとづいて多くの仕事をしています）。しかし私が重要だと考えるのは、色彩の運動を観察することなのです。私はこの方法においてはじめて、私の視覚のリズムを培う補色と同時対照の法則を発見したのです。私はそこで、典型的な本質を見出しました。——それは体系や先験的な理論からは生まれないものです。」<sup>(35)</sup>

ドローネーは、ドイツの画家アウグスト・マッケに対して「直接の観察」が重要であると告げ、続けて次のように記す。

「見ることは運動です。視覚は真の創造的リズムです。リズムの質を見分けることが運動なのです。絵画の重要な特質は、視覚の運動を表現することです。」<sup>(36)</sup>

こうしたドローネーの文言には、以下に見るように意外にもある名高い歴史的人物の影が揺曳しており、そのことを多少とも仔細に検討するならば、〈円形のフォルム〉の画家の制作意図がおぼろげながら明らかになるように思われる。

その人物とは、一九一九年の没後四〇〇年に向けて当時再評価の機運が高まっていたレオナルド・ダ・ヴィンチ（一四五二—一五一九）である。ドローネーも参加していた可能性のある「セクション・ドール」のグループは、周知のとおり、このルネサンスの

万能の人に多くの靈感を求めていた。<sup>(37)</sup> おそらくこうした動向に刺戟を受けてであろうか、ドロシーは仏語訳されたレオナルドのテクストを繙読し、いくつかの断章をノートに筆写していたのである。注目すべきは、ドロシーが興味を持ったレオナルドの章句に、視覚芸術が自然の経験にきわめて類似している点で、他の芸術に立ち勝っていることが記されていたことである。<sup>(38)</sup>

レオナルドは、絵画が書かれた詩よりもはるかに容易に詩的機能を果たすこと、美の理解を助けるのは耳ではなく眼であることを力説していた。ドロシーが書き写したレオナルドの断章は、およそ次のように訳されよう。

357 絵画は、宇宙のあらゆる生成に通じ、目的を持つてゐる。この目的は視覚に依存しており、共感覚に達するにそれが視覚を通過することくに耳を通過することはない。

したがって、絵画は文学のようにいかなる言葉による解釈を必要としない。すなわち自然は生みだす他のあらゆるもののごとく、絵画は直接に人間の精神を満足させる。

358 魂の窓と呼ばれる眼は、共感覚がそれによって自然の無限の諸作品をたつぷりと、その素晴らしさのまま注視することのできる主要な通路である。……なぜなら、詩は文字によって想像力に訴えるが、一方絵画は、詩人がその類似物を垣間みる忠実な像を、事物があたかも自然のものであるかのごとくに

実、際に、眼の、前に、置く。詩はこの類似を生みだすことはできず、絵画が与えるような視覚の力で感覚に働きかけることがない。

365 詩人のいかなる理想上の美においても、各部分が継起的な時間の中に別にもたらされるという事実のために、記憶は調和を知ることができない。<sup>(39)</sup>

レオナルドの言葉は、視覚が他の感覚にもまして自然の無限な壮麗さへの導き手であるかを説くものであるが、つぎに掲げる『光』と題されたドロシーの文章の一節は、画家がいかに深くレオナルドに感化されていたかを端的に示しているだろう。<sup>(40)</sup>

眼はわれわれの至高の感覚である。それはわれわれの頭脳、われわれの意識に最も密接につながっている。

耳による知覚は、宇宙についてのわれわれの認識にとって十分ではない。それは深さをもたないから、その運動は継起的で、一種の機械である。<sup>(41)</sup>

かくしてドロシーは、眼が他のすべての感覚よりも優れ、これによって人間の魂が宇宙に通じるものであることをレオナルドから学び、また文学との対比において、絵画の詩的有效性を自覚したといえるのではなからうか。そして忘れてならないのは、その基盤に



は、常に自然の直接の観察が横たわっていたことである。

この点で、先に引いたマツケを名宛人とする書簡の別の箇所に見える次のような一節はきわめて示唆に富んでいるだろう。

「貴兄は、自然とのじかの接触をお持ちではありません。自然は美へのあらゆる詩的靈感の源なのです。表現がそのいきいきとした大切な側面に触れるのは、そこにおいてなのです。そこで決定的な瞬間が生まれ、人間は世界と同一化するのです。……私はなによりも太陽を見ています。なぜなら私自身と他者との同一化を望んでいるからです。いたるところに暈があります。色彩の運動があります。」

ドローネーの声に虚心に耳を傾けるならば、連作〈円形のフォルム〉は、作者が太陽や月のなかに見届けた流動する自然、画家の言葉を用いれば「色彩の運動」をいかに絵画的に造形化するかという課題にたいするひとつの解答であったことになるだろう。その結果生まれたのが、一見したところ抽象的な外観を呈する一群の作品にほかならなかった。

## おわりに

以上、本稿は生誕一三〇年よせて画家ドローネーの〈円形のフォルム〉をあらためて作品評価の場に引き出し、その再検討を試

みてきたが、最後に小文の論点を要約的に記しておく。(12)

第一章において、今日なお決着をみないかに思われる作品のクロノロジーの問題に触れ、連作が一九一三年制作であった可能性を論じた。あわせて連作の展開の概略を跡づけ、ドローネーの作品と妻のソニアの作品との関連も視野に収めておいた。第二章では、同時代の絵画に見られる〈円形のフォルム〉とのかわりを、クプカとシャガールとの比較をとおして検討した。第三章では、連作〈円形のフォルム〉がいかに現実の観察に根ざすものであったかを確認し、同時に画家がレオナルド・ダ・ヴィンチの思考から多くの啓示を得ていた事実にも論及した。

こうして第一次大戦前夜のパリにおける抽象的傾向を代表する作品群たる〈円形のフォルム〉について再検討を試みた小論は、しかし種々の点での不備を否めず、とりわけ「オルフィスム」という枠組みのなかでドローネーを捉え直す、いわば根源的な作業は手つかずのまま残されたと言わざるを得ない。この点についての徹底した議論は他日を期すとして、ひとまず拙論を終えたいと思う。

## 注

- (1) Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918* textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig (Paris: Gallimard, 1960), p. 352.
- (2) 5点の作品は以下の番号で表す。H.114, H.120 (1912)° H.119, H.121, H.122 (1912-13)° H.128 (1913)° *Du cubisme à l'art abstrait* documents inédits de R. Delaunay publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre



de R. Delaunay par Guy Habasque (Paris: S.E.V.P.E.N., 1957), pp.266-271.

- (3) 出品作品リストを参照。Guy Habasque (Paris: S.E.V.P.E.N., 1957), *op.cit.*, pp.363-64。ドローネーとドイツの「べき」が依然としてこの信頼に足る著作である。Peter-Klaus Schuster (ed.) *Delaunay und Deutschland* (Köln: DuMont Buchverlag, 1985).

- (4) Guy Habasque (Paris: S.E.V.P.E.N., 1957), *op.cit.*, p.266, p.364.

- (5) Gustav Vriesen, *Delaunay: Licht und Farbe des Orphismus* (Köln: DuMont Buchverlag, 1992), S.148. 原著は一九二五年の出版である。

- (6) *Du cubisme à l'art abstrait* documents inédits de R. Delaunay, *op.cit.*, p.76.

- (7) Virginia Spate, *Orphism: The Evolution of Non-figurative Painting in Paris, 1910-1914* (Oxford: Clarendon Press, 1979), p.377.

- (8) *Abstraction: towards a new art: painting 1910-20* (London: Tate Gallery Publications, 1980), p.18.

- (9) ここでながら「ドローネーの妻ソニアの回想録には」「ドローネーが『ディスク』は一九一二年に制作したと言った」(傍点■村田)という意味のことが記されている。Sonia Delaunay, *Nous ions jusque au soleil* (Paris: Laifont, 1978), p.63. 常に夫の身边にあってその制作の一部始終を知る立場にあったソニアが、あえて「伝聞」の形で制作年に触れることは、きわめて奇妙というほかにないだろう。そこには夫の立場を慮って真実を曖昧のままにしておこうとするソニアの意思が働いていたと考えられなくもない。すなわち明確に語ることを回避する一種の暗晦が潜むという想像されるのである。
- (10) Gordon Huges, *Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's "First Disk"* *The Art Bulletin*, Vol.89, No.2 (Jun., 2007), p.308. 二〇〇八年にバーゼル美術館で開かれたドローネー展でも『ディスク』は一九一三年制作と表記されている。Robert Delaunay, *Homage à Blériot*

(Bielefeld, Kerber Verlag, 2008), p.74.

- (11) 例えば、一九一三年一月のドローネー展(「デア・シュトゥルム」画廊)、二月のアーモリー・ショー(ニューヨーク)、三月のアンデパンタン展(パリ)のいずれにも出品された記録はない。

- (12) ドイツからパリに戻ったドローネーは、「青騎士」の画家フランツ・マルク宛の私信をしたため、「カードイフ・チーム」を制作中であることを告げている。"Je travaille, en ce moment, toujours à l'Equipe de Cardif, qui me donne beaucoup de joie." *Du cubisme à l'art abstrait* documents inédits de R. Delaunay, *op.cit.*, p.188.

- (13) "Ich bin jetzt auf dem Lande und arbeite sehr viel, mein letztes Bild ist die Some." Vriesen, *Delaunays*, *op.cit.*, S.152

- (14) 『円形のフォルム』が一九一二年には未だ形をなしていなかったことを首肯するところ、それではドローネーはなぜ一九一三年制作の作品に一九一二年の年記を行ったのだろうか。畢竟ひとつの謎であるが、このような推測は成り立つかもしれない。一九二二年末の「終」(Fini)に「円形のフォルム」に類する「旋回する形象」が現れており、いわば「円形による構成」という点で『円形のフォルム』と共通していた。こうしたことを「因として」ドローネーは『円形のフォルム』の年記を一九一二年としたと想像する余地はあるだろう。それが、意図的なものであったか、あるいは錯誤によるものであったかを判定することは、しかし現状ではほとんど不可能である。二〇一二年から一三年にかけて「ニューヨーク近代美術館で開催された *Inventing Abstraction* 展(December 23, 2012-April 15, 2013)」では「円形のフォルム」の制作年は「たぶん」Robert Delaunay, *Soleil, lune, simultané 2* (*Sun, moon, Simultaneous 2*), Paris 1913 (detail on painting 1912) などによって一九一三年とされている。Matthew Affron *Inventing Abstraction 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art* (London And New York:

Thames & Hudson, 2013), p.80

(15) Habasque のカタログに掲載された展覧会出品リストを参照のこと。Guy

Habasque (Paris: S.E.V.P.E.N., 1957), op. cit., pp.363-364.

(16) *Sonia Delaunay* (London: Tate Publishing, 2015), p.74.

(17) Spate, *Orphism*, op. cit., p.367 (n.54).

(18) *Frantisek Kupka 1871-1957 A Retrospective* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1975), p.184.

(19) Meda Mládek, "Central European Influence," in *Ibid.*, p.13.

(20) クプカの〈円形の表出〉は、一九〇八年の《ボールを持つ少女》(ボンビヌー・ヤンター蔵)に起源を持つとされる。Laurence Lyon Blum, "Amorpha," in Jaroslav Andel and Dorothy Kosinski (eds) *Painting the Universe, Pioneer of Abstraction* (Dadas Museum of Art, 1997), p.114.定説にしたがえば、〈円形の表出〉は『ボールを持つ少女』から《第一步》(一九〇一年) (ニューヨーク近代美術館蔵)を経て「アモルファ」に到達している。Ludmila Vachtová, *Frank Kupka: Pioneer of Abstract Art* (London: Thames and Hudson, 1968), p.75ff.

(21) Gladys Fabre, "La création artistique comme métaphore du vivant: de l'oeuvre de Kupka comme organisme au sein du milieu artistique parisien," in *Frantisek Kupka, 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989), pp.31-39.

(22) ドローネーとピュンター・グループとの関係は、必ずしも明確ではないが、親しい友人グレースがこの集まりに参加していたところから、ドローネーにはなにがしかの情報がもたらされていたであろうし、場合に依っては、参加していただと考えられる。Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis ou Du mouvement dada à l'espace abstrait* (Paris: Julliard, 1958), pp.33-35.

(23) Vachtová, *Frank Kupka: Pioneer of Abstract Art*, op.cit., p.258. Spate,

*Orphism*, op.cit., p.215. *Frantisek Kupka 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction*, op.cit., pp.192-193.

(24) *Frantisek Kupka 1871-1957 A Retrospective*, op.cit., p.165, p. 167.

(25) Franz Meyer, *Marc Chagall* (London: Thames & Hudson, 1964), p.161.

(26) 《アポリネール頌》の人物の背後の円形には、神智学の影響が示唆されている。Ibid. なお筆者は、以前「マルク・シヤガール展」(埼玉県立近代美術館、二〇〇一年一月二三日-三月二〇日)のカタログに「マルク・シヤガールの芸術とそのユダヤ的性格について」と題する論考を寄せたことがある。

(27) シヤガールは、一九一三年初めに、ドローネーの家に参集したサークルの一員であった。Vrisen, *Delaunay*, op.cit., S.145. スペイトは、夏の間、シヤガールがドローネーをパリ郊外のルヴシエンスに訪ねているとしている。Spate, *Orphism*, op.cit., p.47.

またシヤガール・ドローネーは、リチオット・カニエード主宰の『Montjoie!』誌の事務所で毎週開かれるソワレに出席していた。この事実を語る文脈で、シヤガールはつぎのように記している。「ドローネーはとりわけ活発だった。彼のことは理解できなかった。サロンで私を驚かせたのは彼のカンヴァスの大々やだ。」Marc Chagall, *My Life* (London and Chicago: Peter Owen, 2013), p.110.

(28) Jean Paul Crespelle, *Chagall* (New York: Coward-McCann, 1970), p.31.

(29) メイヤーは、シヤガールのドローネーの影響にかんして肯定的な立場を取っている。Meyer, *Chagall*, op.cit., p. 114.

(30) Il s'enferma dans une chambre noire, dont il cloua les volets. Ayant préparé sa toile et broyé ses couleurs, il pratiqua avec un vilibrequin un petit trou dans le volet. Un rayon de soleil filtra dans la chambre noire et il se mit à le peindre, à l'étudier, à le décomposer, à l'analyser dans ses éléments de forme et de couleur. Sans le savoir il s'adonnait à l'analyse

spectrale. Il travailla ainsi pendant des mois, étudiant la lumière solaire pure, atteignant des sources d'émotion en dehors de tout sujet. Puis il élargit un peu le trou du volet et se mit à peindre les jeux de couleurs sur une matière transparente et fragile comme la vitre. Reflets, micassures: ses petites toiles prenaient un aspect synthétique de joyaux et Delaunay faisait entrer dans les couleurs qu'il broyait des pierres précieuses, surtout du lapis lazuli pulvérisé. Blaise Cendrars, *Œuvres Complètes* IV (Paris: Denoël, 1962), p.197.

(31) Les toiles de cette époque, qui sont déjà un peu plus grandes de format, représentent des fenêtres fermées où la lumière se joue dans les vitres et dans les rideaux de mousseline blanche. Ibid., p.198.

(32) Vriesen, *Delaunay*, op.cit., p.61.

(33) Jay Bochner, *Blaise Cendrars: Discovery and Recreation* (Toronto: University of Toronto, 1978), p. 44. ロベールの妻ソニアがサントラルの詩篇に挿絵を施した詩画集『ベネリア横断鉄道とフランスの若きジャンヌの散文』は、画家と詩人の共同作業による最も見事な成果といふべきものであったが、その制作は一九一三年である。

(34) Sonia Delaunay, *Nous trois jusqu'au soleil* (Paris: Robert Laffont, 1978), p. 40.

(35) *Du cubisme à l'art abstrait*, op.cit., p.186.

(36) Ibid.

(37) Dora Vallier, *Jacques Villon: Œuvre de 1897 à 1956* (Paris: n.d.), p. 8.

(38) ドローネーは、秘密結社「薔薇十字団」の主宰者ジョゼファン・スラダン（一八五九—一九一八）の翻訳・編集した『選集』を参照していた。Leonard de Vinci: *Textes choisis. Pensées, théories, préceptes, fables et facéties, traduits dans leur ensemble pour la première fois d'après les manuscrits*

*originaux et mis en ordre méthodique avec une introduction par Peladan.* (Paris: Société du Mercure de France, 1907), pp.174-177, pp. 188-189. 自らを「経験の弟子 (discipolo della spienza)」と呼んだレオナルドの考え方が、観察と実験による理論の検証を基礎とする科学の歩みと部分的に重なることは、ルネサンス期の特徴でもあるだろう。Allen G. Debus, *Man and Nature in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978).

(39) *Du cubisme à l'art abstrait*, op.cit., pp.174-175.

(40) ヌローネーの『光』は、よく知られるように、パウル・クレーによって翻訳され、一九一三年二月、雑誌『デア・シュトゥルム』に掲載されている。生来、孤独な気質のクレーが、一九一二年四月十一日、ヌローネーの画室を訪ねたことは、当時のクレーのヌローネーに対する関心の高さを示すものと言えよう。

(41) *Du cubisme à l'art abstrait*, op.cit., pp. 146-147.

(42) 念のために記せば、生誕一九一〇年にあわせてボンビドー・センターで開催されたヌローネー展『Robert Delaunay: Rythmes sans fin』(二〇一四年十月一日—二〇一五年一月二日)は、本稿がとり上げた〈円形のフォルム〉以降の一九二〇—三〇年代の作品に焦点をあわせた企画であった。