

ロベール・ドロローネー再説

抽象と具象の間，あるいは「窓」 から「カーディフ・ティーム」へ

ピカソとブラックは別個の世界であり，6人の未来派は独立した体系を形成している。
ドロローネーは山の頂の孤独な気高さの中にある——レオ・スタイン⁽¹⁾

村 田 宏

- 第1章 ドロローネーと「純粹絵画」
- 第2章 具象的モチーフの導入
- 第3章 「カーディフ・ティーム」の「新しさ」
- 第4章 ドロローネーの「抽象」と「具象」

第1章 ドロローネーと「純粹絵画」

1912年の4月，ロベール・ドロローネー（1885-1941）は，「窓」と呼ばれる新たな連作に着手した。例えば《街に面した同時的な窓》（1912）（図1）と題する作品は，連作の中でもよく知られたものの一つであるが，画面は水平と垂直の格子にそった色面によって構成され，カンヴァスはもとより色彩の置かれた木製の枠を含めた全体が，文字通り，光に満ちた窓そのものごとき趣を呈していた。中央部分では緑が支配的であるのに対し，左側では，橙，黄土色，紫が際立ち，右側では，黄，白が強く，作品の左上部には，青と橙，緑と赤の補色が対置されるという，殆ど「抽象絵画」と見紛うような作品であったと言えよう。画家自身「新しい現実を開いた窓 des fenêtres sur une nouvelle réalité」と称したこれらの作品群は，言うまでもなく，フランシス・ピカビアの《ウドニー》（1913）（図2）やフランチシェク・クプカの《アモルファ：二色のフーガ》（1912）（図3），あるいはフェルナン・レジェの《フォルムのコントラスト》（1913）（図4）などとともに，第一次大戦前夜のパリにおける抽象的傾向を代表する絵画として20世紀美術史上，別格の地位を与えられている。

ドロローネーがこの連作において何を目指そうとしていたかについては，「青騎士」⁽²⁾の画家ワシリー・カンディンスキーを名宛人とする比較的長文の手紙の中で暗示的に触れられていた。「窓」制作に先立つ3月末，具体的には1912年のサロン・デ・ザンデパンダンが始まった後，ドロローネーは，カンディンスキーのアンデパンダンへの作品作⁽³⁾に対する共感を伝

え、あわせて自らの絵画の新たな方向について語っていたのである。その一節を示せば次のごとくである。

貴兄が今年送られたものは有益だと思います。(....) 画家には、色彩の構成というあまり探求されていない漠とした領域に為すべき多くのことが残されています。色彩の構成は印象派の始源よりさかのぼることはありません。スーラが最初の法則を探求しました。(....) この純粹絵画の探求こそ、目下の問題です。パリで実際にこの理想の世界の探求にかかわっている画家を私は知りません。あなたのおっしゃる立体派のグループは、線のなかだけで探求し、色彩には二次的で非構成的な位置しか与えていません。(....) 私は、私が発見した法則の中に柔軟性が生まれるのを待っています。この法則は、音楽の音に似通った、色彩の透明性の探求に基づき、私に色彩の動きを発見させました。こうしたことは一般にはまだ知られていないと思いますが、私にとってもまだ萌芽の状態にあるものです。(....) いずれ絵画の主題について、またアポリネールのところでの刺戟的な会話についてお話ししましょう。彼は私たちの探求の価値を認め始めています⁽⁴⁾。

部分的な論理の飛躍を問わないとすれば、ここには、およそ四つの論点を示唆されているだろう。一つは、スーラが色彩の構成の探求者であること。二つは、パリにおいて「純粹絵画」が「目下の問題」となっていること。三つは、ドロローネーが「発見した」という法則と「色彩の動き」が「純粹絵画」に関連していること。四つは、この「純粹絵画」の擁護者の一人に詩人のアポリネールがいたということである。

ここで言われる「純粹絵画」がどのような内容を備える概念であったかについては、他ならぬアポリネールが貴重な解説を提供している。パリにおける「純粹絵画」への関心を集約的に表明したとされる「現代絵画の主題について」(1912年2月『ソワレ・ド・パリ』誌掲載)と題するアポリネールの論説によれば、「純粹絵画」とは、「真実らしさはもはや重要性をもたない」絵画であり、「これまで考えられてきた絵画に対して、ちょうど文学に対する音楽のようなもの」であるという。なぜなら「新しい画家たちは、彼らの讚美者たちに、画中の描かれた主題とは別に、もっぱら光と影の調和による芸術的感覚を与える」からである。とはいえ、それは「緒についたばかり」⁽⁵⁾であった。

こうしたアポリネールの「純粹絵画」論が、それではどのような作品を前提になされたかといえば、それは、ドロローネーが連作「街」の最終作として前年の11月から1912年の1月にかけて制作した《街に面した窓No3》(1911-12)(図5)ではなかったかと推定されている⁽⁶⁾。作品は、4月以降の「窓」の連作を予告するように、垂直線と水平線の格子によって構図が決定され、稠密に繰り返された点描的な小さな矩形の色面によって、街の景観は殆ど見分

けがたくなっていた。色彩は、白、灰色、黒が支配的であるが、青、緑、紫、堇色、黄土色といった多様な色彩の組合せが、画面に脈打つような動感を生み出し、さらに矩形の配列から結果する画中の対角線は、窓ガラスに戯れる光の反射を暗示していたであろう。しかしながら、作品には、画家偏愛のモチーフたるエッフェル塔の影がわずかに認められ、自然界に対応物を持たない、いわゆる「非対象絵画」と呼ぶべきものではなかった。

したがって、ドロローネーが、先に引いたカンディンスキーへの書簡の中で、「目下の問題」たる「純粹絵画の探求」について触れたとき、「純粹絵画」という言葉から想起されるような、それと分かる事物を一切排除した「非再現的絵画」は、依然として未来に留保された一つの可能性であったように見えるのだが、そのことが、カンディンスキーの作品に対する関心を減じさせるものでなかったことは、カンディンスキー宛の書簡の前の部分で、ドロローネーが次のように記していたところからも知られよう。「私はあなたの作品を何回も、そして長い間見つめていました。もしそれらの作品に私が共感するものを覚えたとすれば、それは、何ものかが私に理解できていたからです」⁽⁷⁾。

カンディンスキーのサロン・デ・ザンデパンダン出品作（図6）は、いずれも、線、色彩、フォルムという純粹に造形的な要素の組合せによって成立しており、それと分かる主題が画面から姿を消していた⁽⁸⁾。こうした、まったく新しい絵画の場を想定させずにはおかないカンディンスキーの作品が、ドロローネーの「純粹絵画の探求」に、少なからぬ刺戟を与えるものであったことは間違いない。ドロローネーの言葉はそのことを裏書きしていたはずである。——「貴兄が今年送られたものは有益だと思います」⁽⁹⁾。

かくして、ドロローネーは、アポリネールと「刺戟的な会話」を重ねながら、カンディンスキーの絵画から貴重な靈感を引き出しつつ、1912年の大半を連作「窓」の制作に費やし、知られる限りで、22点を数える作品を完成させるのである。そのかたわら、「純粹絵画」の理論化にも取り組み、その努力はやがて『光』と題するエッセーに結実する。夏の間執筆されたこのエッセーは、同年4月11日にドロローネーのアトリエを訪れ画家と直接的対話の機会を得ていた「青騎士」の画家パウル・クレーの手でドイツ語に訳され、1913年1月『デア・シュトゥルム』（144-145）誌に掲載された⁽¹⁰⁾。ドロローネーは、そこで、われわれの外的世界は光によって認識されるという考えを披瀝しつつ、再現的な絵画に対する抽象美術の優越性を説くかのごとき、次のような文言を記すのである。

もし芸術が事物に類似すれば、それは描写的、分割主義的、文学的になる。それは、不完全な表現手段に転落し、自らを批判する。それは自己否定であり、模倣の芸術たるを免れないのだ⁽¹¹⁾。

ここに見られる用語の曖昧さに触れずに、ドロローネーの主張に素直に耳を傾けるならば、画家は明らかに抽象芸術を称揚していたと言わざるを得ないかもしれない。実際、画家は、自らの芸術理論の執筆を通して自己の絵画への確信を深めたかのように、その年の秋、連作中唯一の楕円のフォーマットによる作品《同時的な窓》（ベギー・グッゲンハイム・コレクション）（図7）を制作することになる。作品は、その巧みな色彩効果とフォルムの組合せによって、1912年におけるドロローネーの探求の一つの到達点を明示していたと言えよう。

こうしてパリにおける抽象的傾向を押し進めたかに見えるドロローネーは、しかし、不思議なことながら、1912年の末に至って、漸く辿り着いた場所から引き返すかのように、一連の反抽象的な作品において具象的モチーフの導入を図るのである。そのことを端的に示す作例の一つが、1913年1月の「デア・シュトゥルム」画廊での「ドロローネー」展（1月27日-2月20日）⁽¹²⁾ に出品された《カーディフ・ティーム》（1912-13）（図8）であった。「デア・シュトゥルム」での個展には、色彩構成による抽象的絵画《街に面した同時的な窓》（1912）（図1）と、その明確な具象的モチーフのゆえに、画家の抽象への傾きを打ち消すかのごときこの《カーディフ・ティーム》の二点が、他の19点の作品とともに出品されたのであった。

それでは、ドロローネーは「抽象的」な「窓」に引き続き、なぜ「カーディフ・ティーム」という「反抽象的」な作品を描き、いわば「具象への回帰」を果たしたのか。一見したところ、およそ同一の画家の手になるものとは見なし得ない、分裂的なスタイルを示す作品「窓」と「カーディフ・ティーム」との間には、どのような整合性が存在するというのであろうか。——本稿は、こうした問題意識に拠りながら、パリにおける抽象的絵画、いわゆるオルフィスムの代表的画家と称されるドロローネーの作家的相貌の實質に迫ろうとするものであるが、まずは、「カーディフ・ティーム」における具象的モチーフ導入の基本的様相を浮き彫りにすることから始めることにしよう。

第2章 具象的モチーフの導入

ベルリンの「ドロローネー展」への出品作たる《カーディフ・ティーム》と1913年春のサロン・デ・ザンデパンダンに出品された二作目《カーディフ・ティーム、第三表現》（1913）（図9）には、苦心の日時を費やして完成させたその芸術論の主張を裏切るかのように、エッフェル塔、フェリス観覧車、ラグビー選手、飛行機、ポスター、広告板、そしてラグビー選手といった明確な具象的モチーフが導入されていた。

オランダのファン・アッペ美術館（アイントホーフェン）の所蔵になる《カーディフ・ティーム》では、フェリス観覧車のアーチが最上部に置かれた飛行機につながり、そのフェリス観覧車は、腕と頭部を失った中央の跳び上がる選手の弓形の体に接続しながら、大きなS

字形の曲線を生み出している。飛行機に見られる陰影法を除けば、画面の殆どは、平坦な色面で覆われ、エッフェル塔の深緑と選手たちの足元の緑が呼応し、ユニフォームの白と青の組合せが、フェリス観覧車のなかの漂う雲と空に繰り返されていた。《カーディフ・ティーム、第三表現》（パリ市立近代美術館）では、オランダのヴァージョンに比べて、フェリス観覧車は、わずかに左に位置を移し、そのアーチがエッフェル塔の描く曲線に重なっている。四つに区分されたフェリス観覧車の上部左側に飛行機、右側に三角形の雲、下部左側にポスター、ラグビー・ボールがその右側に配され、中央の選手は、アイントホーフェン作品で失った頭部と腕を取り戻し、他の選手の顔の輪郭も明瞭となり、体の線も明らかとなっていた。

こうした具象的モチーフの明確な作品が、抽象芸術称揚のエッセーと言うべき『光』の執筆後、わずか数ヶ月を経ずして生み出された理由を探ろうとすると、筆者には、少なくとも、三つの事実が検討に値するもののように思われる。

一つは、1912年のサロン・ドートンヌに出品された「パリで展示された最初の純粹抽象絵画」⁽¹³⁾たるフランシシェク・クプカの《アモルファ:二色のフーガ》（図3）および《アモルファ:暖色》（1912）（図10）が、フランスの伝統と趣味に反するものとして、多数の嘲笑と漫罵を浴びたという事実である⁽¹⁴⁾。「不定形（アモルファ）」と出された二作品は、重なり合う円環と交差する多様な円弧によって画面が構成される純粹抽象作品であったが、かりにドロローネーが「窓」の連作に共通する特質をクプカ作品の中に見届け、まさに、その特質ゆえにクプカ作品に批判の矢が投げかけられたことを知れば、自らの絵画の方向にある種の逡巡を覚え、その再考を促されたとしても不思議はないだろう。ドロローネーがクプカの名を耳にする機会があったか否かは一考を要する問題であるが、ジャック・ヴィヨンの主宰する「ピュトー・グループ」に参加していたクプカ⁽¹⁵⁾であってみれば、同じくグループの一員であった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ようにも思われる⁽¹⁶⁾。そうしたクプカの抽象作品に対して浴びせかけられた非難が、いわば模索の最中にあったドロローネーに強い衝撃を与えた可能性は皆無とは言えないであろう。

ドロローネーに具象的モチーフの導入を再考させたもう一つの理由は、立体派の最初の理論書たるグレーズ、メッツァンジェの共著『デュ・キュビズム（立体派論）』（図11）の刊行という事実の中に求められる。ジャック・レイナルによって計画された叢書「美術全書」の第一巻として上梓されたこの『デュ・キュビズム』には、絵画の主題を巡って次のような興味深い見解が記されていたからである。

絵画に何物も模倣させないこと。その存在理由をありのまま呈示すること。（……）しかしながら、現実的には、われわれは自然形態の名残を完全に追放することができないこ

とを認めよう。一つの芸術がただちに純粋な表現にまで高められることはないのだ⁽¹⁷⁾。

「キュビズム」の書誌的研究に優れた業績を残すエドワード・フライによれば、『デュ・キュビズム』の出版予告は、既に1912年3月の『ヨーロッパ・アメリカ評論 (Revue d'Europe et d'Amérique)』、そして10月の『パリ＝ジュルナル (Paris-Journal)』に掲載され、12月7日の『オピニオン (Opinion)』には早くもその書評が掲載されていたという⁽¹⁸⁾。当時、パリ在住の画家として美術界の中心に身を置き、様々な前衛の動向に関心を払っていたドロローネーがこの『デュ・キュビズム』を目にしなかったことはまずあり得ない。そもそも、同年10月25日『ジル・ブラス (Gil Blas)』誌に立体派からの独立を宣言していた⁽¹⁹⁾とはいえ、ドロローネーは、それまでは、ヴィコンティ通りのル・フォコニエのアトリエでのグレーズ、メッツァンジェたちとの会合や、グレーズのクールブヴォワのスタジオでの話し合いに参加していたのであり、そこから『デュ・キュビズム』の大略について、ある程度の認識を持っていたと考えるほうが自然であろう。

カンディンスキーへの書簡に「目下の問題」は、「純粹絵画の探求」であり、「色彩の構成という領域に為すべき多くのことが残されている」として、連作「窓」をもってその探求に踏み出しながらも、ドロローネーが「カーディフ・チーム」において、それと分かる形象を画面に導入したと殆ど時を同じくして、上のごとき主題の再確認、端的には、抽象の懷疑、あるいは無効とも解される主張がなされたことは看過されるべきではない。『デュ・キュビズム』の著者たちは、クプカの作品批判に続いて、ドロローネーの内部の迷いを突いたと言うことができるかもしれない。

この点で、『デュ・キュビズム』の著者の一人アルベール・グレーズが、ドロローネーの「カーディフ・チーム」と類似した主題を取り上げていた事実は見逃すことができない。それが、ドロローネーの具象的モチーフの導入を促した、おそらくは第三の理由を構成しているはずだからである。

ドロローネーの「カーディフ・チーム」に類縁するグレーズの作品とは、《カーディフ・チーム、第三表現》と同じく、1913年のサロン・デ・ザンデパンダン展に出品された《フットボール選手》(1912-13) (図12)である。グレーズ作品に施された1912-13という年記は、アンイトホーフエンの《カーディフ・チーム》と同時期の制作を示唆しているが、いずれが先に描かれたかは定かではない。しかし、1912年当時、もっぱら「窓」の制作に関わっていたドロローネーに人物を扱った作品が殆どないのに対し、グレーズにあっては、「アベイ派」⁽²⁰⁾以来のユナニスム（一体主義）的関心から、常に一貫して人物群像が追求されていたという事実に照らすならば、このテーマは、まず最初にグレーズによって取り上げられた可能性が高いと言えよう。

そう考える時、ドロローネーの作品とグレーズの《フットボール選手》が、構図の点で漠然とながら類似していることは意味深長であると言わなければならない。グレーズ作品では、中央やや右に主要人物が二人の人物に囲まれるようにして描かれ、これに均衡を保つように左端に人物が配され、さらに都市の景観が描き込まれており、ドロローネー作品との類縁性を強めている。推理は常に不確実であるとしても、グレーズの《フットボール選手》は、ドロローネーの具象への回帰、あるいは少なくとも「スポーツ」という主題性に着目させる大きな刺戟となっていたと考えられるのである。

かくして1912年12月に刊行された『デュ・キュビズム』は、その著者の一人グレーズの作品とともに、当時のドロローネーと無視しえぬ接点を有しており、そのことが、ドロローネーの具象的モチーフの登場とその表現の特質を、たとえ一部ではあれ説明しているように思われるのである。

こうして生み出された「カーディフ・チーム」について、ドロローネーは、例えば、「最も美しく、最も完成した主題であるこの絵において、私は私の他の作品を凌いだのです。それは私の最新の芸術であり代表的な表現なのです」⁽²¹⁾と語っていた。韜晦と誇張はあるにせよ、ここには、作者ドロローネーが自作の新しさ、その含意に期するところのあったことが容易に窺われるとあってよいであろう。このドロローネーの言葉は、パリ市立近代美術館の《カーディフ・チーム、第三表現》の作品写真を送られたフランツ・マルクが表明したあからさまな失望に対する作者の、いわば反論の中で述べられたものであった。「もしこれがあなたの最も新しい絵であるとすれば、私はこれと正反対のスタイルを期待していたことを告白しなければなりません。これは、実際、単なる印象主義です。瞬間の写真的動きです」⁽²²⁾。

このようなマルクの否定的見解にもかかわらず、ドロローネーが上のごとき自負に満ちた主張を行う「カーディフ・チーム」とは、それでは具体的にどのような作品であったのか。「カーディフ・チーム」の成功と作者の信じたものでは何であったのか。あるいは作者は何に向けて自分の精神の焦点を合わせようとしていたのだろうか。こうした疑問に一定の解答を与えることが、次章の主たる課題に他ならない。

第3章 「カーディフ・チーム」の「新しさ」

「カーディフ・チーム」の成功と作者の信じたものが何かを問おうとするとき、ドロローネーが殆どその絵画的出発からエッフェル塔という鋼鉄のミューズに魅されていたこと、そしてその画家がエッフェル塔、フェリス観覧車、飛行機、ラグビー選手、ポスターといった「現代的形象」を「カーディフ・チーム」の中に象嵌していたという事実は、かりそめならぬ意味を持つことになるだろう。

例えば、1889年の万国博覧会に合わせて建設され、その頂部から放たれる光のビームが、

遠くシャルトルやオルレアンの聖堂の上から望見されたというエッフェル塔（この鉄の建築の多少とも通俗的な流布によって、われわれのエッフェル塔についての時代的な遠近法は、今日、大いに歪められている）や、乗客を空高く運び上げる巨大なフェリス観覧車が、ドローネーの属する20世紀初頭の画家、文学者にとって、いかに同時代的新鮮さを有する事物であったかは、僚友フェルナン・レジエの次のような言葉からも明瞭に知られるところである。「エッフェル塔と大観覧車、パリにそびえる二つの巨大な“見物的事物”は、美しいゴシックのファサードと等しく称賛される」⁽²³⁾。こうしたエッフェル塔やフェリス観覧車とともに「カーディフ・ティーム」に登場するラグビー選手、飛行機、あるいはポスター、広告板といったモチーフにおいても、同時代的新鮮さは等しく分有されていたのであり、これらの「現代的モチーフ」がドローネーの作品における感受性の結晶の方向を決定していたことはほぼ疑いない。そこで、作品中に現れた幾つかのモチーフを多少とも詳細に吟味し、限られた範囲ではあれ、ドローネーの言う「カーディフ・ティーム」が「最新の芸術」である所以を、以下に探ってみることにしよう。

「カーディフ・ティーム」に現れたラグビー選手の直接の発想源が新聞の切り抜き写真（図13）にあったことは、ドローネーの簡明なモノグラフィーを著したグスタフ・フリーゼンの指摘する通りであり⁽²⁴⁾、またアルベール・グレーズの作品がドローネーとの関わりで見逃せないことは前章で既に検討したところである。しかし、さらにもう一つの作品が「カーディフ・ティーム」に色濃い影を落としていた可能性についてここで触れておく必要があるだろう。アンリ・ルソーの《フットボールをする人々》（1908）（図14）である。ルソーは、《飛行船『祖国』と複葉機のある風景》（1907-1908）や《セーヴル橋の眺め》（図15）（1908）等の作品において、同時代のいずれの画家よりも先んじて飛行船や複葉機といった現代的主題に取り組み、しかも、ドローネーとはきわめて親密な交友関係にあった人物だからである⁽²⁵⁾。

ドローネーがルソーに傾倒していたことは、1910年に亡くなったこの「素朴派の画家」の伝記のために彼がしばしば筆をとっていたこと⁽²⁶⁾や、ルソーの娘から送られた写真をもとに作家の肖像画を残していたことから明らかだが、ルソーとの関わりは作品の上でも密接で、例えば、《パリ市》（1912）（図16）左側の都市景観は、当時ドローネー夫妻の所有になるルソーの《私自身：肖像=風景》（1890）（図17）から取られたものであった（図18）⁽²⁷⁾。こうした事実を知れば、ルソーの「最初からの最も忠実な友人」⁽²⁸⁾たるドローネーが再びルソー作品から靈感を受けていたとすることは、必ずしも不当でないことが納得されよう。

実際、ルソーの《フットボールをする人々》において、中央の人物がボールを受け取ろうとする姿勢で描かれ、これを遮ろうとする人物が左側に配されており、ドローネーの作品との近接性を示している。「カーディフ・ティーム」制作の背景に「近代芸術革命の祖父」（ド

ローネー)⁽²⁹⁾ ルソーの影が横たわっていた可能性は、確証がないとはいえ、一概には否定しえないのである。かくして、ドロネーは、新聞の切り抜きを別にすれば、グレースやルソーの作品から一定の啓示を受けつつ、「カーディフ・チーム」を制作したと推定されるわけであるが、ここで何よりも重要なのは、ラグビー（フットボール）を含めた「スポーツ」全般が、当時、現代生活の活力を最もよく示す形象と考えられていた⁽³⁰⁾ という事実であり、そのことが、少なくともドロネーにとって「カーディフ・チーム」の新しさを保証する大切な要素であったということである。

ドロネーの「カーディフ・チーム」には、このスポーツに加え、飛行機、そしてポスター、広告板が導入され、それらが作品の現代性を裏付けていたのである。まず、飛行機について見るならば、アイントホーフェンの作品が着手された1912年は、フランスの文学界において飛行機への関心が非常に高まった年とされており、ペール・ベルイマンによれば、『リーヴル・デ・ザンデパンダン』にイカルス、レオナルド、サントス＝デュモン、ブレリオといった一連の飛行の英雄たちへの頌がうたわれていた⁽³¹⁾。飛行機が人間にもたらした奇跡は、言うまでもなく、引力の呪縛からの解放であり、人間の支配権を地上から空中へと拡大させたことにある。人間の活動領域に新たな次元を切り開いたこうした飛行機の中に、当時の鋭敏な文学者たちが新しい時代の象徴を読みとったであろうことは想像に難くない⁽³²⁾。

こうした文学的傾向の中で、特にドロネーとの関連で着目すべきなのが、若き日のラインラントの思い出を胸に「デア・シュトゥルム」画廊での「ドロネー」展のために画家とともにベルリンに赴いた詩人アポリネールの詩作品である。アポリネールは、1912年11月初旬から12月まで、マリー・ローランサンとの不幸な愛の破局の後、サン＝ジェルマン＝デ＝プレ大通りのドロネーの新しいアバルトマンに寄寓していたことが確かな事実として伝えられているが、この折、アポリネールは、8月に完成を見ていた詩集『アルコール』の校正刷りに手を入れ、新たな詩篇『地帯』を巻頭に置くことを決めていた。

最新作『地帯』の際だった特色は、その大胆な現代的形象の使用という点にあり、これまでの詩人の面目を一新する体のものであった⁽³³⁾。ギリシア、ローマの古代社会に対比させてエッフェル塔が現れる冒頭から、名高い結句「太陽 切られた首よ」で終わる詩篇には、世界のあらゆる都市やパリの様々な場所が登場し、そうした都市や場所の迫真的な細部が、短い詩句の中に鮮明に謳われていた。そしてキリストに準えられた飛行機が舞い上がるのである。

鳥になったこの世紀はイエスのように空にのぼる

深淵の悪魔どもが首を伸ばして彼を見る

奴らは あれはユダヤの魔術師シモンを真似しているのだと言う

奴らは叫ぶ 飛行するのなら泥棒と呼ぶぞと
この美しい飛行家のまわりを天使たちが飛びまわる
イカルス エノク エクリアと テュアナのアポロニウスが
この飛行機のぐるりに浮かぶのだ⁽³⁴⁾

ドローネー家に身を寄せていたアポリネールが、この新たな詩篇を話題にしなかったとは考えにくく、また逆にドローネーが作者の告白を最も直接に聞きうる立場にあったとすれば、画家が『地帯』の喚起する飛行機のイメージから何らかの啓示を得ていた可能性は十分にあり得よう。実際、「カーディフ・チーム」において、あらゆる事物が引力の呪縛から解かれたかのように描かれていたことは注目に値する。例えば、水平線は、矩形性の顕著な広告板によって覆い隠され、跳び上がる選手と結びつく地上の線は見出しえないし、エッフェル塔、フェリス観覧車、飛行機、広告板が、現実の文脈から切り離された大きさに捉えられていた。ドローネーは、作品から現実的な空間を喚起させるものをことごとく排除し、事物に作用していた引力の鎖を裁ち切っているかのようなのである。かくして、ドローネーの「カーディフ・チーム」において、ラグビー選手はゆるやかなアーチを描いて空に跳び上がり、フェリス観覧車はその動きを空中につなぎ止め、滑空する飛行機がこれを天空に偏在させるのである。

われわれは、ここまでドローネーの「カーディフ・チーム」に象嵌されていた「現代的モチーフ」のうち、スポーツ選手と飛行機について、ルソーやアポリネールとの関連に触れながら検討してきたが、最後にポスター、広告板に必要な一瞥を与え、「最新の芸術」たる「カーディフ・チーム」の考察を完結させることにしよう。

ドローネーが高く評価した新印象主義の画家ジョルジュ・スーラが、その後期の作品について、同時代のポスター作家ジュール・シェレから多くの靈感を得ていたことはよく知られた事実⁽³⁵⁾であるが、スーラの場合、画中の人物像なり構図なりの一部をシェレの作品から借り受けるというものであった。歴史が教えるように、ポスターや広告板そのものが画中の一つの造形要素として扱われるには、例えば、フォーヴィスムの画家アルベール・マルケの《トゥルーヴィルのポスター》(1906)の出現を待たなければならなかった⁽³⁶⁾。しかし、マルケにしても、フェルナン・レジェが明確に語ったポスターの芸術的効果についての認識を持つものではなかっただろう。——「おずおずした風景の中で声高に叫び声をあげるこの黄色や赤のポスターは、あり得べき新しい絵画的動機のうち最も美しいものだ」⁽³⁷⁾。ドローネーが《カーディフ・チーム》で行った、ポスター、広告板の画面への導入は、こうしたレジェの主張の卓抜な見本というべきものであったと言えよう。

アイントホーフェンのヴァージョンでは、黄色の地に「ASTRA, Construction aéroplane」

の赤と緑の文字が記され、さらにエッフェル塔の下の赤い広告板には、白と青で「MAGIC」の文字が大書され、また、パリ市立近代美術館の作品では、緑の地に「DELAUNAY NEW YORK-PARIS」の白文字が塗られていた。ドローネー芸術の代弁者たるアポリネールは、1913年2月の『デア・シュトゥルム』誌に寄せた『現代絵画』の中で、都会にあふれる看板や印刷物の「きわめて重要な芸術的役割」⁽³⁸⁾を説いていたが、そこに、ドローネーのイントホーフエンの《カーディフ・ティーム》が影を落としていたとする想像は、あながち後世の恣意とばかりとは言えない。

そしてさらに想像を逞しくして言えば、このアポリネールの発言の背景には、もう一人別の画家の影が認められるようにも思えるのである。イタリア出身の画家ジーノ・セヴェリーニである。1906年以降パリに拠点を置いたセヴェリーニは、「未来派」に加わりながら、1912年の夏から秋にかけて、その年の連作の頂点を構成する作品《バル・タバランのダイナミックな象形文字》をイタリアで完成させていた。その後、11月9日までにパリに帰還したセヴェリーニは⁽³⁹⁾、新たなスタイルによる作品に着手し、1913年のロンドンでの個展のために、11月中旬から3月末日までに6点の大作を仕上げている。このうち早い時期の作とされる《南北メトロ》(1912)(図19)および《市内バス》(1912)(図20)は、ドローネーとの関連が濃厚な作品として一考に値すると言わなければならない。二作品とも、パリ市立近代美術館のヴァージョンの「DELAUNAY」の表示に類似した多数の文字を含んでおり、ドローネーとの緊密な関連を示唆しているからである。しかも《南北メトロ》中の地下鉄の表示板「PIGALLE」の文字(図21)は、その位置と色彩の点で、「カーディフ・ティーム」中の「DELAUNAY」の文字(図22)との類似性を一層強めているのである。

この観点から見落とすことのできないのは、やがて未来派と厳しく対立することになるドローネーが、例外的にセヴェリーニとは良好な関係を保ち続けていたという紛れもない事実である⁽⁴⁰⁾。スーラの讚美者セヴェリーニは、これまた熱心な新印象主義だったメッツァンジェを介して同じスーラの讚美者ドローネーと親交を結び⁽⁴¹⁾、さらに、アポリネール、マックス・ジャコブ、アンドレ・サルモンらが集うモンパルナスのカフェ「クロスリ・デ・リラ」での会合に定期的に参加していたのである⁽⁴²⁾。しかも、1909年にピカソの家でセヴェリーニと知り合いとなったアポリネールは、画家が1912年2月の未来派展に出品した《モニコのパンパン踊り》に対して「未来派の筆になる最も重要な作品」⁽⁴³⁾という讚辞を呈してさえた。このような経緯を視野に収めるならば、「カーディフ・ティーム」検討に当たって、《南北メトロ》の作者の存在をまったく念慮の外においてしまうのは、不適切であるように見えるし、またアポリネールが、その『現代絵画』において「都会にあふれる看板や印刷物」の「きわめて重要な芸術的役割」を指摘した時、画面にポスターや広告板の文字の君臨するセヴェリーニの作品が想起されていなかったとは言いきれないのである。

「カーディフ・ティーム」の「最新の芸術」たる所以を解明するために、さらに未来派との関連を瞥見しておくことが有益かもしれない。というのも、ボッチョーニ、マリネッティという未来派の代表的画家、詩人が提出した「未来派宣言」の一部が、ドロローネー作品に取り込まれていた形跡があるからである。たとえば、ボッチョーニは、その『未来派彫刻技術宣言』（1912年4月11日）の中で次のように主張していた。「われわれは宣言する。一切の知覚世界がわれわれの上に墜落し、われわれと融合し、ただ創造的直観によってのみ支配された調和を創造すべきだということを。腕や脚、あるいは事物は、造形的リズムの基本要素として以外なんらの重要性を持たず、したがって、ギリシアやローマの断片に見せかけるためではなく、作者が創造しようと望む調和に従うためにのみ、除去されうるのだということを」⁽⁴¹⁾。このボッチョーニの言葉は、アイントホーフェンの《カーディフ・ティーム》において、跳び上がる選手の頭と腕を取り除かれていたこと（図23）と見事に対応していると言えよう。

さらに《カーディフ・ティーム》と未来派との関連で見逃せないのが、選手の消失した頭部の位置にラグビーボールが置かれるというその特徴的な表現である。マリネッティの『未来派文学技術宣言補遺』（1912年8月11日）では「人間の頭部とフットボール têtes-foot-ball」⁽⁴²⁾のアナロジーが語られていたが、浮遊するラグビーボールは、マリネッティの言葉を忠実に例解するかのように、まさに選手の頭部に成り代わっていたのである（図23）。もとより、このような些末な事実から、明確な結論を引き出すことには慎重を期さなければならないが、しかし、そこに見られる「未来派宣言」の主張とドロローネー作品の対応関係は、偶然として斥けることが到底不可能であるような、奇妙な類縁性を呈しているのである。

1912年2月、バルバザンジュ画廊での「ドロローネー展」（2月28日-3月12日）と前後して開催されたベルネム＝ジュンヌ画廊での「イタリア未来派の画家たち展」（2月5日-24日）によって、生動する事物のダイナミックな感覚の表現を目指す「未来派」が、従来にない新しさを秘めた芸術運動として華々しい出発を遂げ、ドロローネーを含むパリの美術界に大きな波紋を呼び起こしたことを考慮に入れるならば、真相は永遠に隠れているとはいえ、いまだ形をなさぬ新傾向に機敏に眼を配るドロローネーが、未来派の言説を参照したことは大いに有り得るところであろう⁽⁴³⁾。作品《カーディフ・ティーム》の構成の背後に、上に見た「未来派宣言」が倍音として鳴っていた可能性は、必ずしも否定されるものではないのである。

以上、見てきたように、「カーディフ・ティーム」は、モチーフ、技法の両面で、往時の絵画、文学の最新の傾向を取り入れた、その意味で、作者畢生の作品であったということができるのであり、これが「カーディフ・ティーム」の成功と作者の信じたものの一部をなしていたと言えよう⁽⁴⁴⁾。かくして、フランツ・マルク宛の書簡に現れたドロローネーの言葉があながち強弁でなかったことが、多少とも明らかにされたかと思われるが、しかし、仮に

「カーディフ・ティーム」が何がしかの新しさを獲得し、それがドロローネーの作家的矜持を支えるものであったとしても、そのことと、先に瞥見したドロローネーの抽象芸術称揚論とは、どのように折り合うというのであろうか。この不審は依然として拭えぬままに残っている。そこで、次章では、この問題にもう一度立ち返り、たとえ荒削りなスケッチではあれ、基本的な見通しを開いておくことにしたいと思う。

第4章 ドローネーの「抽象」と「具象」

1章で見たように、ドロローネーは、1912年の夏の間に書き上げたエッセーの中で、絵画の中の「描写的」表現を批判していた。煩を厭わず再掲しておこう。

もし芸術が事物に類似すれば、それは描写的、分割主義的、文学的になる。それは、不完全な表現手段に転落し、自らを批判する。それは自己否定であり、模倣の芸術たるを免れないのだ。

この『光』からの引用は、既に触れたように、再現的絵画に対する抽象美術の優越性の主張と解することに何ら疑念を差し挟む余地はないように見え、その限りで、この主張が行われた数カ月後、あたかも抽象の観念を放棄したかのように、具象的モチーフの導入を図ったドロローネーは、明らかに自家撞着に陥ったと言わなければならない。すなわち、ドロローネーの「カーディフ・ティーム」は、一見すると、その芸術理論の根底を蝕みかねない、その意味で重大な作品であったことになるだろう。しかしながら、このように性急に結論づけることが、果たして事態の真相を言い当てることになるかどうか、些か疑問がないわけではない。というのも、少なくとも筆者には、事の全般にわたって少し違った解釈を施すことが可能であるように思えるからである。

この観点から、ドロローネーが1913年1月にフランツ・マルクに宛てた書簡の一節は、きわめて示唆に富む資料として読み返してみるに値しよう。ドロローネーは「カーディフ・ティーム」（おそらくはパリ市立近代美術館の作品）制作中であることを告げた後、アンリ・ルソー称賛の一文を始め、《蛇使いの女》の画家に対する尊敬の念と負債に対する自覚を語るものであった。そこで経緯の焦点となるのが、ドロローネーが次のように述べていた部分である。

私は、彼の言葉、優しさ、熱意、豊かさを幾度も思い返しています。その力強いヴィジョンを愛するに、何かを理解しなければならないということはありません。彼の表現は、反=描写的で、その深い感受性は、彼を偉大な印象派の画家たちと同列にしています

(48)

ドロローネーがその関心の領野に入ってきた画家の殆どに対して批判を加えていたことを思えば、ここに記された言葉は、例外的な讃辞と呼ぶことさえ可能であろうが、問題は、ドロローネーがルソーの表現を「反=描写的」であるとしている箇所である。この「反=描写的」という語は、文脈に即して言えば、エッセー『光』に用いられていた「描写的」とは反対の、肯定的、あるいは積極的な価値を帯びた語として使われている。アカデミズムの大家レオン・ジェロームに対するルソーの敬愛の念⁽⁴⁹⁾とは裏腹に、この「素朴派の画家」の作品が、デッサンや仕上げに多くの欠陥を残す「拙劣」な絵画であったことを想起すれば、ドロローネーが「反=描写的」という語によって何を意味しようとしていたかが、臆気ながら明らかとなるはずである。すなわち、「反=描写的」とは、事物を眼前にあるがまま、見えるがままに描くアカデミズムの描法によらないこと、つまりは「反写實的」という語とほぼ同義であり、したがって「描写的」とは「写實的」の同義語に他ならないということである。ドロローネー風に言えば、ルソーの作品は「事物に類似した」「描写的」作品ではないのである。

このように考えるとき、上記『光』にヴァリエーションが存在し、そこに「もしそれ〔芸術〕が事物から出発するなら、芸術は描写的である」⁽⁵⁰⁾という章句が記されていたことは、大いに示唆深いと言えよう。ドロローネーの主張は、芸術が「事物から出発」しない限り、それは「反=描写的」な芸術、すなわち、事物の再現に終始することのない芸術であるという一点に尽きるのであるが、ここで忘れてならないのは、ドロローネーの絵画における第一義的なもの、すなわちドロローネーの「絵画的コギト」が、「事物の再現」ではなく、色彩の「同時的対照」であったということである。点描派（分割主義）の画家スーラに対するドロローネーの評言は、この間の消息を明確に伝えている。

スーラは光から補色対照を引き出した。光についての最初の理論家であった。対照が表現手段となった⁽⁵¹⁾。

スーラは〔色彩の同時的対照の法則に対する〕感受性を持っていた。しかしスーラは、その画面を押し進めて絵画のすべての因習的な手段を断ち切るまでの大胆さは持ち合わせていなかった。（……）線と明暗法が依然としてその芸術の造形的基礎である⁽⁵²⁾。

ドロローネーは、ここでシュヴルール色彩理論に基づいたスーラの方法の新しさ⁽⁵³⁾を賞賛しつつも、彼がいまだに伝統的な約束事に囚われていると断じているのである。ひととき高い調子で響くこの裁断の言葉は、1912年春のカンディンスキー宛の手紙の中で「スーラが最初の法則を探求しました」「私は、私が発見した法則の中に柔軟性が生まれるのを待っています。この法則は、音楽の音に似通った、色彩の透明性の探求に基づき、私に色彩の動き

を発見させました」と述べたことと、ほぼ正確に対応している。ドロローネーにとって、色彩の「同時的対照」からさらに進んで「色彩の動き」を絵画において獲得すること⁽⁵⁴⁾、そのことこそが「純粹絵画」の成立に大きな力を果たすものに他ならなかった。言い換えれば、絵画の中に「色彩の動き」が達成されていると見なされるかぎり、絵画に再び再現的な事物が取り上げられることがあっても、それはいささかかも不都合ではなかったのである。つまり、出発点が「事物」ではなく色彩の「同時的対照」にある以上、結果として、再現的な事物が現れたとしても、それは問うべきことではなかったのだと言えよう。

実のところ、1913年1月のフランツ・マルク宛のルソー称賛の言葉は、《カーディフ・ティーム、第三表現》の実質的な自注解説というべきものであり、ルソーの《フットボールをする人々》の中央の人物を彷彿とさせる自作左側のグループの人物の足の部分の精密な細部と明確な輪郭線が、マルクの言う「瞬間の写真的動き」ではなく、ルソーの「反描写的」なスタイル、すなわち「非写實的」なスタイルに関連するものであることを暗黙のうちに語っているのである。この点で、「同時的対照」が意図通りに達成されたとされるアイントホーフェンの作品を巡るドロローネーの言葉は、さらに暗示的なものとなる。

絵画表面は生き生きとして同時的である。画面全体はリズムの調和である。(……)
死せる描写的な部分はない⁽⁵⁵⁾。

ドロローネーのこの発言は、作品に顕著な三つの手法に由来しているだろう。第一に、それぞれの事物が二次元の色面によって描かれ、飛行機に見られる陰影法を除けば、画面の殆どの部分が平坦なままであること。第二に、画面を支配する円形ないし矩形の幾何学的構成が、水平線ないし透視法を打ち消していること。そして第三に、用いられている色彩が鮮やかであるため、観者は、何よりも色彩対照の視覚的効果に注意を引きつけられること。かくして、ドロローネーは、それと分かる事物とイメージを、伝統的な再現的技法によらずに、首尾よく色彩構成の中に統合することができたと確信したのであった。

こうして、「カーディフ・ティーム」に明らかな具象的モチーフの導入は、少なくとも、ドロローネーの論理においては、大きな矛盾を犯すことなく、抽象的な「窓」に接続してゆくのである。すなわち具象的モチーフ導入という事実は、2章、3章において確認したような外的要因に促されたものではあったにせよ、必ずしも、ドロローネーの「純粹絵画」の画家であることの全体を否定するものでなかったのである。

以上、これまでの検討が明らかにしたように、1912-13年にかけてのドロローネーの絵画の試みは、新たな造形の地平を切り開こうとする意欲と着想とによって、一見したところ「抽

象」から「具象」へと逆行するかのような、複雑な様相を呈しつつ展開していったのである。実際、ドローネーを抽象絵画の生成という文脈で語る近代絵画史の常識に従うかぎり、このいわば「抽象」と「具象」という振幅の劇において主要な役割を振り当てられるのは、あくまでも「窓」を描いた画家ドローネーであり、「カーディフ・ティーム」の作者ドローネーは、ひとまず背景に退かざるを得ないという事実は厳然として存在する。さらに言えば、「カーディフ・ティーム」という「具象への回帰」が、近代絵画史におけるドローネーの位置をいささか曖昧なものとしていることも否定できないところであろう。

しかしながら、「窓」から「カーディフ・ティーム」への移り行きには、本章で暫定的な整理を施したように、ドローネーの思考においては首尾一貫したものが窺われないわけではなかった。そのことを確認して、改めて言えることは、同時代の様々な材料から源泉を引き出しつつ、現在の意味を孕んだ作品として提出されたかに見える「カーディフ・ティーム」が、「窓」とは異質なドローネーの画家的相貌を明らかにする実に興味深い作品であったということである。もちろん、多くの芸術作品と同様に、ドローネー作品の出来映えが、その意図と微妙に食い違うことは否めないし、新しい傾向を追いながら、果たして新しい精神を持ち得たかどうか、すなわち、時代の刻印を負いながら、これから独立して、時の流れに抗しうる表現に達していたか否かはにわかに判定しえないだろう。しかし「カーディフ・ティーム」が、「窓」以上に、一時期の絵画の動向をひととき鮮やかな身振りで示す、いわば時代の記念碑というべき作品であったことだけは、もはや疑いえないところなのである。

今、改めて、ドローネーを論じようとするとき、オルフィスムの代表的作例たる「窓」の重要性を確認することは、まずもって取り組むべき課題であるとはいえ、むしろ「カーディフ・ティーム」に明らかな「いまだ形をなさぬ新傾向に機敏に眼を配る」ドローネーの作家的営為にさらに明るい探索の照明を投じることの方に、新たな議論の担うべき今日的意義が存するようにも思えるのである。本稿は、結果としてその一つの試みとなったわけであるが、しかし、小論が、そうした問題を首尾よく究明し得たかどうかは、もはや筆者の判断を超えているという他はない。

付記 長年のご指導に対する感謝の念とともにこの拙い小稿を早稲田大学教授高橋榮一先生に捧げることが諒とされたい。

注

- (1) Letter of Leo Stein to Lee Simonson, October, 1913, quoted by Barbara Rose "The Price of Originality," in *Patrick Henry Bruce American Modernist* (New York: The Museum of Modern Art, 1979), p. 53
- (2) ドローネーは、前年12月の「青騎士」展への参加を契機にカンディンスキーと親交を深めていたが、

カンディンスキーは、この「青騎士」展に出品されたドロローネー作品に買い手がついたことを次のように記していた。「貴兄の《サン・セヴラン》が売れました。良い始まりです。とても嬉しく思います。おめでとうございます」。“Ihr *Saint-Séverin* ist verkauft. Ein guter Anfang ! Ich bin sehr froh und beglückwünsche Sie” Gustav Vriesen, *Robert Delaunay Licht und Farbe des Orphismus* (Köln : DuMont Buchverlag, 1992), S. 96.

- (3) カンディンスキーは、第18回サロン・デ・ザンデパンダン（3月20日～5月16日）に、次の3点の作品を出品していた。《即興24(トロイカ)》《即興25(愛の園)》《即興26(ボート漕ぎ)》。Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions, 1900–1916* (München : Prestel Verlag, 1974), vol II, p. 560.
- (4) Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait, document inédits publiés par Pierre Francastel, et suivi d'un catalogue de l'oeuvre de Robert Delaunay par Guy Habasque*(Paris . Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1957), p. 178–179.
- (5) Guillaume Apollinaire, *Apollinaire on Art*, ed Le Roy C Breung,(London · Thames and Hudson, 1972), pp 197–198
- (6) Virginia Spate, *Orphism The evolution of non-figurative painting in Paris 1910–1914*(Oxford . Clarendon Press, 1979), pp. 74, 180.
- (7) “J'ai gardé plusieurs fois vos toiles, et longuement, et si j'ai sympathisés, c'est que certaines choses m'étaient compréhensibles”, Robert Delaunay, *Du Cubisme , op cit* , p 178
- (8) もちろん、そこには、カンディンスキー特有の黙示録的の主題というものがある。「隠されている」ことは言うまでもない。 Cf. Rose Carol Washton-Long, “Kandinsky and Abstraction The Role of the Hidden Image,” *Artforum*, 10, no. 10, (June 1972) , pp 42-49. Rose Carol Washton-Long, “Kandinsky's Abstarct Style · The Veiling of Apocalyptic Folk Imagery,” *Art Journal*, 34, 3, (Spring 1975) , pp 217–228.
- (9) “Je trouve donc utile que vous avez envoyé cette année,” Robert Delaunay, *Du Cubisme , op cit* , p 178.
- (10) ドローネーとクレーについての近年の研究には、例えば次のものがある。Christian Lenz, “Klee und Delaunay,” in *Delaunay und Deutschland* (Köln.DuMont Buchverlag, 1986) , S. 277ff
- (11) “Si l'Art s'apparente à l'Objet, il devient descriptif, divisionniste, littéraire. Il se rabaisse vers des moyens d'expression imparfaits, il se condamne de lui-même, il est sa propre négation, il ne se dégage pas de l'Art d'imitation,” Robert Delaunay, *Du Cubisme, op cit* , p. 147.
- (12) 「デア・シュトゥルム」の主宰者ヘルヴァルト・ヴァルデンによって実現された「ドロローネー」展は、今日、広く認識されることとなったドロローネーとドイツ美術界との深い結びつきを示す一つの明瞭な指標として逸することができない。実際、初めて訪れたドイツの都市ベルリンで、ドロローネーは思いがけない名声に浴し、心地よい追従の言葉を耳にしたのである。ドロローネーに新たな自信を与えたはに違いないこの「ドロローネー」展を典型的事例とするドロローネーとドイツとの関係については、例えば、注9に挙げた文献が、近年の収穫として注目すべきものの一つである。*Delaunay und Deutschland op cit* ,これは1985年から1986年にかけて、ミュンヘンで開催された大規模な展覧会に際して刊行されたものである。なお、ヘルヴァルト・ヴァルデンの活動全般については、次の著作がきわめて有益である。Maurice Godé, *Der Strum de Herwarth Walden L'utopie d'un art autonome* (Nancy: Press Universitaire de Nancy, 1990)
- (13) *František Kupka 1871–1957*(New York Solomon R. Guggenheim Museum, 1975), p. 184.
- (14) Meda Mladek, “Central European Influences,” in *Ibid* , p 147.

- (15) Gladys Fabre, “La Création artistique comme métaphore du vivant, de l’oeuvre de Kupka comme organisme au sein du milieu artistique parisien,” in *František Kupka, 1871-1957 ou l’invention d’une abstraction* (Paris Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1989), pp 31-39
- (16) ドローネーとピュトー・グループとの関係は、必ずしも明確ではないが、親しい友人アルベール・グレーズが、この集まりに参加していたところから、ドローネーもおそらく、なにがしかの情報を得ていたであろうし、場合によっては参加していた可能性がある。Ribemont Dessaignes, *Déjà jadis* (Paris Julliard, 1958), pp 33-35
- (17) “Que le tableau n’imite rien et qu’il présente nûment sa raison d’êtres () Néanmoins avouons que la réminiscence des formes naturelles ne saurait être absolument bannie, du moins actuellement On ne hausse pas d’emblée un art jusqu’à l’effusion pure,” Albert Gleize et Jean Metzinger, *Du Cubism* (Sisteron Edition Présence, 1980), pp 48-49
- (18) Edward F Fry, *Cubism* (London Thames and Hudson, 1966), p 111, p 196, n 3, n 4 『デュ・キュビズム』は、終章たる第5章が1912年11月の『詩と劇 (Poème et Drame)』に掲載された後、12月27日を発行日として刊行され、同月中に7刷まで版を重ねていたとされる。
- (19) John Golding, *Cubism A History and an analysis 1907-1914* (New York Harper and Row , 1968), p 35
- (20) Daniel Robbins, “From Symbilism to Cubism the Abbaye de Creteil,” *Art Journal* (winter, 1963-4), pp 111-115 アベイ派は、芸術家の役割は、個々の人間がいかに集団の多様な生命の中に溶け込んでいるかを示すことであるとし、集団の生命を表現することを唯一の関心事とする「ユナニスム」を標榜するグループであった。
- (21) “ in disem Bild, das das schonste und reiste Sujet ist, habe ich meine anderen Werkc selbst ubertroffen Es ist das Bild, welches das neueste meiner Kunst ist. das in der Darstellung representativste ” Robert Delaunay (Baden-Baden Staatliche Kunsthalle, 1976), S 71
- (22) Gustav Vriesen, *Robert Delaunay, op cit*, S 140 このマルクとは対照的に、アウグスト・マッケは、「あなたの新しい絵の写真は、私に大きな喜びを与えてくれました。私はそれを私たちの部屋の壁に長い間飾っていました」と告げていた (Ibid, S 140)。マルクとマッケの反応の違いには、ドローネーの深い感化を受けて、都市という「楽園」を明るい色彩で描き続けたモダニスト、マッケと、ドイツ神秘主義に彩られた黙示録的世界を選び取ったマルクとの資質の差異が垣間見られるようにも思われる。
- (23) Fernand Léger, *Fonctions de la Peinture* , Edition etablie, présentée at annotée par Sylvie Forestier (Paris Editions Gallimard, 1997), p 124
- (24) Gustav Vriesen, *Robert Delaunay, op cit* , S 136
- (25) 名高い逸話ながら、ドローネーによってその母親に紹介されたルソーは、彼女の物語るインド旅行の話を着想源として、例の《蛇使いの女》(1907)を描いていた。Ibid, S 33
- (26) ルソーの伝記が結局出版されなかった経緯については、ドリヴァルの論考を参照。Bernard Dorival, “Robert Deluanay et l’oeuvre du Douanier Rousseau,” *L’Oeil*, no 267 (octobre, 1977), p 28
- (27) Michel Hoog, “ ‘La Ville de Paris’ de Robert Deluanay Sources et Developpement,” *Revue du Louvre et des musées de France*, vol 15, no 1. (1965), pp 29-38
- (28) Dora Vallier, *Henri Rousseau* (New York Harry N Abrams Inc Publishers, n d), p 72
- (29) Robert Delaunay, *Du Cubism, op cit* , p 193
- (30) Par Bergman, 《*Modernolatria*》 et 《*Simultaneità*》 *Recherches sur deux tendances dans*

- l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale* (Bonnières: Svenska Bokforlaget, 1962), pp 2, 5-6, 16-20 現在でもなお、その学的貢献の色褪せることを知らぬこの重要な著作を筆者にご送付くださったベルイマン教授に心より感謝申し上げます。
- (31) Ibid ,p 276. サントス=デュモンは、1906年10月にヨーロッパ大陸で始めて飛行機を滑空させたブラジルのパイロットであった。Robert Wohl, *A Passion for Wings Aviation and the Western Imagination 1908-1918*(New Haven and London. Yale University Press, 1994), pp. 41-42. また、ブレリオは、1909年7月に英仏海峡を横断している。 *L'Air et les peintres 1783-1945* (Poitiers Musée de Potiers, 1975), p. 12
- (32) イタリア未来派にとっても、1909年以降、飛行機は親しいイメージであり、例えば、マリネッティは、1909年の戯曲『電動人形』をヴィルバー・ライトに捧げ、1912年に出版された同じマリネッティの小説『法皇の単葉飛行機』も、人間と飛行機による冒険を主題とした。 Bergman, *op cit* , p.88, p 139
- (33) Michel Decauden, “Le changement de Front d’Apollinaire,” *Revue des Sciences humaines* (novembre-décembre, 1966), pp. 255-260.
- (34) Apollinaire, *Oeuvres poétiques* (Bibliothèque de la Pléiade) (Paris. Edition Gallimard, 1965), p. 40
- (35) Robert Herbert, “Seurat and Jules Cheret,” *Art Bulletin*, XL, 1958, pp.156-158
- (36) Ellen C. Oppler, *Fauvisme Reexamined* (New York and London: Garland Publishing, Inc , 1976), p 54.
- (37) Fernand Léger, *Fonctions de la Peinture* , *op cit.*, p.42 たとえば、レジェの《サイフォン》(1924)が、パリの新聞『マタン』誌に掲載されたことについて、筆者はかつて、「クローズアップ」の視点から論じたことがある。拙稿「フェルナン・レジェと映画《バレエ・メカニック》(下)」『美術史研究』第31冊(1993年), p. 30-31.
- (38) Guillaume Apollinaire, *Chroniques d’art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L- C. Breunig(Paris. Edition Gallimard, 1960), p. 354.
- (39) Marianne Martin, *Futurist Art and theory*(Oxford. Clarendon Press, 1968), p 141. n 5.
- (40) セヴェリーニは、後年、ドロローネーについて、次のような好意的な一文を残している。“Le peintre à qui pouvait s’appliquer le mieu la nouvelle théorie esthétique était Delaunay. J’ai encore un magnifique album qu’Apollinaire me donna en 1913 dans lequel un des premiers tableaux de Delaunay Les fenêtres simultanées est reproduit en couleurs,” Gino Severini, “Apollinaire et Futurisme,” *XXe siècle*, (jun 1962), p. 15. ドローネーと未来派、とりわけボッチョーニとの「同時性」論争については、バックベロウの著作を参照。 Sherry A Buckberrough, *Robert Delaunay The Discovery of Simultaneity* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982), p. 215ff.
- (41) Anne d’Harnoncourt, “Futurism and the International Avant-Garde,” in *Futurism and the International Avant-Garde* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1980), p 21
- (42) Marianne Martin, *Futurist Art and theory*, *op cit* , pp 77-78
- (43) Guillaume Apollinaire, *Chroniques d’art 1902-1918*, *op cit* , p 272.
- (44) Umberto Boccioni, “Manifeste technique de la sculpture futuriste,” in Giovanni Lista, *Futurisme Manifestes-Proclamations Documents* (Lausanne L’Age d’Homme, 1973), p 175.
- (45) Filippo Tommaso Marinetti, “Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste,” in Ibid., p 141
- (46) ジーノ・セヴェリーニがマリネッティに宛てた手紙(1913年3月31日付)の記述を信じるならば、

ドロローネーは、未来派絵画についての本を執筆する意図があり、かつマリネッティに会うことを望んでいたようである。当該箇所を示せば次の通りである。“He [Delaunay] wants to do a book on Futurist painting, for this, he wants to talk to you He asks if it would be possible to come to Italy,” *Séverini futurista 1912-1917* (New Haven, Connecticut Yale University Art Gallery, 1995), p 146 Letter 16

- (47) アポリネールは、1913年の「サロン・デ・サンデパンダン」評において、ドロローネーを次のように評価していた。“Delaunay est un des artistes les mieux doués et les plus audacieux de sa génération Sa dramatisation des volumes colorés, ses ruptures brusques de perspectives, ses irradiations de plan ont eu beaucoup d'influence sur un grand nombre de ses amis () Sa peinture , qui semblait intellectuelle, ce dont se réjouissaient les privat-dozents allemands, a maintenant un caractère populaire Je crois que c'est un des plus grands éloges que l'on puisse à faire un peintre d'aujourd'hui *L'Equipe de Cardiff, troisième représentation*, de Delaunay La toile la plus moderne du Salon,” Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918, op cit* , p 380
- (48) “A mantes reprises j'ai gardé ses paroles, sa douceur, ses enthousiasmes, sa richesse et je n'ai pas besoin de comprendre pour aimer sa forte vision son expression est anti-descriptive, sa profonde sensibilité l'a rendu l'égal des plus grands impressionistes,” Robert Delaunay, *Du Cubisme op cit* , p 189
- (49) Dora Vallier, *Henri Rousseau, op cit* ,pp 30, 66
- (50) “S'il part de d'un objet, l'Art est descriptif,” Robert Delaunay, *Du Cubism, op cit* , p 148
- (51) “*De la lumière Seurat a dégagé le contraste des complémentaires* Un des premiers théoriciens de la lumière. Ce contraste devient moyen d'expression ” Ibid ,155
- (52) “Seurat y [les lois des couleurs simultanées] fut sensible, mais Seurat n'eut pas la hardisse de pousser la composition jusqu' à rompre avec tous les moyens *conventionnels de la peinture* () La ligne et le clair-obscur sont encore à la base plastique de son art ” Ibid ,113
- (53) シュヴルール (Chevreul) の色彩理論とスーラの関係については、次の底本的な研究を参照。William Innes Homer, *Seurat and the Science of Painting*(Cambridge, Massachusetts, and London The MIT Press, 1964), p 20 ff
- (54) “La lumière dans la Nature crée mouvement des couleurs Le mouvement est donné par les rapports des *mesures impaires*, des contrastes des couleurs entre elles qui constitue *la Réalité*,” Robert Delaunay, *Du Cubism, op cit* , p 146
- (55) “La surface du tableau est vivante et simultanée, tout le tableau est un ensemble de rythmes () pas de parties mortes et descriptives,” Ibid ,p 63

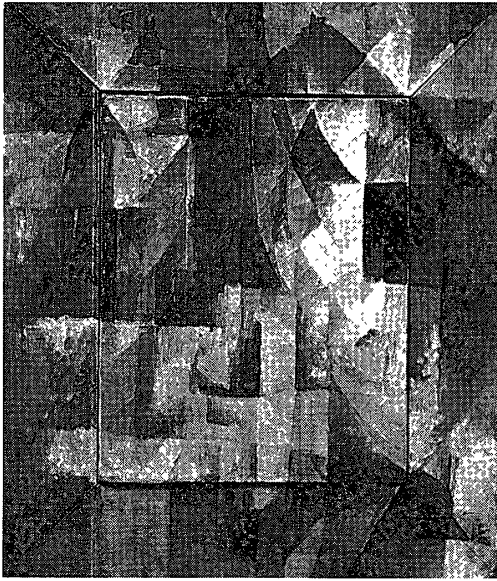


図1 《街に面した同時的な窓》(1912)

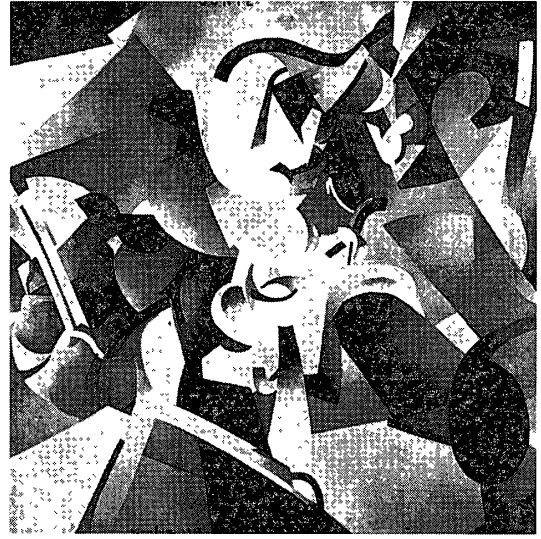


図2 《ウドニー》(1913)



図3 《アモルファ：二色のフーガ》(1913)

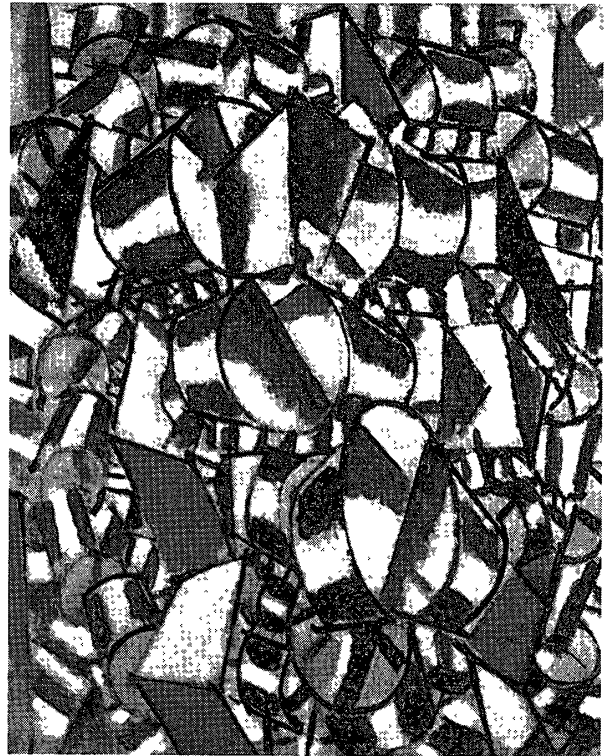


図4 《フォルムのコントラスト》(1913)

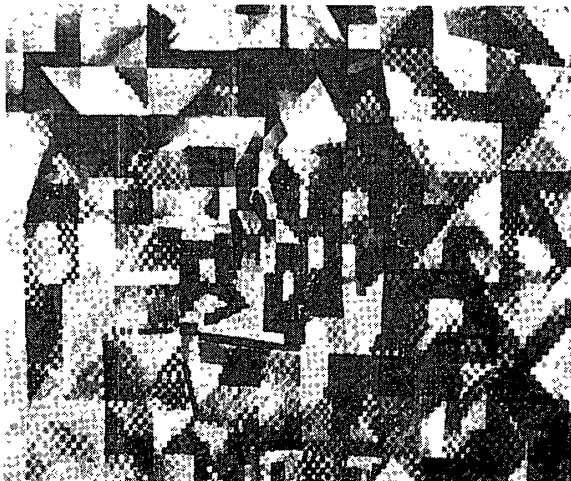


図5 《街に面した窓No3》(1911—1912)



図6 《即興26 (ボート漕ぎ)》(1912)

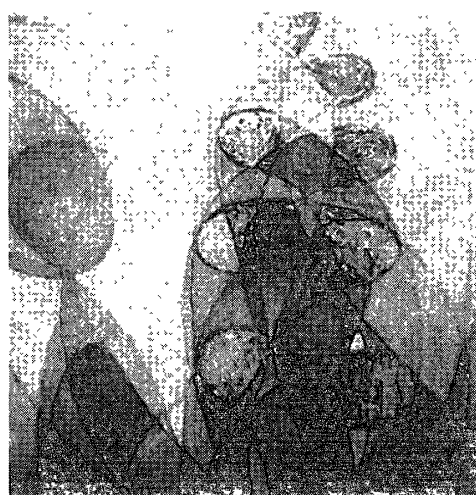


図10 《アモルファ:暖色》(1912)

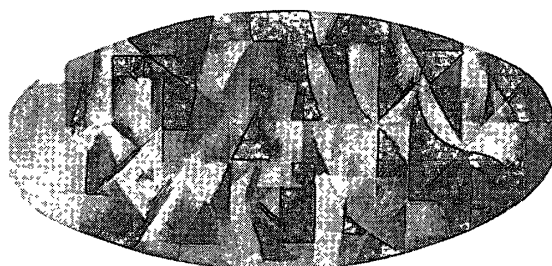


図7 《同時的な窓》(1912)



図8 《カーディフ・チーム》(1912-13)



図9 《カーディフ・チーム、第三表現》(1913)

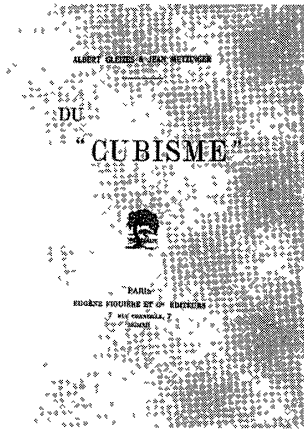


図11 『デュ・キュビズム(立体派論)』(1912)



図13 新聞の切り抜き



図12 《フットボール選手》(1912-13)



図14 《フットボールをする人々》(1908)



図16 《パリ市》(1911-12)

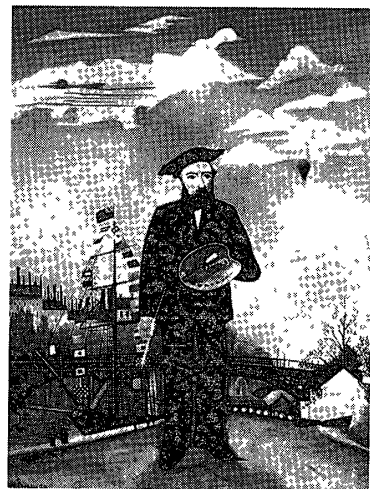


図17 《私自身肖像=自画像》(1890)

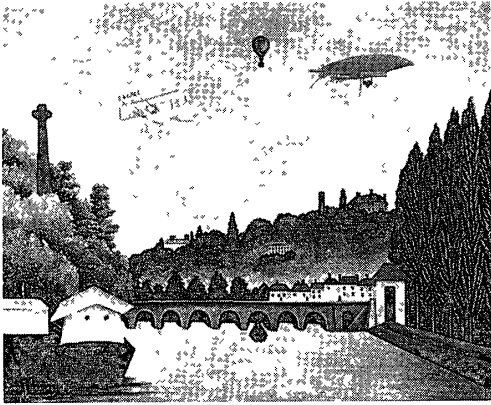


図15 《セーウル橋の眺め》(1908)

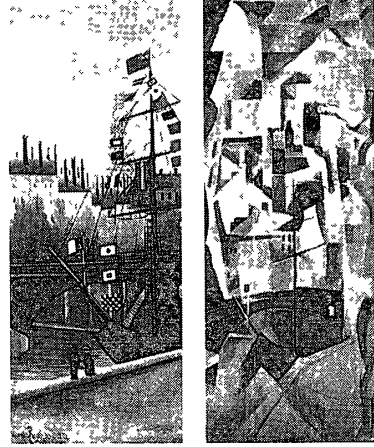


図18 《パリ市》と《私自身肖像=自画像》(部分)



図19 《南北メトロ》(1912)

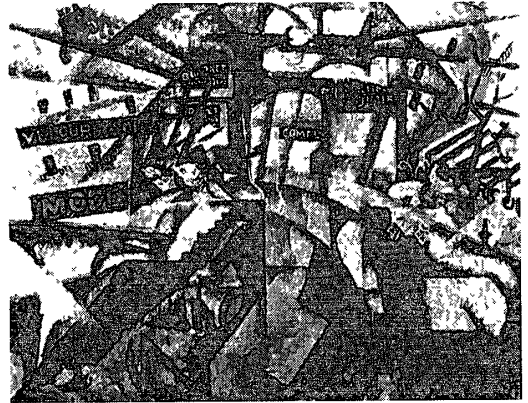


図20 《市内ハス》(1912)



図21 《南北メトロ》(部分)

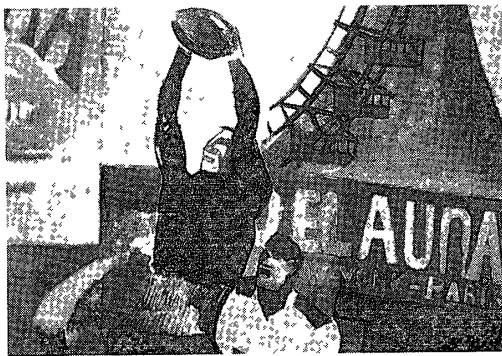


図22 《カーティフ ティーム、第三表現》(部分)



図23 《カーティフ・ティーム》(部分)

図版データ一覧

- (図1) ロヘル・トローネー 《街に面した同時的な窓》 (1912)
46×40cm, 油彩・カンヴァス, 板 (ハンブルク美術館)
- (図2) フランシス・ピカビアの《ウドニー》 (1913)
300×300cm, 油彩・カンヴァス (パリ国立近代美術館, ジョルジュ・ポンピトゥー・センター)
- (図3) フランチシェク・クプカ《アモルファ 二色のフーカ》 (1912)
211×220cm, 油彩・カンヴァス (プラハ国立美術館)
- (図4) フェルナン・レシェ《フォルムのコントラスト》 (1913)
100×81cm, 油彩・カンヴァス (美術館)
- (図5) ロヘル・トローネー《街に面した窓No3》 (1911—1912)
112.2×129.1cm, 油彩・カンヴァス (クノケンハイム美術館)
- (図6) ワシリー・カンティンスキー《即興26 (ホート漕ぎ)》 (1912)
97×107.5cm, 油彩・カンヴァス (ミュンヘン, レンハノハハウス美術館)
- (図7) ロヘル・ドローネー《同時的な窓》 (1912)
49×23cm, 油彩・カンヴァス (ペキ・グノゲンハイム・コレクション)
- (図8) ロヘル・ドローネー《カーティフ・ティーム》 (1912-13)
196.5×130cm, 油彩・カンヴァス (アイントホーフェン, ファン・アノヘ美術館)
- (図9) ロヘル・トローネー《カーティフ・ティーム, 第三表現》 (1913)
326×208cm, 油彩・カンヴァス (パリ市立近代美術館)
- (図10) フランチシェク・クプカの《アモルファ 暖色》 (1912)
108×108cm, 油彩・カンヴァス (個人蔵)
- (図11) グレース, メノツァンシェ著『テュ・キュヒスム (立体派論)』 (1912)
- (図12) アルヘル・グレース《フットホール選手》 (1912-13)
226.1×182.9cm, 油彩・カンヴァス (ワシントン, ナショナル・ギャラリー)
- (図13) 新聞の切り抜き
- (図14) アンリ・ルソー《フットホールをする人々》 (1908)
100.5×80.5cm, 油彩・カンヴァス (ニューヨーク, グノゲンハイム美術館)
- (図15) アンリ・ルソー《セーウル橋の眺め》 (1908)
130×102cm, 油彩・カンヴァス (プーシキン美術館)
- (図16) ロヘル・トローネー《パリ市》 (1911-12)
267×406cm, 油彩・カンヴァス (パリ国立近代美術館, ジョルジュ・ポンピトゥー・センター)
- (図17) アンリ・ルソー《私自身 肖像=自画像》 (1890)
143×110cm, 油彩・カンヴァス (プラハ国立美術館)
- (図18) 《パリ市》《私自身 肖像=自画像》 (部分)
- (図19) シーノ・セヴェリーニ《南北メトロ》 (1912)
48.9×64cm, 油彩・カンヴァス (個人蔵)
- (図20) シーノ・セヴェリーニ《市内ハス》 (1912)
57×72cm, 油彩・カンヴァス (個人蔵)
- (図21) 《南北メトロ》 (部分)
- (図22) 《カーティフ・ティーム, 第三表現》 (部分)
- (図23) 《カーティフ・ティーム》 (部分)