

「パリのアメリカ人」——一九二三年のジェラルド・マーフィー（I）

パリは、多かれ少なかれ、人をアメリカ的にする。——ジェラルド・マーフィー

概要

本稿は、一九二〇年代のパリで「画家」となったアメリカ人ジェラルド・マーフィー（一八八八—一九六四）に焦点を合わせ、その芸術的特質について「移動」と「パリのアメリカニズム」の観点から再検討するものである。

絵画の門外漢マーフィーが、一九二〇年代のパリの美的動向、具体的には摩天楼とジャズへの憧憬に彩られた「アメリカニズム」に大きな意義と役割を担う画家へと変貌してゆく経緯とその史的背景について、筆者が決定的意義をもつと考える問題に即しながら検討を加える。端的には、1「マーフィーとナターリア・ゴンチャローヴァ」2「マーフィーとパブロ・ピカソ」3「マーフィーとフェルナン・レジェ」という三つのトピックをとおして、考察が進められることになる。筆者は、さしあたって議論の端緒を、画家が回想で語る「モンパルナスの仮装舞踏会」や「バレエの初演」に求めることとした。これら二つのイベントがいかなる内容のものであったか、さしあたって不明であるが、今日に伝わる断片的な事実や資料のいくつかをつきあわせるならば、新来のアメリカ人マーフィーが身

を置いた時代と場所の特性を測定することが可能となるからである。「仮装舞踏会」「バレエ」は、いずれもパリに到来した多くの外国人芸術家がいくつもの場面で「主役」を演じるようになった一九二〇年代特有の現象であり、より限定的には、絵画の門外漢マーフィーが画家として世にあらわれるに際し、どのような啓示をいかなる人々から受けていたか間接的に示唆する挿話となっているといえよう。

暫定的に得られた結論を記せばつぎのようになる。すなわち、絵画の初心者マーフィーが、パリ在住のロシアの芸術家ナターリア・ゴンチャローヴァを最初の芸術上の師とするという経路を辿りながら、パリの前衛芸術家のサークルへとその交友の輪を広げていったことであり、その交渉はパブロ・ピカソ、フェルナン・レジェに及ぶことである。本号の考察は、第一章「マーフィーとナターリア・ゴンチャローヴァ」と、第二章「マーフィーとパブロ・ピカソ」第一節までとし、以下は次号に掲載を予定している。

村田 宏

はじめに——「移動」という問題

- 一. マーフィーとナターリア・ゴンチャローヴァ
- (一) マーフィーの回想
- (二) 「モンパルナスの仮装舞踏会」
- (三) 「バレエの初演」

二. マーフィーとパブロ・ピカソ

- (一) サロン・デ・サンデパンダン展出品作 (以上、本号)
- (二) マーフィーとピカソ (以下、次号)
- (三) ピカソと「アメリカ的なもの」

三. マーフィーとフェルナン・レジェ

- (一) パリの「アメリカニズム」
- (二) マーフィーとレジェ
- (三) マーフィーとバレエ劇《割当内で》

はじめに——「移動」という問題

本稿は、一九二〇年代のパリで「画家」となったアメリカ人ジュエルド・マーフィー（一八八八—一九六四）に焦点を合わせ、その芸術的特質について「移動」と「パリのアメリカニズム」の観点から再検討するものである。¹⁾

フランスの雑誌『オール・ヴィヴァン』一九二六年一月号に掲載され

たある論説を見るとそこから始めよう（図1）。「ニュー・ヨーク一九二六」と題するその論説の筆者はジャック・モーニー。アメリカのコレクター、アルバート・ユージン・ガラティン²⁾の収集アドヴァイザーとして重要な役割を演じたフランスの画家である。一九二五年にはじめてニューヨークを訪れたときの印象を「時代に即した」³⁾（ガラティン）画家モーニーはつぎのように綴っている。

ヨーロッパから到着した旅行者は、ニューヨークに停泊するやいなや、ぞっとするほどの規模で作られたこれらの建築を目にするのだが、最初の驚きの瞬間が過ぎると、その途方もない大きさによって、それらがとりわけ独創的であることに気づくのである。⁴⁾

摩天楼への賛嘆の念をひそませたモーニーのこの記述は、およそ一〇年前、フランスの画家アルベール・グレーズが最初のニューヨーク訪問（一九一五年）の際に発した「摩天楼礼讃」の言葉と奇妙なまでの類縁性を示している。新妻ジュリエット・ロシュとともにニューヨークにやって来た「サロンのキュビスト」グレーズはこのように語る。——「摩天楼は芸術作品だ。それらは鉄と石の創造物であり、もっとも賞讃された旧世界の創造物に匹敵する。⁵⁾」

モーニーとグレーズは、最新のテクノロジが支配する「新世界（*Nouveau Monde*）」の明瞭な指標たる摩天楼の与える感銘をひとしく語



図 1

ついているという点で、きわめて近接しているように見えるのだが、両者の発言にはある決定的な差異が存在する。名高い『キュビスム論』（一九二二年）の著者でもあるグレイズが、冷淡なまでに同時代のアメリカ美術に興味を示すことがないのに対して、「ニュー・ヨーク一九二六」の筆者モーニーは、新大陸のテクノロジーへの熱狂を先輩画家グレイズと共有しつつもアメリカ美術への言及を忘れることがないからである。

自国に見あたらない「新しさ」の源泉をアメリカに見いだしつつも、そこに生成する美術に関心を払うことがない。——グレイズのこうした

姿勢は、いかに先鋭な画家であったとしても、フランス人であるかぎり「美術的後進国」アメリカにたいして抱くある種の優越意識から自由ではないことを示唆している⁷。フランスとアメリカの間には、あくまで前者が後者に対して優位を保つ、すなわち、後者が前者に従属するという関係が永年にわたって維持され続けてきたという歴史的事実を想起しよう⁸。ところが「ニュー・ヨーク一九二六」の筆者は、そうした、フランス人固有の、いわば桎梏にとらわれることがない。モーニーは、ジェラルド・マーフィーなるアメリカの画家を選びだし、「アメリカの美学の始まりの歴史において」「魅力的な位置を占めている」と名指していたのである⁹。

グレイズとモーニーの態度の違いは、慌ただしい時勢の変転というよりも、わずか一〇年の時を隔てて、アメリカ美術に対する評価が変動したということを物語っているだろう。第一次大戦という未曾有の戦乱がもたらした「フランスの優越に対する懐疑」と、これと表裏するようにして現れた「アメリカニスム (Americanisme)」「アメリカ礼讃」と密接に関連する、ある本質的というべき事態の変化である。

この変化の中核に位置するのが、ジェラルド・マーフィー、すなわち、「ニュー・ヨーク一九二六」の筆者モーニーが名をあげたアメリカ人画家にほかならない¹⁰。アメリカで造園学の学生として素描を学んだ以外、正式な絵画の訓練を受けたことのないマーフィーは、一九二一年九月、はじめてパリの地を踏んだのち、にわかに絵画に手を染める。とはいえ、一九二二年から絵画を放棄する一九二九年までの間、知られるかぎりわ

ずか一六六の作品を制作したにとどまり、しかも現存するのはそのうちの八点を数えるにすぎない。にもかかわらず、彼が上記の「変化の中核に位置する」のは、このほとんどアマチュアにひとしい画家が「きわめてアメリカ的」(レジエ)⁽¹¹⁾であり、その作品が「たしかにヨーロッパ的ではなく、アメリカ的である」(ピカソ)⁽¹²⁾とみなされたからである。

あらためて指摘するまでもなく、美術の歴史は事前に定められた目標に向かって進展する不可避的な過程であるよりも、作者をとりまくさまざまな要因が複雑に作用して展開する芸術的営為の集積であり、そこにはそれぞれの作者に固有の逡巡や矛盾や逆説がつねに渦巻いている。もちろん作者の伝記的事実がそのまま作品に反映すると考えることはあまりに無邪気にすぎるとしても、すべてを遮断した、いわば真空のなかで無媒介的に作品が生まれるとすることもおおいなる虚構と言わなければならぬ。

作品に無限の色調を与える作者。その作者が文字どおり身体的に移動したとき、結果として生まれる作品もおのずとその移動の刻印を帯びることになるだろう。新たなモチーフや靈感源の発見はもとより、偶然の出会いがもたらす他者との同調や反発、あるいは共鳴や対立が作品産出の動力になることも稀ではないからである。

マーフィーの渡仏と同年の一九二一年、しかし二ヶ月ほど早い七月二日にパリに現れたマン・レイを引き合いにだすならば、このアメリカの「生まれながらのダダリスト」は、作曲家エリック・サティとの邂逅⁽¹³⁾

のあと、アイロンの底部に一四個の鋏を付けた「レディ・メイド」《贈物》(一九二二)を生みだしていた。ひとりマン・レイの経歴においてのみならず、パリ・ダダの歴史においてもよく知られた逸話のひとつである。

「場所の移動」は豊饒な芸術的果実を約束するばかりか、ときとして芸術家にある決定的な転機を準備する。「ニュー・ヨーク一九二六」に戻れば、『アール・ヴィヴァン』誌上には摩天楼やニュー・ヨーク港に停泊する大型汽船の写真とともにマーフィーの《トランスアトランティック》と題する作品図版(図2)が掲載され、そこに「大西洋横断定期船の煙突」が登場していた。この作品が一九二四年のサロン・デ・ザンデパンダン展へのマーフィーの出品作《ボート甲板》(一九二三)(図3)⁽¹⁴⁾であることはのちに見るとおりだが、「移動」という観点で忘れてならないのは、絵画の門外漢マーフィーがアメリカからフランスに赴いたことにより、レジエやピカソをはじめとするパリの前衛から惜しめない賞讃と喝采を浴びる画家に変貌したというまぎれもない事実である。「大西洋横断定期船の煙突」を描いた《ボート甲板》(《トランスアトランティック》)は、本文でもう一度触れるように、マーフィー自身の「移動」と「転機」を記念する作品であったとも解せるだろう。

じつのところ二〇世紀美術の歴史は、「移動の美術史」と呼ぶうるほど無数の移動に満たされている。たとえば、本稿の直接の対象ではないものの、パリ/ニュー・ヨークの往還をくり返したマルセル・デュシャンの最初の回顧展(一九六三)が、故国フランスではなく、アメリカで開か

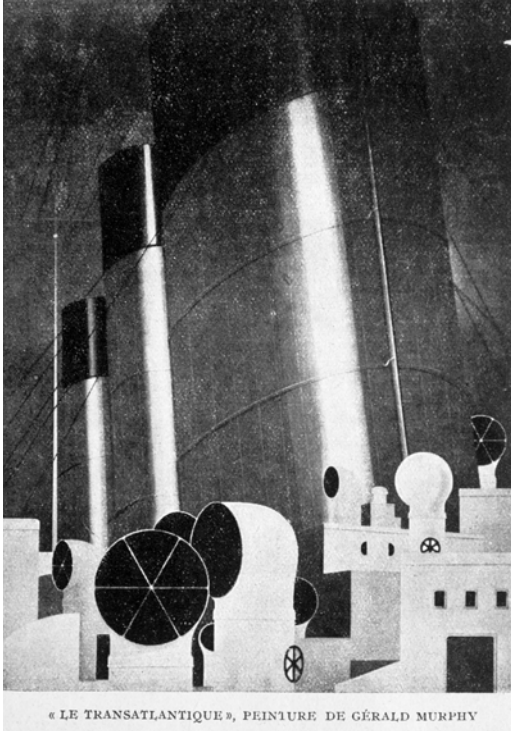


図 2

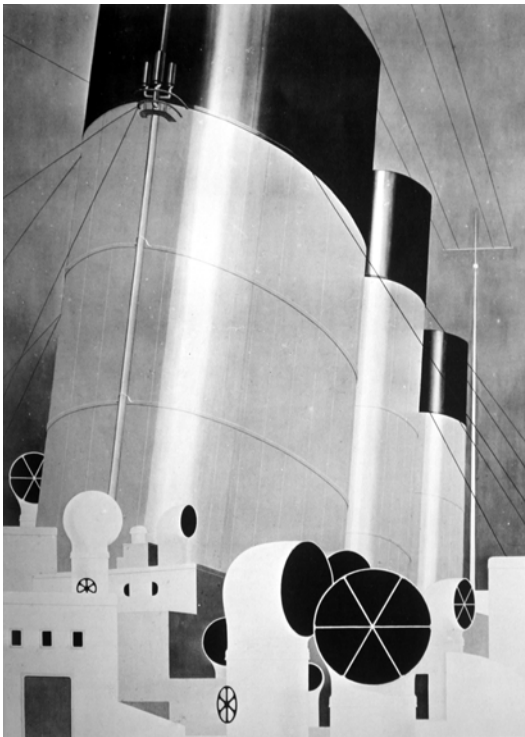


図 3

れたという事実はそのきわだった事例のひとつと言わなければならぬ。¹⁵この点で、パリ、ロンドンを経てニューヨークに居を移したピート・モンドリアンのつぎの言葉は「移動」についていくばかの銘記すべき真理を含んでいると言えよう。

「私はここがあるべき場所であると感じているし、私はアメリカ人になつてゐる。」¹⁶《ブロードウェイ・ブギ・ウギ》（一九四二—四三）に代表されるモンドリアンの一連の重要作が、画家終焉の地ニューヨークで生みだされたことは今さらくり返すまでもない。

「移動」が芸術創造のきわめて重大なモメントを形成していることはもはやあきらかだろう。¹⁷冒頭に記したように、本稿はこうした二〇世紀に

著しい「移動」の問題に着目しつつ「パリのアメリカニスム」の中心に位置したジェラルド・マーフィーにあらためて再検討の光を投じようとするものである。しかしながら、本稿が特定の時期の特定の問題を、いわば特殊な視点から捉えようとするものであるかぎり、たとえ筆者と同様の視点に立って同じ対象を論じたとしても、小論とはまったく違った分析、考察というものが予想されるだろう。したがって筆者の問題意識がどれほど多くの人々に共有されるものであるか疑念なしとしないが、以下に行われる考察をとおして「移動」ならびに「パリのアメリカニスム」に関するささやかな問題提起をなすうるとすれば、本稿の意図はほぼ達成されたことになるだろう。

一・マーフィーとナターリア・ゴンチャローヴァ

(二) マーフィーの回想

本章では、まず後論の便宜のために、マーフィーとパリの芸術家たちとの交流に一瞥を与え、その様相がある程度まで綿密に素描することよって、新来のアメリカ人が身を置いた時代と場所の特性を測定し、マーフィーをめぐる諸問題の端緒ないし焦点を見いだしたいと思う。

毎日が違っていった。(中略) ダダイストの示威集会、あるいはモンパルナスの仮装舞踏会(中略) あるいはバレエの初演、あるいはモンマルトルのエチエンヌ・ド・ボーモンの風変わりな「ソワレ・ド・パリ」があった。——それぞれに出かけていったし、そこには誰もがいた。行われているものすべてに対する熱烈な関心があり、それが活力を生み出すように思えた。¹⁸⁾

ジェラルド・マーフィーの最初の伝記『優雅な生活は最高の復讐である』(カルヴィン・トムキンズ著) に引かれたマーフィーの言葉である。パリの新参者にとって、フランスの首都が与える芸術的洗礼の数々が多彩をきわめ、そのいちいちに相接するマーフィーの新鮮な驚きと喜びが率直かつ簡明に語られている。

回想に言われる「ダダイストの示威集会」が、マーフィーの滞仏時期から推して、一九二三年七月六日、ミシエル劇場で開かれた『ひげの生

えた心臓』の夕べ(ソワレ)¹⁹⁾であったことはほぼまちがいないだろう。「バレス裁判」(一九二二年五月)、「パリ会議」(一九二二年一月)を経て、同調から反目、そして露骨な敵対へと関係を悪化させていったパリ・ダダのかつての盟友トリスタン・ツアラとアンドレ・ブルトンが、憎悪と軽蔑の念を滲ませながら対峙する、文字どおり最後の舞台となった「ソワレ」である。翌年にはブルトンの『シュルレアリスム宣言』が発表され、ツアラのパリ登場(一九二〇年一月一七日)以来激化していった主導権争いの最終的勝利者が、結局のところブルトンであったことを示す機縁となった出来事でもある。

さらに「エチエンヌ・ド・ボーモンの風変わりな『ソワレ・ド・パリ』」が、その名のとおりボーモン伯爵が主宰する夜会であったことも疑う余地がない。ジャン・コクトー脚本のサーカス風バレエ『屋根の上の牡牛』(一九二〇)に経済的援助を与えたことでも知られるボーモン。マーフィーが芸術のパトロンを任じるこの人物の知己を得たのは、妻セーラの妹ホイテイ・ワイボーグを通してのことであった。²⁰⁾ じっさい「仮装舞踏会のディアグレフ」²¹⁾たるボーモンが一九二四年春にシガール劇場(モンマルトル)で催した舞踏会には、ブリキの鎧に回転儀のある帽子姿のマーフィーが現われている(図4)²²⁾。コクトーをつうじてボーモンを知った(一九一六年)パブロ・ピカソがマタドール姿で登場したのもこの舞踏会のおりのことであった。一九二四年当時、ピカソとマーフィーがすでに相識であったことは第二章で再び触れることになるだろう。

あきらかなのは『ひげの生えた心臓』の夕べ(ソワレ)「エチエン



図 4

ヌ・ド・ボーモンの風変わりな『ソワレ・ド・パリ』のいずれもが、さまざまな主張や理念や運動があいついで現れ、分裂とも豊饒とも呼びうる錯雑たる状況を呈した、いわゆる「狂乱の二〇年代」の傾向を模範的に示す逸話だということである。したがってそれらがマーフィーの心に忘れたたい刻印を残したとしても、いささかも異とするに足りない。

それでは「モンパルナスの仮装舞踏会」や「バレエの初演」はどうであろうか。それらがいかなる内容のものであったかマーフィーの回想からは不明であるが、今日に伝わる断片的な事実や資料のいくつかをあわせてみれば、おぼろげながら「仮装舞踏会」「バレエの初演」の輪郭が浮かびあがってくるのもたしかなところである。先回りして言えば、

これらはパリに到来した多くの外国人芸術家がいくつもの場面で「主役」を演じるようになった一九二〇年代特有の現象と呼ぶべきものであり、より限定的には、絵画の門外漢マーフィーが画家として世にあらわれるに際し、どのような啓示をいかなる人々から受けていたか間接的に示唆する挿話となっているのである。

(二)「モンパルナスの仮装舞踏会」

パリの地下鉄「ポール・ロワイヤル」駅の向かい、天文台通りとサン・ミシエル大通り、そしてモンパルナス大通りが交わるあたりに、かつて「バル・ビュリエ Bal Bullier」という名のダンス・ホールが存在した(図5)⁽²³⁾。ソニア・ドロネーのよく知られた油彩画《バル・ビュリエ》(一九一三)は、この「バル・ビュリエ」をとりあげた大作(図6)である。ロシア出身のソニアが、いわゆる「オルフィスム」の代表者ロベール・ドロネーとともにパリの抽象的傾向を先導し、のちにモードの領域で独自の境地をきり開いた芸術家であることはいままでもない。友人にして詩人のブレース・サンドラールの回想によれば、彼とドロネー夫妻、そして「詩人・ボクサー」アルチュール・クラヴァンはあい連れだつて「バル・ビュリエ」をしきりに訪れ、タンゴに興じたという。⁽²⁴⁾

小論とのかかわりが一見希薄とも見えるダンス・ホールとソニア・ドロネーを持ちだしたのは、ほかでもない、マーフィーの言う「モンパルナスの仮装舞踏会」が「バル・ビュリエ」および「ロシア」と密接不可分だったからである。



図5

上述の「ダダイストの示威集会」に先立つこと五ヶ月の一九二三年二月二三日、「バル・ビュリエ」で「Grand Bal des Artistes Travesti-Transmental」という名の舞踏会(図7)が開かれた。マーフィーの言う「モンパルナスの仮装舞踏会」はこの舞踏会を指していたと考えられるのだが、さしあたり必要な範囲で舞踏会の周辺的事実を確認しておこう。

モンパルナスのグランド・シヨミエール街に本拠を置く「ロシア芸術家同盟」を主催者とする舞踏会の目的は、ロシアの芸術家の相互扶助のために必要な資金の獲得にあった。²⁵⁾一九一七年の革命にともないフラン

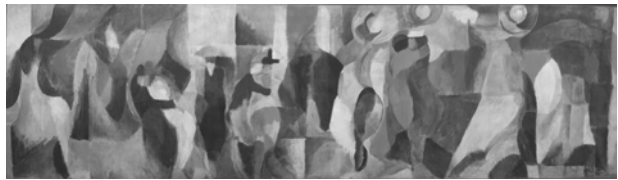


図6



図7

スを避難場所としたロシア人に経済的な支援の手をさしのべることがその本来の主旨だったが、この頃「慈善はかつてないほどに踊るための口実であった (la bienfaisance était plus que jamais prétexte à danser)」²⁶⁾とも否定できない事実であろう。

舞踏会の組織責任者はロシアの画家にして舞台装飾家のミハイル・ラリオノフ。ネオ・プリミティヴィズムの提唱者にして光線主義の推進者である。ラリオノフがパリにでるのは、一九一四年四月、妻のナタリーア・ゴンチャローヴァがディアギレフの「バレエ・リュス」の演目



図8

《金鶏》(一九一四)の舞台装置をはじめ担当したおりのことである。五月二五日のオペラ座での《金鶏》初演は好評をもって迎えられたとされるが、これは一九〇九年の《ゾベイダの結婚》(モスクワ)に続いて、ゴンチャロフが舞台装置制作に携わった二番目の機会でもあった。こうしてパリで活躍の場を見いだしたラリオーフとゴンチャロフ

(図8)は、一九一九年五月に最終的にここに居を構えることを決意するに至ったのである。

一九二三年の舞踏会にラリオーフが関与することになった経緯は不明であるが、おそらくその影響力なり知名度なりがパリ在住のロシア人のあいだでゆるぎないものとなっていたためと推測さ

れる。舞踏会の準備は同年の一月に始まった。「バル・ビュリエ」の壁面には、ヴェリミール・フレーブニコフ、アレクセイ・クルチョーヌイフ、ウラジーミル・マヤコフスキーら、いわゆる「ロシア未来派」の詩人たちの詩編がはり出され、「ソワレ」のプログラムには、リブモン・デセーニュ、フィリップ・スーポー、ツアラといったダダイスムの詩人の作品が掲載されることになった。⁽²⁸⁾これはラリオーフのロシアとのつながりを反映すると同時に、パリにおける彼の交友の広さを証だてる事実であるだろう。じつさい、ラリオーフは一九二一年に「グルッパ41度」⁽²⁹⁾グループの詩人イリヤ・ズダネーヴィチがモンパルナスに居を移したさい、パリ・ダダのメンバーにこのロシアの友人を紹介しており、⁽³¹⁾彼がパリの前衛とロシアの前衛を結びつける役割を進んで引き受けていたことが窺われる。

一九二一年以来のラリオーフの友人ズダネーヴィチは、舞踏会のタイトル「Grand Bal des Artistes Travesti-Transmental」末尾の「Transmental(精神を超えた)」の語に関連してある重要な覚書を残していた。「Grand Bal des Artistes Travesti」は、⁽³²⁾「いままでもなく」(仮装した芸術家の大舞踏会)の意であろうが、最後の「Transmental(精神を超えた)」の部分がやや異質で分かりにくい。ズダネーヴィチの証言はこの点できわめて示唆的なものとなっている。チフリスの詩人ズダネーヴィチは「Transmental(精神を超えた)の詩」に触れつつ、これが「イメージもなく、描写もなく、通常の言葉もない」ものであり、その創造者としてズダネーヴィチとクルチョーヌイフ、そしてイーゴリ・テレンチェ

フがいたと記していた。⁽³²⁾つまり「Transmental(精神を超えた)の詩」とは、旧来の言語表現の徹底的な解体をもちろんだ「ロシア未来派」の「超理性」の詩学、すなわち「ザーウミ(Zaun 精神を超えた)⁽³³⁾」の実験をさししめす言葉にはかならず、そこに規範からの逸脱、不条理への指向といったタダに類縁する性格が明瞭なのである。そのかぎり、パリ・ダダの代表的研究者ミシェル・サヌイエがズダネーヴィチの活動に「モンパルナスのロシア・ダダイズム Dadaïsme russe à Montparnasse」⁽³⁴⁾の名を授けたことはいかにも至当であろう。したがって「Zaun」と等価な「Transmental」の語を冠した舞踏会「Grand Bal des Artistes Travesti-Transmental(仮装し精神を超えた芸術家の大舞踏会)」に、タダ的な「叛逆」ないし「煽動」の精神が分有されていたことは否定しがたいところかもしれない。

しかし「Grand Bal」はあくまで「大舞踏会」であり、それにふさわしい種々の「見世物」が準備されたことを見のがしてはならない。ラリオノーフの妻ゴンチャローヴァは「仮面のブティック」を、「バル・ビュリエ」の常連ソニア・ドロローネーは「衣装のブティック」を設えたが、これにくわえ「ブース(小室)」の設置が計画されていた。「大西洋横断スリー団」⁽³⁵⁾のための「ブース」を制作したロベール・ドロローネーをはじめ、レオポルド・シュルヴァージュ、ツアラ、オシップ・ザッキンら五〇名の芸術家がおもいおもいの「ブース」を手がけるなか、本稿の文脈でとりわけ注目し得るのは、唯一のアメリカ人ジェラルド・マーフィーが「ブース」制作者のひとりに名を連ねていたという事実である。

マーフィーが、滞仏時代のいくつもの思い出のなかからとくに「モンパルナスの仮装舞踏会」を選びだした理由は、上述した舞踏会全体の前衛的で刺激的な様相を別にすれば、ひとえにこの「ブース」制作にまつわる彼自身の経験があったからにちがいない。マーフィーの「ブース」については、現在のところ、残念ながら細部を詳らかにしないが、同時代の評言にしたがえば、箱のくみ合わせによってニューヨークの摩天楼をかたどったその形状はアメリカを象徴するものであったという⁽³⁶⁾。アメリカ的な建物⇨摩天楼の案出にはマーフィーの明確な意図が働いていたと想像され、そこにパリにおける「アメリカニスム(Americanisme)⇨アメリカ礼讃」の問題が滲出しているのだが、その検討は三章の議論に譲ることにしよう。

それでは、唯一のアメリカ人ジェラルド・マーフィーはいかにして「モンパルナスの仮装舞踏会」に加わるようになったのか。これまで検討してきたようにロシア人ミハイル・ラリオノーフと妻ナターリア・ゴンチャローヴァが「Grand Bal des Artistes Travesti-Transmental」の実現に力を尽くしたとすれば、唯一のアメリカ人マーフィーの「ブース」制作の契機は、この二人のロシア人との関係からもたらされたものと考えるのが自然であろう。ではマーフィーは「モンパルナスの仮装舞踏会」開催の頃、これらロシアの芸術家たちと直接的に交渉をもつことがあったのだろうか。次節ではこの点について多少とも精密な詮索の目を向けることにしよう。その際に考察の焦点となるのが、マーフィーのいう「バレエの初演」ということになる。

(三) 「バレエの初演」

一九二三年六月一三日、パリの「ゲテリリク劇場」で《結婚》と題する「バレエ・リュス」のバレエ劇が初演された。「モンパルナスの仮装舞踏会」から数えておよそ4ヶ月後のことである。マーフィーのバリ到着後この地で初演されたバレエは、「バレエ・リュス」のレパートリーにかぎっても《結婚》一作にとどまるものではない。³⁷⁾ また第三章でとり上げる「バレエ・スエドワ」の《割当内》の「初演」(一九二三年一〇月二五日)も念頭におくべきなのかもしれない。しかし以下の叙述があきらかにするように「マーフィーとロシアの芸術家」という文脈でとり上げるべき「バレエの初演」は《結婚》を置いてほかにないだろう。

音楽の担当者イーゴリ・ストラヴィンスキー(脚本も兼ねていた)が付した合唱曲ゆえに「舞踊カンタータ」《結婚》とも呼ばれるこのバレエの舞台装置と衣裳のデザインを受け持ったのがナターリア・ゴンチャローヴァであった。

バレエ劇《結婚》の着想自体は、ストラヴィンスキーが《春の祭典》

(一九二二)の作曲を手がけていた一九二二年ころまで遡るものの、最終的に完成を見るまでにはほぼ一〇年の歳月を要していた。前節でみた《金鶏》の公演(一九一四年四月)の翌年、ゴンチャローヴァは早くもスイス逗留中のディアギレフとストラヴィンスキーに合流、《結婚》の装置と衣裳のデザインに着手している。³⁸⁾ しかし、公演のスケジュールが未確定だったこともありその作業は断続的となり、さらにストラヴィンスキーがオーケストレーションに難渋するなどしてバレエ完成は大幅に遅滞し

た。結果としてゴンチャローヴァみずから「メタモルフォーシス」と呼ぶデザイン案の修正が行われることになったのである。

この「メタモルフォーシス」を促したのが、ヴァーツラフ・ニジンスキーの妹プロニスラワ・ニジンスカである。一九二二年四月ディアギレフによって《結婚》の振り付けがニジンスカに委嘱されると、事態はにわかには複雑な様相を呈していった。旧ロシアの鄙びた村の結婚式を主題とするバレエ《結婚》をめぐるニジンスカとゴンチャローヴァの立場の違いは鮮明であった。バレエにおいては動きのみが重要であり、舞台の上に実際の結婚式を再現することは「演劇」の領域に属すると考えたニジンスカに対し、ゴンチャローヴァはロシアのフォークロアから題材をとった一九一四年の《金鶏》の場合と同じく、故国ロシアの結婚式の細部を入念に研究しその成果を《結婚》のデザインに盛り込もうとしていたのである。³⁹⁾ 直接的な対立こそ回避されたものの、ニジンスカとゴンチャローヴァの間にディアギレフを介してひそかな美的闘争がくり広げられたことは、二人が残した証言からあきらかである。

結局、舞台装置と衣裳のデザインは、ニジンスカの「純粋なコレオグラフィ」に見合った単純で簡潔なものに変えられていった(図9)。ゴンチャローヴァは最終的な局面で急遽、装置の塗替えを余儀なくされたのである。⁴⁰⁾ このときゴンチャローヴァを手助けしたのが、われわれの目下の検討対象、すなわち「モンパルナスの仮装舞踏会」でブース制作に参加したジェラルド・マーフィーであった。

塗り直しのための「人手が足りないことに気づいた」ゴンチャローヴァ

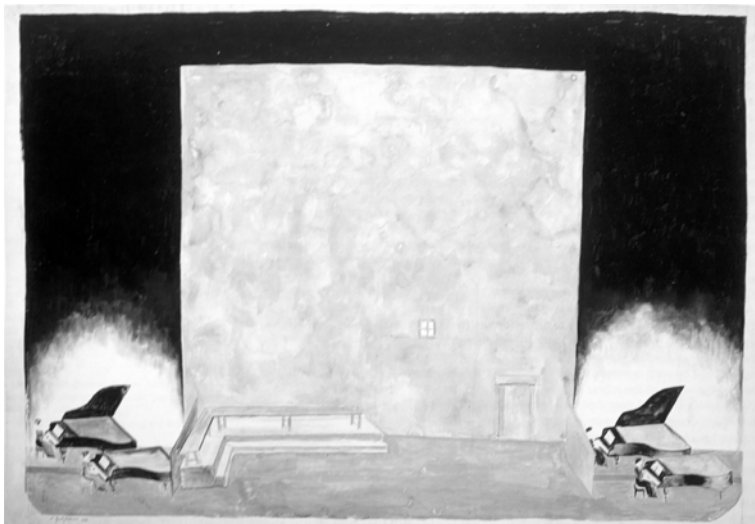


図9

ある。」このような述懐を残すのは、一九二三年《結婚》上演の準備が進
行する頃、パリを訪れジェラルド・マーフィーと相識になったアメリカ
の作家ジョン・ドス・パソスである。

バレエの準備が「すべて混乱」のなかにあったことに「心が痛んだ」
ドス・パソスは、「オープンが4日後」に迫るなか、装置が「完成するこ

アに対して「ジ
エラルドが（中
略）助力を申し
出た。私は一緒
について行っ
た。われわれは

プラス・デ・コ
ンバ近くの屋根
裏で一週間を過
ごした。膠の鍋
を温め、ほとん
どが白とこげ茶

の絵の具を混
ぜ、床に広げら
れた奇妙な形の
巨大なカンヴァ
スに塗ったので

とはない」と思われたと記す。しかしながら「皆が二晩徹夜して」「なに
か奇跡的な進捗によってすべてがうまくいった」^④のであった。マーフィ
ーがパリの思い出のなかに「バレエの初演」を含ませた事実をもっとも
合理的に説明するものは、この装置塗り直しの作業にほかならない。

マーフィーが《結婚》の装置塗り直しを任されるまでにロシアの芸術
家ゴンチャロヴァと強い絆で結ばれたことに関しては、しつところ、
つぎのような特別な事情が介在していたこと指摘しておかなければなら
い。一九二一年の秋、パリに居を定めたマーフィーは、ゴンチャロヴァ
アを最初の導き手として美術への道に踏みだしていたという事実であ
る。^⑤

ゴンチャロヴァが師に選ばれた理由は判然としませんが、マーフィー
の妻セーラの助言があったのかもしれない。夫ジェラルドとは異なり、
多少なりとも美術の心得を有していた未来の妻セーラ（二人の結婚は一
九一五年）は、一九一二年、ウィリアム・メリット・チェイスの元で絵
を学び、アート・スチューデンツ・リーグでトーマス・ファアガティ
ーのイラストレーションのクラスに籍をおいていたことが知られている。^⑥

さらに見のがせないのは、一九一三年七月、家族とともにロンドンに滞
在していたセーラが、「バレエ・リュス」を主賓とするパーティーの席
上、バレエ団のメンバーを紹介され、あわせて《春の祭典》のロンドン
最終公演を目にしていたこと^⑦、そして大戦中のニューヨークでゴンチャ
ロヴァが舞台装置を手がけた《金鶏》の上演を参観していたという事
実である^⑧。セーラと「バレエ・リュス」の間にある近しい関係が成立し

ていたことを想像させる逸話であろう。

それでは、一九二一年の秋から翌年の春までの半年間、ゴンチャロヴァはマーフィーにいかなる絵画的訓練を施していたのか。「学生」としてのマーフィーの作品が伝わっていないため、その詳細はあきらかではない。しかし、夫とともに彼女のもとで学んだ妻セーラは「皿の上りんごが一つもない」⁽⁴⁷⁾ 絵画を描くように求められたという言葉を残しており、ゴンチャロヴァの指導が、たとえば古代彫刻の石膏の模写を行うといったオーソドックスな教授法から遠く隔たっていたことはほぼあきらかであろう。

さらに言えば、マーフィーはゴンチャロヴァのパートナー、すなわちミハイル・ラリオノフからも絵画修業にとつて有益な示唆をさまざまに受けていただろう。ロシアの画家レオポルド・シュルヴァージュのつぎのような発言は、その有力な傍証のひとつとなっている。「バレエ・リュス」のバレエ《マヴラ》(一九二二年六月六日初演)の舞台装置と衣裳デザインを担当したシュルヴァージュによれば、彼をディアギレフに紹介し舞台装置の仕事を斡旋したラリオノフは、装置制作にも助力を惜しまなかったものの、「アメリカのアマチュア、ジェラルド・マーフィーと一緒に仕事をしていた」ため、シュルヴァージュと打ち合わせを行う余裕がほとんどなかったというのである。⁽⁴⁸⁾ ラリオノフときわめて親密な関係を保つマーフィーの姿が鮮明である。

こうして絵画の初心者マーフィーはロシアの芸術家ゴンチャロヴァを最初の芸術上の師とするという経路を辿りながら、パリの前衛芸術家

のサークルへとその交友の輪を広げていったのだが、それでは、マーフィーがゴンチャロヴァを介して身を投じるに至ったパリの前衛との交渉はいかなるものであったのか。

二. マーフィーとパブロ・ピカソ

(一) サロン・デ・ザンデパンダン 展出品作

前章でみた一九二二年から一九二三年にかけて、マーフィー自身はどのような作品を描いていたのだろうか。初期の絵画が現存しないためその全貌は窺いしれないが、一九二三年二月のサロン・デ・ザンデパンダン展出品作によってある程度の推測を巡らすことは可能である。出品作⁽⁴⁹⁾ 四点はすべて失われているものの、唯一図版の残る作品があるからである。

《機関室》(一九二二) (図10) と題するその作品は、作者が大西洋航路の汽船の機関室を实地に訪れて描いたものとされる。ボールベアリングに似た大きな円弧が上部に、形の異なる二つの歯車が低部の左右に描かれ、動力発生装置のような機械が中央に置かれている。明暗の対照が際だつこの作品でまず注目されるのは、画面の下部にかき込まれた製造会社とおぼしき名前が意図的に変更されていることである。本来は Smith and Forbush と綴られるべきところを、マーフィーは SMITH の部分で I と T を結びつけて SMITH に変え、FORBUSH の部分で U のかわりに H を置いて FORBUSH としていた。ここにはマーフィーが身近に接しその動向に通じていたタダ的な言語遊戯への類縁が感じられるだろう。ひ

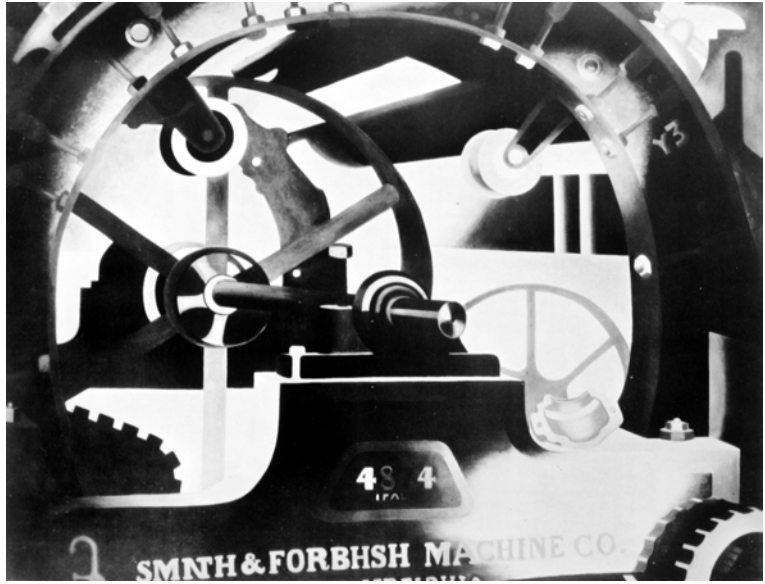


図 10

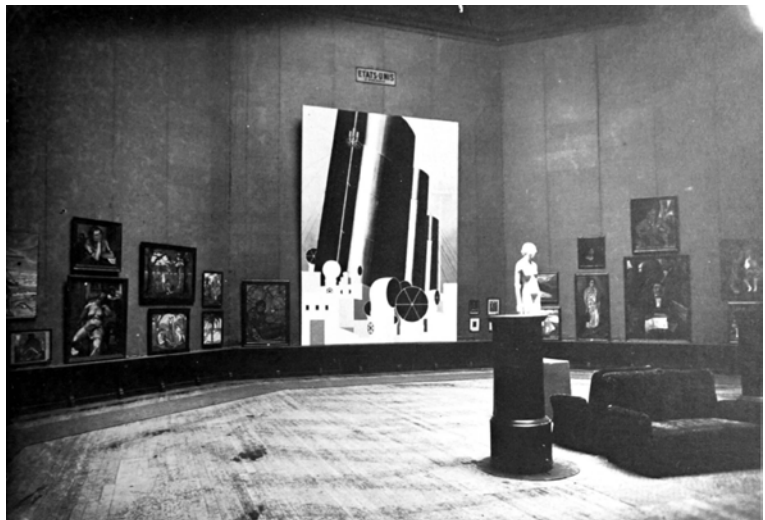


図 11

ろく言葉とイメージの視覚的意味論的戯れが、既成の表現の否定と破壊をめざすダダイズムの常套的手法であったことはあらためて述べるまでもない⁵⁰⁾。さらに作品が機械を主題としていることも、ダダイズムとの関連を想定させるものであるかもしれない。たとえば「希代のダダイスト」フランシス・ピカビアのマシニスム絵画からの感化である。

船の機関室をあえて主題にとり上げたマーフィーが、制作の過程で彼自身の「移動の記憶」を反芻していたとする想像は、あなたがち後世の恣意とばかりは言えまい。

マーフィーのこの「移動の記憶」は、一九二三年の秋に着手された次作においていっそう強く反復される。大西洋航路の汽船の黒々とした煙

しかしながら、上記のようなダダとの共通性もさることながら、『機関室』についてまずもって確認しておかなければならないのは、作品が大西洋航路の汽船の機関室を題材にしたものであったという点である。新参の画家マーフィーにとって、アメリカとヨーロッパを結びつける大西洋航路が「世界の外洋交通路のなかでもっとも重要⁵¹⁾」であるということ以上に意義深いのは、それが人々をアメリカからフランスに運ぶ、いわば「移動のための装置」であったということである。従来の絵画史では例外的なモチーフというべき汽

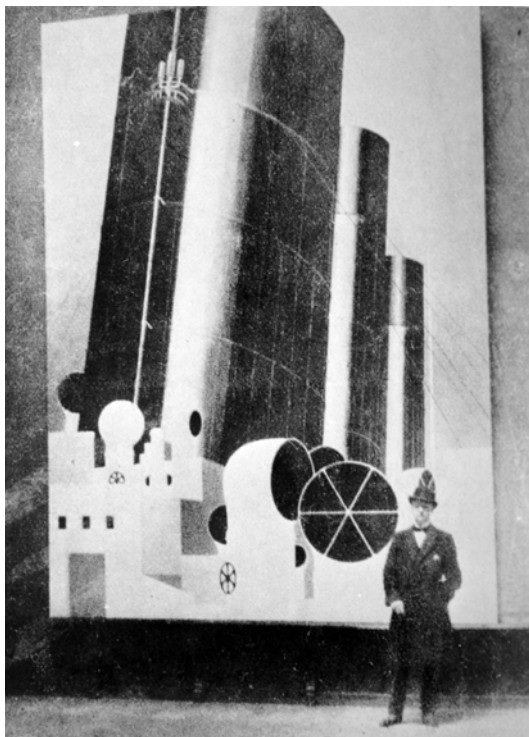


図 12

突と白い換気筒を捉えた《ボート甲板》(図11)である。作品自体は消失しているものの、一九二四年のサロン・デ・ザンデバンダン展(二月九日―三月一二日)に出品されたことが記録写真から判明している⁽²⁾。全高5メートルを越える巨大なカンヴァスには、「バレエ・リュス」の舞台装置制作の経験が舒しているだろうが、なによりも見落としてならないのは、前年の「機関室」から「甲板」へと視点を移すことによって、「移動のための装置」がより直接的に主題化されているということである(図12)。「アール・ヴィヴァン」誌上で《トランスアトランティック Transatlantique》と呼ばれていたこの《ボート甲板》が、マーフィーにさまざまな人々との出会いをもたらし、思いがけない美的遍歴を可能に

した「トランスアトランティック」、すなわち「大西洋横断」を示唆するものであることはあきらかである。そればかりか、そこには大西洋という交通空間を介して美的な交感をくり広げるマーフィー自身のいわば「トランスアトランティックなありよう」が含意されてさえているだろう。そのマーフィーの「トランスアトランティックなありよう」を別なかたちで例示するのが、画家パブロ・ピカソとの関係であった。

以下次号。

註

- (1) 筆者は、以前、マーフィーを主題的に論じたことがあるが(ジエラルド・マーフィーと『アメリカニズム』、拙著『トランスアトランティック・モダン——大西洋を横断する美術』(みすず書房、二〇〇二年)、一八九―二二九ページ)、本稿は、新たな観点によるマーフィー再論である。しかしながら、立論の必要から旧稿と部分的に重複する箇所があることをお断りしておきたい。
- (2) 一九一三年の「アーモリー・ショー」以降のアメリカのコレクターとしてのアルバート・ユージン・ガラティン(一八八一―一九五二)の重要性は、たとえば、ニューヨーク近代美術館(一九二九年開館)に先んじて、一九二七年アメリカ最初の「モダンアート」専門の美術館 Gallein's Gallery of Living Art をニューヨーク大学の一部に開設したことに明瞭に示されている。ガラティンの活動の歴史的意義についてはつぎを参照。Debra Bricker Balken, *Albert Eugene Gallatin and His Circle* (Coral Gables, Florida: The Lower Art Museum, University of Miami, 1986).
- (3) ガラティンの言葉を正確に記せば "il est entretient de son époque" とな

- ne. A-E. Gallatin, "Jacques Mauny," *La Renaissance de l'art français et des industries deluxé*, no. 9 (septembre 1927), p. 412.
- (4) "Jacques Mauny," *New-York 1926: L'Art Vivant 2*, no. 26 (janvier 15, 1926), 53.
- (5) "French Artists Spur on an American Art," *New York Tribune*, 24 October 1915, Section iv, 2-3, reprinted in Rudolf D. Kuenzli, ed., *New York Dada* (New York: Willis Locker & Owens, 1986), p. 130.
- (6) グレーズよりも数ヶ月早くニューヨークに到来していたデュシヤンも「アメリカが生み出した唯一の芸術作品は『その配管と橋である』としていた。*The Blind Man*, no. 2, (May 1917), interior page, reproduced in Thierry de Duve, "Given the Richard Mutt Case" in (ed.), Thierry de Duve, *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991), p. 199.
- (7) ただし「ビーター・ブルックによれば、グレーズの未公開の手記には、イタリアからアメリカに渡った画家ジョセフ・スチラを評価する記述がある」として「Peter Brooke, *Albert Gleizes: For and Against the Twentieth Century* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), p. 287, n. 4.
- (8) "American art was making progress in the nineteenth century, but the inspirational center of the artistic revolution continued to be located in Europe, led by France," Henry Blumenthal *American and French Culture, 1800-1900: Interchanges in Art, Science, Literature, and Society* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1975), p. 332.
- (9) Mauny, "New-York 1926," *op.cit.*, p. 58.
- (10) ジェラルド・マーフィーの経歴をいく簡単に記せば、以下のようになる。ジェラルド・マーフィーは「マーク・クロス社のオーナー、パトリック・フランシス・マーフィーの第二子として生まれた。マーク・クロス社は、優雅な万年筆や時計、旅行カバン、文房具、乗馬道具の製造販売で知られたアメリカではもっとも格式のある店のひとつ。一九二二年にイェール大学を卒業するとマーク・クロス社で安全剃刀の特許を取得するなどその業務に携わった。一九一五年二月三〇日、やはり実業家の娘で富裕なセーラ・ワイボーグ (Sara Wigborg) と結婚。第一次大戦中、陸軍航空隊に勤務。一九一九年から一九二二年まで、ハーヴァードで造園学を学んだのち、同年六月、妻と三人の子供とともにヨーロッパに旅立った。当初ロンドンに赴いたが九月にパリに入った。その後、パリの前衛と様々な交流を結んだことは本文で検討するとおりである。マーフィーは、本稿では触れえないが、アーネスト・ヘミングウェイ、ジョン・ドス・パンス、F. スコット・フィッツジェラルドといったいわゆる「失われた世代」との交友でも知られ、とりわけ、フィッツジェラルドの長編小説『夜はやち』(一九三四)のディック、ニコル・ダイヴァー夫妻の原型がマーフィー夫妻にあつたことは、すくなくともフィッツジェラルドの研究においては周知の事実である [Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald* (rev. ed.) (New York: Carroll Graf Publishers, Inc., 1993), p. 399-400]。
- 一九七四年(マーフィー没後一〇年)にニューヨーク近代美術館で回顧展が開かれ、画家としてのマーフィーによりやく光が当てられるようになった。註12を参照。
- (11) Dos Passos, *The Best Times: An Informal Memoir* (New York: The New American Library, 1966), p. 146.
- (12) Gerald Murphy, undated letter to Philip Barry, cited in William Rubin, *The Paintings of Gerald Murphy* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), p. 30.
- (13) Man Ray, *Self Portrait* (Boston: A New York Graphic Society, 1988), p. 96.
- (14) 《トランスアトランティック》は『オール・ヴィヴァン』の誌面では逆版で

- 『モナ・リザ』の《ネーデルラントの板》を画定された。Mauny, "New-York 1926", *op. cit.*, p. 57.
- (15) マルセル・デュシャンとアメリカの芸術家との交渉については、この拙稿を参照していただければ幸いである。「タタ・ニューヨーク一九一六—一九二二」『水声通信』第七号（二〇〇六年五月）。
- (16) Jay Bradley, "Piet Mondrian, 1872-1944: Greatest Dutch Painter of Our Time," *Kickerbocker Weekly*, February 14, 1944, 17, cited in Harry Cooper, "Looking into the Transatlantic Paintings" in Harry Cooper, Ron Spronk, *Mondrian: The Transatlantic Paintings* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), p. 33.
- (17) たゞしは学術雑誌『西洋美術研究』(No. 14, 2008) は、「美術における移動・越境」の特集を組み、さまざまな角度からの論考を掲載している。
- (18) Calvin Tomkins, *Living Well Is the Best Revenge* (New York: The Modern Library, 1998), pp. 27-28.
- (19) Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, édition nouvelle, revue remaniée et augmentée par Anne Sanouillet (Paris: CNRS ÉDITION, 2005), p. 333ff.
- (20) Amanda Vaill, *Everybody Was So Young: Gerald and Sara Murphy A Lost Generation Love Story* (New York: Broadway Books, 1999), p. 102. ホーナーは第一次大戦争の間、野戦病院でヴォラントニアを務めた褒賞として、ロンドンへ通りのアパルトマンを生産にわたって借用する権利を取得した。
- (21) Arthur Gold and Robert Fzdale Msiar, *The Life of Msiar Sert* (New York: Morrow Quill, 1981), p. 238.
- (22) この点について、ペン・レンゴムは『Perpetual Motif: The Art of Man Ray』(New York: Abbeville Press, 1988), pl. 124.
- (23) Jean-Paul Caracalla, *Montparnasse: l'âge dor* (Paris: La Table Ronde, 2005), pp. 16-19.
- (24) Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars* (Paris: Balland, 1984), p. 253.
- (25) *Sonia & Robert Delaunay* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1977), p. 82.
- (26) Georges Bernier, Monique Schneider-Maunoury, *Robert et Sonia Delaunay: Naissance de l'art abstrait* (Paris: Editions Jean-Claude Lattes, 1995), p. 194.
- (27) Mary Chamot, *Goncharova: Stage Designs and Paintings* (London: Oresko Books Limited, 1979), p. 15.
- (28) Anthony Parton, "L'oeuvre peint tardif de Michel Larionov et de Nathalie Goncharova, *Nathalie Goncharova Michel Larionov* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1995), p. 216.
- (29) ブルコフによれば、ラリオノフの「プリミティヴ」絵画はロシア未来派の詩人の作品、とりわけフリーブニコフ（ラリオノフと交渉を持っていた）の「クルチョーヌイフ」の詩に多大の影響を及ぼしているという。「At any rate in some of Khlebnikov's poetry, one can find imitation of such specific devices of painting as protekayushchaya raskraska ("colore extending beyond the outline"), "Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History* (London: Macgibbon & Kee, 1968), pp. 35-36.
- (30) チプリスを拠点に活動した「グルムバ41度」にについては、さきを参照。亀山都夫『魅惑フリーブニコフ』（晶文社、一九八九）、「二二五ページ」。
- (31) Parton, "L'oeuvre peint tardif de Michel Larionov et de Nathalie Goncharova, *op. cit.*, p. 215.
- (32) Anthony Parton, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde* (London: Thames and Hudson, 1993), p. 142 (n. 31).
- (33) 「キーエム」については、前掲のブルコフの古典的著作を参照。Markov, *Russian Futurism: A History, op. cit.*, passim.
- (34) Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 260.
- (35) Jacque Damase *Sonia Delaunay: Rythmes et couleurs* (Paris: Hermann, 1971),

p. 136.

(36) "L'Amérique sera symbolisée par un groupe important de maisons extraordinaires, gracieuses ornées d'enseignes lumineuses conçues par Murphy, "Foire de nuit à Ballet", *Comœdia*, février 22, 1923, p. 2.

(37) 《結婚》をのぞいた「バレエ・リュス」の演目と初演の日は以下のとおりである。《暁の婚姻》(一九二二年五月一日)、《マウラ》(一九二二年六月三日)、《狐》(一九二二年五月一日)、《牝鹿》(一九二四年五月二六日)、《うるさ方》(一九二四年六月四日)、《青列車》(一九二四年六月二九日)、《ゼビュロスとフロラ》(一九二五年六月一日)、《水夫》(一九二五年六月一七日)、《バラボー》(一九二六年五月二五日)、《ロミオとジュリエット》(一九二六年五月一日)、《田園》(一九二六年五月二九日)、《箱の中のジャック》(一九二六年六月三日)、《牝猫》(一九二七年五月二七日)、《ネプチューンの勝利》(一九二七年五月二七日)、《鋼鉄の歩み》(一九二七年六月七日)、《オート》(一九二八年六月六日)、《シユーズを導くアポロ》(一九二八年六月二日)、《舞踏会》(一九二九年五月二八日)、《放蕩息子》(一九二九年五月二日)。データは次に拠つてゐる。《Les Ballets Russes à l'Opéra》(Paris: Bibliothèque Nationale Paris, 1992).

(38) Alexander Achouraloff, *The Art of Ballets Russes* (New Haven and London: Yale University Press, 1997), p. 208.

(39) ニジンスカの言葉を記せばいさゝかのようになる。「実際の結婚式の儀式や式典をバレエのなかで再創造することは、私の考えでは、演劇の領域のなかであり、私の振り付けでは動きのみが生かすとして語るのだ。」Bronislava Nijinska, "Creation of 'Les noces'", *Dance Magazine*, vol. 48, no. 12 (December 1974), p. 59.

(40) コンチャローヴァは、子供時代の思い出をも含めて、実地の結婚式をいかに研究したかをくりかえし語つてゐる。Natalia Goncharova, "The Metamorphoses

of the Ballet 'Les Noces'", *Leonardo*, Vol. 12 (1979), pp. 139-141.

(41) 一九二三年の春、ディギレフから《結婚》の公演が五月に決定したと聞かされたニジンスカは、「コンチャローヴァの装置や衣裳のロシアの大貴族的解釈は受け入れたいと訴えてゐる。Nijinska, "Creation of 'les noces'", *op.cit.*, p. 59. コンチャローヴァの回想は、ディギレフがニジンスカの「直訴」にしたがつて行動したことを推測させる。コンチャローヴァによれば、ディギレフは彼女が衣裳と装置を何度も描きなおしていることを知っていたにもかかわらず、「[なにも作られていないかのように]そして「まったく冷淡に」つぎのように言つてデザインを再考を促したという。「ラリオノフがすすめての衣裳はひとつの色で作られるべきだ」と主張してゐる。Goncharova, "The Metamorphoses of the Ballet 'Les Noces'", *op.cit.*, p. 141.

(42) Dos Passos, *The Best Times*, *op.cit.*, p. 148.

(43) Vail, *Everybody Was So Young*, *op.cit.*, p. 104.

(44) *Ibid.*, p. 50.

(45) *Ibid.*, p. 52.

(46) *Ibid.*, p. 104.

(47) *Ibid.*, p. 105.

(48) Léopold Survage, "Larionov, homme actif; Gontcharova, femme douce et discrète," in Tatiana Loguine, ed., *Gontcharova et Larionov: Cinqante ans Saint Germain-des-Près: Témoignages et documents recueillis et présentés par Tatiana Loguine* (Paris: Klincksieck, 1971), p. 134.

(49) マーフィーのサロン・デ・ザンパタンタン出品作は『機関室』(タービンの「圧力」《タクシー》《水晶》)とされる。Rubin, *The Paintings of Gerald Murphy*, *op.cit.*, pp. 20-42.

(50) この問題については、たとえば次を参照。Judith Freeman, *The Dada & Surrealist Word-Image* (Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1989).

- (E) David L. Williams, *Transatlantic Liners* (Shepperton, Surrey: Ian Allan Publishing, 2000), p. 3.
- (S) *Fernand Léger: La Poésie de l'objet, 1928-1934* (Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1981), p. 9.