國學院大學学術情報リポジトリ「K-RAIN」

樹木の様式：
アンドレ・ドランの古典回帰とアルカイスム

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2023-02-05
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 阿部, 真弓
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000846

樹木の様式

―アンドレ・ドランの古典回帰とアルカイスム―

阿　部　真　弓

キーワード

アンドレ・ドラン　古典回帰　アルカイスム　ギヨーム・アポリネール

高村光太郎　「アウラ」(W.ベンヤミン)

1.「時空」そのもののやうな…

昭和二年（1927年）に刊行された画集『アンドレ ドラン』に高村光太郎が寄せた文章の中に、次の一節がある。

「一九一〇年の聲をきくと、例のウドの大木のやうな樹が始まる。此も始まりは唯畫法から導かれて来たらしいが、此が後年には、本當に中味が充實するまで発達した。ぼつてりした、厚ぼつたい、それでゐて流れてゐる、あの「時空」そのもののやうな、霊気を持つた樹木である一九一〇年の「カシス」、「カダケス」あたりになると、ドランの本質が明らかに認められる。私は原畫を見ていないから、色彩の事には言及し得ないが、その堅固な組立と、偶然的な個人性を超脱して、もっと廣い絵畫上の原則に立脚しようとする意圖と節度と、畫面構成の叡智とは戦前のドランの一階程を立派に語っている。」(1)

画家アンドレ・ドラン（André Derain、シャトウー、1880年 – パリ、1954年）の描いた「木」について、その絵画の本質について、これほど鋭く触れた言葉があるだろうか。詩人でもある彫刻家は、この本の冒頭においてまず、「彼の原畫に接したことも指折數へる程しか」ないとことわった上で、言及する作品についても白黒の複製図版で見たことについて念を押している。しかし、光太郎はそれゆえにこそ、ドランが描いた樹木の造形的特性を、そしてそのイデアをも、かえってたしかに感じとることができたのかもしれない。

この文章を書いた際、高村光太郎はドランの描いたいったいどの「木」の絵を、より精確にはどの書物の中のどの作品図版を見て、念頭に置いていたのだろうか、という問いが生じる。1920年代当時、まだドランに関する画集や文献がさほど数多くはなかったなか、みずから「ドラン贔屓」と称する光太郎はしかし、この本の末尾に「私が参考にした書物の便利なもの」として五冊の書籍および雑誌の書誌を挙げている。小さな書誌の筆頭は、美術史家エリー・フォール著『アンドレ・ドラン』（1923年）である。フォールの著作は、おそらく光太郎が自身の『アンドレ・ドラン』に図版として載せているドランによるペン書きの自画像の図版の複写元でもあったと推測される。続いて、同じくフォールによる『美術史』（1921年）[2]、さらには、12cm×15cmサイズの小画集であるアンドレ・サルモン著『アンドレ・ドラン』（1923年）、クライヴ・ベルによる『セザンヌ以降（*Since Cézanne*）』（1922年）、『芸術への愛（*L'Amour de l'Art*）』誌第５号（1924年５月号）が挙げられている[3]。この簡略な書誌からも、「ロダンのことば」にはじまり、セザンヌやゴッホ論、マティスの手記、未来派の女性論に至るまで、西洋美術に関する翻訳や評伝の執筆に精力を傾けていた当時の光太郎が、フランスから帰国した後も継続的に新刊書や芸術雑誌に広く眼を通していたことがあらためてわかる。

くだんの「木」の作品図版をめぐる問いに戻ろう。光太郎が書誌に挙げている五冊のうち、アンドレ・サルモンの最初のドランに関するモノグラフィーである『アンドレ・ドラン』[4]には、ドランの油彩画である《カシス》（1910年）《カダケス》（1911年）の二点の作品図版（図１・２）が制作年の表記入りで、連頁で掲載されている。《カシス》の風景には樹木が描かれているが、《カダケス》には建物しか描かれていない。さらに、光太郎が挙げている書籍にあたると、1910年代初頭の木を描いた作品の複製図版として、やはりサルモンの小画集に掲載された《マルティーグ》（図３）、およびフォールの『美術史』には《風景（カステル・ガンドルフォ付近のアルバーノの村）》（図４）という1920年代初頭の油彩作品の複製図版などが掲載されており[5]、「ぼつてりした、厚ぼつたい、それでゐて流れてゐる」という光太郎の記述を促した作品図版の主たる候補としては、まずは「戦前」の絵である前述の《カシス》（1910年）などを想定するのが自然であると考えられる。

また、光太郎がたとえばアンドレ・ドランの縦長の大作《木立》の作品図版を見ていたという仮説が成立することも指摘しておきたい。1912年に制作された《木立》は、すでに同時代において高い評価を受けていた[6]。その作品図版が、画家カルロ・カルラによるドラン論を収めた小画集『アンドレ・ドラン』（1921年）の表紙［図５］に用いられていた[7]。光太郎が、巻末の参考文献の五冊には含めはしなかったものの、やはり同時代の画家が筆を奮い、英仏伊語で国際出版された小画集の表紙に刷られた《木立》の図版を傍らに置い

て、ドランの「木」の絵をめぐる文章を書いたという可能性がないといいきれない。というのも、ドランが南仏マルティーグでの記憶をたよりに、1912年のパリで描いたとされるこの立木は、茶褐色の盛り上がった地面に根を張り、その深緑色の葉は強風を受けている。幹は、石造建築の柱ごとく堅牢である。冒頭に引いた光太郎の表現にふたたび戻るならば――「ぼつてりした、厚ぼつたい、それでゐて流れてゐる、あのまるで「時空」そのもののようで、霊気を持った樹木」――という形容は、あたかもこの絵の木のさまをとらえているかのようである。

いずれにしても、どの「木」「樹々」の絵の複製図版を見て光太郎がドランの「樹木」について書いていたのかという問いをめぐる推論作業は、あくまでも推論の範疇に留まるだろう。しかしながら、それらは、上述の五冊の書籍・雑誌に印刷されたいずれも黒白の作品図版であり、なかでも1910年の《カシス》と1913年の《マルティーグ》を中心として、数点以内に限定されうる「戦前」の絵の図版を中心とすると考えることができる。加えて、光太郎が眼を通していた、書誌の五冊の中で最も新しい刊行年である1924年以前に刊行された書物・雑誌上に複製された複数の「木」を描いた油彩画の作品図版までを把握していたこと、すなわち1910代から1920年代初頭までの絵に描かれた「木」の複数の様式とその変遷を認識していたことも明らかである。

このドラン論に先立つ1923年（大正十二年）3月、光太郎は「樹下の二人」と題した詩篇を書いている。のちに『智恵子抄』に収められることになる詩であり、セザンヌを敬愛した智恵子の故郷、福島県二本松の風景を謳った詩である。

「かうやつて言葉すくなに坐っていると、うつとりねむるような頭の中に、ただ遠い世の松風ばかりが薄みどりに吹き渡ります。」(8)

光太郎の「薄みどり色に吹き渡る松風」という言葉をもちいた描写と、ドランがマルティーグの風景中にしばしば描きこんだ「霊気を持った」太い松の木のある風景とは、このように偶然にしてなお必然的なものとしてあらわれ、というのは同時代性の徴候を互いに映し合う。ドランと光太郎とはともに、セザンヌの絵画やロダンの彫刻を、彼らの同時代＝現代として享受し、彼らの芸術から着想や規範、芸術観、自然観を学びとり、創造活動の大きな糧として尊んだ世代であった。むろん、ドランが木々を描いた一連の「戦前の」作品群から、セザンヌの描いた南仏の風景、山と樹々の画が喚起されることはいうまでもない。

ドランにおけるエックスの巨匠の影響は、特定の期間に限られるものではなかったが、

1908年から1914年にかけては、後に「セザンヌ時代」と呼ばれることもある時期にあたる。セザンヌの名がドランにとり幼い頃より親しい名前となったのは、シャトウー時代のリセの級友の父で、1895年より最初に絵を教わる画家ジャコマン氏の口からセザンヌのことを耳にしていたからとされる。セザンヌの古い画家仲間の一人であったジャコマンの教えのもとでドランは人生初の風景画に取り組んだ。やがて若き日のドランが友人の画家モーリス・ド・ヴラマンク（Maurice Vlaminck、パリ、1876年 – ラ・トゥリリエール、1958年）に宛てた書簡中にセザンヌの名がはじめてあらわれるのは、1901年3月末のことである。しかし、三年間の兵役期間中にあったドランがこの年のサロン・デ・ザンデパンダンでのセザンヌの展示を見たとは考えにくいとされる[9]。ドランが実際にセザンヌの作品を眼にしたのは、早くとも世紀転換期から20世紀初頭にかけてのことであろう[10]。ドランは、1904年頃にはラフィット通りのヴォラール画廊においてもセザンヌの作品を見ていたと考えられており、同年にドランはセザンヌの静物画に学んだことが明白な、大きな白い布地の広げられたテーブルを描いた習作（個人蔵）を制作している[11]。

2. 複数の「アルカイスム」へ

フォーヴィスムにはじまり、ドランにおける様式の変遷は、一歳違いのイタリア人画家カルロ・カルラ（Carlo Carrà、クァルニェント、1881年 – ミラノ、1966年）が1910年代に未来派絵画から形而上絵画、古典回帰へと足早に駆け抜けた軌跡に似てめまぐるしい。1905年から1907年頃を最盛期とするフォーヴィスムの季節は濃密で革新的なものであったが、それ自体が比較的短命の潮流であった上、ドランの画歴のさまざまな「時代」のなかでも決して長いものではなく、また持続的傾向として定着するには至らなかった。ここで、画家がフォーヴィスム時代の「前」と「後」とに吸収し通過した潮流や造形文化等について手短にたどる[12]。

若い日のドランは、コローやマネ、印象派の絵画から影響を受けた。画家は10代の頃より汽車で30分程のシャトウーからしばしばパリに足を延ばしてはルーヴル美術館に通った。1901年1月にはルーヴルでの模写許可証を正式に得て、当時はベネデット・ギルランダイヨに帰せられていた、イタリア人画家ビアジオ・ダントニオ（Biagio d'Antonio,フィレンツェ、1446年 – フィレンツェ、1508年）による《十字架を運ぶキリスト》（図６）を模写している。この祭壇画は、そのほとんど正方形に近い画面の中央に、キリスト像が背負う整形された木が交差してつくられた十字架が描かれている絵である。ビアジオの宗教画作品を模写の対象に選んだ者は、記録上ではドランの他にはもう一人しかいなかったと

されるが、ドランは、ルーヴルの絵画展示室の数多の作品の中から、画面中心に太い「木」の構造物が描かれた絵、さらにはその木目模様がじつに精緻に描かれている宗教画を選んだことになる。受難の場面を主題とするこの絵の模写において、ドランは、ビアジオの絵の十字架の木目の曲線的線状と動勢における人物たちの毛髪や衣服の襞の曲線とが響き合う描写を、岩肌や草むらといった後景の部分と同様に、かなり省略的に描き直している。この模写をとおした学びの効果が、画面の中心に描かれる「樹木」の「堅固な組み立て」にも寄与することになったと考えることもできるだろう。

1901年3月には、当時共同アトリエを用いていたヴラマンクとともに、パリのベルネーム・ジュンヌ画廊において開催されていたファン・ゴッホの回顧展を観た。このゴッホ展から、画家の卵であった二人がともに決定的といえるほど強い衝撃を受けたことは、二人の著述や書簡、なによりも鮮やかな色彩や補色の原理による作画にあらわれる(13)。ドランがヴラマンクに宛てた書簡は、この時の衝撃が持続的なものとなっていったこと、また、ゴッホとセザンヌの名が、この時に共有した思い出と固く結びつけられて、たびたびひとつの組をなして登場し続ける(14)。その後、アンリ・マティスと出会い、その紹介で画商アンブロワーズ・ヴォラールと契約を交わしたドランは、マティス、ヴラマンク、カモワンらと共に1905年のアンデパンダン展（ドランにとり最初の作品展示の機会となった)、ついで同年のサロン・ドートンヌでは《コリウールからの眺望（風景)》や《帆の乾燥》をはじめとする港町コリウールで制作した風景画を主とする油彩作品、およびパステル作品を発表した。コリウールのマティスの傍らで、ドランは影のほとんどない、鮮やかな色彩の陰影による絵画へと向かい、画家自身の言葉を借りれば「色彩のための色彩」に身を任せたタブロー群が生まれた。厳格な遠近法からはいうまでもなく、写実的なヴァルールの再現からも解き放たれ、ひとたび彩色の激しい自由を知ったこの頃のドランは、マティスとヴラマンクとともに固有色の束縛からも、颯爽と若々しく、遠のいてゆく。

ヴォラールはセザンヌの作品を最初期に扱った画商の一人であり、ゴッホとゴーギャンの作品を扱う画廊でもあった。同年、ドランはヴォラールの勧めに従い、ロンドンで制作のための時間を過ごし、テムズ川沿いの風景を題材とした一連のタブローを描く。後に引用するマティスへの手紙は、このロンドン滞在中に綴られたものである。一方で、フォーヴィスムの萌芽期からすでに、ドランはアフリカ彫刻やオセアニア彫刻との出会いからも少なからぬ滋養を得ていた。ピカソに先んじてドランが1906年頃に黒人彫刻を「発見」したこと、ピカソにトロカデロの人類学博物館を見に行くよう勧めたのがドランであったことはしばしば指摘されてきた通りである。この頃のドランはさらに、彫刻制作をおこなうなか、石を直に切り出す原始的な方法を選ぶことにより、ところどころに荒削りで立方体

の塊をのこした作品をなしている。この時期のドランの筆遣いには、こうした三次元の造形制作を通じて身近になった「荒削りさ」というニュアンスを帯びた「アルカイスム」をみいだすこともできる。と同時に、ドランは早くから、「ルネサンス以前の」という意味における狭義の意味における「プリミティフ」画家たちから、中世の民衆木版画、ポスター等を含めた広告芸術、マリオネット演劇から古代オリエント美術に至るまで、あるいはアルフレッド・ジャリの文学作品などを含めた、地域と時代とを超えて多種多様な「未開的」なものや「素朴さ」の魅力を有するという広義の意味での「プリミティフ」なもの、そして「アルカイスム」や「アルカイック」といいあらわされてきた特質をもつ諸対象に、広く関心を向けていた。そのようにドランは、複数の「未開」の相、諸地域にみいだされる「原始的」あるいは「近世以前」の風情、あるいは一見して「荒削り」であり「素朴」な造形性、あるいは自らの若さをも含めたさまざまな「未熟」の相をも集めながら、フォーヴ時代の絵画作品において「原始主義的なる混合」（シャルザ）[15] と形容されうる独自のスタイルを練り上げていく。後に詳述するように、1910年代半ばにおけるドラン独自の「アルカイスム」（アポリネール）の特性となる、さまざまな「素朴さ」と複数の「古典性」の混交性の芽とは、古典回帰や「秩序の喚起」の潮流のなかではじめて芽吹いたものではなかったといえる。

こうした関心と並行して、ドランが、ジョルジュ・ブラックの初期の作品をはじめとする、キュビスムの萌芽期の作品を含めたパリの前衛絵画の創造の現場の只中にあったことはいうまでもない。ドランがピカソのアトリエで《アヴィニョンの娘たち》を見たのは1907年末とされており、当時の若い画家たちがマティスとピカソとの間で揺れ動いたといわれるなかで、《アヴィニョンの娘たち》の衝撃が、ドランにとっても、その革新性に対して何らかの絵画的応答をもって自らの絵画（観）を示すことが喫緊のものとして迫っていたことは想像に難くない[16]。だが同時代人の観察をたどれば、いずれの動向や流行にもインスピレーション源にも、何かひとつのものをすっかり信奉しきって追随する、ということのなかった一人の画家としてのドラン像が浮かび上がる。むしろ、先導的でしばしばあり、唯我的なドランのありようは、キュビスムの画家でもあったマルセル・デュシャンの眼には次のように映っていた。

「今世紀初頭、印象派と点描主義がすでにして「容認された革命（révolutions acceptées）」となっているときに、若い世代は色彩の領域での実験をさらに押し進める必要性を感じ取った。フォーヴィスムの画家たちのなかにあってドランは、そうした実験のパイオニアとして際立つ。ここでいう実験とは、自然なフォルムを組織的にねじり、これに鮮明な色彩を用いて、視覚的なコントラストを作ることを基礎に置いた実験である。（…）

1907年早々から、ドランはいわゆるフォーヴィスムのレールからは離れてしまって、もっとくすんだ色彩技法を採用した。これは、いくつかの側面でキュビスム的色彩を予告している。ブラックはキュビスムに向かい、マティスはマティスになった。ドランは「理論」すべてにアレルギーを起こす。彼はいかなる方法論的解説にもけがされていない芸術的意図をかたくなに信じ続けてきた。今日でも彼は、自分の芸術を「生きる」芸術家小グループに属している。」(17)

デュシャンはドランの軌跡について、この1949年の文章の中でかくも明快に回顧している。レデイメイドの発明者が間接的に証言するのは、「フォーヴィスムのレールを離れた」後のドランが、「自分の芸術を「生きる」芸術家たち」のひとりであるという意味においても、ドランが「セザンヌ時代」と呼ばれるにふさわしい、もうひとつの季節を迎えたという事実であろう（あるいは、1925年以降の作品を考慮するならば、それはより長期的な志向として訪れたというべきである）。マティスやヴラマンクたちと共に震動する色彩の世界に踊った時代、仲間とともにひとつの潮流をつくりだした時代を終えて、ドランはより隠密で孤独な絵画的探究へと向う。

3.「孤独なパラドックス」―「プッサンを通してコローである」

1907年のサロン・ドートンヌではセザンヌ回顧展が併催された。この時期のドランのアトリエの壁には、セザンヌの《五人の水浴びする女たち》と《立つ女》が掛けられていた。セザンヌによる自然表象とあらためて深く対峙したドランは、1908年頃から南仏マルティーグでの制作を始める。美術館にふたたび足繁く通うようになり、フランスのプリミティフ画家たちやイタリアのクワトロチェントの画家たちにいっそう親近感を覚えていった時期でもあったが、美術館の中の古典絵画のような「堅固で永続的な印象派」を目指したセザンヌに学び、厳格な画面構成を特徴とする岩石や家々、田園風景、あるいは木製の置物と見まがうほどに硬質な果物のある静物画や樹木のある風景画に取り組んでいる。

フォーヴィスム、近似的キュビスム、セザニスム、古典主義、はたまたルノワール風に至るまで、複数の潮流と様式を摂取し、試み、それらを「生きた」ドランの描く樹々は、1910年代から1920年代前半の作品に限っても、作品毎にじつに異なった色調と存在感をみせる。たとえば、ドランがマティスに贈り、マティスが長い間所蔵していた《風景（シャトウーに降る雨）》（1904－5年冬、個人蔵）は、フォーヴ時代の前に描かれ、珍しくほとんどが寒色で彩色された稀有なタブローである。描かれた枝木はどれも細く、冬枯れの風景を淋しくにぎわせている(18)。1905年頃に描かれたコリウールの木々は、鮮やかに色を放

つ青色やオレンジ色、紫色で、同年のロンドンの《チャリング・クロス橋》（1906年、オルセー美術館）の街路樹は桃色で、カシスの村の糸杉は、薄塗りの軽やかな濃緑色の筆触により彩色されている。カルラの本の表紙に選ばれた、前述の《木立》に非常に類似した構図を有し、キュビスムの影響が色濃い《マルティーグ風景》（図8）の葉と幹は、濃く鮮やかな緑色で塗られた。《窓、ヴェールにて》（図９）では南仏の邸宅の窓に枠取られた華奢な庭木を、《カステル・ガンドルフォへの道》（図10）ではローマ街道に力強く聳える大木を描いている。淡く塗られ、軽妙に踊るかのように線状的でむしろ装飾的な街路樹から、絵画空間の支柱となりその構造自体であるかのごとき一本松、あるいはローマ街道の大樹へ。風景や建築的要素といった他なる対象に比しても、描かれた樹木にはそのたびに、その風土の樹木の特性のみならず、画家の選んだ様式の特性、さらにはその折々の画家の探究の精神性や方向性をもっとも如実にうつしだす、あたかも絵画の中に植生する、生きたイメージである。

そして、実験の時代を経た後のドランは、ひとつのスタイルにひとたび近づいたかと思うや否や、それをすぐさまに解体しはじめ、まさしく数か月毎あるいは数週間毎に新たな潮流や画風が更新されていくという時代のただ中にあって、前衛が「容認された革命」となりゆく速度の加速する場にあって、いち早く前衛的な態度による過去の美術をめぐる探究の深度を強めていく。複数の様式、画家たちの世界に魅了されつつ、しばしば古典や巨匠たちの教えに立ち戻りながらも、それを単なる懐古的な「回帰」の営みとするのではなく、自身の芸術の強固な独創性をも求め続けたという意味においても、またカルラをはじめとする同世代の画家たちにその「迷路」（アポリネール）を差し示したという意味においても、ドランは「前衛的古典主義」における「古典」「秩序」「独創性」の意味を考えるにあたり、もっとも重要な画家のひとりである。

グリス、レジェ、ドローネーらキュビスム周辺の画家たちが、初期キュビスムの「後」とはいえなお前衛的諸傾向を掛け合わせるような絵画的実験を試み続けた時期にあって、ドランは遅くとも1912年頃には（複数の）「アルカイスム」の奥深い森にひとり、その足を踏み入れていたといえる。今日ではフォーヴィスムと不可分の名となっているドランとは、彼の複数の顔の一つの面に過ぎない。「過去の美術」への盲目的な回帰でも、参照でも模倣でもない静かな遡行のうちに自身の「前線」をみいだしたドランの絵画のひそやかな革新性について、「パラドックス（逆説）」の語がしばしば用いられてきた所以である[19]。20世紀の声を聴いた途端に生まれた新たな絵画の潮流の担い手の一人となり、いち早く「原始芸術」の魅力に目覚め、誰よりも先駆けてキュビスム絵画の萌芽に触れることのできる場にいたドランは、大戦中は戦場で長い時間を過ごした後、芸術上の「前線」からも退行

するかのように、古典へ過去へ（再び）向う。しかし、フォールも『近代美術史』（1921年）において記しているように、ドランは前衛の時代の「後」に突如として「古典」や「過去の美術」に向ったわけではなかった。

「アンドレ・ドランはここ二十年、絵画体験の諸説が渦巻き、雑多な影響が交差し、無数の発見がなされているわれわれの暮らしのなかで、緩慢に大らかにそうしたものを捌き、祖国の外見や精神の様相に引き戻す異例の力を発揮しているということだ。コロー、ドラクロワ、バリー、ルノワール、クロード、プッサン、フーケたちは容易に自分たちがそこに反映されているということだ。」(20)

フォールは、18世紀から20世紀初頭までの画家たちの名をアナクロニックに呼び出しながら、ドランの絵画の、あらかじめ彼自身の同時代である現代をもあたかもひとつの過去としてしまうかの特異な時間的性質をいいあてている。興味深いことに、ドラン自身は、フランス絵画の伝統と特性の両面性に関わる問題について、次のようにその認識をあらわしていた。

「自分の絵画については、僕はこんなふうに考えすぎる、じつに考えすぎるのだ。自分の絵を僕は見すぎる。僕は自分のかたちを見る。そのかたちは僕を殺す。僕は二つの知っているかたちの間にある意思を動かなくさせようとする。その時、完全なる失敗だ。けれども、僕はミレーの絵を理解する、田舎を通り過ぎる時に、雌鳥たち、雄鶏たち、鍛冶屋たち、馬たちを見る、そして彼といったら、まったくもって偉大な芸術家なのだ。

すべてはひっくり返ってしまった、分かるだろう、僕はそれを感じている。そして誰ひとりとして僕に真の道を示す事はできない。僕がそれを見つけるかもしれないし見つからないかもしれないが、いずれにしてもたった一人でのことだ。

僕たちの民族は良質さに恵まれているが、それは欠陥ともなる。それは文化と原理の限界だ。まったくもっておかしなことに思われるかもしれないが、プッサンを通してコローであらなくてはならないのだから。なかでもドラクロワはとりわけわれわれの努力に値する、そして彼の理解、というのは彼こそはわれわれの時代の扉を開いたのだ。」(21)

この「プッサンを通してコローである（être Corot, en passant par Poussin）」というドランの言葉は、いうまでもなく、セザンヌの台詞とされる言葉「自然にもとづいてプッサンをやり直す（refaire Poussin sur nature）」を想起させるものである。また、この書簡中で挙げられるミレー、コロー、ドラクロワという十九世紀の画家たちの名が加わること

により、ドランの「たった一人での」パラドックスがよりいっそう予定的調和をみいだしえないものとなっていったかが想像される。翌1904年にヴラマンクに宛てた書簡にドランは「現代的な懐疑」という言葉を書き付け、その二つの語（doute moderne）の部分に強調下線を施していた[22]。その絵画的探究は、そのあまりに現代的な相を隠すこともない古典性を徴とし、複数の絵画の記憶を編み上げた織物として、作品は成熟した未熟さともいうべき相を宿す。繰り返すならば、その「古典性」とは、必ずしも前衛の「後」における「退行」として選択されたものというよりは、すでにフォーヴ時代においてもみられた、ある種の混交性の中にも潜在していた。その現代性とアルカイスムとの配合の比率は、画家の作品世界のうちなる「ミレー」「コロー」「ドラクロワ」――あるいは画家たち固有の（複数の）レアリスムや（複数の）アルカイスムの配分量は、むろん作品毎に微細に揺れ動くものであろう。ドランは、「前衛」が「アカデミスム」ではないとしても「容認された革命」になるまでの速度が加速しゆく時代のなか、タブロー毎に彼自身にとっても見慣れない特異な時間帯をつくりだし、まだ誰もいないその時間帯の中に、「たったひとりで」いち早く移動していった。そのドランの「孤独」な道行きを、詩人・美術批評家ギヨーム・アポリネール（Guillaume Apollinaire, ローマ、1880年 - パリ、1918年）は、1916年の時点において鋭く観察し、予言していた。従軍中のドランが不在のパリで、アポリネールはこう記している。「彼（ドラン）の拓いた道は、多くの画家を迷わせることになるかもしれない」。

４.「アルカイスムのさまざまな痕跡」（アポリネール）

1916年10月、パリのポール・ギヨーム画廊においてドランの初個展が開催された[23]。ドランは10点の油彩、水彩および素描作品を含む計二十九点の作品を出品した。この個展の出品作品は人物像を中心に選ばれている。十点の油彩作品のうち、二点の静物画を除けば、八点は裸婦像または頭部像である。十二点ほど展示された水彩画の多くは女性像と宗教主題を主としており、フォーヴィスム時代の風景画を主とする作品群と比べて主題における変化もみられる。同展のカタログには、五人の詩人による詩編が掲載された[24]。アポリネールが前述の一行――「彼の拓いた道は、多くの画家を迷わせることになるかもしれない」――を記したのは、この図録に寄せた批評文においてである[25]。ドランは、1909年のアポリネールの小説でカーンヴァイラー画廊の最初の刊行物である『腐った魔術師』の挿絵のために木版画を手がけており、その協働作業をとおしても、画家と詩人は互いの敬愛の情を深めた。また、その頃からアポリネールはドランの作品を近くから見守りつづけ、ドランをもっとも重要な現代の画家のひとりとみなしていたばかりか、その絵を所蔵してもい

た。さて、アポリネールは、1916年の展覧会カタログに寄せた文章の中で、ドランのフォーヴィスム時代の冒険を「若き日の気迫」と形容した上で、その後のドランの絵画の軌跡について次のように記している。

「巨匠たちの作品を情熱をもって模写した画家ドランは、簡素さと節度の方へ向った。この努力のなかから生まれでた作品群には、その偉大さが時として宗教的な性質に近いものであり、またそのうちのいくつかは、私はそれがなぜかを知らないが、アルカイスムのさまざまな痕跡（des traces d'archaïsme）を見ようと欲したものである。」(26)

ドランの絵画もフォーヴィスムという冒険の「後」であるならば、アポリネールの美術批評もまた、未来派、キュビスム、オルフィスムと共振した「後」の新しい時代の言説を紡ぎはじめていた。「未来派的反伝統」（1913年）から「新精神と詩人たち」（1917年）の時代へ。アポリネールの詩論もまた、時代の変化と無縁ではないどころか、むしろ詩人は早くも「新精神」と「秩序」の時代の到来を論じ、また謳いはじめていた。つい数年前まで、未来派の詩人トマーゾ・マリネッティの「自由な状態の語」を真似て、タイポグラフィーの効果を駆使したグラフィカルな詩作品を「描いていた詩人は、その一方で、ギリシア神話を翻案した荒唐無稽な戯曲、副題に「シュルレアリスム」の造語がはじめて用いられた「ティレジアスの乳房」（1916年）を執筆・上演したかと思えば、いまやフランス精神を「混沌を嫌う」ものとして特徴づけ、「フランス精神を最も昂揚させる要因ともいうべき古典主義」と書くに至っていた。1917年に現代詩について語る数回の依頼講演の機に執筆された「新精神と詩人たち」においても、詩人は「装飾的な芸術でもない、といって印象派的な芸術でもない」と造形美術にも例を求めてこの「新精神」を定義した。そして、こうしてみずから定義づけることになる「新しい」時代――「何も新しいものがないかもしれない」ところに到来する「新しい」時代とは、すでにドラン論においても、同時代の美術のみに限らず、過去の美術をめぐる美術史的認識、あるいはその再評価にまで独特の色味を帯びさせている。

「19世紀フランスの画家たちの斬新さ・大胆さとは、何にもまして芸術の真正なる伝統をふたたびみいだそうとする諸努力のうちにある。」(27)

こうした見解は、一年後に書かれる詩論において展開されることになる古典への志向や歴史感覚とも通じ合うものである。「新精神は、太陽のもとで新しくない一切のものを、

さらに深めないではいられないのである。」アポリネールは、ドラン論においても「アルカイスム」の語を繰り返し三回ほど、「古代的」の語と併せて、用いている。

「ドランの芸術は、いま、この古代的（antique）ということができる表現的な偉大さの跡を留めている。この偉大さとは、巨匠たち、そしてまたフランスの古い画派たちから、特にアヴィニョンの画派から彼にもたらされたものだ。だが、うわべだけのアルカイスム（l'archaïsme de commande）は彼の作品から完全に取り払われた。（中略）今日展示されているアンドレ・ドランの作品群のうちに、人はある斬新奇抜であるとともに統制のとれた気質をみいだすことだろう。そして彼の作品に属するこの最新の部分はこの二つの傾向を両立させるために彼が必要としたさまざまな努力のつねに感動的な跡を有している。彼は彼の目的にほとんど達しようとしている、それとは写実的で崇高な至福に満ちたある調和である。大胆さを勇気づけること、そして無謀さを程よく和らげることによってこそ秩序は実現される。」[28]

この文章においても、アポリネールが「新精神と詩人たち」において鍵となる「秩序」の語をすでに用いていることにも注目すべきであろう。複数の「アルカイスム」からなされた「秩序」の絵画。1920年代にカルラや画家・批評家アルデンゴ・ソフィッチらがドランの絵について語る際に用いる「アルカイスム」の語は、アポリネールの文章に典拠をみいだすものである[29]。「ドラン贔屓」を称した光太郎に似て、「ドランの支持者（パルティザン）」を自認したカルラは、1921年のドラン画集に寄せた文章の中で、ソフィッチによるドランの絵画の「冷たく空虚なアルカイスム」という「弾劾」に対して反論を行っている。そうして、「イタリアのプリミティフ画家たち、フランドル絵画、ビザンチン絵画」とセザンヌからの学びとがつねに混じり合う、ドランの「アルカイスム」を正しく名指すこと、すなわちドランの単純ならざる「アルカイスムのさまざまな痕跡」の配合料を明らかにすることがいうならば「古典回帰」と呼ばれる現代性と過去の美術との結合の秘密を明かすとすることとほとんど同義となるような絵画（史）観と絵画史的言説とが紡がれた季節があった。ドランの絵画をめぐって、カルラはあたかも自問自答するかのように問いかけていた――「だが、ドランが過去の芸術家たちがしたことをもういちどやりたかったというのは本当だろうか。これが深く考えるべきもうひとつの問いである」[30]。

アポリネールが第一次大戦中に書いたドラン論の文脈の背景には、全体に「古典性」の真正性という観念が見え隠れし、それはヴィンケルマンから現代ドイツ美術、舞台用装飾品までに至る「偽の古典主義」「偽のエレガンス」との対比によって強調されている[31]。

ドランの絵画について繰り返される「アルカイスム」の語の意味は、「うわべのアルカイスム」や「偽の古典主義」と強く区別されることによって際立たされているのだ。註に至るまで「現在のドイツには芸術の潮流は存在しない、あらゆる諸様式とすべてのアルカイスムの工業的なポプリがあるだけだ」と繰り返すアポリネールの国粋的態度は驚くほど徹底している。むろん、そのどこか空疎な側面は、アンドレ・ブルトンをはじめとして、アポリネールを尊敬する若い詩人たちのうちにさえ批判の声を喚起した。アポリネールはドイツの同時代美術を批判の標的に掲げるが、それはドラン評にかぎったことではなかった。アポリネールは、前年の文章「生の芸術と戦争」、加えてドラン論と同年の「芸術と戦争」においても同様の語調を選んでいた。こうした時代の状況の直中で執筆されたドラン論には、すでに「秩序への喚起」の基本的な要件のすべてがみられると指摘される[32]。詩人と画家とは、戦火のあいだも絶えることなく書簡を送り合った[33]。やがて戦地で負傷することになる詩人は、「冒険」と「秩序」の間の季節の変化を、画家の探究とその成果からも敏感に感じ取り、その微細な兆しをめぐり、客観的かつ中立的でいることが到底できなかった、当時の欧州の戦況のなかで文章化していた。美術批評の言説空間にまで戦争の足音が響きわたる、時はまさしく映画『突然炎のごとく』のオーストリア人青年ジュールとフランス人青年ジムの時代であり、大戦前には牧歌的な友情を育んでいた芸術家や文学者の友人同士、すぐれて越境的な感性の持ち主たちにさえ、前線を境に、互いの敵と化すことを強いた。

5.「木の枝のアウラ」（ベンヤミン）

アポリネールが「アルカイスムの痕跡」をみいだし、カルラが中世美術やジョットの絵画との親近性を感じとったドランの絵画。その「古さ」や「アルカイスム」とは、いつともしれない「遠い時代」（カルラ）との共鳴と言い換えることもできる。あるいは、その「古さ」「遠さ」という時間的あるいは空間的距離の感覚が観者に促す「沈潜」とは、ドランが過去の絵画を前にする時の心の様態――「漠然とした思いの中に沈められる」状態とも照応する。1906年、ドランは、ロンドンのナショナル・ギャラリーを訪れて受けた感覚を次のようにマティスに書き綴っていた。

「偉大な才能を持った過去の画家たちの作品を、僕たちは同じ画家として見つめなくてはならない。彼らは絵画を終わらせてしまったのだ。特に僕がそう言いたいのはルネサンス以前の画家たち（Primitives）のことだ。そして、クロード・ロランやターナーもそうだし、ベラスケスやホルバインにも同じことがいえるだろう。

……いくつもの矛盾した観念によって、僕たちはいっそう漠然とした思いの中に沈められる。そして、その漠然とした思いの中にこそ、最も大きな自由がある。観念の多様性によって、僕たちの感覚の原因や、形式や、その源泉というようなことはどうでもよくなり、本質だけが残る。それは僕たちの人格についての感情、あるいは自分自身についての認識だ。」(34)

この書簡には、ドランの「悲観的な個人主義」に由来する、前衛の相対化と過去の様式の破壊がみられると村上博哉は指摘している(35)。こうしたドランの画家としての同時代における唯我的な生きざまに、セザンヌ主義的なともいえる絵画における古典性の希求をみてとることもできよう。あるいはまた、こうしたドランの絵画的探究の「孤独」な軌跡という言説それ自体は、20世紀初頭からドランが抱いていた「いずれにしてもたった一人で」という自己認識に通ずるものであると同時に、1916年のアポリネールによる批評的文章によって提示され、現在にいたるまでのドランをめぐる主要な美術史的叙述のコンテクストの根幹をなし続けてきた(36)。「容認された革命」の「後」にあって、ドランの絵画はそのたびに（複数の）レアリスムと（複数の）アルカイスムの交錯・混交からなる孤独な「パラドックス」を経験した。複数の「様式」を次々と選びゆく自由のなかで選び取られた古典性とは、ある種の時系列的や地理的な秩序をも越えた無時間的・無場所的なともいえる性質を帯びていく。高村光太郎はそこに「時空そのもの」をみいだした。「もっと容量。もっと緊密。もっと實質。もっと構造。もっと意欲。もっと洗ひざらし。もっと根本。もっと必然。もっと規律。」(37)光太郎の言葉が示唆するのは、ドランの絵には、それが喚起する時間的奥行き、画家自身の意志、そして画布上の物質を含めたすべてにおいて固有の重ねられた深み・厚み・根源的性質を有しており、その絵を観ることにはある種の「集中」を要する、という気づきでもある。

ところで、1930年代末に書かれたある文章に、ドランの名がひっそりと登場することは、あまり指摘されない。20世紀前半における芸術と映像の受容の様態とその変化をめぐる歴史的論考の中にあえてアンドレ・ドランの名を呼び出した、ヴァルター・ベンヤミンはまぎれもなくドランの同時代人のひとりであった。ベンヤミンは、「複製技術時代の芸術作品」の一節において、ドランとリルケの名をひとつの対とし、二人の作品を、「アウラを破壊する」ダダイスムの造形・詩作品と比較する対象として挙げていた。

「ダダイストたちは、作品を商業的に利用可能にするよりことも、作品を観想的沈潜の対象として利用不可能にすることに、はるかに重きをおいた。彼らはとりわけ素材の価値

を原理的に貶めることによって、この利用不可能性を獲得しようとした。彼らの詩は「言葉のごたまぜ」であり、卑猥な言い回しや、およそ考えられるかぎりの言葉のくずを含んでいる。彼らの絵画も同様で、ボタンや切符が貼りつけられていた。これらの手段によって彼らが達成するのは、自分たちが作り出したもののアウラを容赦なく破壊するということである。それらのものに彼らは、創作の手段を用いて、複製の烙印を押すわけである。アルプの絵やアウグスト・シュトラムの詩を前にしてはドランの絵やリルケの詩を前にしたときとは異なり、精神を集中し自分の意見をまとめるためにゆっくりと時間をかけることなど不可能である。市民階級が堕落する過程で、非社会的な態度を教える学校になっていた沈潜に対抗して、社会的態度の一変種としての〈注意散漫〉が登場する。」（強調下線筆者）[38]

ダダの造形における「ごたまぜ」や「屑」が生じさせる「注意散漫」とはおよそ真逆の「観照的沈潜」を誘い、鑑賞者が「集中」と「時間」とを要する芸術作品として、ドランの絵画とリルケの詩篇とは引き合いに出されている。こうした「沈潜」や「集中」を要する鑑賞の様態についてはさらに、固有名のない「芸術作品」の喩えとともに語られている[39]。「気散じ／注意散漫」と「集中／観照的沈潜」という二項対立。後者の鑑賞の様態へ誘う作品としては主に絵画作品が想定されており、かつその絵が「絵の中に入る」という錯覚や妄想を可能にする空間的イリュージョニスムをもったイメージであることが前提条件となっている。ベンヤミンが具体的にドランのどの絵を念頭において書いていたのかは括弧に入れるとしても、ドランの絵画は、たとえフォーヴィスム時代の作品ではあれ、ハンス・アルプのバイオモルフィックなイメージやコンストラクションと比較した時、鑑賞者が「絵の中に入る」感覚に誘われるために必要な絵画平面上のイリュージョニスティックな奥行きと余白とをほとんどつねに残していることは確かである。とはいえ、ドラン自身は、たとえばモーリス・ドニの絵画を「舞台演出のような構図」であると評し、同じセザンヌの絵画に学んだとはいえ、ドニの方法を自身の探究とは異なるものとしてとらえていた。絵に舞台の書割りのごとき造形空間を現出させることを眼目とすることはなく、むしろ「光の中の諸形態」を集めてまとめ、それらを絵具の「物質性」と張り合うよう調和させることこそが取り組むべき問題と考えていた[40]。

絵画鑑賞をめぐるベンヤミンの断片的考察において、鑑賞の際の「集中」のためにある程度の「時間」を割くことが必要となる一因として、「絵の中に入る」という、観者の眼差しのシークエンシャルな運動と言換えられうる営みが考慮に入れられていることは興味

深い。そして、この身体的かつ網膜的な「運動」が、それを「観想」あるいは「連想」と呼ぶのであれ、思索的な「運動」と重なり合うものとして想定されている。「後者（絵画のカンヴァス）は眺める人を観想へと誘う。その前で彼は自分の連想の流れに身を委ねることができる」。[41] ベンヤミンは「一枚の絵」を前に沈潜する観者のイメージを繰り返し提起している。芸術作品が個々の作品の特性に応じてその都度どのように享受されうるかという鑑賞者の視点に立って、思想家は繊細な手つきで「アウラ」の有無に関する芸術作品の分類を行っている。他方では、ベンヤミンが召喚するリルケとドランという一対はむろん、1910年代前後のパリの芸術の状況とその思想家自身による受容と深い理解に根ざしている。リルケ、ドラン、シュトラムの三人の主な制作活動の時期から、本項冒頭に引用した一節においては、芸術作品の「アウラ」の概念は、1910年代の芸術の移り変わりを念頭において、そこから（ダダイスム出現以前の、直近の「過去」でもありいまだ「同時代」でもある）20世紀初頭から1910年代前半までの詩と造形芸術へといわば歴史を「逆なでに」考察しようとするものであるとも推定される。また、ベンヤミンの関心がじつに具体的であるというのは、詩作品における「意味の伝達」、絵画作品における「レアリスム」、造形作品（平面）における素材上の「シームレス」性（ここでは、複製された素材を貼付けることなくして完成されていること、すなわち絵具のみが用いられていること）の破壊の「前」と「後」という問題が、「アウラ」の有無を分ける境界線あるいは分水嶺として想定する、あるいは規定することであるともみられはしないか。「古典回帰」と呼ばれることになる1910年代末から1920年代の西洋絵画におけるレアリスムへと舵を取り直す様式的現象とは、図像学的観点からみるならば「古典的」主題群への回帰でもあり、と同時にそれらの主題の表象という目的を含めたミメーシスの原理への回帰であった。それは、描かれた「絵の中に入る」（ように感じさせる）ことのできるタブロー、あるいは「観照的沈潜」型の鑑賞を発生させうる絵画空間表象への回帰でもあった。ベンヤミンは、ドランの絵を一定の「注意」を張りつめ、「観想」の対象として「精神」を「集中」させる視覚的体験を喚起する絵画という、すでにして古いメディウムと技術を代表するものとして呼び出しているが、この「複製技術時代の芸術作品」の初稿を読んだアドルノがベンヤミンに宛てて綴った書簡の中の指摘は、「複製技術時代の芸術作品」に、ある注意深い観察者であり鑑賞者でもある同時代人による絵画を含む芸術をめぐる、間接的ではあれ美術批評的側面が潜んでいることをも示唆しているように思われる[42]。

あるいは、前述の「ドランの〈一枚〉の絵を前にするときの」という一節の、壁に掛けられた「一枚の絵」ということばが喚起する、一人の鑑賞者のいる情景とは、同論考の次のような確信とも響き合う。「絵というものはつねに、ひとりあるいは少数の人びとによっ

て眺められることをはっきりと要求してきた。（…）集団による同時的受容の対象には、絵画はどうしてもなりえないものである」[43]。受容の様態という観点にたって、芸術作品とその諸メディウム間の差異を特徴づけるベンヤミンは、「絵画」「一枚の絵」と一言にいったところで、すべての絵がけっして同一ではないこと、時代と場所、作品の種々の条件によって鑑賞・享受体験に多様性が生じることに対して敏感である。内部空間の壁に掛けられた、そう大きすぎはしない、油彩画作品。何者にも邪魔されることなく、その前に立つ、一人の人間。その「精神」を「集中」させた人間のまなざしが一枚の「絵の中に入り」、「沈潜」する時間の経過。あるいは、このアウラを有する「芸術作品」というひとつの希望には、このような「鑑賞者」というひとりの人間の唯一無比性の鏡としての側面もうつしだされていよう。

だが、なぜ、ベンヤミンは数多ある絵画のなかから、「アウラ」を有する作品の描き手として、ドランの名を挙げたのだろうか。この問いに対する直接的解答にはならないとしても、光太郎の文章の一節にみられる「「時空」そのもののやうな、霊気を持つた樹木」というドランの描く「木」の描写と、ベンヤミンが「アウラ」を定義する次のあまりに有名な一節とは、木に存する「時空」「霊気」、木の枝に付帯する「アウラ」という、いずれも視覚的な「沈潜」の中でなにか言い難い不可視のものを差し示そうとしている、という点において共通している。

「そもそもアウラとは何か。空間と時間から織りなされた不可思議な織物である。すなわち、どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現われているものである。夏の午後、静かに憩いながら、地平に連なる山なみを、あるいは憩っている者の上に影を投げかけている木の枝を、目で追うこと――これがこの山々のアウラを、この木の枝のアウラを呼吸することである。」[44]

「木の枝のアウラ」（ベンヤミン）と描かれた木の放つ「霊気」（光太郎）という、樹木とそのイメージの享受から生じる不可視の何かをめぐる生彩ある描写をとおして語られる二人の感性の間には、たとえば「物質的秩序を超越するような関心の表れ」を宗教的な精神のもっとも原初的なあらわれと考えるならば[45]、自然および古来ひとがつくりだしてきた「自然」のイメージに対する、観察・鑑賞を超え、観照あるいは崇敬に近い精神態度が共通するものとしてみいだされる。ベンヤミンと高村光太郎という二人の同時代人が、樹木（あるいはその表象）を目で追うなかで、言語によってあらわしようのない「何か」をみいだしたとして、たとえば、生まれ故郷のほぼ同一の山岳風景を反復的にフレーミング

し続けたセザンヌの絵画やその教えを吸い込んだドランの絵画の樹木のある画という、似通った芸術的体験や集団的無意識がそれに気づく視覚的感性を育んだのだということもできるだろう。

そしてここでも光太郎の場合と同じ問いが生じる。ベンヤミンはいったいドランのどの絵を念頭におきながら、画家の名を想起し、記していたのか。個別の作品を特定することは、光太郎が見ていた作品図版に関する推定と同じか、ベンヤミンは絵画作品の描写にまでは踏み込んでいないこと、また1930年代半ばに執筆された文章であることから、より難しい企てとなる。ベンヤミンが「複製技術時代の芸術作品」を執筆したのは1935-36年頃のことであり、彼がドランのタブローで見た可能性のある作品に関する仮説をたてて調査をおこなったとしても、個人的に所蔵していたパウル・クレーの絵《歴史の天使》の場合とは異なり、推論の範疇にとどまるほかないだろう。とはいえ、ベンヤミンが、仮にも、高村光太郎と同じように《カシス》やマルティーグの太い松の木といったドランの1910年代の木のある風景画や1920年代の風景画を含めて、樹木を描いた一群の絵画作品（あるいはその作品図版）を観て、それらの絵を念頭においていたと仮定するなら、「アウラ」概念をめぐる美学的考察は、むろん、現実の「山々のアウラ」や「木の枝のアウラ」を主たる比喩として展開されながらも、その書き手の視覚的記憶の中には、ドランの絵に描かれた木の像を「目で追った」みずからの「観照的沈潜」の経験も生きていたことになる。

6.《土曜日》――「肘掛け椅子」の季節

ひとり、あるいは少数の人間が居る室内空間での寡黙な沈潜の身ぶり――のちに画家ジョルジョ・デ・キリコ（Giorgio de Chirico, ヴォロス、1888年 – ローマ、1976年）が回想録に記しているのは、1913年頃、パリ、サンジェルマン大通りのアポリネール宅での、ピカソ、ローランサン、ブランクーシ、マックス・ジャコブらの芸術家の集う「土曜会」のさなかに、ドランが肘掛け椅子にじっと腰掛けていたさまである。「アンドレ・ドランも来ていた。ある肘掛け椅子に沈みこんで、パイプを燻らしながら、けっして一言も発さなかった。」[46]こうしてデ・キリコが「土曜会」で姿を見かけていた頃のドランは《土曜日》と題されたタブローに取り組んでいた。

ドランはこの約２メートル四方の大作となる室内画の制作に1910年代初頭から取り組みはじめた。《土曜日》［図11］は、三人の女性が食卓を囲んで集って座り、各々が読書や刺繍に耽るさまを描いた室内画である。人物像がとりわけ内省的な面ざしとともに描かれた代表的作例といえる。部屋の窓の外には点景として樹木が、室内にはテーブルを挟んで三

人の女性像と家具、静物が配されている。画面中の人物像は総じて縦方向に引き延ばされたプロポーションを特性とし、その形態は中世の教会建築の柱の形状に合わせて彫られた像たちを思い起こさせる一方で、その面長というには過剰に縦長の顔は、モディリアーニの人物像をもアフリカ彫刻の仮面やカリアティードをも喚起する量塊をなし、それらの面ざしは画面全体に特異な歪みを帯びたダイナミズムをもたらしている。

群像図ではあるが、中央の女性像の口元が開きかけてはいるものの、会話の声が聴こえてくるような賑やかな気配はほとんどない。テーブルの手前には無造作に折り畳まれた白布がいまにも画面の下端へと転げ落ちそうな（セザンヌの静物画を思わせる）斜度で描き込まれているが、そのような動きの兆しのほかには絵の中の時間も空気も、むしろ重苦しいまでに不動の相を貫いている。美術史家ジェーン・リーは、この絵の制作にあたってドランが参照したと考えられる絵画として、プロヴァンス派の画家・写本挿絵家アンゲラン・カルトン（Enguerrand Quarton、ラン、1410年頃 – アヴィニョン、1466年頃）の《ヴィルヌーヴ=レ=アヴィニョンのピエタ》［図12］を挙げる。このアヴィニョンのカルトジオ会修道院のために描かれたピエタ画（1905年にルーヴル美術館に収蔵）からの影響として、リーはキリスト教主題とそれを暗示するいくつかの細部、なかでも右端の女性の図像から伝統的な図像である「聖母マリアの刺繍篭、白い布」と、作品タイトルの「土曜日」（キリスト教の典礼の「聖土曜日」）を指摘している[47]。タイトルの「土曜日」という曜日に託された意味は重層的解釈を呼びうるものであるが、アンゲランの《ピエタ》を彩る濃赤、濃紺、金地背景、黒色、焦茶色、白色のなすコントラストは、祈る人物像の身ぶりや硬い面ざしとともに、ドランの絵のうちに描かれる位置や形態を変えながら吸収され、また《ピエタ》に描かれた人物像のまとう衣裳の「白い布」は、窓の閾に掛けられた白布、左右の二人の女性の纏う白襟やタブリエ、卓上の白いナプキンといった諸モティーフに変身し増殖したといったイメージの細部の生成過程を推論することは可能であろう。あるいは、アポリネールが1916年のテクストにおいて言及していた「宗教的主題」と「アヴィニョン派の影響」のいずれもがみいだされる作品がこの絵《土曜日》である。とするならば、世俗的空間を舞台とした「土曜日」の長閑な室内の光景にはそぐわぬほどの緊迫感ある静けさや皺のある白布、花瓶といった細部も、画面右側の女性像の孤立感も、《ピエタ》に描かれた宗教的感情とその劇的表象に図像的着想源のひとつをみいだすものであり、祈りと哀悼の聖劇における身ぶりを、約二メートル四方というほぼサイズの同じ画面の中に、ドランはむしろ穏やかなものとして変奏したのかもしれない。

この《土曜日》を一例として、図像学的観点からみた「前衛的古典主義」の胎動期とは、いうならば「座像」の時代、あるいは「肘掛椅子（fauteuil）の時代」と形容するにふさ

わしいと思われるほど、油彩作品や素描の中の人物像たちが椅子に腰掛けた座像としてのみばかりでなく、肘掛け椅子や椅子に腰掛け、やや緩やかに姿勢を整えた身体の様態、その新聞や本といった読み物を手にしてくつろぐさまにおいて描かれた絵画の季節でもあった。というのは、画面に椅子が描かれていない作例においても、腰掛けた人物像が圧倒的に増える。座像としての人物像や肖像画は、前衛の「後」の季節の最初期にあらわれた図像学的変化のなかでももっとも可視的な徴候のひとつである。ピカソにおいてそれは《肘掛け椅子に坐るオルガの肖像》（1917年秋／ 1918年春）に始まる「アングル風」の座像の肖像画の形式への回帰であった。ドランにおいては、《シュヴァリエXの肖像》（1911－1914年）や読書する《カーンヴァイラー夫人の肖像》（1913－14年頃）が座像の人物像のより写実的描写への回帰の最初期の作例である[48]。一方で、ドラン自身が肘掛け椅子に座っていた、前述の芸術家の集い「土曜会」をはじめとして、アポリネールを慕うパリの芸術家たちが1913年頃まで謳歌していた「冒険」の時代（アポリネール）は、そう長くは続かなかった。「だが、あの宿命的な1914年が来た（…）戦争だ」[49]。1916年最初の個展の折、ドランは戦地ラゼクールの前線にあり、４日間だけの許可を取ってパリに駆け足で戻ったとされる[50]。

7. 再生と平和 ――「古典回帰」期の芸術（史）観

その数年後にドランは、芸術雑誌『レスプリ・ヌーヴォー』誌上で、ルネサンスの画家「ラファエロに関するアンケート」に答える形で、ラファエロを礼賛することばを寄せている。第一次大戦後の「古典回帰」や「秩序への喚起」の時代（1919－1925年頃）の初頭にあたる1920年末のことである。ドランは、この短い応答の中で、ルーヴル美術館の展示室における最新の展示替えの成果がラファエロの評価を反映したものであることを喜び、またラファエロが数多くの失敗の後にのみ学ぶことができる、若者向きではない巨匠であることを強調した上で、「ラファエロだけが神聖だ」と締めくくっている[51]。それまでのドランの書簡にみられた伸びやかさや自発性に代わって、ラファエロ礼賛にはぎこちなさともいえる異様さがみられる。それは、複数の遠い「過去」の絵画を「前線」において学ぶなかで独自の様式を紡いできた画家が、たとえル・コルビュジエとオザンファン編集による雑誌の志向と期待に沿ったとはいえ、突如として「唯ラファエロのみが神聖である（Raphaël seul est divin ！）」とまで断言しているという点にもよる。やはり同じ時期に、イタリア人画家ジーノ・セヴェリーニ（Gino Severini, コルトーナ、1883年 – パリ、1966年）が、初期未来派絵画の時代の「後」に執筆した『キュビスムから古典主義へ：コンパスと

数の美学』（1921年）において展開したルネサンス芸術礼賛と同様に、ドランもまた驚くまでに断言的な語調でそのあらたな絵画（史）観を表明しはじめたのであった[52]。制作面においては、1920年代はドランにおいてセザンヌ主義的様相がいっそう色濃くなる時代でもあった（1926年頃に制作された《ピエロとアルルカン》がその代表的作例である）。ドランにおけるラファエロ礼賛は、1920年４月に「ラファエロ・サンツィオ」と題された長い文章を『ヴァローリ・プラスティチ』誌に掲載し、同年にラファエロの模写をおこない（《妊婦、ラファエロの作品に基づく模写》（1920年、ローマ国立近代美術館蔵）、と同時に古の絵画の技法を甦らせようとしたデ・キリコほどまでは、制作における「唯ラファエロ」への傾倒あるいはローマ的なるもの古代的なるものへの回帰として徹底されたものではなかった。おそらく、このような断言を導いた画家の内なる昂奮と確信とは、たとえば戦地の前線から戻ったパリにおいて、ルーヴル美術館の絵画展示室が再び開室した折に、若い日から模写に訪れていた展示室に平穏をみいだし、その静謐な空間において向き合ったラファエロの絵画によって授かり得た教えによるものなのだろう。

本稿において見てきたように、ドランにおいても、その画歴の早い段階から複数の過去の絵画からの学びが、とりわけルーヴル美術館における模写や鑑賞が、同時代の前衛絵画の経験とつねに並行して絵画制作および絵画（史）観を形成し醸成する大きな滋養となっていた。それゆえにこそ、1920年にラファエロの名を唯一だとまで礼賛するに至るという変化は、1910年代末からのより狭義の「古典回帰」という様式的現象の固有性を検証しようとするにあたって、些細な徴候とはいえない。いまだ第一次世界大戦の戦火の止まない時期から画家たちは「古典回帰」の時代へと向った[53]。むろん、ドランにおいては、それは突如として流行に乗って新時代におけるクラシシズムを導入した、という追随的行為ではなかった。むしろドランは、アポリネールが見抜いていたように、続く画家たちに先駆けた。そのドランを含めて、20世紀初頭から1910年代前半にかけて前衛絵画の時代を経験した画家たちの多くは、戦場における「前線」をも経験していた。そして大戦後にいっそう深度を増すことになる「古典回帰」期においては、「古典」の語が指し示すものはより限定的になると観察される。すなわち、イタリア・ルネサンス美術の礼賛あるいは探究心（の再開）は、さまざまな時代に学んだドランのような画家の例においても、セヴェリーニやカルラのような未来派の画家の例においても、前衛絵画の時代と第一次世界大戦という二つの季節の「後」に固有の「古典性」の大きな徴候のひとつとなる。画家たちがより厳密に「古典古代」とルネサンス美術や古代絵画の技法へと戻ろうとする歩みを理論と実践の両面においてみせたという事実は、またそれをしばしば芸術史的著述をとおしても論じた

ことは、ポスト印象派の時代以降における広義の「古典性」への志向という歴史的射程の中でこの時代に特有の「古典」のニュアンス、ある時代の「古典回帰」に関するよりミクロな特性として認められる。

こうした歴史的射程から、1910年代後半から1920年代前半にかけての「古典回帰」期における絵画作品と著述にみいだされる「古典主義」の意味を再検証しようとするならば、それはたとえば人間の像を描くこと――それらを断片化せずに、再び全身の姿をとらえたものとして写実的に描くこと、また、人間の姿を理想的に象ってきた古代彫刻と（さらにそれを再生させた諸）時代の絵画に学び倣うこと――という象形および著述のうちに、時としては、芸術と現実におけるさまざまな破壊、不調和、断片化を目した後に、人間を中心に据えた世界観とイタリア・ルネサンス的な調和や秩序とを取り戻そうとする、また時としてはヒューマニズム的理想や幾何学的均衡、失われた平和とその再生への希求をはらんだものと観察される、ある絵画の季節に固有のイデアや心性が現前するとともに、ある時代の現実の経験に強く根ざした精神のありようをうつした、画家たちの芸術（史）観そのものが浮かび上がる。

注

（1） 高村光太郎編、『アンドレ・ドラン』、アトリエ社、1927年, p.6。

（2） Elie Faure, *Histoire de l'Art, L'Art moderne*, 1923.

（3） アンドレ・ドランに関する書誌として主に次を参照。Michel Kellermann, *André Derain: catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Tome Ⅰ, Editions Galerie Schmit, 1992, p. LIX; pp. LXI-LXIV；Michel Charzat, *André Derain Le titan foudroyé*, Hazan, 2015, pp.373-376（Orientations bibliographiques）.

（4） André Salmon, *André Derain*, Série XX e siècle, Éditions des Chroniques du Jour, 1929.

（5） Elie Faure, *Histoire de l'Art, L'Art moderne*, 1923; エリー・フォール『美術史5 近代美術Ⅱ』與謝野文子訳、国書刊行会、2009年、p.191。

（6）《木立（Tronc d'arbres)》（1913年）はロシア人コレクターのイヴァン・モロゾフ（1871-1921）が購入した。Patrice Bachelard, *Derain Un fauve pas ordinaire*, Gallimard, 1994, p.43.

（7） Carlo Carrà, *André Derain*, Editions de "Valori Plastici", 1921.

（8） 高村光太郎「樹下の二人」（『明星』第三巻第四号、1923年4月；『智恵子抄』、1941年）『高村光太郎全集 第一巻』筑摩書房、1994年、p.354-356；pp.438-439。

（9） André Derain, *Lettres à Vlaminck suivies de la correspondances de guerre*, Texte établi e présenté par Philippe Dagen, Flammarion, 1994, p.40.［文字数の都合上、本稿註における引用原文はすべて省略した。］この書簡の他、ドランの記述としては主に「絵画に関するノート」がある。André Derain, "Notes

sur la peinture", par Gabrielle Salomon, *Cahiers du Musée d'Art Moderne*, N.5, 1980, pp.348-362.

(10) パリの画家たちがまとまった点数のセザンヌのタブローを見る機会を得たのは、1904 年２月–3月のサロン・デ・ザンデパンダンにおけるセザンヌ特別展、1907年のサロン・ドートンヌにおけるセザンヌ回顧展、同年初夏のベルネーム–ジューヌ画廊における展覧会であった。

(11) Cf. Pierre Cabanne, *André Derain*, Gallimard, 1994, pp.97-102.

(12) アンドレ・ドランの画歴に関する先行研究として、主に次を参照。Jane Lee, *Derain*, Phaidon, 1990; Pierre Cabanne, *André Derain*, Gallimard, 1994; *André Derain: catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Tome Ⅰ et Ⅱ, Editions Galerie Schmit, 1992, 1995；*André Derain 1904-1914, la décennie radicale, ex.cat.*, sous la direction de Cécile Debray, Centres Georges Pompidou, 2017.

(13) Cf. Maurice Vlaminck, *Portraits avant décès*, Paris, 1943.

(14)「話してくれ、君がもし新しいファン・ゴッホ、それともセザンヌ、それか他の画家のものを見たのなら。僕は本物のロダンをひとつ見た、発つ前夜に。」ドランからヴラマンク宛書簡、1901年、日付記載なし）André Derain, *Lettres à Vlaminck suivies de la correspondances de guerre, Op.cit.*, p.59.「僕たちがファン・ゴッホを見てからもうじき一年が過ぎようとしている、そして、本当に、彼の思い出は僕を絶え間なく追いかけてくる。僕は、いっそう、ゴッホにおける真の意味をみいだしている。そしてまた、セザンヌがいる。彼もまた、偉大な力だ！」（ドランからヴラマンク宛書簡、1902年、日付記載なし）Ibid., p.75.

(15) Michel Charzat, André Derain Le titan foudroyé, *Op.cit.*, p.90.

(16) Ibid., p.99.

(17) マルセル・デュシャン「アンドレ・ドラン」『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編、北山研二訳、未知谷、1995年、p.298-299；Marcel Duchamp, "André Derain", *Duchamp du signe*, Ecritsréunis et presentés par Michel Sanouillet, Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, pp.198-199.

(18) Rémi Labrusse, Jacqueline Munck, *Matisse-Derain: La vérité su fauvisme*, Hazan, 2005, ill.169; p.17; p.223.

(19) Cf. *On Classic Ground*：*Picasso, Lēger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930, ex.cat.*, Tate Gallery, 1990, pp.92-93.

(20) Elie Faure, *Histoire de l'Art, L'Art moderne*, TomeⅡ, Le livre de poche, p.249; エリー・フォール『美術史5 近代美術Ⅱ』、前掲書、pp.190-191。

(21) ドランからヴラマンク宛書簡（1903年2月25日）：*Lettres à Vlaminck suivies de la correspondances de guerre, Op.cit.*, p.117

(22) *Ibid.*, p.149.

(23) 「アンドレ・ドラン展」（会場：ポール・ギヨーム画廊、会期：1916年10月15 日–21日）

(24) Guillame Apollinaire, “ La Travérsée” (1915), *Oeuvres poétiques*, Texte établie et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, preface d’André Billy, Gallimard, 1956, p.279.

(25) Guillame Apollinaire, “André Derain”, Album-catalogue de l’exposition André Derain, Galerie Paul Guillaume, 1916. Cf. Michel Kellermann, *André Derain: catalogue raisonné de l’oeuvre peint*, Tom Ⅰ, Editions Galerie Schmit,1992, p.LXIX.

(26) Guillaume Apollinaire, “André Derain” (1916), *Oeuvres en prose complètes*, Ⅱ, Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, 1991, p.860.

(27) Ibid., p.859.

(28) Ibid., p.860.

(29) また、今日において、1912–13年頃のドランの絵画の傾向を「ゴシック的アルカイスム（un archaïsme gothique）」と呼ぶことは定着しているが、これはこうしたカルラをはじめとする同時代の芸術家たちの著述に由来するものである。Philippe Dagen et Françoise Hamon, *Époque contemporaine XIXe–XXIe siècles*, Flammarion,1995, 2011, p.285.

(30) Carlo Carrà, *André Derain*, *Op.cit.*, p.16. カルラの著述については、次の拙論も参照；「前衛と古典：20世紀イタリア芸術における「過去の美術」と画家による美術史的記述に関する研究」『鹿島美術研究』年報、第28号別冊、2011年、pp. 556-566。

(31) *Oeuvres en prose complètes, Ⅱ*, *Op.cit.*, p.859.

(32) Elena Pontiggia, *Modernità e classicità: Il ritorno all’ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Bruno Mondadori, 2008, p.135.

(33) Guillaume Apollinaire, *Correspondances avec les artistes 1903-1918*, Editions établie, présentée et annoncé par Laurence Campa et Peter Read, Gallimard, 2009, pp.153-173.

(34) ドランからマティス宛書簡（1906年1月30日付）。Judi Freeman, “Documentary Chronology 1904-1908”, *The Fauve Landscape*, Los Angeles Country Museum of Art, Abbeville Press, New York, 1990, pp.84-85. 邦訳は次による。『フォーヴィスムと日本近代絵画』、展覧会カタログ、京都国立近代美術館・東京国立近代美術館、1993年１月、p.35。

(35) 村上博哉「第１章 フランスのフォーヴィスム」『フォーヴィスムと日本近代絵画』、前掲書、p.35。

(36) カバンヌによれば､アポリネールがみいだしたドランの「秩序」とは､「孤独」と「あらゆる類いの（組織的なものへの）加盟の拒否のうちに実践されたもの」であった。Pierre Cabanne, *André Derain*, *Op.cit.*, p.127.

(37) 高村光太郎『アンドレ ドラン』、前掲書、p.3-4。

(38) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品［第二稿］」『ベンヤミン・コレクションⅠ 近代

の意味』ヴァルター・ベンヤミン、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、pp.622-623。次も参照。ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」：多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』、岩波書店、2000年、p.180 。

(39)「〈気散じ〉と精神集中との対立について、次のような言い方ができる。芸術作品の前で精神を集中する人は、作品の中に自分を沈潜させる。彼はそのなかへ入ってゆく――完成した自分の作品を見て、そのなかへ入っていったという、伝説上の中国の画家のように。」「複製技術時代の芸術作品［第二稿］」『ベンヤミン・コレクションⅠ 近代の意味』、前掲書、p.624。

(40) ドランからヴラマンク宛書簡（1906年夏）：*Lettres à Vlaminck suivies de la correspondances de guerre, Op.cit.*, p.177-179.

(41) 註（16）、同書、p.639。

(42) 1936年初春にこの論考の草稿を読んだアドルノは、ベンヤミン宛ての書簡において、ベンヤミンがドランとリルケの名を挙げている箇所に言及しているが、ドランの名はヴラマンクに置き換えられている。「要するに、あなたがアウラ的だとして技術的な芸術に対置するたぐいの現代芸術、〈その〉現代芸術が、ヴラマンクやリルケのような、じつに疑わしい品質を内包した芸術であるのは、偶然ではないのでしょう。」「47アドルノからベンヤミンへ」（ロンドン、1936年3月18日）『ベンヤミン／アドルノ往復書簡〈上〉』H.ローニツ編、野村修訳、みすず書房、2013年、p.205。

(43)「複製技術時代の芸術作品［第二稿］」、前掲書、p.617。

(44)「複製技術時代の芸術作品［第二稿］」、前掲書、p.592。「アウラ」については次も参照。ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」（1931年）『ベンヤミン・コレクションⅠ 近代の意味』、前掲書、p.570。

(45) 青柳正規『人類文明の黎明と暮れ方』講談社、2009年、p.78。Cf. André Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, 1964; 2015.

(46) Giorgio de Chirico, *Memoire della mia vita*, Bompiani, 1962, 1998, p.87.

(47) Jane Lee, *Derain, Op.cit.*, pp.44-45.

(48) ドランによる座像の人物像を描いた作品《ジャンヌ・ルノワール夫人（カトリーヌ・ヘスリング）の肖像》（1923年）については、次を参照。田中正之「アンドレ・ドラン《《ジャンヌ・ルノワール夫人（カトリーヌ・ヘスリング）の肖像》に関して》」『国立西洋美術館研究紀要』第10号、pp.6-24。

(49) Giorgio de Chirico, *Memoire della mia vita, Op.cit.*, p.87.

(50) 1916 年2 月にはドランの属する兵士団はヴェルダンに移動し、ドイツ軍の攻撃の激しい前線にいた。戦時中のドランについては主に次を参照。Pierre Cabanne, *André Derain, Op.cit.*, pp.116-122；Michel Charzat, *André Derain Le titan foudroyé, Op.cit.*, pp.149-181.

(51) “Une enquête sur Raphaël”, *L’Esprit Nouveau*, Ⅰ, n.3, Paris, 1920, n.p.

(52) Gino Severini, *Du cubisme au classicisme:Esthétique du compas et du nombre*, préface du Dr R. Allendy, J.

Povolozky&Cie, Editeurs, Paris, 1921.

(53) 主要先行研究書誌を含め、次の拙論を参照。「前衛と古典主義：1910－1920年代のフランスとイタリアにおける画家たちの作品と著述」『日仏美術学会会報』第33号、2014年、pp. 3-22；「冒険と秩序の間：画家たちの著述および芸術誌挿図からみる前衛と古典主義」『日仏美術学会会報』第35号、2016年、pp.3-25。

［参考図版］

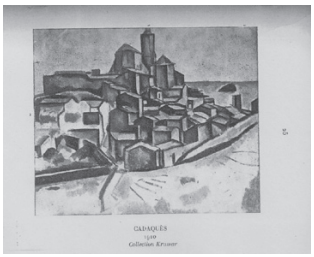

図１

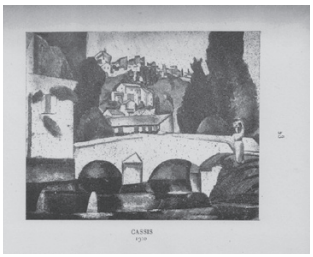

図２

図３

図４

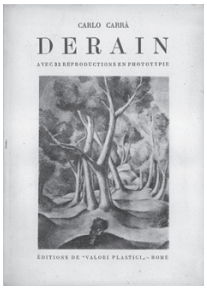

図５

図１：アンドレ・サルモン『アンドレ・ドラン』（1923年）図版頁《カシス》（1910年）

図２：アンドレ・サルモン『アンドレ・ドラン』（1923年）図版頁《カダケス》（1911年）

図３：アンドレ・サルモン『アンドレ・ドラン』（1923年）図版頁《マルティーグ》(1913年、油彩・カンヴァス、エルミタージュ美術館蔵)

図４：エリー・フォール『美術史』（1921年）参考図版（本論図版10）

図５：カルロ・カルラ『アンドレ・ドラン』（1921年）作品図版、《木立》（1912年、油彩・カンヴァス、エルミタージュ美術館蔵）

図６

図７

図６：ビアジオ・ダントニオ《十字架を運ぶキリスト（Portement de croix）》（15世紀初頭、油彩・テンペラ・木、ルーヴル美術館蔵、フィレンツエ、サント・スピリト教会アンティノーリ礼拝堂旧蔵）

図７：アンドレ・ドラン《《十字架を運ぶキリスト》ビアジオ・ダンニオの作品に基づく模写》（1901年、油彩・カンヴァス、ベルン美術館蔵）

図８

図９

図10

図８：アンドレ・ドラン《マルティーグ風景》（1908年、油彩・カンヴァス、北海道県立近代美術館蔵）

図９：アンドレ・ドラン《窓、ヴェールにて》（1912年、油彩・カンヴァス、ニューヨーク近代美術館）

図10：アンドレ・ドラン《風景　カステル・ガンドルフォへの道》（1921年頃、油彩・カンヴァス、エルミタージュ美術館蔵）

図11

図12

図11　アンドレ・ドラン《土曜日》（油彩・カンヴァス、1911－1914年、1.81×2.2m、プーシキン美術館蔵）

図12　アンゲラン・カルトン《ヴィルヌーヴ=レ=アヴィニョンのピエタ（Villeneuve-lès Avignons Pietà）》、（油彩・胡桃材の板、1453－54年頃、1.63×2.18m、ルーヴル美術館蔵）