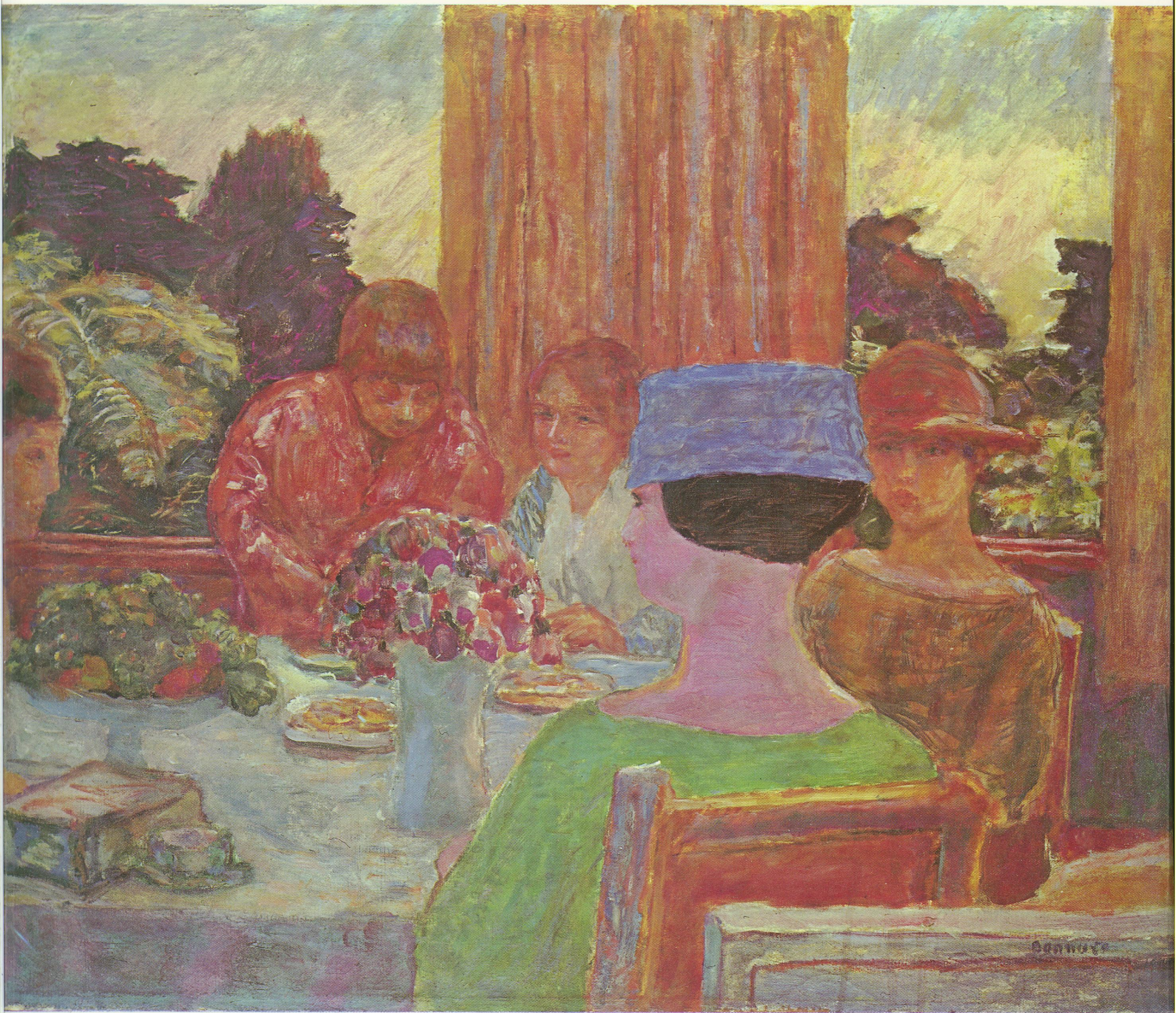


Bonnard

TEXT BY ANDRÉ FERMIGIER



128 REPRODUCTIONS

WITH 49 IN LARGE FULL COLOR

禁 無 断 転 載

本書の著作権は Harry N. Abrams Inc.,
New York にあり日本における独占権は
美術出版社に帰属します (1969. 10)



BONNARD

(日 本 語 版)

1969. 10. 31 初 版

1992. 9. 30 16 版

解 説 ANDRE FERMIGIER

訳 者 木 島 俊 介

発 行 者 大 下 敦

本 文 印 刷 凸版印刷株式会社
東京グラビヤ印刷株式会社

原 色 版 印 刷 凸版印刷株式会社

製 本 和田製本工業株式会社

発 行 所 株式会社 美術出版社

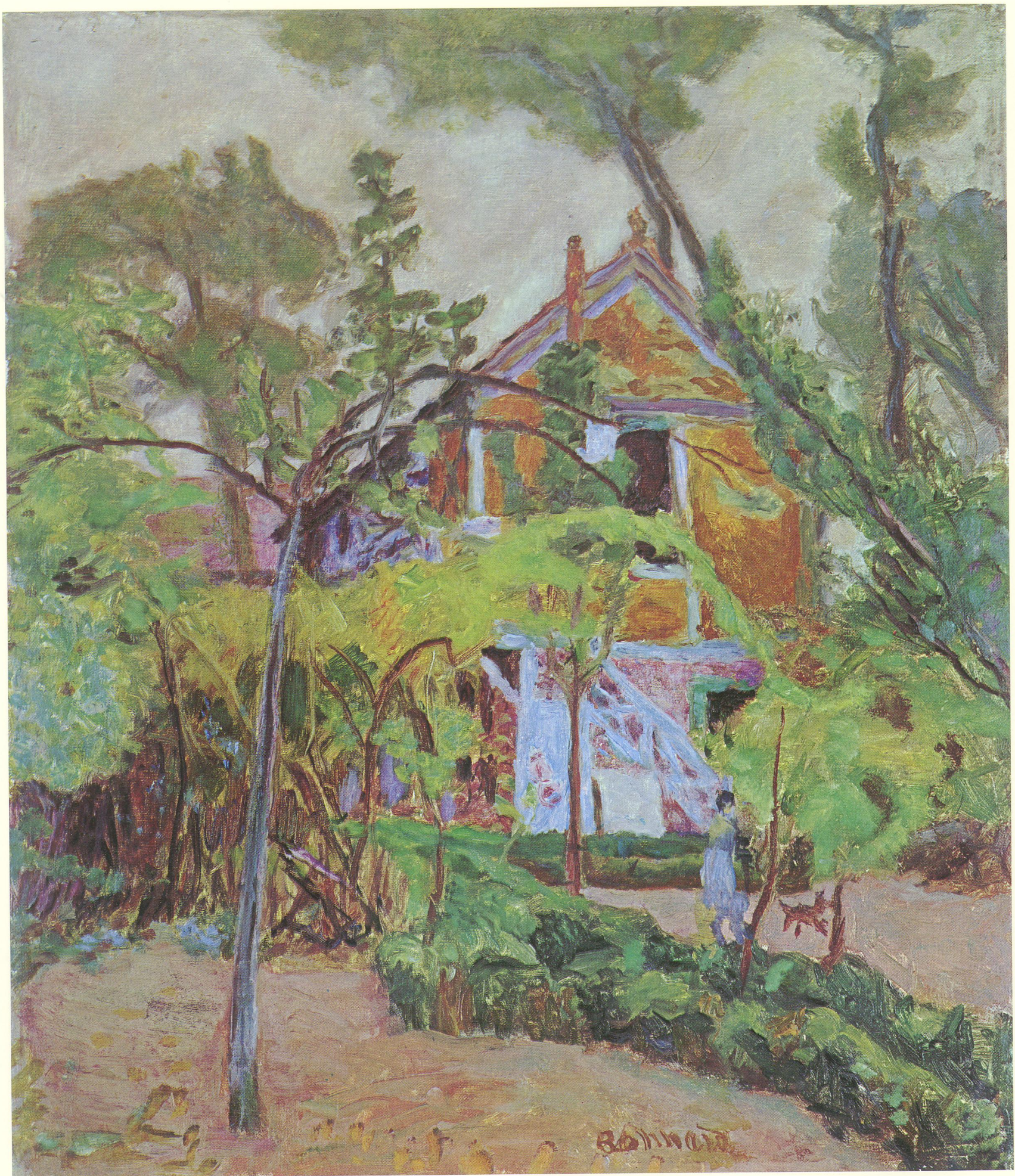
東京都千代田区神田神保町2-36 郵便番号: 101

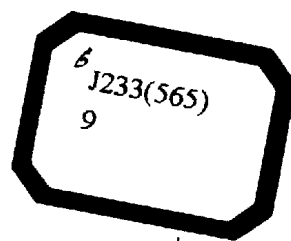
TEL(3234)2151(代)振替東京5-166700

Printed in Japan

ISBN4-568-16020-0 C3371

BONNARD





PIERRE

BONNARD

ANDRÉ FERMIGIER

木島俊介訳

美術出版社

BONNARD: text by ANDRÉ FERMIGIER

All rights reserved in all countries by Harry N. Abrams
Inc., Publishers, New York

Japanese copyright © 1969 by Bijutsu Shuppan-sha, Tokyo

目 次

ピエール・ボナール	アンドレ・フェルミジエ	9
略年譜		43
ポスター・插画・デッサン		47
図版解説		
私の家馬車 1918 年頃		2
練兵場 1890 年		66
衝立のための四枚のパネル 1891—92 年		68
格子縞のブラウス 1892 年		70
シャトーの橋 1896 年頃		72
アイス・スケートをする人々 1898 年頃		74
不精な女 1899 年		76
男と女 1900 年		78
燈下の若い女 1900 年頃		80
或る女の肖像 1900 年頃		82
テラス家の人々、市民の午後 1902—03 年		84
航海 1906 年頃		86
お針女エマ 1907 年		88
栈敷席 1908 年		90
さくらんぼのバイ 1908 年		92
黒い靴下の女 1908 年頃		94
逆光の中の裸婦 1908 年頃		96
庭でのコーヒー 1909 年頃		98
サン＝トロベ風景 1910 年		100
赤い格子縞のテーブル掛け 1910 年		102
燈下の裸婦 1910—11 年		104
裸婦と寝台の上掛け 裸婦と婦人帽 1911 年		106
オレンジ色のブラウス 1913 年頃		108

田園の食堂 1913 年	110
帆走するシニヤックと友人たち 1914 年頃	112
湯浴壺 1915 年頃	114
ヴェルノン近郊の風景 1915 年頃	116
お茶 1917 年	118
サン＝トノレの湯治場 1924 年頃	120
赤い食器棚 1925 年頃	122
食堂 1925 年頃	124
入浴 1925 年	126
栈橋 1926—34 年頃	128
赤いブラウスのマルト 1928 年頃	130
プロヴァンスの壺 1930 年	132
少女と犬 1930—32 年	134
化粧室 1932 年頃	136
鏡の前の裸婦 1933 年頃	138
庭をのぞむ食堂 1934 年頃	140
テーブルの片隅 1935 年頃	142
庭 1935 年頃	144
小さな橋 1936—37 年	146
浴槽の裸婦 1937 年	148
黄色の裸婦 1938—40 年頃	150
風景, ル・カンネ 1940 年頃	152
ミモザの見えるアトリエ, ル・カンネ 1938—46 年頃	154
地中海 1941—44 年	156
室内, 食堂 1942—46 年	158
参考文献	161

BONNARD

Bonnard

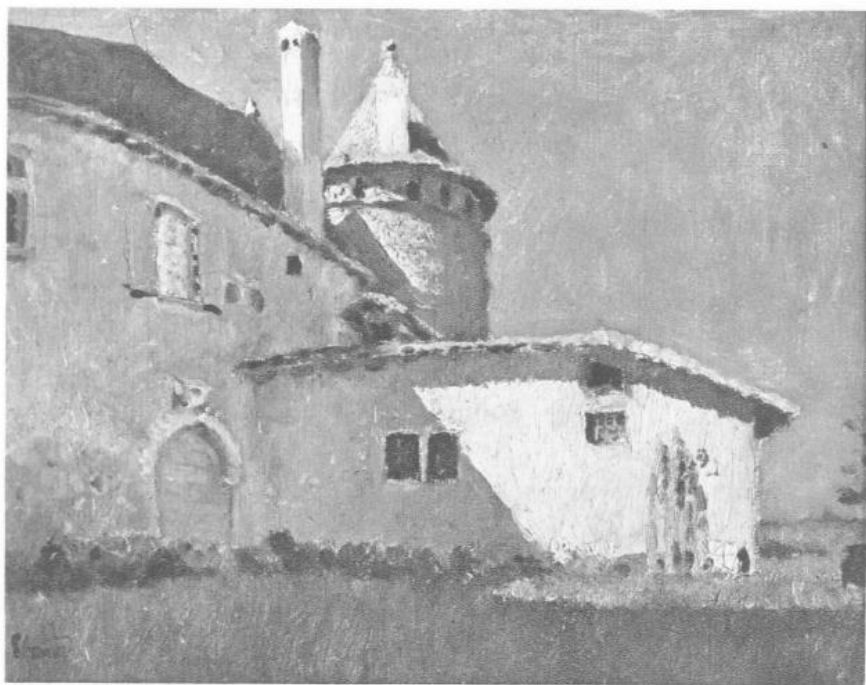
「素晴らしいアナーキズム」エリー・フォールはボナールについてこう書いた。ボナールと同世代の人々は既成の秩序の内に収まっていた政治や文学、芸術などの分野において爆弾——往々にしてカンシャク玉——を振りあげるのがとても好きだったけれど、ボナール自身はアナキストの性格をちっとも持ち合わせてはいなかった。彼は絵画を単純化しようとも、破壊したいとも思わなかったし、空間や対象物に関して当時あまねく形成されつつあった概念にも熱中することはなかった。彼は、現代絵画史上、継続して起った革命のお家騒動と、深い経験によってもたらされたという“苦悶する再評価”の熱狂的な物語とによって展開された当時の問題や理論とは深い関わりを持たず、これらのドラマチックな事態に対しても決然とし、むしろ皮肉な態度を保っていた。たしかに彼の作品は、ある人々にとっては過ぎ去った時代の芳香を漂わせ、生活の中の甘美な味わい、画家の嗜好する事柄や目にした風物を描くという素朴な喜びのために捧げられているように見えたから、彼を印象派の後継者の中で最も模範的で最も無邪気なエピキュリアンであり、ブルジョワの感受性を持つ最後の詩人などに見做してきた。

誤解してはならない。ある日ピカソはボナールの作品の前で、「つまらない！ 何てつまらない！」と叫んだとよく語り種になっているが、ピカソのこの反応は、ボナールを嘲笑したというよりも、自分の気持の苛立ちを表わしたものであったに違いない。ボナールは当時この立体派の巨匠の影響を受け入れなかったおそらくたった一人の画家であり、もしこの言葉が本当だとすれば、ピカソはボナールの絵画表現を自分のものに協調させる事が出来なかったという事情からみて、これはちょっとおもしろい出来事である。ボナールは19世紀に生きた人間ではあったけれども、20世紀の初頭になって彼が達成した絵画の構

成法は、象徴主義やアール・ヌーボー、ゴーガンとモネから出発したものであり、今でこそ顕われているが、その時代にはまだかすかにしか見てとることが出来なかった新しい可能性をとらえて、実に集結的に豊かに表現している。これに反して他の



若き日のボナール 撮影=アルフレッド・ナタンソン 1892年頃



『塔のある家（ル・グラン＝ラン附近）』1889年頃
カンヴァスに油彩 18.5×23 cm シャルル・テラス蔵、パリ

ナビ派の画家達の作品は、なにか特色をもっているにしても遠い過去に埋没してしまい、回復不能なばかりに色あせ、少しばかり馬鹿げてさえいたのである。第二次大戦以後、我々はボナールが可愛らしい色調によって絵画の最も現代的な領域に到達し、おそらくそれを超越さえしている事を知っている。ボナールの死後間もなく発表された“ピエール・ボナールと抽象”という意味深長な表題の記事の中で、英国の批評家パトリック・ヘロンは、ボナールは少なくともピカソの「同時代者」であると書き、ボナールの芸術が「新しい非具象絵画の各派指導者」の幾人かに強い興味を抱かれていると記している。すでに1944年には、ボナールの「後期の作品は抽象に向っている。すなわち、素直なりアリティを表現することにより、純粹な絵画価値を強調してきている」と、アンドレ・ロートによって書かれた。このような価値づけに対しては異議があるかも知れないし、後期の作品に抒情的抽象の先駆を見ることなどは、ボナールを好きになるためにはほとんど不必要である。しかし彼の芸術がこのような所説を引き出してきた事実は、彼の絵画の多様さと豊かさ、この画家の発展上の独特な性格の証明となるものである。

ピエール・ボナールは1867年（ヴェイヤール出生の一年前、マチスの二年前）に、当時のパリっ子達の愛すべき郊外、緑深いフォントネ＝オー＝ローズに生まれた。父は軍事省の官吏で、中産階級家庭に属し、きわめてリベラルな精神に富んでいた

から、画家になりたいという若いピエールの希望も、家族に大きな打撃を与えることなく受け入れられた。画家としての最初の数年間も、裕福な家庭のささえによってなに不自由なく暮すことが出来たのである。ピエールはウジェーヌとエリザベト・ボナールとの間の二番目の息子であったが、彼のすぐ後に妹のアンドレが生まれ、1890年に作曲家クロード・テラスと結婚した。多くのパリジャンがそうだけれども、ボナールの家族もパリで生活するのは本来のものではなく田舎にちゃんとした家を持ち、特に父の出身地と密接に結びついていた。彼の父は北をサヴォワ、南をプロヴァンスに挟まれてフランスの東南部の四分の一を占めるドーフィネ地方の出身であった。グルノーブルに近いル・グラン＝ランにある所有地は、少年時代から青年時代にかけてピエールが休暇を過ごした所であり、彼の初期の作品のほとんどの主題をもたらした地であった。子供達のはしゃいだ声、遊びがいっぱい溢れている大きな家、ボナールがちょ

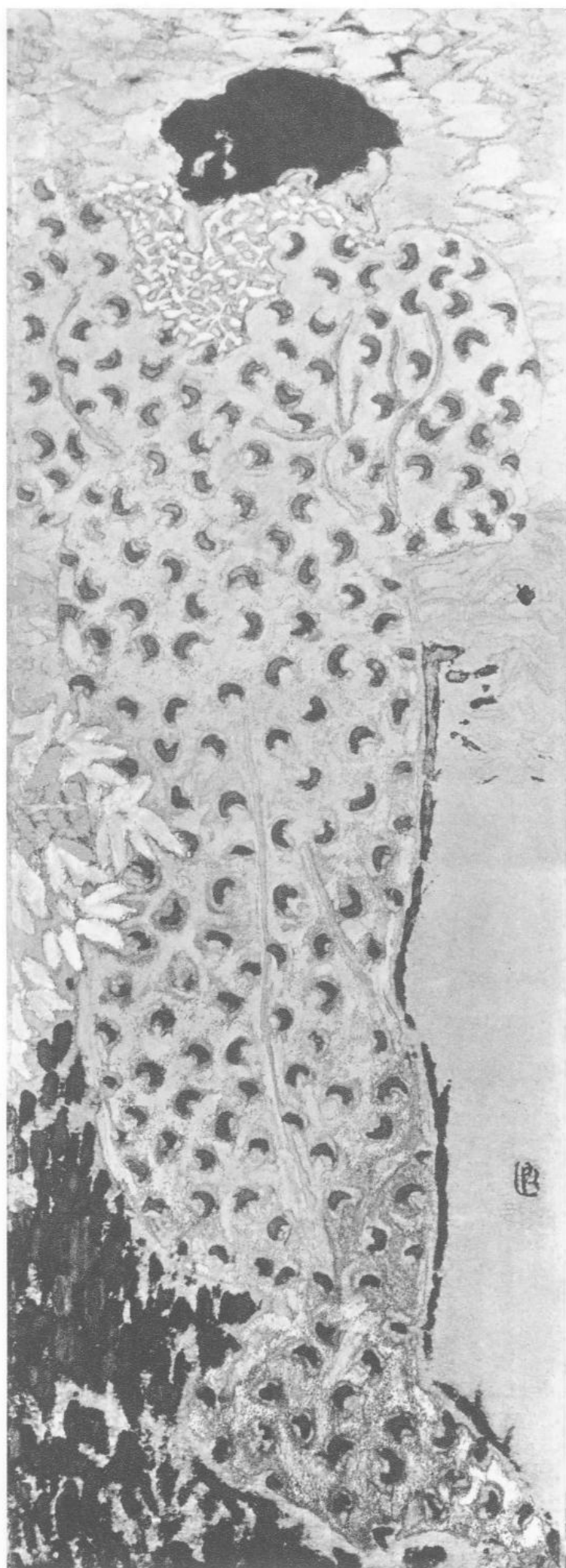


『山うずらの習作』1889年 カンヴァスに油彩
22×16 cm ラウル・ド・リッチ蔵、パリ

っとした皮肉をちらつかせながらもあふれる優しさをたたえて表現した円満な家族たち（『祖母と七面鳥』、『プールの子供たち』、『テラス家の人々、市民の午後』）そしてヨンキントの作品の中にもよく表わされているこの地方独特の光。地理的にも感情においてもル・グラン＝ランはボナールの最初の風景であり、パリとノルマンディー、地中海沿岸が後でこれに続くのである。

中産階級の善良な青年達と同じく、若いボナールも国立高等中学校に入学し、何も得るところはなかったけれど、特に文学に良い成績を残した。ボナールには独学による人間あるいは野人的な面影は少しもなく、文化的で知的に洗練された精神を持っていて、古典に通じ、読書を愛して、作家や詩人と親しくしていた。こうした点において、彼はルノワールやピサロによりもパリ中産階級の画家達、マネやドガによく似ていた。1886年学士号を得た後、ボナールは法律の勉強に乗り出していたから、治安判事か政府高官のボナール？ が生まれることはまさに疑う余地の無いものと思われていた。画家になろうと決めたボナールは、パリでモンマルトル丘のふもと、パティニョール区にあった祖母の家に落ち着いた（この区域にはヴイヤールも住んでいた）。3年後彼は父の望みであった困難な高文試験に失敗したばかりでなく、次いでローマ賞にも落ちてしまった。アカデミスムの本拠エコール・デ・ボザールの雰囲気はひどくうっとうしかったのでボナールは私立の画塾アカデミー・ジュリアンに登録していた。ここでの教えも同じく凡庸なものであったが、それでも生徒はずっと自由な気風を楽しんでいたのである。彼が後にナビ派を形成する数人の若い画家と出会ったのもここであった。ポール・ランソン、H. G. イベル、モーリス・ドニ（グループの理論家）、間もなくヴイヤール、K. - X. ルーセルが加わり、後にはマイヨールとフェリクス・ヴァロットンが参加した。

「1888年頃アカデミー・ジュリアンによく集まった若い画家達のうちで最も勇敢な者達は」とモーリス・ドニは書いている、「印象主義の名の下に、ちょうどその頃絵画芸術に革命をもたらした偉大な運動に対してほとんど関知しなかった」。事実、ボナールの最初の労作（『山うずらの習作』、『塔のある家』）を



『化粧着』 1890年頃 ビロード地に油彩
154×54 cm 国立近代美術館、パリ

見ればわかるとおり、その頃彼がコロー以後のフランス絵画について少しも知っていなかったことが明らかである。おそらくその後間もなく、ボナールは印象派絵画を知ったに違いない



し、1892年の冬にはデュラン=リュエルがピサロやモネ、ルノワールのために行なった重要な展覧会を見たはずである。それにもかかわらず、印象主義の影響は1910年頃まで彼の作品に現われることはなく、青年らしさにあふれる当時の作品のスタイルは、後年彼が最も輝かしい後継者と見做されるに至った印象派の作家の美学上の概念に対して、きわめて明確で意識的な反動を示している。ナビ派とその仲間達は彼等が感ずるがままに、印象主義の知性と詩心の貧しさ（オディロン・ルドンは「彼等はちょっと鈍いんだな」と言ったものだが）、精神性の欠如や、底に流れる自然主義的で、単調な視覚的アプローチなどを批判した。モーリス・ドニによれば、彼等の絵画は「自然に向って開かれた窓」以外の何ものでもなかったのである。1892年の『ルヴュ・アンシクロペディク』にアルベール・オーリエは記している、「全ての面において、我々は夢見る権利を、淡青い空気のなかで草を食む権利を、至高の真理である禁断の星に向って飛翔する権利を要求する。社会の出来事の近視眼的な複写、ありのままの自然のばかばかしい真似事、凡庸な観察、『だまし絵』、銀板写真もどきの忠実で陳腐な正確さの栄光、これら全てのことはどんな画家もどんな彫刻家をも満足させはしない」。痛ましいことではあるが、この引用文は印象主義盛時の終末を表明し、これによってほとんどの若い画家達は、文学における象徴主義の洗練された美しさ、若い作家達が、ヴェルレーヌやジュール・ラフォールグ、マラルメの内に熱狂的に見出していた「稀有な言葉、魂の未知の領域、詩の世界の限らない夜陰に向けられる貴族的な愛」（モーリス・ドニ）に比肩しうる造形上の等価物を捜し出すことに熱中していたのである。マラルメのことと言えば、タデ・ナタンソンは述べている、「ボナールはマラルメを繰り返し読んだ。一節一節、一行一行に我を忘れて没頭し、ごく老年にいたるまで続けて止めなかった」。

こうした若者達へ解答をもたらしたのはゴーガンであった。モーリス・ドニはふたたび書いている、「ゴーガンという名前をセリュジエが知らせてくれたのは1888年の秋、我々がパリに戻った時であった。セリュジエもちょうどボン・タヴェンから帰ったばかりで、何気なくひとつの葉巻煙草入れの蓋を見せ

『女と兎』 1891年 カンヴァスに油彩
96×43cm W. S. ルビン蔵、パリ



『犬をつれた女』 1892年頃 水彩 25.5×18.5cm
美術館 スプリングフィールド、マサチューセッツ

た。その上にはチューブから絞り出されたままの、白をまぜないヴァイオレット、ヴァーミリオン、ヴェロナーゼ・グリーンなど生まの色彩を使って人工的にデフォルメされた風景が描かれていた。

「あの木はどんな風に見えるかね？」とゴーガンは言った。「緑だね、それでは緑色でぬりなさい。君のパレットの一番美しい緑で。そしてこの影は？ 青だね。ビクビクしないで」。

その小さな絵は確かに『タリスマン』、新しい世代の画家たちにとっての『お護り札』となった。1889年ゴーガンがブルターニュアルル、マルティニクで制作した17枚の絵をパリで展示した時、彼等の情熱はほとばしり出たのである。「だいいち何てキラキラしてるんだ、それにしても何てすごい！ ひどく装飾化された画面は力強い色合と荒い筆致で縁取りされ、七宝焼模様のよう^{インク}に創られていた。クロワゾニスムは日本趣味と共に当時世間に広く知られていた言葉だったから、こう呼ばれたの

だろう」。

「デッサンにおける変形、漫画風な誇張との類似、平面的な彩色、これらすべてがスキャンダルと思われた」。そうこうしながらも翌年にはモーリス・ドニの有名な定義の成立へと進展していったのである、「絵画とは、軍馬や裸婦や逸話である前に、何よりもまずある秩序に従って集成された色彩によって覆われた平面である」と知るべきである」。

ゴーガンがボナールに与えた影響は簡単には指摘出来ないし、性格、知性、感受性や趣味などにおいても彼等ほど異った二人を想像するのは難しいことである。さらには、1891年パリのある新聞が新しい絵画の動向について質問した時、ボナールはどの巨匠に対しても感謝の意を表明することを拒んだ。「私はどの流派にも属さない。私のやりたいことをやっているだけで、今では4年もの間美術学校で散々苦勞して習ったことを忘れようとしているんだ」。

とはいえこのインタビューの中でボナールは「絵画は何よりもまず装飾的でなくてはならない。才能は線の配分によって達成されるもののうちに自ずから現われてくるものなのだ」とも宣言して、彼がゴーガンに負っているものを言外に表明している。多くの場合ゴーガンの影響は他の画家達の影響と混り合っ^てて現われて来るのは当然であるが、それは後に考察するとして、まず初めに出来るだけ簡潔に明快にゴーガンが、もっと正確に



『クロケット試合』 1892年 カンヴァスに油彩
128×161cm 個人蔵、パリ



『四枚のパネルの衝立』 1899年 彩色リトグラフ 各136×46.5cm
 レックス・ド・C. ナン・キヴェル C.M.G. 蔵, ロンドン

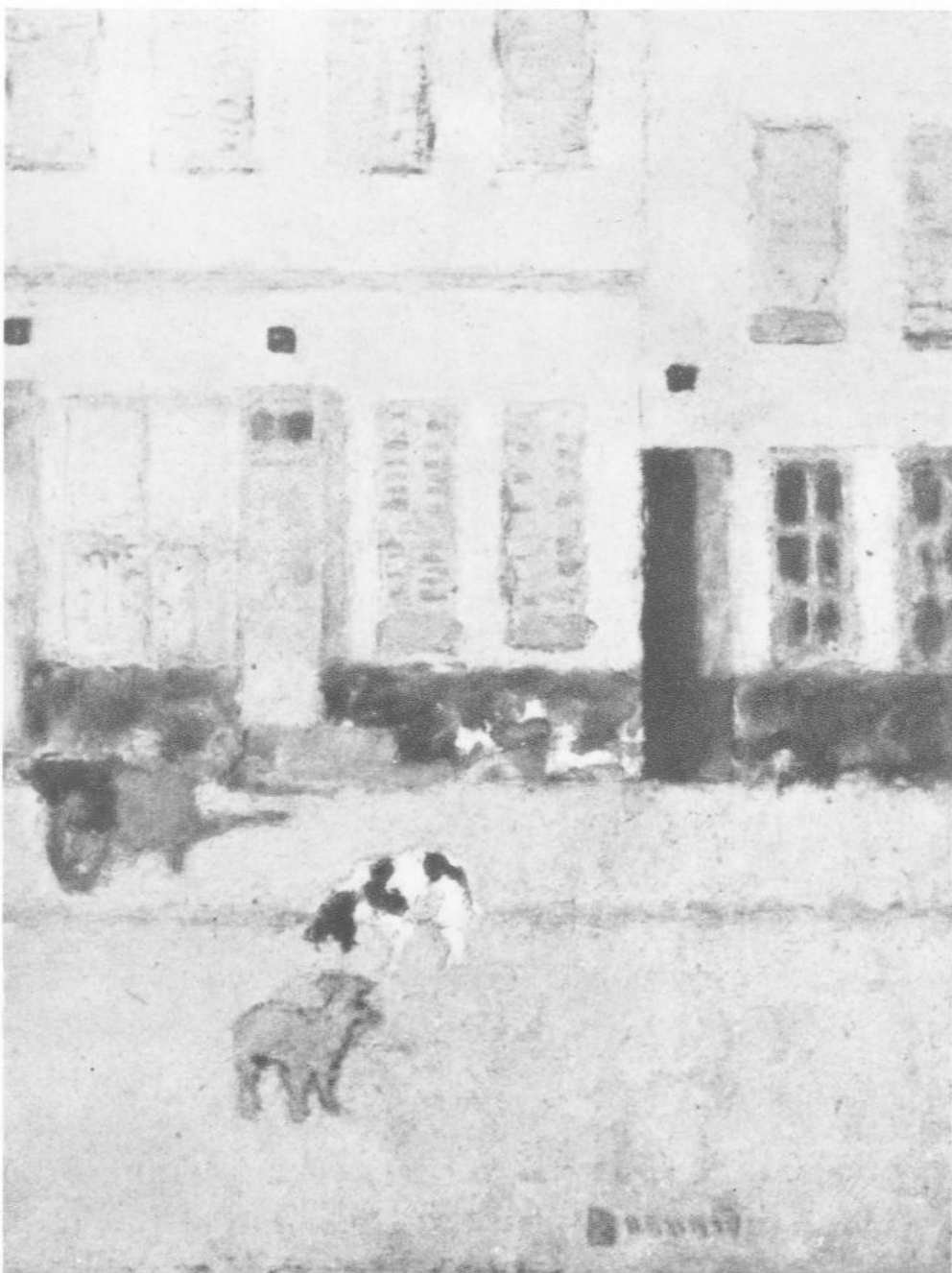
いえば、ナビ派にとってのゴーガンがボナールに教えたのは何であるかをここで確認するように試みてみよう。

第一には、ゴーガンと同じくボナールも光によるよりも色彩による表現を愛好している点である。ゴーガンの作品にはほの揺れる光、といった表現はないし、1909—10年迄のボナールの

作品の中にも、街路に映える夜の明かりと室内のランプの空ろな映えなどが僅かにあるにすぎない。ボナールにとって色彩とはそれ自身究極的なものであったから、作品の中の個々のものに行なう彩色に関しても、色の持つ装飾的価値、力強さや詩的な魅力を利用しながら、実際の色の正確さにとらわれないで気



(右上)
『学校帰りの子供たち』 1893 年頃
テンペラ 29×44.5 cm
メロン・ブルース夫人蔵、ニューヨーク



(右)
『エラニイの街頭』 1894 年頃
カンヴァスに油彩 34.5×26.5 cm
メロン・ブルース夫人蔵、ニューヨーク