

氏名	袴田 紘代
ヨミガナ	ハカマタ ヒロヨ
学位の種類	博士（美術）
学位記番号	博美第456号
学位授与年月日	平成27年3月25日
学位論文等題目	〈論文〉 19世紀末フランスにおける美術と演劇の交差 －制作座の挿絵入りプログラムを中心に－

論文等審査委員

（主査）	東京藝術大学	教授	（美術学部）	越川 倫明
（副査）	東京藝術大学	教授	（美術学部）	田辺 幹之助
（副査）	東京藝術大学	准教授	（美術学部）	佐藤 直樹
（副査）	お茶の水女子大学	教授		天野 知香

（論文内容の要旨）

19世紀末フランスでは、演劇活動を介して多くの文化人や芸術家たちが関わり合い、一種の芸術共同体が形成された。こうした演劇界への画家の進出を促した要因のひとつに、舞台公演のプログラムに挿絵をほどこす取り組みが挙げられる。しかしながら、駆け出しの画家たちがデザインしたこれらのプログラムは、その美術的・資料的な意義に反して、美術史学・演劇学のいずれにおいても十分に議論されているとは言い難い。

本論文は、1893年にパリで結成された劇団「制作座」（別名ウーヴル座、作品座）が1890年代に頒布した挿絵入りの演劇プログラムを主軸にすえ、画家の作品制作と同時代の舞台芸術の関係性を考察することで、19世紀末フランスにおける美術と演劇の交差という大きなテーマの一端に光をあてるものである。作品の造形分析を起点とし、当時の版画や絵画を含めた視覚資料のみならず、戯曲や演劇・美術批評といった文字資料も広く渉猟しながら、主として美術史学の視座から論じている。

論文は2部8章で構成され、その前後に序章と結びを置く。序章では媒体の定義や研究状況の概観と問題提起を行うとともに、挿絵入りプログラムの登場を促した文化的背景を確認した。

第一部では、象徴主義演劇の文脈で重要となる芸術座と制作座の演劇理念や活動の実態、画家たちの関与のあり方について論じ、各劇団の発刊したプログラムの挿絵を比較分析する。芸術座は総合芸術の考えを背景として画家を重用するなど、画家と劇団との緊密な協力関係を準備した。自然主義に反発し、象徴主義を唱える同劇団を支えた演劇理念には、装飾やプリミティブという概念をめぐる美術理念の介入も見て取れる。一方で制作座は、芸術座の詩至上主義と想像力の偏重を和らげ、現代生活を舞台とする内面のドラマに着目した。とりわけ初期の演目には、イプセンをはじめとする北方諸国の劇作家が名を連ねる。各国に巡業した劇団のコスモポリタニズムは、外国人画家たちへの積極的な協力要請にも結びついた。

以上を前提として、第II部では第1章で制作座の挿絵入りプログラムの全体を概観したあと、1894年から翌年にかけて、3人のナビ派の画家とドイツ人画家ヨーゼフ・ザトラーの挿絵入りプログラムあるいは絵画作品を個別に取り上げ、劇団の活動とプログラム制作が各画家にもたらした意義を多角的に検討する。

はじめに、挿絵入りプログラムを最も多く手がけたヴェイヤールによる、イプセン劇『棟梁ソルネス』のための挿絵（1894年）を扱った。人物の内面性が強調される場面選択や造形表現の要因を、象徴主義演劇の立役者であるメーテルリンクが表明した演劇理念に結びつけ、また挿絵の明暗表現には、ルドンの「黒」を筆頭とした同時代美術との関連を指摘した。くわえて同挿絵の表現的特質の延長線上に、後にヴェイヤールが描く油彩画《室内、神秘》（1895年頃）を位置づけた。

次に、翌1895年にヴァロットンが手がけたストリンドベリの劇『父』のためのプログラムを取り上げる。

挿絵の人物表現には、劇評家たちが戯曲における人物造形に見出したものと類比的に捉えられる抽象化のプロセスが認められた。また『父』における男性／父親と女性／母親の対立というテーマや、そのテーマを本質的な次元に還元しようとする傾向は、その後のヴァロットンの作品に継続して看取される。

続いて、ドニが同年に描いたメーテルリンクの劇『室内』のためのプログラム挿絵に着目した。ドニの作品に散見される、死や神秘を象徴するモチーフがここでも取り込まれ、また彼が書物挿絵で用いる矩形の枠取りでイメージを囲む手法が看取される。その一方で、画面空間を複雑化する特異な明暗表現は、ドニが初期に抱いていた線描中心の挿絵の美学とは一線を画す。ここに、ヴェイヤールのプログラム挿絵の造形語法からの影響を指摘した。

最終章（第6章）は補論にあたる。1895年にザトラーが描き、劇団の年間プログラムにも掲載されたイブセン劇『ブラン』のための挿絵を扱った。ここに表された現代における孤高の受難者、主人公ブランはキリストの姿になぞらえるが、同時に、理想的演劇を求めて奮闘する劇団の自己イメージをも兼ねたと推測され、イメージによる劇団のマニフェストをなした可能性が指摘できる。

1897年には制作座は転換期を迎え、文学界の潮流とともに象徴主義との断絶を宣言し、それまでの協力画家たちとのつながりは薄れていく。しかしながら、プログラムのデザインを含めた制作座での演劇経験は、その広がりや深度に個人差はあるものの、画家たちの画業に多様な形で影響力をもった。挿絵入りプログラムは、画家の文学的な関心や美術理念だけでなく、劇団を取り巻く文化環境の特質も映し出している。さらに絵画の造形様式にも関連する点で、美術史研究において看過することのできない媒体であるのは明らかだろう。

#### （総合審査結果の要旨）

本論文は、1893年にパリで結成された象徴主義劇団「制作座」の公演に際して作成された多数の挿絵入りプログラムを主たる考察対象とし、同劇団が1890年代に形成した独自の文化環境の性格を分析するとともに、プログラム制作に関わった当時の先進的な美術家たちにとってこの文化環境が有した意義を詳細に考察したものである。制作座は若い演劇人オーレリアン・リュニェ＝ポーによって設立され、1890年代には一貫して象徴主義演劇を手がけ、自然主義演劇に対する明確なアンチを表明していた。この劇団の舞台デザインやプログラム挿絵版画にはエドゥアール・ヴェイヤールをはじめとするナビ派の画家たちが頻繁に起用され、きわめて象徴主義的色合いの濃い表象空間をつくりあげていた。19世紀末パリの象徴主義の発現における制作座の貢献については、演劇史の文脈において多くの先行研究があり、また、制作座のプログラム挿絵版画についても基礎的な情報の整理はすでに行なわれている。しかしながら、個々の挿絵版画に関する詳細な分析や、演劇との関わりが美術家たちの造形上のアプローチといかに相関していたかに関する踏み込んだ研究はこれまでになされていない。本論文は、このような研究状況に照らして、制作座とそのプログラム制作に関わった美術家たちの問題を包括的に視野に収めつつ、同劇団を中心とする文化環境が同時代の美術において有した意義を丹念に考察した労作である。

論文は9章から構成され、まず序章において象徴主義演劇の理念とプログラム挿絵の誕生について概括的に述べた後、先行研究の状況と問題提起が記される。その後、論文構成は2部に分かれ、第一部では象徴主義演劇全般の展開と関連する出版物のあり方を論じ、第二部では実際に制作座で作られたプログラムの作例を、6章にわたって詳細に考察している。

第一部第一章は、制作座を直接先駆する存在である「芸術座」に関する分析にあてられ、象徴主義演劇の最初期にあたる同劇団の活動と、それに関連して制作されたプログラム挿絵について考察されている。ここで筆者は、芸術座が「総合芸術」の理念を標榜し、演目の選択、特徴的な演出法、関連する出版物に掲載される版画挿絵の様式的傾向に、深い連動性が生まれてきていることを観察している。続く第二章では、芸術座を先例としつつ、新たに生まれた制作座がイブセン、ストリンドベリなど北欧作家のレパートリーに目を向けることで独自の路線を打ち出し、いっそう尖鋭な象徴主義的表象理念に向かった点が強調される。同時に、演劇上演に伴って刊行されるリトグラフによるプログラム挿絵も、制作者の選択や様式的な特徴において、観念的で暗示的な象徴主義の理念を強く反映するものとなっていったことが述べられている。

個別の作品研究にあてられた第二部においては、最初の章に制作座で制作されたプログラムの全体像を示した後に、第二章で制作座の活動初期にほとんど独占的に挿絵を手がけたヴュイヤールによる『棟梁ソルネス』（イブセン原作）の挿絵に関する分析が行なわれる。ここでの要点は、ヴュイヤールの挿絵様式が当初のクロワズニスム的造形から、茫洋とした明暗表現による暗示的表現に明白な変貌を遂げている点にあり、場面の選択における画家の意図、様式的解決における着想源について新規性のある見解が提示されている。続く第二章では、そうした様式的な変化を顕著に反映した油彩作品として、暗い室内を暗示的に表現した《神秘的室内》（個人蔵）を考察対象として取り上げている。この、ヴュイヤールの作品系列のなかで例外的な逸脱とみなされがちな作品を、筆者は象徴主義的文化環境によってもたらされた典型的な作例として再評価している。

同様な視点から、第三章ではフェリックス・ヴァロットンの挿絵版画、第五章ではモーリス・ドニによる挿絵版画、第六章ではヨーゼフ・ザットラーによる挿絵版画が詳しく考察される。いずれにおいても、制作座の演劇理念や、制作座がつくりだした文化的交流環境がこれらの作品に色濃く反映されている事実を、具体的な作品の造形的分析と結び付けつつ提示した点に、筆者の論述の意義を認めることができるであろう。

以上のように、本論文は制作座を考察の中心にすえつつ、単にその歴史的輪郭をたどるのみならず、個々の作品の詳しい分析に立脚しながら、ひとつの個性的な文化環境が関連する美術家たちの制作にいかに関与されたかを緻密に跡付けた点に大きな意義を求めることができるであろう。筆者が考察対象としたプログラム挿絵は、確かに一見したところ、画家たちの制作歴のなかではマージナルな位置を占める作品にすぎないかもしれない。しかしながらそのような対象を、1890年代という限られた時代的範囲において精細に考察することを通じて、本論文は制作座の短い活動によって生み出された独特な文化環境が同時代の美術家たちに与えたインパクトと意義を、一定程度再評価することに成功しているといえる。もちろん、論述がいきとどかなかった点もないわけではなく、先例としての芸術座関連の挿絵に関する記述はさらに密度をますことが望まれるほか、象徴主義演劇との関わりを通じた作品傾向の変化が、画家たちのその後の画業のなかでどのような変容をとげるのかについてもさらに検証が必要であろう。とはいえ、演劇史と美術史の双方にまたがる調査を必要とする本論文の問題設定は意欲的であり、そこから導き出された結果も、19世紀末のパリにおける捉えにくい重要なひとつの文化的状況に関して、有意義な光をあてた研究成果として十分な評価に値するものである。