

東京藝術大学大学院美術研究科  
博士後期課程学位請求論文

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

本文篇

平成 26 年度 (2014 年)

芸術学研究領域 (西洋美術史)  
学籍番号 1308936  
袴田紘代

## 本文篇 目次

### 序章

第1節 制作座の挿絵入りプログラム誕生の文化的背景 .....	6
第2節 研究状況および問題提起 .....	11

## 第I部 象徴主義演劇の展開と画家

### 第1章 芸術座の活動および雑誌型プログラムの挿絵

第1節 芸術座の活動：象徴主義演劇のはじまり .....	19
第2節 雑誌型プログラムの挿絵と中世趣味 .....	34

### 第2章 制作座の活動および石版プログラム

第1節 象徴主義時代の制作座の活動 .....	44
第2節 石版プログラムとその役割 .....	61

## 第II部 制作座の石版プログラムの挿絵表現

第1章 制作座の石版プログラムの全体像と個別研究対象の選定.....	69
------------------------------------	----

### 第2章 エドゥアール・ヴェイヤールによる挿絵

イプセン作『棟梁ソルネス』のプログラム .....	85
---------------------------	----

第3章 ヴェイヤール作《神秘的室内》 .....	101
--------------------------	-----

### 第4章 フェリックス・ヴァロットンによる挿絵

ストリンドベリ作『父』のプログラム .....	121
-------------------------	-----

### 第5章 モーリス・ドニによる挿絵

メーテルリンク作『室内』のプログラム .....	135
--------------------------	-----

### 第6章 ヨーゼフ・ザットラーによる挿絵

イプセン作『ブラン』のプログラム.....	150
-----------------------	-----

結び .....	159
----------	-----

一次資料の所在 .....	163
---------------	-----

主要参考文献一覧 .....	167
----------------	-----

図版リスト .....	180
-------------	-----

## 序章

画家と舞台芸術との関係は歴史的にみてさほど珍しいものではない。しかし 19 世紀末のフランスでは、画家たちが舞台作り積極的に参加して実験的な演出を試み、また劇団の方でも画家のプロモーション活動をした。演劇を軸としてさまざまな文化人（批評家・雑誌編集者）や芸術家（役者・画家・作家・音楽家）が、時に制作者として、時に観衆として関わり合うこの時代、舞台を介して一種の芸術共同体が形成される。こうした演劇界への画家の進出を促したのは、舞台公演のプログラムに挿絵をほどこすという取り組みであった。

本博士論文は、1890 年代に象徴主義劇団「制作座」の頒布した挿絵入り演劇プログラムを中心に扱い、19 世紀末フランスにおける舞台芸術と画家の制作活動が、互いにかいに切り結んでいたのか、そして演劇経験が画家の美術制作にいかなる意義を持ちえたのか、主に美術史学の視座から論じるものである。

1893 年にパリで結成された制作座は、舞台作りには画家を採用し、舞台美術や演出を革新したとして名高い。20 世紀のバレエ・リュスや未来派が達成した、画家と舞台のダイナミックな協働関係の先鞭をつけたのである。この画期的な取り組みは、制作座の前身とも言うべき劇団、芸術座の実践に多くを負っていた。芸術座は詩劇の樹立を目指して詩人のポール・フォールが 1890 年に設立したが、ボードレール流の諸感覚の照応に基づき、言葉を造形によって補完し、完結した作品世界を舞台上に創出することが目指された。ワグネリズムを背景に総合芸術としての演劇に関心を抱くナビ派画家たちは、芸術座の理念に賛同し、舞台革新に力を貸す。制作座はこの基本方針を引き継ぎながら、高校時代から気の置けない仲であったナビ派画家たちと協力して舞台美術を刷新してゆく<sup>1</sup>。彼らは装置のデザインや照明といった舞台美術面で活躍する一方、公演時に配布する挿絵入りの演劇プログラムも手がけた。

一般に「挿絵入りプログラム」と称され、時に「ポスター・プログラム」とも呼ばれるこの演劇プログラムは、石版技法による一枚刷りを基本とし、全ページ大の挿絵のなかに舞台演目や配役、会場などの最小限の文字情報を盛り込んだもので、こんにち「チラシ」と呼ばれるものに近い (fig. 1)。いわゆる公演パンフレットに相当するような冊子形式・活字中心の従来のプログラムとは一線を画す新しい形態であった。

制作座は挿絵なしの小冊子型公演パンフレット (fig. 2) も配ったが、石版プログラムはこれとは別に各上演用に 500 部ほど刷られ、劇団の予約会員や招待客向けの特典として頒布された<sup>2</sup>。これらは劇団の慢性的な資金難のため、大半が薄いベラム紙に単色印刷という廉価な仕様になっているものの、職業挿絵家のかわりに当時名

<sup>1</sup> リュニエ＝ポーは、ヴェイヤールやボナール、ドニとアトリエを共有したこともある。リュニエ＝ポーについては以下に詳しい。J. Robichez, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955.

<sup>2</sup> Geneviève Aitken, *Artistes et théâtres d'avant-garde : programmes de théâtre illustrés. Paris 1890-1900*, cat. exp., Pully, Musée de Pully, 1991, p. 66.

の知られ始めたナビ派の画家たちや、アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック、エドヴァルド・ムンクらの「芸術家」を採用することで美的価値が保証され、公演ののちも「創作版画」として販売されている。本考察対象は、美術と演劇の交差、さらに挿絵文化が隆盛する 19 世後半の文脈に照らしたとき、一層興味深いものとして浮かび上がってくるだろう。

本序章では、具体的な考察の前段階として、まず制作座の挿絵入りプログラムが生まれた文化的背景を、当時の版画出版の状況や、最初に挿絵入りプログラムを演劇界で発刊した自由座の例を挙げながら確認する（第 1 節）。つづいて本考察対象に関する研究状況を概観し、問題提起を行うとともに採用する方法論について述べることにしたい（第 2 節）。

## 第1節

### 制作座の挿絵入りプログラム誕生の文化的背景

#### リトグラフの評価向上と版画出版文化の隆盛

挿絵入りプログラムの誕生の背景には、19世紀後半に勢いを増したリトグラフによる芸術版画の振興がある。ここで当時の版画をめぐる文化状況を簡便に確認しておこう。

19世紀における印刷技術の急速な発展は、雑誌自体、あるいはその印刷物としての雑誌の紙面そのものが「美術作品」にまで高まるのを助けた。この時期、版画制作者に対し、「画家にして版画家 (peintre-graveur)」という言い回しが用いられる。この呼び名は複製画を手がける職業版画家との区別を前提としているが、ここにはより高次の芸術的価値を前者に付与しようとする意図が認められるとともに、そもそも複製であることを本質とする版画を、絵画や彫刻といった大芸術の領域に接近させようとする試みが看取される<sup>3</sup>。

1890年代にはとりわけカラー・リトグラフが普及し、オリジナル版画の芸術的価値は高まっていった。約半世紀前、19世紀半ばから顕著になってきたエッチング・リバイバルの流れもまた、この世紀末における版画芸術の開花を準備していたと言えるだろう。1870年代以降、機械印刷による大量生産のあおりを受けて低下した書物の質と特権性は、「豪華本」に対する蒐集家の渴望を引き出したが、そうした背景もオリジナル版画の需要を増やした。

リトグラフという技法自体のもつ特徴もこうした動きを促したと言える。リトグラフは、原版を彫り込む作業自体にある程度の専門的技術を要する木版や銅版とは異なり、まさに紙の上で描くように石の板の上に図像を描くことができた。また画家の絵画的表現、多様で柔軟なタッチをより忠実に再現できた。刷りの工程は複雑で、専門の刷り師に任せることが多かったようだが、絵柄をおこす段階においては、とりわけ高度な専門的技術を必要とするわけではなかったため、画家にも取り組みやすいものだったと言えるのだ。

19世紀末に登場するオリジナル版画のアルバムとしてよく知られたものに、『レスタンプ・オリジナル (L'Estampe originale)』(1893-95)、『レプルーヴ (L'Épreuve)』(1894)、『レスタンプ・モデルヌ (L'Estampe moderne)』(1897)、『版画とポスター (L'Estampe et l'Affiche)』(1897)がある。なかでも『レスタンプ・オリジナル』は、画家によるオリジナル版画に重きをおく近代の版画史において、その潮流の発端と

---

<sup>3</sup> 19世紀の複製版画をめぐる美術界の動きに関しては以下に詳しい：陳岡めぐみ『市場のための紙上美術館：19世紀フランス、画商たちの複製イメージ戦略』三元社、2009年。

なった版画アルバムである<sup>4</sup>。『レスタンプ・オリジナル』は 1893-95 年にかけて季刊で出版され、当時美術行政に関わり、産業応用芸術新興運動を押し進めていたロジェ・マルクスによる序文が添えられた。そこには様々な版画技法を用いた作品が収められたが、とくに多色刷リトグラフへの世間の関心を高めた点が注目される。ロジェ・マルクスは序文において、商業的な利用のイメージが強いリトグラフの芸術性を保証するために、この技法がいかに画家のデッサンを忠実に、あるいは直接的に伝えうるか述べて立っている<sup>5</sup>。版に直にデッサンするリトグラフは、銅版画や木版画が版刻というプロセスをはさむのに比べ、より直接的に、生き生きと作家の手の動きを伝えるという論法は、確かに納得がいく。マルクスの論は、この直接性と「オリジナリテ（独創性）」を結びつけることで、リトグラフ作品に芸術の 아우ラ を付与しようと試みるものと言えるだろう。

この『レスタンプ・オリジナル』が 1895 年に廃刊した後、比肩する版画集が現れないなか、翌年 1896 年から画廊主アンブロワーズ・ヴォラールが現代画家たちによる版画アルバムを刊行するようになる<sup>6</sup>。それらは複数の画家による版画のアッサンブラージュ、あるいは単独画家の版画集という体裁をとっていた。ヴォラールは 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてフランスで最も活躍した画商のひとりであり、とくに印象派、また当時評価の定まっていなかったポスト印象派、ナビ派の制作活動を支援し、個展や出版を通じて彼らの作品を世に広めたことで知られる。彼はこうした同時代作家の版画アルバムの制作に 1896 年から着手し、同年にヴェイヤールらナビ派の画家幾人かに話をもちかけ、1898 年までにドニヤボナル、ヴェイヤールの多色刷りリトグラフ集を出版した。また 1891 年にフランス画家版画家協会が、フランス国外の作家作品の展示を、招待出品の場合をのぞいて認めないことに決定していたが、ヴォラールはむしろ国際色豊かな作家の選択をおこない、1896 年にはノルウェーの画家でパリにて展示の機会を得はじめていたムンクにも版画アルバムのための作品を依頼している。すでにこの頃、制作座の挿絵入りプログラムも 3 シーズン目を迎えており、翌年には同じくムンクが劇団のためにイプセン劇の挿絵を手がけることになる。

1890 年代はまた、多色刷りリトグラフによるポスター芸術の絶頂期でもあり、ボナルやロートレック、そしてヴェイヤールも奇抜な構図と色づかい、大胆に形式

---

<sup>4</sup> 『レスタンプ・オリジナル』に関しては以下に詳しい：福満葉子編『『レスタンプ・オリジナル』——世紀末フランスの版画革命』展覧会図録、石橋財団ブリヂストン美術館、2000 年。

<sup>5</sup> « Préface », *L'Estampe originale*, Première année, Paris, Édition du « Journal des Artistes », 1893. 批評家としてのロジェ・マルクスの活動や思想は以下のアンソロジーで多角的に論じられている：Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*. Postface de Pierre Vaisse (actes du colloque à Nancy et Paris, 31 mai-2 juin 2006), Rennes, Presses universitaires de Rennes/ Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2008.

<sup>6</sup> ヴォラールの活動を広範に扱ったものとしては以下：Anne Roquebert ; Ann Dumas ; Douglas W. Druick et al., *De Cézanne à Picasso, chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*, cat. exp., Paris, Réunion des Musées nationaux, 2007.

化された人物像やモチーフの描写が特徴的なポスターを制作している。こうした芸術と商業との結び付きは、オリジナル版画の領域でも重要な要素と言える。

オリジナル版画は、画家によるものとして芸術的価値を保証されているが手頃な価格で購入でき、大衆に向けられた商業活動にも適したメディアであった。版画という身軽なメディアは、流通面でのスピード、その範囲の広さゆえに、制作した画家のプロモーションとしても大いに機能したのである。またオリジナル版画は雑誌購読の特典として配布されることもあり、雑誌の販売促進にも利用された。

制作座が挿絵入りのプログラムを刊行した背景には、このような 19 世紀末に花開いた美術出版文化の多様で厚みのある基盤があったのである。

### 挿絵入りプログラムのはじまりと自由座

こうした版画文化の波は演劇界にも及び、それが挿絵入りプログラムの誕生を促すのだが、このプログラム形態を最初に本格導入したのは、アンドレ・アントワーヌ率いる自由座であった<sup>7</sup>。

この劇団は、制作座と深い関係にある。制作座の座長兼俳優であるリュニエ＝ボアが俳優として演劇活動をスタートさせたのはこの自由座においてであり、彼とアントワーヌとの関係は、子弟、ライバル、協力者と位相を変えつつも、以後 20 世紀に入っても途切れることがなかった。

自由座は文学における自然主義の時代に生まれた劇団であった。自由座の目指すところは、既存の商業主義の劇場や、古い慣習に縛られた伝統的劇場に対抗し、演劇の刷新を図ることであったが、自由座に指針を与えたのは、エミール・ゾラをはじめとする自然主義運動であった。ゾラが『演劇における自然主義』<sup>8</sup>のなかで展開した理論に従い、特定の社会環境のなかで人を生かそうと試み、俳優が舞台空間において現実を生きるように生きることが目指された<sup>9</sup>。そして舞台空間＝舞台装置は、人物の性格を規定する環境——人物の背景を物語る要素とみなされ、それは文学における「描写」と類比的に捉えられた。そうした観点からすると、従来の舞台のように、イリュージョニスティックな書き割りによって細部を省き、現実味に欠ける「偽物」の装置では満足な効果は得られない。だが、逆に現実性と迫真性を追い求めたアントワーヌの舞台演出は、時に度を越したものとなり、しばしば批判も招いた。たとえばフェルナン・イクレスの劇『肉屋』の上演時には、本物の肉塊を舞台に持ち込み、またヴェルガとダルゼンの『田舎貴族』の舞台に設えた噴水には本物

<sup>7</sup> アンドレ・アントワーヌおよび自由座に関する文献としては以下を参照のこと：André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris, A. Fayard, 1921 ; Francis Pruner, *Les luttes d'Antoine au Théâtre Libre*, Paris, Lettre moderne, 2 vols, 1964-2007 ; Jean-Pierre Sarrazac ; Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, Actes Sud / Paris, Centre national du théâtre, 1999.

<sup>8</sup> Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre : les théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1881.

<sup>9</sup> Cf. Jacques Scherer ; Monique Borie ; Martine de Rougemont, *Esthétique théâtrale : textes de Platon à Brecht*, Paris, C.D.U.-SEDES, 1982, p. 218-219.



の水を満たして観衆を驚かせた。自由座の押し進めた自然主義は、のちに象徴主義演劇の理念が展開されてゆくうえで、乗り越えるべき対象として後者の反面教師となる。

自由座のレパートリーは、自ずとリアリズムの傾向に属する劇作品が中核を占めたが、取り上げられた作家のなかにはエドモン・ド・ゴンクール、ジャン・ジュリアン、クートゥリン、ブリュー、ロマン・コーリュスたちが含まれている。とはいえアントワーヌは新しい演目の開拓にも取り組もうと、フランス以外の国の作家にも目を向けた。そして北欧作家の劇をいち早く上演したことは、制作座の活動との関連において特筆に値する。1890年と1891年、自由座はのちに制作座の看板劇作家となるノルウェー出身の作家ヘンリック・イプセンの劇、『幽霊』および『野鴨』を上演し、1893年1月にはスウェーデン人作家アウグスト・ストリンドベリの『令嬢ジュリー』を舞台にあげた。こうした北欧文学の受容は、パリの前衛的な文学サークルにおいてもすでに見受けられるものではあった。そしてのちに制作座はより本格的に北欧劇の紹介に努め、イプセンの名と分かちがたい劇団として知られることとなる。

型にとらわれないアントワーヌは、おそらく劇団のイメージアップも兼ねて演劇プログラムも革新しようと試みた。アントワーヌが挿絵入りプログラムの発刊を開始したのは第二シーズン（1888年秋から1889年春）からであったが、この試みは自由座が幕を閉じる1898年まで続く。

この挿絵入りプログラムのフォーマットは当初かなり流動的であったが、1892年のアンリ＝ガブリエル・イベルスのデザインしたプログラム（fig. 3）あたりから一定の形式を踏むようになる。これらのプログラムは、先に触れた、オリジナル版画とサイズにおいても印刷技法においても大差ない（fig. 4）。アントワーヌは、イベルスに、戯曲と関係なしに好きな図柄を描かせ、それも8回分のプログラムの紙面を与えると約束しており、プログラムの図柄を戯曲の「挿絵」として厳密に決め込んでいたわけではなく、むしろ画家の自由に任せ、オリジナル版画を制作するような条件で依頼したのであった<sup>10</sup>。イベルス以外の作家のプログラムにも、戯曲と無関係のイメージが付されている（fig. 5）。時には、ただ劇団名のみが記され、演目等のテキストは裏に刷られるということもあった（fig. 6）。

後で見てゆくように、制作座の挿絵入りプログラムは基本的にモノクロームの片面印刷、イメージはほとんどの場合、戯曲と関連しているため、この点では自由座のプログラムとは異なる。しかしながら、従来の活字中心のプログラムから、こうしたオリジナル版画と見まごうプログラムを発刊しようとするアイデアは、自由座の試みなくしてあり得なかったであろう。

---

<sup>10</sup> Henri-Gabriel Ibels, « La Carrière d'Antoine », *Je sais tout*, 15 mai 1914, p. 649.

さて、ここまで挿絵入りプログラム誕生の背景を確認したところで、以下では本論の中核的な考察対象である制作座の挿絵入りプログラムに立ち戻り、今日における研究状況についてみていこう。

## 第2節

### 研究状況および問題提起

#### 研究史

分析対象に関する実際的な情報を確認した後で、以下では、挿絵入りプログラムの研究史を概観したい。便宜上、はじめに演劇史、次に美術史分野について述べる。というのも、本論は制作座の挿絵プログラムを主軸とする以上、制作座という劇団に関する研究についても配慮する必要があるが、当然のことながら、制作座に関する研究は演劇学分野でなされ、また挿絵プログラムに対しては美術史とは異なるアプローチをとる。よって、ふたつの分野は分けて述べる方が適切と考えたのである。また、制作座の挿絵入りプログラムが演劇史と不可分である以上、ここでは象徴主義演劇に関する研究書についても必要なものについては言及することにした。

#### 【1】演劇学における研究状況

演劇における象徴主義運動に着目した初期の研究としては、ドロシー・ノウェルズによる1934年の著作、『1890年以降の演劇における理想主義の反響』が挙げられる<sup>11</sup>。本著は戯曲テキストの分析を主眼にした文学領域寄りの研究と言える。

1947年には、アメリカ人研究者ゲルトロード・R・ジャスパーが『演劇における冒険：1899年までのリュニェ＝ポーと制作座』と題する制作座の個別研究を世に出した<sup>12</sup>。ここでは制作座による各上演のみならず、劇団の運営といった制作座をとりまく社会背景が言及され、劇団の歴史が概説的にまとめられた。

そして1957年にフランス文学者ジャック・ロビシェが上梓した制作座のモノグラフ、『演劇における象徴主義：リュニェ＝ポーと制作座のはじまり』は、その後の研究に決定的な方向性を与えたと言える<sup>13</sup>。この著作が現在でも参照源として有効であることは、2011年に第22版が刊行されたことによっても裏付けられている。本書は、制作座創設前の1886年から1899年に劇団が方針の転換（脱象徴主義）をするまでの期間を扱っており、同時代の文学動向との関係性も考慮された詳細なモノグラフィックとなっている<sup>14</sup>。北欧言語にも通じたロビシェの語学力が発揮され、多様な資料を引用して劇団の国際的な受容も考察された実証的研究である。

<sup>11</sup> Dorothy Knowels, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, E. Droz, 1934.

<sup>12</sup> Gertrude R. Jasper, *Adventure in the Theatre: Luginé-Poe and the Théâtre de l'Œuvre to 1899*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1947.

<sup>13</sup> Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre: Luginé-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957.

<sup>14</sup> ほかに、より文学研究に即した文献としてはジゼル・マリーの『象徴主義演劇』（1973年）が挙げられるが、この著作では文学における象徴派に分類される作家たち——ヴィリエ・ド・リラダンやマラルメ、エドゥアール・デュジャルダン、ペラダン、メーテルリンク、サン＝ポール・ルーなど——のテキスト分析に主軸がおかれ、上演に関する歴史的考察とは区別される。

ところで、従来の演劇学は戯曲テキストの分析という文学的アプローチを主体としてきたのだが、制作座をはじめとする象徴主義演劇に関する研究においては、やや事情が異なる。というのも、一般に象徴主義の劇団とみなされる芸術座や制作座は、総合芸術を理念的背景にしており、舞台における視覚的（造形的）要素に対する関心が高かったため、研究においても実際の上演がいかなるものであったのか——つまり「舞台演出」に関する視点が欠かせないものとなっている。こうした劇団が行った、画家たちの協力を得た演出上の実験は、のちに、アドルフ・アッピアやエドワード・ゴードン・クレイグ、フセヴォロド・メイエルホリドらの舞台に引き継がれてゆく。

当時の舞台における演出効果に関しては、写真や録音資料などが現存しないため、先行研究は演劇理論書や劇評、回想録における記述や、数少ない舞台セットのマケットやエスキース、衣装のデザイン画、あるいは舞台を描いたと推測される絵画やデッサンをもとに再構成してきた。この分野におけるパイオニア的な研究であると同時に、現在でもレファレンスとしての価値を保持しているのが、1975年に上梓されたドニ・バブレによる『1870-1914年における舞台芸術概説』である<sup>15</sup>。本文献は、制作座の演出法に関して、劇場における技術革新も背景として考慮に入れつつ（とくに照明効果など）、演出論の歴史的流れのなかで論じられている。

演劇の「パフォーマンス」としての側面を掘り下げて論じた研究としては、フランティセク・ディークの著書『象徴主義演劇：アヴァン＝ギャルドの形成』（1993年）が特筆に値する<sup>16</sup>。本書は、劇作家を「神話化」する方向をあえて回避し、スペクタクルの観衆における受容のあり方、すなわち舞台と観衆の関係性を問うものであった。ディークは「パフォーマンスのなかに存在する芸術としての演劇」という前提に立ち、上演状況（production）と、観衆の経験の再構成を重視する。詩と絵画と演劇の関係を強調しながら、芸術座と制作座、さらには両劇団の基盤としての象徴派文学——たとえばヴィリエ・ド・リラダン、マラルメ——さらに総合芸術の提唱者としてのリヒャルト・ワーグナーも扱い、20世紀における象徴主義演劇の影響にも論及している。

近年、ミレイユ・ロスコ＝レナが出版した総括的な研究も、ディークの関心と同じ系譜にあると言えよう。『象徴主義の舞台（1890-1896）：スペクトル演劇をめぐって』と題する本書は<sup>17</sup>、芸術座と制作座の代表する象徴主義演劇に対し、「スペクトル演劇＝幽霊の演劇（théâtre spectral）」という呼称を提起する。ロスコ＝レナは多数の劇評を猟渉し、また舞台効果を再構成しながら、この「スペクトル演劇」の名のもとに、メーテルリンクの幻想劇に代表される静劇（テアトル・スタティック）、薄

<sup>15</sup> Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1975.

<sup>16</sup> Frantisek Deak, *Symbolist theater : the formation of an avant-garde*, Baltimore ; London, The Johns Hopkins University Press, 1993.

<sup>17</sup> Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

暗がりや静寂、朗唱による科白回しを特徴とする舞台を包括し、不可視のもの、非物質的なもの、この世ならぬものに傾倒するドラマツルギーを浮かび上がらせている。ほかにも、近年提出された象徴主義演劇に関する博士論文として、ソフィー・リュセツや、アン・ペロワの研究が注目に値することを書き添えておきたい<sup>18</sup>。

それでは、肝心の挿絵プログラムという対象について、上記の諸研究はいかに扱っているのだろうか。実のところ、演劇学においてプログラムに関する論及はかなり限定的であると言わざるを得ない。初期の研究であるジャスパーの著作では俎上にのせられていない。ロビシエは先に触れた著作のなかにて「講演とプログラム」の項目を設けて論じてはいるものの、ほとんどヴェイヤールの手がけた挿絵プログラムにしか言及していない<sup>19</sup>。

もともとテキストの分析や、舞台への関心を出発点とした場合に自然なことであるが、こうした研究に対してプログラム挿絵は、写真以前の記録媒体として、舞台効果の視覚的証言を提供しているとみなされる限りにおいて有益だと言えるだろう。つまるところ、プログラムは上演の付随物としての位置づけにとどまる。

近年、演劇雑誌に特化した研究グループがパリ周辺の大学関係者を中心に組織され、定期的な発表活動および関連領域との連帯が図られるなか、19世紀における劇団の刊行物や挿絵入り演劇雑誌も一定の注目を集めるようになってきた<sup>20</sup>。こうした方向において、挿絵入りプログラムにも新たな光が当てられる期待は持てるだろう。

さて、こうした演劇研究における傾向に対し、美術史のアプローチにおける挿絵プログラムの位置づけは異なっている。ここでは、プログラム自体が芸術作品という価値を付与された考察対象となり、とりわけ版画史の領域において19世紀末に花開くリトグラフ技法の文脈において論じられてきた。以下では美術史における先行研究の流れをたどってゆこう。

## 【2】美術史学における研究状況

美術史分野においては、ナビ派やロートレックといった画家たちの画業において、演劇経験—すなわち劇場での観劇、戯曲の読書、舞台作りへの参与、ポスターやプログラムの制作、演劇人との交流など、演劇をめぐる諸経験—が無視できない要素であることは、これまでの研究において明らかにされてきた<sup>21</sup>。

<sup>18</sup> Sophie Lucet, *Le « Théâtre en Liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXe siècle* (thèse de doctorat sous la dir. de Jean de Palacio, Univ. Paris IV), hiver 1996-1997 および Anne Pellois, *Utopies symbolistes: fictions théâtrales de l'homme et de la cité* (thèse de doctorat sous la dir. de Bernadette Bost), Université de Grenoble, 2006.

<sup>19</sup> Robichez, *op. cit.*, p. 245-246.

<sup>20</sup> パリ高等師範学校における、テキストとイメージの関係性をめぐる雑誌研究のセミナーTIGRE (Texte et Image Groupe de Recherche à l'École)や、大学横断型の演劇雑誌研究グループ Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre などの活動が挙げられる。

<sup>21</sup> とりわけヴェイヤールは初期のモノグラフから演劇との関係が言及されてきた。(Jacques Salomon,

挿絵プログラムがまず版画愛好家のコレクションの対象であったことを示すのは、美術雑誌における特集記事である。たとえば、先述したように、すでに1897年にはガブリエル・ムーレイがイギリスの美術雑誌『ステュディオ』で論じており<sup>22</sup>、また翌年には、レオン・マイヤールが『挿絵入りメニューとプログラム』と題した書籍をものし、そのなかで自由座、制作座のプログラムも取り上げている<sup>23</sup>。こうした挿絵プログラムの愛好家の存在は、同時代の動向からすれば、たとえば「アフィシヨマニー（ポスター愛好・蒐集家）」の出現などに代表される、ポスターやメニュー（献立表）、招待状、各種カード類の、主に多色刷り石版画による装飾的な実用的印刷物に対する収集熱と軌を一にするとはいえる。

愛好家の趣味の領域から、次第に研究領域にも及ぶ動きが示されたのは、1947年のトメの論考からであろう。グラフィック・アーツの専門誌である『クーリエ・グラフィック』に掲載された論文「制作座の挿絵入りプログラム」において、この劇団のプログラム・シリーズに関するモノグラフィックな論考が提示された<sup>24</sup>。興味深いのは、現在ではほとんど忘れられた劇作家であり、画家でもあったアンリ・バタイユが比較的大きく取り上げられていることである。また、すでにヴェイヤールがかなり重点的に論じられている。だが、研究が十分進んでいないこともあり、劇作家や画家の混同も見受けられる<sup>25</sup>。

こうしてナビ派の演劇活動の研究に先鞭がつけられ、以後は次々と同テーマに関する論文が発表され、概説本内にはナビ派と演劇を論じる項目が立てられるようになる<sup>26</sup>。

先にも少し触れたが、挿絵プログラムがモノグラフィックに論じられるようになったのは1970年代からである。これは象徴主義芸術の再評価とも時期を同じくしている。70年代以降は、断続的に挿絵入りプログラムのモノグラフィックな展覧会、および制作座にまつわる展覧会が行われてきた。とくに重要なのは、以下の4つの

---

*Vuillard, témoignage de Jacques Salomon*, Paris, Albin Michel, 1945. pp. 22-31.; André Chastel, *Vuillard 1868-1940*, Paris, Floury, 1946.; Claude Roger-Marx, *Vuillard et son temps*, Paris, Éditions Arts et métiers graphiques, 1945, pp. 18-19.) またナビ派と演劇との関係に着目した初期のものには、ロバート・ゴールドウォーターの論文がある。Robert Goldwater, « Symbolist and theater : Vuillard, Bonnard, Maurice Denis », *Magazine of Art*, December 1946. pp. 366-370.

<sup>22</sup> Gabriel Mourey, « Some French illustrated theatre programmes », *The Studio*, n° 10, 1897, pp. 237-243.

<sup>23</sup> Léon Maillard, *Les menus et programmes illustrés*, Paris, G. Boudet, 1898.

<sup>24</sup> J. R. Thomé, « Les programmes illustrés du Théâtre de l'Œuvre », *Le Courrier graphique. Revue des arts graphiques*, septembre-octobre 1947, pp. 35-43.

<sup>25</sup> たとえば、ビョルンソンとイプセンの間での混同、あるいはモーリス・ドニとモーリス・デュモンの間での混同。

<sup>26</sup> Anne Georges, *Symbolisme et décor, Vuillard 1888-1905*, Thèse inédite du 3e cycle, l'Université de Paris I, 1982. 3<sup>ème</sup> partie, « Théâtre Symboliste », vol. 1, pp. 114-145; Belinda Thomson, *Vuillard*, Oxford, Phaidon, 1988. Chapitre 4, pp. 77-98; Claire Frèches-Thory; Ursula Perucchi-Petri, *Nabis : 1888-1900*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, 1993. pp. 399-423; Claire Frèches-Thory, « Les Nabis et le théâtre », Claire Frèches-Thory et Antoine Terrasse, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 257-280; John Russell, *Edouard Vuillard 1868-1940*, Art Gallery of Ontario; California Palace of the Legion of Honor; Art Institute of Chicago, 1971, pp. 25-32, 49.

展覧会と言えるだろう。まずは1972年の、レンウィック・ギャラリーでのアトラス・コレクションの展示である<sup>27</sup>。続いて1979年に提出された浩瀚な学位取得論文をもとに、執筆者G. エトケン自身の監修によって1991年に開催されたサミュエル・ジョゼフォヴィッツのコレクションによる展覧会である<sup>28</sup>。3つめは、1998年にアメリカで開催された、これもまたアトラス・コレクションからの寄贈と新規購入作品にて構成された、ワシントン・ナショナル・ギャラリーでの展覧会である<sup>29</sup>。これら3つの展覧会は、自由座、芸術座、制作座の3劇団のプログラムを扱ったものである。4つめは、やや趣を異にするが、2005年にオルセー美術館で開催された、19世紀末の制作座をテーマとした展覧会である<sup>30</sup>。このオルセー美術館での展覧会では、挿絵プログラムだけでなく、関連するデッサンや絵画作品、また戯曲本や劇場図面、書簡といったドキュメントも展示された。社会学的観点もとりいれて総合的に制作座の活動をとらえようとする学際的な性格を打ち出したもので、野心的な企画であった。ただし、学術的な知見からすると、制作座の活動に対する新しい視点の提出に至ったとは言い難く、それまでの諸研究の総括という感を免れ得ない。また、大局的に見れば、このような先行研究の成果をもってしても、挿絵入りプログラムがいまだ近代版画史において周縁的な位置づけに甘んじていることは言うまでもない。

### 本論の問題提起と方法論

本研究は、基本的な劇団と画家の関わりや演劇プログラムの作品情報において過去の研究成果に多くを負っているが、こうした先行研究が扱ってこなかった側面にまで光をあててゆくことで、本対象の意義を明らかにし、翻って制作座が画家の画業にもたらした意義を浮かび上がらせる試みである。

制作座の挿絵入りプログラムを総合的に論じる過去の研究は往々にして、各挿絵に描かれた選択場面と構図の特性についてある程度まで論じることはあっても、その場面をなぜ選び、またなぜそのような構図あるいは造形で描いたのかという問題を真っ向から考察してきたとは言い難い。こうした状況の底辺には、たとえ美術史学の領域にあっても、制作座の挿絵入りプログラムはシリーズでこそ意味を持ち得るものであって、個別に論じるまでもない対象という認識が横たわっているものと思われる。おそらくこの認識は、ベラム紙に刷られた単色石版画という、挿絵入りプログラムの物質的側面での質の低さが大きく作用しているのだろう。だがそうし

---

<sup>27</sup> Daryl R. Rubenstein, *The avant-garde in theatre and art: french playbills of the 1890's*, cat., exp., Washington, D. C., Smithsonian Institution, 1972.

<sup>28</sup> Geneviève Aitken, *Artistes et théâtre d'Avant-Garde : programmes de théâtre illustrés, Paris 1890-1900*, cat. exp., Pully, Musée de Pully, 1991.

<sup>29</sup> Patricia Eckert Boyer, *Artists and the Avant-Garde Theater in Paris, 1887-1900: The Martin and Liane W. Atlas Collection*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1998.

<sup>30</sup> Isabelle Cahn (dir.), *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay ; Milan, 5 continents, 2005.

た一種の偏見を取り去り、プログラムに描かれたイメージの分析をより深化させることで、この媒体の新しい側面も明らかになってくるのではないだろうか。

こうした問題意識に基づき、本論ではあえてプログラム挿絵を個別に取り上げて論じ、これまで掘り下げられなかった次元にまで作品分析を深めている。そして複数の画家による複数のプログラムを扱い、さらに画家の画業における挿絵の位置づけを問うことで、挿絵入りプログラムの意義を多角的に明らかにしようと試みた。

本論は考察対象となる媒体の性質上、美術史学に立脚しながらも演劇史・文学の領域を必要に応じて横断する、学際的な研究のアプローチを取ることとなる。各作品の問題設定によってアプローチの比重もやや異なってくるが、基本的には作品の造形分析を出発点とし、同時代の美術と比較する場合には様式論の手法に拠り、画家の演劇受容や同時代の演劇理論を参照し、あるいは画家を取り巻く芸術環境の再構成を行う場合は、演劇界と文学界における動きを把握するために文化史的視点を取り入れることになるだろう。

## 本論の構成

本論文は二部七章で構成されている。第Ⅰ部では、演劇における象徴主義を実践した芸術座と制作座の演劇史上の意義を、とりわけ舞台演出への画家の参与や、劇団による画家の支援策に着目しながら論じ、各劇団が発刊した挿絵プログラムの特質を比較分析する。第Ⅰ部は、第Ⅱ部において個別研究を進めるための基礎的情報を提供することを目的とするとともに、演劇史ではあまり注目されない劇団の特質について、美術史の文脈から見直しをはかった。

第Ⅱ部では、はじめに制作座の挿絵入りプログラムを概観したあと、ナビ派の三人の画家—エドゥアール・ヴェイヤール、フェリックス・ヴァロットン、モーリス・ドニ、—と、ヨーゼフ・ザットラーの挿絵および絵画作品をケース・スタディーとして取り上げる。彼らの描いた挿絵イメージがいかに構想され、該当する戯曲や演劇理念といかに結びつくのか、また挿絵の経験は他のメディアの表現様式にも変化を与えたのか、といった問題を考える。さらに第3章では、ヴェイヤールの一見演劇と無縁に見える絵画作品を取り上げながら、その作品の生成過程でいかに制作座の経験が関わり得るか検討した。舞台芸術と造形芸術という芸術ジャンルの交差、同一の画家における異なるメディアの作品間の交差を明らかにし、制作座の上演活動とこの劇団の挿絵入りプログラムを手がけるという経験が各画家にもたらした意義を探っていきたい。



## 第 I 部

### 象徴主義演劇の展開と画家

## 第I部 第1章

芸術座の活動および雑誌型プログラムの挿絵

## 第1節

### 芸術座の活動：象徴主義演劇のはじまり

制作座が引き継ぎ、そして最終的には否定することになる象徴主義の演劇理念は、まず芸術座周辺の文化環境において形成された。両劇団はまた、参加した芸術家メンバー（俳優、画家、文学者）においても共通性をみせる。芸術座の活動、そしてこの象徴主義劇団をとりまく文化環境を理解することが、制作座の理解へとつながることは言うまでもない。

以下ではまず、芸術座の創設の経緯や演劇理念、実際の活動における特徴などを概観する。その後、それぞれの挿絵に対し、戯曲内容や実際の舞台演出と照らしたうえで分析を行ってゆきたい。

#### 芸術座の出発

芸術座の創設は逸話的である。1890年、演劇経験もなく、まだ二十歳にも満たない詩人ポール・フォールによって立ち上げられた。この劇団が掲げたのは、何よりもまず詩人のための舞台を、という理念である。

実際には、象徴主義文学を牽引する『メルキユール・ド・フランス』編集部の強い後押しがあった。創設のきっかけは、同雑誌の編集長アルフレッド・ヴァレットやアルベール・サマン、ルイ・ドゥムールたちがカフェ・ヴォルピーニに集って象徴主義のための劇場がないことを嘆いたためと伝えられる<sup>1</sup>。座長フォールは、雑誌寄稿者たちを仲間に迎え、とりわけヴァレットや、彼の妻で作家のラシルド、さらにサン＝ポール＝ルーやジュール・ルナールらを助言役につけた。当時の『エコー・ド・パリ』に発表されたポール・フォールの書簡では、この野心的な劇団について次のように告知されている。

「この[2月27日の]公演以後、芸術座は完全なる象徴主義となるだろう。すでにこの一座は、ステファーン・マラルメやポール・ヴェルレーヌ、ジャン・モレアス、アンリ・ド・レニエ、シャルル・モリスといった新しい流派の文豪たちの庇護を受けている。3月末には、ヴェルレーヌと賞賛すべき象徴主義の画家ポール・ゴーギャンに捧げる象徴派の初公演を行う予定である」<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 芸術座は、ポール・フォール率いるミクスト座とルイ・ジェルマン率いるイデアリスト座が合併するかたちで結成された。

<sup>2</sup> Lettre de Paul Fort, publié par *Echo de Paris*, 24 février 1891, p. 4.

フォールが後に回想するところによると、芸術座は「自然主義との闘争のために<sup>3</sup>」立ち上げられた。つまりはアントワヌの自由座を乗り越えるべき対象と定める<sup>4</sup>、ポジティヴィスムとセプティシスムに対する不満の時代に生まれた劇団であった。批評家であり、象徴主義の歴史を語ったアンドレ・フォンテナスは、のちに次のように回想している。

「この熱狂と興奮が渦巻くまたとない時代に大成功を収めた演劇、ジムナーズ座やコメディール＝フランセーズの代わり映えのしない演劇、自然主義、レアリストの演劇、アントレ・アントワヌとかいう輩の魔法が、心理洞察家や大衆文学の作家たちによって見いだされたありふれた言動や言いよどみを生き返らせる自由座、そうした演劇を即座にはっきり思い出せるであろうか？これに対し、たいへん儉しい、例外的な劇団が果敢にも対抗したものだ。資金に乏しく、ほとんど援助されず、目的が誤解され、不慣れな役者をつかい、冒険的なやり方でこしらえた、しかし大胆で革新的な芸術家たちによって描かれた衣装や装置を用いていた、ある理想主義と叙情詩を至上とした劇団、芸術座が。この劇団は、年齢十八の若者で、資産もなく、無名の、ポール・フォールとか言う者によって組織され、創設されたが、誰も何も知らなかった」<sup>5</sup>

フォンテナスが語るように、ポール・フォールはこの頃、詩人としても名が通っていたわけではなく、さらに演劇については専門的な教育を受けたこともない素人で、劇場運営ができるほどの経験や知識も持ち合わせていなかった。しかしフォールの若さと熱意、それに『メルキュール・ド・フランス』誌編集部の有力者の後押しが加わり、芸術座は発足へと至る。とはいえこの「理想主義と叙情詩を至上とした」芸術座の理念は明らかに自然主義演劇のみならず、商業主義的な大衆演劇（ブルヴァール劇）にも対抗するものであった。観客を楽しませるような動きや妙技に富んだ演出は一切排し、演目においても高度な文学性を固守した劇団が、「資金に乏しく、ほとんど援助されず、目的が誤解され」たのも無理はない。上向くことのなかった経済事情は劇団を2年間の短命に終わらせることになり、まともに役者も雇えず、十分な舞台装置も用意できない状況に追いこんでいたようだが、それがかえって「冒険的なやり方でこしらえた、しかし大胆で革新的な芸術家たちによって

<sup>3</sup> Paul Fort, *Mes mémoires : toute la vie d'un poète 1872-1944*, Paris, Flammarion, 1944, p. 29.

<sup>4</sup> アントワヌも日記に芸術座の結成について記している：« Un comité de poètes s'est formé pour créer un Théâtre d'art qui donnera bientôt, à la salle Montparnasse, des pièces de Pierre Quillard, Rachilde, et Stéphane Mallarmé. C'est fort bien, car le Théâtre-Libre ne suffit plus, d'autres groupements deviennent nécessaires pour jouer certaines œuvres que nous ne pouvons pas réaliser chez nous. Je n'y vois pas une concurrence, mais un complément dans l'évolution qui s'accélère ». (André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris, A. Fayard, 1921, (note du 12 janvier 1891), p. 219.)

<sup>5</sup> André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, Éd. de la nouvelle revue critique, 1928, p. 158.

描かれた衣装や装置」を用いる、舞台装置と演出の工夫を促したようだ。のちにポール・フォールは、芸術座の純粋な野心にあふれた奮闘について、「私は保障なしで役者を雇い、革新的な装飾家たちに書割を粗塗りしてもらい、上演不可能な戯曲を受け取ってはどうかこうにか舞台にあげた<sup>6</sup>」と回想している。もちろん芸術座の舞台装置の革新は、象徴主義演劇の理念的展開に沿うものであったが、こうした実際的な事情も関わっていたように思われる。以下では、画家たちと芸術座との関係を詳しくみてゆこう。

### 上演活動における画家たちとの協同

序章で触れた自由座は、画家たちにプログラムの挿絵を依頼したものの、舞台装置づくりを彼らの手に委ねたわけではなかった。これに対し、よりラディカルな演劇における革新を求めた芸術座は、舞台装置や演出の構想といった上演活動においても積極的に画家たちを採用する。ボードレール流の「万物照応（コレスポンダンス）」の理念を介し、ワグナーの提唱した総合芸術の実現を目指した芸術座は、諸芸術の交流というプログラムを舞台において実現しようと、第5回目の公演から、とりわけナビ派を中心とする、友人としての付き合いもあった画家たちの協力を仰ぐようになる。ナビ派の画家たちは、フォールとアニエールとともに幼少期を過ごしたポン＝タヴェン派の画家エミール・ベルナルの紹介によって芸術座に迎え入れられた。画家たちは衣装や背景幕などのセット・道具類をデザインし、さらに公演のためのプログラムに挿絵を提供するようになる。

ところで、ナビ派の画家たちが、ポール・フォールの芸術座だけでなく、アンドレ・アントワヌの自由座の活動にも関わるきっかけを作ったのが、ひとりの美術愛好家にして駆け出しの役者、オーレリアン・リュニェ＝ポーであったことを思い起こしておきたい。リュニェ＝ポーは、コンドルセ高校の時代からモーリス・ドニを知っており、ドニによってほかのナビ派画家たち、すなわちヴェイヤールやボナール、セリュジエ、ルーセルらに紹介された。当時はまだ無名に近かったこの若い画家たちの名を売ろうと、リュニェは俳優業のかたわら奔走する。途中、兵役でパリを離れた際も、ドニとのあいだで書簡のやりとりをし、夢を語り合ったのだった。ドニはリュニェ宛の手紙に次のように記している。「夢また夢、より真剣にそれらを実現しようと思うとき、君は間違いなく、応援をしてくれる不可欠な人に出会うだろう。」自由座やコンセルヴァトワール（国立高等音楽・舞踊学校）の人脈をうまく利用しながら、批評を掲載するよう依頼したり（ドニ「新伝統主義の定義」など）、作品の買い手や擁護者を見つけたり、多くの文化人をナビ派の画家たちに引き合わせた。そうした文化人のなかには、作家カチュール・メンデスや美術批評家ギユス

---

<sup>6</sup> Conférence de Paul Fort : « Les Temps héroïques du symbolisme, le Théâtre d'Art et les premiers drames de Maurice Maeterlinck » 以下に引用 : Claire Fréches-Thory ; Ursula Perucchi-Petri, *Nabis : 1888-1900*, cat. exp., Zurich, Prestel / Paris, RMN, 1993, p. 401.

ターヴ・ジェフロワ、作家でもあり劇評家でもあるジュール・クラルティ、コメディイ・フランセーズの名物俳優コクラン・キャデたちが含まれた。

彼らの友情はほかの芸術家たちをも支援することとなる。ナビ派が師と仰いだポール・ゴーギャンは、1890年頃にはまだ一般によく知られてはいなかったようだが、芸術座は1891年の春にゴーガンと、それから象徴派の詩人ヴェルレーヌに捧げるガラ公演を開催したのであった。これにはリュニエ＝ポーも関わっていたようで、ドニはリュニエ宛の書簡において、「ゴーガンの成功の鍵となったのは、リュニエだった。一年のあいだに何があったか思い出してみしてほしい。『芸術と批評』の記事<sup>7</sup>、象徴主義者たちとの関係、私たちが絵画に興味を持たせた人々の数を<sup>8</sup>」と書き記している。

兵役から帰還したリュニエ＝ポーは、パリのピガール街28番地のアトリエを、ドニ、ヴェイヤール、ボナルと共有し、そこで彼らはアルベール・モッケルやスチュアート・メリル、シャルル・モリス、アドルフ・ルッテといった文学者たちと交流した。このアトリエでの出会いや議論は、のちのリュニエとナビ派の三人の画家にとってかけがえのないものとなる。リュニエが回想するには、「彼らは私の精神を豊かにしてくれ、コンセルヴァトワールを少し越え出たところに、そしてとりわけ自由座を越えたところに導いてくれた（中略）私たちは、[アルチュール・]ランボオやデビューしたての[アンドレ・]ジッド、そしてヴェルレーヌの作品を読み、またメーテルリンクやイプセンを読んだ<sup>9</sup>」。その後、リュニエ＝ポーがランスで兵役に服しているあいだ、今度はナビ派の画家たちがリュニエを芸術座の活動に引きつけたのであった。ドニは彼に宛てた書簡で、「芸術座としては、君にはパリにいてほしい<sup>10</sup>」と伝えている。

ナビ派の画家たちは、エミール・ベルナルだけでなく、リュニエ＝ポーという人材を通して芸術座との結びつきを強めていったのである。

### 象徴主義演劇の舞台演出理念

さて、画家たちの手で作られた舞台装置は斬新で奇抜とさえ言えるものであったが——そしてそこには劇団の経済事情も関係してはいたが——象徴主義に与する演劇界において主張された美学に多かれ少なかれ基づくものであった。

「いまだかつてない舞台芸術は、新しい装飾のような未知の世界を要する。この[舞台芸術という]ジャンルに属する作品においては、詩がすべての装置を創出する<sup>11</sup>」

<sup>7</sup> 『芸術と批評』の記事は、ドニが筆名を使って寄稿した以下の記事のこと： Pierre Louis, « Définition du Néo-Traditionalisme », *Art et Critique*, 23 et 30 août 1890. ルニエ＝ポーの力添えによって掲載に至った。

<sup>8</sup> ドニによるリュニエ＝ポー宛書簡。以下から引用： Aurélien Lugné-Poe, *La Parade*, tome I : *Le Sot du tremplin*, Paris, Gallimard, 1930, p. 248, s. d.

<sup>9</sup> Aurélien Lugné-Poe, *op.cit.*, 1930, pp. 193-194.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>11</sup> Pierre Valin, « Les Théâtres », *L'Ermitage*, avril 1892.

とは、批評家ピエール・ヴァランの言葉であるが、これは芸術座が目指した新しい演劇のかたち、そして先にも触れた「詩」至上主義の態度を代弁していると言える。ヴァランは次の文章で、より詳しく装置のあるべき姿について語っている。

「各人物の性格の特性や筋展開のすばやさ、細部へのこだわり、そしてすべての現実のイリュージョンを捨て去ることで、相関的にだまし絵のような装置の廃止にいたるのだ。観衆は、もはや自らの感覚によって生きるのではなく、魂によって想像力のなかで生きる。そして主人公たちの心理の全体的な印象のみを受け取り、ドラマが展開する場を漠然と、ただ感覚的に知覚するのみにとどめるべきなのだ...」<sup>12</sup>

ここで言われる「だまし絵のような装置」とは、当時の大劇場が用いていた、視覚的イリュージョンを駆使した仰々しい、しかしながらその迫力で観衆を驚かせ、感嘆を引き出すような舞台装置あるいは背景幕のことを指しているともとれるし、また自然主義演劇で用いられた、実際の家具等を正確に配した舞台装置ともとれる。いずれにしても、現実世界を舞台空間において摸倣することは否定されるのである。ヴァランにとってそれは、観衆を「自らの感覚によって生きる」よう促す「だまし絵」の装置であり、真の装置ではない。では何が真の装置かという、劇を観ている者が「魂によって想像力のなかで生きる」ことのできるような舞台装置であり、「ドラマが展開する場を漠然と、ただ感覚的に知覚する」ような装置である。

ここで画家たちによる実際の舞台装置について確認する前に、芸術座を演劇史において独特な立ち位置にすえることとなった演劇理念をもう少し詳しく述べておくことにしたい<sup>13</sup>。ただし、象徴主義の理念は多くの場合、具体性に欠けているうえ、芸術座の舞台演出の視覚的記録は残っていないため、実証的な考察にはかなり困難を伴うことをはじめに断っておきたい。しかしながら、象徴主義演劇理念は同時代の美術理念と美学的なつながりもあるなど、理念自体で大変興味深い考察対象である。

この理念のスポークスマンの役を担った人物としては、まず象徴主義の詩人であり劇作家、さらにジャーナリストでもあったピエール・キヤールを挙げることができるだろう。彼の詩劇『両手を切られた娘』が芸術座で上演された際の舞台演出は、象徴主義演劇というものが、戯曲テキスト自体の文学傾向を指すのみならず、その演出法にも関わることを如実に示す舞台であった。その演出が実際にどのようなものであったかは後で詳しく述べる。だがここでは、キヤールがある劇評文に反駁す

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> 象徴主義演劇の理念形成においてはボードレールやマラルメ、ワグナーの思想が大きく関わっているのだが、こうした点については本論文の文献表にも記載したいくつかの重要な研究書が詳しく論じているので、そちらを参照されたい。以下では芸術座の舞台に直接関係のある人物を中心に述べる。

るかたちで記した文章のなかに、象徴主義演劇のマニフェストを確認することしよう。

1891年4月、『両手を切られた娘』の舞台について酷評するなかでキヤールの意図を「舞台効果の徹底的な簡素化<sup>14</sup>」と皮肉まじりに要約したピエール・ヴェベールに対し、その一月後、キヤール自身が『正確な演出の絶対的な無意味さについて』と題する応答文を『舞台芸術』誌に寄せた<sup>15</sup>。この「正確な演出 (mise en scène exacte)」とは、ゾラが『演劇における自然主義』において擁護した、自然主義演劇を特徴づける「正確な舞台装置 (décor exact)」に対応するものだろう<sup>16</sup>。ゾラにとっては人物が生き生きと舞台上で「生きる (vivre)」ことが重要であり、そのために、またその限りにおいて、彼らが生きる社会環境を用意する正確な——つまり現実に忠実な——舞台装置が必要であった。ゾラはこれを古典演劇の「抽象的な舞台装置」との対比で論じている。だがキヤールは、このゾラ理論に基づく自由座の実践を批判することで自らの演出理念に正当性を与えるのだった。

「自然主義の無意味さがもっとも露呈するのは劇場においてだ。自由座の豪華絢爛ぶりを思い出してほしい。そこ[自由座の舞台]ではアントワーヌ氏がお見事な技量——ほかに言葉が見つからないので、技量と書くほかないのだが——でもってくり返し罵言を吐き、紳士淑女、少女や売春婦のひもたちが、いたってありきたりな会話を交わし、きわめて下品な話題を振る——実際の人生においてのように。(中略) 生の完璧なイリュージョンを与えるためには、正確を極めた舞台装置 (décors scrupuleusement exacts) を制作するのがふさわしいと思われていた。しかしながら、諸物の外観をまるごと再現しようとする細かな配慮にもかかわらず、ドラマは偶然任せで分かり難く、まったくをもってイリュージョンに欠けていた。要するに、自然主義——すなわち特定の出来事、取るに足らない偶発的なドキュメントを利用すること——が、演劇に反しさえするのだ」<sup>17</sup>

自然主義演劇の流儀そのものに否定的なキヤールは、とりわけ自由座の現実世界に忠実たろうとする舞台装置のつくりが、かえって舞台効果を低減させていると考える。彼にとって舞台でもっとも重要なのは言葉であり、その効果を高めるべき舞台装置は、必要以上に存在を主張するものであってはならないのだ。彼はつづけて自らの理想とする舞台のあり方を次のように述べる。

<sup>14</sup> Pierre Vever, « Au Théâtre d'Art », *Revue d'art dramatique*, 15 avril 1891, p. 117.

<sup>15</sup> Pierre Quillard, « L'Inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> mai 1891, pp. 180-183.

<sup>16</sup> Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre : les théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1881.

<sup>17</sup> Quillard, *op. cit.*, pp. 180-181.



「演劇作品はすべて、何よりもまずひとつの総合 (synthèse) である。(中略) 言葉がその他のもののように舞台装置を作り出す。道具方の役割はどこまで縮小するのだろうか。演出がイリュージョンをいっさい妨げなければ十分であり、そのためには演出がたいへん簡潔であることが重要だ。私が「すばらしい宮殿」と言ったとしよう。(中略) この言葉は、各人の精神のうちに特定の既知のイメージを喚起するだろうが、そのイメージはけばけばしい舞台情景の再現とは相容れないだろう。想像力の自由な戯れを助けるにはほど遠く、背景幕はこれを妨げるだろう。舞台装置は、装飾的で純粋に想像の産物でなくてはならない。それはドラマと類比的に連関する色彩や線によって、夢想を補完するのだ。時間と場所の限らない多様性を印象づけるには、たいてい、ひとつの背景幕と、いくつかの可動式の掛け布で足りるだろう。(中略) 舞台はそれがあべき姿となる、すなわち夢のきっかけになるのだ」<sup>18</sup>

キヤールは、情景に忠実な舞台セットを用いた演出を無意味とし、むしろ観衆の作品世界に対する想像力が羽ばたく助けをする意図的に非再現的な舞台装置を奨励したのだった。このようにキヤールの理念は、アントワーヌの自由座で行われていた極度に自然主義を求める演出のみならず、伝統的に公的大劇場において実践されていたような仰々しく作り込まれたセットに対しても反旗を翻すものであり、その点において演劇刷新の可能性を秘めていた。

### 脱人間化への志向

キヤールのマニフェストにくわえ、象徴主義演劇の興味深い一面を明らかにしているのがベルギーの劇作家モーリス・メーテルリンクである。

それまでの劇場の慣習では、俳優の個性が尊重され、舞台上に繰り広げられる物語世界の完結性を脅かしてまでも、役者のアドリブや観衆とのコミュニケーションが許され、舞台は偶発的な出来事にみちていた。この慣習はまず自由座によって否定され、役者は舞台に集中し、ゾラの言葉にならって舞台空間のなかで「生きる」ことになる。つづく象徴主義演劇のコンテクストにおいては、役者の存在価値自体が下げられる。役者の発する声あるいは言葉 (parole) については、詩を至上とする象徴主義演劇にとって、芝居を構成するほかの諸要素に対して優位に据えられるべきものであった。だが俳優の身体は、舞台を構成する一要素とみなされる。

メーテルリンクは、こうした舞台と俳優の関係について考察を深めたうちのひとりであった。換言するなら、詩的な舞台における人間的存在という桎梏をいかに克服するか、という問題に取り組んだ劇作家だ。メーテルリンクは『マリオネットの

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 181-182.

ための3つの戯曲』と題する作品集の序文において、「詩は、そこに生身の人間 (*être vivant* 生きた存在) が入り込んだときに死す」と書き記し、さらに次のように持論を展開する。

「劇場は傑作の大部分が死ぬ場である。なぜなら、偶然的で人的な要素の助けをかりた傑作の上演というのは矛盾しているからだ。傑作とはおしなべて象徴である。そしてこの象徴は、人間の活気ある存在に耐えることができない。(中略) 詩は、そこに下位の世界の存在が入り込んできたとき、自らの「第二の世界の」生 (*vie « de la seconde sphère »*) を失う。偶然の出来事は、象徴を偶然の出来事へと連れ戻してしまう。そして偶然の出来事が起こり、それが後をひいているあいだ、傑作はその本質において死んでいるのだ」<sup>19</sup>

「第二の世界」という言葉にも顕著なように、全体として神秘思想を看取させる文章であるが、上位にある象徴の世界と下位にある現実世界を対置させ、前者を現実世界に属する舞台で実現させることの困難が語られていると言えよう。その困難の大きな要因が、俳優＝人間が自ずと持ち込んでしまう偶然性である。

有機的存在であるがゆえに役者につきまとうこの偶発性を回避するため、メーテルリンクは仮面ないしマリオネットを用いるという解決案にいたる。彼は、「ギリシヤ人はこの矛盾に気づかずにはいなかった。もはや私たちが理解できない彼らの仮面は、もっぱら人間の存在感を薄め、象徴を強調することのみに寄与したのだろう<sup>20</sup>」と述べる。彼は、詩を「後ずさりさせる」人間と対比しながら、マリオネットを「詩に対して寛容な存在<sup>21</sup>」と形容した。

メーテルリンクにとって、固有の人格によって観衆の想像力の飛翔を妨げる俳優とは異なり、マリオネットはそうした詩的想像力を邪魔することのない、個人の意志という中身を欠く「容器＝受容体 (*réceptif*)」のような存在、つまりは観者の感情や想像力を投影するスクリーンのような存在であったと言えるだろう。まずもって個人である役者は、劇作家が思い通りにコントロールできる存在ではなく、往々にしてその動きや科白回しが、偶発的な事象にあふれた現実世界を舞台のなかに差し挟んでしまう。観念的な世界の完全なイリュージョンが舞台上に構築される障害となるのである。

---

<sup>19</sup> Maurice Maeterlinck, « Préface », dans : Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Renaissance du Livre, 2008, p. 7. Cette « Préface » est destinée par Maeterlinck, en 1896, à la traduction américaine de la trilogie : *The Plays of Maurice Maeterlinck*, trad. Richard Hovey. 2<sup>nd</sup> series : *Alladine and Palomides. Pélleas and Mélisande. Home. The Death of Tintagiles*, Chicago, Stone & Kimbel, 1896.

<sup>20</sup> Fabrice van de Kerckhove, « Genèse des Trois petits drames pour marionnettes », *Ibid.*, p. 265.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

このように、キヤールやメーテルリンクらの主張する象徴主義演劇は、ゾラが求めた人物固有の性格、そしてそれを説明する環境のどちらも必要としないうえ、その反対に向かう。むしろ作家の「言葉 (parole)」を最上位にすえ、ときに人物の「生」に由来する偶然性を疎んじる。舞台装置を含めたヴィジュアルな要素は、この「言葉」＝テキストの喚起力を補うものとしてとらえられ、それゆえテキストにおいては詩の形式がもてはやされる。この点においても、舞台装置を小説における「描写 (description)」と類比的に捉えるゾラとは真っ向から逆行すると言えるだろう。

さて、ややもすると理念先行と思われるこうした演劇論は、芸術座の活動のなかでどのように実践されたのであろうか。以下では芸術座の実験的な演出の代表的なものを挙げてみたい。

### 実験的演出

19世紀から20世紀にかけての舞台装置の歴史的展開を追ったドニ・バブレや、同時期の近代演劇における人物の機能を論じたロベール・アビラシェドによると、芸術座の演出法は、ふたつの相反する試みに発していると言える<sup>22</sup>。第一は、複数の芸術ジャンル（音楽、絵画、詩、舞踏）を結びつけるスペクタクルの試み。これはボードレールの万物照応（コレスポンダンス）の思想を介して、リヒェルト・ワグナーの総合芸術の理念に遡る<sup>23</sup>。第二は、キヤールの理念に顕著なように、言葉（テキスト／詩）の補完物としての舞台演出というコンセプトに基づくものである。

第一の場合、ポール＝ナポレオン・ロワナールの脚色による『雅歌』の舞台がその好例といえるだろう。1891年12月11日にモデルヌ劇場で上演されたこの舞台では、ボードレール流の「万物照応（コレスポンダンス）」に基づく実験的な演出がなされて人々の関心を惹いた<sup>24</sup>。

公演プログラムの解説文には、「サロモンの雅歌。精神的な愛のシンフォニー。神秘的な8つの標語 (Devises) と3つのパラフレーズ」によって構成される舞台と記されているが、とりわけ最後の一文には説明を要するだろう。続いてプログラムに次のような演出の意図が説明されている。「装置の目的：雅歌をとりまく夢の雰囲気を総合的に作り上げるために、装置の構成については、主要なシンボル——偉大な叙情詩を生み出す諸観念が、より凝縮され、際立つようなシンボル——を率直に想

<sup>22</sup> Denis Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, p. 155 ; Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 185.

<sup>23</sup> Cf. Charles Beaudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *Revue européenne* le 1 avril 1861 : « [...] l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait ».

<sup>24</sup> Cf. Paul Fort, *op. cit.*, 1944, p. 35. « Puisque selon le vers de Baudelaire : « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », nous avons voulu offrir ce soir-là un régal complet pour tous les sens à la fois. Ce bout d'indication scénique pour le Cantique des Cantiques de Roinard en donnera une idée : c'était imaginé d'après la théorie d'instrumentation que René Ghil avait posée dans son *Traité du Verbe* et d'après le *Sonnet des Voyelles* d'Arthur Rimbaud ».

起するものとなるようにした」<sup>25</sup>。

『ゴーロワ』誌の詳しく伝えるところによると、演出は次のようなものであった。

「3枚の画布が舞台奥の異なる空間を仕切っており、ロワナールが聖書から抜粋した3つのレベルの読みに対応する。そしてそれらの画布は、現実を分解したときの諸段階でもある。すなわち、「現実の感覚」、「神秘的な感覚」、「音楽的感覚」。照明の操作によって、こうした空間が現れたり消えたりする一方で、会場には香水がふりまかれ、さまざまな音楽のフレーズが演奏され、特定の母音が朗読者によって強く発音された<sup>26</sup>。例を挙げるなら、「第一の標語」のために、異なる四つの感覚に対応する要素によって舞台が「編成 (orchestrée)」された。すなわち、「oによって照らされたi(白)<sup>27</sup>」の言葉(母音あるいは二重母音)と「ハ音の」音楽、「明るい赤紫色の」色彩(照明)、そして「香」の芳香によって」<sup>28</sup>

要するに、上の文章に報告されている幕に関して言うなら、テキストのoとiの母音の発音が強調され、音楽はハ音(つまりドの音)を主音とし、照明は赤紫色で香の匂いをまくという演出がなされたようだ——それぞれの要素のあいだに感覚的な照応があるという前提のもとに。

実際のところ、こうした劇評やプログラムの解説からだけでは、実際の舞台効果がどのようなものであったのか想像するのはかなり困難である。とはいえ、言語、音楽、色彩、香りを8通りに組み合わせ、その組み合わせ——諸感覚の統合——によって舞台を作り上げようとする意図は、まさにボードレール流の「万物照応」の理念を舞台において実現しようとした試みであり、特筆すべきことであろう。それは舞台芸術でのみ実現の可能となる試みであり、「総合」芸術を求める機運において、画家や文学者や音楽家が舞台作りに関心を抱くのは必然と言えるかもしれない。ここでは、言葉(標語)がまず全体を総合する役目を果たしてはいるものの、色彩や音楽、香りといった要素もかなりの重要性を持っている<sup>29</sup>。メーテルリンク

<sup>25</sup> *Livre d'Art : Organ du Théâtre d'Art : Théâtre d'Art. Programme de la première représentation de la saison 1891-1892*, [10 décembre 1891]; p. [4].

<sup>26</sup> 舞台装置に関する詳細は以下を参照のこと : *Ibid*; pp. [4]-[6]; Anonyme (« Un symboliste »), « La Mise en scène symboliste », *Le Gaulois*, 14 décembre 1891, p. 2. 舞台へのコレスポンドダンス理論の適用については以下に詳しい : Pascal Rousseau, « Le spectacle des sens. La synesthésie sur la scène symboliste du Théâtre d'Art », Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS, 2006, pp. 157-163.

<sup>27</sup> « en i luminé de l'o (blanc) »

<sup>28</sup> Anonyme, « Le Cantique des cantiques de Salomon », *Livre d'Art, op. cit.*; p. [4]

<sup>29</sup> 『雅歌』の演出については賛否両論であった。たとえば好意的な劇評として、アンリ・ブレサックが以下のように記している : « très satisfaisant, celle suave d'un rêve fait de blancheurs : sur des vitraux passaient lentement de pâles costumes harmonieusement drapés, des fleurs écloses s'exhalaient de blanches odeurs, et les paroles amoureuses sonnaient lentes et douces » (Henri Bressac, « Les Théâtres. Théâtre d'Art », *L'Ermitage*,

の『闖入者』同様、ナビ派の画家たちの絵画制作にもインスピレーションを与えたようである<sup>30</sup>。

そして第二の場合は、俳優のまわりに暗示的な雰囲気を生み出すことが目指される。これは役者たちの個性を消すようなファンタスマゴリックな舞台へと、過剰な様式化に向かう傾向を有する。

芸術座における演出のなかでも、のちにいわゆる「象徴主義的」な演出のメルクマールとなったのは、先に触れた1891年のキヤール作『両手を切られた娘』の公演であったが、これが第二の試みの代表的な実践例であろう。この舞台デザインはセリュジェによってなされたが、その背景幕は金地に「プリミティブ」な様式で祈る天使たちが描かれたものであった。この背景幕と紗幕のあいだで、俳優たちは、平面的なシルエットとなって、ゆっくりとした動きと朗誦法で台詞を発していたといふ<sup>31</sup>。(芸術座の舞台については、本章後半でも触れる)

### 背景幕と壁画

こうした実験的な舞台演出のために、ナビ派やポン＝タヴェン派の画家を中心に若手の芸術家たちが劇団を手伝ったのであるが、芸術座における舞台作りの経験のなかでも背景幕の制作は、少なくともナビ派の画家たちにとって大きな意義を持ったであろう。当時、イーゼル画に対比されるかたちで、建築要素と一体化し、置かれた環境との調和のなかで真価を発揮する壁画を真の芸術とみなす美学が盛り上がりを見せていたが、こうした動きのなかでナビ派の画家たちも、公共建築の壁面装飾には手が届かなくとも、装飾画の制作に着手していた<sup>32</sup>。

このことに関連して、先に触れたキヤールの舞台装置の話に戻すと、この頃の背景幕と壁画の美学には、どこか通じるようなところがあるように思われる。舞台装置に関するキヤールの文章——「舞台装置は、装飾的で純粹に想像の産物でなくてはならない。それはドラマと類比的に連関する色彩や線によって、夢想を補完するのだ」——には、やや唐突に、しかしながら重要なフレーズに「装飾的」という語が挿入されている。その翌年に執筆されたピエール・ヴァランの文章のなかでも、「いまだ

---

janvier-juin 1894, p. 54.) その一方で、ジュール・ルメートルの評は辛辣である : « pas un moment, je n'ai saisi comme nécessaires, ou seulement comme naturelles, ces concordances de sons, de ton, de couleur et d'odeur. J'en conclus seulement, étant au bout de mon feuilleton, que j'ai les sens un peu grossiers » (Jules Lemaître, *op. cit.*, 14 décembre 1891, p. 2.)

<sup>30</sup> たとえばヴュイヤールの《庭の女性》(1891年, 油彩・カンヴァス, 74 x 51 cm, 個人蔵) や、モーリス・ドニの《神秘のブドウの収穫》(1891年, 油彩・カンヴァス, 74 x 51 cm, Triton Foundation) が挙げられよう。Cf. Antoine Salomon ; Guy Cogeval, *Vuillard : le regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, Milano, Skira / Paris, Le Seuil / Wildenstein Institute, 2003, pp. 185-186.

<sup>31</sup> Alfred Vallette, "Theatre d'Art," *Mercur de France* (mai 1891), p. 301.

<sup>32</sup> 19世紀後半以降のフランスでの、大芸術と産業芸術のはざまで揺らぐ装飾概念、また当時の壁画をめぐる議論に関しては、特に以下を参照のこと : 天野知香『装飾／芸術 : 19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』、ブリュッケ、2001年。

かつてない舞台芸術は、新しい装飾のような未知の世界を要する」<sup>33</sup>と述べられていたことは先に確認した。

前者の文章には、「時間と場所の限りない多様性を印象づけるには、たいてい、ひとつの背景幕と、いくつかの可動式の掛け布で足りるだろう」という言葉がつづくことから、キヤールの言う舞台装置とは、ほとんど背景幕の同義語と言えるだろう。

1891年とは、美術界においても「装飾」をめぐるひとつの結節点といえる時期である。しばらく前から政府が主導する装飾芸術振興運動が展開していたという背景があるが、この年、国民美術協会のサロンで「オブジェ・ダール」部門が設立され、当時のジャーナリズム界では、これまでいわゆる大芸術に比して格下に位置づけられていた装飾芸術をめぐる議論が沸く。

そしてこの動向を敏感に察知し、芸術の本質を壁画という形式から微妙に移行させて「装飾的」という性質に帰したのが、先にも引き合いに出した美術批評家アルベール・オーリエであった。キヤールの言う背景幕と装飾性を結びつける、あるいは背景幕のそなえるべき夢想の補完という性質を、装飾という語によって形容する概念的な結びつきは、オーリエの言葉に表された「装飾」の定義と根源的なところで重なるように思われる。オーリエが1891年2月に『メルキュール・ド・フランス』誌に発表した「絵画における象徴主義：ポール・ゴーガン」の一節は、世紀末の装飾概念の位相の変化をめぐる議論のなかで重要な位置を占める。そこには芸術のあるべき姿について以下のような条件が挙げられている。

「第一に観念的であること。というのもその唯一の理想は、観念の表現であるから。

第二に象徴的であること。というのもそれは形体を通して観念を表すから。第三に総合的であること。というのもそれは一般的に理解できる方法によってこうした形体や、こうした記号を記すから。

第四に主観的であること。というのも対象は、決して対象としてみなされることはなく、主観によってとらえられたある観念の記号とみなされるから。第五に（結果として）装飾的であること。というのも装飾的な絵画は、その固有の意味において——エジプト人が、そしておそらくギリシャ人やプリミティブ派がそれを理解したように——同時に主観的かつ総合的、象徴的、観念的な芸術の現われにほかならないのだから」<sup>34</sup>

このオーリエの言葉を借りて、象徴主義演劇の舞台装置もまた、作家のイデーとしての「詩」を、(イリュージョニスティックな装置ではなく、たとえば一枚の背景幕のなかに)「観念的」「象徴的」「総合的」「主観的」に表すことを求められた、そ

<sup>33</sup> Pierre Valin, « Les Théâtres », *L'Ermitage*, avril 1892.

<sup>34</sup> Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercur de France*, février 1891, pp. 162-163.

して結果として、「装飾的」であるべきことが求められた——と言い換えることさえできるのではないだろうか。オーリエは先にも触れたように、芸術座の雑誌型プログラムに批評を發表するなど、劇団の活動に無縁ではない。なにより、芸術座が1892年にチャリティー公演を行った際、それが捧げられていたのは詩人ヴェルレーヌとゴーガンであったが（公演時、会場にはゴーガンの作品も展示された<sup>35</sup>）、同時期にゴーガンを象徴主義画家として大々的に評価しはじめたのが、ほかならぬオーリエであった。ここに演劇理念と美術理念の興味深い接近が認められるのである。むしろすでに『メルキュール・ド・フランス』誌で批評活動を展開していたオーリエこそが、キヤールをはじめとする象徴主義演劇の論客に対し、造形芸術をめぐる新しい視点を与えたのかもしれない。

## 芸術の本

ところで、芸術座の「総合芸術」の理念は、劇団の活動を舞台上演の枠を越え出た諸文化活動にまで押し広げることとなり、そうした活動のなかで前衛画家たちのプロモーションも積極的に行われた。

1891年の初公演に際して芸術座が発刊したプログラムには、予約会員のための文化活動を開始する旨のアナウンスが掲載されているが、そこに記されているのは、『芸術の本 (Livre d'Art)』の刊行、芸術サロン (Salon d'Art) や芸術朗読会 (audition d'Art)、そして芸術コンサート (concert d'Art) といった、諸々の文化イベントの開催である<sup>36</sup>。これらの積極的な試みのうち、とりわけ画家たちの活躍の場となったのは、芸術サロンと『芸術の本』であり、そこで彼らは自らの作品発表の機会を得たのである。

芸術サロンについては、「年に4ヶ月間、1月から4月にかけて、新しい画家や彫刻家、建築家などの作品を展示する<sup>37</sup>」と予告されている<sup>38</sup>。この長期にわたる展示にくわえ、上演後の一定時間がタブローの展示に捧げられることもあったようだ。

一方、『芸術の本』(fig. 7) に関しては、芸術座のプログラムとも密接に関連した媒体であり、また、いわゆる展覧会評やモノグラフのように作品解説や批評は一切掲載せず、もっぱら画家の作品図版を掲載するにとどめた号も刊行されている点が特異な美術出版物である。おそらく芸術座の定期会員、および出版・文学関係者を読者に想定して編纂されたであろう、ほとんど同人誌ともいえる『芸術の本』は、そこに掲載された告知によると、「1891年12月16日から週2回（および公演日）

<sup>35</sup>天野、前掲載書、132頁。以下も参照のこと：Jean de Rotonchamps, *Paul Gauguin 1848-1903*, Paris, Crès, 1925, p. 91.

<sup>36</sup> Anonyme, « Programme du Théâtre d'Art », *Livre d'Art*, op. cit., p. [8]. こうした多岐にわたる芸術活動を特定の文化サークル内で行う試みは、たとえば同時期に創設された薔薇十字会においても実践されていた。言うまでもなく、そうした試みを大いに動機づけたのは、総合芸術の理念であった。

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> だがこの展示が実際に開催されたかどうか、実証する資料は管見の限り見当たらない。

刊行予定。各号は、ひとりの詩人あるいは画家に捧げられる。(中略) すべて番号入りの『芸術の本』は、非販売版<sup>39</sup>となるはずだったようだ。現実には、現存する『芸術の本』の刊行回数が極端に少ないことから、この告知内容は部分的な実現にとどまったものと推測される。

この刊行物はときに異なるフォーマットで出版されたが、なかでも興味深いのは、1 ページに1~4 点の作品が、写真製版に基づくモノクローム印刷で刷られている号である (fig. 8)。ほとんどがデッサン、あるいは木版画の複製図版であり、全体として粗描きでプリミティブな印象の作品で占められている。掲載されたのは、大まかにみて象徴主義の流れを汲む画家たちの未発表作品であり、やはり彼らも『メルキュール・ド・フランス』誌のなかで紹介されてきた画家たち、とくにオーリエが「象徴派画家」としてグルーピングした画家たちと大枠で重なるとともに、多くが芸術座の舞台作りに関わった者たちである。カフェ・ヴォルピーニに集った画家たち——ゴーガン、ゴッホにくわえ、エミール・ベルナルやルイ・アンクタンといったポン＝タヴェン派、またボナルやランソン、ルーセル、ヴェイヤールといったナビ派画家——の作品が紙面を飾ったのだった。

『芸術の本』は劇団の機関誌でありながら大々的に美術分野に紙面を割り、少なくとも演劇愛好家のあいだでの象徴派画家の評価と周知に貢献したのは間違いない<sup>40</sup>。これまで象徴派芸術の研究においてほとんど等閑に付されてきた、この小雑誌と美術カタログの中間地点に位置するような媒体は、劇団の刊行物として片付けてしまうわけにはいかない独特な出版物なのである。

ただし、『芸術の本』は「芸術」というある種の崇高さや理想主義を匂わせる語を冠しながら、その物質的側面においては期待に応えるとは言い難いもので、ひとつの刊行物としての完成度において中途半端な印象が拭えない。とはいえ、この本に認められるプリミティブな性格、ぎこちないデザイン、飾り気のないレイアウトといった要素については、ひとつの価値として要請されていた可能性もある。実際に『芸術の本』は、同時期の、そして芸術座周辺における「プリミティヴィスム」——ゴーガンをはじめとするポスト印象派世代に認められるブルターニュや南国の風物に対する嗜好やジャポニスム、そして最終号と推測される『芸術の本』の編集に関

<sup>39</sup> Anonyme, « Programme du Théâtre d'Art », *op. cit.*, p. [8].

<sup>40</sup> 『芸術の本』は刊行形態が複雑である。『芸術の本』は、全部で5号発刊されたことが筆者の調査の限り確認できている。最初に現れたのは1891年12月11日(総稽古は前日)の上演に際してであったが、この号はやや例外的なものと思われる。というのも、表紙に「『芸術の本。芸術座の機関誌』1891-1892年度第一回公演のプログラム」と表記されており、『芸術の本』と記されてはいても実際には内容はプログラムであった。その後、1892年の公演時にプログラムが2号出され、芸術座の舞台活動は終わりをむかえる。しかしその二ヶ月後の1892年5月に、同年の5-7月号として『芸術の本。芸術座のプログラムの続編』と銘打った出版物が登場する。これ以後刊行された『芸術の本』は、もはや公演を終えた芸術座の出版活動とはいえないかもしれない。しかしながら、芸術座のプログラムの「続編」として構想されているこれらの『芸術の本』は、芸術座の刊行した雑誌型プログラムの方針とたしかに一致する部分があり、扱われている画家に関しても共通性が見いだせる。



わっていた、画家エミール・ベルナールと作家にして国立図書館の司書でもあったレミ・ド・グールモンが同時期に関係していた雑誌『イメージ』<sup>41</sup>における中世の図像や民衆版画への嗜好——と切り離すことのできない関係にあったと考えられる。

つづく第2節では、第1節において確認した芸術座の象徴主義演劇の理念や活動方針を踏まえつつ、本論文の主要テーマでもある「挿絵入りプログラム」という文脈に与する芸術座の演劇プログラムを見てゆくことにしよう。

---

<sup>41</sup> 『イメージ』については、特に以下を参照：Emmanuel Pernoud, « De l'image à l'ymage : Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'Art*, vo. 115, n° 115, 1997, pp. 59-65.

## 第2節

### 雑誌型プログラムの挿絵と中世趣味

#### プログラム雑誌、『芸術座 *Théâtre d'Art*』

芸術座の演劇プログラムは、『芸術座』という劇団名がタイトルとして付され、さらに「プログラムにして雑誌（あるいは、雑誌型プログラム *programme-revue*）」との肩書きがつけられていた。基本的に上演の度に刷られたものと考えられるが、前節で触れた『芸術の本』と時おり融合しながら、時に号数を付されることなく刊行されている。つねに資金難に苛まれた芸術座らしく、「雑誌」と冠しながらもフォーマット自体は新聞に近いもので、紙も印刷技法も廉価なものであった。サイズとしては日刊紙ほどの大きさで、ヴィニェット型の挿絵をとらない、ページ数は4～24と、号によって開きがある (fig. 9)。名前から察せられる通り、前半のページは演目や配役、戯曲の解題などの公演にまつわる情報が掲載され、後半のページは文芸批評や文学作品、美術作品の発表に割かれている<sup>42</sup>。先行研究は自由座や制作座の挿絵入りプログラムとほとんど常にセットで語ってきたが、実際のところ、そのフォーマットと内容が示すように、同じくナビ派の戯曲挿絵を掲載していながらも、芸術座のプログラムはかなり異なる目的に基づいて「編纂」されている。すなわち、当時文学界において重要となってきた、「小雑誌 (*petite revue*)」と通称された刊行物——小規模な刊行部数と同人誌のような非商業的で専門的な内容の定期刊行物——の形態を意識しているのである。もとより、このプログラム自体に「雑誌にしてプログラム」と記されていることから、その意図がうかがえよう。ここに座長ポール・フォールの文化的エリティズムを帯びた野心を汲み取ることができる<sup>43</sup>。(以下では、雑誌型というフォーマットに鑑みて、プログラムに付されたタイトル『芸術座』で本媒体を呼ぶ。)

このことは、芸術座が、象徴主義文学雑誌の金字塔のひとつ『メルキユール・ド・フランス』を後ろ盾にしていたこととも深く結びついている。この雑誌に寄稿していた多くの作家たちが芸術座に戯曲や詩を提供するのみならず<sup>44</sup>、美術における象徴主義についてはやくに論じ『メルキユール・ド・フランス』にゴッホやゴーガン、

<sup>42</sup> 各号の掲載内容に関しては、本論文第二巻資料篇 (p. 80-82) を参照のこと。

<sup>43</sup> 19世紀における雑誌文化の開花については、以下を参照のこと：Evanghélia Stead ; Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008 および Philippe Kaenel (éd.), *Les périodiques illustrés (1890-1940) : écrivains, artistes, photographes*, Gollion, Infolio, 2011.

<sup>44</sup> たとえば、ピエール・キヤール、ラシルド (彼女は『メルキユール・ド・フランス』の編集長ヴァレットの妻でもあった)、シャルル・モリス、レミ・ド・グールモン、ジュール・ラフォルグ、オカルト作家のジュール・ボワとエドゥアール・シュレ。

ナビ派を擁護する記事を発表していた批評家アルベール・オーリエが雑誌兼プログラム『芸術座』に評論を寄稿しているのである<sup>45</sup>。

さて、公演プログラム『芸術座』にはどのような芸術家たちが関与していたのであろうか。1891年から翌年までのごく短いシリーズ全体を見渡すと、そのなかには、今述べたルドンや、ゴーガンをはじめとして、ポン＝タヴェン派の画家（レイ・アングタン）そしてナビ派の画家（セリュジエ、ヴェイヤール、ボナール、ドニ、ランソン）、さらにジョルジュ・ロシュグロス、モーリス・ボード、アンリ・コラス、シャルル・ギュイヨーが名を連ねる。こんにち「ポスト印象派」あるいは「象徴派」として分類される画家たちが主に関わっており、また彼らは『芸術の本』にデッサンを提供した画家とも、舞台演出に関与していたメンバーともある程度重なる。

### 挿絵の分析

以下では、芸術座のプログラム挿絵のうち、とくに戯曲と挿絵の関係が興味深い例を取り上げ、上演の年代順に個別に論じていきたい。

挿絵はすべて写真製版によるものである。プログラムのフォーマットや挿絵の形式の点では、自由座や制作座のような、イメージを全面に載せたプログラムほどの革新性はないかもしれない。むしろ、芸術座がこのプログラムにおいて挿絵に求めたのは、ページを覆い尽くすことではなく、テキストを補完すること、つまり従来のヴィニエットの機能に近いものであった。とはいえ実際に挿絵をしてみるならば、テキストを視覚的に説明するような立ち位置にとどまっておらず、ときに非常に抽象的なイメージとなってナラティブな機能を失いかけていることにも気づくことだろう。

#### 【1】セリュジエによるキヤール作『両手を切られた娘』のための挿絵 (fig. 10)

ナビ派のひとりであり、1888年にはポン＝タヴェンにゴーガンを訪ねてこの画家グループ結成のきっかけを生み出したポール・セリュジエは、当初から芸術座の活動に積極的に関わった画家のひとりである。彼は1890年3月20日に上演されたピエール・キヤールの詩劇『両手を切られた娘』の舞台装置とプログラム挿絵の双方を担当する。キヤールとセリュジエはリセ・コンドルセ時代からの学友であり、その関係がふたりの協同を成り立たせたのかもしれない。セリュジエは舞台装置とし

<sup>45</sup> 1891年5月20、21日の、ヴェルレーヌとゴーガンに捧げられた公演のプログラムに掲載された。ジョルジュ＝アルベール・オーリエは、1892年に27歳で夭逝した詩人であり批評家。ヴァレットが『メルキュール・ド・フランス』を立ち上げるにあたり協力し、同誌で美術批評欄を担当する。いちはやくゴッホやゴーガンの作品を評価し、絵画における象徴主義の理論家としても知られる。よく知られた批評文としては以下がある：« Les Isolés: Vincent van Gogh », *Mercure de France*, janvier 1890, pp. 24-29 ; « Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin », *Mercure de France*, mars 1891, pp. 155-165 ; « Les peintres symbolistes », *Revue encyclopédique*, t. 2, n° 32, 1<sup>er</sup> avril 1892, pp. 474-486. オーリエの死後に出版された以下の作品・論文集も参照のこと：Albert Aurier, *L'Œuvres posthumes* (notice de Remy de Gourmond), Paris, édition du « Mercure de France », 1893.

て、金地に祈る姿の天使たちを散りばめた背景幕を制作した。

キヤールの詩劇は、「聖史劇」の副題のもとに出版された。物語は、「どこでもないところ、どちらかと言えば中世<sup>46</sup>」を舞台に展開する。天国とキリストの神秘的な愛を夢見る若い娘が祈禱所で祈りを捧げていると、彼女の父親がその手に接吻をする。憤慨した彼女は、忠実な召使いに頼んで自らの両手を切り落とす。怒った父親は彼女を小舟に縛りつけ、荒れ狂った海原に放る。しかし、しばらくすると海は鎮まる。第二幕で彼女は天にたどり着き、そこで彼女の両手が蜜の香りを漂わせながら元に戻るが、セリュジェが描き出したのは、この第二幕の冒頭と推測される<sup>47</sup>。

この詩劇が中世の殉教聖人にまつわる奇跡の物語——聖人伝に想を得ていることは言うまでもないが、おそらく 1890 年頃に象徴主義者のあいだで流行していたエゾテリスムにも関係している。

挿絵に描かれる小舟が枠によって切断される様、そしてうねる波は、北斎の浮世絵を思わせる。また、エトケンが指摘したように、船の縁が、現実世界と幻視世界の境目として機能しており、これはゴーガンが《説教のあとの幻影》(fig. 11)において、木の枝を用いて行った造形操作と同じ手法である<sup>48</sup>。

## 【2】ゴーガンによるラシルド夫人作『死夫人』のための挿絵 (fig. 12)

『両手を切られた娘』と同じ夜、ラシルドによる劇『死夫人』が上演された。この劇は作者自身によって、最初のシーンは「現実生活のどこか」で展開し、第二幕はすべてが「夢のなか、苦悩する男の頭のなか」で、そして第三幕は主人公ポール・ダルティニーの喫煙室を舞台とするというように指定されていた。第二幕の「夢のなか」という設定は特異であると同時に、この劇団の観念主義的な性格をよく反映していると言える。

この「観念劇 (drame cérébral)<sup>49</sup>」の挿絵を頼まれたのはポール・ゴーガンであった。友人のジャン・ドランがラシルドに薦めたらしい<sup>50</sup>。ゴーガンははじめ当惑したようだが、最終的に2点のデッサンを描き、一方は1891年3月19日のプログラムに掲載され、もう一方は公演後に出版者アルベール・サヴィーヌが刊行したラシルドの戯曲集に収められる (fig. 13)<sup>51</sup>。いずれも「死夫人」たる女性を描き出したものであるが、前者 (fig. 12) はヴェールをまとう瘦身の女性の全身像がほとんどシルエットのように表され、彼女の頭部の背後には死を象徴する骸骨が浮かび上がるのに対し、後者 (fig. 13) では描き出される胸像の女性自身がまるで骸骨の

<sup>46</sup> Pierre Quillard, *La fille aux mains coupées : mystère*, Paris, Alcan-Lévy, 1886, p.10.

<sup>47</sup> 以下を参照のこと : *Ibid.*, p. 22.

<sup>48</sup> Geneviève Aitken, *Artistes et théâtres d'avant-garde : programmes de théâtre illustrés. Paris 1890-1900*, cat. exp., Pully, Musée de Pully, p. 42.

<sup>49</sup> Rachilde, « Sur « Madame la Mort », *Théâtre d'Art*, [19 mars 1891], p. [1].

<sup>50</sup> Henri Dorra, *The Symbolism of Paul Gauguin : Erotica, Exotica, and the Great Dilemmas of Humanity*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 149.

<sup>51</sup> Rachilde, *Théâtre : Madame la Mort. Le Vendeur de soleil. La Voix du sang*, Paris, Albert Savine, 1891.

ようにやつれ、身体の輪郭線は今にも背景に溶け込むようである。

とりわけプログラムに描かれた死夫人のイメージは、ラシルドの戯曲冒頭に記された登場人物に関する覚え書きにある、夫人の姿の描写と大枠で合致する。そこには次のような、実際に役者が演じるには不可能とも思われる描写によって、死夫人の像が呈示されている。

「ヴェールを被った女性。若く、しなやかで、からだをすっぽりと灰色のヴェールで覆い、同じく灰色の長いドレスには鱗粉がふりかかっている。陰気な声、しかし明瞭で区切れはよい。彼女は足も手も顔も見ることには決してない。彼女は仮象 (apparence) である。彼女は歩く、そして振り向き、音も立てずに動く。影がそうするように、しかし優雅に。彼女に幽霊の様相はない。彼女は戻っては来ない、彼女は存在したことがないのだ。形 (forme) なのであり、存在 (être) ではないのだ」<sup>52</sup>

「仮象」であり、「形」であっても「存在」ではないこの女性は名前も与えられず、ひたすら想像の産物として非人間化される。身動きの静かなさまは「影 (ombre)」に例えられるが、彼女は文字通り、影絵芝居のシルエットなのであり、それは先に見たメーテルリンクらの象徴主義演劇の理念に一致する。ゴーガンはラシルドに宛てた手紙のなかで、あまりに抽象的な死夫人の容貌に対して抱いた戸惑いを告白し、自分の挿絵がラシルドの希望するイメージに沿っていないであろうことを詫びている<sup>53</sup>。

ゴーガンの2点の挿絵は、一般的に知られるこの画家の画風とはやや異なる趣きを見せている。ゴーガンはこの頃、太い輪郭線の特徴とした、明暗によるヴォリューム表現を回避した画面構成——いわゆるクロワゾニスムを追求していた。しかし『死夫人』の挿絵はいずれも繊細なキアロスクーロ表現が特徴的である。上述したラシルド自身の注意書きから、もとよりクロワゾニスムによって死夫人を描くことが不可能であると画家は察知したであろうが、そこで彼が参照したのは、ルドンの「黒」にほかならない。先行研究がすでに指摘しているが、とりわけ、ルドンが1889年に世に出したリトグラフ集『ギュスターヴ・フロベールに：聖アントニウスの誘惑』のなかの一葉《III. 死神：私の皮肉にはどんな皮肉もかないやしない！》(fig. 14)がそのインスピレーション・ソースとなったであろう。薄暗がりのなかに浮かび上がる女性、その曖昧な空間表現はともに両者に共通する。ルドンの版面に描かれる女性の、顔にかかるように腕を上げる身振りは、ラシルドの書籍に掲載されたゴーガンの挿絵にも認められる。この挿絵では、ゴーガンが繰り返し描いた死霊のように、頬がこけた夫人はまるで骸骨のような相貌で描かれている。一方、プログラ

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>53</sup> Lettre de Gauguin à Rachilde, 5 février 1891, citée par : Aitken, *op. cit.*, p. 43.

ムのための挿絵では、夫人の痩身にまわりつくヴェールが大きなカーブを描いており、ルドンの描く女性の蛇のように伸びる下半身のうねりを思わせる。『死夫人』の挿絵とは直接関係はないものの、劇の舞台についてある批評家が「オディロン・ルドン様式の庭」と言い表しているのは興味深い一致と言えるだろう<sup>54</sup>。

### 【3】1891年12月11日の公演プログラム

1891年12月11日の舞台演目は、中世やキリスト教に関連したテーマが際立っていた。公演用プログラムは、ナビ派の画家たちによる挿絵で飾られた。この公演は、芸術座の演出の実験的な試みと、その理念を凝縮していたと言っても過言ではない。

まず、フランス中世の叙事詩である武勳詩（*La Geste du Roy*）から、ポール・フォールは『フィエラブラ』、『大足のベルト』、『ロランの歌』の3作を舞台に上げた<sup>55</sup>。武勳詩はシャルルマーニュを中心にフランスの英雄を主人公とした中世の叙事詩で、キリスト教の擁護者としての王たちの活躍が謳われている。歴代のフランスの英雄を称えるという一貫したテーマは、愛国精神とも結びつけられるだろう。それぞれの物語は、ナビ派の三人の画家によって舞台美術（*direction artistique*）が手掛けられた。『フィエラブラ』はボナール、『大足のベルト』はヴェイヤールが、『ロランの歌』はセリュジエが担当した。

武勳詩全体の挿絵（*fig. 15*）はボナールが手掛け、二人の騎士が長槍でもって一騎打ちをしている場面を、画面手前で女性が目撃している構図である。これはプログラム＝雑誌の表紙を飾ったが、縦長の矩形の枠に収まった、ヴィニエツト風の挿絵であり、テキスト部分とは明確に区分されたものであった。背景の葉群や馬の鬣

<sup>54</sup> Frantisek Deak, *Symbolist theater : the formation of an avant-garde*, Baltimore ; London, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 148.

<sup>55</sup> 『フィエラブラ』は、しばしば巨人として描かれ、イスラムの戦士でスペイン王バランの息子とされる人物の名を指す。その物語は、846年のローマ略奪や、サン＝ドニ大聖堂の聖遺物にまつわる史実や逸話に基づいたものである。フィエラブラはローマのサン・ピエトロ大聖堂で略奪をし、聖遺物をスペインに持ち帰る。聖遺物を奪回すべくシャルルマーニュは十二臣将オリヴィエらを派遣するが、フィエラブラは勝利して彼らを捕虜とする。捕虜のなかにはギ・ド・ブルゴーニュもいたが、フィエラブラの姉妹フロリパは彼に恋をする。最終的にシャルルマーニュはスペイン王バランを殺し、フィエラブラはキリスト教に改宗、スペインは分割されてフィエラブラと、フロリパが結婚したギ・ド・ブルゴーニュに与えられ、聖遺物はシャルルマーニュとともにサン＝ドニ大聖堂へ帰還した。

『大足のベルト』は、13世紀にフランドルの宮廷で活躍した詩人、アドネ・ル・ロワによって書かれたとされる。標題の人物名は、ピピンの王妃であり、またシャルルマーニュの母親である、フランク人（ハンガリー）の王女ベルトラード・ド・ランを指す。彼女は大きい足の持ち主として知られた。物語はベルトが数奇な運命をたどりながらも、最終的にめでたくフランス王妃になる経緯を描き出している。ベルトは婚姻のためにピピンの宮廷へと向かうが、乳母マルギストの陰謀によって王はベルトにそっくりの乳母の娘と結婚、ベルト自身は森の中に逃げて賢者シモンのかにかくまわれる。だが娘からの便りがないのを心配したベルトの母親がフランスの宮廷に赴き、王女の足が小さいことから替玉であることを見抜く。王は森の中に彼女を捜しに行き、無事に賢者の家で見つけ妻とする。そして『ロランの歌』はシャルルマーニュの甥、ロランを称える物語であり、『フィエラブラ』と同様にフランク王国とイスラム帝国の戦いが描かれる。

を形成する細かく打ち震えるような曲線と、布地の文様の同じパターンの繰り返し、そして大きく波打つ人物の輪郭線は、長槍の対角線とともに、画枠をはみ出しそうな動きを画面に与えている。しかしながら、このポナールの挿絵もまた、たとえば彼が同時期に手掛けた「フランス・シャンパーニュ」のポスター (fig. 16) のように、二次元的で装飾的な画面構成といえる。

『大足のベルト』については、ヴエイヤールは背景幕を描いたのみならず、挿絵のエスキース (fig. 17) を残しているが、実現にいたらなかったようだ。彼の描いた背景幕がどのようなものであったのか、『ル・ゴロワ』紙の記事のなか言及がある。それによれば、「紫の基調色のなかに、紫色の岸壁、金色の雨<sup>56</sup>」が描かれていたという。女優の衣装については、『大足のベルト』を舞台用に翻案したアドルフ・ルッテが「中世風の城主の奥方のような漠然とした衣装。裏にアーミンの毛がつけられたウサギの毛皮の空色のドレス」と書き残している<sup>57</sup>。コジュヴァルがいみじくも指摘したように、ヴエイヤールは油彩でこの物語に取材したであろう作品を描いている (fig. 18)。そこには深い森に囲まれた野原に横たわる女性が描かれる。ルッテは、芸術座での上演について次のように書き残している。「こうして我々の勇敢な座長の勧めで、ピエール・キヤールとスチュアート・メリル、そして私はいくつかの武勲詩の断片を現代語に翻訳することになった。私は『大足のベルト』を選んだ。古風な色合いを与えようと気にかかることなく、私はこの時代遅れの女性によって、このプリミティブな詩の無名作者がひどく面喰ってしまうであろう感情や感激を表した。ああ！なんと私は歴史的な事実に関心だったことだろう！<sup>58</sup>」ルッテの言葉や、背景幕の描写からは、かなり自由に中世文学を翻案した上演であったことが推測される。ここでも、中世は歴史主義的な関心からよりも、あくまで「この世ではないどこか (au-delà)」として、舞台上に作り出されるべき架空の世界のプレテクストとして選ばれており、歴史的に忠実な再現よりも、その現代化に関心の重心がおかれていたようだ。

くわえて、この日上演されたのは、レミ・ド・グールモン作の『テオダ』とジュール・ラフォルグ作の『妖精会議』、そしてサロモンの『雅歌』である。

グールモンの散文詩による劇、『テオダ』は、ガロ・ロマン期を舞台とし、司教と昔の妻の物語である。モーリス・ドニによって舞台装置が作られ、また挿絵もドニによる。その背景幕は「七千もの数の、トルコ赤の綿布から切り抜いた赤い獅子を金地に貼りつけた」<sup>59</sup>ものであった。この背景幕は、実際にはポール・フォールの妻が手作りしたものであり、上演のあとは劇の作者であるグールモンが譲り受けた

<sup>56</sup> Anonyme (« Un symboliste »), *op. cit.*, p. 2.

<sup>57</sup> Adolphe Retté, *La Basse-cour d'Apollon*, Paris, 1924, p. 172-173. 以下より引用 : Salomon ; Cogeval, *op. cit.*, p. 184.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Paul Fort, *Mes mémoires : toute la vie d'un poète 1872-1944*, Paris, Flammarion, 1944, p.32.

60. この舞台装置は観衆をおおいに驚かせたようで、たとえば批評家ジュール・ルメートルは、背景幕について、「石器時代のエピナル版画のイメージ」と、おどけたような言葉で形容し、それが「激しくナイーブであろうとする意志、恍惚となるまでにアルカイックで極度に神秘主義的、そして過度に審美主義的で、いまだ知り得ぬものであろうとする意志」を表している」と揶揄したのだった<sup>61</sup>。

モーリス・ドニの描いた『テオダ』の挿絵 (fig. 19) は、ボナール同様に矩形の縁取りに収まり、プログラムの2頁目に、ヴュイヤールによる『妖精会議』の挿絵と併置されるかたちで掲載された (fig. 20)。ドニは、豊かに装飾のほどこされたマントを羽織った司教テオダが、目の前で跪く彼の妻、マキシミリエンヌ——彼女は「新しいイヴ」と呼ばれる——に向けて、聖書を呈示する場面を描いている。ジュール・ルメートルの劇評によれば、美貌のマキシミリエンヌにたいし、テオダは「聖書のテキストで応答する。彼女は彼に対し、ほかのテキストで対抗する。というのも、美しい髪や魅力的な肢体でもって、彼女は彼とほとんど同じくらい神学者であったのだ<sup>62</sup>」。挿絵においては、聖書はまるで盾か護符のように、テオダにすがりつこうとするマキシミリエンヌを寄せ付けない。聖書は精神性を象徴するテオダと、物質世界の世俗的欲望を象徴するマキシミリエンヌの境界としても機能していると言えるだろう。この二人はその身体の描写によっても対比的である。テオダはアッシリアかエジプトの古代図像のようにヒエラティックな像として直線を多用して描かれる一方、マキシミリエンヌは髪の毛と身体を構成するゆるやかな曲線——つまり官能性を表す線——によって描かれ、さらに背景の木々のアラベスクのなかに、とりわけ右腕を半ば溶け込ませている。同時期のドニの作品にも認められるアラベスク (曲線) は、こうした男性と女性、精神性と官能性の図式的なグラフィック作品のなかで、よりはっきりとその造形的意味を明らかにしている。

ジュール・ラフォルグの詩劇『妖精会議』は、重なり合う曲線のみで描かれたヴュイヤールの挿絵 (fig. 21) が端的に示しているように、男女のあいだの甘美な感情を湛える作品である。詩は、「紳士 (Le Monsieur)」と「淑女 (La Dame)」の対話

---

<sup>60</sup> この背景幕についてグールモンは次のように言及している。「私は今でもモーリス・ドニの手がけた『テオダ』のための舞台装置のマケットや衣装を保管している (中略) 最終的に、背景幕は黄色い薄布に赤い獅子たちを散らしたものになった。(中略) 獅子たちはポール・フォール夫人が切り抜き、縫いつけてくれた。」(L'article de Gourmont, cité dans : Paul Fort, *Mes mémoires : toute la vie d'un poète 1872-1944*, Paris, Flammarion, 1944, p.32.) また、ドニから舞台装置のクロッキーを受けとったグールモンは、書簡においてドニに礼を述べつつ、描かれた炎をランプや蠟燭に変えられないか提案している。(Cf. Lettre de Gourmont à Maurice Denis écrite entre fin novembre et début décembre 1891, citée par Gourmont, *op. cit.*, p. 240.)

<sup>61</sup> Jules Lemaître, « Semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 14 décembre 1891, p. 2. ほかに、以下の劇評がある : Julien Leclercq, « Théâtre d'Art : La Geste du Roy. — Les Aveugles. — Le Concile féérique. — Théodat. — Le Cantique des Cantiques. », *Mercure de France*, janvier 1892, pp. 83-87 ; Marcel Fouquier, « Théâtre : Théodat », *La Nouvelle Revue*, janvier-février 1892, p. 211-212 ; Saint-Antoine, « Remy de Gourmont : L'Idéalisme, Théodat, Le Fantôme », *L'Ermitage*, octobre 1893, pp. 253-254.

<sup>62</sup> Lemaître, *op. cit.*, 1891, p. 2.



に、「コーラス (Le Chœur)」と「こだま (Un Écho)」の科白で成り立っている。ルシアン・ミュールフェルドは、この詩をメーテルリンクの『群盲』とともに「対話式の作品、しかしまったくもって舞台向けでない作品、そうでなければ非常に異なる条件下で演じられる作品<sup>63</sup>」と述べた。いずれにしても、男女の対話は夜空の星々に意味を仮託した抽象的な内容のものであり、舞台化のみならず、挿絵化も困難な作品であるのは確かである。ヴェイヤールは二人の人物の姿を極度に単純化し、明暗を一切排した輪郭線で描き出し、ただ男性、女性とされる彼らの匿名性を造形においても実現した。彼らは波動のような線によって幾重にも囲まれており、互いの精神の結びつきがこのオーラのような造形によって可視化されているようだ。

### 演目と挿絵におけるプリミティヴィズムと中世趣味<sup>64</sup>

芸術座の挿絵にはいくつかの共通した特質が認められるが、なかでも顕著なもののひとつが、「聖なる純朴さ naïf-sacré」の希求であり、これは1890年代初頭に象徴主義画家たちのあいだで勢いを増す一種のプリミティヴィズムに包括される。この志向は、中世時代への憧憬や、中世を特徴づける精神的風土としてのキリスト教世界へのレファレンスとして表面化した<sup>65</sup>。いわゆるアフリカ・オセアニアをはじめとする非西洋の土地で制作された造形物あるいは芸術（「黒人芸術アール・ネーグル」など）に対する嗜好としてのプリミティヴィズム以前の、西洋文明のなかの他者としての中世に対する憧憬に発する、しかしそこで素朴さ (naïvité) に重きがおかれていたことから一種のプリミティヴィズムと言い得る動きであった<sup>66</sup>。それは当事者たる西洋人から、時間的な隔たりがあり、また古典古代の世界、あるいはアカデミズムの規範からの逸脱において「他者」であった。しかし、この「プリミティブ」たる中世文化は、そのプリミティブである性質においてよりいっそう宗教的な聖性と結びつき、現世ではないどこか（彼岸）に美を求める象徴主義者たちにインスピレーションを与えたのである。中世を想起させる様式はまた、現実世界の描写——引喩的な意味でも——を原則とする自然主義文学・美術との対比のなかで、精神性のしるしとしても機能する。

もとより、芸術座のレパートリーには、中世の物語や聖書にまつわる演目が散見

<sup>63</sup> Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, décembre 1891, p. 218.

<sup>64</sup> 19世紀演劇における中世受容としては、以下のような研究がある：Arnaud Ryckner, « Le Moyen Age sur la scène : le drame symboliste », *Fabrique du Moyen Age. La réception de la civilisation médiévale dans la littérature française du XXe siècle*, Paris, Champion, 2006.

<sup>65</sup> 19世紀末における中世芸術のリヴァイヴァルについては、以下を参照のこと：Elizabeth Emery ; Laura Morowitz, *Consuming the past : the medieval revival in fin-de-siècle France*, Aldershot, U.K., Ashgate, 2003.

<sup>66</sup> モーリス・ドニは、「プリミティブ派におけるごちちなさについて」という論考を、1904年に執筆している。なお、1904年は、チュイルリー宮のパヴィヨン・ド・マルサン（現在、装飾美術館として利用されている建物）で、大規模なヴァロワ朝におけるプリミティブ絵画の展覧会が行われた年である。Henri Bouchot, *L'exposition des primitifs français : la peinture en France sous les Valois*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1904.

され、こうしたテキスト自体の時代設定が画家をして中世風の様式を選ばせたとも言えるが、しかし実際には画家たち自身も同様の美学的傾向を有していたことが、当時の美術批評の言説や絵画作品を概観するなかで理解できるだろう。

芸術座の演目を繙くならば、近代以前の作品としては、先にも触れたように 16 世紀末の叙事詩である『武勲詩』や、ソロモンの『雅歌』などがあり、また同時代作家が遠い昔日に舞台をもとめた作品も認められる。たとえば、15 世紀に設定されたアレクシス・マルタンの『心と腹の口論』や、ピエール・キヤールの『両手を切られた娘』がそれに該当する。後者に関しては、「物語は何処でも展開するが、どちらかという中世で」と作者自身によって注記されていた<sup>67</sup>。こうした演目のための挿絵が、先に見たように、往々にしてエピナル版画<sup>68</sup>を思わせるぎこちない表現——当時、「ぎこちなさ (gaucherie)」は、「プリミティブ (派)」と呼ばれた中世美術の特質としても捉えられていた——を特徴としていることは示唆的である。

以上、第 I 部第 1 章では、芸術座の理念や活動内容と、劇団の刊行していた雑誌型プログラムの挿絵について論じてきた。以上からは、この劇団が明確な反自然主義を掲げ、その理念が上演レパートリーのみならず、舞台演出の手法にまで及んでいることが確認できた。くわえて、ワグナーの総合芸術やボードレールの万物照応の理念を背景として、芸術における象徴主義運動を牽引した画家・文学者、そして批評家たちが芸術の垣根を乗り越えて、本劇団のもとに集結し、協同していることは演劇史的に見ても特筆に値する。このように芸術座によって築かれた画家と劇団の緊密な関係性は、制作座にも引き継がれてゆく重要な側面である。さらに芸術座の雑誌型プログラムや、『芸術の本』には、のちに制作座の挿絵入りプログラムの領域においても活躍することとなる画家たちが多く関わっている。芸術座のプログラムに掲載された挿絵は、自由座のそれと異なり、戯曲内容と結びついたものであった。芸術座のプログラム挿絵の経験は、画家たちに演劇作品を視覚化することの意味について深く考える機会を与えたであろう。ただし、テキスト優位の劇団らしく、芸術座のプログラムもまた文字要素が重視され、画家たちが挿絵に使えるスペースもごく限定的なものであった。制作座のプログラムでは、彼らはその何倍にもあたる紙一面を、各自の美学と理念にしたがって構想してゆくこととなる。芸術座での挿絵経験は、制作座でのさらなるイメージの力の発揮を前にした、テキストとイメージの関係性を問い、演劇理念にも合致するような造形語法で劇作品の内容を表現する貴重な機会となったと言えるだろう。

---

<sup>67</sup> Quillard, *op. cit.*, 1886, p.10.

<sup>68</sup> けばけばしい彩色を特徴とする民衆版画の一般総称。「エピナル」の呼称は、18-19 世紀にこうした民衆版画が活発に出版されたフランス北東部のエピナルの街に由来する。

## 第 I 部 第 2 章

### 制作座の活動および石版プログラム

## 第1節

### 象徴主義時代の制作座の活動

前章で述べた芸術座の試みは2年間で幕を閉じ、象徴主義演劇は短命にして終わるかのように見えた。しかし芸術座の目指した演劇のかたちを継承する新しい劇団が登場する。それがリュニェ=ポーを座長とする制作座であった<sup>1</sup>。

本章では、制作座の活動と理念、さらに本論文の主要な考察対象である挿絵入りプログラムに関して、芸術座のそれとの比較も交えつつ論じてゆきたい。

#### 創設

リュニェ=ポーは、はじめ芸術座が舞台化するはずであったメーテルリンクの戯曲『ペレアスとメリザンド』の上演権および道具類を受け継ぎ、1893年5月17日に公演を実現する<sup>2</sup>。これを機に、彼は自らが率いる劇団を立ち上げた。劇団の創設には、批評家カミーユ・モークレールと、ヴュイヤールが立ち会っている。モークレールは実質的に最初のシーズンのみ参加し、その後劇団の活動から離れてゆくが、ヴュイヤールは1897年頃まで精力的に上演を手伝っている。劇団はパリ9区のテュルゴ街23番に事務所を構えたが、芸術座と同じく必ずしも資金に恵まれなかったため、舞台装置は屋根もないようなところで友人の画家たちによって作られた。

この「制作座 Théâtre de l'Œuvre」（「作品座」、「ウーヴル座」とも記される）という劇団名は、ヴュイヤールによる命名と伝えられる。リュニェ=ポーの証言によれば、ヴュイヤールがたまたま本を開いたところでこの語が目についたのだそう<sup>3</sup>。しかしイザベル・カーンも指摘するように、「œuvre」の語を選択したことには多かれ少なかれ意味があるように考えられる。カーンによれば、この語には「さまざまな意味が含まれており、物質的な、知的で、芸術的な創作といった広い意味合いをほのめかしている。さらに、この語は錬金術やフリーメーソンも想起させる」という<sup>4</sup>。この点については、ボナールのデザインした制作座のためのロゴに描かれた図

<sup>1</sup> 創設にあたっての制作座の方針については、とりわけ次の資料を参照のこと：Une lettre-programme de Lugné-Poe publiée pendant l'été de 1893 (dans *Le Gil Blas*, 9 août 1893 ; *La Plume*, 9 septembre 1893 ; *L'Ermitage*, septembre 1893), et reproduite par Lugné-Poe, *La Parade*, t. II, *Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931, p. 53 : une lettre de Mauclair à Valette parue dans le *Mercur de France* d'octobre 1893 ; et une lettre inédite de Lugné-Poe à Jean Jullien du 6 août 1893 (Archives Jean Jullien, reproduites par Jacques Robichez, *Le symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 194).

<sup>2</sup> モーリス・ドニがこの戯曲の挿絵を芸術座の『芸術の本』に掲載している。 *Le Livre d'Art. Suite aux Programmes-Revues du Théâtre d'Art*, numéros 2 et 3, Juin et juillet 1892.

<sup>3</sup> Aurélien Lugné-Poe, *La Parade*, tome I : *Le Sot du tremplin*, Paris, Gallimard, 1930, p. 231.

<sup>4</sup> Isabelle Cahn (dir.), *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay ; Milan, 5 continents, 2005, p. 18.

像も示唆的といえよう (fig. 22)。そこにはツルハシを握って腕まくりする、おそらく土木建設に従事する労働者の姿が描かれている。この図像には、1893年周辺で盛んになり、また制作座の活動とも無縁ではなかったアナーキズム運動への共感も込められているように思われるが、それ以上に、リュニエ＝ポーと彼の仲間が新しい劇団を基盤から作っていかこうとする意欲が、建設という比喻のうちに描き出されていると言えるのではないだろうか。

ジュヌヴィエーヴ・エトケンがいみじくも述べたように、リュニエにとって劇場は「画家や劇作家、役者や観客が同時に交流する場<sup>5</sup>」であった。この方針は、諸芸術分野の相関関係に開かれている点で部分的には芸術座の方針を引き継いでいると言えるが、制作座のレパトリーは、やがて象徴主義をこえた文脈にも開かれてゆく。

### 1890年代はじめのレパトリー：北方へ

「こんにちは、我々に光をもたらすのは北方である...真夜中の太陽、そして冷氣！<sup>6</sup>」ヴォルテールにならって、ジュール・ユレは当時このように述べた。北方、とりわけ北欧の作家による劇作品は自由座によってすでにパリで上演されていたが、これら「北国の靄」と揶揄された戯曲を主たる上演レパトリーに据えたのは制作座である。これは当時のフランス象徴派の文壇における潮流とも軌を一にしていた<sup>7</sup>。

前章で論じた芸術座は、主に過去追慕的な中世の物語や、現代の象徴派詩人による幻想的な詩劇を上演し、時間的には遡り、観念的空間に想像力を羽ばたかせた。それに対し、制作座は地理的に離れた北方に位置する諸国の文学に、演劇刷新のための新しい素材を探し求めた。いわゆる「北方 Nord」には大まかに言って、北欧諸国のみならずベルギーやドイツも含まれていたようだが、自らに「ラテン精神」というアイデンティティーの認識をもつフランス人にとっては一種のエキゾティズムを喚起させた<sup>8</sup>。また北欧の人々の気質が北欧の気候的特徴に結びつけられもした。明快でデカルト的、厳格というポジティブな性質がラテン精神に帰され、それと対照的に、スカンジナビアの精神は朦朧とした雰囲気や、混沌の源である影と結びつけられたのだった。はやくも1880年代にはベック・ド・フォーキエールが、明るい

<sup>5</sup> Geneviève Aitken, *Artistes et théâtres d'avant-garde : programmes de théâtre illustrés, Paris 1890-1900*, cat. exp., Pully, Musée de Pully, 1991, p. 55.

<sup>6</sup> Texte de Jules Huret, cité par Aurélien Ligné-Poe, *La Parade*, tome II : *Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931, p. 49.

<sup>7</sup> たとえば1895年には、『フィガロ』紙の批評家が、こんにちはの演劇界に広がるラ・ノルドリー（北方主義）に憤慨し、「スウェーデン人とノルウェー人が我々を専制的に支配している」と記している。(Paul Ginsty, *Le Figaro*, 11 fév. 1895. スー・プリドー『ムンク伝』木下哲夫訳、みすず書房、2007年、201頁より引用)

<sup>8</sup> フランスにおける「北方性 nordicité」と結びつけられたベルギー文学受容についての社会学的見地からの考察は、以下を参照：Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge : Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Édition Labor coll. Espace Nord, 2005.

光と結びついたこのラテン気質と対比させるかたちで「(…) 北方の湿気を帯び、薄暮れの風景のような人間のメランコリー」に言及している。また、やや時代は下るが、1903年に『ラ・プリューム』誌がノルウェーの作家ビョルンステルネ・ビョルンソンの70歳を記念して寄せた記事のなかで、この国の一種のナイーブさと作家の気質が重ね合わされている。「彼はノルウェーを要約している。彼は逞しい精気と、力、健康を有し、身振りは粗雑であり、独立後間もなく、偉大なる運命に導かれると信じている若い国の素朴な自尊心をなにより持っている」<sup>9</sup>。

後年モーリス・バレスによって「偉大なるスカンジナビア人<sup>10</sup>」と呼ばれたリュニエ＝ポーの北方諸国文学への傾倒は著しいものがあつたが、とはいえそれは個人的な趣味の領域で終わるものではなく、劇団の活性化につながるものでもあつた。ノルウェーの画家でフランスにも滞在していたムンクとの接点が生まれたのはイプセン劇の上演を介してであつたし、リュニエの北欧熱は制作座の人脈開拓にも大いに寄与している。

とりわけ劇団創設後の最初のシーズン（1893-1894年）は、ノルウェー人作家のイプセン<sup>11</sup>やビョルンステルネ・ビョルンソン、またスウェーデン人作家アウグスト・ストリンドベリの劇など、演目に北欧劇が目立つ。またフランスに対して北にあたる隣国のドイツからはゲルハルト・ハウプトマンの劇がもたらされた。制作座の最初の30作の上演劇のうち、実に21もの作品が北方文学であつた。その21作の北方作品のうち9作をイプセン劇が占めていたことは注目に値する<sup>12</sup>。イプセ

<sup>9</sup> Auguste Desmoineaux, « Le 70<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Bjornstjerne Bjoernson, 8 décembre 1832-1902 », *La Plume*, 1<sup>er</sup> janvier 1903, p. 20.

<sup>10</sup> Maurice Barrès, « La protestation des intellectuels ! », *Le Journal*, 1<sup>er</sup> février 1898, p. 1.

<sup>11</sup> 1893年の時点で、イプセンはフランスにおいていまだ一般に周知された劇作家ではなかつた。1880年代末になって、最初の仏語訳版が世に出るようになる（Cf. Frantisek Deak, *Symbolist theater : the formation of an avant-garde*, Baltimore ; London, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 187, note 6.）

1890年、自由座における『幽霊』の初演がパリにおけるイプセン劇の最初の上演となった。それ以外で制作座創設以前にパリで観られたイプセン劇は、翌年に同劇団で上演された『野鴨』、ヴォードヴィル座での『ヘッダ・ガーブレル』、1892年に私演された『人形の家』、そしてリュニエ＝ポー自身も上演に携わった、レゼスコリエ座での『海の夫人』である。この『海の夫人』の舞台において、はじめてイプセン劇が芸術座でのメーテルリンクの幻想劇風に、象徴主義的な手法で演出されたらしい。1893年に活動を開始した制作座は、その後、連続的にイプセン劇を取り上げ、1893年には『ロスマルスホルム』と『民衆の敵』を、翌年には『棟梁ソルネス』を、1895年には『小さなエイヨルフ』と『ブラン』を上演する。海外巡業でもイプセン劇が扱われ、1894年にはイプセン本人の前で『ロスマルスホルム』と『棟梁ソルネス』が演じられた。1897年には『社会の柱』が舞台に上げられ、その後もしばしばイプセン劇が再演されるなど、イプセンは制作座の顔ともいふべき作家となる。制作座とイプセンに関してリュニエ＝ポー自身の手になるまとまった回想録がある：Aurélien Lugné-Poe, *Ibsen*, Paris, Rieder, 1936.

<sup>12</sup> イプセンの戯曲は、『ロスマルスホルム』『民衆の敵』『棟梁ソルネス』『小さなエイヨルフ』『ブラン』『社会の柱』『ペール・ギュント』『愛の喜劇』『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』の9作。他ノルウェー人作家ビョルンステルネ・ビョルンソンの戯曲『人の力を越えるもの』の第一部と第二部の2作、デンマーク人作家（制作座の助言役でもあつた）ヘルマン・バングの『兄弟』、スウェーデン人作家ストリンドベリの『債鬼』と『父』の2作、スウェーデン人作家のエリン・アミーアの『ある母親』、ノルウェー人作家グンナー・ハイベルクの『バルコニー』が1893-1898年のあいだに上演された。こ

ンの戯曲は、1890年代にはすでに国際的な流行を見せ、隣国ドイツやイギリスでも前衛的劇団が上演をしていたが、フランスにおいてはまだ珍しかった。

こうした北方諸国の劇は、各国にあつてはむしろ自然主義の社会問題劇のうちに括られる性格のものであったが、興味深いことに、制作座はこうした劇に認められる心理的な側面に着目し、むしろ精神性を優位にすえる象徴主義文学のようなかたちで受容している。文学・演劇史においてはしばしば自然主義演劇と象徴主義演劇は二項対立的に捉えられるが、この頃、本国ノルウェーおよびフランス以外の国では、イブセンは自然主義の作家として認識され、彼の作品は社会問題として話題を呼んでいた。それに対して制作座は、イブセン作品を初めて取り上げた時からより内容の抽象度が高く内面的な彼の後期作品を選び、そしてメーテルリンクの幻想劇と同様の、象徴主義演劇に特徴的な演出法でもって上演しようとしていた。リュニエ＝ポーは戯曲の台詞や出来事の劇的転換、また迫真性よりも、その雰囲気重視する演出においてイブセン作品の内面的側面をより強調しようと試みる。フランスの批評家のなかには、イブセン作品を根本的に「精神 (moral)」をめぐる劇であるとみなす者もいた。

たとえば、1893年10月に、制作座は後期イブセン作品のひとつでヴェイヤールが舞台セットを手がけた『ロスマルスホルム』を上演したが、稽古で行っていた幻想劇風の演出法は、上演の助言役に遣わされたデンマークの小説家兼演劇家ヘルマン・バングを当惑させた。バングは演出の仕方に修正を加えたようではあるが、結局その公演を観たノルウェー本国のジャーナリズムは、舞台装置が現代ノルウェーにおける様式に忠実でないさま、衣装や化粧の不自然さなどを批判したのだった<sup>13</sup>。フランスの批評家たちは、薄暗い舞台の人物の抑制された動きや台詞回しといった演出と相俟った戯曲内容の難解さに悩ませられたが、その難解さに魂の深淵——象徴主義者が表現するのを目指してきた「精神性」——を看取していたようである。このセットの薄暗い照明効果は、「イブセンの戯曲を支配する精神的な曖昧さ<sup>14</sup>」の表れとみなされ、ときに「北方の濃霧」と揶揄されるほどであった。

## アナーキズムとの関わり

---

れらの中には再演されたものもある。

<sup>13</sup> 北欧の自然主義演劇に精通し、自身も劇作家であるヘルマン・バングが、制作座のイブセン劇『ロスマルスホルム』上演を手伝いにリハーサル会場へ行った際、メーテルリンクの幻想的演劇『ペレアスとメリザンド』の舞台効果と変わらないことにひどく当惑している。Frantisek Deak, « Ibsen's Rosmersholm at the Theatre de l'Oeuvre », *Drama Review*, 28, no. 1, Spring 1984, p. 31.

とはいえリュニエは回想録のなかでこの演出に対し、経済的でありながら、素晴らしい効果を生み出したとして賞賛している。上演は大成功を収め、それはヴェイヤールとヘルマン・バングの貢献に多くを負うものであったとリュニエは記している。(Aurélien Luigné-Poe, *La parade, t. 2: Acrobatics. Souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931, pp. 54-55.)

<sup>14</sup> *Gazette*, 27 nov. 1893. 以下より引用: Susan J. Sidlasukas, *A « perspective of feeling » : The expressive interior in nineteenth century realist painting*, thèse, Pennsylvania, University of Pennsylvania, 1989, p. 278.

これらイプセンやビョルンソン、ハウプトマンの劇の主題は、パリの観衆の政治的信条にも訴えるところがあった。なかでもアナーキズムの思想が読み取られたことは、当時フランスがおかれた社会状況に照らしても特徴的な現象と言えるだろう。

1880年代に大不況に陥ったフランスでは、議会政治への不満がつのり、それが労働運動や社会主義運動の高揚へと繋がってゆく。1892年にはパナマ事件が起こり、政府への不信はますます煽られる。とりわけ1890年代初頭は社会におけるアナーキズム（無政府主義）の動きが活発化し、パリの街頭でテロ事件も勃発する。1894年にはサディ・カルノー大統領がリヨンでの演説後、イタリア人アナーキストのサンテ＝ジェロリモ・カゼリオによって刺殺された。当時は若い文学者たちのみならず、たとえばカミーユ・ピサロやポール・シニャックといった画家たちのあいだでもアナーキズム思想に共鳴する者が増えていた。

こうした時代にあつて、制作座もまたアナーキズム運動に直接関与したわけではないがシンパシーを抱いていたらしく、上演した戯曲の内容自体に、反ブルジョワや個人主義といったアナーキズム思想に親和的なメッセージの読み取れるものが少なからず含まれていた。こうした上演作の内容のみならず、実際にアナーキストが戯曲の翻訳を手がけていたり、観衆のなかに知識人アナーキストが認められたことも当局に見張られる要因となった。制作座が自由座と同じく会員制を導入したのは、会員のみのための私演という名目で舞台上演することで、こうした監視の目を逃れるためだったようだ。

劇場という大勢の観衆を集める空間は、それだけで政治的な磁場を帯び、時に人々の結束を促すが、制作座の公演会場もまたこうした劇場の機能と無縁ではいられない。イプセンの作品は、上演中にしばしば客席のアナーキストたちを沸き立たせた。1893年11月に上演された『民衆の敵』の公演時は、「アナーキー万歳！」という叫び声が上演中の会場内で幾度となく聞こえたという<sup>15</sup>。『民衆の敵』における主人公ストックマン博士は、人の集団にそなわる法則を軽蔑し、自らの正義感に従って行動しようとする、理想主義と個人主義の権現のような人物であった。彼は一部の観衆には打倒すべき「敵」とみなされ、ほかの一部の観衆にはその揺るぎない真実追求の姿勢によって賞賛されたのだった。そして公演の3日後、パリ警視庁は制作座の捜査に乗り出している<sup>16</sup>。

イプセンのみならず、ゲルハルト・ハウプトマンの劇もまた会場を騒がせた。もともと、『織工』といった労働争議をテーマとした戯曲——機械化による手工業の衰退を前に立ち上がる織工たちと、彼らを鎮圧しようとする資本家や軍の衝突を描く——も手がけ、自然主義作家として知られるハウプトマンである。1893年12月13日、『寂しき人々』がリハーサルとして一度だけ上演されて打ち切りとなる。と

<sup>15</sup> 以下を参照のこと：Jules Renard, *Journal*, t. 1 (1887-1895), Paris, Union général d'éditions, 1984, pp. 179-180 (11 novembre 1893).

<sup>16</sup> 警視庁資料室所蔵の1893-1896年のあいだの制作座に関する調書を参照。



いうのも、テキストの翻訳者、アレクサンドル・コアンが数日前に起こったテロ事件の共犯者として逮捕され、証拠不足で釈放されたものの、当局がこの公演に対して過敏になっていたためであった。

『寂しき人々』の上演時に作成された警視庁による監視レポートには、会場には総勢で観客が約千人おり、そのうち女性が200人近くを占めていたとあるが、さらに観衆のなかにアナキスト日刊紙の『ラン・ドゥオール (外に)』の元編集長で『リデ・リーブル (自由思想)』誌の編集長を務めるアナキストのルアナルやジャン・カレル、アレクサンドル・ゴディションが含まれていたことも報告されている<sup>17</sup>。

それからやや間をおいて、1897年のビョルンソン作『人の力を越えるもの』の公演も、イプセンの『民衆の敵』の時と同様の騒ぎが起こる。労働者と実業家のあいだの社会的緊張をテーマとしたこの戯曲は、舞台にあげられると「主題の性格や諸々の主張、単刀直入な筋運びが会場に熱気を走らせ、バルコニー席 [訳註：栈敷席。低料金の席で、労働階級の人々など、低所得者が主に利用した] の観衆を燃え立たせた。『アナキー万歳!』という叫びによって科白は区切られ、一階席 [訳註：高級ランクの座席で、ブルジョワたちが主に利用した] に座るブルジョワ批評家のサルセイは罵られ、すさまじい歓声が大爆発して幕が閉じられた<sup>18</sup>」

制作座のプログラム挿絵を手がけた画家たちのなかにもまた、積極的とまではいかないものの、アナキズムへの共感を思わせる作品を手がける者がいた。たとえば、1895年にストリンドベリの『父』の挿絵を描いたフェリックス・ヴァロットンは、街頭でアナキストが逮捕される場面を戯画調に表した木版画をこの頃発表している (fig. 23)。

こうした制作座を取り巻く状況に鑑みるなら、制作座のアナキズムへの共感が、先にも触れたようにボナールの描いた劇団のロゴ (fig. 22) のなかに込められていた可能性が裏付けられる。このロゴについてフランシス・ジュールダンが、「ひとりの労働者が山積みの舗石の前におり、それはバリケードを強く思わせる<sup>19</sup>」と描写したのも示唆的といえよう。この点において、制作座は芸術座のエリート主義とは明確に一線を画し、社会と切り結ぼうとする姿勢が見てとれるのである。

こうした政治思想も含め、種々の信条が雑然と、しかし活気をみなぎらせて拮抗する空間が、1890年代初頭の制作座の上演会場に生み出されていた。その様子を、劇団創設者のひとりでもあったカミーユ・モークレーは次のように伝えている。

<sup>17</sup> Archives du Musée de la police, dossier Ligné-Poe, Da 168. 以下より引用：Henri Behar, « Alfred Jarry et le théâtre français », dans *1894 : European Theatre in Turmoil*, Amsterdam, Atlanta, GA, 1996, p. 46.

<sup>18</sup> Henry Bauër, « Les Grands Guignols », *Bravo*, 3 février 1912. 以下より引用：Cahn, *op. cit.*, p. 24.

<sup>19</sup> Francis Jourdain, *Né en 76*, Paris, Éd. du Pavillon, 1951, pp. 197-198. 以下より引用：Robichez, *op. cit.*, 1957, p. 212.

「同じ議論のなかに異なる思想が混在していた。一方では、意見の独立、政府への対立、新しい文学への嗜好、無政府主義的な個人主義への思想的シンパシー、国際主義理論と国境をこえた芸術の受容が唱えられ、もう一方では、テロへの厳しい非難、自由主義理論を検討することの拒否、「明晰」なフランス的伝統——これは真の芸術性を欠いた小説を賞賛する輩にとって重要なことだった——の保守、異国からもたらされた美学・哲学原理に対する反感が表明された。文学者たちは、みるみる拡大してゆく社会闘争に積極的に加担した」<sup>20</sup>

ここで言われる「異国からもたらされた美学・哲学原理」とは、北欧諸国からもたらされたもののことを指しているのであろう。モークレールはこの文章において、アナーキズム、個人主義、コスモポリタニズムを支持する者と、反自由主義、愛国主義、保守主義の陣営が主な対立図式を形成し、文学者あるいは知識人たちが社会運動にコミットしてゆくさまをとらえている。彼はこれに続けて、イプセンもまた対立する思想的陣営によって受け入れられていたと証言する。「イプセンは喜んで受容された。一方では個性と信念の精神の雄弁な予言者に、他方で危険な原理に則った理論家によって受け入れられた<sup>21</sup>」。おそらく前者は個人主義者たちを、後者はアナキストたちを指すのであろうが、イプセンの作品はこのように異なる思想的背景の人々から重層的に読解され、観客の精神を奮い立たせずにはいられなかった。

### 制作座の観客

制作座の観衆は、アナーキズムに賛同する者だけでなく、さまざまな主義思想の者に開かれていたようである。とはいえ、ヴィクトール・エセルが指摘したように、少なくとも活動初期、前衛的な傾向にあった制作座の常連客が、いわゆる「エリート」であったことは確かであろう<sup>22</sup>。事実、制作座の予約会員のなかには、エミール・ゾラ、リュシアン・ミュルフェルド、音楽家アンリ・ルロル、アンリ・ド・レニエ、レオン・ブリュム、モーリス・バレス、ヴィクトリアン・サルドウー、トリスタン・ベルナル、ラシルド、ロベール・ドレフェス、ロベール・ド・ロトシルド、画家ジャック＝エミール・ブランシュ、マリー・キュリー、クロード・ドビュッシーといった芸術家や知識人、要人が名を連ねている<sup>23</sup>。

その後、20世紀初頭になっても、いまだ独特な客層を抱えていたらしい。1903年12月、『フィガロ』紙の「オーケストラの紳士」という筆名の劇評家は、ジャン・ジュリアンの『オアシス』の公演を報じるなかで、制作座の常連客のことに触れて

<sup>20</sup> Camille Mauclair, « Ibsen en France », *Arte*, n°1, s. d., p. 192-193.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Victor A. Essert, *Le Théâtre de l'Œuvre de 1900 à 1914*, thèse pour l'Université Sorbonne, sous la direction de Jacques Robichez, 1976, p. 10.

<sup>23</sup> Cf. Robichez, *op. cit.*, 1957, p. 377 ; Deak, *op. cit.*, 1993, p. 184-185.

いる。

「制作座では、スペクタクルは観客席でも繰り広げられる。そこでは少数の常連客たちと出会うが、しかしとりわけここでしか会わない、たいへん特別な観客を見かける。群衆のなかに、長髪や目立つネクタイを身につけた知識人たち、そしてまた金縁眼鏡をかけたたくさんの外国人たちが見いだされる。ここには、毎年『制作座』でしか見ることのない人物たちがいるのである。さらには、ここでしか聞くことのない言語も耳に入ってくる」

24

やや戯画化された印象も否めない誇張された劇評ではあるが、ここで強調される外国人の多さは、外国の文化人たちのあいだで制作座が注目されていた可能性を示唆するが、もしこの文章が現実を歪曲して伝えているとしても、制作座が創設当初から外国巡業を積極的に行ったこと、また外国人作家の劇作品を多く上演したことに鑑みれば、あながち誇張でもないかもしれない。このように、観客の顔ぶれにも、制作座の実験的な性格とコスモポリタニズムが反映されているといえよう。

## 外国への巡業

制作座のコスモポリタニズムや、外国人作家による劇の積極的な上演を考えたとき、劇団がしばしばフランス国外へ巡業に出掛けていたことはひとつの鍵となるだろう。

劇団の宣伝だけでなく、経済的な理由からもリュニェはベルギーやオランダ、そして北欧にも団員を引き連れて赴いた。巡業での成功は、パリでの活動で不足する資金を補った。たとえば、1894年のベルギーでの公演は大きな影響力を発揮し、イプセンやハウプトマン、ストリンドベリといった作家が、エドモンド・ピカールをはじめとする社会主義者や芸術家グループ「自由美学 (Libre Esthétique)」の共鳴者によって受容されるようになる。1894年10月にはクリスティアニア（現オスロ）で、イプセンの前でイプセン劇が演じられた。このノルウェーの大物作家は、制作座よりもむしろヴォードヴィルでの上演を望んでいたようだが、リュニェたちを礼節をもって迎えた。そしてリュニェがムンクに北欧演劇の上演時の手伝いや、プログラムへの挿絵を依頼したのはこの時であった。

## プレスとの関わり<sup>25</sup>：批評家による支援

<sup>24</sup> Recueil Stoullig, 1903, II, 699 (Bibliothèque nationale de France).

<sup>25</sup> より広い範囲を対象とするが、19世紀フランスにおける劇場とプレスの関係については、以下の研究書を参照のこと：Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris : De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012, pp. 250-255.

前章で確認した通り、芸術座が『メルキユール・ド・フランス』誌の強力な後ろ盾のもとに活動を展開していた、あるいは維持できていたと言っても過言ではないように、制作座にとっても雑誌や新聞による広報活動は劇団運営のための欠くべからざる手段であった。またこうしたジャーナリズム界との関係は、劇団に有益な人脈をもたらすこととなる。

リュニエ＝ポーは、自らも劇団の配るプログラムや定期刊行物にマニフェストを發表して制作座のプロモーションに努めたが、各日刊紙や雑誌付きの批評家にもペンによる助力を求めた。実際には、実験的精神を前面に打ち出し、時にはアナーキズム騒動など物議をかもししていたこの前衛劇団は、座長が懇願しなくても主要な批評家が目をつけなかったはずがない。制作座の公演に関して定期的に劇評を執筆した批評家あるいは文学者としては、以下のような人物が名を連ねている。まずは『ジュルナル・デ・デバ』紙の劇評家ジュール・ルメートル、『ル・タン』紙の劇評家フランシスク・サルセイ（上で触れた、親ブルジョワの批評家）——この2人の劇評はのちに書籍として刊行されるなど、かなりの影響力を持っていた——、『マタン』紙の劇評家アンリ・セアール、『ジュルナル』紙の劇評欄を1895年から担当し、象徴派の詩人・劇作家でもあったカチュール・メンデス、そして『レコー・ド・パリ』紙に劇評を寄せたアドルフ・フランソワ・アンリ・ボーエル（通称アンリ・ボーエル。アレクサンドル・デュマの私生児）。とりわけ最後に挙げたボーエルは、パリにおける北欧文学の周知と伝播に多きな役割を果たした人物であり、制作座の活動の評価とイプセニスム（イプセン主義）の台頭に寄与した<sup>26</sup>。この劇評家ははじめ自由座の擁護者であったが、のちにリュニエ＝ポーを継続的に支援するようになる。ボーエルの他にも、『アール・エ・クリティック（芸術と批評）』誌を創刊し、自由座に戯曲を提供した作家ジャン・ジュリアンもまた制作座の重要な協力者で、彼は同劇団が活動を開始した初年度のあいだ『パリ』紙に劇評を寄せていたのだった。1891年にモーリス・ドニがかの有名な絵画定義の一節ではじまる「新伝統主義の定義」を『アール・エ・クリティック』誌に掲載できたのも、リュニエ＝ポーとジュリアンのあいだの友情にもとづく口利きによってであった<sup>27</sup>。そしてもうひとり忘れてならないのが、制作座の創設メンバーでもあるカミーユ・モークレールの存在である。彼は『ルヴュ・アンシクロペディック』誌や『アール・エ・クリティック』誌、『メルキユール・ド・フランス』誌といった文芸誌に精力的に劇評を書く。同様に文芸界においては、『ラ・プリューム』誌や『ルヴュ・ブランシュ』誌に掲載された劇評の類いも制作座にしばしば言及している。ただし先にも触れたように、彼が制作座の活動に関わっていたのは最初のシーズンに限られていたようで、早々と舞

<sup>26</sup> たとえば以下のような北欧作家紹介の記事：Henry Bauer, « La lumière du Nord », *L'Echo de Paris*, 24 juin 1895, pp. 1-2.

<sup>27</sup> 以下の書簡を参照のこと：Lettre de Lugué-Poe à Maurice Denis, dans Aurélien Lugué-Poe, *La Parade*, Tome I : *Le Sot du tremplin. Souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Gallimard, 1930, p.

台運営からは手を引いてしまったらしい。

1896年10月から、リュニエ=ポーは自分自身も『ラ・プレス』紙の世評欄や劇評欄に文章を寄せている。この頃には制作座とプレス界の関係は堅固なものとなっていた。こうしたジャーナリズム界との繋がりも保ちつつ、彼は劇場で配る小型の冊子型プログラム(挿絵入りプログラムとは別に刷られた解説文中心のプログラム。本章の後半部にて詳述)を介して直に観衆へ語りかけ、制作座の活動方針を伝えることも怠らなかった。

## 雑誌との関係

プレスのなかでも、リュニエ=ポーはとりわけ文芸雑誌との関わりを重視し、各誌の編集部メンバーと交流するなかで制作座の活動支援を請うのみならず、雑誌の宣伝にも一役買うなど協同的な関係を築いていった。彼が回想するところでは――

『メルキュール・ド・フランス』誌に入った私の親しい友人ヴァン・ベヴェールは、雑誌と協力して有償あるいは無償で観衆を引きつけておくシステムティックな手段について提案してくれた。こうして私は興味深い協力のあり方を知った<sup>28</sup>と書き残しており、かなり意識的に雑誌との連帯を求めていたことがわかる。

リュニエ=ポーがもっとも大きな信頼を寄せたのは、芸術座の後ろ盾であったアルフレッド・ヴァレットが主宰する『メルキュール・ド・フランス』誌と、裕福なユダヤ人銀行家に生まれたナタンソン三兄弟が編集する『ルヴュ・ブランシュ』誌だった。いずれも数年前に創刊されたばかりの、象徴派文学運動を牽引する前衛的な文芸誌である<sup>29</sup>。関係者の多くが制作座の関係者とも知古であり、なかには劇団と雑誌双方への協力者も少なくなかった。雑誌が取り上げる北欧作家が制作座で扱われることもあり、おそらくこうした雑誌の読者もまた、制作座のレパトリーに馴染みやすかったであろう。制作座は新聞にはより多くの潜在的な観衆に対しての宣伝効果(=新たな観衆の獲得)を期待し、文芸誌との関係は、すでに観劇経験のある読者の関心を継続させることにあったように推測される。

いずれにしても、これら文芸誌の編集部と制作座はかなり近いやりとりをしていた。とりわけ『メルキュール・ド・フランス』誌の黒幕、ラシルド夫人(作家で

<sup>28</sup> Aurélien Lugné-Poe, *La Parade*, tome III : *Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard, 1933, p. 24.

<sup>29</sup> 『メルキュール・ド・フランス』誌に関する総括的研究としては : Marie-Françoise Quignard (dir.), *Le Mercure de France : cent un ans d'édition*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995. 同誌における美術批評については、以下の著作がある : Marie Gispert, *La critique d'art au « Mercure de France » : 1890-1914*. G.-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Maurice, Gustave Kahn, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2003.

『ルヴュ・ブランシュ』誌に関する近年の総括的な文献としては : Paul-Henri Bourrelier, « *La Revue blanche* » : *une génération dans l'engagement, 1890-1905*, [Paris] : Fayard, 2007. 同誌と画家の関係については以下 : Bret Waller ; Grace Seiberling, *Artists of « La Revue blanche » : Bonnard, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Vuillard*, cat. exp., Rochester (NY), Memorial art gallery of the university of Rochester, 1984.

編集長ヴァレットの妻でもある)のリュニエ=ポーに対するパトロンぶりは、彼女がリュニエに宛てた書簡のなかには書き連ねた上演レパートリーや演出・配役に関する助言によって明らかである<sup>30</sup>。

その一方で『ルヴュ・ブランシュ』については、雑誌を編集するナタンソン兄弟とリュニエ=ポーはコンドルセ高校時代からの友人であり、また彼らは1886年に結成されたアマチュア俳優によるグループ「セルクル・デ・ゼスコリエ」<sup>31</sup>の仲間であり、友情による結びつきが根底にあった。もともとベルギーのリエージュで1889年に創刊され、1891年にパリに事務所を移転した『ルヴュ・ブランシュ』は、その後『メルキュール・ド・フランス』のライバル雑誌として象徴派世代の作品発表の場となる。ナタンソン兄弟はナビ派の画家たちとも交友があり、彼らの作品発表の場を設けたり、装飾画の制作を依頼したりと、彼らを早い段階からサポートしている。『ルヴュ・ブランシュ』誌の事務所で1893年にヴェイヤーの個展をはじめて開催したのも彼らであった。同誌にもしばしばナビ派画家による挿絵や版画 (fig. 24) が付され、またボナールは同誌のためのポスターを手がけている (fig. 25)。

このように両雑誌と密接な関係にあったリュニエ=ポーであるが、実際にあてにならなかったのは『ルヴュ・ブランシュ』誌の方であった。『メルキュール・ド・フランス』との協力は、このような観衆を定着させる性格のものとはなかったとリュニエは回想している<sup>32</sup>。とはいえ彼は、『ルヴュ・ブランシュ』が制作座の活動が継続してゆくのを助けたことに言及しつつ、初期の制作座を支えたのはむしろ『メルキュール・ド・フランス』であったことも認めている<sup>33</sup>。

実際のところ、挿絵プログラムの発刊については、『ルヴュ・ブランシュ』の協力がなくては難しかったのではないだろうか。というのは、制作座の挿絵プログラムは、半分が雑誌広告にあてられることが少なくなかったが、そのうち最初のシーズンのものでとりわけヴェイヤーが描いたプログラムは、広告主が『ルヴュ・ブランシュ』であった。一方で、文字中心の小冊子型プログラムについては、とりわけ初期は『メルキュール・ド・フランス』の広告が掲載されており、同媒体の刊行にあたっては同誌が資金援助をしていたものと思われる<sup>34</sup>。

<sup>30</sup> 本論文の資料篇に収められた書簡の転記を参照されたい (資料7)。

<sup>31</sup> セルクル・デ・ゼスコリエ (Cercle des Escholiers) は、リュニエ=ポーがコンドルセ高校の学生だった頃、のちに『フィガロ』誌で記者として活躍するジョルジュ・ブルドンとともに、現代劇を上演しようと立ち上げたアマチュア俳優のグループ。アレクサンドル・ナタンソンが主宰兼会計を、レイ・ナタンソンが秘書を務めた。

<sup>32</sup> Lugué-Poe, *op. cit.*, 1933, p. 24.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> しばらくすると、『メルキュール・ド・フランス』と『ルヴュ・ブランシュ』の両雑誌が共に小冊子型プログラムに広告を掲載するようになる。しかし1895年11月からの第3シーズン(1895-1896年度)からは、『ルヴュ・アンシクロペディック・ラルース (ラルース辞典評論)』が広告主となり、以後、『ラ・クリティック (批評)』誌、『ラルー・エ・ラ・セヌ (芸術と舞台)』誌、『ルヴュ・ダール・ドラマティック (演劇芸術評論)』、というように広告主が交替してゆく。なお、筆者が確認できたのは、第2シーズン (1894-1895年度) から第5シーズン (1897-1898年度) までの小型プログラムであ

制作座の上演レパートリーが両誌の文学的傾向と歩みを合わせるかのように見えるのは、一方では美学的な共感があるとしても、もう一方にはこうした劇団運営の協力関係が作用していたものと考えられる。

さらに、制作座の挿絵入りプログラムを概観したとき、雑誌広告の変遷に一定の規則性が見いだせるが、それは毎シーズンごとに広告を出す雑誌が変わるということである<sup>35</sup>。おそらく、リュニエ=ポーは、シーズンごとに雑誌から協賛の契約をとっていたのであろう。そして後により詳しくみてゆくが、当該の雑誌と関係する芸術家が、そのシーズンのプログラムのデザインに関わっている。雑誌との協力関係は、資金的な次元にとどまらず、このようにプログラムを手がける画家の選定にも影響を与えたのであり、制作座と画家たちとの間を取りなすシステムとなったと言えよう。

### 革新的な舞台セット作りのための画家の招聘

ところで制作座を演劇史において際立たせているのは、上述のような北方作家を中心とするレパートリーや象徴主義文学との親近性だけでなく、同時代の前衛的な美術動向に目配りした実験的な舞台づくりに拠るところが大きい。

舞台芸術の刷新を目指すリュニエ=ポーは、芸術座にならって舞台装置の制作には専門職人ではなく駆け出しの若い画家たちの協力を求めた。おそらく経済的事情も絡んでのことであったと推測されるが、画家たちはかなり意欲的に装置づくりに取り組んだ。ボナールが後年描いたスケッチには、この頃の制作座での舞台作りの様子が生き生きと描きだされている (fig. 26)。前章で述べたように、1890年代初頭の前衛的な画家たちのあいだで高揚した壁画への情熱は、制作座の時代にも引き継がれていた。舞台装置のなかでも、特に背景幕という壁面に代わる大画面を与えられた画家たちが、いかに制作意欲を刺激されたか想像に難くない。

1893年のイプセン劇『ロスメルスホルム』の公演時には、ヴュイヤールが舞台セットをデザインした。リュニエ=ポーは、ヴュイヤールが「経済的な工夫と、舞台装置や雰囲気を生み出す創意において知られていた<sup>36</sup>」と語っている。画家たちはほかにも衣装をデザインしたり、照明を担当するなどして舞台演出においても斬新なアイデアを実行に移した。ヴュイヤールは舞台装置を制作するにあたって習得し

---

る。19世紀の劇場における演劇プログラムの頒布形態、また劇評の機能については以下を参照のこと：Yon, *op. cit.* pp. 250-255.

<sup>35</sup> 原則として、1893-1894年は『ルヴュ・ブランシュ』、1894-1895年は『パン』、1895-1896年は『ルヴュ・アンシクロペディック・ラルース』、1896-1897年は『ラ・クリティック』、1897-1898年は『ラール・エ・ラ・セヌ』といった具合である。特に1895-1896年のシーズン以降、それぞれの広告主の変遷が、上述した小冊子型プログラムのそれと重なる。この頃には、挿絵入りプログラムと小冊子型プログラムの出資を、同一の雑誌が請け負うというシステムが確立したのだろう。なお、1898年以降の挿絵入りプログラムには広告が見いだせない（少なくとも既刊文献に掲載の図版では確認できない）。

<sup>36</sup> Lugué-Poe, *op. cit.*, tome II, *Acrobaties*, 1931, p. 55

たデトランプ技法を、画業を通じて絵画制作に応用し続け、個人邸宅の装飾パネルを描く際にもしばしば用いている<sup>37</sup>。

このように、制作座が興味深い舞台装置を生み出していたことは関係者の証言を中心に知ることができるのだが、当時の実際の舞台効果について知るのは困難な作業である。おそらく十分な保管場所がなく、また材料費の節約という目的もあって、制作座は上演の度に舞台セットを使い回し、背景幕は新たに上塗りして使った。舞台セットのマケットもほぼ失われており、セットのスケッチもわずかに残るのみである。よって当時の舞台の様子を窺い知るためには、同時代の批評家や劇団関係者の残した証言や劇評をもとに、つまり文字資料から再構成して推測するほかないのである。たしかに、舞台の情景を描いたと推測される作品などもなくはないが、そうした作品はしばしば決定的な人物や情景の描写を欠いており、該当する演目を同定するのは容易ではない。このようなことは、同じく自由座や芸術座の舞台に対しても言えることである。

こうした困難と再構成の危険性を孕んでいるとはいえ、現存する資料から推測される当時の舞台装置や演出は、芸術座と同様に、いわゆる自然主義から一線を画し、時に奇抜さをともなうものであったことが窺える。こうした演出法は、芸術座当時はあまりに奇抜であっただろうが、制作座の時代にはある種の「型」として定着されつつあったように考えられる。

芸術座時代の演出法を踏襲する制作座の公演としては、1894年6月上演のアンリ・ド・レニエ作『女看守』の舞台が挙げられる。本戯曲は、対話式の詩という体裁をなしているものだ。舞台には紗幕が張られ、ふたりの役者——レニエによれば、「紋章的な人物たち (personnages emblématiques)」——は、その紗幕のうしろに立ち、オーケストラボックスに控える者が科白、すなわち詩を朗唱した。批評家ジュール・ルメートルは次のように舞台を回想している。

「背景幕に描き出されていたのは、夢想の風景、青い木々、紫の地面、モーヴ色の宮殿、揺籃期の絵画とでも言うべき色覚異常の新生児がおぼつかない手で描いたピュヴィス・ド・シャヴァンヌのフレスコ画であった。このおかしい幕の前、紗幕の後ろにはぼやけたシルエットが浮かび上がっていた。これらが役者たちであった」<sup>38</sup>

このルメートルの文章からは、背景幕の風景が、「夢想の風景」と形容されるよう

<sup>37</sup> ナビ派の装飾パネルの制作をめぐる同時代の美術動向および注文主との関係については、以下を参照のこと：Gloria Lynn Groom, *Beyond the easel : decorative paintings by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, cat. exp., Chicago, Art Institute of Chicago / New Haven : Yale University Press, 2001 および Ibid, *Edouard Vuillard : painter-decorator : patrons and projects, 1892-1912*, New Haven : Yale University Press, 1993.

<sup>38</sup> Jules Lemaître, « Revue dramatique », *Journal de débats*, 30 juin 1894, p. 14.



な恣意的な色彩の利用を特徴とする、きわめて非自然主義的な様式で描き出されていたことが窺える。さらにここでピュヴィス・ド・シャヴァンヌが引き合いに出されるのは、そのデッサンの生硬さゆえか、あるいはその理想郷めいた風景ゆえであろう。「新生児がおぼつかない手で描いた」と揶揄されている点からすると、1890年代初頭にポン＝タヴェン派やナビ派の画家たちが実践していた、意図的にぎこちないデッサンによって形態を単純化する表現様式に通じるような図であったように推測される。

同じ舞台を観た批評家ジャック・ド・ガションは、「秋の夢のデコール、太陽が木々の向こうに沈んでゆく。斜陽は黄色に色づく尾根や、荒れ果てた庭に囲まれ廃墟と化した城館の屋根をかすめている<sup>39</sup>」と記し、夕日の光を受ける廃墟という幻想的な舞台セットに言及している。

この紗幕を利用した演出法は、1896年にピエール・キヤールの詩『放浪の人』を舞台にあげた際にも繰り返された。批評家アンリ・フーキエは皮肉まじりに、「薄暗がりのなか、ひどく不器用に塗りたくられたデコールが見える。それは森のほもりを表している。その前方に張られた網により、舞台は金網を張った食料戸棚か蚊帳に似て見える<sup>40</sup>」と描写している。ここでも反自然主義的で、巧みなデッサンが否定された「不器用に塗りたくられた」背景が装置として用いられたのであった。

しかしながら、このような極度に様式化された演出は先に触れた『ロスマルスホルム』の公演時にそうであったように、イブセン劇上演のための助言役として派遣されたヘルマン・バングによって多かれ少なかれ修正されることとなる。だからといって自由座のような自然主義への揺り戻しが行われたわけではない。大方の北欧劇は登場人物の内面描写に重きの置かれた演出となる。事実、北欧のリアリズム演劇に着眼するという制作座のレパトリーからも明らかなように、前衛演劇の流れは、すでに芸術座のような中世の物語や聖書、幻想の世界を題材とする非現実世界への嗜好から、現代生活をめぐる心理劇が中核を占めるようになっていた。また芸術座の時のような、ときに抽象的で難解な演出理論が制作座のまわりにさほど確認されないことも、この劇団の——芸術座に比して——オーソドックスな性格を物語っているとと言えるかもしれない。

## 舞台照明

制作座では、人物の心理を映し出すような舞台照明の工夫がなされたようだ。ハウプトマンの『寂しい人々』が1893年にリハーサル上演されるも、その後打ち切りになったことは先に述べたが、この舞台を目にした作家アルフレッド・ジャリは、ヴェイヤールによる照明の工夫に注目している。「赤いテーブルに置かれた緑のラン

<sup>39</sup> Jacques des Gâchons, « Autour des théâtres », *L'Ermitage*, juillet 1894, p. 51.

<sup>40</sup> Henry Fouquier, *Figaro*, 22 avril 1896. 以下より引用 : Cahn, *op. cit.*, p. 30.

プのまわりの薄明かり。ここにおいてヴェイヤールは、ケートの手をかくも青白くさせている、植物のごとき生を照らし出した<sup>41</sup>」と述べるジャリの言葉から、この照明操作に芸術座においても実践されていたボードレール流のコレスポンダンスの原理の余波を看取できる。それは同じ頃、自らの感覚や理念といった抽象的な対象を、恣意的な操作のくわえられた色彩と形体のもつ力に託して表現しようとした、ナビ派の試みとも呼応しているであろう。

こうした特殊な照明効果にくわえ、劇場——とくに観客席における明かりについても言及しておきたい。1880年代あたりから、自由座のアントワヌを筆頭とする劇団座長たちは観客席に設置された大型シャンデリアを消灯し、バイエルンで上演されていたワーグナーによる楽劇のように観衆を暗がりのなかに沈ませようとした。さらに権威あるオペラ＝コミック座が1887年に火災に遭い、80人以上もの死者を出す惨事となると、それまで劇場で主流であったガス灯は廃止され、電気照明を取り付けることが義務づけられるようになる。ガス灯よりも扱いやすく色彩も自在に調整できる電気照明の導入は、舞台照明の技術的な向上にも寄与することとなり、舞台演出のボキャブラリーを豊かにしたのであった。

リュニエ＝ポーもまた、舞台に神秘的な雰囲気を生み出すためにできる限り客席の照明を落として上演した。だが、当時の劇場での愉しみには、舞台鑑賞のほかにも、客席に座す人々を観察し、知り合いと談話するなどの社交も含まれていたため、会場に照明がついたまま上演されるのが通常であったようだ。そのような状況に慣れていた観客たちは、制作座での上演作法に驚いたようである。とはいえ、リュニエの意図は一定の支持を得た。たとえばラシルドは、1894年に自作『水晶の蜘蛛』の上演について次のように肯定的に捉えている。

「[会場は] 炉のなかにいるような闇だった。というのも、これが真っ暗な演劇のはじまりだったのだ——きわめて教養の高い知識人たちにのみ語りかける演劇の」<sup>42</sup>

この文章には、芸術座の論客であったラシルドらしいエリティズムが看取されるものの、一部の客層を驚かせた暗い会場も、ラシルドの言う「教養の高い知識人」すなわち知的エリートにとってはその意図が汲み取れたであろう。客席の暗さがかえって観客の注意を舞台に集中させ、舞台の上に立ち上がる世界をより完結に近づけた。先にも触れたように、こうした薄暗がりとは、しばしば制作座が取り上げた劇が舞台としていた北欧諸国に対してフランス人が抱いたイメージ——弱い太陽光のイメージとも合致した<sup>43</sup>。

<sup>41</sup> Alfred Jarry, « Âmes solitaires », *L'Art littéraire*, janvier-février 1894.

<sup>42</sup> Rachilde, « Opinions et Souvenirs », *La Nervie*, n° IV, 1924, numéro spécial sur L'Œuvre, p. 13.

<sup>43</sup> Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble,

## 象徴主義との断絶と方向転換

一般に、制作座の象徴主義時代は1897年をもって幕を下ろすとみなされる<sup>44</sup>。座長リュニエ＝ポーは1897年の第四シーズンの終わりに際し、象徴主義から離れることを公式宣言した。同年6月半ば、リュニエは予約会員への回状において、今やネガティヴにとらえている象徴主義運動に対する制作座の位置に触れつつ、次のように語る。

「自然主義演劇から7年を経て、文学青年たちが象徴派と自称していた時代に生まれた「制作座」は、イプセン劇と象徴派の理論とのあいだに明らかな齟齬があったにもかかわらず、気づくとこの運動に組み込まれていた。(中略)「制作座」は、いかなる流派にも属さず、もし神秘主義的な傾向を受け入れたことで若干の人たちを惑わすことがあったとしたら、今こそ終止符を打つ時である。なぜなら、モーリス・メーテルリンクのドラマを除いて、そうした傾向は演劇の観点からなにもも生み出さなかったのだから」<sup>45</sup>

この宣言が発表されるやいなや、文学者や批評家たちのあいだでは議論が沸き起こり、リュニエ＝ポーは象徴主義の陣営とみなされていた作家たちの敵意を買うこととなる。しかし制作座は、それまでに築いてきた北欧劇のレパートリーは維持しながらも、文学運動におけるナチュリスムの動きを受け、健全さと生を謳歌する次世代の芸術傾向に合流しようと歩みを進めていく。

同じ文章のなかで、リュニエ＝ポーは外国の劇作品に比して、フランス人作家による劇は「面白みに欠けている。わが国が独創的な劇の創作に乏しいのは——制作座がほかの実験的劇場に比べていっそうそのような状況にあてはまるというわけではないのだが——国家的な傑作が見いだされていないからである<sup>46</sup>」と述べ、フランスを代表する文学の発掘への意欲を見せる。こうした志向が、この頃からロマン・ロランといった新世代の劇を取り上げてゆく源ともなる。こうして19世紀も末期に、芸術座からはじまり制作座において成熟した象徴主義演劇に幕が下ろされたのであった。ジャン・モレアスの文学における『象徴主義宣言』から11年、演劇における象徴主義運動のはじまり——つまり芸術座の創設から7年目のことである。

このように、芸術座の美学を主に演出法のうえで引き継ぎながらも、制作座は北欧

---

ELLUG, 2010, pp. 78-83.

<sup>44</sup> 制作座の象徴主義からの離脱については、たとえば以下を参照のこと。Robichez, *op. cit.*, pp. 393-398; Deak, *op. cit.*, pp. 246-247. ディークは、アルフレッド・ジャリの不条理劇『ユビュ王』を最後の象徴主義作品の上演であるとする。(Ibid., pp. 227-246.)

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Lugué-Poe, *op. cit.*, tome II : *Acrobaties*, 1931, p. 203.

劇を取り上げながら、現代生活における観念的な側面である心理をめぐる演劇の方向性をより突き詰めてゆく。

## 第2節

### 石版プログラムとその役割

前章では制作座の活動とその背景について述べてきたが、以下では劇団が発刊していた挿絵入りプログラムに焦点をあてる。プログラムに描かれた挿絵に関する詳しい分析は第二部に譲るとして、本章では制作座のプログラムの概要と、注目すべき特質に絞って論じたい。なお、制作座の挿絵入りプログラムの図版は、本論資料篇に網羅的に掲載してあるので、必要に応じてそちらを随時参照されたい。

これまでも触れてきたが、制作座が配った演劇プログラムには二種類のタイプがあったことをはじめに確認しておこう。両者はかなり異なる体裁をとるとともに、それぞれが担った機能も異なっていた。二種類とは、まずテキスト中心で小冊子の形態をとる [a.] 小型のプログラム（通称 *petit programme, brochure-programme*）と、より大型で [b.] 挿絵入りのプログラム（通称 *programme illustré, litho-programme, programme-affiche*）である。まずそれぞれのフォーマットと記載内容を確認しておこう。

#### a. 小型（小冊子型）プログラム *Petit-Programme / Brochure-programme*

小型プログラムは、ほかの劇団の公演時にも会場で配られていたような従来型の演劇プログラムの形式をとっている (fig. 2)。上演当日に劇場で配布されたらしく<sup>47</sup>、おそらく大型プログラムよりも大量に印刷された。手のひらに収まる程度のサイズで、四つ折り8ページの構成である。

これらのプログラムには、先ほど触れた、ボナールによる制作座の円形ロゴマークが型押しされていた (fig. 22)。このロゴは、制作座の事務用書類や予約申込用紙にも付されていたものである。1896-7年のシーズンからは、ヴァロットンによるイプセンの肖像版画が付されるようになるが、これはイプセンが制作座の看板作家とみなされていたことの証左であろう。記載内容は、上演日時や会場、演目や配役リストといった公演の基本情報に続き、数ページにわたる作品解説が付されている。なかには写真図版の掲載されたものもある。制作座では、こうした作品解説のほかにも、多くの観客にとって馴染みのうすい北欧の劇作家について紹介するため、しばしば上演の前に、作家や批評家を招待して演目に関する講演を行っていた。プログラムの最後の2~4ページは、一誌か二誌の協賛雑誌の広告で占められている。

---

<sup>47</sup> 筆者が確認できた限り、当時会場で販売されたプログラムにはたいてい値段が記載されているものであるが、本プログラムにはその記載がなく、販売価格については不明。

これらの小型プログラムには、ボナールのロゴと雑誌広告内のロゴや写真製版を除き、基本的に挿絵はほどこされていない。

## b. 挿絵入りプログラム(石版プログラム)

### Programme illustré / Programme-affiche / Litho-programme

挿絵入りプログラムの方とは言う、石版技法による一枚刷りを基本とし、全ページ大の挿絵のなかに舞台演目や配役、会場などの最小限の文字情報を盛り込んだもので、こんにち「チラシ」と呼ばれるものに近い。これは1880年代末より自由座が発刊を開始する多色刷版画を使った演劇プログラム (fig. 27) を踏襲したものと見なせるが、小型プログラムのような、いわゆる公演パンフレットに相当するような冊子形式・活字中心の従来のプログラムとは一線を画す新しい形態であった。本論では便宜上、制作座が呼び慣わしていたように「石版(画刷り)プログラム litho-programme」と称したい。

挿絵入りプログラムは、美術と演劇の交差、さらに挿絵文化が隆盛する十九世後半の文脈に照らしたとき、興味深いものとして浮かび上がる。石版プログラムは小型プログラムとは別に各上演用に500部ほど刷られ、劇団の予約会員や招待客向けの特典として頒布された<sup>48</sup>。これらは劇団の慢性的な資金難のため、大半が薄いベラム紙に単色印刷という廉価な仕様になっているものの、職業挿絵家のかわりに当時名の知られ始めたナビ派や、トゥールーズ＝ロートレック、エドヴァルド・ムンクの「芸術家」を採用することで美的価値が保証され、公演ののちも「創作版画」として販売されている<sup>49</sup>。当初は保守層から挿絵の大胆な様式が批判されもした。

たとえばシャルル・マルテルは『ロスメルスホルム』の挿絵について「プログラムからしてすでに、自分が大胆な革新者たちと向き合っていることが分かるというものだ。あなたは下手な文字が書きなぐられ、幼稚なデッサンの描き散らされた紙っぺらを受け取る。その瞬間に、芸術家の家にいるのだと感ずるだろう<sup>50</sup>。」と酷評した。アドルフ・ルッテもプログラムの挿絵には批判的であった。彼は制作座の Patron である『メルキュール・ド・フランス』の編集長であったヴァレット宛の書簡だと言うのに、「これらのばかばかしく忌まわしいものをちょっと思い出して下さい。制作座のプログラムを<sup>51</sup>」と臆することなく揶揄している。

とはいえ、このように痛烈な批判を受けながらも、石版プログラムは数年経つとイギリスの美術雑誌『ザ・ステュディオ』誌でも取り上げられ<sup>52</sup>、美術愛好家たちから一定の評価を得ていたことがうかがえる。言うなれば、十九世紀末に高まる芸術版画出版の波に便乗し、劇場のステータスを引き上げる運営戦略ともなったのだ。

<sup>48</sup> Cahn, *op. cit.*, p. 19.

<sup>49</sup> Cahn, *op. cit.*, p. 82.

<sup>50</sup> Charles Martel, *La Justice*, 9 octobre 1893.

<sup>51</sup> Lettre d'Adolphe Retté à Alfred Vallette, 28 octobre 1894, repr. dans *Mercure de France*, décembre 1894, pp. 390-391.

<sup>52</sup> Gabriel Mourey, « Some French illustrated theatre programmes », *The Studio*, n° 10, 1897, pp. 237-243.

プログラムにはいくつかの異なるステートのものが現存しており、3-4 ステートあるものもある。

フォーマット自体は自由座のそれに近いのだが、制作座の石版プログラムはほとんどが戯曲内容と関連のある挿絵がほどこされている点で、自由座のプログラムとは異なる。制作座の石版プログラムは全部で 50 近く制作されたが、そのうち戯曲内容と直接関係のない出演俳優や劇作家の肖像を描いたものは 7 点、戯曲とも舞台とも関連しないイメージが描かれているのは 3 点のみである<sup>53</sup>。このことに関しては、写真製版の普及を受け、20 世紀に多くの公演プログラムやパンフレット類、さらに演劇雑誌もこぞって俳優たちの写真を掲載したことを思えば、制作座のプログラムがいかに作品主義の立場を反映し、俳優の知名度に訴える名優主義 (vedettisme) から距離を置いていたかが窺える。

### 雑誌広告

石版プログラムは、紙面の片面をしばしば協賛誌の広告にあてており、とくに初期においては広告も挿絵をとまなうことが多かった。原則的に広告のための挿絵も、演目の挿絵を手がけた画家が担当した。広告には先にも触れた『ルヴュ・ブランシュ』や『パン』、『ルヴュ・アンシクロペディック』が名を連ね、それぞれの雑誌によって広告の趣きも異なってくる。こうした傾向は、各雑誌の文学傾向や、購買層の趣味と密接に関連しているものだが、とくにパリの『ルヴュ・ブランシュ』とベルリンの『パン』のそれは興味深い対照をなしている。

ヴェイヤールの手がけた『寂しき人々』や、『人の力を超えるもの』、『女看守』、『イマージュ』のプログラムの左側には、『ルヴュ・ブランシュ』誌の広告が描かれている (fig. 28)。それらはいつも決まって女性が読書する情景 (個人の室内、読書室、屋外) となっている。19 世紀には良き趣味の体現者かつ消費者のシンボルとして当時ポスターや広告に女性のイメージが氾濫するが、プログラムに描かれた読書する女性像もまた同様の流れに与しており、雑誌を手取るブルジョワ階級の女性イメージを介して、この雑誌の良き趣味が保障されていると言えよう。それは『ルヴュ・ブランシュ』誌のポスターにも明らかである。ボナールの手がけたポスター (fig. 25) には、隙間なく並べられた同雑誌が背景の上方を壁紙のように覆い、その前には雑誌を読む男性 (こちらに背を向け、シルクハットを被る) が、前景には、おそらく当時流行の洒落た仕立ての衣服と帽子を身につけ、手に雑誌を持つ女性と、その雑誌を指差す男の子が描かれている。人物の身体は黒いシルエットと化し、ボナール

<sup>53</sup> 戯曲作者や俳優の肖像をプログラム挿絵に取り入れているのは、トゥールーズ＝ロートレック、ルネ・ジョルジュ・エルマン＝ポール、アレクサンドル・シャルパンティエであるが、彼らがもともと肖像の扱いに秀でていたことを考えれば不思議ではない。ロートレックが戯画的な肖像画を得意としていたことは言うまでもないが、エルマン＝ポールも風刺画家としてカリカチュアを手がけている。またシャルパンティエは肖像メダルの彫刻家であった。

特有の平面的な画面構成が特徴的なポスターであるが、ここでも画面の中心を占めているのはこの都会的で洗練された女性像である。ロートレックのポスターの場合にはより直接的である (fig. 29)。編集者タデ・ナタンソンの妻であり、『ルヴュ・ブランシュ』サークルのミューズであったミシアをモデルに、粋なファッションで身を固めた女性がほぼ全身像で描かれる。彼女は雑誌を手取るでもない。逸話的な要素を排し、ひとりの女性が雑誌の「イメージ・キャラクター」として付され、具体的な宣伝の機能についてはもっぱら文字要素が担っている。

その一方で、ベルリンの文化総合誌『パン』の広告はこれと趣きが異なる。『パン』のプログラムの左ページにあるザットラーの広告イメージの場合 (fig. 30)、半ば開かれた巻物のような花卉を持つ巨大な花が地面から直に咲き、その中央から上方に伸びる蕊が、四通りの書体で「PAN」というアルファベットを形作っている。その後方で、雑誌名にもあるパン (牧神) が薄ら笑いを浮かべてその花を見つめるという、ファンタジックなイメージである。ドウトマの場合 (fig. 31) は、パンの好色さを示すかのように、水浴する女性を覗き見るパンを、水面に映る像として描き込んでいる。波紋を表す曲線に合わせるようにして、「PAN」という文字もまた水面に書き込まれている。ザットラーにせよドウトマにせよ、牧神という神話的な存在を雑誌の確固たる「イメージ・キャラクター」として描き込んでいる。パンは雑誌の理想的な消費者のイメージではないが、同誌の打ち出したいと望む世界観——享乐的なデカダンス——を表象していると言えるだろう。

実際に『パン』の冊子を繙くと、古代世界のモチーフを描いた挿絵をしばしば見かけ、ある種の古典主義が全体を貫いている。これはロートレックのリトグラフ《アデル嬢》が『パン』編集部のあいだで風紀的に問題ありとみなされたエピソードが象徴するように、『ルヴュ・ブランシュ』の主調であるモデルニテや、現代風俗のテーマに対するアプローチの差、ひるがえって価値観の差も暗に示しているのだろう。『ルヴュ・ブランシュ』が娼婦を直接描き出したとしても、『パン』は古代世界におけるその代替物として牧神を登場させるだろう。享楽性は直接描き出されるのではなく、古典という仮面をかぶることになる。

### 石版プログラムとポスター

ところでこの広告を兼ね備えた石版プログラムの宣伝媒体としての側面に関連して、これとポスターとの関係について言及したい。しばしば先行研究において「ポスター・プログラム *affiche-programme*」と呼ばれるように、演目と雑誌の宣伝を兼ねる石版プログラムは、当時隆盛したポスターのヴァリエーションとして捉えられることがある。そのような見方は、先に述べた広告機能を別にして、判型と図柄の占める範囲が広いという形式上の類似点に由来するのであるが、実際には石版プログラムの機能がポスターと一線を画すことに注意したい。

ここで言う「ポスター」は、多色刷り石版の技術的向上を背景に、19世紀後半に



開花したカラー印刷の大型挿絵入りポスターのことを指す。現在よく知られている代表的な作例としては、ジュール・シェレによるスペクタクルや商品宣伝のポスター (fig. 32)、トゥールーズ＝ロートレックによるキャバレーのポスター (fig. 33) を挙げることができるだろう。演劇に限るならば、やや遅れてミュシャによるサラ・ベルナールのポスター (fig. 34) が挙げられる。程度の差はあれ、いずれのポスターにも共通しているのは、色彩豊かな色面構成、輪郭線の強調と、テキスト部分のタイポグラフィの明快さである。

また、ポスターでは往々にして、人物像が重要な役割を果たす。たとえばシェレのサーカスのポスターは——もちろんサーカスには、描き出すべき一貫した物語はないにしても——人物のアクロバティックな動きのリズムを中心とした、形体と色彩のダイナミズムによって観者の目を捉えるが、そこに読むべき逸話の存在は感じさせない (fig. 32)。やや時代は下るが、ミュシャによる演劇のポスター (fig. 34) を見ると、登場人物に扮した女優サラ・ベルナールがモニュメンタルともいえる存在感をもって装飾的な背景に浮かび上がる。画面はまるでこの大女優の見立て肖像画であるかのように構想されている。ここには、制作座が距離をおいた俳優主義が明確に打ち出されている。むしろ観衆のスター俳優に対する熱狂こそが、ミュシャのポスターの標的とするところなのである。言うまでもないことだが、こうしたポスターの存在を第一に支えるのは商業主義的な関心であり、まさにこれこそ、制作座が抵抗した世の潮流であった。この点で、制作座も芸術座の芸術至上主義とエリティスムの片鱗を受け継いでいたと言えるだろう。

一方、制作座のプログラムは、常にモノクローム印刷で、ときに文字がほとんど判読できなくなるまでイメージとテキストの相互浸透が進行するため、ポスターの持つべき造形的な条件から逸脱している。実際に、石版プログラムが屋外に掲示されていたという記録は見当たらず、また、制作座は屋外用のより大型で文字のみが記された旧式のポスターも用いていたようだ<sup>54</sup>。

とくに第一シーズン (1893-1894 年度) に配られたヴェイヤーの石版プログラム (fig. 28) を見るならば、舞台情景はおろか、演目や、紙面の片側を占める雑誌広告の文字要素が判別しにくいほど曖昧に記されている。遠目からは人物像さえも同定できず、近くで見てもすぐにそれとは分からない。ここにはまさに、マラルメが次のように述べ、象徴派の画家たちも共有していた暗示の美学が反映されていると言えるだろう。

「ある対象をそのものの名で呼ぶことは、徐々に理解していくという喜びのうちにある、詩の愉しみの四分の三を破壊してしまうことを意味する。対象をた

<sup>54</sup> たとえば、1894年2月にアムステルダムのファン・リール劇場で制作座がポーブルの『イメージ』とラシルドの『水晶の蜘蛛』を上演した際、挿絵はなく、サイズが106 x 64 cmある大型ポスターが掲示された (アムステルダム、オランダ演劇協会蔵)。

だ暗示すること、これは夢だ。象徴主義を構成しているこの秘密の驚異の十全な使用とは、ある心の状態を暗示したり、もしくは逆にある対象を選んでそこから一連の謎解きを通じてある心の状態を推測するために、対象を徐々に明らかにしていくことのうちにある」<sup>55</sup>

マラルメは、詩において事物を直接説明するのではなく、暗示を通して段階的にその対象を把握していくことに意味を見出しているが、これは詩に限らず、造形芸術にも適用可能な理念である。ポスターのように描き出されたメッセージを即時伝達するのではなく、石版プログラムは、「対象を徐々に明らかにしていく」——時間をかけて読み解くことを鑑賞者に求めているのではないだろうか。それはオリジナル版画のように、紙挟みに入れて保管し、気が向いた時に取り出して眺めるような、ある種の瞑想をとまなうプライベートな鑑賞に適していると言えるだろう。実際のところ、石版プログラムは制作座側からもオリジナル版画としての性格が期待されていた。制作座は定期会員費を含めたチケット料と、雑誌の宣伝費などを主な資金源にしていたと推測されるのだが、この石版プログラムを独立した版画作品として販売した際の収入も多かれ少なかれあてにしていたようだ。協賛誌でもあった『ラ・クリティック』誌には、以下のような宣伝文が掲載されていた。

「先駆的な制作座の石版プログラム、ジャポン・アンペリアル紙に30部刷られ、すべて番号入り、ただ今『ラ・クリティック』の事務所にて2フラン50サンチームで発売中、またE. ムンク、A. ジャリ、M. ドニ、E. ヴュイヤール、P. ランソン、H. バタイユ、トゥールーズ＝ロートレック、ピュビ・ド・シャヴァンヌの署名の入った1シーズン分8点のプログラム・コレクションは16フランで予約受け中」<sup>56</sup>

この広告によれば、ジャポン・アンペリアル紙に刷られた豪華版も出回っていたようだが、自由座の挿絵入りプログラムと比べると、モノクローム印刷という点において高品質とはみなされなかったように推測される。値段も2フラン50サンチームと、当時流行のオリジナル版画と比較すると安い。例えば協会版オリジナル版画は、予約購入でも一点あたり約4フランした。石版プログラムがオリジナル版画であることを期待され、また実際に画家たちによって描かれている点で、序章で触れたように当時の「レストンプ・オリジナル」の範疇に組み入れられるとしても、こうした物質的側面に目を向けるなら、一級のオリジナル版画とは言い難い。

しかしながら、そのような物質的な制約を受けながらも、画家たちが造形表現に

<sup>55</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, pp. 55-65.

<sup>56</sup> 以下より引用：Geneviève Aitken, « Les programmes lithographiés du théâtre de l'Œuvre », dans Isabelle Cahn, *op. cit.*, p. 82.

よって石版プログラムを独自の版画シリーズに高めたことを、私たちは本論第二部において見ていくこととなるだろう。

このように制作座は芸術座から観念的なものを重んじる演目と、独特な反自然主義的な演出法を引き継いだ。北欧劇を多く舞台にのせながら、より現代生活と人間のあいだの心理的側面を掘り下げるレパートリーに比重を移していった。これまでになく画家たちとの協同関係を緊密に結んだ制作座の発刊した石版プログラムは、媒体形式として自由座の挿絵入りプログラムを大枠で踏襲しているが、曖昧で暗示的な挿絵イメージには、自由座の挿絵にはなかった独自性が認められる。

つづく第Ⅱ部では、個別の作家や作品を取り上げながら、制作座のプログラム挿絵に看取できる画家の意図を考察するとともに、画家が制作座と関わることで得た画業における新しい展開について考えていきたい。

## 第Ⅱ部

制作座の石版プログラムの挿絵表現

## 第Ⅱ部 第1章

制作座の石版プログラムの全体像と個別研究対象の選定

## 制作座の石版プログラムの全体像（1893年から1897年まで）

第II部第2章は、制作座の石版プログラムの個別研究を中心に構成されている。それに先立ち、まずは具体的に制作座の石版プログラムの全体像を概略的に見渡し、そのなかで上記のケース・スタディーの対象となるプログラムの位置も簡便に確認しておこう。すでに（未刊行ではあるが）エトケンの論文が主要なプログラムに関する詳細な記述を行い、過去の展覧会図録も一通りの解説を付している<sup>1</sup>。ここでは本論の趣旨に合致する範囲での記述にとどめることとする<sup>1</sup>。なお、対象とする年代は、制作座が象徴主義運動に与していた1893年から1897年まで、つまり第一シーズンから第四シーズンまでとしたい。

なお、図版については、本論図版・資料編に所収した「資料6：制作座の挿絵入りプログラム」に掲載したものを参照されたい。図版番号の先頭が「fig.」ではなく、「Cat. III-」となっているのはこのためである。

### 1. ヴェイヤールの石版プログラム：第一シーズン（1893-1894年）を中心に

制作座の最初のシーズンでは、プログラムはヴェイヤールがほとんど手がけている。わずかに1点、ラファエル前派の画家バーン＝ジョーンズの挿絵が施されたもの（Cat. III-7）があるが、これはコロタイプによる印刷で、作画も制作座の公演のためだけに使用されたものではない可能性が高い<sup>2</sup>。そのため、以下ではヴェイヤールの挿絵を中心に確認してゆこう。

このシーズンにヴェイヤールが手がけたのは、『ロスメルスホルム』、『民衆の敵』、『寂しき人々』、『人の力を越えるもの』、『イマージュ』、『棟梁ソルネス』、『女看守』の石版プログラムである。

『ロスメルスホルム』（Cat. III-1）は、ヴェイヤールのその後のプログラムと比較したとき、異質な造形語法が用いられている。つまり、一切明暗効果を排し、単純な形体に還元された人物および事物の輪郭を線描のみで表した画面なのである。しかし、ヴェイヤールが自由座のためにデザインしたプログラム（fig. 13）や、芸術座のために描いた挿絵（fig. 21）と比較したなら、『ロスメルスホルム』の挿絵の造形語法が1890年代初頭にナビ派が実践していたクロワゾニスムの原理に則ったものであることが分かる。クロワゾニスムは、形体の単純化、太い輪郭線、平坦な色面を特徴とするが、そのうち最後の色彩の要素を除くとこの『ロスメルスホルム』のような造形となる。だがこの造形手法は、ヴェイヤールの石版プログラムにおいてそれ以後影をひそめ、逆に明暗効果に対する探求が急激に高まって来る。

<sup>1</sup> 先行研究については本論序章を参照のこと。

<sup>2</sup> バーン＝ジョーンズ自身、ロンドンのライシウム劇場で1894年に『アーサー王』が上演される際、衣装をデザインしている：「Miss Terry as Guinevere; In a Play by Comyns Carr, Dressed by Sir Edward Burne-Jones», *New York Times*, 5 novembre 1895. 同時代フランスのバーン＝ジョーンズの受容については以下を参照のこと：Philippe Saunier, « Edward Burne-Jones et la France : Madeleine Deslandes, une préraphaélite oubliée », *Revue de l'Art*, 1999, n°1, vol. 123, p. 57-70.

『民衆の敵』(Cat. III-2)の造形は、ちょうどクロワゾニスムとキアロスクーロを混交した状態と言えるが、いまだ平面性は確保されている。ここには、集会でごつた返す人々が描かれており、画面右手には、人々を説得しようとして力を込めて演説する主人公がいる。明暗のグラデーションはほとんどなく、光の当たった部分の人々は短い線で輪郭がなぞられるだけであり、しかもその線は演目や配役を記した文字要素のそれと融合しかけている。微妙な諧調を欠く暗部にうごめく人々は、ほとんどシルエットと化している。文字要素に関しては、『ロスメルスホルム』同様に、図を構成する線との形体的な類似が強調されている。画面全体が振動するような揺らめく線によって覆われ、さらに光と影の強烈な対比も加わり、集会の騒然とした雰囲気が伝わってくる。

つづく『寂しき人々』(Cat. III-3)の造形は、上述のプログラムから大きな転換を見せている。つまり、画面の判読可能性は相変わらず低いままであるのだが、本画面におけるハイライトの扱いに意識を向けた明暗効果は、前二者の意識とは別物と言えるだろう。前二者のプログラムを描くヴェイヤールは、暗部から事物を浮かび上がらせる微妙なハイライト、あるいは暗部と明部との接続を促す薄明かりというものを意識していなかったように推測される。というのも、『ロスメルスホルム』の挿絵には光と影という観念はそもそも存在しなかったし、『民衆の敵』においても、ハイライトがあまりに強烈で、暗部から明部を断絶させている。正確に言うと細部では微妙なハイライトも使われているのだが、それほどの配慮をもってなされているとは言い難い。

『寂しき人々』と『ロスメルスホルム』では、実のところ、似たような構図の挿絵である。いずれも、女性が対角線上に位置する一人の男性を見つめるという構造を基本としている。『ロスメルスホルム』では二人の人物のみ描かれており、それぞれ見分けやすいが、『寂しき人々』では群像のうちに主たる男女が描き込まれている。すなわち、画面もっとも奥の髭をたくわえた男性(演目の綴り「ames」の「M」の下)、そして振り返りながら彼を見つめる画面手前に座った女性である。戯曲のなかでこの二人が道ならぬ恋をし、悲劇にみまわれる。このように両プログラムでは、人物の視線によってその人間関係を暗示する詩的な構図が用いられている。

だが、『寂しき人々』の群像画面で特定の人物を強調するには、『ロスメルスホルム』のように輪郭線のみでの描写では難しい。また『民衆の敵』のような劇的なコントラストを用いるのは家庭室内の雰囲気にそぐわない。戯曲はこのイプセン劇のような劇的なシーンを含まず、より淡々と進展し、結末も、思いを寄せた女性が去ったことに耐えられない男性が、他の人物が知らぬ間に水辺へ向かう、つまり入水自殺を果たしに出掛けるという静かなものである。最終的にヴェイヤールは、繊細なハイライトの扱いによって、特定の人物の存在をほかと僅かに差異化するという手法を採用した。窓や配役の背地は白く残し、他の空間を薄い闇に沈ませながら、そこにこの男女の顔を比較的柔らかなハイライトで浮かび上がらせている。リトクレ

ヨンの特性を十分に引き出し、筆致の緩慢さは保持しながらも、繊細に明暗の諧調をつけている。文字要素と図との分離も進んでいると言えるだろう。

ここで光の効果に注目するのは、ひとつには当時の象徴派の文脈で薄明かりがひとつの鍵となる要素となってきたからである。第I部第2章で触れたこととも重なるが、その薄明かりの効果は精神性の表現と結びついていた。さらに、薄明かりとは北欧や、さらにベルギーも含めた「北方」の光として、「地中海ラテン文化のフランス」という前提のもとにフランスで受容されたという歴史もある。

この特徴的な明暗表現は、その後『人の力を越えるもの』(Cat. III-4)と『イマージュ』(Cat. III-5)においてより深められていく。前者では奇跡が身に起こった女性の身体(画面右手手前で横たわる女性)が白く浮かび上がっており、ハイライトが象徴的な意味をも担っている。『イマージュ』では、一定の諧調を保ちながらも、劇的なハイライトを用いることで、妻の首を絞める男性の激情を表している。ここではまさに劇のクライマックスが挿絵場面選ばれている。ちなみに、これまでの挿絵を見れば分かる通り、原則として戯曲挿絵の造形と、プログラムの片側に描かれた雑誌広告の挿絵の造形とは同調している。

つづく『棟梁ソルネス』(Cat. III-6)の挿絵は、明暗表現の繊細な利用がもっとも際立ち、またハイライトの象徴性が効果的に駆使された興味深い作品であり、これまでのヴェイヤールの様式を集約しているように考えられる。くわえて、これまでの挿絵が比較的、戯曲の特定場面を描写的に表していたのに対し、『棟梁ソルネス』では図像面においても象徴的な語法を用いており、この画家の戯曲に対する解釈と、当時の象徴主義演劇理念との接点をも物語っている。ここでは具体的な分析は行わないが、この重要なプログラム挿絵については、第二部第2章の個別研究において詳しく考察する。

『棟梁ソルネス』以後にヴェイヤールが手がけたプログラムにはアンリ・ド・レニエ作『女看取』(Cat. III-8)とポーブル作『沈黙した生活』(Cat. III-9)、時期をあけて1896年にイプセン作『社会の柱』(Cat. III-29)、その翌年に『人の力を越えるもの(第二部)』(Cat. III-33)がある。

『女看取』(cat. III-8)は1893-1894年の制作座における第一シーズンの最後を飾るプログラムである。この挿絵では、むしろ闇を地にして光によって図像を描き出すような造形がとられている。画面には騎士が森のなかで廃墟を守る女性の亡霊と出会う場面が描かれている。わずかに亡霊の頭部には線描によって表情がつけられているが、ほかはスクレイパーによって石面を掻き削ってできたものと思われるハイライト——あるいは「白い線」と言った方がより正確かもしれない——によって図像が描き出される。プログラムの片側は『ルヴュ・ブランシュ』の広告が占めている。この広告挿絵においては、もはや闇や薄暗がりも排除され、かすれて途切れがちなわずかな輪郭線によって戸外で読書する女性が描かれている。

こうして1893年から1894年初夏にかけての、制作座の第一シーズンは、ヴェイ



ヤールのプログラムによって彩られ、おそらく劇団側もヴェイヤールを専属画家のような意識で採用していたものと思われる。とはいえヴェイヤールの様式は、この一シーズンのあいだに多様な展開をみせる。同じ画家が手がけているにも関わらず、これほど異なる表現が生み出されたのは、一部の批評家からの酷評への対応もあったかもしれないが、それぞれの戯曲の内容やトーンに合わせた造形表現を模索する画家自身の実験的な態度のためではないだろうか。

翌 1894-1895 年のシーズンでは、制作座の画家採用の基準は大きく変化する。主にヴェイヤールの属したナビ派画家を中心とした人選をしながらも、戯曲作者との関係がある画家や、あるいは戯曲家自身、さらに協賛雑誌含めて版画出版文化との結びつきが強い画家も採用されるようになる。こうした変化は、制作座の石版プログラムが、若手画家のプロモーションの場として機能している証でもあるだろう。以下では 1894-1895 年シーズンの石版プログラムを概観することにした。

## 2. 第二シーズン（1894-1895 年）の石版プログラム

翌シーズンには、ヴェイヤールのほかに、画家であり文学も手がけるバタイユ、ヴァロットン、トゥールーズ＝ロートレック、ドニ、フェリシアン・ロップス、ケル＝グザヴィエ・ルーセル、モーリス・デュモン、マキシム・ドウトマ、ヨーゼフ・ザットラーがプログラムのデザインに参加する。

これらの画家をおおまかに分けるなら、ヴェイヤールやリュニエ＝ポーと親しく、芸術座時代からの演劇仲間であったナビ派画家（ヴァロットン、ドニ、ルーセル）、そして挿絵家として前衛的な文芸雑誌との関わりのあったトゥールーズ＝ロートレック、ロップス、デュモン、ドウトマ、ザットラー、さらに自らも戯曲を書き、のちに制作座で上演されることになるバタイユ、となるかもしれない。

第二シーズンのプログラムの最初を飾ったのは、アンリ・バタイユであった。彼は画家としての教育も受けながら、詩人にして劇作家、制作座の看板女優ベルト・バティの親しい友人であった。彼はすでに劇作家として制作座に協力しており、第一シーズンで『眠れる森の美女』（先にも触れたが、石版プログラムの挿絵はバーン＝ジョーンズのデッサンのコロタイプが用いられた）が上演されるに際して、ロベール・デュミエールとともに脚本を執筆している<sup>3</sup>。『眠れる森の美女』のような幻想的な騎士道物語は、当時の象徴主義文化のなかで人気のあるテーマであり、たとえばメーテルリンクの『七人の王女』も同様の系譜に位置づけられる。バタイユとメーテルリンクはその意味で近い文学的嗜好にあったように思われる。

バタイユはジョン・フォード作でメーテルリンクが翻案した『アナベラ』（Cat. III-9）の挿絵を描いている。メーテルリンクが翻訳しているだけあって、戯曲の舞台は中

<sup>3</sup> テキストは未刊行だが、フランス国立文書館にて閲覧可能である。請求記号は以下：F18 1242

世イタリアで、兄と妹とのあいだの悲恋物語が繰り広げられる。この戯曲が制作座の演目に入る背景にはメーテルリンクの推挙があったと思われるが、第一シーズンで支配的であった北欧作家（あるいは北方）の近代室内劇のレパートリーからすると異質である（第一シーズンでも『眠れる森の美女』や『女看守』等の異色作はあったが）。ここでバタイユが挿絵を手がけたのは、メーテルリンクとの文学的嗜好の合致においても頷けよう。石版プログラムの画面は右上から左下にかけての対角線上に2つの区域に分けられ、それぞれ右手の白地の部分に文字要素が配され、左手では闇を地に、背後に十字架の一部を覗かせながら、一組の男女が片腕を手前に掲げる同様のポーズで描かれている。女性には白い衣装が、男性には黒い衣装があたり、この白と黒の対比はヴュイヤールの挿絵においても認められる造形語法である（『人の力を越えるもの』以降、『棟梁ソルネス』の挿絵まで）。とはいえバタイユは筆を用いて背景の黒字を平坦にし、さらに人物の身振りは多分に象徴的である。男性はその掲げる手のなかに自らの心臓を握っており、女性は今まさに自らの胸から心臓を取り出そうとしている。この図像は自らの命も精神もすべて愛に捧げて死を選ぶということを意味するのであろうが、それを身振りとは非現実的なモチーフ、さらに背景に十字架を描きこむという、一連の象徴的な語法によって表現するやり方は、ヴュイヤールの先行する挿絵における、より現実的なモチーフにこだわるリアリスティックな手法とは一線を画している。とはいえ、ゆらめく文字の形体や、光と影のコントラストにおいては、ヴュイヤールの表現モードの一端も看取できなくもない。

バタイユの後、ポーブル作『沈黙した生活』（Cat. III-10）の上演にあたっては、再びヴュイヤールが石版プログラムを担当する。ヴュイヤールはすでに第一シーズンで同じくポーブルの戯曲『イマージュ』のプログラムを手がけたのみならず、1893年に刊行されたこの作家の著作『情念物語』の扉絵も提供している<sup>4</sup>。したがって彼がここで採用されているのも不思議ではない。

『沈黙した生活』の画面もまた、対角線構図が用いられているが、本作ではこの構図が人物同士を結びつけるというより、むしろ対立を暗示している。物語の大枠は、狂気を秘めた父親から母親が子どもを守るという、ごく一般的な家庭内部に潜む恐怖をあぶり出したものであり、挿絵も物語中の人物構図を忠実に表現している。画面左手前に子ども2人を抱え込むようにして母親が立ち、視線を奥に向けている。その視線の先には肩を落としてこちらに顔を向けた父親が佇む。彼の身体は黒一色のシルエットで表される。その顔面は影で覆われ、表情どころか視線の行方さえも判別できない。母親や子ども達の顔も描かれなため、彼らの心理はただ身振りとは構図によって示唆されると言えよう。画面中央には黒い幹をした樹木が伸び、ふたつの人物グループの隔離している。対角線を基盤とした人物配置、そして母親と子

<sup>4</sup> Maurice Beaubourg, *Nouvelles passionnées*, Paris, Édition de la « Revue blanche », 1893.

どもたちが身を寄せ合ってひとつの塊をなすことで、よりいっそう両者の対比が際立っている。ヴェイヤールはこの対比を、人物のあいだの心理的な距離の表現に利用していると言えるだろう。なお、前シーズンのような明暗表現はなされておらず、むしろ線と面の多様な表情によって画面が構成されている。それは文字要素においても当てはまり、本作では手描きであるにも関わらず、いくつかのフォントを真似た文字が配され、林の木々のリズムとバランスをとっている。

『沈黙した生活』以降、ヴェイヤールはプログラム制作からやや遠のく。つづく制作座での上演作はストリンドベリによる『父』であったが、このプログラムはナビ派の画家でヴェイヤールの親しい友人であるヴァロトンが担当する。ヴァロトンはこの頃すでに挿絵画家として地位を確立していた。ちなみに、ストリンドベリの戯曲はすでに第一シーズンでも上演されていた。1894年6月に上演された『債鬼』である。だがその公演日にはほかに2つの劇が舞台にあげられ、石版プログラムには『女看守』が挿絵対象として選ばれた。この時のプログラムは、先に触れたようにヴェイヤールによって手がけられた。

『父』(Cat. III-11)の挿絵の詳しい造形分析は第二部第4章の個別研究に譲る。本プログラムの制作にあたり、ヴァロトンが挿絵家として選ばれたのは、プログラム片側に広告を出している『エスタンプ・オリジナル』の意向もあってのことかもしれない。他のナビ派画家にも当てはまるのだが、ヴァロトンは1893年にいち早く版画アルバム『エスタンプ・オリジナル』に作品を提供している。また版画家としては、どのナビ派画家よりも知名度が高く、フランス国外でも知られていたため、出版社としてもヴァロトンの採用が好ましかつたのではないだろうか。さらに第二部でも論じるように、ストリンドベリとヴァロトンは、当時ベルリンで形成された文学サークルを介して間接的ではあるが接点がある。

ヴァロトンにつづいてプログラム制作を担当したのはトゥールーズ＝ロートレックであった。彼はパリのモンマルトル周辺の美術サークルにおいてはヴァロトン以上によく知られた存在であったろう。すでにアントワーヌの自由座にもプログラムの挿絵を提供しており、制作座をとりまく文化環境と密接に結びついた画家である。彼が制作座のために手がけたのは、7世紀以前のインドの王子であり詩人であったシュードラカに帰される物語『土の小車』(Cat. III-12)のプログラムである<sup>5</sup>。

ロートレックの挿絵は、実際の舞台装置にある程度基づいて描かれている。象の支える台車に乗り、両手を前方に突き出した人物は、新印象派の擁護で知られる時の批評家フェリックス・フェネオンである。彼は『ルヴュ・ブランシュ』の編集者をしており、ヴェイヤールやヴァロトンも事務所で働く彼の姿をとらえた肖像画

---

<sup>5</sup> 元々サンスクリット語で記されたこの物語は、19世紀に複数仏訳された。制作座の上演時には、ジョゼフ・メリーとジェラルド・ド・ネルヴァルによる仏語翻訳本などがすでに存在していたが、同劇団はヴィクトール・ヴァルカンによって翻案されたテキストを用いている。

を残している<sup>6</sup>。ロートレックは本作の後にもこうして戯曲や舞台と関係のある人物の肖像を描き込むプログラムを少なくとも2点制作しているが<sup>7</sup>、それはロートレックが得意とした風刺画的な一連の肖像を想起させる。

『土の小車』の次に行われた公演は小品を3作同日に上演するもので、モーリス・ドニが挿絵を担当したが、彼が対象とした戯曲はメーテルリンクの『室内』(Cat. III-13)であった。この選択と挿絵の造形については第II部第5章で分析するが、この挿絵を一見しただけでは、ドニによる作品と気づかないほどに、彼の一般的に知られる画風とかけはなれた造形を見せている。

ここで少し振り返るなら、ヴァロトンの『父』の挿絵(Cat. III-11)にせよ、ロートレックの『土の小車』の挿絵(Cat. III-12)にせよ、いずれも薄暗い、あるいはほとんど真黒の暗部が画面の大半を占めている。これはヴュイヤールの挿絵から引き継がれている要素とも言い得る造形であり、また、先に見たように実際の制作座の舞台効果にも起因したものと思われる。

つづくフェリシアン・ロップスのプログラム挿絵(Cat. III-14, 15)は、戯曲との関係性が見出せない。ロップスはベルギー人画家のなかではパリでよく知られた挿絵家であり、メーテルリンクの属したベルギー・フランス語圏(とくにブリュッセル)の文化サークルにおける結びつきがあったことで選ばれた可能性がある。ただし、制作座はしばしば巡業先にブリュッセルを選んでおり、パリでは興行的に失敗した舞台でもベルギーでは成功を収めるなど、リュニエ=ポーは運営面での観点からもこの都市を重要なものと捉えていたであろう。よって、ロップスの採用は、美学的観点からよりも、一種のベルギー人の顧客に対する最良によるのかもしれない。おそらくリュニエ=ポーとロップスとの直接的関係はなく、だからこそロップスから新たに描いた挿絵を受け取るのではなく、すでに存在するデッサンを石版プログラムに複製したのであろう。

つづくプログラムの担当者は、またフランス人の画家に戻り、ナビ派のケル=グザヴィエ・ルーセルであった。彼はジュディト・クラデルの『ヴォラン』の挿絵(Cat. III-16)を手がける。ルーセルの挿絵は、テーマや構図、スクレイパーの使い方、シルエットを基本とした描き方からして、ヴュイヤールの版画《テュイルリー公園》(1895年、単色石版画)にかなり類似している。ロートレックの『土の小車』でもそうであったが、本作でも文字部分は手描きではなく植字で印刷され、明確に図と文字が区分されている。ルーセルの採用理由ははっきりしない。彼はそれほど熱心に舞台活動に参加していたようではない。だが、ヴュイヤールの親友で、1893年に

<sup>6</sup>フェリックス・ヴァロトン《『ルヴュ・ブランシュ』の事務所にいるフェリクス・フェネオン》1896年、52,6 x 66 cm、厚紙に油彩、個人蔵；エドゥアール・ヴュイヤール《『ルヴュ・ブランシュ』の事務所で(フェリクス・フェネオンの肖像)》1901年、46,4 x 57,5 cm、グッゲンハイム美術館(ニューヨーク)所蔵。

<sup>7</sup>1896年2月12日の公演のためのプログラム(Cat. III-24)および同年5月4日のバタイユ作『レブルーズ』のためのプログラム(Cat. III-27)。

はヴイヤーの姉マリーと結婚しており、ちょうどこの頃ナビ派の画家ランソンの身内との不倫によって仲間内で厄介者扱いされはしていたものの、ヴイヤー家の一員でナビ派でもあれば、それが十分に採用理由となったのかもしれない。

ところで、ここで印刷業者あるいは版元について少し触れるなら、先に言及した『エスタンプ・オリジナル』以外の版画出版者も、この時期プログラムの制作に関わっている。デュモンが手がけたミュッセの『カルモジューヌ』のための石版プログラム (Cat. III-17) には、広告こそ掲載されてはいないものの、画面左下に「Œuvre estampée de MAURICE DUMONT éditée par « l'Épreuve »」と読み、プログラムの作者であるデュモンが主宰していた『エプルーヴ』誌がこのプログラムを出版していたことが分かる。本プログラムは例外的にグリフトグラフで刷られており、他のものに比して凝ったつくりとなっている。たしかに上演会場が庁舎 (Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et Télégraphe) であり、また上演作品もミュッセというフランスを代表する作家のものであることから、ほかの上演と一括りにできないものではある。だが、特別な上演の機会だからこそ、このような普段より手の込んだ技法によるプログラムに仕立てたのであろう。おそらく制作費用はデュモンの側でいくらか肩代わりしたものと推測される。プログラムに上記の一文を載せることで、『エプルーヴ』の挿絵広告を載せずとも、同雑誌の周知が可能となっているためだ。実質的に、『エプルーヴ』誌によるオリジナル版画にして制作座のプログラム、という両義的な媒体となっており、雑誌と劇団双方の利益が重なる部分に収まっているのである。

1894-1895 年度のシーズンの最後を飾ったのは、『カルモジューヌ』の後に上演されたイブセン作『ブラン』である。この『ブラン』の石版プログラムには、3 人の画家が携わっている。詳細は第二部第 6 章で論じるが、最初に『カルモジューヌ』を手がけたデュモンが挿絵を描き、それを『エプルーヴ』誌で発表した。だがこれは制作座の石版プログラムとして日の目を見ていない。あるいはデュモン自身に、ゆくゆくは石版プログラムにしようという意図がなかったのかもしれない。実際に石版プログラムをデザインしたのは、マキシム・デュトマ (Cat. III-18) と、ヨーゼフ・ザットラー (Cat. III-19) である。いずれのプログラムにも、ベルリンの文化総合誌『パン』の広告が掲載されている。

このように、第二シーズンは、ほとんどヴイヤー一色であった第一シーズンに比べ、挿絵画家に幅がでてくるとともに、協賛雑誌と関係する画家が挿絵を担当してもいる。上演演目としては、引き続き北欧作家が取り上げられるとともに、メーテルリンクの目利きによるように推測される象徴主義文学の演目も散見される。挿絵の表現モードは、ヴイヤーの挿絵に典型的にあらわれる、振動するような線描と複雑な明暗表現による曖昧な造形が、いくつかの石版プログラムに確認できた。

### 3. 第三・第四シーズン（1895年—1896年および1896-1897年）の石版プログラム

1895-1896年の第三シーズンに挿絵を手がけたのは、ナビ派としてはヴェイヤールのほかにポール・セリュジエとボナールがいる。セリュジエは、1893年に自由座の挿絵プログラムを手がけ、またドニやボナール同様に芸術座にも挿絵を提供している。また前年度につづいてトゥールーズ＝ロートレックが関わり、2点手がけ、ほかにオランダの画家ヤン・トーロップや、今ではほとんど知られていないアルベール・アンドレ、挿絵画家エルマン＝ポールが参与している。第三シーズンの演目レパートリーは、古今東西の多様な物語および戯曲に開かれてきてやや雑然としたコスモポリタニズムを呈している。

1896-1897年の第四シーズンは、制作座の象徴主義時代最後のシーズンとみなされている。よって象徴主義を中心に論じてきた本論でも、このシーズンまでをひとつの区切りとして石版プログラムの概観を終えるが、本シーズンで注目すべきはムンクの参加である。ヴェイヤールやドニにくわえ、ナビ派画家では新たにランソンが挿絵を描いている。アンリ・バタイユも自作の戯曲が上演されるにあたって自分で挿絵を提供した。さらにアンリ・ルバスクやエルネスト・ラ・ジュネスといった画家も加わっている。

第三シーズンはトーロップの石版プログラムで始まる。オランダ人のトーロップの採用の背景にも、おそらく制作座の重要な巡業先としてオランダが含まれていたという事情があったと思われる。またトーロップはベルギーの「二十人会」にも参加しており、メーテルリンクをはじめとした制作座に関係するベルギー人の文学者や画家とも比較的近い位置にいた。彼が手がけた石版プログラムは、イギリス・ルネサンス期の作家トーマス・オットウェイの戯曲『守られたるヴェニス』の挿絵 (Cat. III-21) であるが、鍵となる登場人物たちをごく様式化された画面のなかに配置している。すなわち、ヴェニスを焼き、腐敗した元老院議員たちを殺そうとした主人公ピエールの目元から頭部までが画面下部に描かれ、その燃え盛る炎のような頭髪——この日本の絵巻に描かれた炎を思わせる頭髪の表現には、ヴェニスを焼き払おうとする主人公の陰謀が示唆されている——のなかに彼の思い人である娼婦と、ピエールの共謀者の妻にして彼の陰謀を密告する女性が描かれる。前者は主人公にとっていわゆるファム・ファタルのような存在であり、一人は恨めしい存在であるが、主人公の視線はこの女性たちのいる上方に向けられている。元来トーロップの作品は連続する形体と波打ち幾重にもかさなる曲線、不気味な人相をした人物像が特徴的であるが、プログラム挿絵においてもその基本的なスタイルが保持されている。右の画枠には古代に用いられたような様々な表情をしたマスクが並べられ、演劇が寓意的に表されていると言えよう。

『守られたるヴェニス』につづくのは、5世紀頃に記されたカーリダーサの『サクンタラの子羊』 (Cat. III-22) であり、『土の小車』同様にインドの古典文学である。

高貴な身分の二人の男女のあいだに繰り広げられる数奇な恋愛物語で、ヨーロッパでも18世紀頃から知られていた。挿絵の作者はアルベール・アンドレとされるが、未だ確証はない。ここにはインド風のゆったりとした衣装を身につけた女性と、オリエンタルな風情を加味するクジャクが、短くうねる線によって描き出されるが、ごく平凡なインドのイメージにとどまっているようだ。

ジャーナリストでもあった作家ジャン・ロランの『プロセリアンド』のための石版プログラム (Cat. III-23) は、マキシム・ドウトマが担当した。プロセリアンドの魔法の森を背景に水の精霊を描いており、簡潔な筆の運びは画面左側に描かれる『ルヴュ・アンシクロペディック・ラルース』の広告挿絵と共通している。

ロマン・コーリュスの『ラファエル』とオスカー・ワイルドの『サロメ』が2本上演された舞台のために、トゥールーズ＝ロートレックは石版プログラム (Cat. III-24) に戯曲場面ではなく戯曲作者の肖像画を、フランスとイギリスの首都のランドマークとともに描いた。プログラム左半分には、パリの凱旋門を背景に、マントに身を包んでシルクハットを被ったコーリュスの姿が描かれ、右半分にはウェストミンスター寺院とロンドン塔を背にして盛装したワイルドがカリカチュアのような相貌で描かれている。ロートレックは1896年5月4日の公演でもバタイユの『レブルーズ』のために挿絵 (Cat. III-27) を提供しているが、ここでは女優ベルト・バティの肖像が描かれている。のちにグラビア文化に通じるロートレックの名優主義的な姿勢は、戯曲世界の想像に基づく描写を基本としている他の画家たちとは対照的である。

つづいてポール・セリュジエがオーギュスト・ヴィルロワの『ヘラクレア』 (Cat. III-25) のために、ピエール・ボナールが中国の古典文学『奪われた花』とマキシム・グレイの『最後の十字軍』のために石版プログラム (Cat. III-26) を手がけているが、最後のグレイの戯曲の挿絵 (画面右半分) は舞台が現代であるためまだしも、『ヘラクレア』と『奪われた花』 (画面左半分) の挿絵化にあたり、おそらくこの2人のナビ派画家は当惑したのではないだろうか。どちらの画家にしても、歴史画や異国のテーマはそれまでほとんど扱っていない。どちらの挿絵においても、建造物や人物の衣装の歴史的再現性は希薄であり、構図や人物配置もいくぶん平凡で、彼らが絵画で実践していたような奇抜なアイデアも見られない。つづくエルマン＝ポールによるレオ・トレゼニクとピエール・スーレーン作『タンデム』 (Cat. III-28) の挿絵もまた、新聞雑誌の挿絵家であった画家らしい軽妙な筆致で人物を描いているが、逐字的な情景描写にとどまっているように見える。その後、ヴューヤールが再びイプセンの劇『社会の柱』のために石版プログラム (Cat. III-29) を手がけているが、ここでも薄暗い室内で家族が緊張しながら外からやって来る人々を待ち構える様子が、ひとりが窓のカーテンを開け、人々が窓の方へ顔を向ける所作によって示唆されている。戸外の光と室内の闇がコントラストをなし、内と外の境界をより明確にしている。

次の公演もまたイプセン劇であったが、今度はムンクが挿絵をはじめ担当している。上演されたのは『ペール・ギュント』(Cat. III-30)であり、内容がノルウェーの民話に取材し、かの地を舞台に展開する半ば空想的な物語であるため、その土着性からいってもムンクの方がリュニェ=ポーにとって適任と思われたのかもしれない。また、後に詳述するが、1895年頃よりムンクはパリで作品発表の機会を増やし、イプセンとも知り合いであった。実際にクリスティアニア(現オスロ)に巡業し、イプセンの前で公演したリュニェ=ポーにしてみたら、ムンクは採用しないわけにはいかない画家でもあっただろう。戯曲は奔放な若者ペールを主人公としているが、プログラムには彼の姿はない。代わりに描かれるのは、彼と結婚したものの一晩で飽きられ置き去りにされた女性イングリッドと、ペールとともに住んでいた母親オーゼの姿である。イングリッドは谷の向こう、ペールが去って行った方を眺めている。一方母親は、画面手前で頬杖をつき、表情は重苦しい。この母親のポーズと画面に占める位置は、ムンクが繰り返し「メランコリー」の概念を表す際に用いてきた造形語法と合致する<sup>8</sup>。この母親像には、周囲の人間を顧みず、自分の気が赴くままに冒険へと向かうペールに対する母親の諦念のような感情が見てとれるだろう。挿絵画面には、山の稜線がなす三角形のみならず、人物もまた同様の三角形構図に収まっており、形体的なリズムも生み出されている。

次に来るのはアルフレッド・ジャリによるジャリ自身の戯曲『ユビュ王』の石版プログラム(Cat. III-31)である。不条理演劇の先駆ともされるジャリについてはすでに多くの研究が存在し、またこの『ユビュ王』の上演が制作座の名を演劇史において高めているのも確かであるが、ジャリは1894年頃より制作座で事務的な仕事に携わっていた。もともと『メルキュール・ド・フランス』の編集長ヴァレットとその妻で作家のラシルドに目かけられていたジャリであり、『ユビュ王』の上演にあたっては、ラシルドがあれこれと演出の工夫を助言している<sup>9</sup>。架空の国の王に成り上がった卑劣なユビュが、様々な非道かつ不条理な暴政と闘いを続けて最後に国から追放され、放浪の憂き目にあうこの物語は、最終的にマリオネットによって演じられた。舞台装置はナビ派画家たちが手がけたが、極めて簡素化されたものであったらしい。ジャリは少し前にレミ・ド・グールモンとともに、古いエピナル版画や中世風のぎこちない画風の挿絵をテキストと併置した『イマジエ』という雑誌を編集していたが、この石版プログラムもエピナル版画のような木版の粗い線と様式化された形体を特徴としている。

『ユビュ王』の後は、再び北欧作家のビョルンソンによる『人の力を越えるもの』が上演される。これは1894年に上演されたものの後半部(第二部)であり、今回はドニ(Cat. III-32)とヴェイヤール(Cat. III-33)の2人がそれぞれ石版プログラムを

<sup>8</sup> ムンクの絵画作品については、本論第Ⅱ部第2章を参照のこと。

<sup>9</sup> 本論資料編に収められた、ラシルドによる1896年11月15日付書簡を参照のこと(136-127頁)。



1 点制作している。いずれのプログラム挿絵も描かれた対象が非常に判読しにくいものの、山間の舞台で、資本家たちの集會を狙って労働者たちが行ったダイナマイトによるテロの場面を描いているように推測される。ジャリの挿絵と打って変わり、光と闇のコントラストがまたしても重要な役割を果たしている。

その後、ランソンがハウプトマンの『沈鐘』の上演時に石版プログラム (Cat. III-34) を手がけているが、挿絵は戯曲と無関係のものである。ランソンの絵画作品にも特徴的な、鞭のようになめらかな曲線ですべてが構成された極めて装飾的な画面である。

つづいてバタイユが自らの戯曲『汝の血』のために挿絵 (Cat. III-35) を描き、アンリ・ルバスクによるアンブロワーズ・アルデイ作『アベスの息子』の石版プログラム (Cat. III-36)、そしてエルネスト・ラ・ジュネスのイブセン劇『愛の喜劇』のプログラム (Cat. III-37) が来て第四シーズンは締めくくられる。ラ・ジュネスの挿絵もロートレックと同じように、演劇界・文学界の有名人物の風刺的な肖像画となっている。

このように第三・第四シーズンになると、ナビ派画家のほとんどが参加し、さらには制作座の巡業先のベルギーやオランダ、ノルウェーに縁のある画家も挿絵を提供するようになる。そのためか、様式的にもかなりばらつきが見られるようになるが、主にリトクレヨンを用いた緩い筆致と軽妙な構図という点は大半に共通している。ヴュイヤールやドニについては、以前のシーズンで実践していたドラマティックな明暗表現を踏襲している。演目については第三シーズンと第四シーズンの境目にイブセン劇が2作続けて上演され、第四シーズンの最後もイブセン劇で幕を閉じており（さらに第五シーズンの幕開けもイブセン劇）、すっかりイブセンを看板作家として定着させ、むしろ慣例化していた感がある。これまでイブセン劇と言ったらヴュイヤールの挿絵であったが、ムンクが参加するようになってからは、同郷人の彼がイブセン劇の専属画家の座を占めたようだ。

その後、実質的な制作座最後の年である第五シーズン (1897-1898 年) になると、もはやナビ派画家はプログラムを手がけなくなり、最初にムンクがイブセン作『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』のプログラム (Cat. III-38) のためにイブセンの象徴的な肖像を描いた後は、エルマン＝ポール、ロートレック、アルフレッド・ミューラー、シャルパンティエ、スタンといったモンマルトルの大衆文化と縁の深い画家／挿絵家たちが主な参加メンバーとなる。演目のレパートリーも、ロマン・ロランといった新しい傾向のヒューマニズム文学や、シャークスピアやディドロといった文学における古典も目立つ。ここに制作座の協力画家と演目の双方における方向転換が見てとれると言えるだろう。

以下では、ここまでの石版プログラムの概観を踏まえながら、第2章以降で行うケース・スタディーの考察対象を選ぶにあたっての基準について述べていきたい。

## 個別研究対象の選定

制作座での活動が画家の作品制作にもたらした意義はさまざまであり、当然ながら画家によってその影響の度合いは異なる。第Ⅱ部第2章以降では、なかでも4人の画家とその石版プログラムを取り上げて考察するなかで、そうした意義の多面性について例証したい。

4人の画家および作品は、次のような理由で選出している。まずは対象となる石版プログラムの刊行時期を1894年から1895年に限定した。それは、すでに見てきたように、1894年から1895年にかけての時期に、制作座がその劇団としてのアイデンティティーを確立したと仮定できるためだ。それは演目においても、演出においても、また石版プログラムの表現様式においても多かれ少なかれ当てはまる。この時期はヴューヤールがプログラム挿絵を集中的に手がけた後で一定程度の表現モードを培った後であり、集中的に北欧作家ものが上演されるとともに徐々に挿絵画家が多様となる頃である。文化的には象徴主義の末期にあたり、この時期を過ぎる頃から文学領域では象徴主義の変容とナチュリズムなどの新しい傾向の台頭が目立ち<sup>10</sup>、リュニエ＝ポーも1897年には象徴主義に対する否定的な意見を発する。そして制作座の前衛的態度やコスモポリタニズムも徐々に薄れてゆく。少し後の1898年にはフランス人作家ロマン・ロランの戯曲を繰り返し取り上げるなど、ヒューマニズムへの志向が見られるようになっていく。

さて、1894年から1895年の時期のなかでも、とくにナビ派の画家を優先的に選んだ。というのも、彼らは芸術座の活動にも参与し、より長期的にパリの演劇界との接点を持ってそこからより深いインスピレーションを得た可能性が高いことが一つの理由である。これまで先行研究もナビ派への演劇の影響を指摘しているが、本論はそうした研究に対する見直しも意図している。しかし、1894年から1895年の制作座の石版プログラムを論じるにあたり、ナビ派のプログラムのみを取り上げるだけでは欠落してしまう点がある。それは、制作座とドイツより正確には、ユリウス・マイヤー＝グレーフェを中核としたベルリンの文学サークルを介したドイツ文化圏との関係である。上で確認したように、1895年には石版プログラムに『パン』が広告を出していたが、この『パン』編集者のマイヤー＝グレーフェはストリンドベリやムンクとも密接な繋がりのある人物で、画商ビングを通じてナビ派とも接点があった。翌1896年にはこのビングの店でムンクの個展が開かれるが、これもマイヤー＝グレーフェが便宜をはかったとされる。第2章以下でもこうした制作座とベルリン文化の接点は無視できない点であり、よってこの文化圏に関連する画家も選

---

<sup>10</sup> 1895年から1905年までを象徴主義文学の危機的時代とみなしたイルーズは、1895年に、シュールレアリスムの出現までつづく新しい「空位期間」がはじまるとする。同年にはサン＝ジョルジュ・ル・ブーエリエおよびル・ブロンによる一種の文学マニフェスト『ナチュリズム』が発表された。象徴主義文学については以下の文献が比較的コンパクトにまとめている：Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Livre de poche, coll. « Références », 2004.

んだ。

言うまでもなく、個別研究を進めるうちにそれぞれの画家やその作品が思わぬ点で結びつき、結果的に上記の選択理由の枠を越え出るような観点が考察の末に提出されることになる。こうした選択理由は、あくまで考察を出発させるための契機をなしている。

結果として考察対象として選び出したのは、ヴェイヤール、ドニ、ヴァロットン、ザットラーの石版プログラム4点である。すなわち、ヴェイヤールによるイプセン劇『棟梁ソルネス』のためのプログラム (Cat. III-6)、ヴァロットンによるストリンドベリ劇『父』 (Cats. III-11)、ドニによるメーテルリンク劇『室内』 (Cat. III-13)、そしてザットラーによるイプセン劇『ブラン』のプログラム (Cat. III-19) である。これらにくわえて、制作座およびその石版プログラムと絵画制作の関係性を詳細に論じるため、ヴェイヤールの油彩画《神秘的室内》(fig. 51) も別個に考察対象とした。各対象の分析方法と比較対象は、それぞれ異なり、最終的に制作座のもちえた意義を多角的に浮かび上がらせるようになっている。

最初に論じるのは(第一章)、ナビ派のなかでもとりわけ制作座の影響を色濃く受け、それが絵画作品の領域にまで顕著におよんだヴェイヤールである。彼の作品についてはこれまで幾度となく演劇との関係性が指摘されてきたが、本論はそれらが等閑視してきた一点のプログラムを中心に論じる。

くわえて(第二章)、石版プログラムではないが、ヴェイヤールが1895年頃に描いたと推測されている油彩画を取り上げ、プログラム制作と絵画制作の交差を考える。この絵画作品には石版プログラムで実践されていた表現との共通性が見いだせるとともに、メーテルリンクを中心とした当時の演劇理論の反映も看取される。

つづいて(第三章)ドニの石版プログラムを論じる。制作座の石版プログラムを概観するならば、1894年頃までに、プログラム挿絵に特有の表現モードとでも言えるものが、ヴェイヤールのそれを素地として暗黙のうちに成立しているように看取される点を先に記したが、この表現モードの存在は、とりわけドニの挿絵を分析することで裏付けられるように思われる。またドニはナビ派のなかでももっともメーテルリンクの文学に心酔した画家であり、ナビ派に対するメーテルリンクのインパクトを考えるうえでもドニを取り上げる意味がある。

次に(第四章)、制作座で上演された戯曲自体もまた、画家たちに一定のインパクトを与えたように考えられる。とくにストリンドベリの『父』は、ヴァロットンに対して主題自体も着想を与えたであろうが、戯曲にみられる抽象的な人物造形が、画家の造形言語と共通性を持つように思われる。

さいごに(第五章)、ザットラーの石版プログラムについて、上記の考察とはやや異なる観点から分析する。まずザットラーの採用は、1895年頃からの制作座とドイツ文化圏との接近を物語る事実のひとつとしても興味深いのだが、ザットラーの挿絵自体のもつメッセージ性が、ヴェイヤールやドニ、ヴァロットンの挿絵と比して

異色のものであることが注目に値する。それを文化圏の違いに帰すことは短絡的に過ぎるが、しかし石版プログラムの特異な例のひとつとして補足的に取り上げた。

それでは次章より、具体的にケース・スタディーに入っていこう。

## 第Ⅱ部 第2章

エドゥアール・ヴェイヤールによる挿絵  
イプセン作『棟梁ソルネス』のプログラム

第 I 部において確認した制作座をめぐる文化環境および画家たちの関係や、前章で見渡したプログラムの全体像を踏まえ、以下では、事例研究のかたちをとってそれぞれの画家が制作座の経験から引き出した造形的試みにおける意義を論じていきたい。この第 2 章では、制作座の石版プログラムを劇団の設立当初から断続的に手がけ、プログラムの造形的な基準を打ち立てたと言っても過言ではないヴェイヤールを扱いたい。

ヴェイヤールと演劇の関係については、近年ギ・コジュヴァルの研究をはじめとした再評価が進み<sup>1</sup>、画家が書き割りを制作するなかで学んだデトランプの扱いや大画面制作に際しての技術的操作、また戯曲内容からの主題やモチーフの摂取といった文学的感性の形成が主張されてきた<sup>2</sup>。しかしながらプログラムの挿絵に関しては、ジュヌヴィエーヴ・エトケンの総目録的な研究により資料体の全容が把握可能になったものの、個別的な研究はいまだ途上段階にあると言わざるを得ない<sup>3</sup>。創作版画研究の文脈で、本作を含む挿絵入り演劇プログラム一般の造形上の革新性が評価されることはあっても<sup>4</sup>、個々の挿絵における表現の差異や、挿絵の制作プロセスはほとんど問われることがない<sup>5</sup>。媒体の特質ゆえ演劇学分野でも少なからず引き合いに出されるが、主たる関心はその歴史資料としての価値にあり、挿絵を舞台の視覚的証言と見なしがちである<sup>6</sup>。しかしながら、本作に認められるモノクロームの表現を舞台照明の翻案に還元してしまうのにはむろん無理があり、美術伝統からの着想も考慮すべきと考えられる。

したがって本章は、イプセン劇『棟梁ソルネス』（以下、『ソルネス』と略）のための石版プログラム（fig. 35）を個別に取り上げ、多角的な分析を試みる。本作を取り上げるのは、ヴェイヤールにとってイプセンは特別な作家のひとりであり<sup>7</sup>、さ

<sup>1</sup> Anne Georges, *Symbolisme et décor : Vuillard (1888-1905)*, thèse, Université Paris I, 1982, vol. 1, pp. 114-145 ; Belinda Thomson, « Vuillard and the Theatre », *Vuillard*, Oxford, Phaidon, 1988, pp. 77-103 ; Guy Cogeval, « Le célibataire mis à nu par son théâtre, même », *Vuillard*, cat. exp., Paris, Flammarion, 1990, pp. 105-135 ; Idem, « Vuillard et le théâtre : la peinture à l'œuvre », Isabelle Cahn (dir.), *op. cit.*, pp. 51-65.

<sup>2</sup> ヴェイヤールは舞台装置を制作する際にデトランプ技法に出会ったと自ら記している。Antoine Salomon ; Guy Cogeval, *Vuillard : le regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, Milano, Skira / Paris, Le Seuil / Wildenstein Institute, 2003, p. 160.

<sup>3</sup> Geneviève Aitken, *Les peintures et le théâtre autour de 1900 à Paris*, thèse, Paris, École du Louvre, 1979 ; 以下の博士論文も参照のこと。Vernois Solange, *Les Nabis au service de la littérature et des spectacles de leur temps (1888-1905)*, thèse, Université Paris I, 1996.

<sup>4</sup> J. R., Thomé, « Les programmes illustrés du Théâtre de l'Œuvre », *Le Courrier graphique. Revue des arts graphiques*, septembre-octobre 1947, pp. 35-43.

<sup>5</sup> 現在、自由座、芸術座、制作座の演劇プログラムの挿絵を一律に紹介する形が一般化している。Aitken, *op. cit.*, 1991 ; Patricia E. Boyer, *Artists and the Avant-Garde Theater in Paris : 1887-1900*, cat. exp., Washington, D. C., National Gallery of Art, 1998.

<sup>6</sup> 演劇プログラムの挿絵と舞台照明の関係については以下に詳しい。Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, pp. 78-83.

<sup>7</sup> ヴェイヤールはイプセン劇のために演劇プログラムを 4 点手がけた。

らにイプセン劇のなかでも最も画家の思い入れの強かった作品が『ソルネス』であったと推測されるためでもある。

『ソルネス』は1894年4月、パリはブッフ・デュ・ノール劇場で制作座により上演された。建築を生業とする主人公ハルヴァル・ソルネスが自らの大それた夢のために身を滅ぼすさまを、神と人間、世代間の対抗といった問題を盛り込みつつ描いた近代劇である。制作座は前年にも『ロスマルスホルム』と『民衆の敵』を連続上演しており、イプセン劇を専売特許とする勢いであった。イプセンの作品は1890年の自由座による『幽霊』上演を皮切りにパリの舞台に登場するが、すでに文芸誌で紹介されていたこともあって象徴主義者たちの注目を集めた。『ソルネス』の場合、ノルウェーで原書の出た翌年にはフランス語に翻訳され<sup>8</sup>、その一年後にはパリで初演と、異例の早さで上演に至っている。公演は反響を呼び、各種の新聞雑誌が劇評を寄せたが<sup>9</sup>、なかでも象徴主義文学の寵児であったモーリス・メーテルリンクが『フィガロ』紙の第一面にて論じたことは特記に値するだろう<sup>10</sup>。ヴェイヤールもこの作品に大きな関心を持ったようだ。リュニェ＝ポーの次の言葉からは公演にあたっての画家の意気込みが伝わってくる。「この戯曲を少なくともメーテルリンク作品と同じくらい好んでいたヴェイヤールは、この幕[第三幕]のために、比類のないほど素晴らしい舞台装置を制作してくれた」<sup>11</sup>。画家がこの上演にあたり、とりわけ戯曲を仔細にわたって読み込むだけでなく、周囲の演劇・文学環境にも解釈のヒントを求めて表現を模索したであろうことは想像に難くない。もちろん本作の重要性がそうした外的な事実にものみあるわけではないことが、作品を詳細に分析してゆく過程で明らかになるだろう。

このように、本稿はイプセン劇『ソルネス』を取り上げながら、最終的に象徴主義演劇が1894年周辺のヴェイヤールの作品に持ち得た影響を明らかにすることを目的とする。以下では、作品の造形分析に基づき、戯曲テキストを参照することで挿絵場面を特定することからはじめ、造形の特徴と戯曲主題がいかに関係しているか明らかにする。さらに、この場面選択と造形の参照源を、同時代の演劇および美術制作の場で胎動していた理念や実践のなかを探る。最後に石版プログラムの造

<sup>8</sup> Henrik Ibsen, *Solness le Constructeur* (drame en 3 actes, traduit par M. Prozor), Paris, A. Savine, 1893.

<sup>9</sup> 管見の限り以下の雑誌に劇評がある。 *Mercur de France*, mai 1894, pp. 79-82 ; *L'Art Moderne*, n° 14, 8 avril 1894, pp. 110-111 ; *L'Ermitage*, vol. 8, janvier-juin 1894, pp. 238-239, 302.

くわえて、Jules Lemaître, « Ibsen », *Impressions de théâtre*, 8<sup>e</sup> sér., Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1895, pp. 107-115 ; F. Sarcey, « Solness le Constructeur », *Quarante ans de théâtre*, vol. 8, 1902, pp. 353-357. フランスにおける当時のイプセン劇受容に関しては以下。A. Dikka Reque, *Trois auteurs dramatiques scandinaves*, Paris, Champion, 1930 ; Per Buvik, « Le premier accueil d'Ibsen en France », *Études Germaniques*, octobre-décembre 2007, pp. 765-776.

<sup>10</sup> Maurice Maeterlinck « A propos de *Solness le Constructeur* », *Figaro*, 2 avril 1894, p. 1.

<sup>11</sup> Lugné-Poe, *op. cit.*, p. 74. []内は筆者による補足。なお、フランス学士院にはヴェイヤールの日記が保管されているが、『ソルネス』の公演をはさんだ1891年半ばから1894年7月までの期間、わずかな紙片への書き込みを除いて抜けており、本戯曲にまつわる画家自身の言説は管見の限り確認できなかった。

形的傾向が絵画制作にも反映された可能性を指摘したい。

### 挿絵場面の特定

はじめに本作の画面を詳細に観察しながら、対応する戯曲場面の特定を試みたい。この点についてエトケン、ヴェイヤールがソルネスの墜落する「劇的なシーンを特別に扱うことなく、戸外の静かな舞台を選んだ」と言及することとどめているが<sup>12</sup>、ここに描かれたモチーフをつぶさに確認してゆくならば、さらに場面を絞り込むことが可能となる。

画面に目を移すと、まず私たちは描写の曖昧さに当惑せざるを得ない。挿絵プログラムはその判型や、図とテキストが画面に共存するという形式から、時に演目のポスターと誤解されるが、この曖昧な表現のなかに後者との差異が示されていると言える。画家は一瞥しただけで描かれた内容が把握できる、広告やポスターのような迅速で正確な情報伝達を求められる媒体の造形的要請に従わず、時間をかけて注視する、いわば図像を解読させるようなイメージを選んだ<sup>13</sup>。

テキスト部分は、一方で筆を用いてリト・クレヨンによる図との差異化が図られるも、他方でゆらぎのある筆跡によりイメージ部分との親和性を保っている。画面右上には、ゆるくうねる筆跡で劇団名「l'œuvre」と演目「Solness le Constructeur」、配役および開演前の講演者名が記され、左下には劇場名「Salle des Bouffes du Nord」、そして画家のイニシャル「EV」が左端に記されている。イメージ部分に移ると、背景には文字要素と呼応したリズムとゆらぎをともなって背の高い木々が描かれ、その葉叢とも霧とも区別のつかない暗がり画面の大部分を覆っている。前景は、画面奥へと延びる手摺の付いた一段高い台が占めており、左手には画枠によって切断されたテーブルの角が見える。前景の右手には、白いドレスをまとった女性と黒い衣服の男性が佇んでいるが、彼らの身振りは判然としない (fig. 36)。よく観察すると、女性が男性の顔を見つめながら相手の胸部に右腕をまわし、男性は顔をあげて左腕を下に垂れ、右腕を持ち上げて視線の先を指差すように見える。指差す腕は、手の向きから男性のものと判別されるが、一見すると女性の腕にも見えるほど曖昧な描写である。ヴェイヤールの他作品における顔貌表現の特質に照らして推測すると (fig. 37)、女性の顔は右頬に光があたり、額や眼孔が陰に沈んでおり、男性の方に向けられているようだ。男性は憑かれたように画面左上方を見つめるが、その視線の先には暗がりにはぽっかりと開いた円形状の明るい空間が確保され、その中に建築物の一部がうっすらと浮かび上がる。それはか細い線條で描かれ、陰影もヴォリュームも失っている。全体として夢幻的な雰囲気漂わせる画面である。

<sup>12</sup> Aitken, *op. cit.*, 1979, p. 197 および Idem, *op. cit.*, 1991, p.61.

<sup>13</sup> ヴェイヤールの作品における曖昧性に関しては以下を参照のこと。Dario Gamboni, « Vuillard et l'ambiguïté », Guy Cogeval, *Édouard Vuillard*, cat. exp., Paris, RMN/ Montréal, Musée des beaux-arts / Washington D. C., National gallery of art, 2003, pp. 406-422.



こうした観察を経ると、画中のモチーフの多くが戯曲の第三幕冒頭にあるト書きと一致することに気づく。挿絵の画面手前に描かれた手摺のついた台は、ト書きにある「(ソルネス家に付属する) ヴェランダ」に、また画面の薄暗い背景は「薄暮の空」に対応し、挿絵には他にも「まっすぐに伸びた大きな木々」、ソルネスの新居に付属する「塔」、ヴェランダに置かれた「テーブル」の存在も見いだせる<sup>14</sup>。もとより第一幕・二幕の舞台設定がともに室内であることも考え合わせると、挿絵が第三幕に依拠していることは確実と言える。

これは実際の舞台装置に鑑みても妥当と考えられる。ヴェイヤール自身が手がけた第三幕のセットは、舞台にヴェランダを表す前方へ傾斜した台がのせられ、その上に木々の葉叢が覆い被さるようになっていたという<sup>15</sup>。こうした装置は、挿絵に描かれた立ち上がるような台と、鬱蒼とした木々の様子に合致する。

さらに場面を限定していくのは難しいものの、描かれている人物が、主人公ソルネスと彼を慕うヒルデであることは、第三幕で親密な雰囲気を作り出す男女が彼らのみであることから間違いない。とはいえ、二人の身振りに対応するト書きはテキスト全編を参照しても見当たらず、また家具の配置がそもそもト書きの描写と完全には一致していないことから、画家が一場面を忠実に描写しようとしていないことは明らかである。以下では『ソルネス』の戯曲内容を確認しながら、ソルネスとヒルデの関係、および画面で一際目を引く「塔」の意味についても探っていこう。

## 戯曲内容

名建築師ソルネスは、はじめ神のために教会建築を手がけていたが、あるとき火事で自邸と子供までなくしてからというもの、専ら民家を建てるようになっていた。現在、焼けた家の跡地には、完成間近をむかえたソルネス夫妻の新居が建つが、この家には教会を思わせる塔が付けられている。

物語は、彼のもとに若く快活な女性ヒルデが訪ねて来る日から始まる。これは彼らの十年ぶりの再会であった。十年前、ソルネスはある町の教会に塔を建て、完成祝いに自ら塔の天辺に上って花輪をかけた。この偉業を目にし、心奪われたのが少女ヒルデである。その後夜会に招かれた家で、ソルネスは彼女に向かって冗談まじりに突飛な約束をする。十年後に見知らぬ土地へ彼女をさらってゆき、王国を買い与えて王女にする、と。今回のヒルデの来訪は、まさにこの約束の日にあたった。過去の話をしているうちに、二人は自分たちの内部にある種の衝動、「魔術的な力 *sorcellerie*<sup>16</sup>」が潜んでいることを認識し合う。それはソルネスにとっては神から自由に建築することであり、ヒルデは「塔のぼり」に象徴されるソルネスの勇姿を見ることであった。

---

<sup>14</sup> Ibsen, *op. cit.*, p. 215.

<sup>15</sup> Lugne-Poe, *op. cit.*, p. 74.

<sup>16</sup> Ibsen, *op. cit.*, p. 171.

その翌日（ここから第三幕にあたる）、ヒルデはソルネスに約束の実行を迫る。自分の王国と、高い塔のある城をすぐに出すよう求める彼女は、やがて一緒に「空中の城<sup>17</sup>」を建てようと言う。さらに、彼が高所で目眩を起こすと知りながら、かつてのように新居の塔に上るよう強く求める。ついにソルネスは二度目の「塔のぼり」を決意する。これからは神のためではなく、自らが素晴らしいと思うもの—すなわち「空中の城」—だけを建てると神に宣言しようと言うのだ。だが塔へ上ったソルネスは、天辺に花輪をかけることに成功したのも束の間、石切り場に墜落して命を落とす。

このように本戯曲は大筋として、「大建造物の建設による神への挑戦」あるいは「悲劇的天才」という古典的テーマを織り込んだものと読める。モークレーも舞台上演に先立つ講演のなかで、『ソルネス』の主題を「桁外れの恐ろしい夢想と闘う者の冒険」とし、「バベルの塔からイカロスまで、プロメテウスからソルネスまでの心を奪ったものであり、さらにすべての演劇、すべての生の主題、私たちの唯一の主題」だとしてテーマの普遍性を説いていた<sup>18</sup>。

戯曲においてこの「大建造物」にあたるのは「塔」である。最終場面の「塔のぼり」は、神に対するソルネスの挑戦を要約している。同時代評にはこのモチーフに関する言及が少ないが、戯曲における重要性は疑い得ない。新居につけられた塔以外にも、実体・観念を問わず複数登場する塔建築（十年前に建てた塔、新居の塔、ヒルデの夢の王国にあるべき城の塔）は、物語の伏線となると同時に、象徴的モチーフとして機能する<sup>19</sup>。まずもって「塔」は教会の換喩であり、「神の家」を意味する教会には「人の家」である民家が対置される。塔付きの新居は、民家と神の家を融合させようとするソルネスの試みと読めるが、彼の墜落によってその不可能性が明らかになる。さらに忘れてならないのは、「空中の城」というモチーフもまた、高さやそれに由来する恐怖といった観念によって「塔」と密接に結びつくことだ。一般に「空中の城」という表現が意味するのは架空のもの、実現不可能なもの、つまり人間の力を超えた夢であるにも拘わらず、ソルネスの科白には「土台のしっかりした」城とある<sup>20</sup>。この矛盾もまたソルネスの願望の不可能性を予告する。しかしヒルデに促されて「空中の城」の建設を決意するソルネスは、ここに自らの真の理

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 239. 仏語訳原文では「des châteaux en Espagne（スペインの城）」と記されるが、これは成句で「空中楼阁」（不可能なもの、想像上のもの）を意味する。

<sup>18</sup> Camille Mauclair, « Conférence sur Solness le Constructeur », *Mercur de France*, mai 1894, p. 18. イブセン劇における神話主題については以下。Orley I. Holtan, *Mythic patterns in Ibsen's last plays*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1970.

<sup>19</sup> 本戯曲の解釈に関しては特に以下を参照。毛利三彌、「『棟梁ソルネス』論（序）」、『成城文藝』、81号、1977年、1-11頁および同著者、「『棟梁ソルネス』論」、『成城文藝』、83号、1978年、72-124頁。

<sup>20</sup> Ibsen, *op. cit.*, p. 240.

想を見てとるのである。

ヒルデの存在もまた重要である。ソルネスにとってヒルデは、一方では死が待つ「塔のぼり」へと導く悪魔的な存在であり、他方で神からの独立という彼の願望を燃え立たせ、真の理想的建築の着想を与えた意味でミューズでもあり、いわゆるファミ・ファタルである。この二人は心の内奥に潜む「魔術的な力」の存在を互いに確認し、深い共感を覚えるという精神的なレベルでの緊密な交流に至る。

### 造形的特質

以上で確認したように、「塔」ならびに二人の人物は戯曲において重要な役割を果たすが、ヴェイヤールはこれらを描くにあたって特異な造形表現を用いている。そのような表現はいかに解釈できるのか、ここでは以下の2点の造形的特質に着目しながら考察を進めたい。すなわち、【1】人物の曖昧な描写と、【2】「塔」と人物を結ぶ対角線に基づく構図である。

#### 【1】人物の曖昧な描写

画面全体の曖昧な造形のなかでも、きわめて判別が難しいのは言うまでもなくソルネスとヒルデの身体とその仕草である。二人は途切れがちな線條の重なりによって描かれ、不明瞭な輪郭のために焦点の定まらないイメージと化すのみならず、人体のマッサや解剖学的な正確さもほとんど放棄されている。彼らは白と黒の衣服によりかろうじて対比を保ちながら、同時にひとつの融合体のような外観を呈している。

こうした男女の白黒による対比、および両者の身体が融合するかのような表現は、他の画家によって以後に描かれたプログラムにも認められる。たとえば、アンリ・バタイユによるジョン・フォード作『アナベラ』のためのプログラム (fig. 38) や、同じく彼が自らの戯曲『汝の血』上演時に描いたもの (fig. 39) である。こうした、複数の人物の輪郭線を接続させ、ときに曲線的な形体のなかに人物を包み込むことで彼らの密接な関係を表す描き方は、これより前にウージェーヌ・カリエールが「母性」をテーマにした作品 (fig. 40) で採用しており、また《接吻》 (fig. 41) をはじめとして、男女の愛を扱ったムンクの一連の作品にも認められる。しかしバタイユの挿絵が人物像のみを扱い、背景描写を最小限にとどめる傾向にあるのに対し、ヴェイヤールは概して人を取り巻く環境も画面に描き込んでいる。

#### 【2】「塔」を含む対角線構図

くわえて際立った造形的特質は、塔をその求心力の中心にすえた対角線構図である。画面で白いハイライトのあてがわれた部分に目を向けると、それらが相互に対角線を描いていることが分かる。つまり、ヒルデの白い腕とスカートの裾、さらに手摺が形成する左上がりの斜め線、くわえてソルネスの手とヒルデの手を結ぶ線も

また同じように、画面左上に位置する塔へと達する対角線を形成している。このようにしてヴェイヤールは、塔の方へと観者の視線を導くのだ。またこの動線は、塔に引きつけられるソルネスの心理を代弁しているともとれるだろう。

この塔に見入るソルネスの存在と、空中に現れ出たかのような塔の表象は、幻視体験を表す伝統的な造形語法に通じるものがある。ここでは幻視者の位置にソルネスが、顕現するものの位置に塔が配されていると言える。この幻視の構図は、ギュスターヴ・モローやオディロン・ルドンの作品にもしばしば登場するもので、当然ヴェイヤールにも馴染み深いものであったはずだ<sup>21</sup>。たとえばモローの《出現》と題した踊るサロメがヨハネの首を幻視する一連の作品、あるいはルドンの、これもまた《出現》と題したリトグラフや木炭画の作品が挙げられる。興味深いことに、こうした作品において構図は従来の説話から切り離され、構図自体にそなわる幻視という意味作用を抽出される傾向にある。モローの作品は旧約聖書の挿話を下敷にしているものの、聖書中にはこのイメージと一致する描写はない。むしろ画家はこの構図によって複数の時空間—物語中では異なる時間と場所で行われるはずのサロメの舞いとヨハネの斬首—を一場面に集約した (fig. 42)。ルドンはさらにその方向性を押し進めて、完全に特定の説話を放棄した。生首は当時の観者にモロー作品を想起させたに違いないが、構図に付帯する意味に頼るかたちで幻影の顕現を表している (fig. 43)。これらの作品を直接の着想源と指摘することが本論の目的ではない。だがこの時代、図像伝統を個人的な改変によって換骨奪胎して用いることが珍しくなくなり、ヴェイヤールもまた同時代美術からその作法を学んだであろうことは大いにあり得る。

『ソルネス』挿絵において本構図が意図的になされたことは、塔の現れ方が、第三幕冒頭のト書きの指示から大きく逸脱している事実からも裏付けられる。ト書きに従えば、舞台左手奥にちらりと見える新居の一階部分とともに、「塔は足場に囲まれ、その下の方が見える」はずである<sup>22</sup>。しかし画家は隣接する新居は描かず塔のみを画面に登場させ、その下方ではなく上方部を光に包まれた状態で描き出した (fig. 44)。

さて、以上で取り上げた造形表現は、先に確認した『ソルネス』の戯曲内容とつき合わせてみるといかに解釈できるだろうか。まずソルネスとヒルデの身体の不可分な表現は、彼らの精神的な接近の造形化と捉えられる。そして対角線構図による塔への視線の導き、および塔がソルネスにおよぼす心理的な求心力の代弁は、戯曲におけるこのモチーフの重要性と対応していると考えられるだろう。

それでは、構図選択の意図とはいかなるものであったのか。ヴェイヤールは、実

<sup>21</sup> モローの《出現》と19世紀美術における幻視図像については以下を参照のこと。喜多崎親、『聖性の転位：十九世紀フランスに於ける宗教画の変貌』、三元社、2011年、189-202頁。

<sup>22</sup> Ibsen, *op. cit.*, p. 215.

在の塔の外観を借りつつ、その現れ方に幻視の文法を適用することで、塔のイメージをソルネスの「ヴィジョン」としても捉えられるダブル・イメージとして提示した。この「ヴィジョン」とは、彼の夢、すなわちヒルデと建てる「空中の城」という虚構である。とはいえ塔のイメージには、実在する塔であることを否定する要素もない。ここでは「塔」が実在するか幻影なのか、二者択一する必要はないのだ。むしろ、二つの存在モードが、矛盾しない形でひとつのイメージの中に共存しているのである。このように、ヴェイヤールは第三幕の舞台装置に基づきながら、複数の意味合いを統合できる造形によって物語主題の凝縮を試みたと言える。この手法により、ソルネスが自らの真の願望を認識し、神への挑戦を決意するいきさつを一度に表すことが可能となった。

### 場面選択とメーテルリンクの演劇論

しかし、なぜヴェイヤールはソルネスの墜落するダイナミックな場面ではなく、このように静かなシーンを選んだのだろうか。この選択を促した理念的支柱として、先にも触れたメーテルリンクの評論『棟梁ソルネス』について」を取り上げたい。これは『ソルネス』に近代劇の理想を看取しながら、メーテルリンク自身の演劇理念を陳述したものである<sup>23</sup>。これまでヴェイヤールとメーテルリンクは先行研究において幾度となく結びつけられ、この評論もまたヴェイヤールの室内画を予感させるような言説として引き合いに出されてきた<sup>24</sup>。しかしながら、具体的に『ソルネス』の挿絵の分析に用いられたことはない。

この文章が発表されたのは『ソルネス』上演の前日、大手日刊紙『フィガロ』の第一面においてであるが、掲載以前にヴェイヤールが目にしてきた可能性が高い。もともとメーテルリンクは制作座の良き助言者であった<sup>25</sup>。リュニエ=ポーは、メーテルリンクが劇評の「寄稿を約束してくれ」、彼は記事を受けとるやいなや俳優に見せに行くと回想しており、制作座の関係者ならば事前に内容を知り得たものと思われる<sup>26</sup>。もとよりメーテルリンクの作品を好んでいたヴェイヤールは<sup>27</sup>、『群盲』上演時（1891年）や、人形劇『七人の王女』が私演された折（1892年）に舞台装置を手がけ、『闖入者』に想を得た油彩画（fig. 45）も残している。また当の『ソルネ

<sup>23</sup> のちに「日常の悲劇」と題されたエッセイに組み込まれて『貧者の宝』の標題のもと、書籍出版される。Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896.

<sup>24</sup> Thomson, *op. cit.*, pp. 77-103 ; Susan J. Sidlauskas, *A « perspective of feeling » : The expressive interior in nineteenth century realist painting*, thèse, Pennsylvania, University of Pennsylvania, 1989, pp. 214-286 ; Nancy E. Forgione, *Edouard Vuillard in the 1890s : Intimism, theater, and decoration*, thèse, Maryland, The Johns Hopkins University, 1993, pp. 136-147 ; 天野知香、『装飾／芸術：19-20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュック、2001年、131-141頁。

<sup>25</sup> リュニエ=ポーは、遅くとも1892年12月にはメーテルリンクとの文通を始め、舞台演出等をめぐって意見を交わしている。Robichez, *op. cit.*, p. 163-164, note 34.

<sup>26</sup> Luginé-Poe, *op. cit.*, p. 73.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 74.

ス』の舞台演出を任されながら、画家がこの文章の存在を知らされていなかったとは考えられない。もし完成稿を目にしたのが刊行後だったとしても、メーテルリンクの基本的理念は以前から伝え聞いていたのではないだろうか。

それでは、この『棟梁ソルネス』について」の内容とは具体的にどのようなものであったのか。まず特徴的なのは、同時代の批評言説の多くがイプセン劇に登場するアレゴリーや象徴的モチーフの読解に固執したのに対し、メーテルリンクの場合は現実生活の隠れた真の生をいかに舞台上で表現するかという問題に光が当てられていることだ。彼は次のようにイプセン劇の近代性を評価するが、それは従来の演劇理論と一線を画すものであった。

「もっとも注目すべきことのひとつは、[棟梁]ソルネスがほとんど動きのないドラマであることだ。つまりこれは、語の通常の意味での心理的動きを欠いているも同然なのだ。そしてこのことが、私がこれを素晴らしいと思う理由のひとつである。

『ソルネス』は、ありきたりで静かな生の厳粛さや秘められた悲劇を私たちに示す、近代的なドラマのもっともはやいもののひとつである」<sup>28</sup>

ここでいう「動き」とは、古典的演劇における筋の展開のことであり、それにとまなう大きな心の揺れをも指すものと解せる。彼にとって人物間の激しい対立や愛憎、殺し合いといった内的・外的なアクションの暴力性や逸話に訴える劇は時代遅れであり、現代のドラマが求めるのは、日常の生における魂の神秘的な部分を描き出すことなのである。メーテルリンク劇はいわゆる「静劇」の形式で知られているが、これは人物の所作を抑え科白も最小限にとどめることで、鑑賞者に対する心理的な効果をより高める手法である。彼はこの理念の実現を『ソルネス』に見てとったのである。

この時代、舞台制作の現場においても、内面的なものをいかに表現するかが演出にあたっての関心事となっている。制作座は当初から、この理念に合致しやすい、内容の抽象度が高いイプセンの後期作品を選んでメーテルリンクの幻想劇と近い手法で演出した。『ソルネス』上演時のリュニェ＝ポーの演技は、観客に「舞台上で動いているのが、本物の人間であること、生身の人間であることを忘れさせる」ようなもので、舞台の上で役者は「ほとんど動かず、身振りもほとんどせず、動けば大袈裟でほとんど儀式張ったものになる。台詞まわしはゆっくりとした朗唱と化し、まるで超自然的で象徴的な唇から発せられているように聞え」た<sup>29</sup>。

以上から、場面選択に関して次のような解釈が可能だろう。ヴェイヤールはメー

---

<sup>28</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, 1894, p. 1.

<sup>29</sup> Sarcey, *op. cit.*, p. 357.

テルリンクの理念に触れるなかで、ソルネス墜落の瞬間がもっとも外面的に暴力性を示し、古典的な意味での心理的衝撃を与えるクライマックスであるからこそ、逆説的にもあえて挿絵場面選ばなかった。かわりに彼は、「静かな生の厳粛さや秘められた悲劇」を描き出すことにした。すなわち、外見は静的でありながらも、ソルネスが自分の真の願望に目覚めるといふ、内面的にもっとも強度のある瞬間を表した。この瞬間の選択もまたメーテルリンクの論旨に合致する。同じ文章で彼はソルネスとヒルデを次のように言い表した。

「私たちみながそうであるように、彼らも魔術的な力を内に秘めている。ヒルデとソルネスは、私が思うに、つかの間、自分たちが霊気のなかで生きていることを感じた最初の主人公たちである。そして彼らが、通常の生を超えて自らのうちに見いだしたこの本質的な生は、彼らを驚かせる。ヒルデとソルネスは、真の生において自らの置かれた状況を垣間見たふたつの魂なのだ」<sup>30</sup>

ここで言う「魔術的な力 *sorcellerie*」とはまさに、先に触れたように戯曲中で二人が自らの内奥に潜んでいることを認識し合った「魔術的な力」<sup>31</sup>—抑制できない欲望あるいは衝動のようなもの—に対応する。その認識とは、「通常の生を超えて自らのうちに見いだした[...]本質的な生」の認識である。ヴェイヤールの挿絵に描かれている場面は、精神の深いところでソルネスを支配し続けていた欲望に彼自身が気づき、それに従うことを決意した瞬間と言い換えられるだろう。この瞬間こそ、メーテルリンクが同時代の新しい演劇に要請した、日常の生のうちに魂の深淵が開示される瞬間なのである。先に見たソルネスとヒルデの輪郭が融合しかけた身体表現に関しても、本質的な部分で通じあふふたつの生というメーテルリンクの解釈を反映した造形として捉えられるかもしれない。

### モノクローム表現とルドンの「黒」

ところで、『ソルネス』の挿絵に夢想的雰囲気を与えている画面の薄暗さは、木炭のマチエールを想起させるリト・クレヨンによって生み出されている。こうしたモノクロームの明暗表現については、上演時の舞台照明に由来すると解釈するのが定説だが、それだけではなく同時代美術にも想を得ているのではないだろうか。以下ではルドンの「黒」とよばれる木炭画や石版画との類縁性に着目したい。

ここで制作座の石版プログラムが、ライバルたる自由座のプログラムと比べて色彩面で不利な立場にあったことを思い出したい。制作座がプログラムの体裁を整えようと、画家にデザイン上の規定を厳密に課すようなことはなかったようだが、コ

---

<sup>30</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, p. 1.

<sup>31</sup> Ibsen, *op. cit.*, p. 171.

スト削減のための単色印刷という条件はひとつの大きな制約である。同時期に自由座は、費用をかけて多色刷版画による演劇プログラムを配布しており、かつてはヴェイヤールも一点描いたことがあった (fig. 46)。両劇団が挿絵入りのプログラムという似通った特典を売りにし、そこに商業的な関心も介在しただけに、いかにして色彩豊かな自由座の挿絵に対抗し得るモノクロームのイメージを創出するか、ヴェイヤール自身苦心したであろう。そうした折にルドンの作品は画家にどのようなアイデアを与えたであろうか。

ヴェイヤールの手がけた石版プログラムは、いずれも文字部分に筆とインクが使われることはあっても、図には一貫してリト・クレヨンが用いられており、この画材に対する画家のこだわりを物語っている。その理由を直接的に示す史料は見当たらないが、傍証として、ルドンが1894年8月の『ラール・モデルヌ』誌に寄せた、「画家の打ち明け話」と題された文章を取り挙げたい。そこでルドンは木炭との出会いやその特質に言及している。

「1875年頃それは私のもとにやって来た、クレヨンのかたちをとって、また木炭のかたちをとって。この飛散する、手に感じられないほど微細ではかない粉が、手元にやって来たのだ。そしてこの手法が私に残ったのはこの時であった。なぜなら、それはよりよく私の心のうちを表現し得たから。このありきたりの素材は、それ自体ではなにも美しくないが、明暗や見えないものに対する私の探求をおおいに助けてくれた。(中略) 木炭は重々しい。感情それ自体をもってでしか、木炭の良い側面を引き出すことはできない。精神になにか喚起するところのないものはおしなべて木炭画に値しない。木炭は不愉快なもの、醜いものとの境にあるのだ」<sup>32</sup>

ルドンは、自らの精神をもっともよく造形化し、明暗表現や見えないもの、すなわちこの世ならぬもの、超自然的なものを表すのに適した画材として木炭を位置づけている。続けて木炭の扱いにくさに触れつつ、反語的にその美点を明らかにする。「感情それ自体をもってでしか」良い面を引き出すことはできない、また「精神になにか喚起するところのないものはすべて木炭画に値しない」とはすなわち、この素材を扱うこと自体が画家の内面描写の鍛錬となり、結果的に、内面的なものを描き出すのにもっとも適した素材であると言うに等しいだろう。ルドンは同じ文章のなかで、木炭デッサンを複製する手段としてリトグラフを制作したと証言するが、これは石版技法が木炭デッサンのマチエールを良く伝え得ると判断したためとも捉えられる。

こうしたルドンの姿勢は、ヴェイヤールがリト・クレヨンの生み出す木炭のよう

<sup>32</sup> Odilon Redon, « Confidences d'artiste », *L'Art moderne*, 25 août 1894, p. 269.



なマチエールを活かす態度を説明し得るのではないだろうか。ヴュイヤールはこの先輩画家の「黒」、言うなれば木炭の美学に魅せられていた。自らが所有するルドンの版画集『起源』を、1894年のハーグでの展覧会に貸し出したこともある<sup>33</sup>。

とはいえ、実際のリトグラフの実践において、ヴュイヤールがルドンの画風を模倣的に取り入れるということとはなかった。もともとヴュイヤールは図像・様式ともに他者の模倣と分かりやすい引用を嫌う節のある画家であり、いくらルドンの「黒」に惹かれても、その造形的特質をそのまま継承することは自らの美学に反したであろう。とはいえ、ちょうど1894年に制作座で上演された『女看守』のプログラム挿絵 (fig. 47) は、ルドンの画風への接近を看取させる。ヴュイヤールは戸口に立つ女性の亡霊を横方向からとらえているが、彼女の耳元にかかるヴェールの襞や、闇のなかに白く浮かび上がる簡潔な輪郭線は、ルドンによる石版画の《光の横顔》(fig. 48) あるいは《ドルイド教の巫女》(fig. 49) に表された、静謐さを湛える女性のプロフィールを闇のなかに照らし出す手法を想起させはしないだろうか。前者は『ソルネス』公演の少し前からデュラン＝リュエル画廊で開催されていたルドンの個展に出品されており<sup>34</sup>、後者は芸術座のプログラムにてエドゥアール・シュレの劇『ヴェルサンジェトリクス』の挿絵に用いられ、両作品ともヴュイヤールは目にしていただろう<sup>35</sup>。もちろんここでルドンの造形様式とヴュイヤールのそれとを直線的に結びつけることは本論の趣旨ではない。ヴュイヤールの緩い筆触とルドンの鋭い線など、彼らの様式には一定の乖離が存在するのも確かである。また、朦朧とした輪郭線という点では、カリエールや、あるいはファンタン＝ラトゥールの石版画に通じる部分もあるだろう。カリエールについては、彼もまた、たとえばモークレールなどの美術批評家によって、主に肖像画の分野においてであるが、精神を描き出す画家とされた<sup>36</sup>。そしてファンタン＝ラトゥールは、ワグネリズムの文脈で重要な画家であるとともに、彼の石版画における、重ねられたスクレイパーの短い線によって浸食されるモチーフの輪郭は、ヴュイヤールの一部の石版画の輪郭の処理を想起させる<sup>37</sup>。

1891年にゴーギャンがタヒチに去った後、ナビ派画家たちにとってルドンの存在感が増したことはよく知られるが<sup>38</sup>、当時の批評家同様に彼らの間でもルドンは内

<sup>33</sup> Gloria Lynn Groom, *Edouard Vuillard : painter-decorator : patrons and projects, 1892-1912*, New Haven / London, Yale University press, 1993, p. 80, note 57.

<sup>34</sup> 『ソルネス』公演の一ヶ月前より開催され、計124点の出品作には約50点の木炭画と約30点の石版画が含まれた。André Mellerio, *Exposition Odion Redon*, cat. exp., Paris, 1894.

<sup>35</sup> *Théâtre d'Art* (programme-revue), 28 et 30 mars 1892.

<sup>36</sup> Camille Mauclair, « Idée sur Eugène Carrière », *Trois crises de l'art actuel*, Paris, E. Fasquelle, 1906, pp. 69-92.

<sup>37</sup> ヴュイヤールのプログラムの挿絵をジョルジュ・スーラの木炭画と結びつける説もある。Claire Frèches-Thory ; Antoine Terrasse, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 2002, p. 232.

<sup>38</sup> ドニによるナビ派の集団肖像画《セザンヌ礼賛》(1900年、油彩・カンヴァス、オルセー美術館)は、制作過程においてルドンへのオマージュとしても構想されていた。また本作では、ルドンのすぐ

面の描出に長けた画家とみなされていた。モーリス・ドニは1913年の文章でルドン芸術の教えを回想し、それが精神の状態を示さないもの、深い感情を表さないもの、ヴィジョンを伝えないものを描くことの不可能性であったと述べている<sup>39</sup>。その前年、ドニは「オディロン・ルドンへのオマージュ」と題した記事において、「彼 [ルドン] は若い象徴主義世代の理想、つまりは私たちのマラルメであった。ゴーガンとベルナールを通じてセザンヌの影響がもたらされる以前、1890年の芸術の発展を精神主義の方向へと決定づけたのはルドンであった<sup>40</sup>」とも記している。またエミール・ベルナールは、「ルドンは彼の精神と芸術の性格そのものによって、周囲の先を行っていた。長いあいだ、私はこの『見者』の作品に敬意を抱き続けている」と書き残した<sup>41</sup>。ルドンは1900年に石版でヴェイヤールの肖像画を制作し、ヴェイヤールは翌年ルドンの肖像を描いている<sup>42</sup>。

ルドンの「黒」は、木炭の繊細なモノクローム表現が内面の描出に適することを画家に悟らせたであろう。そして自由座の多色刷プログラムを相手に白と黒の作り出す表現の美的価値を探っていたヴェイヤールの手引きとなったに違いない。デュラン＝リュエル画廊で行われていたルドン展は、「黒」の魅力を再認識する契機となったのではないだろうか。

象徴主義の時代においては、内面世界と夢の世界は同義的に捉えられたが、当時ルドンの作品は「夢」の世界にもしばしば結びつけられた<sup>43</sup>。そしてこの語は『ソルネス』の批評言説においても登場する。制作座の用いた『ソルネス』仏訳本の冒頭解説で訳者のプロゾールは、イプセンが「自らの思考を夢の言葉で表」し、また彼は「夢のなかに生きる。よって彼は私たちを夢のなかに運び入れる。劇作家の頭のなかでは、イデーはイメージをまとい、そこにひとつの世界が構築され、彼は私たちをその世界に引き連れて行く」と述べ、『ソルネス』の劇世界を作者の夢の世界に重ねている<sup>44</sup>。

## 造形様式の転換との関係

---

横にヴェイヤールが配され、熱心にこの老画家の話に耳を傾けている様子が描き出される。Jean-Paul Bouillon (dir.), *Maurice Denis (1870-1943)*, cat. exp., Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Paris, RMN, 2006, p. 208.

<sup>39</sup> Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme : Théories*, Paris, Hermann, 1964, p.165.

<sup>40</sup> Maurice Denis, « Hommage à Odilon Redon », *La Vie*, 30 novembre 1912, p. 129.

<sup>41</sup> *Lettres de Vincent Van-Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, J.-K. Huysmans, Léon Bloy, Élémer Bourges, Milos Marten, Odilon Redon, Maurice Barrès à Émile Bernard*, Tonnerre, la Révolution esthétique, 1926, p. 102.

<sup>42</sup> ルドン作《ヴェイヤールの肖像》（1900年、リトグラフ・紙）および、ヴェイヤール作《サン＝ジョルジュ＝ディドンヌのオディロン・ルドン》（1901年、油彩・厚紙、個人蔵）。

<sup>43</sup> デュラン＝リュエル展の批評において、ヴェイヤールの擁護者だったタデ・ナタンソンは、ルドンを「夢の王子」を呼んでいる。Thadée Natanson, « Exposition Odilon Redon », *La Revue blanche*, mai 1894, p. 470. ルドンの同時代受容に関しては以下。Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989. (ダリオ・ガンボニー著、廣田治子訳、『「画家」の誕生：ルドンと文学』、藤原書店、2012年)

<sup>44</sup> Prozor, *op. cit.*, p. 24.

ところで、こうした『ソルネス』挿絵のモノクローム表現は、ヴェイヤールの様式展開の上でもひとつの転換点とみなし得るものである。つまり、ナビ派がゴーギャンのおしえを受けて着手した、太い輪郭線で形体を囲み、その内側を色面で覆うことで平坦な画面を構成する、いわゆるクロワゾニスムからの一種の脱却であり、明暗効果によって空間に奥行きを付与する方向への転換である。

これにもまた、ルドンの作品が造形のヒントとなった可能性がある。ヴェイヤールの石版プログラムを見渡したとき、1893年10月から翌年4月の『ソルネス』上演までのたった半年の間で造形様式に大きな変化が認められ、それは三作目の『寂しき人々』の挿絵 (fig. 28) あたりを境としている。第一作『ロスメルスホルム』の挿絵に見られる、明暗表現を排した輪郭線のみによる平坦な画面構成は、『寂しき人々』の挿絵では光と陰の効果による奥行きのある空間表現へと移行し、『ソルネス』においてより繊細なものとなる。この『寂しき人々』は、ルドンの石版画『読書する人』 (fig. 50) と比較できるだろう。まず画面上部、窓による室内への薄明かりの差し込みと、その下で読み物をする男性という図像において共通項を有する一方、ルドンの方がより明確にレンブラントを想わせるキアロスクーロを用いているものの、両作品はともに線遠近法による理知的な空間とは異質の、明暗の対比によって仄めかされる曖昧な空間を生み出している点で通じるものがある。

こうした造形的な傾向は、ヴェイヤールの同時期の絵画制作にも様式的変化を引き起こすひとつの要因となったように推測される。それは (たとえばカリエールの作品のように) プログラム挿絵のようなモノクローム表現を絵画に取り入れるというよりは、より大きな意味で明暗に対する関心の高まりによって変化が示される。この年代を境に、画家の絵画作品は1890年代初頭に目立った恣意的な色彩の選択と色面による二次元的な画面構成は息をひそめ、明度の低い色彩を基調とした、明暗効果に富む奥行きのある画面が形成されるようになる。それは画家の作品のなかでも最も謎めいたもののひとつである《室内、神秘 (以下、通称の「神秘的室内」と記す)》 (fig. 51) にも看取できる。1895年頃の制作とされる本作には、隣室から光の差し込む暗い室内が描かれ、闇のなかに様々な調度類が溶け込んでいる。その陰影部に示唆される空間は、『寂しき人々』の挿絵から『ソルネス』に受け継がれる石版プログラムのそれと造形原理において通じるものがあると言えるだろう。画面全体の醸し出す雰囲気は、柔らかいマチエールと無彩色の世界によって単色石版画のほうが油彩画よりも一層ニュアンスに富み、ルドンも述べたように、より内面的な世界を示唆することに長けているように見える。それはモノクロームでの表現という制約のある石版プログラムであったからこそ、ヴェイヤールもより熱心に表現の探求をしたためとも言えるだろうし、ヴェイヤールにとって油彩画と色彩は切り離せないものであったように思われる。

このように、ヴェイヤールは『ソルネス』の挿絵で戯曲内容を造形化するにあた

り、人物像の曖昧な表現や幻視構図といった多義的な造形語法を用いることでイメージに重層的な意味を与えた。その際、メーテルリンクの演劇理念や、ルドンの「黒」に込められた美学が場面選択や表現における発想の助けとなる。こうして自由座の多色刷プログラムとは異なる、モノクローム独自の特性を生かした石版プログラムが生まれた。そして挿絵の造形的特質は、絵画制作にも反映してゆく。演劇経験がヴェイヤールにもたらしたもの、それは従来指摘されてきた、デトランプ技法の習得や、舞台照明に想を得た明暗効果といったテクニカルなものだけでなく、テキストとイメージの関係性をプログラムの「挿絵」において問い直す機会でもあっただろう。『ソルネス』の挿絵は、その試行錯誤が実を結んだひとつの好例と言えよう。

## 第Ⅱ部 第3章

ヴェイヤール作《神秘的室内》をめぐって

以下では、前章で触れたヴュイヤールの油彩画、《神秘的室内》(fig. 51)に焦点を絞って論じたい。本作には、ヴュイヤールが挿絵入りプログラムにおいて実践されていた、明暗効果による曖昧な奥行きをもつ空間表現が認められるが、他にもいくつかの興味深い造形的特質を見いだすことができる。本章ではそうした特質のインスピレーション・ソースを、制作座を取り巻く芸術環境のなかに——とりわけムンクやメーテルリンクの芸術との接触のなかに探りながら、本作の制作経緯とヴュイヤールの表現意図について考察する。

### 《神秘的室内》の概要

《神秘的室内》の基本的な作品情報に関しては、正確に把握されていない事柄も多い。主題解釈に寄与するように思われるこの謎めいた題名にしても、いつ誰によって付与されたのか明らかでない<sup>1</sup>。また制作年代についても、それを確証付ける資料は未だ確認されておらず、正確なところは知られていない。少なくとも1899年の画廊デュラン＝リュエルでの展覧会に出品され、本作を含めて同時出品された4点が「室内情景 (*Scènes d'intérieur*)」の題の下に展示されていたことはわかっている<sup>2</sup>。その時この作品は単純に「室内 (*intérieur*)」と呼ばれていた。ほかの3点の作品は《新聞を読むルーセル氏》(fig. 52)、《家族の昼食》(fig. 53)、《窓辺の3つの植木鉢》(fig. 54)と同定されている。

《神秘的室内》は一度だけ画家の手元を離れている。それはデュラン＝リュエルでの展示に際してではなく、展示されてからずいぶん経った1907年2月16日のことで、彼が作品発表の場を移した先、画商ベルネーム＝ジュヌが、所有者である画家自身から148.5フランで購入したのだった(在庫番号15698, 作品名 *Mystère*)。ところが売却のたった4日後に画家自身によって買い戻される。以後、ヴュイヤールはこの作品を生涯自分の私的コレクションに保管し、デュラン＝リュエル展以外は生前展覧会に出品することはなく、死の2年前に開催された大規模な回顧展への出品も拒否したのだった。

ここで、一見しただけでは何が描かれているのか半別し難い《神秘的室内》の画面について、その構図や描かれたモチーフについて確認しておきたい。舞台は人が不在の室内である。明かりが消え、部屋の大部分を闇が覆うこの部屋に、右壁に穿たれた戸口から隣室の強い光が差し込んでいる。その光に照らされ、戸口の脇に置かれた褐色のチェスト、その上にあるオイルランプの基部(土台)と、その後ろに底面をこちらにむけて置かれたランプの傘、奥の壁についた半開きの扉の上部が帯

<sup>1</sup> ロジェ＝マルクスは《石油ランプ》と呼んでいる。Claude Roger-Marx, *Vuillard*, Paris, Editions Arts et Métiers graphiques, 1948, p. 50; Idem, *Vuillard. Intérieurs*, Paris; Lausanne, La Bibliothèque des Arts, « Rythmes et Couleurs », séries 2, no.3, 1968, p.20.

<sup>2</sup> Antoine Salomon; Guy Cogeval, *Vuillard : le regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, Milano, Skira / Paris, Le Seuil / Wildenstein Institute, 2003, p. 560.

状に浮かび上がる。画面上部では、採光窓の木枠が、スポットライトを当てられたかのように局部的に照射され、そこにT字型の形体が忽然と姿を現す。

これらの諸事物は形を部分的にしか明らかにせず、壁面や床との接触面が陰にかくれているため、位置関係が不明瞭となって浮遊するかの印象を与える。こうして闇によって絵画空間の構造が曖昧化されるなか、諸事物は互いのロジカルな空間的關係を一端白紙に戻し、さらにはそれぞれに与えられた元来の道具としてのアイデンティティーを失ってしまったかのようなのだ。だがそれらは道具としての機能性から解放されることで形体としての視覚的機能を増している。とりわけT字形体は梁という機能からほとんど解放されているかに見え、それ自体でひとつのモチーフとして成り立っているかのようなようである。

一方、画面の大部分を覆う闇の中には、微妙な色調の変化と短くまばらな動きを伴う擦筆でもって、家具調度品が描かれる。各モチーフの輪郭は斑点状のタッチによって相互に侵入し合い、闇に溶け込むように表現されている。よく見ると、画面右端の上部がアーチ型をした扉、チェストの前に置かれたスツール、画面左手前の丸テーブル、その下に敷かれたカーペット、背もたれのみがテーブルの後方にのぞく椅子が確認できる。その上方には天井から吊り下がるオイルランプがぼんやりと姿を現す。光に照らされた木製扉の左手には、青色の帯で薄明かりが表されているが、おそらく画面奥の壁面に穿たれた戸口から、向こうに続く部屋の窓を通して夜空がのぞいているのだろう。画面左上部には赤褐色のカーテンの一部と思われるものが横切って描きこまれ、視野を狭めるとともに、絵画空間を複層化している。

《神秘的室内》に描かれた室内のつくりおよび家具やオブジェの位置から、この部屋のモデルとなったのは、画家が1896年から1897年まで母親と住んでいたサン＝トノレ通り342番地のアパートの一室であることが指摘されている<sup>3</sup>。この部屋は、ヴェイヤールが画商アンブロワーズ・ヴォラールの依頼により1896年に着手し、1899年に出版されたリトグラフ集『風景と室内 (*Paysages et Intérieurs*)』に収められた《吊りランプのある室内》(fig. 55)、《バラ色の壁紙の室内1, 2》(figs. 56, 57)においてもモデルとなっているほか、油彩作品にもこの部屋をモデルにしたと推測される室内画がいくつか見受けられる<sup>4</sup>。よって本作が1896年を制作年代の下限とし、画家が自宅を絵画の舞台にするととき好んで取りあげたダイニングルームを描き出していることがわかる<sup>5</sup>。

<sup>3</sup> Salomon; Cogeval, *op. cit.*, pp. 352-353. 画家は生涯同居することとなる母親とともに、ここを1897年11月に離れ、バティニョール界隈へ移った。デュラン＝リュエルで同時に展示された《新聞を読むルーセル氏》(fig. 52) および《家族の昼食》(fig. 53) は、引っ越し後のアパートのダイニング・ルームを描いている。

<sup>4</sup> それらのうち、《テーブルにつくヴェイヤール夫人、サン・トノレ通り342番地》(1896-97年、紙にパステル、所蔵先不明) や《テーブルにつくヴェイヤール夫人》(1896-97年、厚紙に油彩、個人蔵) からは、この部屋がダイニングルームとして使用されていた部屋だと推測できる。

<sup>5</sup> ヴェイヤールの描いた部屋の分類、洋裁業者の一般的な室内構造についてはイーストンの著作に簡便

自らの家庭室内という場面設定は、ヴイヤールの画業を通じて頻繁に見出せる特徴である。しかし《神秘的室内》の造形は、先にも触れたが当時のヴイヤールの一般的様式からやや逸脱している。ヴイヤールの1890年代の作品には、ゴーガンやポン・タヴェン派の造形手法——いわゆるクロワゾニスムに端を発する、恣意的に選択された鮮やかな色彩を平坦に塗り込めた色面による、パズルのような画面分割、自然に対する主観的な造形的変容が顕著である。また点描技法も合わせて用いられたが、徐々にそれが衣服あるいは壁紙など、描かれたモチーフの装飾パターンと同化していき、画面は豊かな色彩をたたえたコラージュの様相を呈するようになる。加えて斜め線を意識的に排除したり従来の遠近法をあえて歪めて用い、基本的には浅い絵画空間を特徴とした、複雑な空間構成をおこなっていた。たとえば《仕事台のある室内／求婚者》(fig. 58)などがこうした造形手法を巧みに統合した最たる例のひとつである。しかし《神秘的室内》は、判読し難い空間構成を引き継ぎながらも、その劇的な明暗効果やT字型形体の照射、人の不在といった特異な要素により、他の作品に類をみないほど重々しい、深遠な印象をわたしたちに与える。それはベルネームによる購入時に付された題名《*Mystère* (神秘／なぞ)》にも反映されていると言えるだろう。

こうした作品にまつわる曰くありげなエピソードや、一般的によく知られるヴイヤールの画風との表現上の乖離は、《神秘的室内》に対する自伝的あるいは心理的解釈をうながす要因となってきた。これまで本作品は、曖昧で浅い空間構成という様式的特徴を手がかりに、制作年代を1890年代初頭、1893年頃に帰されることも珍しくなかったが、2003年に出版されたヴイヤールのカタログレゾネで1896年と設定された<sup>6</sup>。レゾネを編纂したコジュヴァルは、画家の伝記的な状況証拠に頼りつつ、この制作年を根拠づけている。すなわち彼は、描かれた部屋が1896-1897年にかけて画家が母親とともに住んだアパートの一室であること、そして闇に覆われた室内という表現や、画面中央上部に照らし出されたタウ型十字架を連想させるT字型のシンボリックなモチーフが、画家のネガティブな感情の造形的翻訳という前提のもと、1896年の姉夫婦の間に生まれた子供——すなわち画家の甥——の死による虚無感に由来すると仮定したのだった。コジュヴァルの提示する甥の死との関連

---

な考察がある。Elizabeth Easton, *The Intimate Interiors of Edouard Vuillard*, exhib. cat., The Museum of Fine Arts, Houston / Washington, The Smithsonian Institution Press, 1989, p. 53. また、《神秘的室内》に描かれた採光窓は、同室を描いたとされる他の油彩画や、リトグラフ作品には描かれていない。実際の室内に採光窓があったかどうか伺い知るドキュメントを確認することはできなかった。画家は、実際には採光窓のない部屋であるこの室内に、構図上の必要性から採光窓のモチーフを取り入れたとも考えられる。以前住んでいたアパートを描いた作品には同様の採光窓が頻出していることから、採光窓は画家お気に入りの建築モチーフであったといえるが、それらの作品において画家は、採光窓の連続する矩形のリズムによって作品内部に造型的な面白みを与えているかに見える。一方《神秘的室内》のそれは、連続する矩形のリズムを提供しておらず、T字型を生み出すためのアリバイとして画面に持ち込まれたように思われる。

<sup>6</sup> Salomon; Cogeval, *op. cit.*, pp. 352-353.



づけや、他にも画面の光の扱いに演劇経験の反映を認める解釈は興味深く、ある程度妥当と考えられるものの、特に前者に関しては作品から受ける印象に基づく判断の域を出てはいないように思われる。ここで、上述したムンクやメーテルリンクとの比較を加えることにより、コジュヴァルの解釈に深みを与えるとともに、本作の異なる側面にも光をあててゆくことにしたい。

### T字型イメージ

コジュヴァルの論において注目されるこのT字形体は、果たして十字架シンボルと解するのが妥当なのであろうか。平凡で親しみやすい現実世界を描き出すことで知られるこの画家が、このような宗教的意味合いを有するものを描き出すこと自体、意外なことではあるが、ここに作品解釈の鍵は見出せるのだろうか。

《神秘的室内》の準備素描と考えられるスケッチ (fig. 59) が、ヴェイヤールの手帖から見つかっている。これは油彩画に描かれた対象の判読の一助となるとともに、画家の関心のありかをも窺わせる。スケッチでは、光の当る部分が強調して描かれるが、なかでも画面中央上部のT字形の図がとりわけはっきりと描き出されているのがわかる。この十字架を思わせる図形に、画家が何らかの重要性を与えていたことは確実だろう。このモチーフについて着目しているジョルジュ・L・モーナーやコジュヴァルは、いずれも十字架の象徴と解釈している<sup>7</sup>。この解釈の妥当性は、当時の批評家の言説からも推し量る事が出来る。《神秘的室内》をデュラン＝リュエル画廊で目にした美術批評家、ギュスターヴ・ジェフロワは、洞察にあふれる言葉でこのように評した。

「わたしはヴェイヤール氏が、現代生活に対する最も変わった感覚を持っていることに気づいた。彼は、どんなところにも美を見出すことができる……… [彼は] ふさわしい場所に配された簡明なしるしでもって、賢明さや厳粛さのようなものを示唆する術を心得ている」<sup>8</sup>

ジェフロワはここで、「賢明さ」や「厳粛さ」といった抽象的な観念でもって、T字形体の与える心理的余韻を書き留めている。そしてこの形体が、「ふさわしい場所

<sup>7</sup> *Ibid.* および George L. Mauner, *The Nabis: Their History and Their Art, 1888-1896*, New York and London, Garland Publishing, 1978, p. 255 ; Idem, « The Nature of Nabi Symbolism », *Art Journal*, Vol. 23, No. 2 (Winter, 1963-1964), p. 103.

<sup>8</sup> Gustave Gery, *Le Journal*, 15 mars, 1899. (Gilbert Guisan ; Doris Jakubec, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*, Paris, Bibliotheque des arts, 1973, p. 258 より引用。) その他同展に関する批評で執筆者が確認できたのは以下のとおり。「エドゥアール・ヴェイヤール、色彩の心地よいブーケとなった室内画」(*Le Cri de Paris*, 26 mars, 1899. Guisan ; Jakubec, *op. cit.*, p. 259.) 「ヴェイヤール氏は、最も的確にこのグループの革新的な様相を要約している。他のいく人かはそこから遠ざかる。何人かを前にすると、真剣な友情を除いては、彼らとこの集団との関係性が理解しがたい。」(André Fontaines, « Revue du mois : Art moderne », *Mercure de France*, avril 1899, p. 248.)

に配され」ているとする。T字が浮かび上がるのは、しばしば家庭において信仰の証に十字架やアイコンを架ける壁の高い位置である。つまりジェフロワは、この形体を十字架と明確にみなし、その宗教的感情を画面に認めたのだった。恐らくこの読みとりは、同時代の一定の人々、とりわけ象徴主義の風土に親しんでいた人々のあいだで共有されたであろう。

さらにモーナーが指摘するように、ヴェイヤールは画業初期より、十字架を思わせる形体をいくつかの室内画において暗示的に描き出している。たとえば1892年に制作された《ベッドで》(fig. 60)では、画面右上、ベッドに横たわる人物の頭上に、人物の肌の色と同じ褐色でT字型のオブジェが描かれている<sup>9</sup>。画面上部には天蓋と思われる水平の帯によって上部の隠されたこのオブジェは、おそらく壁にかけられた十字架であろう。コジュヴァルが指摘するように、象徴主義者に持てはやされたテーマのひとつである「子供の死」との関連性は否めない<sup>10</sup>。その一方、宗教的主題の物語を描写する要請のあった作品においては、超自然的な力のシンボルとして、十字架がはっきりと描き込まれている。ヴェイヤールが制作座のために制作した、ビョルンソン作『人の力を越えるもの』の上演プログラムの挿絵 (fig. 61) では、一度息をひきとった女性が蘇生する場面が描き出され、人々の背後の壁、画面左の白壁には、キリストが磔にされた十字架が掛かり、横たわる女性の白く浮かび上がる表現と相俟って死と奇跡の訪れが示唆されている。

これらの先行研究の見解に加えて、《神秘的室内》と同じ部屋をモデルにしたと考えられるヴェイヤールによるリトグラフ《吊りランプのある室内》(fig. 55)にも、十字架を思わせる形体が描き込まれていることを指摘しておきたい。それは、画面手前に大きく描き出された吊りランプのリボンによって、暗示あるいは「偽装」されている。ヴェイヤールがたとえば《神秘的室内》や《バラ色の壁紙の室内1, 2》(figs. 56, 57)で同じランプを描く際、その笠にリボンはついておらず、この作品ではわざわざリボンが付されたと言えるが、その動機が純粋に造型的な感覚によるとは言い切れないただろう。画面奥、戸口の脇に佇む女性の頭上に配された円形の額絵がニンブスを思わせるのも、示唆的である。

このようなことから、ヴェイヤールが《神秘的室内》にも意識的にシンボリックな要素を導入したであろうことが推測される。こうした行為が意識的になされたであろうことは、ヴェイヤールの日記からも推察できる。1890年のヴェイヤールの日記には、絵画主題およびシンボルをめぐって省察した痕跡が認められ、この画家が作品から物語性を排除する傾向を見せる一方で、ある種の象徴的モチーフの導入に

<sup>9</sup> モーナーは、《ベッドで》に加えて、《おしゃれな女性》(1891-92年、厚紙に油彩、個人蔵)、《見習い》(1891-92年頃、厚紙に油彩、個人蔵)にもT字型の形体を指摘し、そこに当時ナビ派のメンバーが傾注していた神学にまつわる解釈を加えている。すなわち絶対者、そして相反する力の統合——正反対の性質を持つものを意味するという。Maurer, *op. cit.*, 1963-1964, pp. 101-103.

<sup>10</sup> Salomon ; Cogeval, *op. cit.*, p. 352. またウジェーヌ・カリエールやムンクも病気の子どもの多くを描いている。

も関心を寄せていたことを窺わせる。

「若干の文学はとても有効だ。作品を完成させるための文学的主題の必要性(ヴェルレーヌのデカダンスの意義)。文学的であろうと絵画的であろうと、シンボルは自然から受けた印象を明らかにするために欠かせない。それ〔シンボル〕を決定づける諸事物を数え上げるだけでは表現され得ないシンボルが」<sup>11</sup>

しかしながら、画家がそのようなシンボリックなイメージを表現する際の手法に変化が見られることを看過するわけにはいかない。上述した先行研究においては1890年代初頭の作品に描かれた十字架形体に《神秘的室内》の先例を見出し、ヴェイヤールが宗教的含意を暗示的に示す手法の系譜を保証するものとして、それらの関連性にのみ注意が向けられる傾向にある。こうした議論においては、それらの十字架表象における相違点が見落とされてしまっている。

まず『人の力を越えるもの』のプログラム挿絵では、十字架イメージは想定される絵画世界においても明白に十字架のアイコンとしてある。その十全な姿を画面に現し、他の作品における暗示的表現とは一線を画している。また《ベッドで》(fig. 60)のT字形体は、上部の垂直の辺が隠されているものの、その配置や色彩から、寝台上部に掛けられた十字架を表していると考えるのが妥当だろう。

こうした、十字架という事物として描き出されたものに対し、《神秘的室内》、あるいは《吊りランプのある室内》(fig. 55)の十字架形体はむしろ、まず木枠あるいはリボンとして表される。しかし同時に、それらは形体的類似性あるいはその配置場所のコードによって、十字架というアイコンとしても解釈できる可能性が開かれているのであり、単なるモチーフとアイコンの両者を示しうると言う意味で、両義的なイメージと言える。つまり一種のチャンス・イメージをなしているのである<sup>12</sup>。それは画家の意図とは無関係に画面に顕現したかのような、超自然的な力の作用、神秘的な様相をわたしたちにも看取させる。

付け加えるなら、《神秘的室内》のT字形体は、上辺のない十字架であり、《ベッドで》のそれと形態的には一致する。しかし後者のように部分的に隠されていると言うよりも、木枠を装いながらスポットライトによってその存在が周囲から際立たされている。よってモーナーが解釈したように、画家がもともとタウ字型十字を念頭においていたと捉えるのが妥当だろう<sup>13</sup>。先述したジェフロワのように、それと解る者にはそっと開示される、作品の内奥がここにあるように思われる。

<sup>11</sup> Edouard Vuillard, *Journal*, I, p. 20 verso (6 septembre 1890).

<sup>12</sup> ヴェイヤールの多義的なイメージの利用については、以下の論考を参照。Dario Gamboni, « Confondre avec méthode. Remarques sur l'incertitude chez Vuillard », *Cat. 2000 Saint-Tropez et Lausanne: Édouard Vuillard: la porte entrebâillée*, Milano, Skira, 2000, pp. 53-61.

<sup>13</sup> Mauner, *op. cit.*, 1963-1964, p. 103. および *Idem*, *op. cit.*, 1978, p. 255.

### 《神秘的室内》とムンク作《サン＝クルーの夜》

ここで、チャンス・イメージとして画面に現れる十字形シンボルの用い方に関して、エドヴァルド・ムンクの作品と照らし合わせてみたい。《神秘的室内》より数年前、1890年にムンクが描いた《サン＝クルーの夜》(fig. 62)の表現は、ヴェイヤールの作品と興味深い類似を見せる。《サン＝クルーの夜》は一般に、ムンクが自然主義的な絵画傾向から、より心理的喚起力を求める(表現主義的な)作品制作へと向かった転換点に位置づけられ、彼の父親の死に対する悲しみが表現されたものと考えられている<sup>14</sup>。

《サン＝クルーの夜》においては窓辺に男性が頬杖をついて座り、その男性のシルエットが家具調度のそれとともに部屋を満たす青色調へ溶け込む一方、月光に照らし出された窓枠が、部屋の床にくっきりと十字の形体を映し出している。絵画空間においては、画面にはっきりと描き出される斜め線が奥行きを示すことで、ヴェイヤールの《神秘的室内》とは対象的ではあるが、《神秘的室内》と《サン＝クルーの夜》は、両者とも画家自身の馴染みの室内を舞台とし、その闇に沈んだ室内に、十字架を連想させるイメージが建築要素の一部を借りて表されているのである<sup>15</sup>。

これに類するムンクの描く窓枠を利用した十字架形体は、しばしば死のテーマと結びついている。たとえば1890-92年の《幼年時代の思い出——ダブル・ベッドの側で》(fig. 63)もそうした作品のひとつである。この素描作品では、十字の窓枠の嵌った窓の側に女性が立ち、彼女が寄りかかるベッドの脇の小さな椅子に、顔を手で覆っている2人の幼児がうずくまる。ムンクの幼年時代の思い出を語ったノートにはこの情景を物語るような記述がみられ、そこにはこの母親と思しき女性に近づく死がほのめかされている。

「大きなダブルベッドの端のところで、二つの小さな子供椅子に、ぴったり寄り添うようにしてそれぞれ座っていた。そばには背の高い女の人が立っており、窓へ大きく暗い影を落としていた。お前たちを後に残して行くだろう、そうしなくてはならないのと言う...なにかよくわからなかったが、ひどく悲しく思えて、二人で大粒の涙を拭いた...」<sup>16</sup>

ムンクが死の象徴として画面に挿入する十字架のチャンス・イメージは、決定的な指示内容の見出し難いヴェイヤールの作品にもまた死のテーマが隠れている可能性を示唆すると言えるだろう。その証拠に、《神秘的室内》には少なくとも消えたラ

<sup>14</sup> Cat. 1991 Paris : *Munch et la France*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1991, p. 90.

<sup>15</sup> 西洋絵画における、窓というモチーフの象徴性の歴史的変遷については、Carla Gottlieb, *The window in art : from the window of God, to the vanity of man: a survey of window symbolism in western painting*, New York, Abaris Books, 1981 を参照のこと。19世紀末における窓の象徴機能についても触れられているが、シンボルとしての機能は低下しているという。

<sup>16</sup> 展覧会カタログ『ムンク展』世田谷美術館、1997年、65頁。

ランプが2つ描かれている。油彩画では闇に埋もれてほとんど見分けがつかない吊りランプも、準備素描 (fig. 59) では明瞭に描かれており、たしかに画家がこの不吉なモチーフに関心を寄せていたことがわかる。これら消えた照明は、ヴァニタス画における消えた蠟燭などの表象に典型的な、死の寓意の伝統的手法に属するものであろう。

《神秘的室内》におけるチャンス・イメージの手法について、モーナーは建築構造の「チャンス・アレンジメント」という言い回しを用い、その類例を《人の力を越えるもの》に認めている<sup>17</sup>。またその先例をモーリス・ドニによる《カトリックの神秘》(fig. 64) に描かれた聖職者の衣服の袖に投げられた十字形の影に認めている<sup>18</sup>。ドニの作品では、「受胎告知」に登場する天使が助祭と2人の聖歌隊の子どもに取り替えられ、舞台が同時代室内とともれる場に移されてはいるものの、基本的には伝統的な宗教主題の視覚化に重点がおかれている。そのためモーナーの指摘する十字形の影は、画面で展開している宗教物語の神秘性を象徴していると考えられ、ヴェイヤールやムンクの作品に見受けられる十字架シンボルとは異なる機能をもつものと言えるだろう。後二者の作品では、画家個人の馴染みの室内という個人的かつ特定の現実世界における空間が舞台であり、宗教的コンテクストを明示するモチーフは何も描き込まれていないうえ、登場人物たちによって状況が物語られるわけでもないのである。

### ヴェイヤールとムンクの芸術的交流の可能性

《神秘的室内》とムンクの《サン＝クルーの夜》には、ほかにも諸物を溶け込ませるような室内を覆う闇といった造形的な類似が見受けられ、彼らのあいだに何らかの交流を想定したくなる<sup>19</sup>。これまでヴェイヤールとムンクそれぞれの先行研究のなかで、両者のあいだの様式の影響関係について言及するものは少なからず存在した。だがたいていの場合、当時ヨーロッパにおける芸術先進国とみなされたフランスの前衛美術に関わっていたヴェイヤールが影響を与える側、ノルウェーからやって来たムンクが受容者の立場という図式に落ち着きがちである<sup>20</sup>。ここでは《神

<sup>17</sup> Mauner, *op. cit.*, 1978, p255.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 256-257.

<sup>19</sup> この画面に充満する闇の表現に関しては、ホイッスラーの造形と結びつける指摘もある。Cat. 1991 Paris, *op. cit.*, p. 91.

<sup>20</sup> 例えば Gösta Svenæus, *Edvard Munch : Das Universum der Melancholie*, Lund, Gleerup, 1968 ではヴェイヤールのカラー・リトグラフとムンクの油彩画とを比較し、ムンクの芸術的発展の里程碑のひとつとしてヴェイヤールの造形が捉えられ、Gerhard Gerkens, « Munch und Vuillard », *Edvard Munch. Probleme, Forschungen, Thesen* (Henning Bock ; Günter Busch ed.), München, Prestel, 1973, pp. 133-146. においては「ムンクとヴェイヤール」と題した論考において、ヴェイヤールのリトグラフに特徴的な、緩慢な短い線による表現がムンクに与えた影響について指摘されている。

Susan J. Sidlauskas, *A « perspective of feeling » : The expressive interior in nineteenth century realist painting*, thèse, Pennsylvania, University of Pennsylvania, 1989 では本論でも扱うヴェイヤールの《神秘的室内》とムンクの《サン＝クルーの夜》を比較している。しかし両者の比較は、北欧の室内画伝統とヴェイヤール

秘的室内》と《サン＝クルーの夜》の様式的類似を踏まえ、1895年周辺のパリのムンク受容や同時期のヴイヤーとムンクの他作品における造形的類似性を指摘したい。当時の国際的な美術交流を背景に、両者の様式摂取が必ずしも一方通行ではなかった可能性——相互作用の可能性——も明らかになってくるだろう。

19世紀後半、芸術先進国フランスの美術に関心を持つ他のスカンジナビアの画家たち同様、ムンクもまたパリやベルリンに滞在し、国際的な展示・版画出版等をおこなっていた。彼は1885年に初めてパリを訪れて以来、断続的に同地を中心としたフランス各地に滞在し、芸術的環境に属してはいたのだが、フランスのアートシーンに自らの作品発表を通して積極的にアプローチし始めたのは、まさに本論で取りあげる1890年代半ばであった。

この二人の画家の接点を探るにあたり、まずヴイヤーが1890年代に属していたパリの文化的環境を確認するならば、主に制作座と、さらに制作座とも関わりがあった当時の象徴派文芸誌『ルヴュ・ブランシュ』を拠点とするものであった。そしてムンクもまた、これらの文化サークルを介してパリの美術界に進出したといっても過言ではない。第一部でも述べたように、制作座と『ルヴュ・ブランシュ』のあいだには、共通する芸術的指向が認められ、両者とも当時前衛であった象徴主義の芸術家の協力のもと演劇・文学活動を展開し、またイプセンやストリンドベリをはじめとする北欧文学の受容にとりわけ熱心であった。換言すれば、両者は当時のパリにおける北欧芸術の流行という現象を支えることにより、ムンク芸術をパリに受け入れる土壌を用意していたと言える。

先にも触れた通り、『ルヴュ・ブランシュ』は1889年にベルギーはリエージュにて創刊され、1891年よりパリにその編集室を移した前衛雑誌で、ナビ派の画家たちによる挿絵を掲載し、彼らのオリジナル版画を特別付録として配布するなどナビ派結成初期からその活動を支えた雑誌であり、その編集・運営をしていたナタンソン兄弟はヴイヤーの1890年代における最も重要なパトロンの一りであった。この文芸誌が、1895年、オスロで開催されたムンク展のレビューを載せる。これはナタンソン兄弟のひとり、タデによって著わされたものだったが、この雑誌における初めてのムンク展レビューであり、ヴイヤーの周囲におけるムンク芸術の評価

---

ルの心理的喚起力にすぐれた室内構成とのあいだに彼女が認める親近性の文脈に置かれており、ここでは造形的類似性に関する簡単な指摘がなされたのみで、両作品の比較は表現の同時代性を例証する一例にとどまっている。

1991年にオルセー美術館において開催された『ムンクとフランス』展のカタログにおいては、ムンクのフランス滞在時の芸術環境の再構成や、彼の作品とフランス美術との比較が詳細におこなわれ、ヴイヤーやナビ派とのあいだのある程度具体的な造形的関係性、また人的関係にまで触れられている。とはいえ、基本的な論調はムンクのフランス前衛美術の「学習」、という視点であることに変わりはない。Cat. 1991 Paris, *op. cit.*

2003年出版のヴイヤーのカタログレゾネ (Salomon ; Cogeval, *op. cit.*) でも、個別の作品解説などにおいて散発的にムンクについて造形的類似性が言及されるが、体系立った実証的考察はなされていない。

の顕在化を物語る最初のドキュメントといえるだろう。続く同年12月には、同誌にムンクの《叫び》が画家自身の文章を添えて掲載される (fig. 65)。翌1896年、ムンクはパリのアンデパンダン展に出品、5月には美術商ジークフリード (サミュエル)・ビングの装飾芸術の店「アール・ヌーヴォー」でフランスにおいて初の個展を催したのだった。

一方、制作座に視点を移すと、『ルヴュ・ブランシュ』以上にムンクとヴェイヤールをつなぐ接点となった可能性がある。この劇団が1893年にメーテルリンク劇を柿落としに活動をはじめた前衛劇団であり、1897年頃までヴェイヤールが熱心に上演活動に携わっていたことはすでに確認した通りである。ヴェイヤールのリセ・コンドルセ時代からの友人、かつこの画家のプロモーター役も務めたルニエ＝ポーがこの劇団の座長兼俳優をしており、彼はイブセン劇上演にあたって同じくノルウェー出身のムンクに助言を請おうと、1894年、クリスティアニアでのムンク展へ赴きそこで彼をパリに招く<sup>21</sup>。ちょうどヴェイヤールの活動期間の最後と重なるように、ムンクの制作座への関与が確認できるのである。

この、ムンクの作品がヴェイヤールの文化サークル内に受容されはじめた時期、興味深いことにヴェイヤールの様式にある変化が認められ、それがムンクの様式との共通性をみせている。たとえばヴェイヤールの油彩画《家族の夕べ》(fig. 66)と、ムンクが1893年頃に制作した《病室の死》(fig. 67)、1894-96年頃の《メランコリー》(fig. 68)の人物像のポーズや配置、そして空間構成である<sup>22</sup>。

ヴェイヤールは1893年頃まで壁面あるいは家具の矩形を帯上に並列した平面性の強い画面構成を中心的におこなっていたが、1895年頃から、より箱形を意識させる室内空間を形成し、その中に人物像を極端な縮小比でまばらに配す群像表現をとるようになる。《家族の夕べ》(fig. 66)では、部屋の中央に大きな丸テーブルが居座っているため空間が確保され、人物はテーブルをぐるりと取り巻くように、部屋の四方の壁際に押しやられている。互いに違う方向を見やる彼らの表情はいずれも

<sup>21</sup> 制作座にとってイブセン劇は十八番ともいえるレパートリーであり、その上演には1893年の劇団創始当初から、ヴェイヤールが演出やプログラムの挿絵を手がけるなどして重要な貢献をしてきたことは前章ですでに触れた。ムンクは制作座のために、いずれもイブセン作の『パール・ギュント』、そして『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』のプログラム挿絵を1896-97年にかけて描いたが、それ以前、この劇団におけるイブセン劇のプログラムは、そのほとんどがヴェイヤールによって手がけられたのだった。

ムンクもまた、イブセンとは直接自分の展覧会を案内するなど交流があり、のちにイブセン作品に取材した作品を多く制作し、またマックス・ラインハルトの設立した「ドイツ座 (Deutsches Theater)」におけるイブセン劇の上演にも関わる等、この同郷の劇作家に対して強い関心を抱いていた。ムンクが制作座のために制作した演劇プログラム挿絵には、イブセンの肖像を描いたものもある。

<sup>22</sup> 本論で扱うオスロ市立ムンク美術館所蔵の《病室の死》のほか、これとほぼ同じ彩色と構図をとるオスロ国立美術館所蔵 (1893年、カンヴァスにテンペラとクレヨン) のヴァージョンがあるが、それらの制作年代、またどちらが1890年代初頭の展覧会に出品されたのかについては議論が分かれている。本論では、ムンクの絵画総目録に従い1893年制作とする。Gerd Woll, *Edvard Munch: complete paintings: catalogue raisonné*, vol. 1, London, Thames & Hudson, 2009, pp. 310-313.

影がかかってはつきりしない。ムンクの《病室の死》(fig. 67)でも、室内の中心部は不在の空間が確保され、人物は部屋の隅に三つのグループに分かれて配置される。うつむいて顔貌が明らかでない人物たちは視線を合わせることなく各自ばらばらな方向を向いている。

また、《家族の夕べ》の画面左端に座る、両手を膝の上で組み前屈みに座る男性は、ムンクの《病室の死》で画面最前に描かれた女性のポーズに近い。そして《家族の夕べ》の画面最前で、身体の一部が画面の枠によって切断され、完全なるシルエットで表される人物は、同じく画面手前で頬杖をつく男の描かれたムンクの《メランコリー》(fig. 68)を想起させる。奥行きをもつ画面の最前景に人物を配し、身体の一部を画枠によって大胆にトリミングするその手法の共通性も看過できない。この頬杖をつくポーズの人物はムンク絵画においてしばしば登場し、《サン＝クルーの夜》においても描き込まれていた<sup>23</sup>。この作品にはドイツ・ロマン主義絵画にさかのぼるメランコリーを示す常套手段というべき月光や頬杖をつく人物が描かれ、確かに《神秘的室内》より説明的に感情的なものが示されているとも言える。しかし《サン＝クルーの夜》の人物像は、ほとんど室内の闇に輪郭を溶け込ませるシルエットと化しており、その存在によって絵画主題を代弁するというよりは、作品の与えるメランコリックな印象を支える諸要素の一部にすぎないと言える。

これらの作品をヴェイヤールが目にした可能性についても、現時点では確実な証拠は見つかっていない。とはいえ、ムンクの《病室の死》も《メランコリー》も、同様の構図を用いた何点かのヴァリエーションが制作されているうえ、《病室の死》の場合ビングの店で開催されたムンクの個展において、この構図をほぼそのまま踏襲したリトグラフ(fig. 69)が出品されていた<sup>24</sup>。ビングの店でこれを目にしたヴェイヤールが、そこから造形的アイデアを引き出したと考えるのはあまりに性急だろうか<sup>25</sup>。そう仮定すると、ビングの店でのムンク展が1896年に行われ、ヴェイヤールの《家族の夕べ》が1895年に制作されたとする作品総目録との記述に矛盾が生じるのだが、この総目録には《家族の夕べ》の制作年代を設定した明確な理由は記されていない(ちなみに作品には年記がない)。したがってこの総目録の設定年代がそ

<sup>23</sup> マックス・クリンガーの版画がその着想源との指摘もある。Cat. 1991 Paris, *op. cit.*, p. 119.

<sup>24</sup> ムンクはこのリトグラフをパリにあるオーギュスト・クロの版画アトリエで刷った。この時期ヴェイヤールも版画アルバム『風景と室内』の制作にあたっていたが、彼もまたこの工房を利用していたためここでムンクの作品を目にした可能性もある。クロについては Pat Gilmour, « Cher Monsieur Clot... : Auguste Clot and his role as a colour lithographer », Pat Gilmour (ed.), *Lasting Impressions : Lithography as Art*, London, Alexandria Press, 1988, pp. 129-182 に詳しい。

<sup>25</sup> ここで指摘したヴェイヤールとムンクに共通した造形的特質と、《神秘的室内》におけるそれとは直線的に結びつけられるわけではない。しかし、1890年代半ばあたりからヴェイヤールの室内空間の構成に変化が現れ、その要因のひとつにムンク作品の造型を想定できるとする、その仮説が認められるならば、ヴェイヤールのムンク造形の受容の下限が1896年頃と設定できる。それは制作年の設定に揺れのある《神秘的室内》について、ヴェイヤールの様式発展あるいは伝記に基づく主題選択という判断基準のほか、ムンク作品との類似性からも、1896年頃を制作年の下限とすることを可能にするだろう。



もそも疑わしいとも言えるため、作品の制作年代についてはより慎重な検討が必要ではあるものの、上述の仮定も完全には否定できないものと思われる<sup>26</sup>。

このように見てみると、ヴュイヤールの1890年代半ばの様式変化と、1895年周辺のムンク芸術の受容とのあいだに関連性を見出すことは可能と考えられるが、さらに《神秘的室内》と《サン＝クルーの夜》の造形的類似も、この文脈に組み込めるのではないだろうか。ヴュイヤールがムンクの《サン＝クルーの夜》の実物を見た確証は得られないものの、この造形への接触については他の道筋が残っている。すなわち1895年に出版されたムンクの版画集であり、そこにはこの油彩画に基づく銅版画 (fig. 70) が収められていた。これをヴュイヤールが目にした可能性は十分想定できる。この版画ポートフォリオを自費出版したのは、ムンクがベルリンにおいて懇意になった美術批評家、ユリウス・マイヤー＝グレーフェだった。彼はビングとも懇意で、ギャラリー「アール・ヌーヴォー」での展覧会、またマイヤー＝グレーフェ自身が創刊に携わったベルリンの美術文芸雑誌『パン』による前衛芸術の支援活動において、ヴュイヤールや他のナビ派メンバーとの関わりが認められ、その交流は1895年周辺を起点としている<sup>27</sup>。この頃ヴュイヤールがムンクの版画をこうした文化サークル内で目にしたことは十分想定できる。あるいはムンクは《サン＝クルーの夜》の構図を繰り返し利用して作品を制作しているので、そのいずれかを見る機会もあったかもしれない。

以上、ヴュイヤールとムンクの人的・芸術交流の可能性に関して、当時二人が属したパリの知的・芸術的環境から傍証を引き出してきた。直接的交流の確証を得るに至らなかったとはいえ、《神秘的室内》と《サン＝クルーの夜》において共通する、ナラティブな要素を抑制しながら、死を暗示する十字架のチャンス・イメージと暗い室内によって重い心理的余韻を与える表現手法は、二人の画家の芸術的関心が、この時期たしかに象徴主義の文化的土壌のなかで接近していたことを物語っている。

<sup>26</sup> 実際に総目録には制作年代の設定ミスがあり、その一例として総目録で1933-35年頃の制作とされる《サロンのエセル夫人とジョナ、ナポリ街》(紙にパステル、個人蔵)が1928年以前であることが判明した。詳細は以下の拙論を参照されたい：袴田紘代「ヴィレム・ヴァン・アセルト作、《ヴュイヤールへのオマージュ》(1943)について：ヴュイヤール受容との連関と顕彰の二重構造」『Aspects of problems in Western art history：東京芸術大学西洋美術史研究室紀要』vol. 11, 2014年、69-81頁。

<sup>27</sup> マイヤー＝グレーフェはパリの文化サークルが共有するコスモポリタニズムに根ざした芸術活動の網目に入り込み、パリでムンク作品を発表する舞台を整えることに奔走した。ビングの店でムンクの個展が開催できたのも彼の計らいによる。また彼は、フランス前衛美術のドイツへの紹介においても重要な役を果たしたが、『アトリエ (Das Atelier)』誌などのドイツの美術雑誌にパリの展覧会情報を寄稿するなかで、ヴュイヤールらナビ派にも言及している。オリジナル版画出版の事業においても、マイヤー＝グレーフェとヴュイヤールには関わりがある。『パン』の豪華版付録にヴュイヤールのカラー・リトグラフ《母と子》(Claude Roger-Marx, *L'Évre Gravé de Vuillard*, Monte-Carlo: André Sauret-Éditions du Livre, 1948, cat. no. 30)が採用され、マイヤー＝グレーフェの編集した版画集『ジェルミナル (Germinal)』(1901年出版)には、ヴュイヤールの《アトリエの前庭》(Roger-Marx, *op. cit.*, 1948, cat. no. 45)も収められている。また『パン』はフランス語版補遺の発刊にあたり、「制作座」の上演プログラムに広告を載せている。詳しくは以下を参照のこと：Kenworth Moffet, *Meier-Graefe as Art Critic*, München, Prestel, 1973.

さらに無人の室内を描いた《神秘的室内》には、1890年代初頭にすでにベルギー象徴派のあいだで関心が高まり、のちにモークレールが明文化するような、「物の魂」あるいは「物の生命」という語で表された、本来無生物であるはずの事物に精神性を看取する汎神論的な思想も読み込むことができるであろう<sup>28</sup>。こうした事物へのまなざしは、メーテルリンクとも無縁ではない。本論第I部第1章で確認したように、この劇作家は生身の人間よりも、人形に演じさせることを望んだ。それは、人間の引き起こす偶然の言動に妨げられることなく、無生命で必要以上に動くことのないマリオネットにこそ、観る者が深く繊細な精神性を投影することができるからであったと言えるが、この一種の感情移入のような投影の心理は、「物の魂」を看取する心理構造に近いであろう。

こうした要素にくわえ、メーテルリンクの「日常の悲劇」の理念と《神秘的室内》も一定の親近性を有しているように思われる<sup>29</sup>。次節ではとくにメーテルリンクの演劇『闖入者』および、前章でも引き合いに出した『貧者の宝』<sup>30</sup>などに表された演劇理念との比較を通してさらに考察を進めることにしたい<sup>31</sup>。

<sup>28</sup> Camille Mauclair, « Psychologie de la nature morte », *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Fasquelle, 1906, pp. 181-194. このモークレールの論では、冒頭で静物画を意味する言葉をめぐり、仏語の「nature morte (死んだ自然)」に対してドイツ語の「Stilleben (静かな生命)」を引き合いに出して後者に真理を見いだしているが、これは1897年にローデンバックが『組鐘奏者』において、オランダ語の「Stilleven (静かな生命)」をフランス語と対比させた文章の焼き直しとも言えるだろう。なお、モークレールの著作が刊行された1906年には、ドイツの美学者テオドル・リップスによって感情移入と擬人化の志向とを結びつける論文が発表されており、20世紀に入って「物の魂」の概念が展開していく美学的方向が伺える。Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg / Leipzig, L. Voss, 1906-1914.

くわえて、事物に精神性を看取する態度は、たとえばグザヴィエ・メルリの文字通り《物の魂》と題された、1890年代初頭に描かれたとされる一連の静物画デッサンにも見てとれ、また画家自身、友人に宛てた書簡のなかで「動かぬ物の生命」について言及している。メルリの《物の魂》と、ローデンバックを中心としたベルギー象徴派文学におけるこれと対応した美学については以下の論文を参照のこと：三田順「ベルギー象徴派における文学と美術の照応：ジョルジュ・ローデンバックとグザヴィエ・メルリの比較研究」『比較文学』第51巻、2009年、21-35頁。

これを現実世界の事物に神秘を読み取るファンタジー（空想）の力と捉えるのなら、1887年に「二十人会」の機関誌であった『ラール・モデルヌ』に発表された匿名の論文「現実の幻想」もこの系譜に含まれるだろう。(Anonyme [Edmond Picard], «Le fantastique réel», *L'Art moderne*, 23 janvier 1887, pp. 25-27.) この「現実の幻想」とヴェイヤールの作品、あるいはジェームズ・アンソールの作品との関連については以下を参照のこと：天野知香『装飾／芸術 19-20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年、134-135頁。

<sup>29</sup> 「日常の悲劇」はメーテルリンクの目指す演劇の謂いであり、また著作『貧者の宝』に収められたエッセーの題名でもある。その中でメーテルリンクは、「波瀾万丈の悲劇よりはるかにリアルで深淵で、しかも人間の真実の存在に即した日常の悲劇がある。」と書き、古典劇や現代の通俗劇に典型的な英雄の死や激しい情念のドラマではかき消されてしまう、日常の生において開示されうる内面の深淵なドラマ、「人間の高い次元の生」を舞台にのせることを望んだ。(M. メーテルリンク『貧者の宝』山崎剛訳、平河出版社、1995年、103・109頁)

<sup>30</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Tresor des humbles*, Paris, Fasquelle, 1896.

<sup>31</sup> 前章でも手短かに触れたが、ヴェイヤールとメーテルリンクを関連づける先行研究は少なくない。そうした研究における『闖入者』あるいはメーテルリンク劇との結びつけは、その暗い室内という舞台、劇的な照明効果という演出上の一般的な類似性の指摘が多くを占める。(Grolia Lynn Groom, *Edouard Vuillard : painter-decorator : patrons and projects, 1892-1912*, New Haven / London, Yale University

## ヴューヤールとメーテルリンク劇『闖入者』

メーテルリンクの『闖入者』は1891年に発表され、芸術座がゴーガンと詩人ポール・ヴェルレーヌに捧げるチャリティー・イベントとして初上演した(1891年5月)。メーテルリンクの名は、前年にフランスのジャーナリストであり批評家・劇作家でもあったオクターヴ・ミルボーが『フィガロ』紙上で彼の『マレーヌ姫』を絶賛したのを機にフランスで知られるようになっていたが、この上演は彼を象徴主義演劇の旗手として広く認識させる契機となる<sup>32</sup>。ヴューヤールは『闖入者』の上演に際し、ルニエ＝ポーと協力してセットと照明を担当している<sup>33</sup>。当時の批評から判断される『闖入者』の舞台の薄暗さ、かろうじて判別できる人影、そのゆっくりとした動き、長い沈黙、吃り気味の謎めいた台詞回しといった特異な舞台演出は、その深遠さから象徴主義演劇として称賛された。

---

press, 1993, p. 12; Salomon; Cogeval, *op. cit.*, p. 352.ほか) コジュヴァルは、《神秘的室内》を舞台技術と画家の私生活とが最も緊密に結びついた作品とみなしている。またメーテルリンクの演劇理念における、神秘的体験を日常生活の環境に見出す姿勢をヴューヤールにも見出す指摘もある。(Sidlauskas, *op. cit.*, pp. 214-286; 天野、前掲載書、2001年、131-141頁。) ベリンダ・トムソンは、テーマと舞台演出の点で、ヴューヤール作品とメーテルリンク劇を比較する。ヴューヤールが1890年代初頭に描いた、人物が眠るか病のために床に伏す、あるいは半開きの戸口付近に佇むいくつかの室内画が、『闖入者』をはじめとしたメーテルリンクの劇に充満する病氣や憂鬱の病的な(morbid)テーマを共有すると指摘した。また、当時行われていた、舞台上の俳優が度々観衆の目にわずかにしか見えなくなる実験的演出を、ヴューヤールの絵画において、重複する輪郭線や抑えられた色調に取り巻かれて曖昧化し、ぼんやりした存在となった人物像が、影の中から徐々に姿を現す様子と結びつける。(Belinda Thomson, « Vuillard and the Theatre », *Vuillard*, Oxford, Phaidon, 1988, pp. 77-103.) しかしながら、ベリンダの例示はあまりに一般的な造型的類似でしかなく、例示作品のあいだでの造形的差異などのより詳細な分析が必要と思われる。

一方ナンシー・フォージョンは、メーテルリンク劇とヴューヤールの絵画世界との相違を主張する。彼女はヴューヤール作品に認められる明暗効果が神秘的な舞台演出の反映である可能性を認めるものの、むしろそれらが現実の日常的世界に根ざしているというリアリズムに重点を置き、メーテルリンク劇と対置する。また『闖入者』の油彩を、例外的にメーテルリンク演劇の雰囲気を表す作品として、ほかの作品と区別している。(Nancy Ellen Forgione, *Edouard Vuillard in the 1890s: Intimism, theater, and decoration* [Ph.D. dissertation], Maryland, The Johns Hopkins University, 1993, pp. 136-147.) 『闖入者』を例外的と捉える視点は説得力があるが、しかし彼女の象徴主義とリアリズムの区別に関しては賛同し難いものがある。フォージョンの論は、ヴューヤールの作品におけるリアリスティックな側面に重点を置き過ぎており、象徴主義の潮流との結びつけを必要以上に排除している感がある。いずれにせよ《神秘的室内》と『闖入者』との結びつけは先行研究において主流ではない。

<sup>32</sup> Octave Mirbeau, « La Princesse Maleine », *Le Figaro*, 24 août 1890.

<sup>33</sup> ピエール・キヤールは『闖入者』の舞台セットを目にしてカリエールの絵画を想起している。「『闖入者』は、灰色に霞んだデコールでもって非常に知的に演出された。それはある名前を想起させるものだった。すなわち、ウジェーヌ・カリエールの名を。」(Pierre Quillard, « Théâtres : Théâtre d'art », *Mercur de France*, juillet 1891, p. 48.)

またその反対に、ミルボーは、1891年に『エコー・ド・パリ』紙に寄せたカリエールに関する記事のなかで、この画家の作品に認められる不可視で脅かすような死の存在を、メーテルリンクの『闖入者』におけるそれと結びつけている。Octave Mirbeau, « Eugène Carrière », *L'Écho de Paris*, 28 avril 1891, cité dans : Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, tome 1 : 1877-1892, Édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993, p. 447-451.)

『闖入者』は、後の1895年に制作座で上演されるメーテルリンクの戯曲『室内』とともに、日常の営みに不意に侵入する死をめぐる劇である。一幕物の戯曲として構成され、舞台は現代、古い邸宅の一室に採られている。冒頭のト書には、部屋をかなり暗くすること、大きな時計や明かりの灯されたランプの設置といった指示がある<sup>34</sup>。舞台となる室内には、置きランプの側に、父、叔父、三人の娘、盲目の祖父が集まって座している。その左隣の部屋には母親が病床に伏し、右隣の部屋には彼女の赤ん坊が眠る。祖父のみが終始不吉な気配に怯えている。やがて彼は何者かが家に闖入したと感じとる。そのとき赤ん坊がものにおびえた泣き声をあげ、その後看護人によって母親の死が告げられる。

この芝居では母親の死以外とりたてて劇的と言いうる出来事は起こらない。劇の大半は、一室に集まった家族の会話や、不吉な現象あるいは象徴的な現象——鳥が鳴きやみ、ランプの火が弱まり、扉が閉まらなくなる——によって死の接近がほめかされ、不安な感覚がかきたてられるにとどめられる。無名の人物の死をめぐる人々の精神的動揺が、ややもすると単調に感じる繰り返しの多い会話や抑えられた身振り、沈黙、象徴的な現象の挿入によって丹念に暗示されるのみである。従来の演劇の主要構成要素であった激しいアクションや激情、出来事の因果関係を説明するような台詞による劇の展開が避けられ、観衆の感情へ訴える演出効果によって劇中の統一的雰囲気を充満させるのであった。また舞台には、母親と子ども、「闖入者」である死（死神）は一度も姿を見せない。つまり、この物語の集約点となる出来事「母親の死」を構成する者たちが舞台に登場せず、観衆はひたすら死の訪れを待つ人物たちのもどかしい演技や、薄暗く夢幻的な照明効果などの舞台演出により、不吉な雰囲気の高まりを体験することになる<sup>35</sup>。

こうした、劇的出来事を抑制し、巧みに象徴的な現象を挿入した演出効果によって直接的に観る者の感覚へ訴えるメーテルリンク劇の構造は、ヴェイヤールの《神秘的室内》における、劇的な明暗効果によって闇に浮かび上がるT字形体の生み出す深淵な雰囲気と、しかしそれが何に由来しているのか、画面から判読し得るナラティブな要素を排除する、暗示的な表現手法にも重なるだろう。

ヴェイヤールは『闖入者』に想を得ていくつか作品を手がけている。そのうちの一点の油彩画（fig. 45）は、『闖入者』上演の1891年に展覧会に出品された。『闖入者』をテーマにした作品は、ドニヤセリュジエなど他のナビ派のメンバーも制作している（figs. 71, 72）<sup>36</sup>。ヴェイヤールの油彩では、メーテルリンクの舞台をかなり

<sup>34</sup> 「かなり暗い部屋。…フランドル製の大きな時計、明かりの灯されたランプ。」との指示がある。『室内：世紀末劇集 / モーリス・メーテルリンク、アルベール・サマン、シャルル・クロ』倉智恒夫・志村信英・川口顕弘訳、国書刊行会、1984年、112頁。

<sup>35</sup> この劇は見る者を恐怖におののかせ非常に感覚を揺さぶる作品として批評家から好意的評価を引き出した。Cf. Henry Bauer, « La ville et le théâtre », *l'Echo de Paris*, 23 mai 1891.

<sup>36</sup> ヴェイヤールの描く作品にせよ、彼らのものにせよ、総じて身を寄せ合いからだをこわばらせた生気のない人物像、全体的な暗がり特徴的である。一方で、ドニヤセリュジエが人物像を画面に大きく

忠実に描写していることが、人物の配置や空間構成、薄暗い明暗効果に見てとれる。とはいえ、これは『闖入者』のイラストレーションの枠を出るものではない。一方《神秘的室内》の場合、『闖入者』を描いた油彩画における薄暗さや、ここでも登場する窓枠という建築要素によって暗示される十字架形体を共有しており、メーテルリンク劇の舞台効果やその死のテーマを引き継いでいることが推測できるが、しかしここでは登場人物によって状況が説明的に示されはしない。その代わり造形という画家特有の「舞台演出」をより効果的におこなうことで、むしろ画面からは特異な雰囲気、言い換えるなら感情的なものがより直接的に観者へと伝えられている。すなわち、メーテルリンクの演劇構造が、《神秘的室内》において造形を介して内化していると言えるだろう。ここでメーテルリンクが『貧者の宝』のなか記した言葉が示唆的な響きをもって思い出される。

「悲劇詩人が普通の人生に何かしら彼ら独自の秘薬を加える。すると、それは突如奇跡のように崇高なものになり、未知の力に貫かれ、永遠にその力の影響を受けながら、厳かな悲劇性を醸し出す」<sup>37</sup>

この闇に浮かぶT字形体の表現は、平凡でなんのドラマも存在しないような室内、日常見慣れた現実の諸物の集まりに、ある種の悲劇性を与える一滴の秘薬ではないだろうか。その悲劇性は、コジュヴァルの指摘する甥の死に由来している可能性は否めない<sup>38</sup>。

さらにメーテルリンクは、かつて理想とする演出に関してインタビューを受けた際、「日常的で人間として可能な状況において人々を演出すること... (略) ...しかし、わずかに慣習的な見方をずらすことにより、彼らと未知との関係がはっきりと顕われるように演出すること」<sup>39</sup>だと応えた。《神秘的室内》あるいはムンクの《サン＝クルーの夜》において、馴染みの室内情景に非現実的な感覚を看取させる様相を画面に定着させ、心理的喚起力を付与する手法に重なると言えるだろう。それは先にも触れたモローやルドンのように、幻影を虚構世界の枠組みのなかに描き出すような現実世界との距離のとりかたとは異なるものである。ヴェイヤールが1893年に記した日記からは、メーテルリンクが真のドラマの起る場として捉えていた身近で馴染み深い環境にこそ、自身の精神性の現れを看取できると、彼もまた考えて

---

配し、彼らの表情と身振りによって不安感や恐怖感を伝えようとするのに対し、ヴェイヤールは人物像を片隅に集めて配し、舞台となる室内空間も大きく取り入れている。つまりヴェイヤールは、同じテーマを扱うほかのナビ派の画家にくらべ、その場面に漂う、あるいはそこに居合わせる登場人物たちが共有していた強い不安感を、個々の人物の相貌や身振りに加えて、絵画空間における人物配置の工夫をもって、薄暗く虚ろな空間を確保し、より総合的な手法で表現しようとしたことが伺える。

<sup>37</sup> メーテルリンク、前掲載書、109頁。

<sup>38</sup> Salomon ; Cogeval, *op. cit.*, p. 353.

<sup>39</sup> « Conversation avec M. Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 17 mai 1893, p. 1.

いたことが伺われる。

「どうして精神と感覚は馴染み深い場所に何よりも真に新しいものを見つけ出すのだろう。——真に新しいものはひたすら純粹に主観的で、精神的なものであり、自らの良心、善き意志がもたらすものだ。よってすでに見知った形体や対象を前にして、魂は新しい様相、新しい観念を生み出す」<sup>40</sup>

《神秘的室内》とは、日常的な家庭室内という近代的な主題選択の潮流にくみしつつも、前世代の印象派が目指したようには視覚的な真実を絵画に定着することには満足せず、自身の主観性を造形に滲ませようという試みがひとつの極限的表現となって絵画化されたものとして、ヴュイヤールの画業において特異な位置を占める。それはまた、リアリズムと象徴主義という対比的図式を調停した一形式とも捉えられ、ヴュイヤールの作品の、一義的には捉えることのできない広がりを示していると言えるだろう。そしてこのような造形表現の契機となったのが、制作座をとりまく文化環境のなかから引き出されたであろうことは、当時の美術界と演劇界がいかに緊密に結びついてきたかを物語るとともに、ヴュイヤールの演劇経験がいかに豊かであったかを示しているのである。

### 《神秘的室内》と私的生活

本章の末尾にあたり、《神秘的室内》の持つ非常にプライベートな側面について言い添えておきたい。本作は、先述したように1899年のデュラン＝リュエル展の後、一度も展覧会に出品されることはなかった。詳しい事情は不明であるが、一度ベルネーム＝ジュヌに購入された本作は、4日後に画家自身によって買い戻され、以後画家自身のアトリエに保管される。ヴュイヤールは、死の2年前にあたる1938年のパリでの大回顧展をしぶしぶ承諾した際、「恐ろしいことだ、秘密が全部もらされるなんて！」と叫んだと伝えられるが、その展覧会でも観衆はやはり《神秘的室内》を目にすることができなかった<sup>41</sup>。

興味深いことに、コジュヴァルが本作を含めて一連の姉夫婦の不幸が伏線としてテーマにあると推測している1895年周辺の、彼らの登場するネガティブな感情を喚起させる諸作品、《家族の夕べ》(fig. 66)や《結婚生活》(fig. 73)は、いずれも画家の死後アトリエに残されていた<sup>42</sup>。もう1点、ルーセル夫婦(姉夫婦)の不和に

<sup>40</sup> Vuillard, *op. cit.*, I, 2, fol. 75 recto, page volente (1893) et 76 recto.

<sup>41</sup> 木島俊介「ヴュイヤールと日本」(展覧会カタログ『ヴュイヤール展』西武美術館、1977年)

<sup>42</sup> 画家が書き残した自伝的メモ書きには、1895年のところに「ルーセル夫婦〔姉夫婦〕のいざこざ (complications dans le ménage Roussel)」(Vuillard, *op. cit.*, II, 2, fol. 13 verso. (11-12 nov. 1908))という言葉が認められるが、実際この時期に姉夫婦のあいだで深刻な不和が生じていた。1893年に画家の姉マリーは画家の親友ケール＝グザヴィエ・ルーセルと結婚する。翌年11月に姉は病気にかかり、出産したものの死産であった。1891年からケールはナビ派仲間ポール・ランソンの義姉妹と恋愛関係にあった

関連したテーマを持つと考えられる作品《6人の人物のいる広間》(fig. 74)は、制作後しばらくして戸口の側に立つ人物が男性から女性に描き直された。この描き直しは、そこに男性が配されることで、姉の夫ケールの恋愛スキャンダルがテーマであることがあからさまであったのを、軽減するためと考えられている<sup>43</sup>。この作品も画商には売られておらず、ヴュイヤールが親しい交流をしたスイスの画家、シニカルな画風が特徴的なフェリックス・ヴァロットンに贈られた<sup>44</sup>。1899年のデュラン＝リュエル展で、《神秘的室内》が姉夫婦一家を描いた作品と共に展示されていることから、画家が自身の家族をテーマにした一種のサイクルを構想していたことが推測できる<sup>45</sup>。これら一連の作品はいずれも丹念な描き込みと巧みな構図が特徴的であり、画家の力量の提示にはふさわしい作品であるにもかかわらず、やはり1938年の回顧展に出品されていない。

これらの作品群に画家自身の姿は描き出されないものの、ヴュイヤール一家の伝記的側面に対する強い含意があることは確かだろう。それはまるで自らの家庭劇を絵画に定着させる試みのようにも見える。1938年の出品拒否は、そのようなプライベートな性格の作品を回顧展において一同に並べられ、詳しい事情を関知しない者にも感づかれることが危惧されたためとも考えられる。《神秘的室内》の場合は実際には家族は登場しない。だがしばしば他の作品で家族を描き込んだダイニングルームという舞台、そして心理的喚起力にすぐれた表現は、人物の不在がかえって画家の精神の深みに直結する、内観的な情景をこの作品に重ね合わせている。ヴュイヤールは、作品の売却あるいは展示が自身の悲劇的記憶の開示のように感じて、この作品を手元から離さなかったのではないだろうか。私的な室内と、そこに住まう人間の内面がしばしば重なり合うものとして認識された19世紀末において、ヴュイヤールと《神秘的室内》の関係性はそのひとつの極を表しているかのように見える。それが、ヴュイヤールの画業でも例外的存在とみなされながら、この作品が今なお

---

が、1895年には家を留守にするようになりルーセル夫妻の仲は紛糾する。ヴュイヤールや他のナビ派仲間もケールの素行には非常に悩ませられたらしい。(Salomon ; Cogeval, *op. cit.*, p. 341.) ヴュイヤール自身は生涯独身で母親と暮らす。これらの作品以後、20世紀になってからもしばしば姉夫婦と彼らの子どもを描いているが、それらの場合たいてい明るい画風をみせている。

<sup>43</sup> ケールはこの作品の舞台がランソン家のアパート、すなわち彼の不倫関係にあった女性の住まいであることを口にしたという。Salomon ; Cogeval, *op. cit.*, pp. 346-349.

<sup>44</sup> ヴァロットンはこの作品を1898年に制作した2点の室内画、《赤い部屋》(1898年、厚紙にテンペラ、ローザンヌ州立美術館)、《ランプの下の紫のドレスをまとった女》(1898年、厚紙にテンペラ、個人蔵)に画中画として描き込んでいる。前者は逢い引きする男女のいる室内画で、背後の壁に《6人の人物のいる広間》が掛かっており、後者は顔面に影のかかった女性がひとり画面中央に座る室内画で、この作品が暖炉の上部の鏡に映った状態で描き出されている。この2点の室内画は、二つの方向から同じ部屋を描いているように見える。

<sup>45</sup> 上述したとおり、「室内情景」の題のもと、戸口に立ちパイプを加えて新聞を読んでいるケールの描かれた《新聞を読むルーセル氏》(fig. 52)、姉夫婦と彼らのあいだに後に生まれた子ども、そして母親の描かれた食卓の情景《家族の昼食》(fig. 53)、《窓辺の3つの植木鉢》(fig. 54)とともに展示された。《家族の昼食》ではケールだけが子どもに無関心な様子で新聞を読みふけており、マリーとヴュイヤール夫人との心理的な乖離を看取させずにはいられない。

強い魅力を持って観る者を引きつける所以ではないだろうか。



## 第Ⅱ部 第4章

フェリックス・ヴァロトンによる挿絵

ストリンドベリ作『父』のプログラム

第Ⅱ部第2章ならびに第3章においては、ヴェイヤールの作品を扱いながら、イブセン劇とメーテルリンクの演劇理念との関係や、同時代美術における参照源について論じてきた。本章では、同じくナビ派の画家で、ヴェイヤールとも親しかったヴァロットンの制作座における演劇経験と画業の交差する地点を考察していきたい。

スイスはローザンヌ出身のナビ派画家、フェリックス・ヴァロットンは自らも劇作を手がけており、戯曲は全部で8点におよび、小説も3編執筆した。生前上演されたものもあるが得てして評価は芳しくなく、そのほとんどは現在でも未刊行にとどまっているが、彼が演劇に並々ならぬ関心を抱いていたことが窺える<sup>1</sup>。

ヴァロットンは20代前半でパリへやって来ると、まずは定期刊行物の挿絵画家、木版画家として名を広めた<sup>2</sup>。彼が最初に演劇に関わる仕事を得たのは、1894年に制作した木版画によるヘンリック・イブセンの肖像 (fig. 75) である。とはいえ、これは当時ヴァロットンが手がけていた版画による同時代作家のポートレートという枠を越えるものではない。ヴァロットンが舞台とのより密接な関係のうちに作品を生み出したのは、同年12月に手掛けた制作座のための石版プログラムが最初であったといえる。このプログラムには、スウェーデンの劇作家アウグスト・ストリンドベリの劇、『父』のための挿絵が描かれていた。

本章が考察対象の軸にすえるのは、この『父』のための石版プログラムの挿絵 (fig. 76) である。近年のヴァロットン研究において、「演劇」というテーマは無視できないものとなっているが、しかしそれは絵画作品（とりわけ男女の恋愛のかけひきを扱ったと考えられる一連の油彩画）に限ったことと考えて差し支えない。実際に戯曲と切っても切り離せない本挿絵に関しては、過去の研究においてその造形についてほとんど問われることがなく、ヴァロットンの絵画作品との比較もなされていない<sup>3</sup>。したがって本章では、ストリンドベリの『父』のために描いた挿絵を考察の出発点としながら、ヴァロットンが制作座の活動によって得た、表現様式上の新しいアイデアについて考える。以下では、まず『父』の挿絵の造形的特質が、いかにストリンドベリの戯曲内容と関連するか、戯曲および劇評といった文字資料も参照しながら検討する。つづいて、ストリンドベリの戯曲における家族の、なかでも父親の表象と、ヴァロット

<sup>1</sup> 戯曲の手稿は、うち1点がフランス国立公文書館の所蔵、それ以外はローザンヌのヴァロットン財団が保管。

<sup>2</sup> パリにおけるヴァロットン作品の受容については以下に詳しい：カティア・ポレッティ「私の根はパリにある：パリにおける認知 1892-1899」東美緒訳、杉山菜緒子編『ヴァロットン：冷たい炎の画家』展図録、三菱一号館美術館、2014年、37-46頁。

<sup>3</sup> ヴァロットン作品と演劇の関係について言及している文献として、以下が挙げられる：Geneviève Aitken, *Les peintres et le théâtre à Paris autour de 1900*, thèse, Paris, École du Louvre, 1979, pp. 185-189; Ursula Perucchi-Petri, « Das Interieur als Bühne: Félix Vallotton », *Intime Welten: Das Interieur bei den Nabis*, cat. exp., Bern, Benteli Verlag, 1999, pp. 35-49 (traduction en français: « L'intérieur – scène de théâtre: Félix Vallotton », pp. 96-99); Marina Ducrey, avec la collaboration de Katia Poletti, *Félix Vallotton, 1865-1925: l'œuvre peint*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton / Milan, 5 continents, 2005, t. I, pp. 131-132.

ン作品におけるそれとを比較していきたい。

### ストリンドベリの『父』

ストリンドベリはスウェーデンを代表する近代劇作家であるが、彼の作品は世紀末パリにおいてイブセンら北欧諸国の文学が注目を集めるなかで紹介されるようになる。作家自身、パリの劇団に自作を熱心に売り込んでいたし、パリに長期滞在していた<sup>4</sup>。制作座ではじめに取り上げられたのは『債鬼』(1894年6月21日上演)であった。『債鬼』と同じ夜にヘルマン・バングの『兄弟』と、アンリ・ド・レニエの詩劇『女看取』が上演されたが、ストリンドベリの劇がもっとも評判を得る。こうして制作座から一定の信頼を得たことにより、その半年後には『父』が上演されてパリ初公演を果たす。この舞台に対する反響は大きく、多くの批評家が筆を執った<sup>5</sup>。最終的に公演回数は12回を数え、このシーズンでもっとも大きな成功を収めることとなる。

はじめに『父』のあらすじを確認しよう。一言でまとめればブルジョワの家庭を舞台とした心理劇であるが、物語は最初から最後まで主人公の「大尉」の自邸の居間で展開する完全な室内劇である。大尉は、気の強い妻ラウラを筆頭に、義母と、かつて自分の面倒をみてくれた乳母という女性たちが仕切る家庭のなかで、彼女たちの主張に負けじと気張りながらも肩身の狭い生活を送っている。ドラマの冒頭部は、大尉が騎兵隊の若者、ネイドを叱咤する場面からはじまる。召使いの女性を唆したあげく妊娠させたネイドに対し、父親としての責任をとるよう諭す大尉。ネイドは、もし自分が本当の父親であるならば認知する気はあるが、しかしそのことを「証明するのはそんなに簡単なことではない<sup>6</sup>」と応じる。この言葉は、のちに劇の展開において鍵となる命題であった。一方、大尉の私生活はというと、妻ラウラとの口論が絶えない。話題の中心は彼らのひとり娘、ベルトの教育についてである。互いに一步も譲らない夫婦の言い争いは、子どもに対する親権の優位性についての問題から、男性と女性の優劣をめぐる本質論にまで進展してゆく。計算高いラウラは、夫が自分をベルトの父親であるかどうか疑うように会話を運んで優位に立つ。男性がその子どもの父親であることを確証することは不可能だと彼女は述べ立て、自らの貞淑についてもどっちつかずの返答しかしない。まさに劇の冒頭で女たらしの部下の吐いた言葉に重なる、答えのない問いである。娘との血のつながり、そして妻の不貞に対する懐疑にひどく苦悩した大尉は興奮状態に陥る。ラウラは義母と乳母を言いくるめ、彼が発狂したと信じさせて一緒に夫を拘束衣で縛りつける。ついに彼が心臓麻痺で命を落とすと、ラウ

<sup>4</sup> ストリンドベリがリュニェ\_\_ポーに宛てた『父』に関する手紙は以下に転記されている：«Lettre K», Lugné-Poe, *op. cit.*, 1931, pp. 271-272. 当時のパリにおけるストリンドベリの受容については以下に詳しい：Les actes du colloque «Strindberg   Paris», *Revue d'histoire du théatre*, juillet-septembre, 1978.

<sup>5</sup> 『父』は、それ以前にパリで上演されたストリンドベリの劇、『令嬢ジュリー』や『債鬼』よりも高評を得て、大きな成功を収める。カミーユ・モークレルは、「パリにおける北欧劇の、最初の大きな、そして決定的な成功」と書き留めている。(Revue encyclopédique, 1895, pp. 10-11).

<sup>6</sup> Auguste [sic] Strindberg, *Père. La Paria*, traductions de Georges Loiseau, Paris, P. Ollendorff, 1895 (2e éd.), p. 14.

ラがベルトを抱き寄せながら「わたしの娘！わたしの子ども！」と叫ぶ。続けて牧師が発する「アーメン」の言葉とともに幕が降りる<sup>7</sup>。

このように、ストリンドベリの『父』では、父と母の対立、あるいは親権をめぐる優劣論争とも言うべきテーマが主軸をなし、それが夫婦のあいだの容赦ない口論のなかで展開される。主人公である「父」は、ベルトに良い教育を享受させるべく「母」と闘いつづけ、終いに家の女性たちが共謀するなかで死をむかえる。子どもとの結びつきが「父親のそれよりも疑いようのないもの」<sup>8</sup>である母親が、劇では勝利—つまり子どもを手にするのであった。この戯曲では、家族の絆を描くいわゆるヒューマンドラマとは正反対に、その絆が疑問に付されている。たとえば『父』の舞台を観たロマン・コーリュスは、この劇における「女性たちの気力と権力」よりもむしろ「男性の弱さと受動性」に強い印象を抱いているが<sup>9</sup>、ここでは家父長的価値観からすれば家族の中心に位置すべき父親が、逆に家族の輪から排斥されてしまうという悲劇—あるいはそのあべこべな内容ゆえに喜劇的とさえ言えそうな物語—が展開されている。またアンリ・アルベールが「親であることへの深い疑い」が、「ドラマの唯一のアクション（筋運び）」をなすと指摘したように、この劇では、最終場面を除いてアクロバティックな出来事は起こらず、もっぱら大尉とラウラの心理的なせめぎ合いが物語に推進力を与えているのだ<sup>10</sup>。

### プログラム挿絵と戯曲に見いだせる「抽象的」手法

前章でみたヴェイヤールは、例外的に多数の石版プログラムを手がけたが、ヴァロットンは一度だけプログラムの挿絵を手がけており、それがこのストリンドベリ劇『父』の公演時であった。しかしこの経験は、その後のヴァロットンの美術制作において重要な意味を持ちえたように思われる。結論を先取りするならば、『父』のプログラムに描かれた挿絵には、ストリンドベリ劇における人物形成の手法に通じる一種の抽象的な造形言語が用いられている。さらに、家族における父親と母親、さらに男性と女性の対立というテーマを、そのような抽象的で本質論的に描き出そうとする態度において、ストリンドベリの作品傾向と、ヴァロットンの特に 20 世紀に入る直前および 20 世紀初頭の絵画作品が結びつく。以下ではこれらの点について詳述していきたい。

この『父』のプログラム (fig. 76) は、紙面全体をイメージで覆うポスター形式がとられた、単色石版画の一枚刷りである。画面は左右で異なる対象の挿絵をなしている。すなわち画面左半分が『父』の挿絵にあてられ、右半分は画家たちによる創作版

<sup>7</sup> 上演時には、戯曲の結末が変更され、大尉は病院に運ばれて幕となった。Cf. « Notes relatives à la représentation de *Père* » concernant la scène onzième dans : Auguste [sic] Strindberg, *op. cit.*, 1895, pp. 254-257.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 81. p. 81 : « Parce que les liens qui unissent l'enfant à la mère sont plus indiscutables que ceux du père, parce qu'il a été démontré qu'au fond personne ne peut prouver la paternité d'un enfant. »

<sup>9</sup> Romain Coolus, « Notes dramatiques : Auguste [sic] Strindberg », *La Revue blanche*, janvier 1895, p. 89.

<sup>10</sup> Henri Albert, *Mercure de France*, janvier 1895, p. 106.

画アルバム『レスタンプ・オリジナル』の広告となっている<sup>11</sup>。そこには石版画のプレス機のレバーのシルエットを背景に、刷り終えたばかりの版画の出来上がりを確認する刷師と顧客が描かれている。左右2つの挿絵は、互いの字体を統一し、それぞれの図像の周縁部を次第にぼやけさせて両者が接続するよう描くことで造形的な連続性が保たれ、画面全体の調和が崩れないよう配慮されている。

狭義での戯曲の挿絵は、プログラムに書き込まれた劇場名・演目・配役の文字に押されるようにして画面左下部に比較的小さく描かれている。三人の人物がピラミッド型の構図を形成し、一番下に父親である大尉が、その右横に娘ベルトが、父親の上方に母親のラウラが配される。父親は左手で頭を押さえ、右腕は前方に伸ばして拳を握り、表情は苦渋に満ちている。娘は彼に寄り添うが、母親の方に顔を向けている。母親はからだを斜めに向け、頭を傾けて父親の方を見下ろすが、その口元の微笑みは優越感の現れであろうか。このように三角形の構図は、ラウラの存在に脅かされる大尉の、文字通り圧迫された心理的状态を象徴的に物語っているのである。ヴァロットンは、最小限の身振りの、最小限の数の人物たちをごくシンプルに配置することで、心理ドラマの基本構造を抽出してイメージ化した。ロマン・コーリュスは『メルキュール・ド・フランス』誌の劇評においてこの挿絵に触れ、『父』の「強烈な暴力的性質」が、「ヴァロットンのすばらしいプログラムによって見事に浮き彫りにされた<sup>12</sup>」と賛辞を述べている。

なかでもストリンドベリの戯曲との比較において注目すべきは、ラウラの描き方である。『父』の挿絵に描かれる登場人物のうち、不思議なことにラウラだけが輪郭線もおぼろげな、背景の影に溶け込みかけた淡いイメージとして表されているのだ。先行研究がさほど着目しなかった点ではあるが、改めて問うてみると不可解である。制作座の観客にとって、このラウラのイメージは、一見すると白い霊的な存在のようにも見えたに違いない。いったいなぜラウラをこのように異質な表現で描いたのであろうか。

ここでヒントになるのは、1894年にヴェイヤールが手がけたプログラム挿絵に表される人並みはずれた女性——たとえば、『棟梁ソルネス』のプログラム挿絵に描かれた、主人公にとってのファム・ファタル、ヒルデ (fig. 35) や、『人の力を越えるもの』の奇跡を起こす女性 (fig. 61)、『女看守』の幽霊 (fig. 47) ——も多くが白い衣装をまとい、朦朧とした輪郭のうちに描かれていることである。もちろん美術伝統においても霊的な存在は白い光のなかに表されてきた。ヴァロットンもまたラウラを、そのようにどこか浮世離れした女性として、現実から隔離するように描こうとしたのではないだろうか。つまり実在するラウラではなく、主人公である大尉の想像力の生み出した幻影として描き出したかったのではないだろうか。もちろん、こうした表現はヴェ

<sup>11</sup> 同月に出版された『レスタンプ・オリジナル』の版画アルバムにはヴァロットンの版画が収められており、これに関連して同出版物の広告が掲載されたものと思われる。

<sup>12</sup> Coolus, *op. cit.*, p. 90.

イヤールによってはじめて着手されたわけではなく、超自然的な存在や観念的な存在が現実空間に現れるさまを描く際に用いられた図像伝統の流れを汲むものである。

### 自然主義演劇との比較

ところで、こうしたラウラの描き方は、同時代の批評言説のなかでもジュール・ルメートルが残した劇評の一節をとりわけ想起させると言えるだろう。ルメートルは『芝居覚書』のなかで、ラウラについて次のように記している。

「ラウラは観念 (abstraction) である。ラウラは妄想なのだ。[...] 彼女は女性の悪意それ自体を、不純な性による無益な支配の猛威を表現している。彼女は人間的なものを越えた超自然的な悪意なのであり、無限の悪意であって、いわば無私の存在である」<sup>13</sup>

このようにラウラを観念的存在と捉える見解は、ルメートルだけに限らなかった。これより前、すでに1887年にエミール・ゾラが同様の反応を書き記している。それはストリンドベリが送ってきた『父』の手稿を読んだゾラが、その返答として書いた手紙に見いだされる。それは次のようなものだ。

「あなたはおそらく、私が抽象化 (abstraction) に賛同していないことをご存知でしょう。[...] あなたの描く大尉は名前さえ持たず、ほかの人物たちはほとんど理性の存在で、彼らの生は、私が求める完全な感覚というものを与えてはくれないのです」<sup>14</sup>

文学における自然主義の旗手であるゾラらしく、彼はストリンドベリの人物造形に認められる観念化の傾向に苦言を呈したのであった。ゾラは『演劇における自然主義』のなかで、古典悲劇と自然主義演劇を対比させながら、前者が登場人物を「一般化し、類型的存在や観念的存在に至らせる」一方で、後者は「個別化し、それぞれの存在に対する実験的分析や解剖学的研究にまで踏み込んでゆくであろう」と述べたが、その二項対立によればストリンドベリの劇は古典悲劇に近く、ゾラの唱える現代劇のあり方と対照的となる。一方、ストリンドベリの名作『令嬢ジュリー』の仏語翻訳者でもある批評家シャルル・カサノヴは、ストリンドベリは自然主義者であると同時に、「登場人物を一般化し、観念化する傾向によって、また個人を類型 (types) へと変容させ

<sup>13</sup> Jules Lemaître, « A. Strindberg », *Impressions de théâtre*, 9ème série, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1896, p. 107.

<sup>14</sup> 1887年12月14日付のストリンドベリ宛のゾラの手紙は、1888年に刊行された『父』仏訳版の序文に掲載され (Auguste [sic] Strindberg, *Père : tragédie en trois actes*, Helsingborg, H. Österling, 1888)、のちに1895年の第二版にも再録されている。戯曲のなかで大尉が「アドルフ」の名前で呼ばれる場面があるものの、登場人物のリストにはただ「Le Capitaine (大尉)」とだけある。

る志向において、ロマン主義者である<sup>15</sup>」と述べる。カサノヴはゾラの演劇理論とはやや立場を異にしているものの、しかしストリンドベリの自然主義作家としては抽象化の手法が目立つ劇作法を端的に指摘したと言えるだろう。

たしかに『父』のテキストを読むと、多くの場面は登場人物たちの口論に割かれており、戯曲を通じて各人物の社会的情報や過去などの状況説明が少なく、「個人情報」を知る手がかりがあまり語られない。また人物の気質を規定する要因としての社会環境といった視点があるわけでもない。現に、同時代の批評家ジャック・デュ・ティレも、登場人物たちが「社会的な立場 (*état civil*) をやや欠いている<sup>16</sup>」と指摘している。これが意味するところとは、この劇が「内的なアクション (筋の展開)」を骨子としていているということであり、より突き詰めるならば、「父親像の心理」をその展開の動力としているということである<sup>17</sup>。『父』の読者、あるいは観衆は、登場人物たちの社会的・経済学的なコンテキストや、彼らの生きてきた過去——あるいは彼らの現人格を規定している過去という時間的な造形要素を知るすべをもたない<sup>18</sup>。「ひとつのテーブルと2つの椅子さえあればドラマが生れる」とはストリンドベリの言葉だが、彼自身、環境といった外的要因よりも、人物間の心理的作用による筋の展開を重視していたと言える。

さらにある批評家は、ストリンドベリと古典悲劇の伝統をよりはっきりと結びつけて次のように述べている。「『父』は明快だけでなく、古典的なのだ。(中略) ストリンドベリの主人公は、悲劇の主人公に似ている。彼らはひとつの感情、あるいはひとつの観念を具現しているのだ。彼らは抽象的であり、簡潔である<sup>19</sup>。」

ゾラが自然主義演劇を擁護するために対峙させた古典演劇の伝統は、ストリンドベリの『父』を時代遅れの劇にするわけではない。むしろ戯曲に面白味を与えるもの、あるいは新しさとして捉えられていると言えるだろう。19世紀後半、演劇はプロットによる筋運びよりも、心理的なドラマを物語の動力とする作品に重点が移されてゆくが、そうした傾向がフランスの演劇界にもたらされたのはイプセンやストリンドベリの影響が大きかった<sup>20</sup>。象徴主義演劇の牽引役たるメーテルリンクもまた、『父』を評価し、リュニエ＝ポーが上演を決めたことに賛同し、「私はこの戯曲を読み返したが、素晴らしい、たいへん素晴らしいものだ」と賛辞を述べている<sup>21</sup>。

<sup>15</sup> Charles de Casanove, « Littérature scandinave : Auguste [sic] Strindberg », *Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> juillet 1892, p. 93. このテキストは制作座での上演前に記された書評であるが、ストリンドベリを自然主義と一線を画す作家ととらえる点において興味深い見解である。

<sup>16</sup> Jacques du Tillet, « Théâtres », *La Revue politique et littéraire : Revue bleue*, décembre 1894, p. 796.

<sup>17</sup> Eszter Szalczzer, *Writing daughters : August Strindberg's other voices*, London, Norvik press, 2008, p. 74.

<sup>18</sup> 父親 (大尉) の過去は、乳母という存在によってのみ開示されるが、それもかなり限定的な域にとどまる。

<sup>19</sup> *Le journal des débats*, 12 décembre 1894. 以下より引用 : Frantisek Deak, *Symbolist theater : the formation of an avant-garde*, Baltimore ; London, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 212.

<sup>20</sup> Cf. Deak, *op. cit.*, p.213-214.

<sup>21</sup> 以下より引用 : Deak, *op. cit.*, p. 213.

## ヴァロットの絵画作品における抽象化

ストリンドベリの作品に認められる、登場人物の形成におけるこうした観念化の手法、そして人物間の感情的な対立というテーマは、ヴァロットの絵画作品にも同様に指摘することが可能である。たとえば、1899年に描かれた《赤いソファの置かれた人物のいる室内》(fig. 77)は、イメージの内側で繰り広げられるドラマの背景を知るための「証拠物品」であるはずの室内装飾の細部描写が省かれている。それは従来の歴史画のように、共有されたストーリーを、描かれた小道具によって描写シーンの来し方とその先の展開を予測させる方法を拒むかのようにであり、よって観者に対し、描かれた情景の解釈は開かれたままになっている。ヴァロットは、細部描写を省いたことでより雄弁になる構図と、肖像性を限りなく削ぎ落として「典型」にまで還元した最小限の人物像によって作品を成り立たせている。そして作品は、ソファに座りメランコリックな様子で頬杖をつく女性、出口を塞がれたかのように窓辺に体を押し付ける男性、そして比較的狭い空間で向き合いながら、ともに俯いて視線を交わさないふたり、といった人物の身振りや配置、舞台空間の構成によって、彼らがおそらく緊張と落胆の支配する、感情的不一致の状態にあることを示唆するのだ。

心理的な葛藤、あるいは男性と女性のあいだの不和を暗示するこのような造形装置は、ヴェイヤールが1896年に描いた油彩画を彷彿とさせる。この《結婚生活》と題された作品 (fig. 73) は、夕食後の情景を描き出したものである。黒い衣服の男性が、部屋の奥で、窓を背にして立っている。窓のサッシは十字架のような形に見え、まるで男性が磔にされているように見えなくもない。その顔面には影がかかって表情が判別できない。絵画空間を支配しているのは、明らかに画面手前で横向きに座っている女性であろう。彼女の衣服は、室内内装の主たる色調をなす青色とばら色を取り入れている。窓辺に追いやられた男性、手前をふさぐ女性、そして二人のあいだの極端な縮尺比、さらには対比的な明暗と色調の割り当てによって、夫婦らしき男女は造形的不和で遠ざけられ、結果的に画面からは夫婦間の感情的葛藤といったネガティブな印象を受ける。ちなみに、ヴァロットはヴェイヤールと親しく、また彼の作品を高く評価していたことから、ヴァロットの室内画のインスピレーション・ソースとなった可能性は高い<sup>22</sup>。いずれにしても、二人の画家は家庭情景を、荒々しい身体的表現を用いることなく、内面ドラマの舞台へと演出しているのである。

もちろん、ヴァロットの作品は、ストリンドベリの作品に看取される根深いミゾ

<sup>22</sup> ヴァロットは、ヴェイヤールが《6人の人物のいる広間》を売却しようとした際、その売値の設定が作品の芸術的価値に比して低いと言って思いとどまらせた。ヴェイヤールは感謝のしるしとして、この作品をヴァロットに贈る。のちに今度はヴァロットがヴェイヤールへのオマージュとして、自らの室内画にこの作品を画中画として描き込んでいる (《ランプの下の紫色のドレスを着た女性》1898年、厚紙にデトランプ、個人蔵 CR 250、および《赤い部屋》1898年、厚紙にデトランプ、ローザンヌ州立美術館、CR 251) 詳しくは以下を参照のこと : Ducrey, *op. cit.*, 2005, t. 2, pp. 147-148 ; Salomon et Cogeval, *op. cit.*, t. 1, pp. 346-349.



ジニーや、夫婦の間でくり広げられる「闘争」への冷徹な視点をそれほど明確には示してはいない。むしろそこに垣間見られるのは、ユーモアや皮肉めいた性格である。それはヴァロトンが制作した一連の木版画にも認められる気質と言えよう (fig. 1)。

ただし、彼がその後に制作する作品には、ときにより鋭く男女の対比を描き出したものがしばしば現れる。その代表とも言うべき《反感》(fig. 78)と題された大型の油彩画は、ストリンドベリの劇世界に接近した男女の本質的な対立構図を集約しているように見える。人物の社会的アイデンティティーの指標は極限にまで削られ、ふたりの髪型と男性の髭だけが時代性を反映するのみで、男女のあいだの反目がより直接的に、より荒々しく描き出されている。彼らを取り囲む環境の説明要素さえ画面から取り除かれ、ニュートラルな背景に、ただ男性一般、女性一般を表すだけの裸体の人物像がいがみあうような身振りで描かれている。左の男性は腕組みし、相手を見下すように背を反らし、右の女性は身を屈めて上目遣いに相手を睨み、両腕に力をいれて拳をにぎる。男女の対立が極度に図式化された作品と言えるだろう。

### ヴァロトン作品における家族の表象

ところで、この抽象化の手法の他にも、ヴァロトンとストリンドベリを結びつける点がある。それはすなわち、『父』の戯曲において描き出される家庭における父親の疎外された表象である。これは『父』の挿絵より後に描かれたヴァロトンの絵画作品に見受けられ、それがストリンドベリの劇との出会いによってもたらされた結果と推測したくなる。以下では、当該の絵画作品——ヴァロトンが1899年に家族の食卓を描いた《夕食、ランプの光》(fig. 79)を取り上げる。本作はヴァロトンが同年に結婚した女性と、その子どもたちを描いた、新しい家族の最初の肖像と考えられる作品である。

1894年、ヴァロトンは三人の子どもをもつ未亡人ガブリエル・ロドリグ＝アンリクと出会い、ふたりは1899年に結婚する。有名画商アレクサンドル・ベルネームの娘として裕福なユダヤ人一家に生まれ、教養豊かで洗練された女性であったガブリエルは、中流家庭に生まれたヴァロトンとは異なる社会階級に属していた。だがこの結婚は、ヴァロトンに対し経済的な安定を保障するのみならず、作品発表の場を与えられるという、職業画家としてのキャリアにとっても重要な意味をもつものであった。アレクサンドル・ベルネームはいち早く印象派に注目した敏腕画商であり、1901年には息子たち、つまりガブリエルの兄弟であるジョスとガストンに家業を譲っているが、彼らの経営するベルネーム＝ジュヌ画廊では、20世紀初頭からヴァロトンやヴェイヤール、ボナールらの個展が頻繁に開かれるようになる。

1894年にガブリエルと出会った後、彼女との関係が深まるにつれてヴァロトンの扱う主題にも変化が現れる。それまで画家は肖像画や、雑誌・新聞に掲載されたり、版画作品として売り出されたりした、公共空間における現代の生活情景を風刺的に描いた作風——ときにアナキズム運動にまつわる社会的な主題も含まれた——によ

って知られていた (fig. 80)。しかし 1897 年頃を境に、ヴァロットンはより親密なテーマを扱うようになる。すなわち、一方は男女のカップルの生活であり、これは 1897 年から 1898 年にかけて制作された版画アルバム《アンチミテ》(fig. 81) に典型的に描き出されているテーマであり<sup>23</sup>、もう一方は、それより後になって現れてくる、画家自身の家族、つまりガブリエルとの結婚生活のテーマである。

しかしながら、ヴァロットンの「アンチミスト」主題の作品——つまり自分と親しい間柄の人々を私生活の情景のうちに描いた作品のいくつかには、多かれ少なかれシニカルな調子が漂っている。これは、まとまりある調和的な雰囲気の中かに描き出された家庭情景、あるいは家族の肖像とは一線を画すもので、その代表的な作例が、まさに《夕食、ランプの効果》である。画面手前には大きなシルエットが描かれており、これは画家自身の後ろ姿とみなされている。テーブルには、右手に妻ガブリエル、そしてふたりの子どもが座っている。まずこの作品を前に目を奪われるのは、画面手前をまっすぐに見据える、すなわち義父を見つめる少女の視線であろう。この視線の強度は、画面を構成する諸要素によって増幅されていると言える。画面は食卓を取り囲む最小限の空間のみに限定され、まるで狭い部屋に押し込められているかのようであるが、この閉鎖性が、少女のまっすぐな視線から逃れる道を絶ち、直面することを余儀なくしている。空間の閉鎖性は、テーブルの上のみがランプで照らされ、周囲が闇に沈んで空間を察知できないことにも起因しているだろう。光の効果自体も、照らされた部分から闇への段階的な移行を欠き、不自然である。少女の視線の強度はさらに、彼女以外の人物の視線によって助長される。少女をテーブルの左右から囲むガブリエルと男の子が、両者とも画面手前に目をくれることもなく、少女の方に顔を向けている。観者の視線は、三人の人物の視線によって、強制的にこの黒いシルエットへと跳ね返されてしまうのだ。くわえて、ガブリエルと息子が少女の視線の異様さに気づかない様子でいることも興味深い。これに気づいているのはヴァロットン、あるいは観者のみなのだ。

さて、ランプの光は三人のロドリグ家の人物にあてがわれ、手前の一人は、人為的にすぎるほど光があたっていない。黒いシルエットの人物は画面前面に配されながら、テーブルを取り巻く闇と同じ暗さで描かれ、画面の周縁部に押し出されている印象を受ける。この人物だけが画面から隔離されているのである。他の家族がある程度のマスをともなって描き出されるのに対し、このシルエットはまったくをもって平面的で、人体としての厚みを一切看取させない。

このように、《夕食、ランプの光》では、このシルエットで描かれた人物が、画面内の人物像のなかで異質な造形語法で描き出され、また描かれた位置からしても、同じ食卓を囲みながらもひとり孤立した印象を与えることは確かであろう。この造形操作について、本論では《夕食、ランプの光》の家族の肖像としての側面に注目し、家庭

<sup>23</sup> 10 点の木版画からなる連作で、『ルヴェ・ブランシュ』誌上に発表された。

空間において周縁に位置づけられる父親—シルエットで描かれたヴァロトン、すなわちロドリグ家の新しい父親—の表象としてひとまず解釈しておくことにしたい。

もちろん《夕食、ランプの光》の造形的効果をヴァロトンのネガティブな心理に結びつけるには慎重さが必要だろう。ただ、1899年にロドリグ家に迎え入れられた画家本人には、自身を一家の「闖入者」ととらえる意識がなかったわけではないようだ。たとえばヴァロトンの作品総目録を手がけたマリナ・デュクレは、結婚当初のヴァロトンが、階級の異なる有名画商一族のロドリグ家のなかで感じたであろう居心地の悪さや疎外感、また血のつながらない子どもに対する心理的な距離について言及している<sup>24</sup>。ヴァロトンが弟に送った手紙の内容を信じるならば、そもそもこの結婚が画家の現実主義的な選択であったことが分かる。ベルネーム家の経済力に対する期待、またガブリエルの子どもについては、すでに十分手のかからない年齢になっているために自分を煩わせないで済む、という旨が手紙に記され、子育ての労を免れた安堵感を窺わせる<sup>25</sup>。

いずれにしても、父親にあたる人物の家庭における孤立、あるいは母親と家族の結びつきに対比される父親と家族のその希薄さを浮かび上がらせるような造形表現は、部分的にストリンドベリが『父』で示してみせた家族像と重なると言えるだろう。もちろん画家の示唆的な表現とは異なり、劇作家の方には容赦がない。『父』では、父親が母親と対立するなかで家庭における求心力を完全に失い、最後には狂人扱いされて過酷な排斥の目に合うという、疎外を乗り越えて文字通りドラマティックな悲劇の結末が待っている。

### 近代絵画における家庭情景の表象

ところで、《夕食、ランプの光》に表されているのが伝統的な家父長的価値観とは相容れないような父親の像であるのは言うまでもないが、それがゾラの自然主義文学に登場するような、社会的倫理から外れ、家庭を顧みない放蕩者として、家族の結束から外れる存在としてではなく、むしろ、家族とともにありながらも、そこで中心的な位置を占めることがない—あるいは造形的には画面の端に配され、描かれる様式がほかの人物と異質であるような—父親像であることに注意したい。こうした父親の表象は、いくつかの同時代作家による絵画作品にも見出せる。たとえば、ヴェイヤールの油彩画、《家族の夕べ》(fig. 66)もそうした作品のうちに入るだろう。この《家族の夕べ》に描かれているのは、ヴェイヤール家とルーセル家の人々である。画面右から反時計まわりに、画家の母親、画家の姉マリー、友人で建築家のフレデリック・アンリ、そして画面手前のシルエットで描き出されているのは、姉の夫であり、画家の親

<sup>24</sup> マリナ・デュクレ「ヴァロトンは氷の人であったのか?」、展覧会図録『ヴァロトン：冷たい炎の画家』、三菱一号館美術館、2014年、31-32頁。

<sup>25</sup> Ducrey, *op.cit.*, t I, p. 41 に書簡の引用あり。

友でナビ派画家でもあるケル＝グザヴィエ・ルーセルである<sup>26</sup>。画家の姉夫婦のあいだには、1895年に子どもが生まれたが、間もなく亡くなった。その悲しみに加え、ケル＝グザヴィエが、同じくナビ派のランソンの義姉妹と恋愛関係となり、この頃のヴェイヤール一家は紛糾する<sup>27</sup>。エドゥアールもまた、この恋愛沙汰を鎮めるために骨を折らざるを得なかった。興味深いことに、姉マリーの左手にはそれとなくベビー・チェアが描きこまれており、幼児の死を知る者にはその不在がいつそう際立つようになっている。ここでもやはり父親にあたる人物（ケル＝グザヴィエ）が、黒い影を被り、画枠から身体が半分はみ出た状態で描かれ、絵画空間における異質な存在のように描かれていると言えるだろう。

こうしたヴァロットンとヴェイヤールの描く家族の食卓の情景は、たとえばクロード・モネの描いた同様の場面と比較したとき、対照的な性格がより鮮明に浮かび上がるだろう。モネによって1869年に描かれた《夕食》(fig. 82)は、ランプの柔らかい明かりのもと、静かに家族が食卓を囲む和やかな情景を描き出している。ランプの光はニュアンスに富んだ陰影を生み出し、逆光になる人物はいても、その人物はヴァロットンやヴェイヤールの作品に見られる平坦で不自然なシルエットには還元されてはいない。家族はみな黙々と食事をとり、視線も食卓の上に注がれている。同じくモネによる《室内、夕食のあと》(fig. 83)も同様に、明暗効果は自然で表情に富み、人々は暖炉の近くに寄り集まって親しい雰囲気をつたよわせている。

もちろんナビ派に先立つ印象派の画家が、みなこうした家族の穏やかな情景を描いていたばかりではない。たとえばエドガー・ドガの《ベレッリ家の肖像》(fig. 84)を思い起こしたい。この作品はドガがフィレンツェの叔母ラウラ・ベレッリの家に滞在した際に描かれた、ナポリ貴族の血筋をひくベレッリ一家の肖像画であるが、画家の辛辣で鋭い観察眼を如実に示している。巧みな構図と人物配置によって、父親がほかの家族と隔離されていることは明らかといえよう。喪服の叔母ラウラとふたりの娘は安定した三角形構図をなし、互いが形態的に強固に結びついている。またラウラの左腕から画面中央で座る娘のスカートの裾につながってゆく斜め線は、画面を左上から右下に横断する対角線に重なっており、画面の半分が彼女たちに占有されている。さらにラウラの頭部のすぐ右下に認められる祖父の肖像もまた、ラウラの肖像に呼応した三分の四面観で描かれる。彼らがみな、画面の右前へと向かう方向性のうちに描き出されているのに対し、ひとりその反対の、左奥への方向性のなかに描かれるのが父親である。彼は画面の右隅で、肘掛け椅子の背面と暖炉、書き物机に囲まれたごく狭い空間のなかに収まり、観者には背を向けている。その横顔には影がかかり、表情も視線の先も判然としない。

<sup>26</sup> Antoine Salomon ; Guy Cogeval, *Vuillard : le regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, Milano, Skira / Paris, Le Seuil / Wildenstein Institute, 2003, t. 1, p. 343.

<sup>27</sup> ヴェイヤール＝ルーセル家における当時の家族事情については以下を参照のこと : Antoine Salomon ; Guy Cogeval, *op. cit.*, t. 1, pp. 341-343.

くわえて、ドガの作品ほど心理的な読解を否定なく促す緻密な構図ではないが、ギュスターヴ・カイユボットの《昼食》(fig. 85) も挙げられるだろう。ヴァロトンやヴューヤールの作品と同様にテーブルを囲む家族を、食卓に就いた視点からとらえているにも拘らず、それぞれの人物の距離感が際立つように描かれる。ひとえに魚眼レンズで覗いたかのような、画面手前から奥にかけて極端な縮尺比をみせる歪んだ遠近法、そして人物が視線を交わすことなく各自の行為に没頭しているという図像的なひねりによってそのような効果が生まれている。

こうして印象派の作品とヴァロトンらナビ派の作品を比較してみると、恣意的な形体や色彩の使用により、感情や観念といった不可視なものを表現しようとする象徴主義世代であるヴァロトンやヴューヤールは、ドガやカイユボットがまだ保っている自然主義的な明暗や空間的ロジックを越え、光と影、空間構成や人物配置にさらなる「ゆがみ」を加えて心理的な効果を高めていることが分かる。ヴァロトンもヴューヤールも、自らの家庭における出来事を、一種の家庭劇として絵画において演出しているように見える。だがもしヴァロトンがこうしたネガティブな感情を引き起こす家族の肖像を描くにあたり、ヴューヤールや、あるいは印象派画家たちの作品から造形的な着想を得たとしても、そのことは、ヴァロトンがストリンドベリの『父』で示される家族関係に対する辛辣なまなざしを引き継いでいた可能性を否定するものではないだろう。

以上の考察を通して明らかになったように、ストリンドベリが『父』において行った、人物の社会的背景を示す指標を排するという抽象化のプロセスにより、男女の対立というテーマをより還元的に本質的なレベルで描き出そうとした点は、ヴァロトンの『父』の石版プログラムに描かれたラウラの像を描く表現様式と一定の共通性が見出せる。こうした男女の対立というテーマを抽象化のプロセスによって描き出す手法は、20世紀になってヴァロトンが描いた《反感》を筆頭とする絵画作品においてひとつの極点に至り、表現の鋭敏さにおいてストリンドベリの文体により近づいたとも言えるだろう。さらに、『父』の挿絵制作後のヴァロトンの絵画作品《夕食、ランプの効果》には、ストリンドベリの劇におけるような父親と母親の明らかな対立構図は見えてとれないものの、『父』における主人公のような、家庭から「孤立する」父親のイメージが現れる。

20世紀初頭にヴァロトンが、自分自身はもはや登場しないものの、ガブリエルや子どもたちがいる穏やかな雰囲気の家情景を描いていることも事実であり、また本章はこれまで述べてきたヴァロトンの作品を、そのまま画家の男女観の反映として読解することを意図しているわけではない。とはいえ、19世紀に近代生活の主題で中核的な存在となってゆく日常の家庭生活を扱いながら、そこにひそむ悲劇的な状況を主題として取り出し、時に極めて人為的な表現様式によって作品へと昇華させた点で、ヴァロトンがストリンドベリに隣り合うことは確かである。そして年代的にみても、

この接近は、制作座を介した画家のストリンドベリ作品との出会いを契機としているように考えられるのではないだろうか<sup>28</sup>。

---

<sup>28</sup> ヴァロットンがストリンドベリの戯曲から直接的な影響を受けたかどうかについて、史料的裏付けをとることは難しいが、ヴァロットンが早くからこの北欧作家の作品に触れていた可能性は高い。1890年代の初め、パリの演劇界で北欧作家への関心が高まっていたことは本論前半で述べた通りである。『父』は1887年にスウェーデン語による原書が出版され、翌年にはすでにフランス語版が刊行されており、制作座での公演前でも入手することができた。ストリンドベリ劇のパリにおける初演はやや時間を置いた1893年で、自由座が『令嬢ジュリー』を上演している。

制作座にくわえ、ヴァロットンとストリンドベリはともに『ルヴュ・ブランシュ』誌にも関わっていた。ヴァロットンは、1894年に石版画《三人の浴女》を同誌に提供したのを端緒とし、翌年にはジュール・ルナールとのコラボレーションで『ニブ』第2号を手がけ、以後同雑誌に肖像画の挿絵を継続的に提供するようになる。同じく1895年に、ストリンドベリの方は『女性の劣性について』と題された挑発的な論考を『ルヴュ・ブランシュ』に寄せ、つづく1896年にはムンクの展覧会評を執筆している。

さらにヴァロットンとストリンドベリは、ムンクを介する人間関係の網目のなかで結びつけられる。というのは、パリで出回った刊行物においてムンクの才能を早くから評価した人物に、ストリンドベリとマイヤー＝グレーフェたちが含まれるが、後者は、ヴァロットンについても彼の木版画に関する最初のモノグラフを執筆したのであった。ストリンドベリとムンク、マイヤー＝グレーフェは、ベルリンでも「黒豚亭」に集う常連として交友があり、前二者に関してはパリでも付き合いが深かった。

こうしたことから、ストリンドベリが1894年から1896年にかけてパリに滞在している折に、ヴァロットンが実際に彼と会う機会もあったかもしれない。

## 第Ⅱ部 第5章

モーリス・ドニによる挿絵

メーテルリンク作『室内』のプログラム

ヴェイヤールやヴァロットンと同じくナビ派の画家であり、はやくから批評活動も行っていたモーリス・ドニは、美術に限らず芸術全般に知識・関心ともに高かったが、とりわけ音楽とならんで文学に対する情熱はナビ派のなかでも突出していた。これまで本論はしばしばメーテルリンクを引き合いに出してきたが、ドニもまたこのベルギーの劇作家の作品に感銘を受け、もっとも心酔したひとりであった。

すでに触れたように、制作座結成の契機はメーテルリンクの『ペレアスとメリザンド』の上演にある。同劇団はその2年後に同じくメーテルリンク作『室内』を上演しているが、これら2つの公演のためにプログラムの挿絵を描き、後者の上演時には舞台装置のデザインも合わせて担当したのが、まさにドニであった。なかでも『室内』のプログラム挿絵 (fig. 86) は、ドニのその他の作品と比べたときに特異な造形的アプローチをとっており、彼の様式展開を踏まえたときに興味深い一作となっている。

本章は、この『室内』のプログラム挿絵を軸に、1895年周辺の制作座の状況とドニの画業の結びつきを考察するものである。以下では、作品の造形分析と同時代資料の猟歩により、ドニがこの挿絵を構想する過程を、メーテルリンクのテキスト（当該戯曲および批評）、象徴主義演劇の美学、ドニ自身の挿絵の美学と照らし合わせながら論じたい。

### 先行研究と問題提起

最初に、基本的な情報として確認しておきたいのは、ドニが舞台公演のために手がけたプログラム挿絵の総数とその内容である。彼は4点制作し、制作座のためには3点（うち1点は複数画家の挿絵を掲載した特別版）のプログラム挿絵を描いていることから、同一の画家が手がけた制作座のプログラム数ではヴェイヤールとトゥールーズ＝ロートレックに次いでいる<sup>1</sup>。ドニのプログラムを年代順に列举すると以下ようになる。

- ①メーテルリンク作『ペレアスとメリザンド』（1893年）(fig. 87)
- ②メーテルリンク作『室内』（1895年）(fig. 86)
- ③1895-96年シーズンの演目プログラム（1895年）
- ④ゲルハルト・ハウプトマン作『人の力を越えるもの（第二部）』（1897年）(fig. 88)

このように、ドニは2点のメーテルリンク劇の挿絵によって、演劇プログラム制作の最初期を飾ったのであった。しかしながら、本論で取り上げる制作座のプログ

---

<sup>1</sup> ヴェイヤールは11点（シーズン・プログラム含む）、続いてトゥールーズ＝ロートレックが4点手がけ、それにドニがつづく。大半の画家たちが、ひとりにつき1、2点のみ担当している。



ラムを含めたドニの挿絵に関するモノグラフィックな研究は、ほかのナビ派画家と同じくいまだ途上段階にあり、上記のプログラム類の分析は十分になされていない。以下ではドニのグラフィック・アートの研究状況について概観したい。

ドニによる版画のカタログ・レゾネは、ピエール・カイエが編纂したものが1968年に刊行されているが、付随するテキストは概説的な内容にとどまっている<sup>2</sup>。ナビ派のグラフィック作品に特化した研究には、総論としてロバート・セオドル・ワングやフランソワ・フォシエの論考があり<sup>3</sup>、とくに文学との関係に着目したものとしては、ヴェルノワ・ソランジュおよびクレマン・デシーによる博士論文が近年提出されている<sup>4</sup>。ワングやフォシエはグラフィック・アートの芸術としての再評価を目指したオーソドックスな研究であり、扱うテーマの広域さ（複数の芸術家の、複数の媒体を対象とする）から、やはり制作座の挿絵に関する議論は掘り下げられていない。ソランジュは文学テキストの構造面での比較など、文学研究の観点から興味深い示唆を与える論を展開している。一方デシーは、より社会学的な視座を取り入れ、当時の文学界とナビ派の関わり方を綿密に検討してこちらも示唆に富む。だがいずれも未刊行で閲覧が難しく、両論文の成果が研究者たちによって広く議論されるにはもう少し時を置かねばならないだろう。

本論の序章でも触れた通り、制作座の挿絵に限定すると、エトケンの研究を筆頭に<sup>5</sup>、エトケンが手がけた1991年の展覧会カタログや、1998年のボイヤールによるそれも、基礎的情報の収集のためには有益であるが<sup>6</sup>、本論の扱う挿絵2点に関してその特質が十分に論じられているとは言い難い。

そのようななか、近年のフェルレイセンによる研究は、本論にとってもっとも参照に値するものと言えるだろう。彼女の研究は、とくに二十世紀におけるドニの宗教芸術復興運動とベルギーのそれとの連動に主軸が置かれているが、メーテルリンクとドニについても展覧会カタログ『モーリス・ドニとベルギー』において一章を割り、彼らのあいだに精神的探求、神秘的なものの探求に対する態度の類似を指摘している<sup>7</sup>。この見解は、宗教芸術家としてのドニに向けられた彼女の関心に沿った

<sup>2</sup> Pierre Cailler, *Maurice Denis : catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, Genève, Cailler, 1968.

(2000年に、San Francisco, Calif. / Alan Wofsy Fine Arts より22版が刊行されている) なお、現在ドニの遺族らによって絵画作品のレゾネが編纂中であるが、レゾネにより挿絵に関連する情報も補足される可能性が多いにあり、その刊行が待たれる。

<sup>3</sup> Robert Theodore Wang, *The graphic art of the Nabis, 1888-1900*, thèse, University of Pittsburgh (PA), 1974. および François Fossier, *La Nébuleuse Nabis, Les Nabis et l'art graphique*, Paris, Bibliothèque nationale ; Réunion des musées nationaux, 1993.

<sup>4</sup> Vernois Solange, *Les Nabis au service de la littérature et des spectacles de leur temps (1888-1905)*, thèse de doctorat, Univ. Paris I, 1996. および Clément Dessy, *Les écrivains face au défi nabi. Positions, pratiques d'écriture et influences*, Université de Libre de Bruxelles, sous la dir. de Paul Aron, 2011.

<sup>5</sup> Geneviève Aitken, *Les peintures et le théâtre autour de 1900 à Paris*, Thèse, Paris, École du Louvre, 1979.

<sup>6</sup> Geneviève Aitken, *Artistes et théâtre d'Avant-Garde : programmes de théâtre illustrés, Paris 1890-1900*, cat. exp., Pully, Musée de Pully, 1991. および Patricia Eckert Boyer, *Artists and the Avant-Garde Theater in Paris, 1887-1900: The Martin and Liane W. Atlas Collection*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1998.

<sup>7</sup> Catherine Verleysen, « Maurice Denis dans le champ des lettres belges », *Idem, Maurice Denis et la Belgique*,

帰結ともいえるだろう。いずれにせよ、ドニをベルギーにおける芸術運動との連動性のなかでとらえる視点において、フェルレイセンの研究は有益であるに違いない。しかしながら彼女はドニの絵画作品を主な分析対象としているため、ドニの演劇プログラム挿絵についての目配りが十分でないこと、また専らメーテルリンクの文学世界との共通圏内にとどまる傾向があることが惜しまれる。同時代の美術動向への視点、ドニの他のグラフィック作品との比較も深化させる必要がある。

本稿は、こうした先行研究の基盤の上に立ちながら、これまで看過されて来た側面に光を当てるものである。すなわち、ドニの『室内』の挿絵に認められる造形的特質に焦点をすえ、その造形がなされた要因を、制作座という場を介してドニが得た経験のなかに探る。

### ドニ周辺におけるメーテルリンクの受容

すでに本論第Ⅱ部の前半で、パリにおけるメーテルリンク作品の受容の経緯を確認したが、再度その流れを簡単にたどり、ドニがどのようにこのベルギー作家の世界に接近していったのか辿ってみたい。

詩集『温室』を世に出した1889年、メーテルリンクは戯曲の第一作目となる『マレーヌ姫』を発表した。翌年10月30日、『フィガロ』紙上にメーテルリンクからアントワーヌ宛書簡が公開され、本戯曲の独占上演権を自由座のアンドレ・アントワーヌに与えると確約がなされるものの<sup>8</sup>、結局この作品は自由座によって上演されることはなかった。同じ1890年、『闖入者』や『群盲』が相次いで出版されると、こんどは芸術座がいち早く上演権を取得。また、1890年にドニが初めて文章を発表した『芸術と批評（アール・エ・クリティック）』誌は、前年にジャン・ジュリアンによって創刊された前衛的な小雑誌であったが、その頃ワグナーやマラルメとならんでメーテルリンクを大きく取り上げていた<sup>9</sup>。

このように1880年代末から1890年代初頭にかけて、ドニも属していた象徴主義文学および演劇を中心とする文化的環境においてメーテルリンクは大きな注目を集めていた。こうした状況も手伝ったのだろう、ドニの日記にもメーテルリンクの名がしばしば現れる。

ドニが後に結婚するマルト・ムニエとの出会いを機に書きつけるようになった『愛の日記』は、その暗示的な文体がすでにメーテルリンクのそれを想わせる<sup>10</sup>。また、彼が1892年にアントワープへ旅行した折に、メーテルリンクを訪問しようとするも、結局とりやめたことが両親に宛てた手紙で言及されている<sup>11</sup>。のちにこの時代を回顧し

---

1890-1930, cat. exp., Leuven, Leuven university press, 2010.

<sup>8</sup> *Le Figaro*, 30 novembre 1890.

<sup>9</sup> Maurice Denis, *Le ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, p. 4.

<sup>10</sup> Cf. Verleysen, *op. cit.*, p. 18.

<sup>11</sup> *Ibid.* « J'avais aussi pensé d'aller chez Maeterlinck, mais j'y renonce ». (Lettre inédite de Maurice Denis à ses

た文章のなかでもまた、ドニはメーテルリンクの象徴主義作品を引き合いに出してこれを傑作とみなしている<sup>12</sup>。フェルレイセンも指摘するように、ドニが試作した詩やエッセーにはメーテルリンク流の神秘的な調子が認められる<sup>13</sup>。

その一方、メーテルリンクの絵画的関心は、第一にラファエル前派やプリミティブ・フラマン、あるいはクワトロチェントにあり、同時代画家として主な関係があったのは、ジョルジュ・ミンヌやシャルル・ドゥードレ、フランツ・メルシェール、ドヌーヴ・ド・ヌンクといった同郷ベルギーの芸術家たちであった<sup>14</sup>。とはいえメーテルリンクはドニの作品にも関心を持っていたらしい。たとえば、1892年、ブリュッセルでの二十人展にドニが出品した《三位一体の夜》(fig. 89)がメーテルリンクの気に入ったことが、シャルル・ファン・レルベルへの証言からわかる<sup>15</sup>。ドニがメーテルリンク同様に「プリミティブ」美術を好んでいた点は、両者の美学的な接近も示していると言えよう。

このように、すでに制作座に関わる以前からドニはメーテルリンクの愛読者であり、審美的志向を共有していた。そのことが、リュニェ=ポーをしてドニに『室内』上演時の舞台装置と石版プログラムを任せることになったのかもしれない。

### 制作座における『室内』の上演

ここで戯曲の内容について確認しておこう。『室内』は一幕ものの劇で、1895年3月に他の2つの一幕劇とともに制作座によってパリで上演された。物語の筋はいたって簡潔で、川で溺死した少女の遺体が、彼女の家族のもとに運ばれ、家族にその死が伝えられて幕となる。夜の闇のなか、一軒の民家の窓越しに見える一家のまどろみを、その前庭に佇むふたりの人物——老人と見知らぬ者——が観察している。彼らは少女の遺体を運ぶ行列よりも一足先に彼女の家族へこの悲報を伝えにやって来たのだが、いつ知らせるべきか様子を窺っていた。やがて行列が庭先まで差しかかると、ついに老人は家の扉をたたく。そして家族に死が宣告され、幕が閉じる。

---

parents, Constant et Hortanse Denis, 30 mai 1892, conservée aux Archives du Catalogue Raisonné Maurice Denis.)

<sup>12</sup> (『闖入者』、『ペレアスとメリザンド』) « pièces symbolistes, entre lesquelles celles de Maeterlinck, *l'Intruse* ou *Pelléas*, faisaient figure de chef-d'œuvre ». (Maurice Denis, « Le symbolisme et l'art religieux moderne », *Les Arts français*, 3, 1918, p. 519.)

<sup>13</sup> Cf. Verleysen, *op. cit.*, p.19. フェルレイセンの指摘するところでは、ドニの詩 *Le Dit de celle qui fut aimée* (12 avril 1891)は、彼の散文小エッセー *Images de froid* と近い趣きを呈している (「象徴的で女性的で神秘的」)。このエッセーのエピグラフはまさにメーテルリンクの作品から引用されており、全体として『温室』を想起せるとのこと。

<sup>14</sup> メーテルリンクの好んだ作家については、ベルギー王立図書館内の文学資料館司書、ヴァン・ケルコーヴ氏に助言をいただいた。以下の展覧会カタログも参照のこと : Robert Hoozee ; Catherine Verleysen, *L'univers de George Minne & Maurice Maeterlinck*, cat. exp., Bruxelles, Fonds Mercator / Gand, Museum voor Schone Kunsten, 2011.

<sup>15</sup> シャルル・ファン・レルベルへの日記の一節には次のように記されている : 「二十人展の開幕。ひとつの作品が私たち——モーリス[メーテルリンク]と私の注意を同様に惹いた。すなわち、ドニの《三位一体の夜》が」(以下から引用 : Verleysen, *op. cit.*, p. 20.)

『室内』の上演は、劇の筋書きからも窺えるように、アクロバティックな要素が極限まで排され、劇の大半は二人の人物の冗長ともとれる、繰り返しの多い、哲学的な響きをもった単調な会話によって占められていた。ある種のミニマリズムを体現するかなのようなこの劇について、制作座の座長リュニエ=ポーも、その特異性を次のように回想している。

「1895年3月15日、「切断された」スペクタクル（アンドレ・ルベイの『情景』、コレ『ワインの中の真実』）と、われらがモーリス・ドニに大変効果的な舞台装置をアレンジする機会を与えた『室内』、そしてトリスタン・ベルナルの『梃でも動かない』...[が上演された]。メーテルリンクとトリスタン・ベルナルが同じ日に！なんと急激な方向転換を強いられたことか。というのもトリスタン・ベルナルの劇は、この小さな傑作、『室内』の象徴主義的な厳しさとは対照をなしていたから」<sup>16</sup>

トリスタン・ベルナルは軽妙な作風を得意とする作家であり、リュニエ=ポーも伝えている通り、メーテルリンクの深遠で哲学的な劇はベルナルのそれと際立った対比を見せたであろう。ほかにも『ジュルナル』紙の劇評が同様の反応を示しており、公演日の様子を、「コレ[の劇]に続いて、モーリス・メーテルリンク[の劇]が続いた。ひゃあ、この展開はいささか唐突だ。もたもたせずに耳を傾けたまえ<sup>17</sup>」とユーモラスに綴っている。続けて批評家は、劇が生み出す重々しい独特な雰囲気について次のように伝えている。

「なるほど、モーリス・メーテルリンク氏が、登場人物を締めつけている不安を描き出す才能に長けていることは否定できない。だが『室内』を観ていると、恐ろしい悪夢の重圧が、観劇している私たちの上にのしかかってくるように感じる。胸が締めつけられ、息が詰まりそうになる。幕が降りるのを見て抱くのは、解放の感覚だ。このぞっとするような夢の幻影を、幕が私たちの目から隠してくれる」<sup>18</sup>

この日の公演は一幕ものの「寄せ集め」として批評家たちからいくぶん批判的に受け取られもしたようだが、『室内』は2つの対照的な作風の戯曲につづけて上演されることで、同劇に特有の恐怖の感覚や陰鬱な雰囲気がいっそう際立ち、ほかの劇

<sup>16</sup> Lugné-Poe, *La Parade*, t. II, *Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931, p. 133.

<sup>17</sup> Ivan Bouvier, « Premières représentations », *Journal*, 16 mars 1895. (パリ警視庁資料室の記事切抜集より引用。記載ページ不明。)

<sup>18</sup> *Ibid.*

にもまして強いインパクトを観る者に与えたものと想われる<sup>19</sup>。ドニは—あるいは座長リュニエの注文かもしれないが—この日の上演作3作のなかから、メーテルリンクの『室内』を公演プログラムの挿絵対象として選んでいるわけだが、ドニ自身の文学的好みにくわえ、このように印象深い劇であった事実も選択の基準となったであろう。それではドニは、このようなミニマリストティックな筋書きでありながら、強い心理的効果を発揮する『室内』を、いかに挿絵に移し変えたのであろうか。

### ドニの『室内』挿絵

それでは本題であるドニが手がけた石版プログラム (fig. 86) に目を移そう。このプログラムでは、挿絵部分が矩形の枠組みで囲まれ、文字空間と明確に区切られるかたちで紙面の左上部に配されている。その大きさは画面の四分の一程度しかなく、ほかの挿絵入りプログラムにおけるイメージの占める領域に比して小さめである。挿絵の周りに演目や配役、劇場名などが手書きの文字で記されている。挿絵画面は、大部分が闇で覆われ、風景を構成する諸モチーフが複雑に配されているため、空間把握が困難だけでなく、描かれた情景を特定するのも容易ではない。画家が説明的な描写を拒んだことは確かであり、これは重要な特徴のひとつである。だがこの点に関する考察を進める前に、まずは画面を熟視することで見えてくるモチーフの特定を行っておこう。

挿絵には戸外の眺めが描かれている。画面奥、レンガ造りの壁に穿たれた窓から室内の光が漏れ出ている。窓からは、テーブルを囲んでくつろぐ人物のシルエットがうっすらと見える。画面前景は、闇の中に浮かび上がる噴水をぐるりと取り囲むように屋外空間が確保される。噴水の左後ろには縦の木のような針葉樹が植わり、その背後と左隣、さらに画面の右端にはそれぞれ樹木の幹のみが見える。右端の幹のところから、噴水の前を通り、左の2本の幹を後ろに回るかたちで、行列をなす人々のシルエットが描き出される。行列の先端は、針葉樹の後ろ、レンガ造りの壁の左端のところまで達している。行列の途中、画面手前の左端には、十字架のモチーフがくっきりと描き出されている。

さて、続いてこれを『室内』戯曲の冒頭に付されたト書き、そして戯曲内容と照らし合わせてみると、何が明らかになるだろうか。冒頭のト書きには以下のような情景描写がある。

「柳が植わる古い庭。奥には家が。その一階に穿たれた3つの窓にはあか

---

<sup>19</sup> とはいえ『メルキュール・ド・フランス』誌に掲載された劇評(1895年4月)は、『室内』の主題がすでに『闖入者』で扱われているものであること、またメーテルリンク劇特有とも言うべき、はじめにある静寂と、それに取り代わる苦痛とのコントラストから生まれる強い感情が、読書によってもたらされるほどの正確さでもって舞台から引き出されてこないことを惜しんでいる。Gaston Danville, « Théâtre de l'Œuvre », *Mercur de France*, avril 1895, p. 99.

りが灯っている。ランプのもとで夜の団居をしている家族の姿がはっきりと見てとれる。父親は暖炉の側に座っている。母親はテーブルに肘をつき、空を見つめている。白い服を着た2人の若い娘が、静かな部屋のなかで刺繍をしたり、夢想到にふけったり、微笑んだりしている。子どもがひとり、母親の左腕に頭をのせてうたた寝している。そのうちの一人が立ち上がり、歩くかなにか動作をしたとき、その動きは重々しく、ゆっくりとし、わずかなもので、まるで距離や光、見分けのつきにくい窓の覆いによって精神性を付与されたように見える。

老人と見知らぬ者が用心しながら庭に入ってくる」<sup>20</sup>

ドニの挿絵をト書きに沿って解釈するなら、レンガの壁は庭の奥に建つ家の壁で、3つの窓のいずれかが描かれている。窓灯りのなかに浮かび上がる輪郭は、室内でまどろむ一家のそれのようだ。いずれにしても、ドニがこのト書きの情景描写に一定程度は忠実に挿絵を構成していることが分かる。だが冒頭のト書きに記されていない噴水の存在は、どこからやって来たのだろうか。これは、戯曲末尾に記されたト書きにある描写—「星空、芝生、月光のもとに噴水が見てとれる<sup>21</sup>」に依拠しているのだろう。そこでは、室内の詳細な描写とともに、冒頭では明らかにされなかった庭の情景の一部が描写されている。

以上の要素に比して、より挿絵場面の特定を促すのは、行列の存在である。これは戯曲内容にあるように、少女の遺体を運ぶ行列であり、この行列が庭に入ってくるのは、物語の終盤においてである。十字架のモチーフは、おそらく少女の遺体を収めた棺に付されているものであろう。行列の先頭はすでにレンガの壁の端、つまり家の玄関にまで達している。したがって挿絵には、少女の死が家族に告知されるかされないかの、もっとも緊張感の高まるシーンが描かれていると推測できる。

さて、挿絵には当然ながらドニによる改変、あるいは補足的描写も含まれている。なかでも注目したいのは、柳の代わりに描き込まれている針葉樹と、十字架モチーフの取り込み、そして種類が特定できない樹木の幹の挿入の3点である。針葉樹は、糸杉にも似た形をしており、これはたとえばアルノルト・ベックリンの《死の島》(fig. 90)にも象徴的に描かれているように、いうまでもなく伝統的に死と結びついたモチーフである。同様のことは、もちろん十字架のモチーフにも当てはまる。戯曲においては、遺体は担架にのせて運ばれるとあり、特に棺に収められているとも記されておらず、十字架モチーフの有無への言及もない。そのためこれらのモチーフの導入は、ドニによってなされた場面の補足説明としての改変であると考えら

---

20 Maurice Maeterlinck, « Intérieur », *Théâtre*, t. II, Bruxelles, Lacomblez / Paris, Per La Per Lamm, 1902 (4e éd.), p. 175.

21 *Ibid.*, p. 199.

れる。樹木の幹の挿入については、ドニの造形面での実験精神を看取できる。これはドニの同じ頃の絵画作品にも共時的に認められる造形語法のひとつであり、たとえば1893年頃の作とされる《木々の下での行進》(fig. 91)にも現れるものだ。この油彩画でも樹木はほとんど幹しか描かれていない。そしてこの幹が画面にもたらず垂直要素によって、その間をぬって歩む人物像たちの「前進」という運動そのものが、ある種、象徴的＝記号的に示されているのである。『室内』挿絵では、樹木の幹と、その合間をぬって連なる行列のシルエットの描く曲線が、前進運動と時間の経過を同時に表していると言えるだろう。これは、1890年代初頭のドニ作品に認められるアラベスク(曲線)の利用においても言えることである<sup>22</sup>。この前進、あるいは行進は、ドニの作品において多くの場合宗教的な意味合いをともなっていて描かれることも想起しておきたい。《木々の下での行進》でも、天使に向かって歩みゆく修道女と思しき人物たちが描かれていたが、おそらくこの行進の本質的なところは、1889年の《ゴルゴダの丘》(fig. 92)に端的に示されていると言えよう。すなわち、キリストの受難の道行きが、ときに信者の行列へとかたちをかえ、また『室内』の挿絵では、遺体を運ぶ人々の行進にかたちをかえていると考えられるのである。

#### 他の画家による『室内』挿絵

本挿絵の造形的な特質は、ドニのプログラムより後に制作された他の画家による『室内』の挿絵と比較したとき、より鮮明になるだろう。たとえば、スペインの画家サンティアゴ・ルシニョールによって描かれた、1898年のテアトロ・アルティスティコでの『室内』上演にあたってのポスター(fig. 93)を見てみよう。多色刷りという違いはあるが、こちらも基本的には明暗表現に重点をおいている。だが、ドニの画面構成に比べて、地理的な配置—手前の方から、前庭、家、行列のやって来る森—が明確に区別され、空間構造が把握しやすいように描き出されている。それぞれのモチーフや人物像も特定に苦心しない。こちらでは噴水の上部に柳の葉叢が描かれている。また、物語冒頭から登場し、家を観察し続ける人物も画面手前の右端に描かれ、戯曲にある通りに明るい窓の方へ目を遣っている。戯曲末尾のト書きにあるように、夜空には星もまたたいている。(画面にエキゾティスムを付与する孔雀の存在は、画家の改変である。)ドニの画面は、ルシニョールの画面に比して、視野も狭いが、何より各モチーフがそれぞれの位置関係を曖昧にしたまま、正方形の画枠のなかに詰め込まれている印象を与える。これは画面内でそれぞれのモチーフの輪郭線が明確に描き出されず、重なり合うシルエットで構成されている点や、白

<sup>22</sup> 19世紀におけるアラベスクの概念や音楽性との関連、および美術作品への取り込みについては以下を参照のこと：Jean-Paul Bouillon, « Arabesques », *Paradis perdu : L'Europe symboliste*, cat. exp., Montréal, Musée des Beaux-Arts / Paris, Flammarion, 1995, p. 376-384；および Pascal Rousseau, « “Arabesques” : Le formalisme musical dans les débuts de l'abstraction », *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux ; [Musée d'Orsay], 2003, pp. 230-245.

と黒の対比がより際立っている点にその要因を求められる。

さらに、1902年から翌年にかけてベルギーの画家レオン・スピリアールトが手がけた、メーテルリンクの戯曲集三巻本の挿絵348点のなかから一点取り出して比較してみよう (fig. 94)。スピリアールトの挿絵は、ドニヤルシニョールのそれのように、上演向けのものではなく、一冊の戯曲本に施された複数の挿絵のうちの一点であることから、自ずとイメージ選択の前提は異なってくる。つまりドニヤルシニョールの一点で戯曲全体を示す挿絵よりも、いっそう個別場面に絞り込んだ描写的な性格が強くなっている可能性がある。だが、そうした挿絵の機能による前提の差を差し引いても、メーテルリンク戯曲集の中の『室内』冒頭に捧げられたスピリアールトの挿絵は、ドニの挿絵と興味深い対比をなしていると言える。やはりここでも、家は画面奥に配され、またルシニョールの画面よりも黒い色面が画面を構成している点はドニに近い。しかし、ドニに比して、スピリアールトは、より静的な画面を作り出している。ここには家の灯り以外、人間も人間の気配もほのめかされていない。文字通りに暗雲たちこめる空のもと、ひっそりと一軒家が佇み、その手前には塀がめぐらされて家の孤立感が際立つ。家を取り囲む環境の陰鬱な描写は、その環境が画面に占める割合が大きいだけに、いっそう室内の生活空間を圧迫するように見える。少女の死という不吉な知らせの到来は、すでにこの画面の風景が造形的な心理作用によって予告しているのだ。その点、ドニは十字架や針葉樹など、伝統的にある特定の概念—ここでは死—と結びついたモチーフを導入しており、よりモチーフの担う記号的な側面に訴えていると言える。

### 『室内』の挿絵と舞台装置との関係

戯曲のト書きとの対応関係のほかにも、実際に上演で用いたドニのデザインによる舞台装置と挿絵はどのような関係にあるのであろうか。先にも少し触れたが、いくつかの同時代批評を参照し、当時の舞台効果とドニの挿絵の関係性を探りたい。

『メルキユール・ド・フランス』誌の劇評は舞台装置について「闇に覆われた庭に、一軒の家のファサードだけが見える。そこには灯りのついた3つの窓があり、その後ろに暖炉の側で肘をついた父親、膝に小さな子どもをのせて座る母親、その近くのテーブルで、もはや帰らぬ姉妹を待ちながら、2人の姉妹が手仕事をしている<sup>23</sup>」と、ほとんどト書きを抜き書きしたかのような報告をしている。『室内』は一幕構成であるため舞台転換はなく、この舞台セットで終始上演されたはずである。この批評に基づく限り、実際の舞台もまた、戯曲の冒頭に付されたト書きの情景を忠実に表していたことが推測される。

舞台の演技に関しては、発話と身振りが分離されるという独特の演出法がとられ

---

<sup>23</sup> Danvill, *op. cit.*, p. 99.



たようだ<sup>24</sup>。演出の指揮にあたったのは、意外にも当時名の知れた劇作家サルドゥーであった<sup>25</sup>。これは1894年6月に制作座が上演したアンリ・ド・レニエの劇『女看守』の演出と同じ手法だが、『女看守』は、戦に出た兵士が廃墟で女の霊に出会う幻想的な内容の劇である。このように劇の内容がそもそもこの世ならぬものとの遭遇という、非現実的なものである『女看守』の演出が、メーテルリンクの日常的とは言わないまでも、現実的な場面設定の劇に適用されたのだった。第I部でも述べたとおり、制作座はヘルマン・バングの演出指導によって、とくにイプセン劇の上演にあたっては、あまりに反自然主義的で幻想的な演出は、より自然主義的な演出に修正された<sup>26</sup>。それが『室内』では、演出の指揮をサルドゥーの手に委ねたこともあってか、ふたたび芸術座の演出法を色濃く引き継いだ舞台効果が生み出されたのであった。だがそれは、現実世界にひそむ神秘を見出すメーテルリンク劇に見合った演出法でもあった。

ところで、批評家レオトーは『室内』の舞台効果について、「夢のように不鮮明であると同時に、生そのもののように鮮やかなスペクタクル」と印象を述べているが<sup>27</sup>、ドニの『室内』挿絵に見られる不明瞭な明暗表現は、この「夢のように不鮮明」な舞台にも一面的には由来するものと思われる。だが画家が空間把握を妨げるほどの明暗表現をとった背景には、ほかにも理由があるのではないだろうか。

### 『室内』挿絵にける造形アプローチの特異性

『室内』の挿絵は、ドニの他の作品と比べたとき、空間構造が不明確な点で一線を画している。1895年に制作した版画のなかには、ほかに《エマオの巡礼》(fig. 95)があるが、ここでは戸外から屋内へと続く道なりを示しながら、建物の前壁を取り除いて室内を正面からとらえ、そこで展開される物語が描き出されており、空間構成自体は中世や北方ルネサンスの祭壇画といった宗教絵画に伝統的に看取されるものである。《エマオの巡礼》では、空間は非自然主義的なロジックによって構成されているものの、視野は闇や障害物によって遮られることなく、明瞭な画面が呈示されており、この点で『室内』挿絵と大きく異なる。

もちろん、『室内』は夜という時間帯が設定されているゆえに、自ずと闇が画面に占める割合は高くなるわけだが、しかしだからといってこれほどまでに画面が闇にしずみ、視界が曖昧なイメージになるとは限らない。たとえば先に見たルシニョールの挿絵(fig. 93)では、ドニの挿絵と同様の視点の設定をして庭を広くとらえた空間構成をしているが、画面をおおう闇を薄い色で表現するにとどめ、そのなかに

<sup>24</sup> 『室内』の舞台効果に対する同時代批評の反応については、以下に詳しい：Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

<sup>25</sup> 1894年11月3日付の、サルドゥーからリュニエ宛の未公開書簡。Robichez, *op. cit.*, p. 364.を参照のこと。

<sup>26</sup> 本論第I部第2章を参照のこと。

<sup>27</sup> Léauraud, *Théâtre de Maurice Boissard*, II, p. 102. (Robichez, *op. cit.*, p. 364 より引用)

各モチーフの輪郭を明確に描くことで、モチーフの特定が困難にならないよう工夫されている。くわえてスピリアルトの挿絵 (fig. 94) についても同様のことが言えるだろう。したがって、ドニの『室内』挿絵における空間の把握を阻止するような明暗表現は、かなり意図的なものであると推測される。

この光と闇の対比は、挿絵において重要な意味をもっている。まずは、メーテルリンクの戯曲自体が孕んでいる象徴的な対比を、この光と闇の対比が担っている点だ。つまり、家の中の光＝幸福の象徴と、それに対照される屋外の闇＝不幸（死）の象徴である。だが、このような象徴的な機能を超え出るものを、ドニの挿絵における明暗表現は持つように思われる。

本挿絵では各モチーフより明暗表現の方がいっそう物語の内容を伝えているとクエンズリが指摘するように<sup>28</sup>、この明暗表現は『室内』の戯曲全体を支配する不安感に通じる重々しさを漂わせている。こうした表現は、ドニが制作座のために1892年に手がけたメーテルリンク作『ペレアスとメリザンド』の挿絵 (fig. 2) にも、他の版画作品にもほとんど見られないものである。基本的にドニの1890年代初頭の版画は、曲線の多用による輪郭線によって形態を構成する手法をとっていた。『室内』挿絵において、光と影の効果によって画面構成を行う造形的アプローチへの大きな変化が確認できるのだ。では、このような変化はなにが要因となって起こったのだろうか。この問題にあたり、以下では、比較作例として、ヴェイヤールによる制作座のためのプログラム挿絵に注目してみよう。

### ヴェイヤールの石版プログラム挿絵との比較

本論第Ⅱ部第1章で詳しく見たように、ヴェイヤールは1893年から連続的に制作座のプログラムを手がけている。すなわち、制作座の挿絵スタイルを確立したのがヴェイヤールであると言っても過言ではない。ドニとは異なり、ヴェイヤールの挿絵はつねに紙面全体を占め、図と文字の融合がはかられている。また、1895年に近づくと、たとえばイプセン作『棟梁ソルネス』のための石版プログラム (fig. 35) のように、ゆるい筆致とリトクレヨンを用いた明暗表現、スクレイパーによるハイライトが特徴的となる。

『室内』挿絵のように、描かれた情景がほとんど闇に覆われ、空間把握が妨げられる画面は、ドニのこれまでの挿絵や絵画にはほとんど見られない特徴である。この点において、このプログラム挿絵は、ヴェイヤールの挿絵群に造形的に接近したと言えるのではないだろうか。制作座のためのプログラム、という文脈を踏まえたドニが、ヴェイヤールの挿絵スタイルに自らのそれを近づけた可能性は否定できないであろう。

メーテルリンクが追い求め、ヴェイヤールの作品にも看取される、日常生活にふ

<sup>28</sup> Katherine Marie Kuenzli, *The anti-heroism of modern life : symbolist decoration and the problem of privacy in fin-de-siecle modernist painting*, Ann Arbor, Mich., UMI, 2002, p. 83.

と垣間見られる神秘や超自然的な力。これは敬虔なキリスト教徒であったドニにとっても関心の呼び起こされるテーマであっただろう。ドニの描く絵画作品の多くは、キリスト教にまつわるものである。それらに共通するのは、現代の一般人の生活空間のなかに、キリストが現れる、という場面設定である。先に触れた《エマオの巡礼》(fig. 95) や、《カトリックの神秘》(fig. 64) もこれに含まれる。つまり、日常のなかに、超自然的な存在が姿を現す瞬間—あるいは、今を生きる変哲のない人々が、キリストのヴィジョンを観ている瞬間である。これはアカデミズムの画家にも見られた傾向でもあり、またたとえばゴーガンの《説教のあとの幻影》(fig. 11) をはじめとする前衛画家たちのあいだでも共有された、モデルニテ（現代生活）と宗教的伝統を組み合わせた表現である。

日常に現れる神秘は、メーテルリンクの言う「日常の悲劇」とも無縁ではない<sup>29</sup>。日常生活への死の闖入は、彼にとって超自然的な、運命的な力の作用を意味していた。ドニの『室内』挿絵では、十字架のモチーフによって、神秘の要素と、死という要素が重ね合わされて、画面の重々しい雰囲気が増強されていると言える。この『室内』における「日常の悲劇」である子どもの死というテーマは、この頃のドニにとって他人事ではなかった。この劇が上演される約一ヶ月前に、ドニは妻マルトとのあいだにできた子どもジャン＝ポールを亡くしている。『室内』の挿絵には、ドニの私的な哀悼の思いも込められているのかもしれない<sup>30</sup>。

### ドニの挿絵モードと書物挿絵

ところで、ドニの石版プログラムの画面構成は、他の制作座のプログラムと比較しても特徴的な点があり、これはポスターのような画面構成を拒否する審美的な態度、あるいは挿絵についての美学を示しているように思われる。

先にもみたヴェイヤールのプログラム (fig. 35) は、基本的には画面全体が挿絵に覆われ、文字要素が図の要素のなかに入り込み、多くの場合は文字と図の筆致が似たような調子であるために、両者は同一画面のなかで乖離することなく、むしろ混交しながら共存している。しかしながら、ドニのプログラムの場合は、矩形の枠によって挿絵は厳密に空間を限定され、文字が記される領域にはいっさい図像が入り込まない。文字自体も手書きではあるものの、判読しやすい筆跡で記されている。この挿絵モードは、ドニが1897年に手がけたビョルンソンの『人の力を越えるもの（第二部）』（1897年1月14日上演）のプログラム (fig. 88) についても当てはまる。このプログラムでは挿絵のサイズが大幅に拡張されているが、相変わらず矩形の枠取りによって図とテキストの空間とが明確に区切られている。

それでは、このような挿絵のモードは、ドニのほかの挿絵と比してどのように位

<sup>29</sup> 本論第II部第3章の註29を参照のこと。

<sup>30</sup> 19世紀の文学・美術における子どもの死というテーマをめぐるのは、以下のアンソロジーがある：Georges Banu (dir.), *L'enfant qui meurt : motif avec variations*, Montpellier, l'Entretemps, 2010.

置づけられるのであろうか。結論を先取りするならば、この挿絵入りプログラムのモードはドニの書籍挿絵のモードと近似している。そしてこれは、ドニがポスターにおいて用いた造形語法とは異なるものであり、画家が意図的にこのような挿絵モードを区別していたことが推測できる。たとえば画家が1893年に制作した『ラ・デペッシュ・ド・トゥールーズ（トゥールーズ至急報）』のためのポスター（fig. 96）には、羽ペンを髪に挿したニュースの寓意である女性が大衆に新聞を頒布する様子が描かれるが、女性像の衣服の裾が文字領域に入り込んでいる。図の領域自体、ゆるやかに波打つ曲線によって区切られており、矩形の枠取りのような厳格な区画とは異なって、挿絵を構成する曲線と呼応することで軽やかな印象を生み出している。なお、このポスターの習作（fig. 97）は、当初ドニがより自由な文字の配置を構想していたことを物語っている。こうしたポスター画面での自由なテキストとイメージの共存を、ドニは演劇プログラムでは採用しない。矩形の枠取りについては、ドニが芸術座でのグールモン作『テオダ』上演時にプログラムを飾った挿絵（fig. 19）においてもはっきりとイメージを取り囲んでいた。

19世紀末に流行した、イメージが大部分を占めるポスターの場合、基本的に画面の大半をリトグラフによる印刷にあて、時おりタイポグラフィーを部分的に組み込んでいるが、それに対して書物挿絵の場合は、そもそも文字中心に版を組まねばならないことから、挿絵にあてられる領域が限定的になり、その形態も幾何学的なものとなる傾向があるのは否めない。とはいえ印刷技術の向上により、すでにこの頃には挿絵入り雑誌などでも不規則的な文字組みや不定形な図像の挿入が試みられている。発注者の経済力によって状況は異なってくるだろうが、技術的には挿絵を小さな矩形空間に閉じ込めなくてはならないという条件はなかったはずである。

1889年に描かれたポール・ヴェルレーヌ作『叡智』のための挿絵（fig. 98）や、1891年にアンドレ・ジッドの『ユリアンの旅』にドニが提供した挿絵（fig. 99）を見ても<sup>31</sup>、イメージを取り囲む矩形の枠取りが見てとれる。とはいえ、この矩形の枠取りは、『室内』挿絵と書物挿絵との親近性を保証する絶対条件というわけではない。

『室内』の挿絵は、ドニが1890年頃に抱いていた書物挿絵の美学とはやや距離を置くものである。彼は1890年に『アール・エ・クリティック』誌に投稿した「新伝統主義の定義」のなかで、以下のように述べている。

「私は、リズムカルな縁取りのなされた古いミサ典書、聖歌集の豪華な文字、黎明期の木版画を夢見る。（中略）挿絵とは、書物の装飾である！（中略）テキストの支配なしに、文章のテーマとの厳密な対応もなしに、この

<sup>31</sup> 『ユリアンの旅』におけるジッドとドニの協同およびテキストとイメージの相互作用については、以下を参照のこと：Anne-Marie Christin, « Un livre double : Le Voyage d'Urien par André Gide et Maurice Denis (1893) », *Romantisme*, 1984, vol. 14, n° 43, pp. 73-90.

装飾を見つけだすこと。むしろ紙葉にほどこされたアラベスクの刺繍、表現力に富む線の伴奏を見いだすこと」<sup>32</sup>

たしかに1890年頃の作である『叡智』（この挿絵に関しては、上に引用したドニの文章のすぐ後で言及される）や『ユリアンの旅』の挿絵、『テオダ』、制作座のための『ペレアスとメリザンド』の挿絵（fig. 87）では、律動的な線がはっきりと装飾的な効果を発揮し、その線條の連なりや生硬な形体はプリミティブ美術の趣きを呈している。だが『室内』の挿絵においては、庭を横切る行列がなすアラベスクの装飾的効果は、夜の闇と部分的に照らされた明部の対比に圧倒されてほとんど効力を失っている。ここには、リズムカルな線が観る者の内面に引き起こす感情の喚起力から、明暗の対比がもつそれへと造形の重心を移していったドニの様式展開の軌跡が見てとれるのである。この傾向は1897年のハウプトマン劇『人の力を越えるもの』（fig. 88）においても認められる。さらに書物挿絵としては、1893年から1899年にかけてドニがデッサンを手がけ、木版画組合によって版刻された『キリストのまねび』（1903年出版、fig. 100）でも深みのある明暗表現がなされていることが分かる。

このように、『室内』の挿絵は、メーテルリンクの戯曲にある舞台描写に一定程度の忠実さでもって描き出されているが、ドニ特有の死あるいは神秘を象徴するモチーフが取り込まれていることが確認できる。またドニが初期から一貫して探求する木々や行進といったモチーフによる律動的な表現も見てとれる。そして矩形の枠取りによって、書物挿絵の伝統を形式的に受け継いでもいる。だがその一方で光と闇の織りなす重々しい雰囲気や不明瞭な空間といった特異な造形も看取される本挿絵は、ドニが初期に抱いていた線描中心の書物挿絵の美学から、明暗表現の効果を重視する方向へと転換してゆく、少なくとも彼のグラフィック・アートにおける結節点をなす作品としても捉えられるのではないだろうか。そこにはヴェイユールが1893年から描き続けた石版プログラムの光と影の独特な対比に基づく造形が、ひとつのモデルとして念頭に置かれた可能性があるだろう。そしてこの造形的特質が制作座の活動へ参与するなかでドニの作品に現れたことは、この劇団が—おそらく暗黙にはあるが—石版プログラムの描き手たちに課した一定の造形的条件を浮かび上がらせるのみならず、ドニにとっての演劇経験の意義をも明らかにしていると言えるだろう。

<sup>32</sup> Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 66, 30 août 1890, p. 557.

## 第Ⅱ部 第6章

ヨーゼフ・ザットラーによる挿絵  
イプセン作『ブラン』のプログラム

第Ⅱ部では、主として石版プログラムを起点に、制作座での経験が画家の作品制作にもたらした意義を考察の趣旨としてきた。本最終章では視座を少し変え、劇団と石版プログラムの関係性について問うてみたい。本章は、1895年6月22日に制作座でイプセン劇『ブラン』が上演されるにあたってヨーゼフ・ザットラーが手がけた石版プログラム (fig. 30) を取り上げ、そこに描かれたイメージに、劇団のマニフェストを読み解く試みである。

『ブラン』は1866年に発表されたイプセンによる5幕の劇詩であり、フィヨルドに近い町を舞台に物語が進展する。主人公ブランはキリスト教の教義に忠実な牧師であるが、激しい理想主義者でもあり、「無か一切か」という格言を自らのモットーとしていた。自ら厳しい環境で生活することを選び、そのために子どもや妻を失いながらも、理想的な教会の建設を村人に訴えかける。だがブランの激しい理想主義は村人の疑念を招き、終いに狂者あつかいされて石を投げつけられ、村を追われてしまう。

イプセンと戯曲の関係については、当時、北欧連合主義的な考えを持っていたイプセンが、強国ドイツに追い詰められるデンマークをスウェーデンとともに見捨てた母国に対して抱いた憤りが、堅固な理念に突き進むブランの姿に仮託されているものとみなされる。

### ヨーゼフ・ザットラーの挿絵

はじめにザットラーが手がけた『ブラン』のためのプログラム挿絵を見てみよう。ザットラーは1867年にバイエルンで生まれ、ミュンヘンの美術学校に入学、そこでホルバインやデューラーをはじめとするドイツの過去の巨匠の影響を受ける。1890年からはストラスブールに住み、1895年にベルリンへ移るまで同地で過ごした。その間、ザットラーは制作座を後援する『パン』や『メルキュール・ド・フランス』に協力し、1894年11月から1895年3月にかけて、両雑誌に挿絵を提供している<sup>1</sup>。なかでもアルフレッド・ジャリは、ザットラーの才能を賞賛する批評を寄せていた<sup>2</sup>。

<sup>1</sup> ザットラーはすでに1893年と1894年にパリで版画アルバム『農民の戦争』と『近代の死の舞踏』を展示している。Paul Edwards, « Les minutes des sable mémorial et Joseph Sattler », in *Alfred Jarry et les Arts (L'Étoile-Absinthe, tournées 115-116)*, Paris, SAAJ/Tusson, Du Lérot, 2007, p. 69.

<sup>2</sup> ザットラーに早くから注目していたのがジャリで、『アール・リテレール (文学芸術)』誌の1894年3月号のなかで、ザットラーの作品を賞賛している。その後、同年7月(15日号)の『ラ・プリューム』誌においても注目され (Hugues Rebell, « Le Salon de La Plume. Joseph Sattler », *La Plume*, t. V, n° 126, 15 juillet 1894, p. 293-299.)、1895年3月号には、『メルキュール・ド・フランス』誌でアンリ・アルベールがザットラーに関する記事を掲載、「ゴシック芸術のグロテスクな像」をとりわけ好む、「失われた芸術の革新者」と述べる。『メルキュール・ド・フランス』編集部と懇意だったアルフレッド・ジャリは、1894年頃から制作座の活動に興味を抱いており、1896年以降はリュニエ=ポーに近づいて劇団

ザットラーの挿絵 (fig. 30) にはブランの頭部のみが描かれている。頬がこけ、やつれた相貌のブランは、口をきつく結び、目は遠くを見据えているようだ。こめかみからはどうやら血がしずくとなっていく筋も垂れている。背景は靄がかかり、ブランの身体はそのなかに消え去りかけ、顔の輪郭線もぼやけている。ザットラーは他の版画や挿絵において、デューラーの木版画を想わせる繊細な線描を特徴とした造形法をとっている。そのことを考えると、本挿絵に見られる曖昧な表現様式は、ヴェイヤール以来、制作座のプログラムの常套手段となっていた造形語法に則った、ザットラーにしては例外的な表現と言えるかもしれない。

額に滴る血は、ブランが救い主と同一視される戯曲の終盤を強く想起させる。

「ゲルド 髪にはどうやら血のしずくがあるようだ、——  
イバラの棘が咬んだんだ、  
うんと、鋭く、その額を切ったんだ。  
あんたは十字架に掛けられてたんだ！  
(中略)  
だってあんたがその人だ、救い主だ！」<sup>3</sup>

おそらく戯曲の第四幕にある次の一節に結びついているのだろう。ここでは第三幕の終盤で失った子どもの死を受け入れられないで悲嘆するアグネスに対し、事実に向き合おうとするブランが息子の死をはっきりと言葉に出す。しかしその言葉を発する彼の様子は苦しみに満ちている。

「アグネス あなた自身がその言葉に苦痛を感じてらっしゃるわ、  
自分でそれを認めようとなさる以上に、——  
あなたの額に汗の玉が、現にそうして、  
そんなに浮かんでいるんですもの。

ブラン おれの額の水滴は  
フィヨールドの水しぶきというだけだ。

アグネス そしてあなたの目の露は

空からの溶けた雪片ゆきひらにすぎないの？

いえ、そうじゃないわ、それにしても暖かくてよ、——

---

の秘書となり、舞台演出にも携わった。自らの劇『ユビュ王』の制作座における歴史的公演は演劇史に名高い。リュニェ＝ポーによるジャリにまつわる回想は以下：Lugné-Poe, *op. cit.*, 1931, p. 163-164.

<sup>3</sup> ヘンリック・イブセン、『イブセン戯曲全集』、原千代海訳、未来社、1989年、410-411頁。



あなた自身の胸から湧いて出たものよ！」<sup>4</sup>

ザットラーは、家族という犠牲をしてまでも自らのキリスト者としての使命を貫くブランの人としての苦悩をその血のような汗に、そして強固な意志を、その内面を見るかのような俯き気味なまなざしに託して描き出した。

さらにこの血／汗は、のちにおとずれるブラン自身の救いを象徴する涙を予言する。先に引いた戯曲終盤のゲルドの台詞のあと、ブランを救世主と称える彼女に対し、自らを落伍者とみなす彼は、彼女を追い払おうとする。だがやがて雲が晴れるにしたがい、ブランの心にも晴朗さがゆき渡り、彼は涙を流す。

「ゲルド 何だ？泣いているだな、おめえ  
暖かい涙を流して、頬に陽気が立つような、——  
暖かい涙を流して、氷の経帷子を溶かし、  
峰々からしづくにして落とすような、——」<sup>5</sup>

これまで泣くことがなかったブランに対し、その理由を尋ねるゲルド。ブランは、明るく清々とした顔つきで、「神がその上にお書きになる書き板たらんとする」意志を捨て、今日から自らの「人生の詩は暖かく豊かなもの」となるだろうと言う<sup>6</sup>。神の僕という使命から解放されたブランは、これからは自らの人生を生きようとする。子どもと妻という、人間的な生においてかけがえのない存在を、自らの盲目的な—しかし崇高で超人間的な—宗教的使命を貫くために犠牲にした後で、彼の視野はやっと開かれ、自分もまた人であることを悟ったと言えるだろう。

ザットラーの挿絵では、このように解放される前の、自分の意志の強さを試すブランの精神的葛藤に焦点があてられる。やつれた顔と内面を凝視するかのような瞳、額にかかる髪、そして何より滴り落ちる血の滴を強調して描くことで、主人公のブランには、受難に耐える救世主キリストの面影が重ね合わされる。そして興味深いことに、ザットラーは背景描写やほかの人物など、余分な説明的モチーフは一切排し、ただブランの頭部のみを描写でそれを実現させた。戯曲内容に疎い者にとっては、かなり抽象的なイメージしか与えない挿絵であるかもしれない。しかしそのことで、もっぱら人物の精神的なドラマに注意を向けるこの挿絵家の着眼点が際立つとも言えるだろう。

### モーリス・デュモンによる『ブラン』のプログラム習作

モーリス・デュモンもまた、最終的にプログラムの形には結実しなかったが、『ブ

<sup>4</sup> 同書、326頁。

<sup>5</sup> 同書、412頁。

<sup>6</sup> 同上。

ラン』の挿絵を描いてそれを自らが編纂する版画アルバム、『レプルーヴ (L'Epreuve)』誌において発表している (fig. 101)。該当する作品は『レプルーヴ』誌の第6号に掲載されたが、この号は1895年5月号にあたる。制作座による『ブラン』の上演は翌月22日であるので、僅差ではあるが、このデュモンの挿絵がプログラムよりも先に世に出ていたことがわかる。

デュモンは版画家でもあり、詩人でもある人物で、『エプルーヴ』を刊行する前から、すでに文芸誌の世界に関わっていた。最初に編集した雑誌は、1890年に故郷アヴランシュで出した『自由芸術：挿絵入り文芸新聞(L'Art libre Journal artistique littéraire illustré)』であった<sup>7</sup>。1893年には、『ラ・プリューム』誌の表紙をドライ・ポイントで制作しており、これを機に、デュモンは美術と文学の交差するパリにおける雑誌出版のネットワークのなかに身を投じる。

デュモンの『ブラン』挿絵は、雪を戴く切り立った山々の連なったフィヨルドの海岸を背景とし、前景左手に、こちらに振り向く黒い衣服を着たひとりの男性の姿が描かれる。彼の頭部のすぐ横には、遠景に建つ教会の尖塔と思しき鋭い円錐状の影が伸びる。

本挿絵の構図は、ムンクの描いたいくつかの作品の構図を想起させるものと言えよう。たとえば、彼が1891年に描いた《メランコリー》(fig. 68)では、同じく湾曲した海岸線を背景に、一人の男性が画面手前に佇む。デュモンの挿絵と同じく、男性は上半身のみ描かれ、下半身は画枠で遮られている。ムンクの作品構図は、おそらくマックス・クリンガーのエッチング《夜》(『死についてI』より、fig. 103)に遡り得るだろう。

だがここで注意を促したいのは、ムンクの《メランコリー》においては、頼杖のみならず、海岸線もまたメランコリーの概念と結びつく象徴的なモチーフとなっていることである。現に、ムンクはいくつかの《メランコリー》のヴァリエーションを制作しているが、そうした作品にも湾曲した海岸線はほとんど常に人物の背景に配されている (fig. 104)。それはちょうど、同じ頃にリュシアン・レヴィ＝デュルメールが《ジョルジュ・ローデンバックの肖像》(1895年、fig. 105)で行ったような、肖像の背景に、その人物の属性あるいは心象風景としての風景を描き込む、という手段と通じるものがあると言えるかもしれない。フランスにおいて、フィヨルドは北欧の厳しい自然を象徴するモチーフとして、北欧という地域と密接に結びついて認識されていただろう。だがそれ以上に、『ブラン』の戯曲において、フィヨルドはブランの家の背景として現れるだけでなく、先に触れた「おれの額の水滴はフ

---

<sup>7</sup>紙面はすべて手書きであった。雑誌において、「善良なブルジョワたち」や制度、サルセー(ブルジョワにおもねる大物批評家)への反発を表明するとともに、『クーリエ・フランセ』紙や『シャ・ノール』誌の予約購買を勧めている。彼の『自由芸術』誌は三か月間で廃刊となる。Hélène Védrine, « Face-à-face et réseaux de revues », dans Philippe Kaenel (éd.), *Les périodiques illustrés (1890-1940) : écrivains, artistes, photographes*, Gollion, Infolio, 2011, p. 124, note 5.

「イヨールドの水しぶきというだけだ<sup>8</sup>」というブランの科白のほかにもしばしば登場人物の科白に登場し、劇に欠かせない要素となっている。

### 雑誌『パン』の挿絵との関係

デュモンはムンクだけでなく、あるいはムンク以上に、実際に頒布された『ブラン』のプログラム挿絵を手がけたザットラーの作品からインスピレーションを受けたように考えられる。というのは、ザットラーが1895年4-5月号に発表した挿絵に描かれたキリストの頭部 (fig 106) が、デュモンの描いたブランの頭部とかなり近似しているためだ。キリストとブランの髪型は異なるにせよ、同じ三分の四面観という点から、やつれてこけた頬、こちらを見据える大きな目、目立つ鼻筋、開き気味の口元、だらりと下に垂れる髪の毛と髭など、両者の容貌は驚くほど合致している。

もしもデュモンがザットラーのキリスト像を援用したとして、一体なぜデュモンはそのようにしたのだろうか。おそらくデュモンは、戯曲『ブラン』において重要な宗教的コノテーションと、受難の英雄としてキリストにも重ねられ得るブランの運命を語りうる力を、ザットラーのキリスト像の中に見だし、自らの挿絵にもその力を与えようと、その像を援用したように推測される。

ところで『ブラン』のプログラムは、2点とも紙面の片側がベルリンの文芸雑誌『パン』の広告にあてられている。この雑誌は、1890年代にしばしばパリに滞在していたドイツ出身の美術批評家で、トゥールーズ＝ロートレックやナビ派の画家をドイツ語圏に紹介しようと努めたユリウス・マイヤー＝グレーフェが編集部の重役であり、おそらく彼の口利きによるものと推測される。マイヤー＝グレーフェは、版画芸術にも情熱を抱いており、はやくにフェリックス・ヴァロットンやエドワード・ムンクの版画を扱ったモノグラフィーを世に出している。ちなみにこの2人の画家たちも、制作座のプログラム挿絵を手がけている。またムンクのパリの美術界にデビューする礎を築いたのもマイヤー＝グレーフェであった<sup>9</sup>。

さらに興味深いことに、マイヤー＝グレーフェとデュモンはそれぞれの雑誌編集の活動を通して関わりがあった。デュモンは1895年3月に、『レプルーヴ』誌の文学版補遺として、『レプルーヴ・リテレル』誌を創刊する。そして同じ内容のものが、『パン』仏語版補遺の4-5月号としても刊行される<sup>10</sup>。背景にはどうやら、もと芸術座座長のポール・フォールの仲介があったらしい<sup>11</sup>。他方、『パン』ドイツ語版

<sup>8</sup> イブセン、同掲載書、326頁。

<sup>9</sup> マイヤー＝グレーフェとムンクの関係については、本論文の第Ⅱ部第2章を参照されたい。

<sup>10</sup> 同誌には、次のような宣伝文が付されていた：『パン』のフランスにおける予約購読者には、『レプルーヴ・リテレル』を無料で差し上げます。『レプルーヴ・リテレル』の各号には、雑誌のドイツ分野の一部分を仏訳したものが含まれます。」

<sup>11</sup> 『レプルーヴ』を取り巻く文芸雑誌のネットワークについては以下が詳しい：Hélène Védrine, « Face-à-face et réseaux de revues : L'Épreuve album d'art, Le Livre d'art, Pan et La Revue rouge », dans Philippe

の第一号には、ロジェ・マルクスのグリプトグラフに関する論文にデュモンの手がけたグリプトグラフ《モーリア（あるいはサッフォー）》(fig. 107) が付された<sup>12</sup>。このように、『パン』を通じてデュモンはザットラーの作品を意識することになったのであろう。

### 制作座の意思表示としての『ブラン』

本戯曲が上演された 1895 年の時点で、すでに制作座は『ロスマルスホルム』、『民衆の敵』、『棟梁ソルネス』、『小さなエイヨルフ』のイプセン劇 4 作を舞台に上げており、すっかりイプセンを看板作家として定着させていた。これら 4 作は制作座の上演順においては『ブラン』に先立つが、イプセンの執筆順で言うと、1866 年に発表された『ブラン』がこれらのうちでもっとも早く執筆されたものである。制作座は遡及的にこの戯曲を取り上げたのである。

リュニェは同戯曲を「すばらしい『ブラン』」と言及してはいるものの、公演について詳しい回想を残していないため、上演の経緯は詳らかではない<sup>13</sup>。だが、結論を先取りするならば、この戯曲のなかにイプセン作品の根源的なテーマを看取したことが上演の動機となったように推測される。そのテーマは、イプセン作品における多面的なテーマのうち的一面に過ぎないかもしれない。だが、イプセン劇が制作座を惹きつけた魅力がどこにあったのか、代弁しているようにも思われる。『ブラン』上演時に配られた冊子形式の小型プログラムにはこのように言及されていた。

「そしてこの人 (L'Homme) [=ブラン] はまたしても、十字架に掛けられる。彼の額にはまたしても、茨が巻かれる…。

これが『ブラン』である。

この詩は、他のすべてのイプセン劇の萌芽を内包していると言っても過言ではない。

『棟梁ソルネス』における塔は、ブランの理想の教会堂であり、そしてブランという人間は、『民衆の敵』なのである。

つまりイプセンは、1865 年の時点で、すでに将来の傑作を構想していたのであり、言うなれば、彼はそれらを『ブラン』のなかに総合したのである。

(中略)

このように、イプセンの最初のドラマである『ブラン』は、イプセンの

---

Kaenel (éd.), *Les périodiques illustrés (1890-1940) : Écrivains, artistes, photographes*, Gollion, Infolio, 2011.

<sup>12</sup> *Pan*, 1895, n° 1, p. 35.

<sup>13</sup> Lugé-Poe, *La Parade*, t. II, *Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931, p. 138.

典型的ドラマであり、傑作となっているのだ」<sup>14</sup>

ここでは、大衆になびかず、受難の道を歩む理想主義者としてのブランは、イブセン劇の普遍的なテーマと捉えられている。これは批評家フェルナン・オーセールによって記された文章ではあるが、演劇の古い慣習や観衆の輿感にも屈せず我が道をゆく制作座の自己投影ともなっているのではないだろうか<sup>15</sup>。

ここで思い出されるのは、1893年に制作座での初演として『ロスマルスホルム』が上演された折、『ラ・プリューム』誌に掲載されたリュニエ=ポーを紹介する記事の一節である。

「褐色の髪の大男、瘦身で鼻筋がとおりに、唇は薄く、勤勉で信念を持った厳しい牧師の雰囲気。ドミニコ会修道士の衣に身を包み、新しいラコルデール<sup>16</sup> [主人公ロスマルのことを指す] を見事に演じた。声のよく響く説教壇の高みから、キリストの名のもとに社会改革を予言しながら」<sup>17</sup>。

ここで描かれるリュニエ=ポー、あるいはロスマルは、すでにイブセンのある種の英雄観、すなわち社会改革者として逆境に立ち向かう現代の英雄の姿をとっている。イブセンは『ロスマルスホルム』を1886年に発表しており、『ブラン』はその21年前に書かれた劇である。だが、たしかにブランのなかには、ロスマルの強靱な意志と正義感の原型が見てとれるのだ。そしてリュニエ=ポー率いる制作座は、結成当初からこの英雄観に惹かれていたものと考えられる。

ザットラーによる『ブラン』のための挿絵は、1895-1896年のシーズン・プログラム『制作座の歩み：1895-96年度』の表紙としても使用され、この挿絵上部にアンリ・ボエルによる次のようなフレーズが銘として引用されている。

「...真実と夢、詩と現実、人間らしい哀れみ、義務感の象徴、芸術的な生、美しい死、これが「制作座」である<sup>18</sup>」

このロマン主義めいた一文に、当時の制作座が目指した方向性がよく現れていると言えるだろう。「真実と夢、詩」は、芸術座の周辺でも好まれた語であるが、それ以外の語は制作座に特有と思われる。とりわけイブセンの作品に代表される、制作座が創設当初に頻繁に取り上げたリアリズム演劇は、まさに「現実」にあたるだろ

<sup>14</sup> Fernand Hausser, « Brand ». 1895年6月22日の公演のための小型プログラムに掲載。

<sup>15</sup> イブセン劇は一方では支持されるも、他方では内容の抽象的で曖昧な様が批判されていた。

<sup>16</sup> ラコルデールは19世紀前半にドミニコ修道会を再建した聖職者。

<sup>17</sup> Jules Christophe, « Lugué-Poe », *La Plume*, janvier 1893, p. 530.

<sup>18</sup> Texte d'Henry Bauer, cité dans : *Historique du Théâtre de l'Œuvre*, Saison 1895-1896.

うし、たとえば『棟梁ソルネス』においてソルネスが苦悩する自らの「良心」は「人間らしい哀れみ」に—ソルネスは、家族に払わせた犠牲に対する良心の呵責に苦悩した—、『民衆の敵』や『ロスメルスホルム』において利己的な大衆の無理解にひとり立ち向かう正義感に満ちた主人公は「義務感の象徴」に、また野心によって塔から墜落して命を落とすという、神話的コノテーションの読み取れるソルネスの死はまさに「美しい死」と見なせるだろう。事実、戯曲のなかでヒロインのヒルデは、ソルネスの墜落時に豎琴の音を聴くという、ある種の美的な体験をしている。イプセン以外にもあてはまるものはある。『アナベラ』の兄妹愛とそれをめぐる死もまた「美しい死」であろう。しかしながら、「義務感の象徴」については、とりわけイプセン劇の、まさに『ブラン』に代表されるような使命感というテーマに結びつくのではないだろうか。

ザットラーの挿絵は、まさにこうした制作座に重ね合わされた受難の人、ブランを、戯曲の中でも暗示されるキリストのイメージを引きつけることで、当時の制作座の姿勢をも物語っており、それにより、シーズン・プログラムの表紙を飾ることとなったと推測される。以上のようにザットラーの石版プログラムのイメージは、イプセン劇『ブラン』の主題を象徴的に表すのみならず、制作座の前衛的劇団としての造形による意思表示（マニフェスト）にもなっていると考えられるのである。

結び

制作座の石版プログラムは、19世紀末フランスにおいて、多色刷り石版画の技術的向上と、それともなう創作版画出版の流行を背景に、1880年代末に自由座が着手した挿絵入りの演劇プログラムに倣って刊行された。本論は制作座の石版プログラムを主軸にすえながら、この劇団での経験が画家にもたらした意義、石版プログラムを通して浮かび上がる画家と演劇の関係に着目して論じた。

第Ⅰ部では、第Ⅱ部における個別研究の背景となる、芸術座と制作座それぞれの演劇理念や実際の活動、画家の関与のあり方について概説した。制作座での経験が画家たちの制作活動にまで深く関わりを持ち得たのは、芸術座においてすでに画家と劇団の堅固な協力関係の基盤が築かれていたためである。演劇における象徴主義の先駆であり、制作座の演劇理念の素地を用意した芸術座は、画家のみならず文学者や音楽家たちを集結させ、演劇の名のもとに芸術の共同体を形成した。この新しい協同のあり方を支えていたのは、総合芸術の理念である。画家たちはこうした環境において、新しい演劇理念を吸収すると同時に、美術の分野における装飾やプリミティブといった概念にまつわる新しい理念を演劇界に取り込みながら、舞台装置やプログラムの挿絵を手がけることとなったのだった。芸術座の演目に顕著な反自然主義の傾向、そして何よりも観念を優位にすえる方針は、舞台演出、舞台装置のあり方にも適用される。画家たちは現実に即した舞台環境を否定し、ボードレールの万物照応（コレスポンダンス）の概念を理論的支柱として、言葉を造形によって補完するような舞台セットを手がけた。

つづく1893年創設の制作座は、こうした芸術座の慣習の演劇形態にとらわれない実験的な態度や、反自然主義の理念を引き継いだ。しかし芸術座の極度な詩至上主義と観念の偏重を和らげ、現代生活という枠組みのなかに精神的なドラマの展開される劇を好んで取り上げる。制作座のレパートリーにおいては、フランス人作家による劇作品よりも、近代北欧劇の初演が目立ち、とりわけイプセン劇の上演頻度が際立っており、このノルウェー作家は同劇団の看板作家となったのであった。こうした北方への憧憬によっても示される制作座のコスモポリタニズムは、同劇団の活動に芸術座以上に多様な画家を巻き込むことになる。とくに挿絵入りプログラムの協力者のなかには、リュニェ＝ポーの友人であったナビ派画家にくわえ、劇団の国際的な活動範囲が引き金となって、外国人画家たちも名を連ねている。また、制作座は象徴主義運動に与する複数の文芸雑誌とも協力関係を構築した。この関係が劇団に文学的なアイデアを与えるのみならず、豊かな人脈によって制作座の美術面における人材—たとえばムンク—の確保にもつながったことが分かった。

先行研究が掘り下げてこなかった個別事例を詳細に分析した第Ⅱ部では、制作座の活動がそれぞれの画家にもたらした多様な意義について問い直した。

第Ⅱ部全体を通して浮かび上がるのは、演劇という場を介する美術と文学の並行



現象である。自然主義から象徴主義へ移行する時代にあつて、美術も文学も、現代生活という枠組みのなかで、外面的アクションを排した内面のドラマ、心理的ドラマに重点を置くようになる。これはメーテルリンクによる、イプセンの劇『棟梁ソルネス』をめぐる評論において端的に表明されていた。この理論に沿いながら、ヴェイヤールはまさに『棟梁ソルネス』のための石版プログラム挿絵において、主人公の内面性が表出するような造形を生み出している。その造形には、ルドンの「黒」を筆頭に、カリエールやファンタン＝ラトゥールの表現様式もヒントとなったことが推測される。さらに石版プログラムの造形は、その後のヴェイヤールの絵画にも反映されていく。この考察は、挿絵の造形を舞台の薄暗い照明効果の翻案に還元しようとする従来の研究に対する問い直しから発したものだが、最終的に、石版プログラム挿絵の実践が、絵画制作における様式転換を促したことも明らかとなった。

またヴァロットンが1894年にスウェーデン人作家、ストリンドベリの劇『父』のために手がけた石版プログラムに描かれる人物の表現には、同時代の『父』に対する多くの劇評がこの劇作品に見いだしたのと類比的に捉えられる抽象化のプロセスが認められる。またストリンドベリの作品に特徴的な男性と女性、父親と母親の対立や闘争という辛辣なテーマや、そのテーマを本質の部分において描き出そうとする態度は、その後のヴァロットンの作品においてしばしば看取されることとなり、『反感』のような油彩画においてその極点を見る。

ヴェイヤールやヴァロットンよりも神秘主義的なものを好んだドニは、1895年にメーテルリンクの『室内』のためのプログラム挿絵を制作したが、そこにはドニがしばしば用いる死あるいは神秘を象徴するモチーフが取り込まれ、戯曲の世界観を補完している。同プログラムの挿絵は一方で矩形の枠取りによって書物挿絵の伝統を形式的に受け継いでいるが、曖昧な空間を生み出す明暗の表現により、ドニが初期に抱いていた線描中心の書物挿絵の美学から、明暗表現を基盤とした表現への移行が認められる。

こうしたヴァロットンやドニの石版プログラムの分析のいずれにおいても、ヴェイヤールの手になる挿絵プログラムに認められる不明瞭な明暗表現を中心とした造形様式が、彼らの一種のレファレンスとして機能していたであろうことが推測された。その造形的特質を一言でまとめれば、明暗の対比によって空間を暗示させながら、薄暗がりのなかに事物の輪郭線を溶け込ませて対象の形体を曖昧にするというもので、1890年代のゴーガンをはじめとした前衛画家たちが実践していたクロワゾニスムとは対照的な造形語法であった。その造形は精神的なもの、不可視なものを表現するのに適切とみなされ、心理劇を重んじる制作座のコンセプトとも合致したがために、石版プログラムの挿絵のスタンダードになり得たのであろう。さらに薄明かりは、制作座が好んで舞台に上げた北欧や、さらにはベルギーも含めたフランスに対する「北方」諸国の気候的、さらには人間的気質とも結びついていた。

本論の最後に扱ったザットラーによるプログラム挿絵の考察は、先の個別研究と

はやや趣を異にし、劇団と挿絵の関係を問う補論をなしている。ザットラーの描いたイプセン劇『ブラン』のための挿絵は、公演時のプログラムを飾っただけでなく、1895-1896年の年間プログラムの挿絵にも採用された。制作座は、批評家の批判にさらされ、慢性的な資金難に苛まれながらも、新しい演劇のかたちを模索しようとする劇団のイメージを、戯曲で描かれる孤高で現代の受難者、主人公ブランの姿に重ね合わせたと推測された。本石版プログラムは、戯曲内容のみならず、劇団のマニフェストを表す図像としても機能した一例ととらえられる。

このように、制作座や芸術座といった演劇界との関わりは、個々人の画家にとってそれぞれの意義をもたらす経験となりえ、挿絵入りプログラムの制作自体も画家の絵画制作と多様なかたちで交差した。20世紀に入ってバレエ・リュスや未来派、そしてバウハウスの画家たちがより自由に舞台と美術の領域を行き来して舞台革新をおこなう文化的土壌が、すでにこの19世紀末のフランスに用意されていたのである。

一次資料の所在

挿絵のほどこされた演劇プログラムは、同時代からすでに蒐集の対象となっていた。そのため当時コレクターが個人的に蒐集した揃いのプログラムが、当人の死後に寄贈などによって公的機関に保管されるようになった例も少なくない<sup>1</sup>。以下ではパリを中心に、本論文の主たる資料体である挿絵入りプログラムを所蔵する図書館やアーカイヴを紹介するとともに、制作座に関連した一次資料のなかでも重要なものについて、その所在を概説したい<sup>2</sup>。

## フランス国立図書館

制作座の挿絵入りプログラムの網羅的コレクションを有する機関としては、まずフランス国立図書館の舞台芸術部門 (*département des Arts du spectacle*) 内のロンデル・コレクション (*Fonds Rondel*) と、同図書館版画・写真部門 (*Département des estampes et la photographies*) が挙げられる。

ロンデル・コレクションは、その名称が示すように、愛書家であり舞台愛好家でもあったオーギュスト・ロンデル (1858-1934) によって 1920 年に国家寄贈されたコレクションである<sup>3</sup>。1895 年から蒐集がはじめられ、コレクションの総数は 80 万点にのぼり、内容はフランス国内および海外の舞台芸術に関する諸資料から成る<sup>4</sup>。そのため、同コレクションには挿絵入り演劇プログラムのほかにも、制作座の上演にまつわる劇評などの文字資料も多く含まれている<sup>5</sup>。なお国立図書館版画・写真部門には、一冊のアルバムに綴じられた一連のプログラムが所蔵される<sup>6</sup>。プログラムの保存状態は、ロンデル・コレクションのそれを上回るものの、シリーズの全てが揃っているわけではない。なお、舞台芸術部門には、制作座に関連した記事のスクラップ・ブックも所蔵される<sup>7</sup>。

---

<sup>1</sup> 現代においては、挿絵入りプログラム蒐集に対する関心は 1960 年代より高まり、これは象徴主義およびナビ派やアール・ヌーヴォーといったフランス 19 世紀末美術の再評価の気運が高まるのと軌を一にしている。Isabelle Cahn (dir.), *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay ; Milan, 5 continents, 2005, p. 79.

<sup>2</sup> 1890 年代の制作座の舞台写真や舞台装置のマケットの存在は確認できていない。

<sup>3</sup> ロンデルに関する主要参考文献は以下 : Auguste Rondel, « La Bibliothèque Auguste Rondel à la Comédie-Française », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre*, 1922, n°3-4 ; Noëlle Guibert, « Les Arts du spectacle à la Bibliothèque nationale de France : un parcours depuis la collection Auguste Rondel », *Art et métiers du livre*, 1997, n° 206, p. 58 ; Madeleine Horn-Monval, « Auguste Rondel (1858-1934) », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1958, t. IV, p. 370-378 ; Anonyme, « Archives, patrimoine et spectacle vivant », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2000, n°5, p. 95 ; Michèle Thomas et al., « Mémoire », *Le théâtre au plus près : pour André Veinstein*, 2005, p. 223-308.

<sup>4</sup> もともと本コレクションは、フランス国立図書館の分館のひとつであるアルスナル館に保管されていたが、近年リシュリュー館の舞台芸術部門に移管された。資料番号は以下 : Rt 3700 bis.

<sup>5</sup> 資料番号は以下 : Rt 3696-3698 ; Rt 9077 (前者には劇評などの定期刊行物の記事、および小型プログラム等が含まれ、後者にはリュニエ＝ポーに関する記事が収められている) くわえて、以下も参照のこと : Recueil Stoullig (SR 95)

<sup>6</sup> 資料番号は以下 : TB 1199 FOL (Recueil des Programmes du Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900)

<sup>7</sup> 資料番号は以下 : Rt 3698 ; SR 95. 資料番号とその内容の詳細は本論の主要参考文献一覧を参照のこと。

## ジャック・ドゥーセ・コレクション

さらに、この国立図書館リシュリュー旧館に隣接する、フランス国立美術史研究所 (Institut National de l' Histoire de l' Art、通称 INHA) の附属図書館には、極めて状態の良好な挿絵入りプログラムが保管されている。すなわち、ジャック・ドゥーセ・コレクションに含まれるプログラムである。服飾デザイナーとして大成したドゥーセ (1853-1929 年) が築いた美術作品および関連資料の膨大なコレクションは、まず 1918 年にパリ大学へ寄贈され、その後移転を経て現在は INHA に所属している。ドゥーセの蒐集活動は 20 世紀に入ってからであり、実際には制作座の活動後にプログラムを買い求めたのだった。このコレクションには文字の刷られていない版も含まれており、版元から直接購入した可能性がある。いずれにせよ、啓蒙的な美術愛好家であったドゥーセらしく、作品保存状態もよく、また同じ刷りが複数点保管されていることもある。

## フランス劇作家・劇音楽家協会

上記の蒐集家たちのコレクションにくわえ、フランス劇作家・劇音楽家協会 (Société des auteurs et compositeurs dramatiques、通称 SACD) の附属図書館に保管されるリュニェ=ポー・コレクション (Fonds Lugné-Poe) も忘れてはならない。このコレクションは、もともと制作座の座長であったオーレリアン・リュニェ=ポーの所有していた資料類であり、ロンデル・コレクションと同じく挿絵入りプログラムに加えて、上演に関わる諸資料がまとめて含まれている。なかでもリュニェ=ポー・コレクションの重要性は、以下の2種類の資料を含めていることにある。1点目は、挿絵入りプログラムと同様に上演のたびに刷られた文字中心の小型 (小冊子型) プログラム (petit programme) である<sup>8</sup>。このプログラムについては、公立図書館でもほとんど網羅的なコレクションを有していない。そして2点目は、リュニェ=ポー宛の書簡や、書き込み入りの台本といった一次資料である (書簡については、本論文の付録篇に一部の転記を掲載)。書簡を繙くならば、そこには上演をめぐる演出のアイデアや配役、また出版関連の連絡などがときに親しみ溢れる語調で、ときにごく形式ばった文章で記されている。

## パリ警視庁資料室

くわえて、挿絵入りプログラムのコレクション数は劣るものの、ある特徴的な資料体がパリ警視庁 (Préfecture de Police) の資料室にも保管されている。19世紀末には演劇の検閲が緩和されたものの、同時代の無政府主義思想の高まりとテロの多発を受けて、上演の際にアナキストとして当局に監視されていたメンバーが関

---

<sup>8</sup> 本プログラムについては本論第I部第2章第2節を参照のこと。

わっていたり、アナキズムの思想を帯びているとみなされた戯曲が上演されたりする際には、警官が監視に入った。アナキズム運動への加担者が時に上演活動に関与し、また観客としても訪れていた制作座は、しばしば監視の対象となったのだった。該当する公演の折には、監視のレポートが作成され、また劇評類も合わせてスクラップされたが、現在こうした機密資料がパリ警視庁の資料室で公開されている。とくに手書きのレポートに記された、当該のアナキストや、あるいは観客層に関する客観的な報告は、ほかではあまり言及されない類いの、警視庁ならではの収集情報と言えよう。

### モーリス・ドニ美術館資料室

パリ西郊のサン＝ジェルマン＝アン＝レイに位置するイヴリン県立モーリス・ドニ美術館の資料室にも、一次資料および重要な二次資料が保管される。モーリス・ドニの所有していたドキュメント類がコレクションの核をなすこの資料室は、制作座関係者や画家たちからドニに宛てられた書簡や、制作座にまつわる劇評のスクラップ、また同時代に刊行された戯曲本も多く所蔵する。現在では、書簡類のデジタル化作業が進められている。

### その他の機関

ほかに演劇史関係の研究機関としては、フランス国立図書館の音楽部門と同じ建物内に設置された演劇史協会（*Société d' Histoire du Théâtre*）がある。同機関の図書館に所蔵される一次資料は、劇作家であり俳優でもあったレオン・シャンスレル（1886-1965年）のコレクションを中核としており、残念ながら1890年代の制作座の活動に関連する資料はほとんど含まれない。ただし、同時代の諸劇場のパンフレット類など、スペクタクル一般にまつわるエフェメラルな媒体を多く所蔵しており、同時代の劇場をめぐるイメージの網目のなかで制作座のプログラムの位置を考えるような場合、有益となってくるだろう。

ほかにもアメリカをはじめとした各国に、制作座の挿絵入りプログラムが多数保管される美術館は散見され、有名なものとしては、本論序章でも触れたサミュエル・ジョゼフォヴィッツ・コレクションやアトラス・コレクションを挙げるができる。

## 主要参考文献一覽

## 一次資料

### ▶フランス国立図書館 (BNF) 版画・写真部門

**Recueil des Programmes du Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900 (TB 1199 FOL)**, 27 planches et 1 dépliant.

### ▶フランス国立図書館舞台芸術部門

**Fonds Rondel, « Théâtre de l'Œuvre (Rt 3696-3700) » et « Lugné-Poe (Rt 9077) »**

- **Rt 3695** : Recueil factice de presse de critiques des pièces jouées à l'Œuvre, octobre 1893-décembre 1904, 2 vols.

- **Rt 3695 bis** : Recueil factice de programmes du Théâtre de l'Œuvre, 1894-1900 (y compris les petits programmes imprimés)

- **Rt 3698** : Recueil factice d'articles de presse et de programmes concernant l'activité de l'Œuvre. 1893-1947, 30 vols.

- **Rt 3700 bis** : Documents iconographiques, portraits, programmes, etc...concernant l'Œuvre, 1 vol. (y compris la plupart des programmes lithographiés)

- **Rt 9077** : Recueil factice d'articles de presse et documents concernant Lugné-Poe

### **Recueil Stoullig (SR 95)**

Recueil factice d'articles de presse de critique dramatique par divers auteurs, réunis et classés par Edmond Stoullig. 1876-1914, 80 vols. (Années 1893-1900 : SR 95/505, 528-533)

### ▶フランス劇作家・劇音楽家協会 (SACD)

**Fonds Lugné-Poe** : Des programmes, des affiches illustrées et des périodiques se rapportant au Théâtre de l'Œuvre, des textes de pièces de théâtre en français et en langue étrangère (suédois, norvégien) et des notes de mise en scène ; de la correspondance ; quelques documents se rapportant à sa compagne Suzanne Desprès ; 13 maquettes de costumes de Paul Ranson pour « le Roi Bombance » de Marinetti.

### ▶モーリス・ドニ美術館

**Affiches et programmes de théâtre illustrés de la fin du 19e siècle** : Programmes du Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe illustrés par Joseph Sattler (1895), Alfred Jarry pour son « Ubu-Roi », Pierre Bonnard (1896), Edouard Vuillard, Félix Vallotton (1894), Henri de Toulouse-Lautrec (1895), Jan Toorop (1895), Paul Sérusier (1895), Maurice Denis (1897), Maxime Dethomas (1895), Théo van Rysselberghe (1900), Charles Guérin (1901).



## 1890年代におけるリュニエ＝ポー関連書簡

**Correspondances adressées de Ligné-poe à Maurice Denis**, Musée Maurice Denis.

**Dossier Ligné-Poe**, BNF, Manuscrits (NAF 26460).

**Correspondances adressées à Ligné-Poe**, La bibliothèque de la SACD (voir **Fonds Ligné-Poe**).

[texte imprimé] ROLLAND, Romain et LUGNÉ-POE, Aurélien *Correspondance 1894-1901*, Jacques Robichez (intr. et notes), Paris, L'Arche, 1957.

### その他

[Recueil. Œuvre de Edouard Vuillard], BNF, Estampes et photographie (Rés. MUSEE-PL).

[Recueil. Dossiers biographiques Boutillier du Retail. Documentation sur André Antoine], [Lieux divers], [éditeurs divers], 1889-1941. (sous-notice 3 : BIDOU, Henry, *Les époques du théâtre contemporain en France*)

### 制作座に関する批評 (年代順)

LEMAÎTRE, Jules, *Impression de théâtre*, 7<sup>e</sup>-10<sup>e</sup> séries, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1893-1898.

ANONYME, « Pelléas et Mélisande au Théâtre du Parc », *L'Art Moderne*, n° 24, 11 juin 1893, pp. 185-186.

ANONYME, « La Damme de ma Mer », *L'Art Moderne*, n° 27, 2 juillet 1893, pp. 209-211.

BAUER, Henry, « Review of Rosmersholm », *Echo de Paris*, 8 (7?) octobre 1893.

MUCLAIR, Camille, « L'Œuvre et Rosmersholm », *L'Art Moderne*, n° 42, 15 octobre 1893, pp. 333-334.

—————, « Un ennemi du peuple », *L'Art Moderne*, n° 47, 19 novembre 1893, pp. 372-373.

ANONYME, « Rosmersholm », *L'Art Moderne*, n° 49, 3 décembre 1893, pp. 385-387.

MUCLAIR, Camille, « Le Théâtre. Représentations de L'Œuvre -- *Un Ennemi du Peuple*, de Henrik Ibsen », *Ruvue Encyclopédique*, 1893, pp. 683-686.

JARRY, Alfred, « Ames solitaires », *L'Art littéraire*, janvier-février 1894, pp. 22-25.

ROINARD, P.-N.; Ch.-H., « Théâtre », *Essais d'Art Libre*, nos 25, 26 et 27, tome. V, février.-mars-avril 1894, pp. 47-50 et 51. (*Une nuit d'Avril à Céos; L'image; Au-dessus des forces humaines*)

MAETERLINCK, Maurice, « A Propos de Solness le Constructeur », *Le Figaro*, lundi 2 avril 1894.

BEAUBOURG, Maurice, « Solness le constructeur », *L'Art Moderne*, n° 14, 8 avril 1894, pp. 110-111.

ANONYME, « Le Théâtre de l'Œuvre », *L'Art Moderne*, n° 25, 24 juin 1894, pp. 195-196.

DU TILLET, Jacques, « Théâtres. L'Œuvre : *Père*, tragédie en trois actes, en prose, de M. Auguste [sic] Strindberg », *Revue Bleue*, 2<sup>e</sup> semestre 1894, pp. 795-797.

—————, « Théâtres. L'Œuvre : Conférence de M. L. Mulfeld; *Frères*, pièce en un acte de M. Hermann Bang ; *la Gardienne*, poème de M. Henri de Régnier ; *Créanciers*, tragi-comédie en un acte de M. Auguste [sic] Strindberg, traduction de M. Geroges Loiseau », *Revue Bleue*, 2<sup>e</sup> semestre 1894, pp. 25-27.

ALBERT, Henri, « Auguste [sic] Strindberg », *La Revue blanche*, n° 38, décembre 1894, pp. 481-498.

ANONYME, « «Pour être un acteur d'aujourd'hui» conférence de M. Lugné-Poe », *L'Art Moderne*, n° 12, 24 mars 1895, pp. 91-92.

DU TILLET, Jacques, « Théâtres. Théâtre de l'Œuvre : Brand, poème dramatique en cinq parties, de M. Henrik Ibsen », *Revue Bleue*, 2<sup>e</sup> semestre 1895, pp. 26-29, 57- ?.

DELPON DE VISSEC, L., « Chronique dramatique », *L'Art et la Vie*, 5<sup>e</sup> année, n° 45, janvier 1896, pp. 74-76. (*Çakountala*)

MUCLAIR, Camille, « Théâtre. Au delà des forces, Drame en deux actes ; 2<sup>e</sup> partie, en quatre actes. Théâtre de l'Œuvre, 16 et 26 janvier », *Revue Encyclopédique*, 1897, pp. 107-108.

MALLARMÉ, Stéphane, « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 293-351. (初出は 1897 年)

## 二次資料【欧文】

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

ADHÉMAR, Jean, *Toulouse-Lautrec, lithographies, pointes-sèches : œuvre complet*, Paris, Art et métier graphique, 1965.

AITKEN, Geneviève, *Les peintures et le théâtre autour de 1900 à Paris*, Thèse, Paris, École du Louvre, 1979.

—————, *Artistes et théâtre d'Avant-Garde : programmes de théâtre illustrés*, Paris 1890-1900, cat. exp., Pully, Musée de Pully, 1991.

ALAIN, *Introduction à l'œuvre gravé de Ker-Xavier Roussel*, Paris, 1968.

ANTOINE, André, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris, A. Fayard, 1921. ARRIVÉ, Michel, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Paris, Cercle français du Livre ; Collège de Pataphysique, 1968.

BAAS, Jacquelynn, « The Origins of L'Estampe originale », *Bulletin of the University of Michigan Museum of Art and Archeology*, vol. V, 1983, pp. 12-27.

BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1975.

BAILLY-HERZBERG, Janine, *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950*, Paris, Arts et métiers graphiques ; Flammarion, 1985.

BARRAUD, Cécile, *La Revue blanche, la critique littéraire et la littérature en question*, thèse, Université Paris-Diderot, 2008.

- BARRAUD, Cécile (réuni et présentée) et Éric MARTY (avant-propos), « *La Revue blanche* » : une anthologie, Houilles, Éd. Manucius, 2010.
- BARROT, Olivier et Pascal ORY, « *La Revue blanche* » : histoire, anthologie, portraits, [Paris] : C. Bourgois, 1989.
- BÉRALDI, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle*, 12 vols., Paris, 1885-1892.
- BERNARD, Émile (éd. d'Anne Rivière), *Propos sur l'art*, Paris, Séguier, 1994.
- BERNIER, Georges, « *La Revue blanche* », Paris, Hazan, 1991.
- BECQ DE FOUQUIÈRES, Louis, *L'Art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale*, [rééd. du texte intégral de 1884], Marseille, Entre-vues, 1998.
- BIASSETTI, Michele, *Les rapports entre le théâtre et les arts plastiques : les Nabis au « Théâtre d'art » et le développement d'une nouvelle esthétique de la scène*, Thèse, Université de Paris VIII, 2004.
- BIHL, Laurent, *La grande mascarade parisienne : production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, thèse, Université Paris I, 2010.
- BOUILLON, Jean-Paul, *Journal de l'Art Nouveau*, Genève, Skira, 1985.
- BOURRELIER, Paul-Henri (dir.), *1894-1905, de Montmartre à la Madeleine : La Revue blanche et le Cri de Paris*, Paris, P.-H. Bourrelier, 2007.
- , « *La Revue blanche* » : une génération dans l'engagement, 1890-1905, [Paris] : Fayard, 2007.
- BOUVET, Francis, Bonnard, *l'Œuvre gravé*, Paris, Flammarion, 1981.
- BOYER, Patricia Eckert (ed.), *The Nabis and the Parisian avant-garde*, New Brunswick (NJ), The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1988.
- , *Artists and the Avant-Garde Theater in Paris, 1887-1900: The Martin and Liane W. Atlas Collection*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1998.
- BOYER, Patricia Eckert et Phillip Dennis CATE, *L'Estampe originale : Artistic Printmaking in France 1893-1895*, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum, 1991.
- BOUCHOT, Henri, *La Lithographie*, Paris, 1895.
- CAHN, Isabelle (dir.), *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay ; Milan, 5 continents, 2005.
- CAILLER, Pierre, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Maurice Denis*, Genève, Cailler, 1968.
- CATE, Phillip Dennis et Sinclair H. HITCHINGS, *The Color Revolution : Color lithography in France 1890-1900*, cat. exp., New Brunswick (NJ), Rutgers University Art Gallery, 1978.
- CATE, Phillip Dennis et al., *Prints Abound : Paris in the 1890s*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 2000.
- CHASSÉ, Charles, *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris, Floury, 1947.
- CLARK, William, *Camille Mauclair and the religion of art*, thèse, Berkely, University of California, 1976.
- COGEVAL, Guy, *Édouard Vuillard*, cat. exp., Montréal, Musée des beaux-arts ; Washington D. C., National gallery of art ; [Paris], [Réunion des musées nationaux], 2003.
- DAMBLEMONT, Gérard, « La cohabitation des symbolistes français et belge dans le *Mercur* de

- France de 1890 à 1900 », *Œuvres et Critiques, Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, t. VII, n° 2, 1992, p. 87-104.
- DEAK, Frantisek, « Ibsen's Rosmersholm at the Theatre de l'Oeuvre », *Drama Review* 28, no. 1, Spring 1984, pp. 29-36.
- , *Symbolist theater : the formation of an avant-garde*, Baltimore ; London, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- DECLERCQ Gilles ; Jean de GUARDIA (dir.), *Iconographie Théâtrale et genres dramatiques*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2008.
- DELEVOY, Robert L., *Journal du symbolisme*, Genève, Skira, 1977.
- DELTEIL, Loys, *Le peintre-graveur illustré: the graphic works of nineteenth and twentieth century artists : an illustrated catalog, v. 10-11 : H. de Toulouse-Lautrec*, New York, Collectors Editions, 1969.
- DENIS, Maurice, *Théories 1890-1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de « l'Occident », 1912.
- (éd. de Jean-Paul Bouillon), *Le ciel et l'Arcadie*, Paris, Hermann, 1993.
- DEPUTTE, Jocelyne van, *Le Salon des Cent : 1894-1900. Affiches d'artistes*, Paris, Paris-musées, 1994.
- DRUIK, Douglas et Peter ZEGERS, *La pierre parle : Lithography in France 1848-1900*, cat. exp., Ottawa, National Gallery of Canada, 1981.
- DUCREY, Marina et Katia Poletti, *Félix Vallotton. 1865-1925 : l'œuvre peint*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton / Milan, 5 Continents / Zürich, Institut suisse pour l'étude de l'art, 2005.
- DUMAS, Ann et Guy COGEVAL, *Vuillard*, cat. exp., Paris, Flammarion, 1990.
- DUPIERREUX, Richard, *Lugné-Poe : homme de théâtre*, Paris, O. Lieutier, [s. d.].
- EASTON, Elizabeth Wynne, *The intimate interiors of Edouard Vuillard*, Houston, Museum of Fine Arts / Washington, Smithsonian Institution Press, 1989.
- EMERY, Elizabeth et Laura MOROWITZ, *Consuming the past : the medieval revival in fin-de-siècle France*, Aldershot (UK), Ashgate, 2003.
- FÉNÉON, Félix (éd. de Joan U. Halperin), *Œuvres plus que complètes*, Genève, Droz, 1970.
- FONTAINAS, André, *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, Éd. de la nouvelle revue critique, 1928.
- FORGIONE, Nancy Ellen, *Edouard Vuillard in the 1890s : Intimism, theater, and decoration*, thèse, Maryland, The Johns Hopkins University, 1993.
- FORT, Paul, *Mes mémoires : toute la vie d'un poète 1872-1944*, Paris, Flammarion, 1944.
- FOSSIER, François, *La Nébuleuse Nabis, Les Nabis et l'art graphique*, Paris, Bibliothèque nationale ; Réunion des musées nationaux, 1993.
- FRÉCHES-THORY, Claire et Ursula PERUCCHI-PETRI, *Nabis : 1888-1900*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Réunion des musées nationaux, 1993.
- FRÉCHES-THORY, Claire et Antoine TERRASSE, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 2002.
- GAMBONI, Dario, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Ed. de Minuit, 1989.
- , *Potential images : ambiguity and indeterminacy in modern art*, London, Reaktion Books, 2002.
- GEFFROY, Gustave, *La vie artistique*, Paris, E. Dentu (H. Floury), 1892-1903.
- GEORGES, Anne, *Symbolisme et décor : Vuillard 1888-1905*, thèse, Université Paris I, 1982.

- GISPERT, Marie, *La critique d'art au « Mercure de France » : 1890-1914. G.-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Maurice, Gustave Kahn*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2003.
- GLIMOUR, Pat (éd.), *Lasting Impressions : Lithography as Art*, Canberra, Australian National Gallery, 1988.
- GOLDWATER, Robert, « Symbolist and theater : Vuillard, Bonnard, Maurice Denis », *Magazine of Art*, December 1946, pp. 366-370.
- , *Symbolism*, New York, Harper & Row, 1979.
- GOSSSELIN, Gérard ; Yannick MAREC et Martine THOMAS, *Le dessin de presse à l'époque impressionniste, 1863-1908 : de Daumier à Toulouse-Lautrec*, cat. exp., Saint-Étienne-du-Rouvray, Ville de Saint-Étienne-du Rouvray, 2010.
- GROOM, Gloria, *Edouard Vuillard : painter-decorator : patrons and projects, 1892-1912*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- , *Beyond the easel : decorative painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- GUICHETEAU, Marcel, *Paul Sérusier*, t. 1, Paris, Side, 1976.
- GUISAN, Gilbert et Doris JAKUBEC, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, 3 vols., Paris, Bibliothèque des arts, 1973-1975.
- IBELS, Henri-Gabriel, « La carrière d'Antoine », *Je sais tout*, 15 mai 1914, pp. 649-653.
- JACKSON, Arthur Basil, *La revue blanche : origine, influence, bibliographie*, Paris, Lettres modernes, 1960.
- JACOB-FRIESEN, Holger et Astrid REUTER, *Édouard Vuillard*, cat. exp., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 2008.
- JASPER, Gertrude R., *Adventure in the theatre, Lugné-Poe and the « Théâtre de l'Oeuvre » to 1899*, New Brunswick, Rutgers University press, 1947.
- JOHNSON, Una E., *Ambroise Vollard, éditeur : prints, books, bronzes*, cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 1977.
- JULIAN, Philippe, *Esthètes et Magiciens: L'art fin de siècle*, Paris, Perrin, 1969.
- , *Les symbolistes*, Neuchâstel, Éditions Ides et calendes / Paris, la Bibliothèque des arts, 1973.
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David, *Les peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France*, cat. exp., Antwerpen, Pandora, 1999.
- KAENEL, Philippe (éd.), *Les périodiques illustrés, 1890-1940 : écrivains, artistes, photographes*, Gollion (Suisse), Infolio, 2011.
- KNAPP, Bettina Liewobitz, *The reign of the theatrical director : French theatre, 1887-1924*, New York, Whitson, 1988.
- KNOWLES, Dorothy, *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, E. Droz, 1934.
- KUENZLI, Katerine Marie, *The anti-hippocritism of modern life : symbolist decoration and the problem of privacy in in-de-siecle modernist painting*, Ann Arbor : UMI, 2002.
- , *The Nabis and intimate modernism : painting and the decorative at the fin-de-siècle*, Farnham, Ashgate, 2010.
- LATOURE, Geneviève et Florence CLAVAL, *Les théâtres de Paris*, cat. exp., Paris, Bibliothèque Historique de la ville de Paris, 1991.

- LEARD, Lindsay, *The société des Peintres-Graveurs : printmaking, 1889-1897*, thèse, Columbia University (NY), 1992.
- LE MEN, Ségolène, *L'affiche de librairie au XIXe siècle*, cat. exp., Paris, Ministère de la culture et de la communication ; Réunion des musées nationaux, 1987.
- LEMOINE, Serge et Pascal ROUSSEAU, *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, cat., exp., Paris, Réunion des musées nationaux [Musée d'Orsay], 2003.
- LESAGE, Claire, *Le « Mercure de France » de 1890 à 1914*, thèse, l'École nationale des chartres, 1984.
- L'HÉRITIER, Henry, *La Vie et l'Œuvre d'Henry Bataille*, Paris, l'Âme gauloise, 1930.
- LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010.
- LUCET, Sophie, *Le « Théâtre en Liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXe siècle* (thèse de doctorat sous la dir. de Jean de Palacio, Univ. Paris IV), hiver 1996-1997.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Symbolist art*, London, Thames and Hudson, 1972.
- LUGNÉ-POE, Aurélien, « Ibsen et son public », *Revue politique et littéraire Revue bleue*, t. II, n°3, 16 juillet 1904.
- , *La Parade*, Tome I : *Le Sot du tremplin. Souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Gallimard, 1930 ; Tome II, *Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931 ; Tome III, *Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard, 1933.
- MAETERLINCK, Maurice, « Menus propos : le théâtre », *La Jeune Belgique*, 1890, pp. 331-336.
- , *Théâtre*, tome 1, Bruxelles, 1911.
- MAILLARD, Léon, *Les menus et programmes illustrés*, Paris, G. Boudet, 1898.
- MARTIN, Henri-Jean et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de l'édition française 3. Le Temps des éditeurs : du romantisme à la Belle époque*, Paris, Promodis, 1985.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *La génération symboliste : 1870-1910*, Genève, Skira, 1990.
- MAUNER, George L., *The Nabis: Their History and Their Art, 1888-1896*, New York and London, Garland Publishing, 1978.
- MELLERIO, André, *Le mouvement idéaliste en peinture*, Paris, H. Floury, 1896.
- MÉNEUX, Catherine (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin*, cat. exp., Versailles, Artlys ; Nancy, Ville de Nancy, 2006.
- MOINDROT, Isabelle (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS, 2006.
- MOROWITZ, Laura Ann, *Consuming the past : the Nabis and French medieval art*, Ann Arbor, UMI, 1996.
- MOUREY, Gabriel, « Some French illustrated theatre programmes », *The Studio*, n° 10, 1897, pp. 237-243.
- MOUSSINAC, Léon, *La Décoration théâtrale*, Paris, F. Rieder, 1922.
- NATANSON, Thadée, *Peints à leur tour*, Paris, Albin Michel, 1948.
- NEGINSKY, Rosina (éd.), *Symbolism, its origins and its consequences*, Cambridge scholars publishing, 2010.
- NOZIÈRE, Fernand, *Lugné-Poe*, Paris, Sansot ; R. Chiberre, 1921.
- PANDOLFI, Vito, *Histoire du théâtre. 5, symbolisme, avant-garde, théâtre et histoire*,

- Verviers, Gerard, 1969.
- PÉLADAN, Joséphin, *L'art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel, 1894.
- PELLOIS, Anne, *Utopies symbolistes: fictions théâtrales de l'homme et de la cité* (thèse de doctorat sous la dir. de Bernadette Bost), Université de Grenoble, 2006.
- PLUET-DESPATIN, Jacqueline ; Michel LEYMARIE et Jean-Yves MOLLIER, *La Belle époque des revues : 1880-1914*, Paris, Éd. de l'IMEC, 2002.
- PRELINGER, Elizabeth A., *The Symbolist Print*, thèse, Cambridge (MA), Harvard University, 1987.
- QUIGNARD, Marie-Françoise (dir.), *Le Mercure de France : cent un ans d'édition*, cat. exp., Paris : Bibliothèque nationale de France, 1995.
- QUILLARD, Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *La Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> mai 1891.
- RANSON-BITKER, Brigitte et Gilles GENTY, *Paul Ranson 1861-1909 : catalogue raisonné, Japonisme, Symbolisme, Art Nouveau*, Paris, Somogy éditions d'art, 1999.
- RAPETTI, Rodolphe, *Le symbolisme en Europe*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 2000.
- , *Le symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005.
- REQUE, A. Dikka, *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française 1889-1901*, Paris, Champion, 1930.
- REYNOLDS, Dee, *Symbolist aesthetics and early abstract art : Sites of imaginary space*, Cambridge, Cammbridge university press, 1995.
- REWALD, John, *Post-impressionism: From Van Gogh to Gauguin*, New York, The Museum of Modern Art, 1956.
- ROBICHEZ, Jacques, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955.
- , *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957.
- ROGER-MARX, Claude, *L'Œuvre Gravé de Vuillard*, Monte-Carlo, André Sauret-Editions du Livre, 1948.
- , *Bonnard lithographe*, Monte-Carlo, Sauret, 1952.
- ROQUEBERT, Anne ; Ann DUMAS ; Douglas W. DRUICK et al., *De Cézanne à Picasso, chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*, cat. exp., Paris, Réunion des Musées nationaux, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- ROUSSOU, Matei, *André Antoine*, Paris, L'Arche, 1954.
- RUBENSTEIN, Daryl R., *The avant-garde in theatre and art: French playbills of the 1890's*, cat., exp., Washington, D. C., Smithsonian Institution, 1972.
- RUSSELL, John, *Edouard Vuillard 1868-1940*, Art Gallery of Ontario ; California Palace of the Legion of Honor ; Art Institute of Chicago, 1971.
- SALOMON, Antoine et Guy Cogeval, *Vuillard : le regard innombrable : catalogue critique des peintures et pastels*, Milano, Skira ; Paris, Le Seuil ; Wildenstein Institute, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre et al., *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1890*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 1999.
- SCHIEFLER, Gustave, *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munch 1906*, Berlin, Cassirer,

- 1907.
- SCHUMACHER, Claude (éd.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre, 1850-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- SEGUIN, Jean-Pizeez et al., *Murice Dumont (1869-1899) : Graveur et éditeur de L'Épreuve*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1991.
- SIDLAUSKAS, Susan J., *A « perspective of feeling » : The expressive interior in nineteenth century realist painting*, thèse, Pennsylvania, University of Pennsylvania, 1989.
- SILVE, Édith, « Rachilde et Alfred Vallette et la fondation du *Mercure de France* », *La Revue des revues*, n° 2, novembre 1986, p. 13-16.
- SILVERMAN, Debora L., *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France : politics, psychology, and style*, University of California Press, 1989.
- SOLANGE, Vernois, *Les Nabis au service de la littérature et des spectacles de leur temps (1888-1905)*, thèse de doctorat, Univ. Paris I, 1996.
- SPRINCHORN, Evert, « The Transition from Naturalism to Symbolism in the Theater from 1880 to 1900 », *Art Journal*, vol. 45, no. 2, Summer 1985, pp. 113-119.
- STEAD, Evanghélia et Hélène VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- STOCK, Karen, *Bonnard, Vuillard, and Vallotton : masculinity in question*, Ann Arbor, UMI, 2006.
- TERRASE, Antoine, *Bonnard illustrateur*, Paris, Flammarion, 1989.
- THAMER, Jutta, *Zwischen Historismus und Jugendstil : zur Ausstattung der Zeitschrift « Pan », 1895-1900*, Frankfurt am Main, P.D. Lang, 1980.
- THOMÉ, J. R., « Les programmes illustrés du Théâtre de l'Œuvre », *Le Courrier graphique. Revue des arts graphiques*, sept.-oct. 1947, pp. 35-43.
- THOMSON, Belinda, *Vuillard*, cat. exp., London, The South Bank Centre, 1991.
- TUCHMAN, Maurice, *The spiritual in art : Abstract painting, 1890-1985*, cat., exp., New York, Abbeville Press, 1986.
- VALLOTTON, Maxime et Charles GEORG, *Félix Vallotton, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, Genève, Bonvent, 1972.
- VÉDRINE, Hélène, « Textes solubles dans l'image : les ouvrages de Remy de Gourmont aux éditions du *Mercure de France* (1892-1913) », *La Lecture Littéraire* (Reims), n° 5-6, avril 2002, p. 87-104.
- VEINSTEIN, André, *Les périodiques publiés par les théâtres d'art (1887-1934) : Le Théâtre libre, Théâtre d'art, L'Œuvre, Les Cahiers du Vieux Colombier, Le Bulletin de la Chimère, Correspondance, Entr'acte : contribution à l'esthétique et à l'histoire du théâtre*, thèse, Paris, 1953.
- , *Du Théâtre-Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'art à travers leurs périodiques*, Paris, Librairie Théâtrale, 1955.
- , *La collection théâtrale Auguste Rondel*, Collonbus, [s. n.], 1967.
- , *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992.
- VERKADE, Dom. W., *Le Tourment de Dieu : étapes d'un moine peintre*, Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1926.
- VICAIRE, Georges, *Mannuel de l'amateur de livres du XIXe siècle 1801-1893*, vol. 3, Paris, 1897, columns 594-599.



- WALLER, Bret et Grace SEIBERLING, *Artists of « La Revue blanche » : Bonnard, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Vuillard*, cat. exp., Rochester (NY), Memorial art gallery of the university of Rochester, 1984.
- WANG, Robert Theodore, *The graphic art of the Nabis, 1888-1900*, thèse, University of Pittsburgh (PA), 1974.
- WICKS, Charles Beaumont, *The Parisian stage. Part V, 1876-1900*, Alabama, University of Alabama press, 1979.
- WILD, Nicole, *Les arts du spectacle en France : affiches illustrées, 1850-1950*, Paris, Bibliothèque nationale, 1976.
- WITTRÖCK, Wolfgang, *Toulouse-Lautrec, catalogue complet des estampes*, Courbois, A. C. R., 1985.
- WOLL, Gerd, *Edvard Munch: The complete graphic works*, London, Philip Wilson Publishers ; New York, Herry N. Abrams, 2001.
- Cat. Exp., *Jan Toorop : 1858-1928*, Amsterdam, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, 1969.
- Cat. Exp., *Edouard Vuillard und die Nabis : Gemälde, Pastell, Zeichnungen, Druckgraphik*, Bremen ; Munchen, 1983.
- Cat. Exp., *Dessins, estampes livres, programmes autour de Pont-Aven, des symbolistes et des nabis*, Paris, galerie Paul Prouté, 1989.
- Cat. Exp., *Ambroise Vollard, éditeur : les peintres-graveurs, 1895-1913*, London, Thos. Agnew & Sons, 1991.
- Cat. Exp., *Des revues d'art en Europe*, Paris, Ent'revues ; Strasbourg, les Musées de la Ville de Strasbourg, 1991.
- Cat., Exp., *Paradis Perdu : L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts ; [Paris], Flammarion, 1995.
- Catalogue raisonné de Paul Sérusier en ligne* [electronic resource], [Pont-Aven] : [Comité Paul Sérusier], 2013- <<http://comite-serusier.com>> (2014年11月現在)

## 和文文献

- 天野知香『装飾／芸術 19-20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ 2001年
- 稲賀繁美『絵画の東方：オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会 1999年
- 岩瀬孝・佐藤実枝・伊藤洋『フランス演劇史概説』早稲田大学出版部 1978年
- 柏倉康夫『マラルメの火曜会 世紀末パリの芸術家たち』丸善 1994年
- 喜多崎親『聖性の転位：一九世紀フランスに於ける宗教画の変貌』三元社 2011年
- 喜多崎親編『パリⅠ：19世紀の首都（西洋近代の都市と芸術Ⅱ）』竹林舎 2014年
- 陳岡めぐみ『市場のための紙上美術館：19世紀フランス、画商たちの複製イメージ戦略』三元社 2009年
- 塚越敦子「メーテルランクの神秘的象徴性——初期劇作品と「貧者の宝」」『武蔵大学人文学会雑誌』

誌』(武蔵大学人文学会) 15(1) 1983年10月 136-111頁.  
中村隆夫『象徴主義 モダニズムへの警鐘』東信堂 1998年 世界美術双書005  
中山公男、高階秀爾編著『象徴派の絵画』朝日新聞社 1992年  
本庄桂輔『フランス近代演劇史』新潮社 1969年  
毛利三彌『イブセンのリアリズム』白鳳社 1984年  
毛利三彌『イブセンの世紀末／後期作品の研究』白鳳社 1995年  
『室内：世紀末劇集 / モーリス・メーテルランク、アルベール・サマン、シャルル・クロ』倉智恒夫・志村信英・川口顕弘訳 国書刊行会 1984年

## 翻訳書

デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー：フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳 青土社 1999年  
アウグスト・ストリンドベリ『ストリンドベリ名作集』毛利三彌・千田是也・他訳 白水社 2011(1985)年  
ウルリヒ・ビショッフ『エドヴァール・ムンク』イソベ・カズコ訳 タッシェン 2002年  
エリック・ベントリー『近代演劇研究 思索する劇作家たち』坂本和男・他訳 南雲堂 1968年  
ジュリアン・ベル『ボナール』島田紀夫・中村みどり訳 西村書店 1999年  
スー・プリドー『ムンク伝』木下哲夫訳 みすず書房 2007年  
ハンス・H・ホフシュテッター『十九世紀版画論』佃堅輔訳 法政大学出版局 1981年  
ハンス・H・ホフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』種村季弘訳 美術出版社 1970年  
J・P・ホーディン『エドヴァルド・ムンク』湊典子訳 Parco 出版 1896年  
モーリス・メーテルランク『メーテルランク全集』鷺尾浩訳 本の友社 1989年(復刻版)  
モーリス・メーテルランク『貧者の宝』山崎剛訳 平河出版 1995年  
セゴレーヌ・ルメン『スーラとシェレ：画家、サーカス、ポスター』吉田紀子訳 三元社 2013年

## 展覧会図録

『ヴァロトトン：冷たい炎の画家』三菱一号館美術館 2014年  
『ヴァロトトンの木版画』石橋財団ブリヂストン美術館 1994年  
『ヴェイヤー展』読売新聞社 1977年  
『神秘と幻想のイマージュ ベルギー象徴派展』東京国立近代美術館 1982-1983年  
『世紀末ヨーロッパ象徴派展』東京新聞 1996年  
『陶酔のパリ・モンマルトル 1880-1910：「シャ・ノワール」(黒猫)をめぐるキャバレー文化と芸術家たち』アートインプレッション 2011年  
『ドビュッシー、音楽と美術：印象派と象徴派のあいだで』日本経済新聞社：石橋財団ブリヂストン美術館 2012年  
『ナビ派と日本』新潟県立近代美術館 2000年  
『日常の小さな幸せ：アンティミストの世界』埼玉県立近代美術館 1989年  
『『パン』の版画』石橋財団ブリヂストン美術館 1996年

- 『ピエール・ボナール展』 損保ジャパン東郷青児美術館 2004年
- 『フランス美術 1840-1940年』 国立西洋美術館 1961年
- 『ベルギーのアル・ヌーヴォー展』 東京新聞 1988年
- 『ベルギー象徴主義の巨匠展』 高知県立美術館 1996年
- 『ベルギー象徴派展』 ホワイトインターナショナル 2005年
- 『ボナール展』 国立西洋美術館 1968年
- 『ボナール』 愛知県立美術館 1997年
- 『ポンタヴェン派とナビ派』 朝日新聞社 1987年
- 『ムンク展』 国立西洋美術館 2007年
- 『モーリス・ドニ：いのちの輝き、子どものいる風景』 NHK プロモーション 2011年
- 『モローと象徴主義の画家たち』 東京新聞 1984年
- 『ヨーロッパ象徴派展 世紀末の憂愁とエロス』 パルコ 1983年
- 『ルドンの黒：眼をとじると見えてくる異形の友人たち』 Bunkamura 2007年
- 『『レスタンプ・オリジナル』：世紀末フランスの版画革命』 石橋財団ブリヂストン美術館 2000年
- 『ロダンとカリエール』 国立西洋美術館 2006年

## 図版リスト

- fig. 1** エドゥアール・ヴュイヤール イブセン作『ロスメルスホルム』のためのプログラム 1893年 リトグラフ 22,5 x 30,3 cm
- fig. 2** 制作座でのイブセン作『ブラン』公演時の小型プログラム 1895年
- fig. 3** アンリ＝ガブリエル・イベルス 1892年11月3日の公演プログラム カラー・リトグラフ 22,5 x 30,8 cm
- fig. 4** アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック 『レスタンブ・オリジナル』第一年次のための表紙 1893年 カラー・リトグラフ 56,3 x 64,2 cm
- fig. 5** ポール・シニャック 1888年12月10日の公演プログラム (座長アンドレ・アントワヌの後ろ姿) カラー・リトグラフ 15,4 x 17,9 cm
- fig. 6** アンリ・リヴィエール 1890年1月10日の公演プログラム カラー・リトグラフ 20 x 29,7 cm.
- fig. 7** 『芸術の本』 1892年6・7月号
- fig. 8** 『芸術の本』 1892年6・7月号
- fig. 9** 『芸術の本』 1891-1892年度プログラム 1891年
- fig. 10** ポール・セリュジエ ピエール・キヤール作『両手を切られた娘』のための挿絵 1891年
- fig. 11** ポール・ゴーガン 《説教のあとの幻影》 1888年 油彩・カンヴァス 72,2 x 91 cm  
スコットランド国立美術館 (エディンバラ)
- fig. 12** ゴーガン ラシルド夫人作『死夫人』のための挿絵 1891年
- fig. 13** ゴーガン ラシルド夫人戯曲集のための口絵 (『死夫人』) 1891年
- fig. 14** オディロン・ルドン 《III. 死神：私の皮肉にはどんな皮肉もかないやしない!》『ギュスターヴ・フロベールに』(『聖アントワヌの誘惑』第二集)より 1889年 リトグラフ 26 x 19,6 cm
- fig. 15** ピエール・ボナール 『武勲詩』のための挿絵 1891年
- fig. 16** ボナール 「フランス・シャンパーニュ」のポスター 1891年 カラー・リトグラフ 79,8 x 60,3 cm
- fig. 17** ヴュイヤール 『大足のベルト』のためのスケッチ 1891年 鉛筆・木炭・紙 20 x 32 cm 個人蔵
- fig. 18** ヴュイヤール 《大足のベルト》 1891年 油彩・厚紙 19,5 x 26,5 cm 個人蔵
- fig. 19** モーリス・ドニ レミ・ド・グールモン作『テオダ』のための挿絵 1891年
- fig. 20** 芸術座のプログラム 1891年
- fig. 21** ヴュイヤール ジュール・ラフォルク作『妖精会議』のための挿絵 1891年
- fig. 22** ボナール 制作座のロゴ
- fig. 23** フェリックス・ヴァロットン アナーキスト 木版画 1892年 17,3 x 25,1 cm
- fig. 24** ヴュイヤール 『ルヴュ・ブランシュ』のための版画 1894年 カラー・リトグラフ 25 x 16,3 cm
- fig. 25** ボナール 『ルヴュ・ブランシュ』のためのポスター 1894年 カラー・リトグラフ 80,6

x 61,6 cm

**fig. 26** ボナール デッサン帖『画家の生活』より（画面最上段左にナビ派画家の舞台装置づくりの様子、最上段右にリハーサルの様子が描かれる） 1910年頃 インク・水彩・グアッシュ 個人蔵

**fig. 27** イベルスによる自由座のプログラム 1892年 カラー・リトグラフ 22.9 x 28 cm

**fig. 28** ヴュイヤール ハウプトマン作『寂しき人々』のためのプログラム 1893年 リトグラフ 31,8 x 24 cm

**fig. 29** トゥールーズ=ロートレック 『ルヴュ・ブランシュ』のためのポスター 1895年 カラー・リトグラフ 130 x 95 cm

**fig. 30** ヨーゼフ・ザットラー イプセン作『ブラン』のためのプログラム 1895年 リトグラフ 32,6 x 43,8 cm（画面左：『パン』のための広告）

**fig. 31** マキシム・ドウトマ イプセン作『ブラン』のためのプログラム 1895年 カラー・リトグラフ（二色刷り） 35,2 x 44,4 cm（画面左：『パン』のための広告）

**fig. 32** ジュール・シェレ 『ムーラン・ルージュのバル』のためのポスター 1897年 カラー・リトグラフ 32,1 x 23,2 cm

**fig. 33** トゥールーズ=ロートレック 「アンバサドゥールのアリストイド・ブリュアン」のためのポスター 1892年 カラー・リトグラフ 149 x 98,8 cm

**fig. 34** アルフォンス・ミュシャ 『ロレンザッチオ』のポスター、サラ・ベルナール 1896年 カラー・リトグラフ 97 x 36 cm

**fig. 35** ヴュイヤール イプセン作『棟梁ソルネス』のためのプログラム 1894年 リトグラフ 32.5 x 24.2 cm

**fig. 36** ヴュイヤール 『棟梁ソルネス』プログラム部分図（ソルネスとヒルデ）

**fig. 37** ヴュイヤール ハウプトマン作『寂しき人々』のためのプログラム 部分図（俯いた女性の顔）

**fig. 38** アンリ・バタイユ フォード作『アナベラ』のためのプログラム 1894年 リトグラフ 23.5 x 29.5 cm

**fig. 39** バタイユ バタイユ作『汝の血』のためのプログラム 1897年 リトグラフ 35 x 27.6 cm

**fig. 40** ウジェーヌ・カリエール 《母性》 1892年 油彩・カンヴァス 150 x 181cm シャルルヴィル=メジエール市立美術館

**fig. 41** エドヴァルド・ムンク 《接吻》 1895年 ドライポイント・アクアティント 34.5 x 27.6 cm

**fig. 42** ギュスターヴ・モロー 《出現》 1876年 水彩・紙 106 x 72.2 cm ルーヴル美術館 素描・版画部門（パリ）

**fig. 43** ルドン 《出現》 1883年 木炭・紙 58 x 44 cm ボルドー美術館

**fig. 44** ヴュイヤール 『棟梁ソルネス』プログラム部分図（塔）

**fig. 45** ヴュイヤール 《闖入者》 1891年 油彩・厚紙 28 x 60.5 cm 個人蔵

- fig. 46** ヴェイヤール 《モーリス・ビオレイ作『ビュート氏』のためのプログラム》 1890年  
リトグラフに着色 19.2 x 16.2 cm
- fig. 47** ヴェイヤール 《レニエ作『女看守』(およびバング作『兄弟』、ストリンドベリ作『債鬼』)  
のためのプログラム》 1894年 リトグラフ 22.6 x 31.7 cm
- fig. 48** ルドン 《光の横顔》 1886年 リトグラフ 34 x 24 cm
- fig. 49** ルドン 《ドルイト教の巫女》 1892年 リトグラフ 23 x 20 cm
- fig. 50** ルドン 《読書する人》 1892年 リトグラフ 31 x 23.6 cm
- fig. 51** ヴェイヤール 《室内、神秘》 1896年頃 油彩・厚紙 35.8 x 38.1 cm 個人蔵
- fig. 52** ヴェイヤール 《新聞を読むルーセル氏》 1898年 油彩・厚紙 64 x 42.5cm 個人蔵
- fig. 53** ヴェイヤール 《家族の昼食》 1899年 油彩・厚紙 58 x 91cm 個人蔵
- fig. 54** ヴェイヤール 《窓辺の3つの植木鉢》 1898年 油彩・厚紙 29 x 29cm 個人蔵
- fig. 55** ヴェイヤール 《吊りランプのある室内》(リトグラフ集『風景と室内』より) 1897-98  
年 カラー・リトグラフ 35 x 28cm
- fig. 56** ヴェイヤール 《バラ色の壁紙の室内1》(リトグラフ集『風景と室内』より) 1897-98  
年 カラー・リトグラフ 34 x 27cm
- fig. 57** ヴェイヤール 《バラ色の壁紙の室内2》(リトグラフ集『風景と室内』より) 1897-98  
年 カラー・リトグラフ 34 x 27cm
- fig. 58** ヴェイヤール 《仕事台のある室内/求婚者》 1893年 油彩・厚紙 31.7 x 36.4cm ス  
ミスカレッジ美術館(ノーサンプトン)
- fig. 59** ヴェイヤール 《神秘的室内》のための準備素描 1896年 黒鉛・紙 11 x 13.9cm 個  
人蔵
- fig. 60** ヴェイヤール 《ベッドで》 1891年 油彩・カンヴァス 73 x 92.5cm オルセー美術  
館(パリ)
- fig. 61** ヴェイヤール ビョルンソン作『人の力を超えるもの』のためのプログラム 1894年 リ  
トグラフ 31 x 23.5cm
- fig. 62** ムンク 《サン＝クルーの夜》 1890年 油彩・カンヴァス 64.5 x 54 cm オスロ国  
立美術館
- fig. 63** ムンク 《幼年時代の思い出―ダブル・ベッドの側で》 1890-92年 木炭・紙 34 x 21.8  
cm オスロ市立ムンク美術館
- fig. 64** ドニ 《カトリックの神秘》 1889年 油彩・カンヴァス 97 x 143 cm モーリス・ド  
ニ美術館(サン＝ジェルマン＝アン＝レイ)
- fig. 65** ムンク 《叫び》 『ルヴュ・ブランシュ』誌(1895年12月号528頁)に掲載
- fig. 66** ヴェイヤール 《家族の夕べ》 1895年 油彩・カンヴァス 48 x 65 cm 個人蔵
- fig. 67** ムンク 《病室の死》 1895年 油彩・カンヴァス 150 x 167.5 cm オスロ国立美術  
館
- fig. 68** ムンク 《メランコリー》 1894-96年 油彩・カンヴァス 81 x 100.5 cm ムンク美  
術館(ベルゲン)

- fig. 69** ムンク 《病室の死》 1896年 リトグラフ 40 x 54 cm
- fig. 70** ムンク 《月光、サン＝クルーの夜》 1895年 ドライポイント
- fig. 71** ドニ 《闖入者》 1891年 鉛筆チャコール・紙 20 x 13.3 cm 個人蔵
- fig. 72** ポール・セリュジエ 《闖入者》 『芸術座』(saison 1891-1892) に掲載
- fig. 73** ヴエイヤール 《結婚生活》 1896年 油彩・厚紙 51 x 56 cm 個人蔵
- fig. 74** ヴエイヤール 《6人の人物のいる広間》 1897年 油彩・カンヴァス 90 x 194.5 cm  
チューリヒ美術館
- fig. 75** ヴァロットン 《イブセンに》 1894年 木版画 16 x 12,5 cm
- fig. 76** ヴァロットン ストリンドベリ作『父』のためのプログラム 1895年 リトグラフ 24.5 x 31.8 cm
- fig. 77** ヴァロットン 《赤いソファの置かれた人物のいる室内》 1899年 デトランプ・厚紙 46,5 x 59,5 cm チューリッヒ美術館
- fig. 78** ヴァロットン 《反感》 1908年 油彩・カンヴァス 206 x 146 cm ジュネーヴ美術・歴史博物館
- fig. 79** ヴァロットン 《夕食、ランプの光》 1899年 油彩・厚紙 57 x 89,5 cm オルセー美術館 (パリ)
- fig. 80** ヴァロットン 《街頭デモ》 木版画 1893年 20,3 x 32 cm
- fig. 81** ヴァロットン 《I:嘘》『アンティミテ』より 1897年 木版画 17,9 x 22,5 cm
- fig. 82** クロード・モネ 《夕食》 1869年 油彩・カンヴァス 52 x 65 cm ビューレー・コレクション財団 (チューリヒ)
- fig. 83** モネ 《室内、夕食のあと》 1869年 油彩・カンヴァス 50 x 65 cm ナショナル・ギャラリー (ワシントン)
- fig. 84** エドガー・ドガ 《ベレッリ家の肖像》 1856-1860年 油彩・カンヴァス 200 x 253 cm  
オルセー美術館 (パリ)
- fig. 85** ギュスターヴ・カイユボット 《昼食》 1876年 油彩・カンヴァス 52 x 75 cm 個人蔵
- fig. 86** ドニ メーテルリンク作『室内』のためのプログラム 1895年 リトグラフ 23 x 35 cm
- fig. 87** ドニ メーテルリンク作『ペレアスとメリザンド』のための挿絵 1893年
- fig. 88** ドニ ハウプトマン作『人の力を越えるもの (第二部)』 1897年 リトグラフ 24,9 x 32,8 cm
- fig. 89** ドニ 《三位一体の夜》 1891年 油彩・カンヴァス 105 x 72 cm 個人蔵
- fig. 90** アルノルト・ベックリン 《死の島》 1880年 油彩・カンヴァス 111 x 155 cm バーゼル市立美術館
- fig. 91** ドニ 《木の下での行進》 1893年 油彩・カンヴァス 46 x 43 cm オルセー美術館 (パリ)
- fig. 92** ドニ 《ゴルゴダの丘》 1889年 油彩・カンヴァス 41 x 32,5 cm オルセー美術館 (パリ)



- fig. 93** サンティアゴ・ルシニョール メーテルリンク作『室内』上演のポスター 1898年頃 カラー・リトグラフ 85,5 x 58,5 cm
- fig. 94** レオン・スピリアールト メーテルリンク戯曲集のための挿絵 (『室内』) 1902-1903年
- fig. 95** ドニ 《エマオの巡礼》 1895年 カラー・リトグラフ 39 x 52,5 cm
- fig. 96** ドニ 『ラ・デペッシュ・ド・トゥールーズ』のポスター カラー・リトグラフ 133,7 x 89,2 cm
- fig. 97** ドニ 『ラ・デペッシュ・ド・トゥールーズ』のポスター習作 1892年 グアッシュ・紙 32,6 x 19,5 cm 個人蔵
- fig. 98** ドニ ヴェルレーヌ作『叡智』のための挿絵 1889-1911年
- fig. 99** ドニ ジッド作『ユリアンの旅』のための挿絵 1893年
- fig. 100** ドニ トマス＝ア＝ケンピス作『キリストのまねび』のための挿絵 1903年
- fig. 101** モーリス・デュモン イプセン作『ブラン』のためのプログラム挿絵習作(第五幕) 1895年 リトグラフ 23,4 12,9 cm 『エプルーヴ』第6号に掲載
- fig. 102** ムンク 《メランコリー》 1894-96年 油彩・カンヴァス 81 x 100,5 cm ベルゲン美術館 W(2009) 360
- fig. 103** マックス・クリンガー 《夜》『死についてI』より エッチング・アクアティント 27,4 x 27,2 cm
- fig. 104** ムンク 《メランコリー》 1892年 油彩・カンヴァス 64 x 96 cm オスロ国立美術館
- fig. 105** リュシアン・レヴィ＝デュルメール 《ジョルジュ・ローデンバックの肖像》 1895年頃 パステル・紙 36 x 55 cm オルセー美術館 (パリ)
- fig. 106** ザットラー 『パン』1895年4-5月号11頁に掲載の挿絵
- fig. 107** デュモン 《モーリア》 制作年不詳 グリプトグラフ 19 x 12 cm