

マリー・ローランサンにおけるキュビスム受容

山田 茉 委

マリー・ローランサン (Marie Laurencin 1883-1956) は、19世紀末から20世紀半ばにかけてパリを中心に活躍した画家で、特に淡いパステル調の作品で知られている。一方でその画業初期、ローランサンはおそらくキュビスムの画家たちに倣ったと思われる手法を用いて、多くの興味深い作品を制作した。しかし当時の一連の作品は、キュビスムの芸術と関わりをもつ可能性を度々示唆されながらも、完璧とはいえない表現方法などにより、あくまでローランサンによる「キュビスム風」の作品として位置づけられるにとどまっていた。更に、とりわけ晩年のローランサンを象徴する、淡い色使いによる独創的な作風は、彼女がいかなる流派にも属さない芸術家としてみなされる契機となり、画家とキュビスムの接近はほとんど見失われる傾向にあった。とはいえ、ローランサン自身がしばしば偉大な芸術家としてジョルジュ・ブラックやパブロ・ピカソといったキュビスムの画家の名を挙げた事実を踏まえれば、キュビスムという芸術がローランサンの画業において何らかの重要な意味をもつ可能性は看過できない。そこで修士論文では、ローランサンがいかにしてキュビスムという同時代芸術を受容し、その後確立する独自の作風へ発展させたのかについて、具体的な作品分析を通じて検討を行った。

第1章では、1900年代初頭のアトリエ「洗濯船」を舞台とした、ローランサンとキュビスムの画家たちの出会いについて、特に2作の《アポリネールとその友人たち》という作品を中心に考察した。当時モンマルトルに存在した「洗濯船」と呼ばれる長屋には、多くの若い芸術家がアトリエを構えたが、1907年にピカソが、後に「キュビスムの出発点」とも称される《アヴィニョンの娘たち》をここで制作したことはとりわけ名高い。ローランサンは、同じ画塾の学生だったブラックの紹介を通じて「洗濯船」を訪れると、ピカソやその後恋人ともなるギョーム・アポリネールを含む多くの人々との交流を育んだ。1908年頃には、「洗濯船」に集った芸術家仲間たちをモデルに、2つのヴァージョンを有する《アポリネールとその友人たち》という作品を制作する。この2作において、それまでローランサンが用いてきた写実的な表現は影を潜め、画面全体を覆う茶褐色の暗い色彩や、平面的なモチーフの構成が確認できる。特に1909年に描かれた第2ヴァージョンではその特徴がより顕著となり、画面の両端を覆う舞台上のカーテンのような曲線の連なりや、モチーフを所々曖昧に処理する描き方に関して、先行研究においても当時のブラックやピカソによるキュビスムの作品との関係が示唆されてきた。

次にこの《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)が、「洗濯船」の中で描かれた《アヴィニョンの娘たち》と何らかの関係をもつのではないかについて検討した。その結果、《アヴィニョンの娘たち》のために残された膨大な数の習作の中から、完成の直前頃に描かれた1点について、その人物の配置や表現方法がローランサンによる第2ヴァージョンとよく類似しているものが確認された。ここでは、習作において娼館の情景を描いたとされるピカソの視点と、幼い頃より空想上の女性たちに憧れを抱いていたローランサンの視点が融合しながら、構図だけが後のローランサンの作品へ応用されたと考えられる。こうして、当時のローランサンの大作《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)

について、構図の源泉をキュビズムの記念碑的作品である《アヴィニヨンの娘たち》に求めることで、従来漠然とした指摘にとどまっていたローランサンによるキュビズムへのアプローチが、より確かなものとして見出された。また第2ヴァージョンにおいては、ブラックやアンリ・ルソーといった画家へのオマージュとみられる表現も細部に認められ、以上の点から、ローランサンが同時代の芸術から多くの表現を学び、自身の作品へ発展させたことを確認した。

第2章では、ローランサンがキュビズムとの出会いによって得た表現を更に独自のものとする過程について、1909年以降の作品を中心に検討した。ローランサンは1912年にロベール・ドローネーと共同で初個展を開催すると、新進の画家として活躍の場を広げていく。この頃のローランサンの作品には、デフォルメされた人物像に加え、格子模様や曲線による幾何学的なモチーフがしばしばあらわれる。またかつて用いられた暗褐色に代わって、ピンクやグリーンなどの淡く明度の高い色彩が登場し、ローランサンが新たな作風へ移行していく過程が認められる。こうしたローランサンの芸術について、当時キュビズムの画家たちの精神的支柱でもあったアポリネールは、1913年に著書『キュビズムの画家たち』の中で「アラバスク」という表現を用いて讃えた。ただしその批評はあくまで画家の女性的な感性に着目するにとどまり、真に芸術的価値を見出したものであるとは言い難い。

しかし例えば、アンデパンダン展にも出品された《田舎の舞踏》において、細部にみられる直線や曲線が、分析的キュビズムの作品と類似するだけでなく、ローランサンが独自に取り組んでいた木版画とも共通した表現であることは興味深い。実はローランサンは、かつてキュビズムを試みながら描いた油彩画の一部分を木版画に再現し、版画によってより単純化された線描を後の新たな油彩画へ転用した。こうした点から、ローランサンがキュビズムらしい幾何学的な線を一度木版画での表現に置き換え、それらを改めてカンヴァスに表現するという、興味深い制作過程をたどったことを指摘した。また明るい色彩の出現については、ピカソらと離れて独自のキュビズムを求めて活動したピュトー・グループによる、色鮮やかな絵画との関わりを検討した。ローランサンはピュトー・グループの画家たちと共に、1912年のセクション・ドール展など数々の展覧会に出品し、中でもドローネーやアンドレ・ロートの作品には、色彩やモチーフの選択において、同時期のローランサンの作品との共通点が散見された。以上の指摘を通して、当時のローランサンがキュビズムを取り巻く様々な芸術家たちと関わりながら、より新たな表現を獲得していったと考えた。

1914年に第1次世界大戦が始まると、ローランサンはドイツ人男性との婚姻関係を理由にフランスを追われ、以降1921年まで亡命生活を余儀なくされる。この間に制作された油彩画の特徴として、格子模様を有するカーテンや鳥かご、また小鳥などのモチーフが挙げられる。実は鳥かごや小鳥は、1908年に発表され話題を呼んだ、モーリス・メーテルリンクの小説『青い鳥』における重要なモチーフであり、物語内では自由や希望の象徴として描かれる。こうした背景から、ローランサンが囚われの身となった自身の境遇を、同時代的なモチーフを介して表現するだけでなく、そこに格子模様による表現を効果的に組み合わせていたことがわかった。

第3章では、1920年代から晩年にかけて確立されるローランサンの作風について、画家のこれまでの芸術探求の成果がどのように反映されているか、《舞台稽古》という作品を中心に考察を行った。「狂乱の時代」と呼ばれる1920年代、パリへ戻ったローランサンは上流階級の女性たちを描く肖像画家として人気を獲得し、バレエ『牝鹿』のための舞台装飾などの仕事を依頼される。この頃からローランサンの作風は時代を反映するように華やかさを増し、主題も女性たちや小動物が大半を占め、空想的なまでに

洗練された世界を描くようになる。

ローランサンの芸術がもっとも高まりをみせる例として、1936年の万国博覧会のために制作された《舞台稽古》を取り上げた。本作では、画一的な顔立ちの5人の女性たちやその背後にみえる立体のモチーフ、画面の隅を覆うカーテンなどが色とりどりの淡い色彩で表現される。一見するとこの時期のローランサンの作品は、かつてのキュビズムとの接近をもちや失っているかのようにも思われる。しかしながら、《舞台稽古》における女性たちの世界が、若き日のローランサンに大きな衝撃を与えた《アヴィニョンの娘たち》、そして自身の《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)などによく似た構図で描かれている点は注目に値する。晩年のローランサンが、重要な同時代の画家としてピカソの名を挙げた事実からも、画家にとってピカソやキュビズムの存在が依然として大きな意味をもっていたことが推察される。一方で、女性たちを囲むカーテンや後景に配された立体のモチーフは、単なるピカソへのオマージュではなく、ローランサンが意欲的に取り組んだ肖像画や実際の舞台装飾のように、カンヴァスの中を理想的な世界としてみせるための装置として機能していると考えられる。こうした点から、《舞台稽古》がローランサンによるキュビズムへの飽くなきアプローチと、長い年月を経て獲得してきた独自の芸術観の融合した重要な作品であることを指摘した。

以上の考察を踏まえ、従来見過ごされてきたローランサンとキュビズムという芸術の関係が、作品の構図や色彩、細かな表現において確かなものとして認められ、その出会いが画家の作風形成の一端を担った可能性を見出した。中でもピカソによる女性たちのコンポジションは、長きにわたってローランサンの作品と関連性をもっており、両者には分かち難い結びつきがあることを明らかとした。ローランサンによるキュビズム受容は、単にキュビズムの画家たちの作品を模倣するのではなく、画家自身による取捨選択を経ながら、独自の芸術を築き上げる手法として確かに機能していたと結論づけた。

楡形蕙齋の

「略画式系絵手本」に関する考察

加藤 ゆずか

はじめに

楡形蕙齋（一七六八～一八二四）は、はじめ北尾政美の名で浮世絵師として活躍し、寛政六年（一七九四）に美作国津山藩松平家の御用絵師に召し抱えられ、更に同九年（一七九七）には幕府奥絵師狩野養川院惟信の門に入るという異例の経歴の持ち主である。

その蕙齋が寛政七年（一七九五）から文化十年（一八一三）までに断続的に刊行した「略画式系絵手本」という絵手本類が存在する。「略画式」（寛政七年）をはじめとして、『鳥獸略画式』（寛政九年）、『人物略画式』（寛政十一年）、『山水略画式』（寛政十二年）、『魚貝略画式』（文化十年）、『草花略画式』（文化十年）計六冊の絵手本を「略画式系絵手本」と呼ぶが、六冊全体を通して人物、鳥獸、山水などあらゆるモチーフを網羅的におさめている。

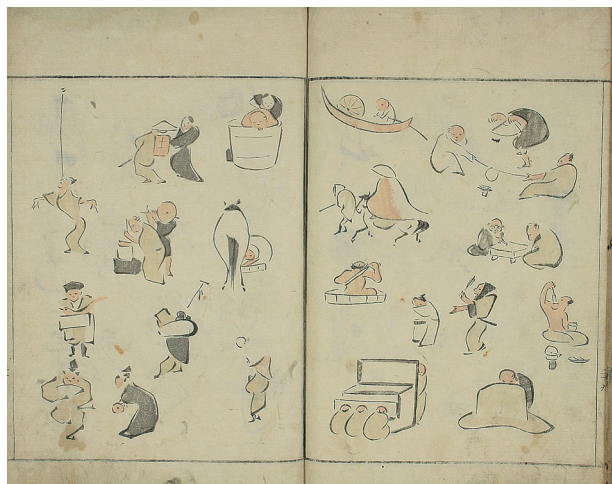
「略画式系絵手本」の先行研究は多くは書誌研究であり、「略画式系絵手本」のモチーフ等内容に関する言及は、先行研究の年月に比して進展はあまりみられていない。よって筆者は、「略画式系絵手本」六冊全てのモチーフを特定し、その需要と画風の変遷を明らかにすることが重要と考える。本論では、「略画式系絵手本」の最初の作である『略画式』について、モチーフの需要、そして本書の略画様式が成立するにあたっての下地を探る

こととした。

第一章…『略画式』書誌

一般的に、絵手本は漢文序、画題目録、本文の順に構成され、本文の絵は半丁か見開き一丁に一図という挿入形式をとる「絵手本の定型」が存在するが、『略画式』は、かな序、目録はなく、本文の絵も見開き一丁にちりばめ形式を採用し、定型から逸脱している。また、絵の傍らには山水を除いて画題を明示しない。

本書の序文とそれに次ぐ裸体人物像、そして奥付に次いで掲載される蔵



楡形蕙齋『略画式』寛政七年（1795）、一冊、27cm、早稲田大学図書館蔵本、29丁裏～30丁表

版目録を確認すると、まず序文には、「形によらず精神を寫す、形をたくまず畧せるを以て略画式と題す」とあることから、「略画」の文字上の定義が読み取れる。また裸体人物像上部にみえる説明文「これ（裸体人物像）全く初心の用ゆる為にす」と、巻末の蔵版目録中の「略画式」の広告文「学ずして即座に画をなすの本なり」より、本書が絵の初学者に向けられたものであるという諷い文句が確認できる。

しかしながら、画題の不明確なモチーフが不規則に配されている点は、絵の初学者の教本としては不親切であり、本書はただ初学者に向けた絵の教本としてのみ制作されたものではないだろう。そこで、次章において「略画式」のモチーフを考察し、絵の初学者のための絵手本とは違う、「略画式」の需要について探ってみたい。

第二章：『略画式』モチーフの考察① 略画の需要

本章においては、『略画式』の需要を考える上で関係が深いものとして、往来物と江戸千代紙をとりあげる。

蕙齋は、『略画式』刊行前後の期間に往来物を手掛けていたことが、漆山又四郎氏による蕙齋絵本の一覧、いわゆる「漆山リスト」よりわかる。また、『略画式』巻末の蔵版目録に、往来物や字引、年代記などの教養書の書名がみえることから、版元の須原屋市兵衛も積極的に往来物の刊行に取り組んでいたといえる。

更に、『略画式』のモチーフを一覧化してみると、本書が全体的に略画による百科事典であるといえる点、人物図の中に親子を主題とする絵や、子ども同士の遊びの図が散見される点において、『略画式』と往来物との関係性が考えられる。つまり『略画式』において、人物、鳥獣、草花、山水とあらゆるモチーフを網羅的におさめたのは、蕙齋のこれまでの往来物

出版経験をあしがかりとした、略画による教養書を意識した結果であると考えられる。

またおもちゃ絵と『略画式』の関係性に関しても以下の通り指摘できる。寛政期頃（一七八九～一八〇〇）興隆した江戸千代紙は、あらゆるモチーフを彩色刷りでちりばめ形式であらわす点、モチーフに画題を明示しない点で『略画式』との関係性がうかがえる。更に江戸千代紙は、モチーフを明示しないながらも、関連するモチーフを一枚絵の中におさめており、遊び紙でありながら一枚摺りの図鑑の役割を果たしている点で、山水以外は画題を明示しなくとも、同じ画題に属するモチーフをある程度かためてあらわしている『略画式』と性質を同じくしている。

『武江年表』（嘉永二年～同三年・一八四九～一八五〇）によれば、蕙齋は寛政期～享和期（一七八九～一八〇三）において、上方渡りのおもちゃ絵である切組燈籠絵を、江戸でしばしば版行していたとある。切組燈籠絵とは、モチーフをハサミで切り貼りをして立体物をつくりあげる一枚摺りのおもちゃ絵で、江戸千代紙とは性質が異なるが、江戸千代紙も切組燈籠絵とはほぼ同時期に江戸で興隆した一枚摺りのおもちゃ絵・玩具絵である点は共通しており、また切り貼りをするという点でも双方通じるところがある。よって蕙齋は切組燈籠絵の制作をする中で江戸千代紙を目にしていた可能性は十分に考えられる。更に、蕙齋が挿絵を手掛けた須原屋市兵衛板の心学書『教訓ひとこと草』の序文からは、『略画式』刊行書肆の須原屋市兵衛とおもちゃ絵・玩具絵との関係性、そして絵の教育的役割への関心がうかがえる。

おもちゃ絵・玩具絵をてがけていた絵師、鋏形蕙齋（北尾政美）。そして絵の娯楽的性質のみならず教育的性質に関心を寄せていた書肆、須原屋市兵衛。この二人の手によって成立した『略画式』は、モチーフに画題をつけずちりばめ形式であらわすことで、あらゆるモチーフを網羅的にあつ

めた教養書というところに、江戸千代紙に通じるおもちゃ絵、玩具絵の趣向を盛り込み、本書がモチーフを目でみて楽しむ、画題のないモチーフの正体をあてて楽しむといった娯楽要素を含んでいる可能性がある。つまり、『略画式』は、大人から子どもまで、誰もが遊びつつ学べる絵手本として成立しているといえるのである。

蕙齋、および市兵衛がこのような絵手本を刊行した理由に関しては、寛政期の出版統制が大きく影響を及ぼしているといえよう。寛政二年（一七九〇）十月に江戸町奉行初鹿野河内守により出された触書では、全ての書物において猥らな内容の版行を厳しく取り締まる中、絵のみの一枚摺りについては、比較的統制の緩かった様子がうかがえる。蕙齋と市兵衛は、こうした時代情勢に対処したのではないだろうか。あらゆる書物、そして文字を伴う一枚摺りに対する出版統制が厳しい中、絵のみでいかに多様な読者に受け入れられる書物がつくれるか、そうした試みが『略画式』を生んだと考えられるのである。

第三章：『略画式』モチーフの考察② 略画様式成立の源流

本章では、略画様式形成の源流について探る。

清代刊行の『芥子園画伝』（王概、王翬、王臬・康熙十八年・一六七九）初集巻四において、「點景人物」という、山水風景の中に小さく描かれる人物集がある。「點景人物」は、いずれも『略画式』と同じくちりばめ形式である。またそれぞれの人物図には、「緩歩式」のように「く式」の形で画題が明記される。『略画式』も、書名において同じ「く式」と表記する点より、『芥子園画伝』への意識がみられる。更に『芥子園画伝』には「極寫意人物」とあらわされる人物図がみられ、この「寫意」という言葉は、

『略画式』の序文における「形によらず精神を寫す」とする略画の定義と通じる。

蕙齋が『略画式』刊行の前年に手掛けた『諸職画鑑』（寛政六年・一七九五）は、やはり『略画式』と同じくモチーフを見開き一丁にちりばめ形式であらわし、日本の人物風俗を描く際も漢語風の画題を付記している。

この点より『諸職画鑑』にすでに、『芥子園画伝』への意識を読み取ることもできる。よって蕙齋は、『略画式』刊行以前に『芥子園画伝』の「點景人物」を学習したと思われる。

また、草木花図、山水図など人物以外のモチーフを小さくあらわす様式の手本として、中国から渡った箋・詩箋の影響を指摘する。箋、詩箋は中国・江南地方の版元によって制作された詩や手紙文を書き記すための紙であり、あくまで文房具の一種であるため、絵の占める割合は小さい。明時代の代表的な箋譜『十竹齋箋譜』（胡正言・崇禎十七年・一六四四）を確認すると、人物、山水、草木花を、一画面の中に数図描けるほど縮小してあらわしている点で『略画式』と類似している。更に、草木花に関して言えば、没骨で竹の葉や花卉等をあらわす技法がみられる点も『略画式』と共通している。

『江戸名所図会』（天明五年・一七八五）のように、蕙齋は俳諧名所画の絵半切的性格を持った、詩箋の発想に通じる卷子本を制作していること、また大英博物館所蔵の『略画式』巻頭の蔵版目録に詩箋の広告文があり、須原屋市兵衛が詩箋を取り扱っていたことを確認できる。よって、蕙齋は詩箋を目にしており、その発想を、草木花図や山水図を略画として小さくあらわす際に用いた可能性が指摘できるのである。

おわりに

本論では、大人から子どもまでが遊んで学べる絵手本という『略画式』の新たな側面を見出し、また本書の略画様式の成立背景については、『芥子園画伝』や箋・詩箋など、先行研究では言及されなかった資料を取りあげ、その影響関係を論じた。

ただし、『略画式』および「略画式系絵手本」の需要と様式形成に関しては、検討の余地を残している。「略画式系絵手本」のモチーフと同じ図様の絵が俳諧刷物や肉筆の俳賛・狂歌賛に見られるなど、俳諧・狂歌関係からの需要を思わせる使用例も散見される。今後それらの資料を精査していきたい。